

Kunstens kreative møder

- Fra Dada til Warhol og tilbage igen

Finn Janning

Det fortælles, at en af de første ytringer, som en baby siger, er Dada. Det fortælles sikkert også, fx af stolte fædre eller mødre, at sådan er det bestemt ikke. Derimod er det 'far' eller 'mor'. Der fortælles med andre ord meget, som man kan vælge at tro på. Eller undlade at tro på, hvis det ikke er overbevisende nok fortalt.

I nærværende hælder jeg til Dada. For det første, fordi jeg i det følgende vil vise, hvordan kunsten er poetisk qua sin loyalitet eller troskab overfor det ubestemte potentiale, som ethvert sammenstød indeholder. Et sammenstød er her alt det, som lægger an på mig, men som ikke er mig. For det andet, fordi kunstens Dada-strøm er et mønstereksempel på kunstnerisk frigørelse. Jeg er altså ikke synderligt interesseret i, hvorvidt det nu er Dada, far eller mor, som er babyens første ord. Snarere hvordan noget nyt og anderledes bliver til. Det handler om kunstens kreative og frigørende møder med verden.

* * *

I 1916 blev ideen Dada undfanget, som en kreativ genfødsel af kunsten. Der var tale om en ide, som reelt var uden oprindelse eller mening. En ide, som bevidst undslod sig enhver oprindelse eller mening, da sådanne ideer i høj grad var symboliseret i gennem datidens bourgeois' værdier, normer og kultur. Ifølge grundlæggerne af Dada udgjorde disse 'oprindelige' værdier den væsentligste årsag til at verden for første gang var i krig. Dada ville af samme grund løsrive sig fra tidens rigide normer og kultur, som hæmmede den kreative skabelsesproces. Dada ville skabe sin egen vej – nærmest, som en viljestærk baby.

Dada er et mærkeligt ord. Det er i familie med andre umiddelbart meningsløse grynt, der normalt vækker bekymring – især, hvis de bruges for hyppigt af voksne mennesker. Dada rummer i sin natur en dobbelt affirmation. Det latinske og russiske ord 'da' betyder ja,

hvilket vil sige at Dada er ja ja. Overbærende eller meget bekræftende. Det var den gestus, som var nødvendig overfor et samfund, der destruerede menneskets sande potentielle: Skabe i stedet for at destruere (jvf. Den første verdenskrig). Ja ja er både en resignation, men også en flugtvej. Grænsen er hårfin. Dada er lig med modet til at sige JA til det livagtige, og derefter gentage denne bekræftelse med endnu et JA. Dada.

Dada er dog mere end det. Det er også det franske infantile ord for hest, som svarer til det danske ord 'pruh-hest'. Atter er dada etymologisk blevet relateret til både *nihil*, altså intet; og mor i en italiensk dialekt; samt et tilfældigt opslag i en ordbog. Dada er i bund og grund et ikke-definerbart ord, men også et meget rigt ord, en auditiv konstruktion. En slags joker, der kan blive hvad som helst – inklusiv ingenting. Dada bryder på alle leder og kanter radikalt med datidens konventioner, regulativer, normer og moraliserende kontrol af fornuften. En kreativ modstand overfor noget dræbende.

Dada.

I 1917 forsøgte Marcel Duchamp at udstille sin *Fountain*, en ordinær urinal signeret R. Mutt (R. Mutt = 'er et fjols' eller skvat [rent auditivt]), en klar påtale af kunstinstitutionens manglende mod og hæmmende konservatisme. Institutionen kvæler intuitionen). Urinalet blev afvist ved udstillingen i New York, men var med til at igangsætte en lavine inden for kunsten, som berørte surrealismen, popkunsten og dagens Business art. Samme Duchamp udformede Dadas kræfter først i New York, og senere i Paris sammen med blandt andet Man Ray og Francis Picabia. Det, der interesserede Duchamp, Picabia og Man Ray var primært *bevægelse*.¹ Ikke kun en fysisk eller maskinel bevægelse, men tillige en intellektuel, følelsesmæssig, sanselig og social bevægelse. Modsat kubismen, der forsøgte at vise verdens former fra forskellige vinkler forsøgte de tre kunstnere at vise bevægelse, som bevægelse. Dette skete i praksis ved at fremme en bevægelse gennem gentagelser af forskelle.

Dada igangsatte en strømning i kunsten. Ikke kun i kraft af en ny stil, men rettere gennem opfindelsen af et *engageret* publikum. Kunsten blev i kraft af dens profanering mere og mere engageret og engagerende.

¹ Jeg nævner specifikt Duchamp, Man Ray og Picabia med inspiration i udstillingen af samme navn vist på Tate Modern i London og MNAC i Barcelona, 2008.

