

VEJLEDNING FOR KUNSTELSKERE



Skolen for Kunsten i Mennesket 1986



VEJLEDNING FOR KUNSTELSKERE

Vejledning for Kunstelskere
er udgivet som katalog til udstillingen
»Civilisation« på Ny Carlsberg Glyptotek,
februar-marts 1986.

Publiceret med støtte fra Bikubenfonden

© Skeel & Skriver 1986

Trykt på Eks-Skolens Trykkeri

VEJLEDNING FOR KUNSTELSKERE

Et interview med
Christian Skeel og Morten Skriver

af
Peter Shereshevsky



I anledning af udstillingen
CIVILISATION
på
Ny Carlsberg Glyptotek

Skolen for Kunsten i Mennesket 1986

Hvis nogen synes det ligner noget andet – så er det noget andet

PS: I har bedt mig lave dette interview med jer i anledning af jeres udstilling »Civilisation« på Ny Carlsberg Glyptotek, for at få belyst forskellige ideer og tanker bag jeres kunst, som en slags vejledning for kunstelskere – som I siger. Selve udstillingen på Glyptoteket eksisterer på dette tidspunkt ikke som andet end et antal skitser, beskrivelser og aftaler med firmaer og museer, der skal låne jer objekter til udstillingen. Alligevel vil jeg tage udgangspunkt i dette ikke eksisterende projekt, frem for jeres tidligere udstillinger. Hvorfor kalder I udstillingen »civilisation?«

CS: Titlen er en association som opstod efter at vi havde planlagt installationen og blev i stand til at se, hvad det var for en kode, vi havde lavet. Da vi havde fundet denne nøgle – altså kodeordet civilisation – så bestod billedet pludselig ikke af andet end referencer til fænomenet civilisation.

MS: Det er imidlertid vigtigt at holde fast i, at installationen og billedets kode er opstået intuitivt, og at projektet ikke på nogen måde kan forklares entydigt, selv om man bagefter kan lave en fortolkning, der får det til at se sådan ud.

CS: Vores hjerne er simpelthen indrettet sådan, at vi ikke kan undgå at læse en betydning ind i de billeder, vi ser, at fortolke dem som sprog alt efter de givne forudsætninger. Det interessante er, at jo mere antydet og jo mindre entydigt billedet er, jo mere inspirerer det til en fortolkning.

PS: *Hvordan læser I selv det, I kalder koden i denne installation?*

MS: Først og fremmest består udstillingen af nogle meget simple objektsammenstillinger. Dels er der alléen af spilleautomater og antikke skulpturer, som fører op til det store hoved, og dels sammenstillinger af lommeregner og stenøkser i montr bag hovedet. . . Umiddelbart virker spilleautomater og antikke skulpturer som to diametralt modsatte fænomener, og det hænger sammen med, at det egentligt er objekter af samme type. Rent formelt er det jo »ting på sokler« – og hvis man vælger skulpturer og sokler, der passer i dimensionerne til spilleautomaterne, er der også en vis proportionsmæssig lighed. Men den væsentligste lighed består i, at begge dele er fascinationsgenstande med en ren mental funktion. Forskellen på de to typer objekter kan ses som et udtryk for forskellen på de to typer civilisationer, de er blevet til i. De antikke skulpturer har i almindelighed haft en religiøs funktion. Det har for eksempel

været votivfigurer eller gudebilleder, hvor den psykologiske og magiske betydning har været primær. Der har været ofret til dem og holdt fester for dem. Nogle har været anset for at være besjælede, eller for at have helbredende egenskaber. De har indgået som symboler i den kollektive bevidsthed og har skabt sammenhæng og mening i forbindelse med de ritualer, som de har været centrum for. . . Spilleautomaterne har mildest talt ikke denne dybe betydning. De er ren overflade, ren popkultur. Spilleautomaterne er kortlivede objekter i forbrugersamfundets materialestrøm. Standardiserede enheder, der ikke repræsenterer andet end øjeblikkets flimren i underholdningsmaskinen. De har kun mening i den direkte interaktion og i muligheden for materiel gevinst.

CS: Nu kunne det måske lyde som om vi ikke kan lide spilleautomater, men faktisk synes vi de er flotte, og vi kan lide fornemmelsen af at hive i et veljusteret håndtag. De er heller ikke uinteressante, hvis man begynder at studere deres symbolsprog nærmere, men det er en anden sag. . .

PS: Så er der sammenstillingen af lommeregner og stenøkser i fem montrer bag det store gips-hoved. . .?

MS: Jo, ja, – her er tale om to typer objekter, der på den ene side er diametrale modsætninger, men

som alligevel tilhører samme gruppe, i den forstand, at begge dele er redskaber og teknologi. Men mens den ene type genstand ikke er andet end det man ser, den konkrete materialitet, håndværket og forarbejdningen, så er den anden først og fremmest det, man ikke kan se, ren immaterialitet, ren information.

CS: Jeg aner ikke, hvad der fik os til at ville sætte de to ting sammen, måske var det en vis lighed i proportionerne. Det var først senere, at vi kom på den tanke, at de hver især repræsenterer en global kultur. – Du ved, stenøkser er stort set ens, hvor man end finder dem i verden. De udtrykker et særligt stadium i menneskekulturens udvikling, og stenøkserne har formodentlig været en almindelig tilgængelig teknologi på dette niveau. Også lommeregnerne forekommer nu over hele kloden, og man kan se dem som et udtryk for, eller et symbol på, den efterindustrielle globale kultur vi er på vej ind i. Ligesom stenalderen er denne anden globale kultur kendetegnet ved at den centrale teknologi, informationsteknologien er almindeligt udbredt og tilgængelig.

MS: Hvis man opfatter civilisationsbegrebet som en betegnelse for den hierarkisk organiserede bykultur, i modsætning til de primitives, stamfolkernes, direkte fællesskab, og samtidigt ser begrebet som en selvbevidst betegnelse for et højere og bedre udviklingsstadium, – så kan

man sige, at stenøksen og lommeregneren, på hver sin side repræsenterer afgrænsningen af civilisationens epoke, for hvis vi overlever og den globale kultur bliver en realitet, vil vi være tilbage ved et sted, hvor kulturen er karakteriseret af ikke hierarkiske netværk af relationer mellem mennesker, og ikke af selvglade, centraliserede civilisationer.

CS: Det sidste element i installationen er hovedet for enden af alléen og den røde løber. Det store gipshoved kan ses som et billede på bevidstheden, som vokser frem af evolutionen og begynder at forme sin egen verden. Hovedet er placeret imellem de materielle redskaber og de mentale redskaber, og det står i en sø af materiale, koncentriske ringe af kridt og jord, hvorpå der er placeret forskellige naturalier i bunker og beholdere, vand, fedt, pigment, mineraler, tang og så videre. . . måske repræsenterer tableauet udvekslingen af energi imellem ånden og stoffet – den grundlæggende drivkraft i civilisationsdannelsen.

MS: Men som sagt, installationen er blevet til som et billede, som en slags gastronomi, hvor de forskellige ingredienser bliver afstemt udelukkende på fornemmelsen, forklaringen er først kommet til senere, og hvis der er nogen som synes, at det ligner noget andet, så *er* det noget andet.

Forklaringer kan udelukke forståelsen

PS: For mig lyder det, som om I prøver at bortforklare, at koden spiller en helt central rolle i jeres installationer. . .?

MS: Nej, det er ikke rigtigt, men vi er bevidste om at vi, når vi laver en udstilling, konstruerer et udsagn, der som Christian sagde tidligere, ikke kan undgå at blive tolket. Vi kan derfor heller ikke komme uden om at tage stilling til dette billedsproglige, semiotiske lag.

CS: Det gælder også selv om vi altid begynder uden ideer og hensigter. Metoden er simpelthen, at vi gir os tid, og åbner os over for rummets, stedets og arrangementets karakter, og så opstår der før eller siden en række spontane billeder og indskydelser, som vi kan tage stilling til. Men det er også lige her, at det bliver fristende at fortolke tingene på forhånd, så at sige at vælgemellem indskydelserne ud fra en fortolkning af dem. Og netop den metode, hvor koden bliver det centrale element, har vi dårlige erfaringer med.

MS: Ja, vi prøvede den på gruppeudstillingen Decembristerne sidste år, hvor vi lavede installationen »Det Himmelske Ægteskab« sammen med Peter Holck. Installationen bestod kort fortalt af et langt rektangulært rum, som vi delte med en semitransparent væg. Det ene rum var mørkelagt og fyldt med forskellige

kultiske og religiøse symboler. Det andet trekantrum var meget lyst, og indeholdt dels ingeniørtegninger af datachips, og dels en montre med de materialiserede chips og forskellige integrerede kredsløb, og endelig hang der en stor model af en jumbojet i loftet. Symbolikken var altså ekstrem klar. Det var de to hjernehalvdele, den rationelle og den irrationelle side af mennesket – og så videre. Det var et billede på sammenhæng og helhed – en drøm om at vise hvordan de to sider komplementerer hinanden. Yderligere var der den detalje, at man kunne se fra det kultiske, mørke og ubevidste rum ind i det lyse, teknologiske og bevidste rum – men ikke omvendt.

