

Victor Burgin

*Fraværet af nærvær – konceptualisme og
postmodernisme (1986)*

Fra Søren Jensen m.fl (udg.): *Fundament – kunstteori i det 20. århundrede*. Forlaget Det fynske
Kunstakademi, u.å.

VICTOR BURGIN FRAVÆRET AF NÆRVER KONCEPTUAL ISME OG POSTMODERN ISME

'Konceptkunsten' fra slutningen af 1960'erne til begyndelsen af 1970'erne forbrød sig mod de etablerede værdier, og ofte var fjendtligheden over for de nye værker så intens, at noget tydede på, at der stod noget andet og mere end almindelige æstetiske værdier på spil. I dag er postyret ebbet ud. Konceptkunsten, erindret i al fredsommelighed, bliver nu vævet ind i 'kunsthistoriens' konsistente billedtræppe. Denne tillem্পing har imidlertid sin pris, nemlig at alt det, der var mest radikalt inden for konceptkunsten, går i glemmebogen. Jeg ønsker at sige noget om det, som efter min mening er blevet foruget i den næsten universelle tendens inden for 1980'ernes kunstverden ved at 'droppe' et helt årti - 1970'erne - som en periode, hvor der 'ikke skete noget'. Da det, der præger kunsten her og nu, er en bcestemt kongstanke kaldet 'postmodernisme', som nu benyttes til at understøtte en massiv 'tilbagevendt til malerkunsten', vil mine udtalelser fokusere på disse problemstillinger. For at jeg kan vise dig disse ting fra min egen privilegerede position, er jeg imidlertid nødsaget til at tage en omvej via noget historie og teori, som til tider kan virke som om det ikke rigtig fører nogen bestemte steder hen. Jeg beder dig være tålmodig, for der findes ingen anden rute.

Konceptualismen i slutningen af 60'erne var et mytteri mod modernismen - vi bør nok tilføje, specifikt som den blev formuleret i den amerikanske kritiker Clement Greenbergs tekster. Greenberg definerede modernismen som kunstudøvelsens historiske tendens i retning af komplet selvrefererende autonomi, som opnås via indgående fokusering på alt det, der er specifikt for denne praksis: Dens egne traditioner og materialer, dens egen *førskel* fra andre former for kunstudøvelse. Det greenbergske projekt var i virkeligheden en bestemt nuanceret af et mere generelt sæt antagelser. De grundlæggende antagelser i Greenbergs modernisme er kort sagt noget i denne retning: *Kunst* er en aktivitet, der er typisk for menneskeheden lige siden civilisationens opståen. I enhver tidsalder giver *kunsten* i kraft af sine særlige talenter udtryk for det, der er det fineste ved menneskeheden (med Greenbergs ord "civilisationens historiske essens"). Billedkunsteren opnår dette via forståelses- og udtryksstilstande, der 'udelukker' er visuelle' - hvilket er radikalt forskelligt fra at udtrykke noget med ord, eksempelvis. Dette særpræg ved kunsten gør, at den nødvendigvis bliver til en autonom aktivitetssfære, helt adskilt fra dagligdagens sociale og politiske liv. Billedkunstens autonome væsen betyder, at de spørgsmål, der stilles til den, kun kan formuleres og besvares korrekt ud fra dens egne betingelser - alle andre former for udspørgning er irrelevante. I den moderne verden er kunstens opgave at frede og fremme sin egen særlige sfære af kultiverende værdier i et teknologisk miljø, der bliver mere og mere dehumaniseret.

Hvis disse synspunkter lyder gammelkendte - måske tilmed selvindlysende - så er det, fordi de for længst er blevet en del af Vestens nedarvede sunde fornuft, som vi får ind med modermælken. De er en videreførelse ind i det 20. århundrede af idéer, der først begyndte at dukke op i slutningen af det 18. århundrede som en del af det, vi i dag kalder 'romantikken' (selv om nogle af dem er af endnu ældre dato). De begrundet ikke blot Greenbergs modernisme, men også en del af konceptualismen samt de nuværende former for malerkunst og skulptur, som erklærer, at deres status er 'postmoderne' - i og med at de er vendt tilbage til det figurative billede (Greenbergs modernisme skulle være strengt abstrakt - indhold, skrev han, var 'noget, der skulle undgås og pesten'). Selv om den romantiske moder-

nismes grundtanker og værdier er blevet udbredte i hele den vestlige kultur, har nationaliteten en tendens til at gradbøje dem på forskellig vis. Vores dominerende lokale variant – den ubestridte og uimodsigelige 'common-sense' hos flertallet af britiske kritikere, historikere, museumsinspektører, kunsthandlere, lærere, samlere, amatører og kunstnere – er Bloomsbury-udgaven, som primært skyldes de edwardianske æstetikere Clive Belle og Roger Fry. Bell og Fry overtog en vished fra G.E. Moores moralfilosofi, ifølge hvilken nogle ting slet og ret er 'gode i sig selv', og heriblandt er der 'glæden ved skønne ting'. Det er usandsynligt, at nogen vil være uenig i, at denne glæde er *good*, men Bell og Fry undlod systematisk at stille spørgsmålet, om det nu også er *tilstrækkeligt* til at redegøre for de komplekse og meget forskelligartede former for kunstudøvelse i historiens løb, som vi klodset og ahistorisk giver samlebeteget 'Kunst'. Med doktrinen om det 'udelukkende visuelle' (specifikt den 'signifikante form', som kan udløse 'æstetisk følelse') inddrog Bell og Fry et historisk begreb, der går helt tilbage til Platon. I *Phaedon* lader Platon Sokrates give udtryk for en doktrin, som siger, at der findes to verdener: Den slørede, uperfekte verden, som vi med vore dødelige sanser har adgang til, og en 'oververden' af perfektion og lys. Diskursiv tale er det sammenfilrede og klodsede medium, vi er blevet dømt til at bruge i den første verden, mens alt i sidstnævnte verden kommunikerer visuelt som ren og skær forståelse, hvortil ord er overflødig. Idéen med at der eksisterer to helt klart adskilte kommunikationsformer, nemlig ord og billeder, og at sidstnævnte er mere direkte, blev via nyplatonikerne indført i den kristne tradition. Man påstod, at der fandtes et guddommeligt sprog af *ting*, som er rigere end det sprog, der består af ord, og dem, der fatter de svære, men guddommelige iboende sandheder i tingene, gør det i et lynglimt, uden at ord og argumenter er nødvendige. Som E. H. Gombrich har observeret, slige anskuelse 'er af mere end forhistorisk interesse. De har stadigvæk indflydelse på, hvordan vi taler om og tænker på kunsten i vor tid'. Bloomsburys forhistoriske arvegods er i dag en opløst smags- og reaktionskult, som holder 'intellektualismen' i skak for at beskytte udtrykkets og følelsens formodede 'ægtthed' – alt det, der kommer som ens 'anden natur' eller, som Pascal konstaterede, 'første vane': Den kilde, der smultrer den æstetiske respons (denne æstetik fungerer uden selv at vide det ifølge Pavlovs betingede reflekser), er *kunsthøjtidet*, som dernæst repræsenterer *kunstnerens* sensibilitet. På dette punkt rører vi ved den konservative æstetiks hjørnestein, hvor to ideologiske elementer smelter sammen til ét: 'Humanismen' og hvad den franske filosof Jacques Derrida kaldte 'logocentrismen'.