Andy Warhol var en del af denne bevægende strøm. I sin dagbog, skriver Warhol i 1978 at han arbejder med usynlige skulpturer og malerier, der ser ud til at bevæge sig, som Duchamps *Nude Descending a Staircase*. ”Jeg tror jeg vil bevæge [move] noget frugt rundt.” Bevægelse er på engang umådeligt simpelt og dagligdags, men også noget som er typisk for kunsten. Den er legende, som en skabende aktivitet i nuet; en påvirkning, der påvirker og påvirkes. Senere i 1987, skriver Warhol – i forbindelse med en udstilling af nogle fotos på Robert Miller Gallery – at det essay der supplerer billederne, rummer ’gamle’ referencer til blandt andet Duchamp. Der er både en stolthed og en resignation i denne udtalelse: At blive sammenlignet med Duchamp, sikke en glæde; at blive sammenlignet overhovedet, hvor trivielt.²

Warhol forsøger – som Dada – at vise bevægelse, som bevægelse. Han anvender, fx som Duchamp, dagligdags objekter eller ’readymades’. Og han anvender disse til at skabe små delelementer, eller sågar modeller til skabelsen af mulige fremtidige handlerum, der alle er forbundet med nuet. Det vigtige i denne anvendelse af dagligdagsobjekter, er, at Warhol tydeliggør det potentiale, som dagligdagen rummer, men som mange overser på grund af en manglende tro på det sete. Eller en manglende evne til at se. Hverken Dada eller Warhol tildeler det daglige en form for merværdi. Tværtimod. De gør opmærksom på den merværdi eller det uaktualiserede potentiale, som dagligdagen allerede rummer. De drysser ikke med fe-støv nedover verden for at få den til at flyve. Snarere giver de plads til livets allerede eksisterende kræfter qua et poetisk sprog, der gør at noget overset kan ses. Sproget tydeliggør med andre ord. De viser potentielle forbindelsesmuligheder, der kan få noget til at virke let og flyvende, selv uden Klokkeblomsts hjælp. Endvidere viser de, hvordan kreativitet og produktion adskiller sig fra hinanden. Produktionen sker indenfor et mere eller mindre veldefineret system; kreativitet refererer alene til en kreativ handling, som er ny og opfindsom, fordi den overskrider de velkendte grænser i systemet. De velkendte grænser sætter sig i synet, som en voksende blindhed. I sine film forsøger Warhol at nærme sig de u håndterbare kræfter i livet, hvorved han åbner op for et uudnyttet intellektuelt, følelsesmæssigt og socialt potentiale, som dagligdagen ligeledes rummer. Dette sker blandt andet ved at kigge ekstra grundigt på fx samfundets udstødte eller populærkulturen. Afstanden mellem stjerner og affald synes uskelnelig hos Warhol. Det hele afhænger af, hvordan han kan få folk til at se, hvad han ser.

² *The Andy Warhol Diaries*, ed. by Pat Hackett. Warner Books.

Denne praksis er for mig at se loyal. Warhol er loyal overfor det materiale, som er blevet overleveret til ham, readymades. Han udviser en troskab overfor mødets iboende kræfter. Han er dog tro på en troløs måde, idet disse dagligdagsobjekter undergår en forvandling i mødet med ham. Selve kompositionen er afgørende. Noget er med andre ord aldrig noget i sig selv, men alene i kraft af de relationer det indgår i, eller kan indgå i. Det betyder også at mødet ikke kan foregribes, det skal ikke lede et bestemt sted hen. Det skal heller ikke bekræfte en bestemt antagelse eller ide. Snarere åbnes der op for en kritisk frigørelse, der typisk sker igennem sproget, som løsriver sig fra tidens stive leveregler, hvad enten i politik, business eller religion. Et sådan sprog kunne være et masseproduceret silketryk af Mao i stedet masseproducerede biler, eller silketryk af sommerfugle. På grund af loyaliteten overfor samtiden formår kunstneren at komponere en frigørende vej ud.