CS: På den måde var det en meget smuk og vellykket installation, der fungerede fint som en kontrast til alle kunstgenstandene i den øvrige del af udstillingen, for det lignede virkelig ikke kunst. Problemet var bare, at vi kom til at udstille en forklaring, en pædagogisk kode, i stedet for en intuitiv kode. Vi erfarede ved den lejlighed, at forklaringer kan udelukke forståelse, formodentlig fordi de fører til en forenkling, der ikke er dækning for andre steder end i sproget. Meddelelsen blir altså væk i koden, og det er ikke længere muligt at undres og at opdage. Det blir et lukket univers i stedet for et åbent.

MS: Med andre ord, jo tættere vi kommer på det ubevidste og intuitive, jo klarere trænger med

delelsen igennem. Meddelelsen ligger i denne forbindelse bag koden, bag sproget og symbolerne, og ikke i dem. Det må vi holde os klart, når vi vælger mellem de spontane billeder og indskydelser, og når vi prøver at forklare, hvad det er vi laver, og hvorfor vi gør det.

Vi har udvidet paletten fra at bestå af farverne i malerkassen til at omfatte alle ting i hele verden

PS: Hvordan er I nået frem til jeres særlige arbejdsform? Jeg tænker i denne forbindelse både på den kollektive proces og på selve metoden.

CS: De to ting har vel formet hinanden gensidigt. Vi har begge to fra begyndelsen søgt mod kollektive arbejdsformer, også før vi begyndte at samarbejde. Det er en arbejdsform der på den ene side er omstændelig og tidskrævende, og fordrer stor åbenhed overfor ideer som ikke er ens egne. På den anden side åbner der sig altså nogle helt andre muligheder, fordi man bliver befriet fra det pres, der ligger i at skulle præstere noget individuelt, originalt. Det bliver i mindre grad et spil, hvor man fremhæver sig selv, til et spil, hvor hovedsagen er tillid til ens egen og andres intuition og fornemmelser.

MS: Og det er vel netop dette forhold, der har ført os frem til den metode, hvor vi bygger installationerne op, fortrinsvis af genstande, der allerede eksisterer som objekter. Vi begyndte begge to som malere, men det er uhyre vanskeligt at arbejde sammen om fremstillingen af kunstgenstande som malerier og skulpturer, fordi der i denne fremstillingsproces traditionelt er så mange subtile og private præferencer for det ene og det andet. Subjektiviteten alene gør samarbejde næsten umuligt, med mindre man kan finde et helt ritualiseret formsprog som f.eks. oldtidens ægyptere havde det. . . I den type installationer vi laver nu, er vores forestillingsverden ikke begrænset af en særlig type håndværksmæssig formåen, eller af en særlig smag for den sags skyld. På den måde har den kollektive arbejdsform ført til en udvidelse af vores opfattelse af hvad kunst egentligt er.

PS: Hvad består denne udvidelse i? Der er jo ikke noget nyt i at arbejde med readymades, eller installationer for den sags skyld.

MS: Nej, der er ikke noget nyt i formen som sådan. Jeg tror, at Duchamp udstillede sin første readymade, flaskestativet, allerede i 1914, og idag er der formodentlig mange hundrede, måske tusinde kunstnere ud over verden, der arbejder med readymades, objektsammenstillinger og installationer af forskellig art, foruden navne

som Beuys eller Tony Craig. Det er jo det som kendetegner situationen nu. Den hektiske stilistiske og ideologiske udvikling, der har været et fundamentalt træk ved kunsthistorien i dette århundrede, er nået til en afslutning. Hele det formmæssige univers er forlængst blevet kortlagt, alle chokeffekterne er brugt op. Avantgarde er blevet et begreb indenfor beklædningsbranchen. Udviklingen nu foregår på et andet og måske mindre iøjnefaldende plan, hvor det væsentlige er forvandlingen af kunstbegrebet.

CS: Hvis vi tager udgangspunkt i vores egen udvikling, så begyndte vi, som sagt, som malere i ret traditionel forstand. . . arbejdet med installationer og objekter betød en virkelig bevidsthedsudvidelse – jeg mener, vi udvidede så at sige paletten fra at bestå af farverne i malerkassen, til i virkeligheden at rumme alle ting i hele verden, selv om der i praksis selvfølgelig er visse begrænsninger. . . denne udvidelse af horisonten, som jo også var en befrielse, førte så til, at vi begyndte at tænke over og at se på kunsten på en ny måde. Det blev efterhånden klart for os, at kunst ikke er noget, der findes som en mystisk kraft i kunstgenstandene, i denne slags arrangementer og objekter, frem for i andre typer af arrangementer og objekter. Men at kunsten nødvendigvis må være noget, der eksisterer i handlingen, i valget – altså et alment psykologisk fænomen.

Kunstværker er en slags forstenede spor efter kunstnerisk aktivitet

PS: Men kommer I ikke på denne måde til at ophæve kunstbegrebet fuldstændigt, ved at gøre det til en diffus generalisering, der kan betyde hvad som helst?

MS: Jo, de fleste vil sikkert opleve det på den måde. Et maleri i gulddramme eller en skulptur på sokkel er jo umiddelbart genkendelig som en kunstgenstand. Ingen tvivl om det, man kan røre ved den og handle med den, den er konkret, håndgribelig virkelighed. Når vi – eller andre – kommer og siger, at kunsten ikke findes i disse ting, kommer det let til at se ud som om vi simpelthen ophæver begrebet. Men for os er der i høj grad tale om en tiltrængt konkretisering af kunstbegrebet. Ved at flytte kunsten fra at være et eller andet i tingene, til at være noget i mennesket, er det pludselig blevet muligt for os at forstå både nogle af de kræfter, der virker i os, og nogle af de kræfter, der virker i kunstverdenen.

CS: Problemet er jo i virkeligheden, at ingen er villige til at forsøge at definere, hvad kunst er. Man kan snakke om alle mulige omstændigheder omkring kunsten, fremstille alle mulige kronologier og æstetiske teorier. Man kan tale om institutionen, eller om billedsprogets se-

mantik, og endevende problemerne med ekstrem akademisk grundighed. Men når det kommer til et simpelt spørgsmål som for eksempel, hvorfor det ene maleri er kunst og det andet ikke, selvom begge tilhører kategorien af kunstgenstande, så hører samtalen op. Men det er jo det, det hele drejer sig om. . . i den almindelige teoridannelse omkring kunsten er kunst ikke andet end en abstrakt kategori af døde ting, en lagervare der bare er der.

MS: Jeg tror, at grunden til, at man ikke bryder sig om at gå ind til sagens kerne er, at man kommer ind i et mystisk og flydende område, hvor det er svært at bevæge sig med logisk tænkning. Det har at gøre med vores intuitive og irrationelle verden, med alt det uudsigelige. Men det er kun et problem så længe man er ude efter entydige svar.

CS: Spørgsmålet er, hvad det er som bevæger os, og hvad det er, som bliver bevæget, når vi ser et kunstværk. Hvordan adskiller den ændring af vores sindstilstand, som sker i mødet med denne type æstetisk arrangement, sig fra den ændring af bevidstheden, der kan ske i mødet med andre æstetiske fænomener, der pludselig slår os ved deres skønhed eller styrke, som for eksempel et lysstrejf på en forvitret mur, eller et dramatisk stykke vejarbejde?

MS: Sagen er jo, at der ikke er nogen forskel.

PS: Men I må dog erkende, at kunstgenstandene er ting i vores æstetiske kultur, som i særlig grad fanger vores opmærksomhed, og som repræsenterer en opdyrkning af vores sanselighed.

CS: Nu ved jeg ikke, hvad du mener med vores sanselighed. Så vidt jeg kan se, repræsenterer kunstgenstandene først og fremmest kunstnerens opdyrkning af sin egen sanselighed. Hvis beskueren virkelig opdyrkede *sin* sanselighed ved at se på kunstværker, ville der være mange flere mennesker, der på kunstudstillingerne var optaget af mellemrummene mellem billederne, skulpturernes skygger på gulvet og den slags.

MS: Man må vel snarere opfatte kunstværkerne som forstenede spor efter kunstnerisk aktivitet, som en slags kunstfossiler. Man kan derfor betragte kunstmuseerne som studiesamlinger for kunst-geologi. Kunstmuseet er en videnskabelig systematiseret afbildning af kunsten, et udvalg, skabt af mennesker, der har specialiseret sig i dels at opsnuse autentiske kunstspor, og dels i at lave den slags billeder.

CS: Eller for at sige det helt enkelt, kunstværker refererer til kunsten, uden at være kunsten i sig selv, ligesom kærlighedsromaner handler om kærlighed, uden selv at være kærlighed.