'Humanisme' indgår i en samling ord med fælles rod i det latinske ord for *memne* [man]. I bogen *Ætyvords* konstaterer Raymond Williams, at ordet 'humanist' først dukker op i det 16. århundrede, hvor det beskriver en akademisk interesse i "humane spørgsmål adskilt fra de guddommelige", og en hel del af denne interesse drejede sig om genopdagelsen og genevalueringen af klassisk 'hedensk' civilisation. I Rogers *Thesaurus*, som blev til i det 19. århundrede, er termen 'humanisme' placeret under den generelle overskrift *Filantropi*, hvor det på den ene side er flankeret af 'benevolens' (velvilje) og på den anden af 'internationalisme'. I dag sættes 'humanisme' nok primært i forbindelse med diskussioner om og forsvar af menneskerettighederne – som regel *individets* rettigheder, der forsvares mod undertrykkelse, ikke mindst fra diverse statsformer og myndigheder. Det 'individ', som humanismen går ud fra,

er en autonom skabning, der er i besiddelse af selverkendelse og en 'humanitetkerne', som ikke kan reduceres, en 'human essens', som vi alle indgår i, en essens, der som historien skrider frem progressivt bestræber sig på at virkeliggøre sig selv og blive perfekt. Dette indvid kender vi, eksempelvis som stjernen i tv-programmer, såsom Lord Clarks *Civilisation* og dr. Bronowskis *The Ascent of Man*, og det er selvfølgelig den centrale skikkelse i den type kunsthistorie, der helst ser fortiden som en parade af 'store mænd'. Selv ud fra denne skitserede redegørelse kan vi værdsætte, hvilke vanskeligheder der møder de personer, der har argumenteret imod det humanistiske billede af historien og individualiteten: At gøre det strider imod almindelig sund fornuft, men hver eneste 'teoretisk antihumanist', fra Freud til Foucault, antages også at være modstander af civiliserede målsætninger. Afvisningen af *humanisme* (en filosofisk doktrin) forstås som et hårdhjertet angreb på *mennesker* ("human", folk, eller mere monstret, i alt fald på venstrefløjten, *følket*). Jeg kommer tilbage til humanismen, men først vil jeg sige lidt mere om 'logocentrismen'.

Derrida fandt på ordet 'logocentrisme' som en betegnelse af vor tendens til at henvise alle spørgsmål om at finde mening i 'gengivelser' – romaner, film, fotografier, malerier og så videre – til et unikt ophavsvesen, som formodes at stå 'bag' dem, hvad enten det så er 'forfatteren/skaberens', 'virkeligheden', 'historien', 'zeitgeisten', 'strukturen' eller hvad det nu er. Derrida har argumenteret, at sådanne tænke måder har inficeret hele Vestens historie. Han gør opmærksom på, at Vestens filosofiske tradition helt fra begyndelsen har været gennemsyret af det, han kalder 'nærværets metafysik', som bygger på den privilegerede status af talen, der anses for at være skriftens overlegen. Når jeg taler, er jeg klar over, at der ikke er nogen reel skelnen mellem mine tanker og følelser og mine ord, og hvis den person, jeg taler til, er i tvivl om, hvad jeg mener, kan jeg forklare mig med flere ord. Det virker som om de ord, jeg taler, gennemskueligt afsjører, hvad jeg 'har i tankerne' eller 'på hjerte', men så snart skriften binder dem, adskilles de fra mig, de bliver underlagt læserens fortolkning og dermed eventuelle *misfortolkning*. Læseren kan heller ikke være sikker på, at det er mine ord – derfor bliver skrevne ord dobbelt så mistænkelige, når de er adskilte fra deres oprindelse, og dermed fra den person, der er garanten for deres mening og ægtthed.

Overbevisningen om, at mening før eller siden kan findes allerede fikts og færdig og helt intakt 'bag' en sproglig enhed eller nogen anden form for gengivelse, er derfor sprogets *illusion*. Uanset hvilken form det drejer sig om, frembringes mening kun i et komplekst samspil mellem differentielle relationer, hvor menings endelige *afslutning* i et originalt vishedspunkt trækkes ud i det uendelige. Ved at dele denne fælles betingelse for alle signifikanssystemer befinder tale sig på samme plan som det skrevne ord og enhver anden gengivelse (hvilket omfatter såkaldt 'ikke-repræsentativ kunst' – dvs. kunst, der ikke forestiller noget, ikke er virkelighedstro). Reflekterer vi her over 'kritikerens' rolle, så ser vi, at den i vid udstrækning har skullet gøre en ende på tvivlen om et værks mening og følgelig dets værdi – den har tilbudt den betryggende sikkerhed, der ligger i at få en *fortklaring* og *evaluering*: Kort sagt, at sørge for at læseren fra at indtage den ubehagelige og risikobetonede status som meningsproducent sendes retur til den noget nemmere status som *forbruger*.

Når vi tænker nærmere over det begreb, som Derrida kalder 'logocentrisme' – den anskuelse, at alle menings spørgsmål kan henføres til en privilegeret *oprintelse* – sammen med 'humanismen' – det synspunkt, at 'mennesket' lever i komplet og spontan berettigelse i forhold til sig selv og sin egen udtryksform – så har vi fåt i én af årsagerne til, hvorfor malerkunsten fortsat er så højt værdsat, ikke kun inden for konservativ æstetik, men også i mindre grad på venstrefløjen. I det 18. århundrede var en af den frembydende romaniks allerførste bedrifter at nedbryde genrehierarkiet, ifølge hvilket man i to århundreder var gået ud fra, at 'historiemaleri' var naturligt overlegent i forhold til kategorier som 'stilleben' eller 'landskab'. Én af de ting, konceptkunsten forsøgte, var at pille mediehierarkiet fra hinanden, ifølge hvilket man går ud fra, at malerkunsten (skulpturer fulgte efter lidt senere) var naturligt overlegen i forhold til fotografiet, som det mest bemærkelsesværdige. At dette hierarki stadigvæk er intakt, til trods for at det er rystet, skyldes efter min mening mange årsager – malerkunstens privilegerede status kan siges at være 'overbestemt', og én af årsagerne skyldes sammenblandingen af humanisme og logocentrisme: 'Humanitet', 'den menneskelige essens', kald den hvad du vil (inden for teologi er det 'sjælen'), er en abstraktion, men med en håndgribelig eksponent – nemlig menneskekroppen (her behøver vi blot tænke på, hvilken central rolle denne krop spillede i renessansens malerkunst). Malingen, penselstrøgene (eller dryppene, det er ligegyldigt) er indekset, de udgør selve *spøret* af denne ekspressive krop og følger af den 'menneskelige essens', som den er vært for. I logocentrismens oprindelige udgave lå den altafgørende skelnen mellem talte ord (autentiske, værdsatte) og skrevne ord (ikke autentiske, nedgjorte), men i moderne tid er tæppet under denne skelnen blevet forskubbet: I dag værdsætter man enhver form for inskription, der sættes i *dirækte* forbindelse med menneskelig handling uden den moderne teknologis indgriben, mens der ses ned på andre former for inskription ud fra begrundelser, der er helt analoge med dem, som Platon og Aristoteles henholdt sig til, da de skulle forsvare den mundtlige tradition over for skrivekunstens fremmarch på stadig flere områder. Fotografiets overflade giver ingen garanti for, at et menneske har været ophav til det. Den er enten glitrende og 'åleglat' eller mat og 'skånselsløst' – begge typer udseende udløser mistænksomhed. På afstand byder overfladen på en ensartet modulering af nuancer, som ser ud til at være fordelte ud fra en barsk og tvivlsom virkeligheds tilfældige indfald, men ser man nærmere på overfladen, bliver den til smådele bestående af grænseløse, jævnt fordelte, spredte prikker – vi finder intet spor af forfatteren/skaberens. Ingen humanitet, kun *teknologi* – optisk, kemisk, elektronisk – og der er i dag ingen heftigt forsvaret dogme for den humanistiske tro, bortset fra den moderne teknologis iboende fremmedartede og fremmedgørende væsen (det til trods for, at jeg endnu ikke har hørt ét ondt ord om centralvarme).