Warhol skitserer ikke et nyt ideal eller en ny norm, men præsenterer et værk som en vare, der skal gennemleves, føles og tænkes (i.e. konsumeres). Et relationelt spindelvæv optegnes. Jeg tænker eksempelvis på den fire timer lange film *Sleep* (1963), eller filmen *Kiss* (1963), der er forskellige *close-ups* af et par der kysser. Det er værker, der er krævende at gennemleve, men ikke desto mindre givende. Eller Jørgens Leths fine film om Andy Warhol, hvor denne spiser en burger (for mig at se besidder Leth mange af de samme kunstneriske kvaliteter, som Warhol). Tiden bliver gjort rummelig i denne film, da deltagerens (eller min) erfaring af tiden, som en varen sættes på prøve. Hvorfor skal jeg se en anden mand spise en burger? Der er tale om et brud med den gængse forestilling om, hvad kunst er, men også et brud på, hvad en vare er. Det er en form for anti-kunst, som Warhol selv benævner Business Art. Det er en kunstform, som qua sin ukonventionelle form konstant bryder med og udfordrer den herskende businesslogik, der per definition opererer med et klart og veldefineret endemål: Profit. På mange måde er Warhols praksis en raffineret kritik af kapitalismens simplicitet. Han viser, hvor hæmmende den er for sand skabelse. Eller hvor langt kapitalen er fra kunstens forståelse af opfindsomhed og kreativitet. I kunstens verden er skabelse forbundet med en livsform, ikke profit. Det er derfor kunstnerisk frihed er vigtig – specielt i dag, hvor alt synes økonomiseret.

Økonomiens opfindelser lukker forbrugeren om sig selv i selve konsumeringen (e.g. iPhone). Modsat kunstens opfindelser, som åbner deltageren op for sig selv i konsumeringen af værket. Kunsten tvinger deltageren til en undersøgelse af sig selv, hvorimod økonomiens produkter medvirker til at forbrugeren glemmer sig selv. Kunsten er mere anmassende.

Kunst er en form for skabende konstatering. Den umiddelbare oplevelse konfronteres med erfaringen, der revitaliseres og ændres, som når ukendte og nye glæder korrigerer velkendte vaner. Eller, som når friske øjne opdager verden, hvorved barnets forældre ligeledes tvinges til at genopdage verden på ny. Erindringerne moduleres og finpudses i fantasiens gode navn. Kunsten er som at have en nysgerrig barnehånd i hånden. Selv efter Warhols fire timers lange film *Sleep* spørger barnet friskt: Hvad er det? Hvad sker der? Hvert øjeblik synes at rumme noget nyt. Barnet løfter sin pegefinger mod skærmen, og siger: Dada (eller noget der minder om). Mødet med verden eller livet tages seriøst. Kunsten ødsler med livet for ikke at lade noget gå til spilde. Kunstneren forpligter sig på det, som sker, mens det sker.

I dette forpligtende møde aktiveres fantasien, da det som lægger an på en ofte kan være svært at begribe. Det vil sige, at den kreative handling er tosidig: Den står imod qua fantasiens evne til at genere plads eller skabe rum til det, som kan ske. Mod og fantasi, modstand og skabelse. Som en dansepartner, der elegant trækker til siden, fordi ens partner danser som en ko. Eller, som når Duchamp rækker bevægelsen tilbage til bevægelsen; eller når Warhol giver plads til søvnen. Igen, er der for mig at se tale om loyalitet, som en nærmest etisk troskab, der ikke spørger: ”Hvad burde jeg se?”, hvilket jo er ren moralisme. Snarere spørges der: ”Hvad kan jeg gøre” eller ”Hvordan kan jeg organisere det materiale, som jeg har?” eller ”Hvilke mulige relationer viser sig?”.

Enhver skabelsen sker på grænsen af sin formåen, hvis ikke, ville der ikke være tale om skabelse. Det er i selve skabelsesprocessen at kunstneren forestiller sig, at han har noget at sige. Noget at bidrage med, fx at kreere betingelser for fremtidig tænkning. Giv plads. På grænsen mellem viden og ignorance bliver virkeligheden til, som en gradvis udvidelse af den eksisterende rummelighed. Selve skabelsesprocessen er i den forstand en dobbelt bekræftelse Dada, et ja ja. Mennesket bekræfter sin egen eksistens i mødet med verden, idet han eller hun rækker noget videre. Og det, som rækkes videre bekræftes i selve

denne gestus. Dada, er en genopdagelse af fantasiens muskelstyrke, der blomstrer ud af et livs sammenstød med verden, hvis den enkelte er åben, modtagelig og, selvfølgelig, evner at give det skete form.