MS: Man kan tilføje, at ligesom det geologiske museum først og fremmest er en afbildning af en særlig videnskabelig organiseringsform og ik

ke af verdens mineralske realitet som sådan, så er kunstmuseet og de store udstillinger et selvstændigt billede af en institutionel opfattelse af kunsten. Og det er ikke mindst dette overordnede billede, som fanger vores interesse.

Kunstverdenen er en dybt irrationel kult midt i den rationalistiske civilisation

PS: Jeg tror, jeg har forstået hvad I mener, når I siger, at der ikke er kunst i kunstværkerne. Men I mangler stadig at forklare, hvad der bevæger os, når vi ser disse ting, hvorfor de fascinerer. . .

MS: Det er heller ikke let, for denne kunsteffekt består af mange forskellige fænomener, som virker hver for sig og i alle mulige kombinationer. Men som en forenkling kan man sige, at der er to lag, hvor det yderste og mest iøjnefaldende, er den rent dekorative effekt, som har at gøre med klangfuldhed i farven, formens rytme og dramatik, materialets udtryksfuldhed, den håndværksmæssige forarbejdning og så videre. Sideordnet hermed er også sådan noget som kunstværkets eventuelle motiv. Under dette synlige lag er der imidlertid et usynligt, som består af sammenhængen mellem kunstværket og en særlig teori eller tankegang, eller historisk epoke, men allervigtigst er dog sammen-

knytningen mellem kunstværket og kunstnerens navn og myte. . . Det dekorative lag alene kan nok fange vores interesse, men der er så meget som er dekorativt og ikke regnes for kunst. Det er de usynlige lag, som er af afgørende betydning, som gir kunstværket dets aura og autoritet. Et ultramarint monokromt billede af en anonym maler er ikke en krone værd, men hvis det er malet af Yves Klein kan det indbringe en formue på en auktion, og man vil se på det med respekt.

CS: Det er selvfølgelig også klart, at der kan aflæses følelser og følsomhed, stemninger og fornemmelser, både ind i og ud af et kunstværk, netop fordi det rummer spor efter kunstnerisk aktivitet. Hvis man deler de følelser, vil man blive påvirket af dem alt efter hvor stærkt de slår igennem.

MS: Men det er svært eller måske umuligt at skille tingene ad. Dyrkelsen af kunstværket og dets fascinationskraft bygger på en ekstremt kompliceret sammenfiltrering af psykologiske og økonomiske mekanismer. Kunstgenstanden er en kulturfetisch, og fetischen tiltrækker og akkumulerer enhver betydning, den kommer i nærheden af. Vi må ikke glemme, at den verden og det apparat, der er bygget op omkring fetischen, foruden at være en forretning er et dybt irrationelt, kultisk foretagende med templer,

præsteskab, hellige mænd og det hele, midt i vores rationalistiske, teknologiske civilisation.

PS: Skal det forstås på den måde, at I ser kunsten som en erstatning for religionen i det moderne samfund?

CS: Nej, egentlig ikke en erstatning, det er bare en meget primitiv religion, som ikke rigtig gir sammenhæng i noget som helst. Det ironiske er jo, at vi med denne kult er kommet til at ligge og rode på et kulturelt udviklingsstadium, der er nøjagtig så primitivt som det, vi europæere altid har beskyldt naturfolkene og de andre gamle kulturer for at befinde sig på. Forskellen er bare, at hvor animismen, offerritualerne og hele billedmagien i disse kulturer er helbredende og hænger fuldstændig sammen med livet iøvrigt, er kunstkulten virkelig dyrkelsen af den store medicinmand med høj hat og knogle i næsen. Kunstkulten er jo uden betydning for de fleste i vores samfund – ingen ved rigtig hvad den går ud på. Men vi dyrker kunsten og kunstnerne, vi tør ikke lade være med det, for det er den eneste kult vi har.

MS: Man kan sige, at kunstkulten er udtryk for, i hvilken grad udviklingen siden renæssancen – altså både den ensidige dyrkelse af det rationelle og senere den ateistiske materialisme – har deformeret det vestlige menneske. Efterhånden som det irrationelle og intuitive, den musi-

ske og feminine side af mennesket, alt det, der skulle give grobund for kunsten i dagligdagen, blev presset ud af samfundets hovedstrøm, i effektivitetens og den rationelle tanks navn, fik begrebet kunst tilført en masse betydninger som tidligere var knyttet til religionen, mystikken, alkymien og den slags. Disse betydninger blev overført til billedmageriets ældgamle håndværk.

CS: Og så skete der jo det, at billedmageriet efterhånden mistede sin traditionelle funktion som medie for kirken og adelen, der led dinosaurernes skæbne i den kulturelle evolution. Så kom industrialismen, og fotografiet stjal billedet. Til sidst var der kun tilbage at dyrke kunsten for kunstens egen skyld. Det blev et magisk ritual, hvor man foregav at dyrke skønheden og perceptionen. . . på sin vis objektivt og videnskabeligt, men i virkeligheden var, og er, kunstkulten et reservat for en masse hjemløse længsler efter mystik, irrationalitet og galskab, for transcendens, åbenbaringer og visioner og kosmisk uendelighed. . . det er også baggrunden for den romantiske kunstnerrolle, som vi stadig lever med, hvor kunstneren per definition ikke bare er et geni, men også en slags shaman med en særlig intens tilknytning til tilværelsen, en kraft, som han eller hun kan overføre til kunstværket.

MS: Kulten og kunsten har på denne måde en stærk symbolsk betydning, og det er selvfølgelig også derfor, at kunsten overalt i den vestlige verden er blevet officiel kultur, selv om de fleste hverken forstår eller interesserer sig for den moderne kunst. Uden kunsten – som altså ikke er en del af vores kultur, af livet i almindelighed – ville vores åndløse materialisme fremstå i al sin afsjælede nøgenhed. Kunstinstitutionene er på den måde en kulturprotese, der skal skjule vores åndelige handicap.

Vi må beskæftige os med kunsten som noget der findes i livet og ikke i døde ting

PS: Mener I hermed at kunstinstitutionen og den traditionelle kunstnerrolle er et onde, en slags hykleri, som skal bekæmpes – og i så fald må det jo være indefra, for I er selv en del af institutionen?

CS: Nej, der er ingen grund til at bekæmpe noget i den anledning. Selv om det er åbenlyst, at kul-ten, som den fungerer idag, har en slags monopol på kunstbegrebet, og i den forstand repræsenterer en begrænsning for kunstens frie udbredelse i tilværelsen, og selvom denne situation bliver mere og mere absurd og utilfredsstillende, efterhånden som sammenhængen

mellem kunst og kunsthandel bliver stadigt mere ekstrem, og overgangen til reklame og modebranchen bliver stadigt mere flydende – så kan man tage denne situation roligt, for hele systemet undergraver sig selv. Du kan se, hvordan det hele mere og mere kommer til at ligne en tegneserie, en parodi, med kunstnere der poserer som kunstnere, og kunstværker der skal ligne kopier af kunstværker, og nye stjerner der tændes og slukkes som i den billige ende af popbranchen. Det hele er ved at brænde sammen, og jeg tror ikke det vil vare længe før de moderne museer blir forseglet som udtryk for en epoke, og overladt til kustoderne og støvet.

MS: Lige nu kan man ikke gøre andet end at konstatere disse ting, og forsøge at forstå baggrunden for det som sker. Det vigtigste er, at kunstverdenen trods alt er et reservat, et offentligt rum, hvor man kan arbejde med kunsten i mennesket, afprøve sine ideer, og finde folk man kan snakke med om disse ting på en ikke dogmatisk måde. . . det er sandsynligt, at forvandlingen af kunsten vil ske indefra i kulten, men det er selvfølgelig ikke sikkert. . .

CS: Forudsætningen er, at vi begynder at beskæftige os med hvad kunst er, bag de specifikke medier. Men det er som om, det er det sidste virkelige tabuområde der er tilbage i vores kultur. Man accepterer kulten omkring kunstværket uden at stille spørgsmål – og det er virkelig

mærkeligt, i betragtning af, at dette fænomen har en så forholdsvis kort historie, og at det er udsprunget af et samfund, hvor alt andet er i kontinuerlig forvandling.

MS: Jeg tror ikke, at man kan overvurdere betydningen af, at vi begynder at beskæftige os med kunsten som noget der findes i livet, og ikke i døde ting. I sidste ende er det ikke utænkeligt, at vores overlevelse her på planeten afhænger af et sådant skift i opmærksomheden fra det ydre til det indre. . . Vores ekstremt ressourceforbrugende og hektiske kultur har, på trods af alle mulige gode intentioner, vist sig at være destruktiv på de fleste af livets områder. Alle ved det jo idag, selv om vi har svært ved at blive enige om, hvad det egentlig er vi mangler, når vi for eksempel snakker om livskvalitet. . . Hvis vi vender blikket mod naturfolkene og de andre gamle kulturer, kan vi se at de har haft et eller andet, som har gjort alle mennesker i disse kulturer til fuldkomne kunstnere i alt hvad de har lavet. Vi kan se det i de etnografiske museer og »live« nogle få fjerntliggende steder på jorden – hele livsformen har en kraft, en sammenhæng og en selvfølgelighed, vi ikke forstår, fordi vi ikke har denne kunstneriske dimension i vores liv, der får det hele til at hænge sammen.