Den første tid med humanisme, hvor 'staffelmaleri' dukkede op i Vesten, var en overgangperiode fra feudalisme til kapitalisme. Velstand, magt og privilegier stammede ikke længere kun fra aristokratiets landbesiddelser og nedarvede rettigheder, nej, nu blev velfand også akkumuleret af en ny og hurtigt voksende købmændsklasse – og der indtraf samfundøkonomiske forvandlinger, som ville have været utænkelige uden en samtidig forandring af de fremherskende idéer – fra et strengt teologisk verdenssyn, der dikterede, at indviden skal indfri de roller her i livet, som Gud har bestemt for dem, til en ny verdenslig tro på

individets autonomi. Staffelmaleriets form indebar to koncepter, som var udslyggende for Vestens nye samfundsform – *handel* og *individualitet*. For det første havde det nye staffelmaleri den fordel over de tidligere vægmalerier eller fresker, at det var mobil, og for første gang blev det muligt, at malerkunst ikke kun var en *brugsgenstand* – for eksempel som dekoration eller instruktion for en næsten analfabetisk menighed i kirken – men nu blev maleriet også til et *bytteobjekt*, en vare blandt andre varer i en markedsøkonomi. For det andet blev malerkunstens værd på dette marked i humanismens første år kryttet tættere og tættere til begrebet individualitet: Selvsagt til forbrugers individualitet, og derfor har vi den dag i dag alle disse portrætter af prinser og rige købmænd, som fylder vore billedgallerier. Maleriets værdi var dog i endnu højere grad knyttet til producentens individualitet, til idéen om mesteren. Malerier blev ikke længere kun fremstillet af anonyme håndværkere, de var nu 'kreative individers' værk. I renessancen, hvor maleriet først blev til en markedsvarer, blev den *forståelses* faktor, der var nødvendig for at fastsætte sådanne varers relative værdi, baseret på kunstmalers personlige *ferdighed*. I den første tid var det ikke kunstneren, der besluttede sådan noget som maleriets emne, komposition og vigtigste farver – det var kun den *væsentlige* faktor, når værdien skulle fastsættes, og denne ekspertise blev et emne for kenderne, der dikterede den slags. Kunstnerens evne til at udføre kundens bestillingsarbejde blev den *væsentlige* faktor, der fokuserede på smags- og modevurdering, kom i stigende grad til at bestemme og fastholde et maleris værdi, hvilket i vid udstrækning også gælder i vore dage. Jeg har sagt, at malerkunstens prestige i dag er 'overdetermineret'. Her er så en anden afgørende faktor på spil – den økonomiske – som imidlertid ikke kan adskilles fra den humanisme og logocentrisme, jeg allerede har omtalt.

Malerkunstens største bedrift i renessancen var naturligvis ikke en enkelt persons værk, det var en kollektiv bedrift: Udviklingen af gengivelsens perspektivsystem. Kameraet blev opfundet til at genskabe det samme gengivelsessystem. Derfor siges det, at maleren Paul Delaroche ved den officielle lancering af daguerrotypiprocessen ved Institut de France den 19. august 1939 udbød: "Fra i dag er malerkunsten død!" I én fundamentalt vigtig forstand fik Delaroche så sandelig ret. Af historiens forløb, siden fotografiet blev opfundet, fremgår det tydeligt, at den centrale rolle med at afbilde verden – hvad enten det er den virkelige eller fantasiens – som fra de gamle manuelle færdigheders tid har været forbundet med malerkunsten og dens tilhørende teknologier, f.eks. gravering, nu er blevet overført til de såkaldte 'massemedieteknologier', som i vid udstrækning er fotografiske – statisk fotografi i forskellige former samt filmoptagelser og video. Jeg har et førstklassers diplom i malerkunst fra Royal College of Art – hvilket jeg går ud fra betyder, at jeg legalt kan praktisere malerkunst overalt i Storbritannien. Da jeg studerede ved RCA i begyndelsen af 1960'erne, var der en afdeling for glasmosaik. I middelalderen må glasmosaik have været *det* mest imponerende visuelle medium, men i 1960'erne betragtede de kunststuderende ved RCA afdelingen for glasmosaik som noget af en vittighed, en anakronisme, og faktisk findes den ikke mere i dag. Der skete det for denne forhen så vigtige visuelle teknologi, at den blev skubbet til side af andre teknologier, der passede bedre til de ændrede samfundsformer. Oplevelsen af strålende farver er i dag en hverdagsbegivenhed, og hvis jeg ønsker at henrykkes på et rent sensorisk plan, så kan jeg sidde på første række i biografen og lade

Spielbergs seneste episke fortælling fyldte mine sanser – for de fleste menneskers vedkommende er religion også blevet stødt bort fra tilværelsens kerne. Vi kan følge glasmosaikens opståen, opgangs-, top- og nedgangsperiode. På samme måde har malerkunsten ikke altid eksisteret, men vi ved så nogenlunde, hvornår den begyndte, og vi ved en hel del om dens udvikling og 'formemste øjeblikke'. Det er efter min mening tydeligt, at bortset fra det øjeblik, hvor kubismen strålede som en stjerne, der stråler allermost i slukningsøjeblikket, så har malerkunsten, lige siden de fotografiske teknologier dukkede op, været igennem en uafbrudt semiotisk tilbagegang. I vestlige samfund er det praktisk taget umuligt at komme igennem en normal dag uden at se fotografier. I den ene eller anden sammenhæng – aviset, tidsskrifter, plakater, bøger, familiebilleder – gennemsyrrer fotografier hverdagens omgivelser, og det næsten lige så meget som det skrevne ord. I et sådant miljø virker det uvægerligt som om malerkunsten kun taler om fortiden, som om den siger: 'Jeg er et maleri' på en måde, så alt andet nærmest sies fra. (Greenberg indså det meget klart og frydede sig over dette faktum.) RCA's kunstmaler fra 1960'erne, som jeg var én af, og som gjorde nar af afdelingen for glasmosaik, fordi den var håbløst ude af trit med tiden, kunne faktisk godt have set lidt nærmere på dem selv med deres gammeldags pakkenelliker bestående af staffelter og paletter og svinkehårspensler.

