

Kronik i Information d. 2/12/2000. Bragt under titlen "**...men er det kunst?**" af Jan Esmann, kunstmaler, magister i moderne kultur.

Illustrationen skulle have været: David Salle: *Midday*, 1984, 127 x 289 cm. Men grundet copyright var det ikke muligt. I stedet valgte redaktionen mit maleri "[Filosofferne](#)".



Maleriets udfordring

David Favrholt debaterer i sin bog *Æstetik og filosofi* kunstnerisk værdi som en social konstruktion (institutionsteorien) versus kunstnerisk værdi som resultat af den grad værket i sig selv indfrier en række parametre (parameter teorien). Med parameter teorien rammer Favrholt tidsånden uhyre præcist i det han har givet den nye generation af kunstnere en filosofisk formulering af de problemer, som vi i avantgarden tumler med: hvad er det ved værket, der gør at værket er et kunstværk.

At arbejde med kunst ud fra det er sært nok dybt kontroversielt og, som Favrholt's bog understreger, i dyb modstrid med hvad der er god tone på Det Kongelige Danske Kitchakademi, hvor institutionsteorien dominerer. Det er naturligvis ikke nyt, at avantgarden står i et modsætningsforhold til Akademiet, men ud fra Favrholt's dichotomi mellem institutionskunst og parameterkunst bliver det klart, at de store konflikter mellem avantgarden og Akademiet altid er opstået, når Akademiet dyrkede en kunstforståelse, der var institutionsbaseret.

Det typiske eksempel er det franske akademi, hvis institution var Salonen, og hvor det galdt, at hvis ens værk ikke havde været udstillet på Salonen, så var det ikke et kunstværk. Impressionisternes parameterbaserede maleri kæmpede en hård kamp mod dette.

Claus Carstensen, Peter Bonde og Ursula Reuter (dvs samtlige professorer på Akademiets billedkunstskoler) er utvivlsomt af alle akademiprofessorer de, hvis kunst mere end noget andet er institutionskunst og som tilsvarende legemliggør den samme institutionelle forstokkethed, som den progressive parameterbaserede kunst altid har måttet kæmpe mod. Vi er idag, som Favrholt påpeger, i en situation, hvor institutionsteorien er altoverskyggende.

Som kulturhistoriker kan jeg føje til Favrholt, at vi således er i samme situation som kunsthistorien altid har været i, når der er ved at ske et nyt gennembrud for parameterbaseret kunst.

Som kunstner i den parameterbaserede avantgarde kan jeg så endvidere føje til Favrholt, at der er en række parametre, som han som filosof har overset, og som synes at være de væsentligste ved kunstværket som kunstnerisk værk. Der er således tre klasser af parametre, eller kvaliteter ved maleriet, som Favrholt ikke berører, og som vi med kan indkredses som hhv. *empiriske*, *immanente* og *transcendente*. Som kunstmaler må jeg overfor Favrholt fastholde, at værkets kvaliteter først og fremmest afhænger af hvordan det realiserer disse tre parameterklasser.

Lad os starte med empirien: maling. Til malingen er knyttet en række kvaliteter, vi kan kalde *maleriets empiriske kvaliteter*. De er hhv.:

Maleriets empiriske kvaliteter
<i>Medie</i> (fx. olie, tusch, mv.)
<i>Farve</i> (malingens kulør)
<i>Valør</i> (hvor lys eller mørk farven er)
<i>Form</i> (malingens afgrænsning)

Spor (prægning efter udførelsen)

Immanent i maleriets empiri er en række kvaliteter, som man mere end andre kvaliteter ser kunstværker vurderet og klassificeret efter. Disse *maleriets immanente kvaliteter* er hhv:

Maleriets immanente kvaliteter
<i>Komposition og stil</i>
<i>Aktualitet</i> (står værket i forhold til dets kunsthistoriske samtid)
<i>Originalitet</i> (bibringer det den kunsthistoriske samtid noget unikt)
<i>Integritet</i> (danner værket et samlet udtryk – herunder om et splittet udtryks dele står i forhold til hinanden og splittelsen er en integreret del af værket)

Men et værk bliver ikke et kunstværk i kraft af den betydning, det rummer, da det kun er en enkelt af de immanente kvaliteter.

Det betyder ikke, at værkets betydning er uvæsentlig, og heller ikke, at produktionen af et kunstværk ikke bør stå i forhold til den tid, det produceres i, men blot at værket er et kunstværk i samme grad det ikke kun er et modefænomen eller tidsfænomen og i samme grad det besidder kvaliteter *ud over* dets funktion som betydningsbærende tegn og ud over dets samtidsbundne og udstillingstematiske funktioner.

Herudover kan malingen opleves som mere end maling og som andet end dens empiriske kvaliteter som ovenfor beskrevet. To farver ved siden af hinanden kan opleves som to andre farver, end de egentlig er, eller endda give oplevelsen af en farve, der slet ikke findes som sådan.