CS: Det er derfor vi siger, at alle de problemer, vi står i til halsen, forureningen og destruktionen

af naturen, volden og ensomheden i storbyerne, apatien og oprustningen, er udtryk for kunstmangel i særlig alvorlig grad.

PS: Kunstmangel?

CS: Ja, en art kollektiv mental vitaminmangel. Kunstens frie bevægelse i samfundsorganismen har alt for længe været blokeret. Det er derfor, vi så længe har forholdt os passive, mens sygdommen har bredt sig i os – vores følsomhed er simpelthen blevet totalt invalideret. Du må tænke på, at kunsten er det redskab, som mennesket til alle tider har brugt til at skærpe følelserne, og til at hele og helliggøre tilværelsen med. . . I virkeligheden tror jeg de fleste mennesker fornemmer, at det hænger sådan sammen, og måske er det den egentlige grund til, at kunstkulten blir bakket op fra mange sider, selv om de færreste forstår hvad der foregår. Det er trods alt betryggende at vide, at der er nogen som beskæftiger sig fuldtids med den side af tilværelsen.

MS: Problemet er bare at vi ikke kommer videre, før vi får udvidet kunstbegrebet fra at referere til en speciel kategori af ting, eller handlinger, til at være et fænomen i livet i al almindelighed. Det er denne udvidelse af kunstbegrebet, vi arbejder for – både indenfor kunstkulten og udenfor.

Vi er langsomt ved at få et holistisk verdensbillede

PS: Jeg ved godt, at vi var inde på spørgsmålet før, men jeg har stadig svært ved at forstå hvordan I med denne holdning til kunstbegrebet kan undgå at tage afstand fra kunstinstitutionen, som den fungerer idag, og fra de traditionelle billedkunstneriske medier?

MS: Selvfølgelig er der en stor del af kunstlivet som ikke interesserer os. Men vi behøver ikke at tage afstand fra noget som helst i den forbindelse. Hvis man kan lide at male landskabsmalerier, eller lide at se på dem, er det jo kun smukt. Den udvidelse af kunstbegrebet, som vi taler om, og som vi mener nødvendigvis må komme, er en udvidelse i alle dimensioner – en egentlig udvidelse, der rummer det foregående i sig, plus noget mere. Den er i modsætning til den lineære bevægelse, som vi har været vant til at iagttage, hvor noget nyt bestandigt udelukker noget gammelt, og hvor det nye i høj grad opnår sin identitet, ved at definere sig som noget rigtigere og bedre i forhold til det foregående. . . Den klassiske europæiske fremskridts-tanke, idéen om at livet er et teknisk problem, der kan løses, er der nok ikke mange der for alvor tror på længere. Enhver kan jo se, at for hver løsning opstår der ti nye problemer. Jo

hurtigere transportmidler vi får, jo mere tid bruger vi på at blive transporteret, jo bedre våben vi laver, jo større blir krigsfaren, og så videre. . . Alligevel er fremskridtstanken uhyre vanskelig at gøre sig fri af, den er bygget ind i selve vores måde at se verden på. – De postmodernistiske idéer, som er blevet moderne her i firserne, er jo nok på papiret et opgør med denne tankegang, men bare det at give tiden en etikette, er en markering af en lineær udvikling. Det er det samme gamle spor. For at komme videre er det nødvendigt, at vi begynder at tænke og føle på en helt anden måde.

CS: Den måde kulturdebatten i almindelighed foregår på er i høj grad med til at holde situationen fastlåst. Hele opmærksomheden er vendt mod fænomener, som man kan konfrontere med hinanden. Derfor blir firserbevidstheden automatisk defineret i forhold til halvfjerds- og tresserbevidstheden. På den måde kommer man bare til at gentage fortiden som en spejlvending, ligesom punkermodens storbyfetischistiske æstetik var en spejlvending af hippiernes naturorientalske æstetik, smalle bukser i forhold til trompet-bukser, langt løsthængende hår i forhold til kort strittende hår, kulørt blomstret tøj i forhold til sort ensfarvet tøj. Og det er igen det samme som det vilde maleri i forhold til minimalismen, i forhold til popkunsten, og så videre. . . Alle disse ting som man

forsøger at se som en tidsånd, og gør til genstand for endeløse teorier og diskussioner, er ikke andet end krusninger på overfladen. De virkelige forandringer – den egentlige forvandling – sker på et langt dybere plan, og over et helt andet tidsspænd.

PS: Men hvad er da den egentlige forvandling?

MS: Det er den forvandling af det klassiske europæiske verdensbillede, som bliver stadigt mere synlig i disse årtier, men som har været undervejs igennem det meste af dette århundrede. Udviklingen inden for fysikken er måske det mest interessante eksempel på forvandlingen. Kvantemekanikken har fuldkommen ændret det billede af naturen som et mekanisk deterministisk urværk, som vi har arvet efter Newton og Descartes. Vi har nu et billede af et stort og sammenhængende og udeleligt kosmisk hele, som fysikerne er nødt til at beskrive på en måde, der til forveksling ligner den måde mystikerne til alle tider har beskrevet naturen på. . . Vi er langsomt ved at få et holistisk verdensbillede. Det er synligt i den eksplosivt voksende økologiske bevidsthed, som ikke kun er fremtvunget af den økologiske krise. Det er synligt i den utrolige fremvækst af alternative holistiske helbredelsesmetoder, og i den stadigt mere udbredte interesse for al slags mystik, okkultisme og nyreligiøsitet, i den terapeutiske

bevægelse. Og mere end noges andet sted er det synligt i kvindebevægelsen, i frigørelsen af hele menneskehedens feminine potentiale. . . Alle disse ting startede som kim tidligt i århundredet, og de har vokset sig kontinuerligt stærkere lige siden. Det er den egentlige forvandling, og den er vores eneste håb, hvis vi vil overleve her på planeten.

CS: Når alt andet ændrer sig, vil kunsten og kunstbegrebet selvfølgelig også blive forandret. Der er imidlertid tale om en paradoksal sammenhæng, hvor årsagen er virkning og virkningen årsag. Forvandlingen af kulturen, af vores verdensbillede og måde at leve på, forudsætter nemlig, at kunsten bliver en del af livet i almindelighed, samtidig med at denne forvandlingens kunst er betinget af et ændret verdensbillede og livssyn. Der er dels tale om en evolutionær udvikling af bevidstheden, som under alle omstændigheder vil ske, og dels om en transformation, der kræver hele vores opmærksomhed og al vores energi, hvis vi skal slippe hel-skindet igennem.

Kunsten er læren om vores behov

PS: Jeg forstår at I, som de tidlige modernister, tillægger kunsten en afgørende betydning for udviklingen af samfundet og kulturen. Men hvor modernisterne talte om en specialistkultur, der – om man så må sige – skulle modernisere vores æstetiske bevidsthed og bringe den på højde med tidens teknologiske og videnskabelige landvindinger, taler I om kunsten på en helt anden måde. I jeres begrebsverden er kunsten et psykologisk fænomen, et mentalt instrument, der på en eller anden måde skal udvikles eller genopdages. Kan I præcisere nærmere hvad denne »forvandlingens kunst« – som I kalder den – består i?

MS: For det første mener vi jo, at det modernistiske projekt, som Habermas kalder det, altså forsøget på at bringe kulturen på højde med situationen i almindelighed, i høj grad stadig er relevant, og vi føler os bestemt i familie med de tidlige modernister. Som de, tillægger vi kunsten en afgørende betydning for, at vi kan skabe en bedre verden, men opfattelsen af hvad der er en bedre verden, og hvad kunst er, har ændret sig, og det er der ikke noget mærkeligt i. Vi er blevet belært af erfaringerne, både vores personlige erfaringer med kunsten, men også af ydre historiske erfaringer, som f.eks. den måde hvorpå de modernistiske idéer om byer og boliger

med lys og luft for alle, blev et påskud til at gøre en hel verdens forstæder til et betonmareridt. Belært af disse ting finder vi det nu naturligt at gå om bag det specifikke medie og den ydre form og betragte kunsten på det helt grundlæggende og elementære plan, dér hvor det hele begynder som en række valg. . . På dette plan er der ikke forskel, på det valg du foretager, når du har glemt opskriften hos grønthandleren, og du må vælge dine grøntsager efter intuitionen, og det valg, en maler foretager sig, når han eller hun vælger den ene farve frem for den anden. Det er her forvandlingens kunst begynder, for før vi forstår naturen af disse valg, kan vi ikke gøre os håb om at ændre noget som helst til det bedre.