Jeg har omtalt malerkunsten som en teknologi, der er blevet overhalet indenom – i sig selv ville dette argument slet og ret være en *teknologisme*, en uigennemtænkt tilknytning til alt det, der er nyt, en tåbelighed. Imidlertid vedrører den pointe, jeg søger at påvise, en betydnings af ordet 'apparat', som rækker ud over den mekaniske, så den også omfatter institution og psykologi. Som jeg allerede har konstateret, uanset hvad vi mener om det, så er det bare sådan, at vi i nutidens vestlige samfund vokser op med og er omgivet af fotografiske billeder – jeg medregner biograf og TV her, da de sammen med statisk fotografi fungerer sådan, at der skabes det, jeg andersteds har kaldt et 'integreret spejlede herredømme', der er integreret på det basalt teknologiske plan – det optiske system, der er designet til at reproducere *quattrocento* [15. årh.] perspektiv og integreret på det mytiske plan – i deres gensidige handel med bestyrkelse af vort samfunds vigtigste temaer og skikkelser, endda integreret på det psykiske plan – i og med at vort samfund, der nu er mættet med hallucinatoriske billeder i en udsutrækning, der aldrig før er set i historien, er blevet *fantasmagorisk*. For mig ser det ud som om en form for billedkunst, der reelt er *involveret på dætte* samfunds betingelser – og altså ikke forestillingen om et fortidigt samfund eller en eller anden fremtidig utopi, der i det uendelige udsættes til senere – er nødsaget til at udrykke sig med dagligdagens billedsprog, er nødsaget til at begynde 'ikke med de gode gamle ting, men med de dårlige nye', som Brecht formulerede det. Mere end noget andet er det for mig grunden til, at arbejde i og med fotografiet er bydende nødvendigt. (Fotografiet er selvfølgelig selv i stand til at blive assimileret ind i konservativ æstetik, men dets assimilation er aldrig lykkes helt, for der er noget ved fotografiet, som stritter imod, og der skal gøres en 'særlig indsats' for at fotografiet kan assimileres i en tilstand, der stadigvæk er anspændt. Som jeg har bemærket, én af flere grunde til at konceptkunsten opsøgte fotografiet var for at drive et spøgelsesagtigt 'logos' ud af kunstens ideologiske maskineri – altså forfatteren/skaberens på sin plads som ophav til værkets betydninger. I de mellemlyggende år er det derfor relevant

at notere, at de fotografiske værker, som har haft størst succes blandt kritikere, museumsdirektører og handlende, har været dem, hvori billederne enten viser deres eget ophav eller landskabet – i romanikken figurerede 'naturen' som surrogatophavssubjekt, hvorved den tilsvarende blev en kilde til 'højere' sandheder og i opposition til den 'dehumaniserende' moderne verden.)

Historien, som jeg har opridsset i store træk indtil nu – humanistisk, logocentrisk, kapitalistisk, teknologisk – har ført til en opfattelse af kunstens udøvelse, som er faldet sammen indad mod sig selv, hvilket har skabt en enhed med en aldeles overvældende ideologisk densitet: *Kunstobjektet*. Kunstobjektet eller -genstanden er ikke et *objekt* i højere grad end nadverens vin og olat er det, som de ligner for vore afstumpede sanser. Kunstobjektet er den 'humane essens', der har taget form, det er stofliggjort 'civilisation'. Det er objektet i Greenbergs modernisme og hans discipel Michael Fried's 'tingslighed'. Som vi ved, havde konceptkunsten et specielt forhold til dette objekt: Den ønskede at sprænge det. Det er som om konceptualismen ønskede at tage objektet – den historiske akkumulation af så mange ting, så mange former for praksis, men nu så kvælende kompakt – og sprænge det i tusind stykker for at alle dets komponenter kunne spredes, så de nu er både *uden for* og inden for museets og kunstjournalens grænser, uden for den officielle kunsthistorics og -kritiks klostre, hvor der er så stor luftmangel. (Det er på grund af denne fragmenterende, analytiske impuls, at konceptualismens udøvelsesformer var så forskelligartede – konceptualismen kan ikke sættes i boks som en historisk *sitart*.) En uvægerlig følgevirkning, én der rent faktisk uden ord havde været underforstået helt fra begyndelsen, af denne impuls var, at kunstnere begyndte at genvinde deres udøvelsesformers tidligere samfundsmæssige og politiske dimensioner – 'kunsthistorien' kunne ikke længere fungere som en slags tunnel drevet frem gennem historien, en tunnel, hvori 'store kunstneres' ånder vandrer, ligesom ånden Marley, lænkedet til deres 'store værker', mens de kalder på de levende, så de kan deltage i dette højtidelige optog. Konceptkunstens impuls var ikke, sådan som mange misforstod den, at *forlade* kunsten (den var aldrig nogen 'antikunst' – en tom avantgardistisk gestus), den drejede sig snarere om at *åbne* institutionen og dens udøvelsesformer, at åbne museets døre og vinduer for verden udenom. Denne verden består afgjort af objekter, genstande, men disse genstande bliver kun konstituerede som objekter via metoder til gengivelse – sproget og andre betegnelserformer. Som jeg sagde, idéen om kunsten som *objekt* begyndte med renaissanceens kendere af varen, og det 18. århundredes æstetik videreudviklede den, først og fremmest med Lessing, som et begreb om det 'visuelles' specificitet kontra det litteræres. Greenbergs æstetik var slutpunktet for denne historiske projektilbane. Der findes dog *en anden* kunsthistorie, en *repræsentationens* historie (næppe nogen dramatisk afsløring og ikke mere avantgardistisk eller 'fashionabel' end Warburg-instituttet). For mit eget vedkommende såvel som for andre tidligere konceptualister åbnede konceptkunsten for denne *anden* historie – en historie, der åbner historien. Kunstudøvelsen skulle ikke længere defineres om en håndværksmæssig aktivitet, en proces, hvori skønne genstande tilvirkes i et givent medium, den skulle derimod ses som et sæt af indgreb, der udføres i et *felt* af betydningbærende praksisformer, muligvis centreret om et medium, men afgjort ikke begrænset af det. Som jeg sagde i en udgivelse i 1973, det pågældende felt skulle være "et samfunds semiotiske praksisformer set

i deres segmentering af verden som en væsentlig faktor for verdens sociale opbygning, og dermed for de værdier, der gælder i den".¹ Som hensigtsklæring havde det den fordel, at det var tilstrækkelig vagt til at lade *hvad som helst* ske. Det efterfølgende årti har været en tid til at finde ud af og bearbejde diverse specifikke reaktioner på problemstillingen med at gå længere end konceptkunsten. Ud af konceptualismen har jeg nævnt genkomsten af fokus på det politiske, hvor en første og vedvarende konsekvens har været produktionen af værker, hvori samtidens politiske problemstillinger fremstilles – ofte, så vidt jeg kan se, mere og mere via malerkunsten. En anden reaktion, én der har haft en tendens til at undgå sådanne metoder, har i mindre grad været baseret på *politikens fremstilling* og mere på en systematisk fokus på fremstillingens politik. Det er ud fra denne fokuserings bevingelse, at en teori om subjektet, som involverer en kritik af de humanistiske forudsætninger, er blevet endda særdeles vigtig.