Disse to perceptionsfænomener kaldes *simultanfarver* og *efterbilledefarver*, og de findes ikke andre steder end i nervesystemet, hvor de produceres som en respons på enten bestemte farvers sammenstilling (*simultanfarver*) eller på noget monoton farvepåvirkning (*efterbilledefarver*). Vi henregner disse til en af maleriets koloristiske muligheder for at overskride, *transcendere*, sin egen materielle beskaffenhed.

Vi kan kalde de kvaliteter, som er væsensforskellige fra materialet selv og som maleriets materiale giver indtryk af, for *maleriets transcendentale kvaliteter*.

Vi er berettigede i at kalde dem transcendentale af to grunde: 1) De er hverken *empiriske* eller immanente. 2) De er ikke *kontingente*, dvs. at de ikke er tilstede, alene på grund af den sammenhæng værket optræder i (som Favrholt påpeger er et værk er ikke et kunstværk, bare fordi det hænger på et museum).

Det gælder ydermere om disse transcendentale kvaliteter, at de forudsætter at der er et kunstværk, der er udført. Med andre ord kan man godt have billeder, der har udmærkede empiriske og immanente kvaliteter, men ingen transcendentale. Omvendt kan man ikke have et værk med transcendentale kvaliteter, uden at der er et værk (empiri) at transcendere. Og er der et værk, vil der også være immanens, da de kvaliteter i vid ustrækning er kontingente, dvs repræsenterer værkets placering i kunsthistorien og samtiden.

Disse transcendentale kvaliteter udgør altså mere end noget andet det, Favrholt har svært ved at konkretisere: det, der bestemmer kunst som kunst, og det, der skiller kunst fra kunsthåndværk og kitsch.

Maleriets transcendentale kvaliteter
<i>Stoflighed</i>
<i>Formkonsekvens</i>
<i>Rumkonsekvens</i>
<i>Lys</i>

Mørke
Kolorit

Vi vil i det følgende gennemgå de transcendentale kvaliteter og søge at eksemplificere med værker udstillet på Statens Museum for Kunst. Men det er ubetinget maleriets kunstneriske udfordring at gøre de transcendentale kvaliteter nærværende i oplevelsen.

Stoflighed vil sige, at malingen giver indtryk af at være noget andet end maling. Det giver fx. indtryk af at være hud, luft, mv. eller af at være farve – som fx. Yves Kleins *monochromes*. Dette er en af de mere velkendte transcendentale kvaliteter ved maleriet.

Sammenlign fx. Zahrtmanns billede af Jobs bylderamte hud med huden i Ejnar Niensens Adam og Eva-figurer og se at de to så forskellige håndteringer af hudens stoflighed begge giver indtryk af meget mere end maling - til forskel fra fx. det latterlige store billede med faldende mandslinge, hvor kønsdelene er dækket af kæmpeinsekter (kunstmuseet bruger pt. billedet på en plakat).

Formkonsekvens og *rumkonsekvens* er ikke blot form og rum. Form og rum vil ikke i sig selv kunne beskrive såvel figurativt som nonfigurativt maleri. Det figurative maleri vil traditionelt søge at gengive formernes tredimensionalitet på fladen og endvidere (hvilket er mindre kendt) søge at give en oplevelse af *rummet mellem* genstandene. Det nonfigurative derimod vil traditionelt søge at gøre farverne nærværende på samme plan og vil ikke søge at gengive noget ustofligt (rum) mellem de enkelte farver.

Det betyder ikke, at det nødvendigvis skal være sådan, men at der skal være en konsekvens i håndteringen af disse problemer i det enkelte billede; og med konsekvens menes også, at hvis der afviges fra den norm, farverne selv opstiller, så skal det have en betydning eller funktion i værket.

Det nytter ikke at man maler en figur plastisk og med en stoflighed som hud, og så fx maler figurens overarm flad og med en stoflighed som snot – med mindre der er en pointe i netop det, som vil fremgå af billedet selv. Sådanne konsekvensbrud er i almindelighed udtryk for inkompetence hos maleren og vil sjældent med held figurere i andet end surrealistisk maleri.

At et figurativt maleri udmærket kan være fladt skulle være selvindlysende, ellers kan man på Statens Museum se med hvilken konsekvens Nils Lergaard malede figurativt og dog udførte et koloristisk blændende flademaleri.

Til kontrast kan man se på Claus Carstensens bemalede spånpladekonstruktion i midterrummet, hvor en lille piges ansigt (der er udført af en skiltemaler – jeg havde, i Esromgade 15, atelier overfor Claus i halvandet år og ved derfor at skiltemaleren udførte alt figurativt i Claus' billeder) slet ikke besider hverken form eller rum, men hvor Claus med et stempel på pigens kind, antyder at der må være en rumlig form på kinden (for stemplet følger kindens form). Dette er en inkonsekvens: stemplet signalerer form, men udførelsen er formløs. Havde professor Carstensen været en bedre maler, der ikke var afhængig af at hyre en skiltemaler til at udføre det figurative for sig, så havde kinden været malet så den understøttede stemplets rumlige placering eller også havde stemplet været placeret uden hensyn til kindens rumlige form. Som det er nu er det slet og ret hverken fugl eller fisk og må klassificeres som dårligt maleri, der højst er en skiltemaler værdigt.