CS: Med dette som udgangspunkt kan vi så vælge forskellige definitioner på, hvad kunst er, eller rettere, man kan vælge at definere forskellige niveauer af kunst. Man kan for eksempel sige, at på ét niveau er kunst en mental tilstand, og på et andet niveau er kunsten et redskab, vi kan bruge til at skærpe vores følelser og vores følsomhed med. Det er dette sidste niveau af kunsten, vi kan arbejde med i praksis – og på dette niveau er alle mennesker fuldkomne som kunstnere. Kunsten er her primært læren om vores behov.

PS: Hvad mener I med behov i denne forbindelse?

CS: Vi mener de egentlige behov – i modsætning til de kunstigt skabte behov – som er behov, der er opstået som følge af en eller anden form for propaganda, f.eks. for eller imod rygning. . . De egentlige behov er imidlertid svære at fange. Det er ganske vist ikke vanskeligt at bestemme, hvornår man er tørstig, eller hvornår man har brug for søvn – selv om det kan volde problemer for nogle mennesker, men når det kommer til hvilken ernæring vi har brug for, så får de fleste virkelig vanskeligt ved at orientere sig, og det bliver stadig vanskeligere, jo mere subtile behov, der er tale om. . . følelserne og følsomheden er de instrumenter, vi har til at bestemme behovene med, og – som sagt – kunsten er det redskab, vi har til at skærpe følelserne med.

MS: Det er derfor vi siger, at det kan være en fuldgyltig kunstnerisk handling at vaske op, eller at tømme skraldespanden. Behovet for orden er, som behovet for uorden, et grundlæggende behov, som optræder overalt i tilværelsen, også en kunstart som maleriet kan – måske lidt forenklet – beskrives som en proces, hvor man skiftevis roder og rydder op efter behov. Kunsten som redskab er opmærksomheden overfor disse forhold, altså, for eksempel, at rydde op når man har brug for det, eller at rode når man har brug for det.

*PS: Men kunst er jo almindeligvis noget, vi forbin-
der med sanselighed. Har brugen af dette red-
skab, som I taler om, overhovedet æstetiske
konsekvenser?*

CS: Det ejendommelige og fantastiske er, at denne opmærksomhed, imod det indre, imod den indre balance, tilsyneladende fører til skønhed i det ydre, uden at man behøver at være bevidst om det. Det er det vi undrer os over, når vi ser den helt overvældende og selvfølgelige klarhed i æstetikken hos naturfolkene og i de andre gamle kulturer. Det vi ser er klarheden i det indre billede. . . Modsat er den teknologiske civilisations fragmenterede og ynkelige totalbillede også et billede på vores indre tomhed. Industrialiseringen er ikke den primære årsag, teknologien er kun et medie, det er vores indre, vi folder ud og materialiserer i verden. Når vi ser uskønheden i denne industricivilisation – der nu har bredt sig til klodens fjerneste egne – ser vi os selv i et spejl.

MS: Måske kan man sige, at problemet opstod, da vi begyndte bevidst at ville kontrollere og forfine vores ydre verden, overfladen, og på den måde mistede centreringen i os selv og i universet. Det er selvfølgelig kun en idé, men jeg synes der er et eller andet som bliver meget tydeligt med de der pudder- og paryktyper i rokokotiden, eller deromkring. I den måde man flirtede med kineserierne og alt det fremmede

og byggede pagoder, som ikke var templer, men pynt uden betydning, symboler uden mening, der kun var charmanter indtil man fandt på noget nyt, græske templer, eller borgruiner for eksempel. Sådan havde mennesker aldrig opført sig før. Det er som om, at det var her det hele begyndte at skride for alvor. I starten kun langsomt, men med masseproduktionen og masseskulturen kom der for alvor fart i Disneylandeffekten, i hele den uvirkeliggørelse af vores verden, som kulminerer i disse år. Nu hvor stilarter, kulisser og sætstykker fra alle tidsalder og kulturer på kloden, kører sammen for øjnene af os, og medierne blander fiktion og realitet til en uigennemsigtig grød, er det tydeligt, at vi er kommet helt ud at svømme.

Totalbilledet får mere og mere karakter af at være en eller anden retarderet, fordrukken bevidstheds udbombede vision. . . moonboots i westernbodegaen på provinsbygågaden . . . Jo, hvis vi brugte energien på at lære vores egentlige behov at kende, ville det hele komme til at se anderledes ud, ganske af sig selv.

Tilskyndelsen til at arbejde med kunsten er behovet for at hele og for at skabe sammenhæng

PS: Men kunsten er altså efter jeres mening usynlig?

MS: Ja, kunsten er usynlig, ligesom bevidstheden

og livet. Den får kun materiel eksistens som spor, som aftryk. Men kunst har, på den måde vi snakker om fænomenet, alligevel i høj grad noget med sansning og sanselighed at gøre – hvis det er der du vil hen?

PS: Jo, netop, hvis I vil uddybe det lidt mere. . .

CS: Det har at gøre med, at mennesket rummer hele registret i sig, hele evolutionen, fra det groveste stof over livets og bevidsthedens forskellige udviklingstadier. Vi eksisterer på alle disse niveauer på en gang, og kunsten fungerer på alle disse niveauer, som tilstand og som redskab. Det må nødvendigvis involvere sansning.

MS: Arbejdet med kunsten på det niveau, hvor vi har defineret kunst som et redskab til at skærpe følelserne med, vil i praksis føre til et særligt forhold mellem mennesket og tingene – og i en videre forstand mellem mennesket og verden – omkring det. Et forhold der er af mystisk karakter.

PS: Hvad mener du med mystisk i den forbindelse?

MS: Et særligt forhold, der måske minder om den hemmelighedsfulde fornemmelse, et barn kan have når det finder en fin sten på stranden. Jeg tror de fleste har haft denne oplevelse, og kan huske den. Stenen ligger i lommen, og føles god hver gang man rører ved den. Det er virkeligt et stort mysterium. Forholdet mellem bar-

net og stenen er dybt hemmelighedsfuldt, fordi ingen andre har forudsætningen for at vælge netop denne sten. Den er noget særligt, selv om den for alle andre ligner en ganske almindelig sten.

CS: For barnet virker det, som om stenen har forstået noget ingen andre har. Som om den har ladet sig vælge med vilje. . . Verden er blevet mere hel i forholdet mellem barnet og stenen, og der er opstået noget helligt. På samme måde, når vi bliver opmærksomme på harmonien mellem to farver, så hænger verden bedre sammen end normalt. I virkeligheden tror jeg, at man kan sige, at baggrunden for, eller tilskynnelsen til, arbejdet med kunsten, er behovet for at hele, og at skabe sammenhæng.

PS: *Sig mig, begynder I nu ikke at tale om kunst som en eller anden form for terapi?*

CS: Det kommer helt an på hvad du forstår ved terapi. Hvis det er et eller andet system, en patientløsning af en slags, så er det præcis det modsatte af, hvad vi forstår ved kunst. Men det er klart, at hvis man bruger begrebet i en helt generel form, som noget man gør for at hele sin verden, så må vi acceptere et lighedstegn imellem kunst og terapi, selvom ordet gir nogle uheldige associationer.

MS: Nu, hvor jeg tænker over det, synes jeg iøvrigt, at jeg ofte har hørt eller læst kunstnere sige, at

de var blevet sindsyge eller kriminelle, eller noget i den retning, hvis de ikke havde haft kunsten.

PS: Mener du at folk bliver kunstnere på grund af særligt voldsomme psykiske problemer?

MS: Ja, det er bestemt ikke utænkeligt, at det er mennesker, der i særlig grad har indre konflikter og modsætninger, som vælger kunsten som livsform – jeg mener, det er jo ikke den mest indlysende karriere at vælge, hverken hvis man ønsker et roligt og harmonisk liv, eller hvis man ønsker at leve op til samfundets forskellige normer og idealer. For genierne, der direkte har et hul ned til det store ubevidste, som de ikke kan lukke for, er der vel slet ikke noget valg.

Vi forsøger at tale om kunsten på en helt almindelig måde

PS: Efter at vi nu har talt sammen et stykke tid, har jeg lagt mærke til, at jeg skifter mellem en fornemmelse af, at jeg delvis forstår, hvad I mener med jeres udvidede kunstbegreb, og en fornemmelse af, at det slet ikke er kunst I taler om, men snarere en eksotisk gren af psykologien. Jeg kan forstille mig, at I også selv må blive ramt af denne tvivl?