Psykoanalysen er den teori om subjektet (jæget), som er påkrævet for at gå imod det billed af individet, der er baseret på den traditionelle 'sunde fornuft'. Psykoanalysen er en teori om den proces, hvorigennem det meget lille menneske, spædbarnet, forvandles til et individ, der er socialt velfungerende (eller ikke). Mange tror, at psykoanalysen 'udelukkende handler om subjektive oplevelser' i en grad, der udelukker hensyn til samfundet og historien, men sådan er det slet ikke – psykoanalysen er en teori om det sociale *internalisering* i individets dannelse. Freud skrev: "Det menneskelige samfunds motiv er i sidste ende økonomisk". Ligesom Marx indså, at det økonomiske krav, behovet for at producere nok til dagen og vejen, udløser nogle bestemte samfundsformer, sandede Freud, at de samme krav og deraf følgende samfundsformer fostrede bestemte identitetsstrukturer. En af Freuds bøger har titlen *Ubønhægt ved kulturen* (originaltitel: *Das Unbehagen in der Kultur*), og den indeholder ikke nogen utopisk opskrift på et tilfreds samfund, dens budskab er derimod, at der ikke kan være nogen kultur *uden* ubehag. Ved at underkaste sig de samfundsekonomiske krav må indfrielsen af individets instinktive krav udsættes til senere eller afvises, 'fornægtes', og en følge af denne uvægerlige fornegtelsesproces er, at der dannes et *ubevidst* såvel som bevidst individ. Shakespeare skrev: "To thine own self be true", da humanismen var ny, men psykoanalysen viser os hvor svært, for ikke at sige umuligt, det er, som vi her bedes om at gøre – ikke på grund af de materielle og sociale barrierer vi er oppe imod, men fordi selvet, som vi kender via indadvendthed – bevidstheden – ikke kender sin egen underbevidsthed, og følger ig et billede, vi har af os selv, og de billeder, vi har af andre, altid til *dels fiktion*. Her kan ordet 'fiktion' implicere begreber som 'fortælling' og 'isenesættelse', et ordforråd, der vedrører *repræsentationen*, og som er ganske rammende for det menneskelige handlingsfelt. Shakespeare sagde ligeledes: "All the world's a stage" (hele verden er en scene), men at være i verden og være på scenen er selvfølgelig forskelligt, selv om vi godt kan tale om 'at spille en rolle' i samfundet, så tænker vi reelt på de opgaver, vi udfører, og vi mener ikke, at vores *selv* eller vores 'individualitet' på nogen måde er 'forfattet' andetsteds. Det fornuftbestemte synspunkt, der virker så indlysende, er, at vi hver især er født ind i denne verden som et lille 'selv', som er der psykologisk såvel som fysiologisk – et lille frø af individualitet som med tiden skyder nye grene, der danner det voksne subjekt, vi bliver til i sidste ende, men psykoanalysen har opbygget et andet billede: Vi bliver kun det, vi er, via vores kontakt, mens vi

vokser op, med det væld af gengivelser/billeder af, hvad vi *kun* blive – de forskellige indplaceringer, som samfundet tildeler os. Der findes ikke noget essentielt selv, som går forud for den sociale *konstruktion* af selvet, der formidles via repræsentationerne. Det vigtigste spørgsmål, der stilles til nogen af os, er et spørgsmål, vi ikke forstår på det tidspunkt, hvor det stilles: "Doktor, er det en dreng eller pige?" – svaret på det spørgsmål afgør, hvilke generelle krav samfundet stiller til os. Ved fødslen har et normalt spædbarn enten en anatomisk mandlig eller kvindelig krop, men det fødes ikke med en tilsvarende 'mandlig' eller 'kvindelig' psyke. Vi kender for eksempel alle en bestemt stereotyperet kvinde: En grundlæggende passiv og afhængig skabning, hvis følelsesliv styres hendes fornuft, og hvis eneste mål i livet er at opbygge et hjem og få børn. Denne version af elementær 'feminitet' blev for ikke så forferdelig længe siden præsenteret som noget, der lå lige så uvægerligt i kvinders natur som deres biologiske køn. Hvis det er sværere at slippe af sted med en så undertrykkende stereotyp i dag, skyldes det alt det, som kvindebevægelsen har opnået. På det kulturteoretiske område har feminismen sat sig som mål at beskrive, hvordan kvinder forthen medvirker til deres egen undertrykkelse, som netop blev opnået *via* den måde, de blev repræsenteret på.

Feministiske teoretikere har argumenteret, at de fremherskende traditionelle mundtlige og visuelle repræsentationer af kvinder ikke afspejler 'repræsenterer', en 'kvindelig natur', der er biologisk givet – noget *naturligt* og derfor uforanderligt, men at det, som kvinder tværtimod tvinges til at tilpasse sig som deres 'feminitet', ikke mindst i løbet af 'opvæksten, selv er et *produkt* af hvordan kvinder er blevet repræsenteret i tidens løb. Repræsentationen kan derfor ikke bare afprøves i forhold til virkeligheden, eftersom denne virkelig selv er konstrueret i repræsentationer, som en dagligdagens 'virkelighed', der bygger på sund fornuft. (Det er det, der menes med ordene: 'Der er ingen virkelighed uden for repræsentationen'.) Derfor bliver det irrelevant at søge efter eller gøre indsigelser imod repræsentationens 'sandhed' (da den strider imod almindelig sund intuition) – men der kan godt stilles spørgsmålstegn ved dens *virksomhed*. Jeg har hentet mit eksempel på subjektivitetens opbygning fra feminismens nyere historie. Det er noget forholdsvis nyt, at opfattelsen og definitionen af 'det politiske' har gennemgået en radikal udvidelse ud over partipolitikens traditionelle ghetto og hensynet til 'klassekampen', så det nu bl.a. omfatter hensyn til seksualitet, hvilket vil sige 'seksualitet' eller køn, der ikke forstås ud fra karikaturens forsimplede benævnelser, som de optræder i de populære medier, men i de komplekse og subtile forståelser som uledes fra psykoanalysen, hvor overvejelser i forhold til seksual forskel betragtes som det, der styrer relationerne i og mellem individ, sprøg og magt. Det er nu blevet muligt at stille et spørgsmål, man tidligere end ikke kunne tænke: "Hvad er det visuelle billedsprøgs *former*, som er følgevirkninger af de konstruktionsformer, der udgør den fiktion, som subjektet er?"