Kunstens historie konstitueres af kreative handlinger, kreative livsformer, der vidner om hvad et menneske *også* kan præstere qua det påtryk, som et sammenstød med verden har medført. Jørgen Leth skriver meget passende i digtet *Ved fuld bevidstløshed*: ”Omhandler automatisk kvalme/ midtpunktfamlen afstumpet frostklar/ viden vedrørende heltmodig visnen/ knastør fastholdelse af forskellig/ udlevet nydelse holde/ den fast tælle den op i små/ orgiastiske enheder/ der simpelthen/ ikke vil modsætte sig optælling./ Skruer alt dette ned/ mættende sig selv med ny/ indsamlethed/ jage ordet ’jeg’ ud nydende/ forvisse sig om det kan/ mærkes sting/ efter/ sting.”³

Det, der kan bære, bæres videre. På den måde er den loyale praksis en opmærksomhedens gestus. En bæredygtig praksis. Fokusset er på det kommende. Alternativet. Dada muliggjorde noget i kraft af et voldsomt brud i forhold til det givne; et brud, som samtidig også rummede anslaget for noget nyt. Dada optegnede et diagram, der kun havde et formål, nemlig at muliggøre tilblivelsen af noget nyt qua diagrammet, hvis ikke, har diagrammet fejlet.⁴ Den kreative handling er frigørende qua opfindelsen af noget nyt, som udspringer af opmærksomheden på det, som endnu ikke er virkeliggjort. Tilsvarende gik Warhol helt tæt på kapitalismens logik og viste, at alt kan sælges. Han stod imod økonomiens bånd. Han skabte. Slutproduktet var ikke det primære, men derimod at kreere ved fuld bevidstløshed. Blive intens. Han løsrev kunsten fra den forældede dyrkelse af geniet. Han viste at kunst er hårdt arbejde. Det er krævende – både fysisk og især eksistentielt – at åbne sig for stoffet. At der så er penge involveret i kunst har aldrig sagt noget signifikant om et værks kunstneriske værdi. Warhol viste endvidere, at *hvin enkelte* altid er mange: Marilyn, Marilyn, Marilyn. Der er ikke nogen original. Heller ingen efterligninger. Kun en immanent kraft. Det er denne vi ikke kan få nok af. Og det er netop denne, som økonomien ikke kan kvantificere eller bedømme i sin simple dikotomi: Profit eller ikke-profit.

³ J. Leth (2002): Samlede digte, p. 93. Gyldendal.

⁴ G. Deleuze (2004): *Francis Bacon. The Logic of Sensation*. Oversat fra fransk af D.W. Smith. Continuum.

Warhol bekræftede livet selv, når han – med Leths ord – mættede sig selv med noget, som bragte noget nyt til verden. Der er ingen patenter i kunstens verden. Ejendomsretten håndhæves for at beskytte dem uden fantasi.

Warhol intensiverede det spor Dada skabte. Han bevægede kunsten i retning af at være mere end blot produktion. En *performance*. Det vil sige at kunsten ikke refererer eller repræsenterer noget andet end selve billedet på skærmen, selve ordene på papiret, selve bevægelsen i rummet. En performance hører ikke til et sted, fx på teatret eller museet eller markedet; en performance er ikke eksklusiv, men almen tilgængelig. En performance finder sted alle steder, fx når mennesker sover, kysser, spiser, elsker ... Leth siger det meget præcist, når han skriver: ”Ethvert valg er en fiktion.”⁵ Et valg er en fiktion, fordi enhver skabelse forudsætter en handling, som qua sin performance producerer eller skaber en virkelighed. Det umiddelbart tilfældige – som reelt ikke er tilfældigt, men blot noget midlertidigt uoverskueligt – gøres nødvendigt i selve skabelsen heraf. Valget er derfor ikke et valg mellem noget allerede givet, men en accept af at blive påtrykt eller mærket af livet, hvorved valget bliver synonym for den kreative måde, hvorpå vedkommende forholder sig til det, som rører sig i mødet med verden. Denne gestus er en opmærksom registrering af det i verden, som giver mere liv, mere glæde. Det overbevisende heri ligger ikke i et ideal om det skønne eller smukke, men alene i opmærksomhedens overbevisende måde, hvorpå noget af verden vises frem. Det er det livgivende, som rækkes videre, når det viser sig, hvilket ikke skal forveksles med værkets eventuelle skønhed. Nej, det skønne som rækkes videre refererer til den loyale handling, som en bestemt måde at leve, se og tænke på netop gjorde mulig. Der er eksempelvis meget smukt i Goyas smertefulde malerier. Og meget snavs og sved i Leths smukke film *En forårsdag i helvede*.

Set i dette lys er loyalitet en performance mere end en blind tiltro på noget givent. Intet er givet, da alt er forbundet. Ingenting eksisterer i sig selv. Måske er det netop derfor, at Dada hedder Dada, og ikke Da. Noget bliver til i relationen eller i mellemrummet mellem ja og ja, da og da.

⁵ J. Leth (1979): *Filmmaskinen*, p. 55. Gyldendal.

Finn Janning er PhD i praktisk filosofi. Han er forfatter til fagbøgerne *Kunsten at arbejde*, *Modstand* og romanen *Du er (ikke) min?*