CS: Selvfølgelig kommer vi i tvivl. Man kan kun være sikker på noget hele tiden, hvis det er et eller andet forstenet dogme. Hvis man virkelig prøver at forstå noget er det en aktiv proces, hvor man hele tiden må bevæge sig i forhold til det, man forsøger at forstå, for stadig at kunne se det og berøre det. . . Vi har jo ikke nogen skræddersyet teori, og forsøger heller ikke at skabe sådan en – som det formodentlig også fremgår af denne samtale. Vores idéer udspringer af det praktiske arbejde med kunsten, af konkrete iagttagelser og erfaringer. . . Vi kan tale sammen, fordi vi har erfaringer af samme art. Vi ved med vores fornemmelser, at det er kunst vi taler om, men sproget bringer os i tvivl, fordi det fører os rundt i kategorier, som vi normalt anser for at være usammenlignelige. . . Det vi forsøger er at finde et sprog, der gør det muligt for os at tale om disse ting, det er meget vigtigt lige nu – det er måske i det hele taget det mest betydningsfulde, vi kan foretage os på dette tidspunkt.

MS: Under alle omstændigheder er denne opdeling af verden i usammenlignelige kategorier, og stadigt snævrere specialer, noget vi må komme ud over, hvis vi skal ud af den nuværende krampestilstand. Man siger jo, at det begyndte i renaissance, først med adskillelsen af kunst, religion, videnskab og politik, i separate områder med hver deres sprog, og hver deres sand

hed. Og siden er denne opsplitning af verden i mindre og mindre områder, indenfor alt, fra atomfysik til fremstillingen af madvarer, fortsat med tiltagende styrke. Det var en utrolig effektiv proces. Vi gjorde vores verden til en maskine af fint tilpassede tandhjul, der greb ind i hinanden og accelererede udviklingen, særligt den materielle, eksplosivt. På den måde er det en ren succes historie – det var jo vores måde at organisere tingene på, der gjorde os europæere i stand til at brede os over hele kloden og underlægge os de fleste andre kulturer og folkeslag. Men i dag hvor vi står med et totalt fragmenteret verdensbillede og et samfund, der er ved at gå i opløsning, er det indlysende, at den ikke går længere. Vi er nødt til at begynde forfra og lime stumperne sammen, og her er det altså vi mener, at kunsten er det helt rigtige klister.

CS: I virkeligheden forsøger vi at tale om kunsten på en helt almindelig måde. Vi prøver at normalisere samtalen. . . I daglig tale kan man bruge ordet kunst i forbindelse med hvad som helst, man kan tale om kokekunst, lægekunst, livskunst og så videre. Det er tilsyneladende i overensstemmelse med ordets oprindelige betydning, hvor det simpelthen betegnede en særlig grad af kunnen eller kundskab, hvor færdighed og indsigt blir forenet med fornemmelse og intuition. . . Det meget ældre latinske ord

for kunst, ars, har tilsyneladende i sin indoeuropæiske rodform betydet ritual eller orden. . . Jeg synes ikke at disse, kunstbegrebets etymologiske rødder er særligt fjerne fra den måde, vi forsøger at definere kunsten på. Vi taler i al almindelighed om kvalitet og nærvær, og om den særlige opmærksomhed, der kan bringe os tilbage i kontakt med verden, ikke hvor vi var før, men på et nyt og højere integrationsniveau. En recentrering af mennesket i universet, hvis du forstår hvad jeg mener?

PS: Nej, ikke rigtigt. Før var det, der skete i renæssancen, ikke netop, at mennesket placerede sig i centrum af verden, på den plads Gud havde indtaget tidligere?

MS: Både og. . . ganske vist placerede mennesket sig midt i historien som handlende subjekt, og anbragte Gud på den anden side af verdensrummet, så man kunne blive herre i eget hus, men samtidig blev vi også en slags betragtere af verden – vi bevægede os ud i periferien, ligesom jorden senere blev flyttet fra verdens centrum ud i en position som drabant om solen. Efterhånden som vores egen verden voksede i betydning, blev resten af verden mere og mere ligegyldig for os, det var bare et objekt, vi skulle udnytte mest muligt. Og til sidst kapslede vi os jo fuldstændigt inde i vores maskinverden som en slags skaldyr, mest muligt isoleret fra natu-

ren, fra den store organisme, som vi engang tilhørte.

CS: Hvis man bruger forelskelsen som billede på en tilstand, hvor man er tiltrukket af en selvprojektion, så kan man sige, at den europæiske historie siden renæssancen har været styret af forelskelsens princip. Hvis man strækker billedet yderligere kan man sige, at mennesket før renæssancen levede i et spontant direkte forhold til det ubevidste, ligesom barnet. Vi har så en analogi til menneskets individuelle udviklingsforløb. Den europæiske kultur, med hele sin fremskridtsfascination, svarer i dette billede til puberteten, et umodent stadium i menneskehedens udvikling, hvor vi er gået fra den ene forelskelse til den anden, i et univers, der blev ved med at udvide sig, og som indtil for nyligt forekom uendeligt. . . Problemet med forelskelsen er, at det er en meget uholdbar følelse, der som regel kun eksisterer som en spænding, i afstanden mellem den forelskede og objektet for forelskelsen. I det øjeblik man får det, man var tiltrukket af, ophører magien – eller interessen. Hele forbrugerkulturen bygger på dette princip. Efterhånden som den materielle ateisme fik afsjælet den vestlige kultur, var der ikke andet tilbage end forbruget, der kunne fylde os – forbruget af hvad som helst, af varer, underholdning, rejser, nyheder, mode – men det er en

sult der ikke kan stilles, som kun vokser jo mere vi konsumerer. Vi er forelskede i billedet, der er ingen virkelig kontakt. . . vi er fuldkommen decentrerede og umættelige.

Vi må se stort på risikoen for at vi kommer til at virke naive eller på anden måde dummer os

PS: Men forelskelse fører ind imellem til kærlighed, gør den ikke?

MS: Jo, på den måde vi bruger ordet her, er det næste stadium. Kærligheden er en primær direkte tilknytning, som opstår ved en forglemmelse af selvet. Det er en tilstand af balance, harmoni, opfyldelse, eller hvad du vil. Det er igen vanskeligt at forklare, hvad der egentlig sker, hvad det er for en spænding som opstår. . . Jeg tror Reich har beskrevet det som udvekslingen af erotisk energi mellem individet og kosmos, eller noget i den retning. Det er ihvertfald en tilstand af helhed, der kommer igennem selvforglemmelsen – i kraft af en opmærksomhed, der er rettet ud over selvet. Måske minder det lidt om den måde børn kan glemme sig selv på i legen, f.eks. når de tegner. . . I det her billede, hvor menneskehedens kollektive udvikling svarer til det enkelte menneskes individuelle

udvikling, og hvor forelskelsen er en tilstand, der følger efter barndommen, og som hører puberteten til, så følger kærligheden efter igen, som en moden tilstand, hvor barndommens mystik og selvforglemmelse og den direkte kontakt med det ubevidste integreres på et højere bevidsthedsniveau – og det er altså den tilstand, vi kulturelt og globalt, modstræbende er på vej ind i nu.

PS: Faktisk kan jeg kun forstå det I siger i forhold til kunsten. Jeg kender fornemmelsen af selvforglemmelse og helhed, når jeg betragter og virkelig ser et kunstværk. . .

CS: Det er fordi du er åben over for den oplevelse lige netop i forhold til kunstværket. Du ved, at det skal virke på den måde, og det gør det også, vel at mærke, hvis du deler følelser og følsomhed med den person, der har lavet det. Derfor kan det, som er et mesterværk for et menneske være helt betydningsløst for et andet, og det, der siger en alt den ene dag, være uden interesse den næste. Kunsten er i livet, og livet er dynamisk og fluktuerende, kunstværket er i sig selv en død genstand.

MS: Men det betyder ikke, at kunstarterne ikke er vigtige. I en epoke præget af ekstrem materialisme har de vel nærmest været af livsvigtig betydning for mange mennesker, og for hele kul-

turen. Situationen nu er imidlertid den, at verden undergår en radikal forvandling, som tvinger os til at ændre vores opfattelse af hvad kunst er. En væsentlig hindring for, at denne nødvendige transformation kan ske, er – som sagt – at vi har begrænset kunsten til at være en specifik profession og nogle særlige medier. Og den væsentligste årsag til, at denne begrænsning bliver ved med at bestå, er – ved siden af kunsthandelen – den symbiotiske sameksistens imellem kunstkritikerne og kunstproducenterne. Denne sameksistens er foregået lige siden den moderne kunst kom til verden, simpelthen fordi den ikke passede ind nogen steder, og derfor krævede en forklaring – jeg mener, ikke engang kunstnerne vidste jo rigtigt, hvad det gik ud på. . . teoretikerne lavede så en videnskab ud af det, helt i den reduktionistiske stil, som de havde lært. De forsøgte at se kunsten som et objektivt fænomen, som sprog og stil og historie og så videre. Det gir ganske vist ikke rigtig mening i forhold til kunsten, af grunde som vi allerede har været inde på, men det gir masser af mening i forhold til teoridannelsen, og efterhånden voksede der en stadig større teoretisk konstruktion op omkring kunstværkerne. Denne konstruktion kunne kun bekræfte de vante forestillinger, for teoretikerne var ikke istand til at se ud over de genstande som passede til deres begrebsapparat. . . Det ville selvfølgelig

være ligegyldigt, hvis det ikke var fordi, at det er teoretikerne og kritikerne, som formulerer, hvad kunst er i dette samfund. De er på den måde kultens ypperstepræster, og enormt indflydelsesrige. For at komme ud af denne fastlåste situation er det nødvendigt, at teoretikerne begynder at praktisere, og praktikerne begynder at tænke teoretisk – og så må vi iøvrigt se stort på risikoen for, at vi kommer til at virke naive, eller på anden måde dummer os.