Jeg har talt om den mærkværdige status, som *kunstobjekter* har inden for traditionel æstetik: Et ærefrygtindgydende objekt – delvist et helligt levn, delvist en guldrandet sikkerhedsinvestering. Det er vigtigt at lægge mærke til, at både Freud og Marx uafhængigt af hinanden i deres vidt forskellige, men gensidigt supplerende projekter fandt det nødvendigt at pege på konceptet *fäktivism*. Hos Freud er fejten det, der 'står i stedet for' den penis, det kvindelig

kan mangler, hvilket beroliger det mandlige køn i hans angst for, at han kunne blive udsat for at lide samme tab. Som lærer har jeg oplevet, at ud af alle Freuds idéer er det denne, der fremkalder mest fjendtlighed og latterliggørelse – ikke mindst fra mændenes side. Der er tre ting, vi bør huske: For det første taler Freud ikke om idéer, der findes i bevidstheden, de er ubevidste, og for det andet opstår den ubevidste kastrationsangst meget tidligt i barndommen, når den meget lille dreng for første gang forstår det faktum, at ikke alle kroppe er som hans egen – givet den primitive måde han tænker og får informationer på, så er tanken, at noget er blevet fjernet fra den kvindelige krop, en aldeles rimelig hypotese (og senere viden sletter ikke denne fantasi ubevidste inskription), og som det tredje bliver den lille dreng i et patriarkalsk samfund mere og mere klar over de større privilegier, som mænd har (alene actionfilmene i TV ville være nok til at indpode denne idé) – hans penis er ikke kun en narcissistisk værdsat kilde til masturbationsens glæder, den er også hans adgangsbillet til en eksklusiv klub. Ingen mand slipper for kastrationsangsten, selv om ikke alle mænd dermed bliver 'kliniske' fetichister (dvs. ude af stand til at opnå seksuel tilfredsstillelse uden fetichen), så er de ikke desto mindre alle fetichister i større eller mindre udstrækning. Marx henledte opmærksomheden på det faktum, der hedder 'varefetichisme' i det kapitalistiske samfund, mens Freud satte fingeren på en grundlæggende årsag dertil. (Konsekvenserne i forhold til en klassisk marxistisk ideologiteori vil være indlysende for dem, der er grundigt inde i den – ingen ændring af økonomiens udformning ville have den mindste smule indflydelse på fetichismen.)

Må man kan indvende, at selv om klinisk fetichisme må siges at være sjældnen hos kvinder, næsten så sjældnen at den ikke eksisterer, virker det alligevel, som om mange kvinder gør varen til en fetich. En reaktion i forhold til denne iagttagelse ville være at pointere, at en genstand kan overvurderes af mange andre årsager end fetichisme. Det bortelimerer imidlertid ikke spørgsmålet om kvindelig fetichisme. Den franske psykoanalytiker Jacques Lacan har udviklet det freudianske begreb kastrationsangst, så det omfatter både mænd og kvinder. Lacan observerer, at fra det øjeblik, vi udstødes af livmoderen og må lide den første fysiske adskillelse fra moderens krop, er vores tilværelse en lang række oplevelser af tab (rent kronologisk er den næste smertefulde adskillelsesoplevelse, som vi må igennem, at vi vænnes fra brystmælken eller dens erstatning). Sådanne tidlige oplevelser indpoder en fornemmelse af 'tab' i os alle, såvel mænd som kvinder, og en stor del af vores senere adfærd kan betragtes som kompenserede forsøg på at eliminere denne følelse: Deraf følger den ofte forbavsede ekstreme overvurdering af en eller anden ting eller person eller idé. Lacan ser den seksuelle forskel, om der er en penis eller ikke, som slet og ret den metafor, der strukturerer alle andre oplevelser af tab, og det er på den måde, han skelner mellem fallos – den symbolske betegnelse – og 'penis' – legemsdelen. Baggrunden for denne ofte kritiserede falloscentrisme hos Lacan er ganske enkelt, at han, præcis som Freud, beskrev den symbolske organisering af det samfund, hvori vi reelt lever i Vesten – som er patriarkalsk. At beskrive noget indebærer hverken at man godkender det eller ikke, og faktisk bør det, som Freud og Lacan selv mente om det samfund, de levede i, reelt være et ligegyldigt faktum for os sammenlignet med det mere væsentlige spørgsmål – hvordan vi anvender deres teorier.

Det er lige præcis, fordi samfundet er patriarkalsk, at jeg mener, vi stadig skal huske på Freuds oprindelige forklaring af fetichismen ud fra den mandlige krop, når vi tænker over vore samfundsformer og kulturprodukter. I Freuds forklaring forgødes fetichen som *unik* på en måde, der umuligt kan reduceres og erstattes, og dertil har den en belejlig egenskab, den er ikke på nogen måde diffus eller udstrakt i rum eller tid, rent ud sagt virker det, som om den er *indrammet*. Vi behøver ikke udpejle sammenligningen med kunstgenstanden.

Fetichen er enestående blandt tegn (eller rettere 'signifikanter'): Den eksisterer paradoksalt nok for at fornægte eksistensen af selve den ting, den henviser til – fraværet af den kvindelige penis, og deri forkæder den sig som værende absolut selvtilstrækkelig, faktisk slet ikke et tegn, men slet og ret en genstand, et objekt. Atter er sammenligningen med kunstgenstanden iøjnefaldende. Fetichen er kort sagt *rent nærvær*, dens funktioner er netop at fornægte fraværet, at udfylde 'tabet i at være til' – og hvor ofte har jeg ikke fået at vide, at fotografier 'mangler nærvær', og at maleriet skal værdsættes netop *på grund af deres nærvær!*

Jeg begyndte med at henvise til den modvilje, som mødte konceptkunsten i begyndelsen – som blev udløst af angrebet på *objektet*, på *nærværet*. I kort tid virkede det, som om vi var sluppet af med *objektet*, sådan som vi kender det. Uden at miste deres interesse eller egenlige kærlighed for forhistoriens malerkunst og skulptur, var en hel generation af kunstnere ikke længere interesserede i at gentage deres forgængeres hårdt tilkæmpede succeser. Denne situation varede ikke særlig længe. Et helt apparatur, oprettet netop for at bearbejde *objekter*, skabte hurtigt hektisk aktivitet i forbindelse med fornyelser af malerkunsten.

'Mønstermaling' var en sådan kortlivet anledning til kunstverdenens agitation. Jeg husker den kun, fordi jeg, da den var på sit betydeligste, mest formynderiske og handelsmæssige højdepunkt, var gæst hos et fransk museum, der ejede en særlig fin Matisse. Jeg havde fået en lejlighed i museet stillet til rådighed og allagde ofte besøg ved maleriet 'efter åbningstid'. Jeg blev slået af forskellen i ekspertise mellem den rigtige Matisse og de 'nye' Matisse-inspirerede billeder, der dengang fyldte kunstdiskriftevne og gallerierne – hvor sidstnævnte havde så meget mere succes. Selve Matisse's billede var temmelig kluntet, jeg fik indtryk af en person, der ikke helt *vidste*, hvad han var i færd med, et menneske, der arbejdede 'lige på kanten' af det, der var muligt og acceptabelt. Et *akademi* defineres helt præcist ved, at det kender en succes, når det ser en sådan, kriterierne er allerede på plads – folgelig defineres succes ud fra *overensstemmelse* med etablerede kriterier og *ekspertise* i forbindelse med opgavens udførelse. I dag vil ekstrem fingerfærdighed til at manipulere blyantsstrøgen, så en hofte kan springe ud af papiret og ramme en lige i øjet, atter udløse bifaldsklappen fra det britiske kunstetablissement og en guldmedalje fra Royal College of Art – et sådant talent siges at tale for hele vor fælles humanitet – og vi er lige midt i en massiv *renaissance* af maleriet, men man kan indvende, om en sådan tilbagevenden til fortiden ikke netop er ét af de træk, der kendetegner det, der faktisk er nyt – nemlig vores nuværende 'postmodernisme'?