Lys og mørke er transcendentale kvaliteter ved maleriet, da man ikke nødvendigvis vil få indtryk af lys eller mørke blot fordi der i billedet er stor kontrast mellem lyse og mørke områder. Et billede med store sorte områder og få hvidlige partier vil altså ikke være en kunstnerisk håndtering af lys og mørke, men vil blot have de rent empiriske kvaliteter: sort-agtig og hvidlig maling. Et impressionistisk maleri, fx. af Peter Hansen (*Legende Børn* på Statens Museum), hvor farverne er stort set lige lyse, kan give et langt stærkere udtryk for lys end fx. et traditionelt clairobcur-maleri af Caravaggio.

Men clairobcur kan sagtens fungere: Ejnar Nielsen lavede undtagelsesvis et clairobcur-maleri, nemlig af en blind pige, der læser en bog på braille, hvis hvidlige sider synes lysere end malingen egentlig er. Se det på Statens Museum for Kunst.

Kolorit er en gammel kending, der har fået en anden og stærkere betydning efter de mange pigmenter blev opfundet da den kemiske industri blomstrede frem omkring år 1900. Kolorisme er ikke længere, som før Chevreul og impressionismen, et spørgsmål om mere eller mindre yndefuld farvelægning, men om at farverne kan bringes til at påvirke hinanden på en sådan måde, at de enkelte farver foruden at rumme farvens egenfarve også rummer imaginære farver. Det er en smal sag at få fx. en blå til at se ud som grøn eller violet, men det kræver en dygtig kolorist at få et maleris mange farver og valører til at påvirke hinanden til alle at være andet og mere end de er fra tuben.

Willumsen, Weie, Isakson, Jorn, Richard Mortensen og Arne Haugen-Sørensen er eksempler på store kolorister i Dansk kunst. Til sammenligning kan man gå ind i Statens Museums rum med de nuværende Akademi-professores værker og konstatere, at koloristisk præcision ikke er at finde i hverken Peter Bondes eller Claus Carstensens maleri.

Hvad kolorisme angår udtrykker billederne på ingen måde noget om farve, og de kunne udmærket være udført med en anden

tilfældig farve uden at det ville ændre ved værkernes udtryk. De kunne for så vidt også have et andet motiv uden at det ville ændre noget og om Claus havde fået skiltemaleren til at male sit eget barn eller Björk, og om Bonde på sit billede havde skrevet "kiss me" istedet for "fuck you" kunne også have været det samme. Som man kan se af illustrationen laver Bonde forøvrigt ikke stort mere end plagiater af David Salle. Professorernes værker er altså både identitetsløse, udtryksløse og mekaniske og derfor intet andet end tidstypisk kitsch.

Danner man sig en klar fornemmelse af den kunstneriske fattigdom i en malerisk praksis, der ikke tager hensyn til hverken de stilistiske eller de transcendentale kvaliteter, så kan man let gøre sig klart, at det i musikkens verden vil svare til, at en violinist var: tonedøv (ingen kolorisme), rytmedøv (ingen form- eller rumkonsekvens), ikke kunne styre tonernes karakter med sin bue (ingen stoflighed), kun kunne spille i én lydstyrke (intet lys eller mørke), blot lirrede noderne af fra partituret uden sans for musikken (ingen komposition), søgte at efterligne en andens spillestil (uoriginalt), og blandede taktarter sammen uden hensyn til musikken (ingen integritet).

Det er i musikkens verden heldigvis endnu sådan, at man på det grundlag ikke kan gøre karriere. Det er tragisk at man i billedkunstens verden har kunnet.

	Claus Carstensen	Peter Bonde	Per Kirkeby	David Salle	Karl Isakson	Zahrtmann	Arne Haugen-Sørensen	Asger Jorn	Richard Mortensen
<i>Transcendentale kvaliteter</i>									
Stoflighed	0	0	4	0	4	8	4	4	9
Formkonsekvens	2	2	7	8	8	8	9	9	10
Rumkonsekvens	0	0	6	6	6	6	9	8	10
Lys	0	0	3	5	2	7	7	8	6
Mørke	0	0	3	2	3	7	8	7	6
Kolorit	0	1	8	1	8	9	10	10	10
<i>Immanente kvaliteter</i>									
Komposition	2	2	7	6	6	10	10	10	10
Aktualitet	2	1	1	8	7	7	9	10	10
Originalitet	0	0	1	8	5	7	10	10	10
Integritet	3	3	6	8	7	9	10	10	10
Total af 100	9	9	46	52	56	78	86	86	91

0-15 point må udelukke maleriet fra at være kunst og vil klassificere det som kitsch eller diletanteri.

16-33 point vil klassificere maleriet som hæderligt håndværk eller godt skolearbejde.

34-66 vil klassificere maleriet som ringe til god kunst.

67-85 vil klassificere maleriet som god til stor kunst, der antageligt vil berige flere generationer efter sin tilblivelsestid.

86-100 vil klassificere det som et væsentligt værk i verdenskunsten, der fortjener at udødeliggøres.

JAN ESMANN