Det vigtigste er at vi taler sammen om kunsten i mennesket ved enhver given lejlighed

PS: Det vil jeg tage til mig, og så springe hurtigt videre til mit sidste spørgsmål. Et fænomen der kalder sig Skolen for Kunsten i Mennesket har igennem det seneste år optrådt i forbindelse med jeres forskellige projekter. Hvad er det for en skole?

MS: Skolen for Kunsten i Mennesket er en idé, en drøm om en institution, som ikke findes, men som alligevel altid har eksisteret, hvis man beslutter sig til det.

CS: Man er en del af skolen, hvis man arbejder med kunsten på den måde, vi har talt om det her

idag, som et redskab til at skærpe følelserne med, som en måde til at lære sine behov at kende på. Vi bruger navnet, fordi vi mener at sådan en skole burde eksistere – ja, det burde måske være den eneste skole overhovedet – men vi bruger også navnet for at huske os selv på hvad det egentlig er vi laver. Det er altså ikke sådan, at vi er skolen, alle er medlemmer med mellemrum, nogle gange som elever og nogle gange som lærere.

MS: Skolen står for et holistisk verdensbillede, og vi forsøger at integrere kunsten i dette billede. Derfor kommer det vi siger let til at virke kaotisk og selvmodsigende. Når man føler, at alting hænger sammen, kommer man let til at sprede tankerne. Det er ikke fordi vi ikke gerne ville være mere præcise, men det er altså bare ikke muligt på dette tidspunkt.

CS: Vi er i en proces, hvor vi er ved at lære at tænke i paradokser, for eksempel det at arbejdet med vores indre, individuelle verden har direkte betydning for den ydre kollektive verden, eller, at det kan være meningsfuldt at afstå fra at navngive en epoke, selv om man føler, at vi er på vej ind i en helt ny tid. Navnet fjerner opmærksomheden fra det væsentlige, som alligevel er uudsigelig, og derfor fungerer bedst som en kollektiv hemmelighed. . . Et helt tredje paradoks, vi prøver at leve med, er, at Skolen for Kunsten i Mennesket faktisk fungerer inden-

for kunst-kulten, selv om kulten bygger på ekstrem individualisme og autoritetstro – som er det diametralt modsatte af, hvad skolen står for. Det er imidlertid umuligt at arbejde offentligt, kollektivt, med kunsten uden for kultens territorium. Det er et ritualiseret område, og på den måde uhyre vigtigt.

MS: Ritualiet har en central placering i Skolen for Kunsten i Mennesket, og ritualiet spiller en stadig større rolle i vores kultur, ligesom billedet blir stadig vigtigere frem for sproget. Denne udvikling kan være uhyre farlig i forbindelse med politik, og anden magtudøvelse, fordi rationalismen har gjort os til rituelle analfabeter. Vi er ude af stand til at beskytte os, hvis vi bliver udsat for rituelle billeder, som er stærke nok til at manipulere direkte med vores underbevidsthed. Det var blandt andet det, som skete i Tyskland i trediverne. Men ritualiseringen er samtidigt det eneste, som kan bringe os til at svinge kollektivt, i harmoni med de interferensmønstre, der udgør naturen inden i os og omkring os. Hvis vi skal videre, er det nødvendigt at vi begynder at betragte os selv i sammenhæng, sociobiologisk – så at sige – som dele af *en* stor organisme, der i sidste ende er *en* uendelige kosmisk bevidsthed, *et* væsen. . .

CS: Vores rationelle, logiske hjerne kan ikke behandle den side af virkeligheden – hjernen er i jo i det hele taget et kaos af alle mulige konflik-

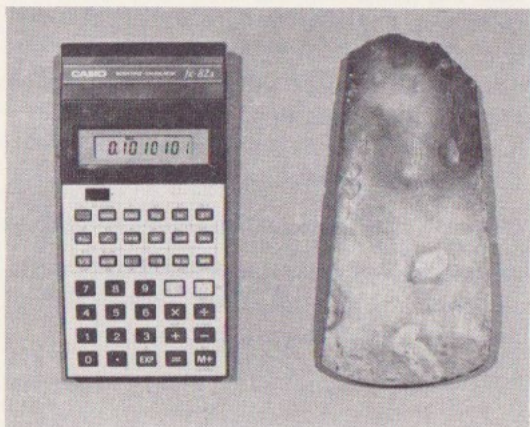
ter. Hvis vi prøver at forstå verden udelukkende med tænkningen, kværner vi bevidstheden til cornflakes – og hvis vi så ovenikøbet projicerer denne bevidsthed ud i verden og materialiserer den omkring os, så får vi det kaos vi lever i nu. . . Men vi har muligheden for at forstå og føle på en anden måde, vi kan rette opmærksomheden indad, og det, som kommer ud af denne forståelse, er en ubevidst rituel æstetik, der gentager de mønstre i mønstre i mønstre, der bevæger sig igennem hele universet, som et ekko i stoffet.

MS: Det er vanskeligt at sige, om det er en langsom eller en hurtig proces, men den kan under alle omstændigheder ikke forceres, det er en slags biofeedback imellem ånden og materien, og imellem bevidstheden og det billede vi laver i materien. . . Ritualiseringen er det langsigtede resultat af arbejdet med Skolen for Kunsten i Mennesket, det er den vej evolutionen bevæger sig. . . Vi har vænnet os til at betragte ritualer som forstenede vaner og døde gentagelser, men det, der på afstand forekommer forstenet og dødt, kan tæt på vise sig at være i stadig bevægelse, som floden hvori vandet som bekendt aldrig er det samme – mens det, der tæt på synes i stadig skiftende udvikling og forandring, på afstand kan vise sig at være en karrusel, der bare kører rundt og rundt.

CS: Det er af største betydning, at vi har et billede af en hel kultur og et helt menneske, som vi bevæger os hen imod. Det er vigtigt, at vi er bevidste om, at denne miserable tilstand, som vi befinder os i nu, ikke behøver at være permanent – at en forvandling er mulig. Men det betyder ikke, at vi skal gøre det ene eller det andet. Evolutionen er på vores side, og hvis vi er opmærksomme, hvis vi prøver at forstå, hvis vi skærper vores følsomhed, og – frem for alt – hvis vi taler sammen om disse ting, vil revolutionen ske helt uden at vi lægger mærke til det.

PS: Også selv om forståelsen ligger bag sproget?

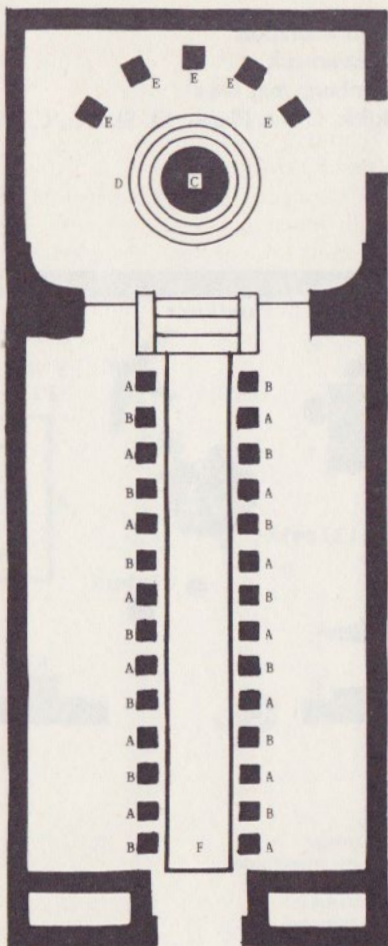
CS: Ja, det vigtigste er, at vi taler sammen om kunsten i mennesket ved enhver given lejlighed, med ord eller på anden måde.