Postmodernismens mest synlige offentlige manifestation opstod nok først inden for arkitekturen, hvor et potpourri af alt det bedste fra forskellige arkitektoniske stilarter, plyndret fra vidt forskellige historiske perioder samt med lån fra samtidens dagligdags formsprog, kom til at gribe forstyrrende ind i den internationale stils spartansk elegante funktionalisme. Et

slående træk ved postmodernisme generelt, selv om den absolut ikke må reduceres til dette kendetegn alene, er ganske rigtigt referencen til traditionerne og til det dagligdags form- og talesprog. Det er et kendetegn ved kunsten siden konceptualismen, hvor der ikke blot har været en tilbagevenden til malerkunsten, men til fortidens stilarter inden for malerkunsten samtidig med en genopståen af dagligdagens formsprog, som ikke har været set inden for malerkunsten siden popkunsten. Dette kan afgjort kaldes 'postmodernistisk', for så vidt at modernismen så på traditioner i lyset af en bestandig og fremadskridende *evolution*, hvori der aldrig var noget spørgsmål om at *gå tilbage* til tidligere, historisk udskiftede stadier. Dagligdagens formsprog var slet og ret en pest for modernismen, fordi selve dens berettigelse [*raison d'être*] var, at den var i opposition til moderne 'massekultur'. Vi skal imidlertid være opmærksomme på, hvad der rent faktisk skildres i hvert enkelt tilfælde af sådanne postmodernistiske geberder: Vi kan 'vende tilbage til forinden' for at vise, at den aldrig blot er fortid – den er nærmere den meningsituation, der leves efter og strides om i nutiden. På den anden side kan vi vende tilbage til fortiden for at bringe en byldest til værtdiernes tidløshed og uforanderlighed i nutidens status quo. Vi kan atter henvise til dagligdagens tale- og formsprog for at åbne kunstinstitutionen ud mod det større semiotiske miljø, vi lever i, så der gensidigt kan stilles spørgsmålstegn ved 'kunstens' og 'massemediernes' meninger og værdier – eller vi kan ukritisk citere dagligdagens form- og talesprog med en blanding af nedlædighed og pietet, så et finkulturelt produkt forlignes med et *gys* af 'troværdighed på gadeplan' [street credibility]. Protektorerne af status quo ved, at deres fornemste opgave – én der i vid udstrækning udføres af reklamebranchen – er at falbyde det gamle som om det var nyt, hvordan skulle de ellers få de unge med på deres side? Vi skal derfor være mistroiske over for den måde, hvormed 'postmodernismens' idé i øjeblikket annekteres af en voksende nykonservatisme, mistroiske over for strategien – så velkendt fra firmaet Saatchi & Saatchi og fra Thatcher – som kombinerer fornyelsens retorik, der i høj grad minder om den, som vaskemiddelproducenterne anvender ('Ny ånd i malerkunsten', 'Ny objektskulptur') – med en ny stadfæstelse af de konservative værdier.

Der findes intet vigtigere punkt i den konservative trosbekendelse i denne 'nye' periode med økonomisk 'realisme' end det 'hårde arbejdes' grundlæggende værdi (uanset arbejdsløshedens nuværende omfang). Hårdt arbejde er en af de ting, der, ligesom skønne objekter, ganske enkelt er 'godt i sig selv'. Det var en reklame, der fik mig ind på denne tanke, da jeg for nylig ventede på et tog i Londons Underground. I billedserier, der viste en bil, en ung kvindes ben og en flaske whisky, så man en plakat for en udstilling på Tate Gallery med britisk malerkunst siden 1960. Plakaten kombinerede et farvefoto af et letgenkendeligt hjørne af en kunstmalers atelier (med alle tegn på slidsom og hektisk aktivitet: Tykke skorper af maling, hastige skitser hæftet op med tegnestifter) sammen med udstillingens titel: *The Hard-Work Image*. Min opmærksomhed var rettet mod den i et ganske kort øjeblik, og jeg har hverken set den igen eller set udstillingen. Oplevelsen var flygtig, men ikke mindre betydningsfuld af den grund. Plakaten overskrift – "The hard-on", undskyld "hard-work image" (det tilkæmpede image/billede) – fortæller mig, at jeg skal fortolke denne scene som *metafor* for værdier og mandsmod. Jeg bliver mindet om, at alle råmaterier har en iboende værdi i direkte proportion til det arbejde, der er lagt i dem, og for mig virker det som om denne

metonymisk gengivne kunstner er valgt, så han i metonymisk forstand kan repræsentere *alle* kunstmaler, eftersom anstrengelserne helt klart *tilsiger* ham – ergo en *naturlig* form for ærligt arbejde, som er en del af den humanistiske myte: 'Menneskets' evige kamp mod den hårde og ubarmhjertige jord for i sit ansigts sved at fravriste dens frugter. Ud over dette billede af tilsølet maskulin virtuositet ledes min tanker mod et andet billede – de hårdt tilkæmpede skyttegrave i Flanderns marker, den bloddryppende mandlige stoltheds tilsølede scenarier. Jeg kunne blive ved og ved. (Det minder mig for eksempel om den simple infantile glæde, hvis første forskydning under socialiseringsprocessens løftede pegefinger er 'fingermaling', eftersom det hårdt tilkæmpede billede tydeligvis er noget, man skal anstrenge sig for at præstere, og det fører mig videre til en infantil fødselsteori og 'lille Hans' i Freuds case-historie, som er overbevist om, at både han og faderen kan føde børn.)

Jeg kunne blive ved og ved, men min opmærksomhed er allerede fanget af en anden plakat på væggen i 'the Underground', et andet scenarium med maskulint indhold – en invitation til en 'adventure-ferie', hvor en glitrende, viljestærk Marlboro-cowboy konfronteres med et hjerg. Det minder mig om den nylige 'genoplivelse' af ekspresionistisk malerkunst i stor målestok, som fik en massiv kapitalindsprøjtning (vi må hellere kalde det en *ekstumering* – eftersom denne 'levende tradition' blot viste sig at være en *levende død*). Man får uvægerligt en lumske mistanke om, at de nuværende ikoner for ubændig maskulin virtuositet er ret tæt knyttede til de angstsymptomer, som 1970'ernes kvindepolitik udløste. Senmodernismen repræsenterede *øden* – ærbødhed over for den internationale stils funktion, respekten for 'specificitet' og 'tradition' i Greenbergs æstetik – alt på sin rette plads, hvor det gør sin pligt, udfylder sin på forhånd fastsatte rolle i den patriarkalske kultur. Vi skal huske på, at ordet 'patriarkat' ikke refererer til 'mænd' som sådan, men til *faderens herredømme*. Det er lige netop dette herredømmes betingelser, betingelserne for centraliseret *autoritet*, der fører sig frem i alle vor tids forskellige former for politik, inklusive kulturpolitikken. I øjeblikket virker det i det mindste sandsynligt, at det bliver 'konceptualismens' skæbne at blive præsenteret som den 'bevægelse', der ved at underminere 'modernismen' banede vejen for 'postmodernismen'. Imidlertid var eller er ingen af disse 'ismer' noget enkelt fænomen, og sådanne kulturfænomener viger heller ikke bare for hinanden som en aftens fjernsynsprogrammer. Æstetisk, kulturelt og politisk rummede konceptualismen tendenser både til forandring og konservative tendenser. Det samme gør sig gældende i den nuværende 'postmodernistiske' periode. Hvad vi er vidne til inden for kunsten i dag er en tilbagevenden til den symbolske legitimering af det patriarkalske princip via den nye bekræftelse af *nærheds* prioritering. At der insisteres på nærvær har til formål at udrydde den trussel mod narcissistisk selvtilstrækkelighed (truslen mod 'kunsten' som instans, mod statsmagten), der kommer fra at *indkalke* lene forskel, altså *deling* (i stedet for effektivt at *formegte* forskel ved at påskønne det ene vilkår i en modsætning for at undertrykke det andet), deling af form fra indhold (politiske emner kan gøres til fetich som 'nærvær' i lige så høj grad som det at undgå ethvert emne overhovedet), deling af det private (kunst som 'privat oplevelse') fra det sociale (som, når det kommer til stykket, kun kortlægger familielivets deling fra arbejdet i de industrielle, kapitalistiske samfund, inklusive dem i Østen), deling af ordet fra billedet (jeg har andetsteds skrevet udførligt om hvad for noget sludder *dét er*), deling af det maskuline fra det feminine med