ARKIV

Grundplan for installationen »Civilisation« på Ny Carlsberg Glyptotek

- A: Spilleautomat
- B: Antik skulptur
- C: 2,2 m højt gibshoved
- D: Koncentriske ringe af jord på sand, hvorpå der er placeret blandt andet: bunker af pigment, fedt og tang, skåle med vand, korn og honning og blokke af granit og jernmalm
- E: Montre med lommeregner og stenøkser
- F: Rød løber

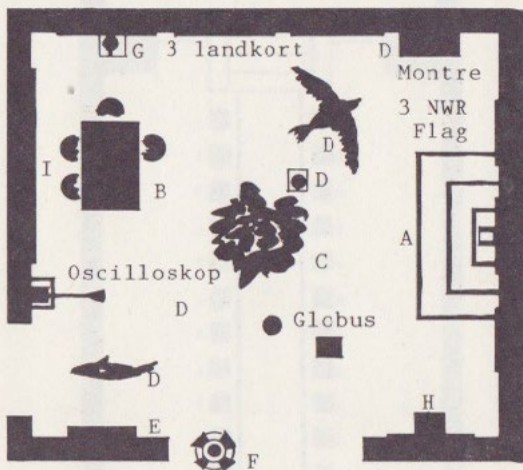


New World Radiation

Gud & Grammatik

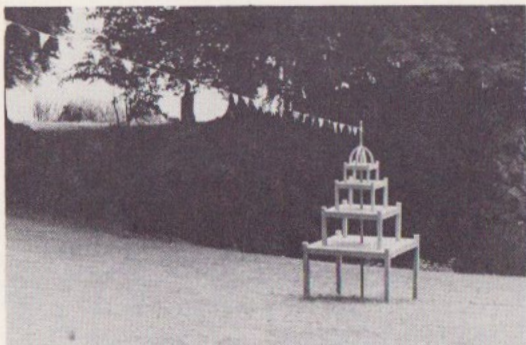
Charlottenborg, maj 1984

H. S. Holck, C-U v. Platen, M. Skriver, C. Skeel.

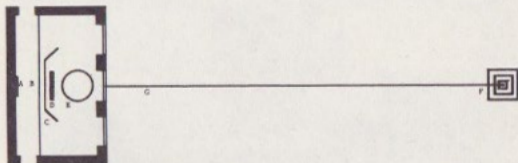


- A: Offeralter
- B: Siddeplads
- C: 4 m højt træ
- D: Fugle, fisk, krybdyr
- E: Stjernekort over molekylestruktur
- F: Ballonsatellit
- G: Samovar med varm te
- H: Ego badge salgsmontre
- I: Tavle



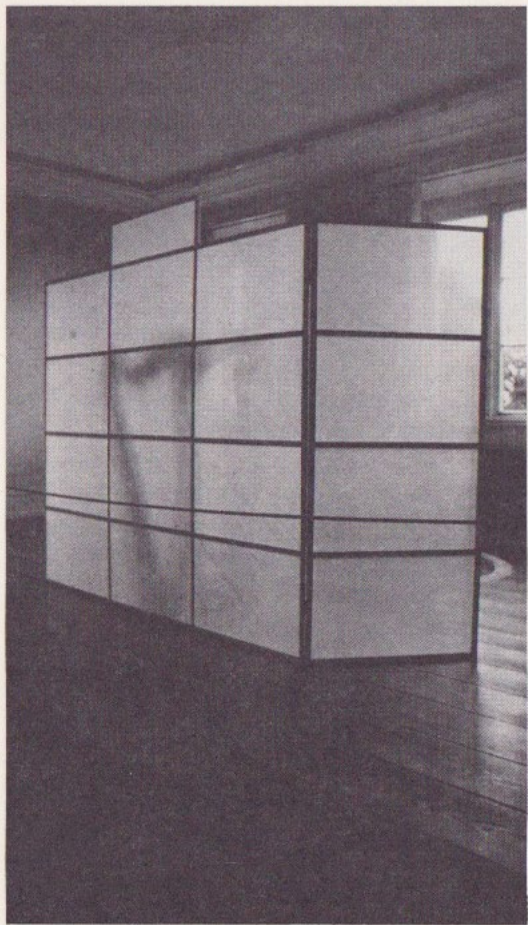


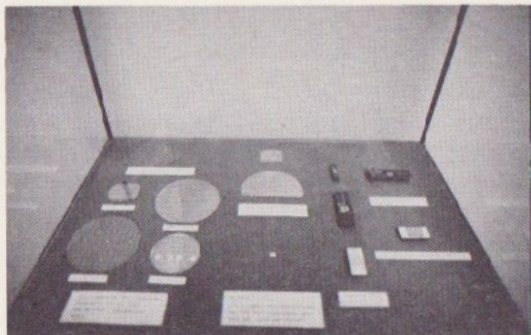
Prinsessens Rum, Goethe i Kongo
Sophienholm, September 1984
C-U v. Platen, M. Skriver, C. Skeel.



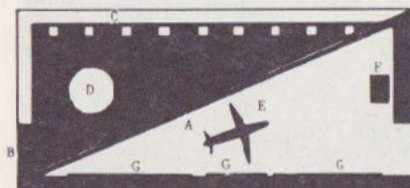
Sydvendt midterrum på 1. sal, forbundet med en vimpelline
til et lille tårn i parken

- A: Rundt spejl
- B: Afspærring med tøj
- C: Halvgennemsigtig papirskærm
- D: Harpe på gult silkepapir
- E: Salt cirkel
- F: Orange tårn med små klokker
- G: Vimpelline





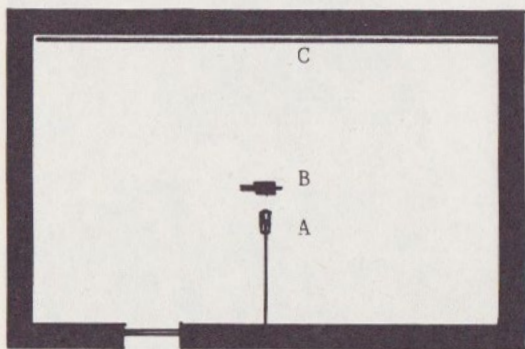
Det Himmelske Ægteskab, Decemberbristerne
Den Frie Udstillingsbygning, marts 1985
P. Holck, M. Skriver, C. Skeel



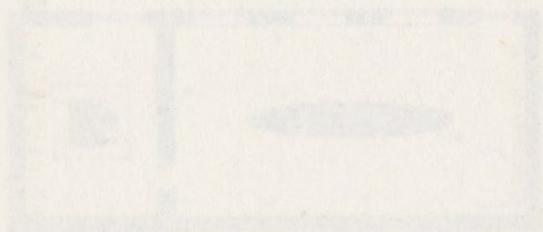
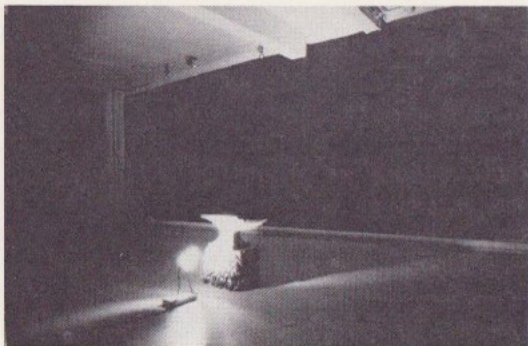
- A: Halvgennemsigtig væg
- B: Mørkelagt, sort rum
- C: Podium med 9 kultiske objekter anbragt på farvet stof.
Over hvert objekt hænger et sortmalet kvadrat
- D: Gibshøj
- E: Flyvemaskinemodel
- F: Montre med datachips fra forskellige stadier i produktionen
- G: Ingeniørtegninger af datachips

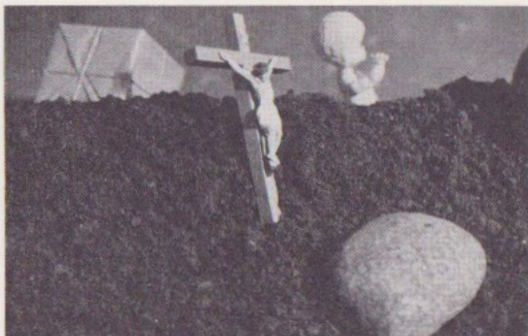


Ansigtet Mod Muren
Galleri Kongo, September 1985
M. Skriver, C. Skeel



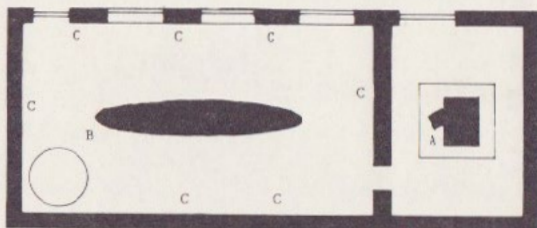
- A: Projektør anbragt på gulvet
B: Ambolt på sokkel af papstykker med friske roser imellem
C: Væg beklædt med sort stof





Er det en rumrejse?

Udstillingsstedet Der Kaiser ist tot, december 1985
C-U v. Platen, M. Skriver, C. Skeel



A: Bord og stol hævet med rundstokke 1 m over gulvplan,
så de kommer på højde med gulvet i det aflange rum

B: Jordbunke med udvalgte objekter

C: Ornamenter af pressede blade på væggene