det formål at frembringe 'mænd' og 'kvinder', deling af teori fra praksis, deling af institutionens indre fra dens ydre (for eksempel den næsten totale isolation af kunsthistorisk og kritisk diskurs fra de mere udbredte analytiske diskurser – inklusive psykoanalyse og semiotik – som omgiver dem) og så fremdeles. Det, der var radikalt inden for konceptkunsten, og det, jeg med taknemmelighed kan sige endnu ikke helt er tabt af syne, var det arbejde, som det krævede – ud over *objektet* – eller det at erkende, gribe ind i, regulere, omorganisere disse netværker af forskelle, hvori selve definitionen af 'kunst' og af det, den *repræsenterer*, tildannes: Det glimt vi fik af, at fraværet af 'nærvær' var en reel mulighed, og det indebar dermed en mulighed for *forandring*.

Men alligevel ...

Jeg har konstateret, at den moderne kunsts historie og forhistorie i vor patriarkalske, falloscentriske kultur er præget af fetischismens tilstedeværelse, *nærverets* fetischisme. Det er ikke min mening at antyde, at kunsten skal *reduceres* til fetischisme, eller at fetischismen ligger 'bag' alle gengivelser som årsag i forhold til virkning – jeg foretrækker en metafor, som Foucault brugte i en anden sammenhæng, nemlig at tale om fetischismens 'kapillarkraft' (dvs. hårrørsvirkning). Et fundamentalt aspekt i Freuds forklaring af fetischismen er det, han kalder 'for-nægtelse' – den kløft mellem viden og overbevisning, der typisk giver sig udtryk som: "Jeg ved det godt, men alligevel ...". Fornægtelse er fetischismens *form* – som fungerer ved at beskytte en følelse af narcissistisk selvtilstrækkelighed ved at udviske forskelle, alt det anderledes, det der er *udenfor*. Hvad der i dag reelt er det 'officielle' kunstetablissements holdning, det er blevet en fornægtelse, hvad historien angår.

Jeg har med udtrykket 'postmodernisme' refereret til kunst, der er produceret, efter at Greenbergs senmodernisme mistede sit ideologiske greb – i løbet af konceptualismens korte periode og derefter. Skal udtrykket 'postmodernisme' imidlertid have mere end en sådan tautologisk betydning, er vi nødt til at se ud over de grænser, som 'kunstverdenen' – Kunsten – har defineret for sig selv, til efterkrigstidens mere generelle kulturelle, politiske, intellektuelle og *epistemologiske* omvæltninger. Hvis vi – for at afdække situationen på en nem måde og som en slags allegori – kunne 'personificere førmodernismen' som en aktør, så ville vedkommende være præget af humanismens selvindsigtsfulde, punktligt subjekt, der 'udtrykker' sig selv og/eller sin verden (en verden, der bare er der som en 'realitet') via et transparent sprog. 'Modernismen' blev indført side om side med de samfundsmæssige, politiske og teknologiske revolutioner i begyndelsen af det 20. århundrede og er præget af et eksistentielt utrygt subjekt, der taler om en verden bestående af 'relativitet' og 'usikkerhed', alt imens vedkommende er sig ubehageligt bevidst om sprogets konventionelle væsen. Det 'postmodernistiske' subjekt skal leve med det faktum, at ikke blot er dets sprog 'vilkårligt', men det er i sig selv et 'resultat af sproget', en aflejrning af selve den symbolske orden, som det humanistiske subjekt gik ud fra som givet, at det var herre over. 'Skal leve med', *men kan ikke desto mindre* leve 'som om' situationen er anderledes end den er, og kan leve 'som om' den humanistiske histories store fortælling', den største historie, der nogensinde er fortalt',

endnu ikke for længe er forbi – forbi allerede ved århundredskiftet sammen med Marx, Freud og Saussure, forbi med atomvåben og mikrohipteknologien, forbi i anden halvdel af det 20. århundrede i forbindelse med kvindernes og den 'tredje verdens' stadig større politiske bevidsthed. Ja, vi ved det godt, at det 20. århundrede er indtruffet, og så er det alligevel ikke, eftersom pressen rapporterer om konflikten på Falklandsøerne og det kongelige bryllup, for blot at nævne dette land, og der er en tilbagevendt til heltedyrkelser i malerkunsten og til hårdt tilkæmpede billeder som er lige så pligtro og kompetente som en victoriansk broderiprøve.

'Sandheden' spillede en hovedrolle på humanismens allegoriske lærreder, men i de postmodernistiske allegorier er 'Sandhed' udskiftet med tvillingerne 'Relativitet' og 'Legitimation'. En reaktion på det muliges radikale uensartethed har altid været det *illadtes* ensartethed – udtrykt i fortællende eller allegorisk form, hvor vi tilbydes billeder af de roller, det står os frit for at påtage os, de subjekter eller 'jeg'er, vi gerne må udvikle os til, hvis vi selv skal blive socialt *meningfulde*. Det er disse narrativer, disse subjekter, der *nu* er problemstillingen i postmodernismens tid. Et symptom er den megen roden rundt i fortidens ikonografiske bagage – inden for kunsten og moden og mere og mere inden for politik. Som jeg har observeret, kan den arkæologiske aktivitet afsløre grundstenene for vore 'moderne' anskuelssystemer, samtidig med at den kan bane vejen for en rekonstruktion, som ikke ville *udslutte* fortiden, men netop bibeholde dens *forskelligartethed* – eller også kan aktiviteten ende der, hvor den begynder, i nostalgien, i gentagelsen, i bekræftelsen af, at nutid og fortid mere eller mindre er det *samme*. Det er selve undertrykkelsen af forskel, så man trygt kan bevare status quo, som fremkalder symptomet 'fetichisme'. Psykoanalysen viser, hvor jaloux og dygtige vi er til at værne om vore symptomer – vi ønsker nemlig ikke at opgave dem, efter som de udtrykker vores *begær*. Den samme lyst kan dog sagtens finde på andre symptomatiske taktikker, den kan finde på alternative symbolske former (de er ikke alle lige, hvad angår deres konsekvenser) undervejs (en route) til 'kapitalens omfordeling' i lystens økonomi. I mellemtiden er konsekvensen af den modernes kunsts fornægtelse af moderne historie stadig dens praktisk talt totale fallit som noget, der er betydningsbærende.