

Den vanskelige kunsten (II)

Kunst som fellesskapsimpuls

Berit Frøseth

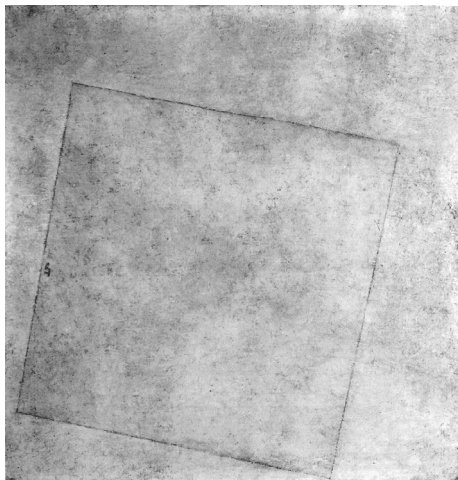
Gryende 1900-tall – kampen om kunstbegrepet

I mitt første foredrag tok jeg opp forholdet mellom den kunstneriske prosessen og en bestemt meditasjon gitt av Rudolf Steiner, som et urbilde på kreativitet. Jeg forsøkte også å vise i hvor stor grad den antroposofiske kunstpulsen var del av et forsøk på å redde den vestlige sivilisasjonens tenkning og kulturliv. Kanskje handlet dette også om å redde kunstens fremtidige eksistens, selve kunstbegrepet? – Steiner stod inne i en tid som var preget av store omveltninger innen kunstlivet. Det kokte med nye idéer og visjoner, framfor alt i Russland, der esoteriske strømninger stod sterkt. Overalt der det pågikk en debatt kunne man se en todeling eller splittelse i kulturen: På den ene siden en videre utvikling av en materialistisk, naturvitenskaplig tenkning, ved siden av dette en ny spirituell oppvåkning.

I begynnelsen av århundret opplever vi en mangfold impulser ved siden av hverandre og det merkelige fenomen at en kunstner som Malevitsj gjør spranget gjennom lerret og maler et hvitt kvadrat på en hvit bakgrunn, som et vindu mot den åndelige verden. Med dette foregriper han det som er blitt kaldt modernismens endestasjon, det monokrome maleriet, med 50 år!

Innenfor samme tidsrom plasserer Duchamp en flasketørker i et utstillingsvindu, en urinal i et galleri. Her våkner en idé som har fått vidtrekkende følger langt inn i det postmoderne: kunst som ready made, det institusjonelle kunstbegrepet. Kunsten har ingen egen substans og kan heller ikke representere noe utenfor seg selv. Kunst blir definert av omgivelsene, miljø, tid og rom eller uttrykk for noe subjektivt, det vi gjør den til; kunst som konsept. Rudolf Steiner viser seg blant kunstnerne som en annerledes representant for denne tiden med sin skulptur i tre, «Menneskehetsrepresentanten», som også er ett bidrag til diskusjonen omkring kunstbegrepet. Men det er også en annen bjørn som våkner i denne tiden. Her (neste side) ser vi en fane fra Rjukan. Gesten er ikke helt ulik den forrige, kanskje er det «åndens flamme» som lyser fram gjennom fakkelen i forgrunnen?

I det 19. og 20. århundre våkner debatten om den sosiologiske og formelle siden ved kunsten. Vi ser arven etter Duchamp, dadaismen, som gir opphav til en rekke ulike kunstuttrykk: objektkunst, minimalisme, konseptkunst, aksjoner, happenings, samt alle mulige neo-ismer. Samtidig ser vi at



Over Kasemir Malevitsj (1878-1935): «Hvitt kvadrat på hvitt», 1918.

Under: Marcel Duchamp (1887-1968): «Flaskeholder», 1914.

Under til høyre: Demonstrasjonsfane fra Rjukan av Oskar Løvaas, 1917-18.



Rudolf Steiner (1861-1925): «Menneskehetsrepresentanten», 1914-22.



fokus for kunsten forflytter seg til menneskets indre. Til dette hører også idéer som har overlevd gjennom romantikken: en sublim, utopisk strøm med et syn på mennesket som «homo creator», den som fortsetter Guds skaperverk. Her lever arven etter Goethe, Schillers estetiske skrifter. Schiller hadde en visjon om den estetiske staten, en utopi, der det skapende menneske er indentisk med det frie, moralske menneske. Kunsten er her selve omdreiningspunktet i den sosiale organismen. Kunst er forbindelse og fellesskap – fellesskap er kunst.

«... når fellesskapet speiler seg i menneskets sjel»: mennesket blir det kunstneriske materialet

Schillers og Steiners menneskesyn bærer i seg erkjennelsen om at kreativi-tenes gave, dette gåtefulle, uberegnelige som vi kaller begavelse, er noe som kan utvikles hos alle mennesker. Dette betyr ikke at alle er malere eller diktere, men at man som menneske, gjennom et indre arbeide på seg selv, kan få kontakt med skaperkilden, et aspekt på det høyere jegets virksomhet: Vi opplever den samme dobbelthet i menneskets tilblivelse, som i et kunst- verk. Innsikten om at mennesket ikke er, men først må framkalles av hver og en av oss. Utfra tanken om at de skapende kreftene i verdensalltet og i mennesket tilsvare hverandre, var det naturlig for Rudolf Steiner å sette fellesskapstanken, medmenneskelighetstanken, over alle kunstneriske ut- trykk. Han gikk så langt som å definere den sosiale kunsten som en egen kunststart; den sosiale kunsten som den høyeste. Her er det mennesket selv som er det kunstneriske materialet.

Denne idealistiske fellesskapstanken var utgangspunkt for det kunstneriske arbeidet ved Goetheanum. Når Rudolf Steiner ville inspirere Edith Maryon, (Steiners nærmeste medarbeider som skulptør og den første leder for billed- kunstseksjonen), gav han henne et meditasjonsvers som ikke i første rekke handlet om form eller skulptur, men om fellesskapet. Fritt oversatt lyder det slik:

Velgjørende er det
når fellesskapet speiler seg i menneskets sjel,
og den enkeltes sjels kraft lever i fellesskapet.
Dette er sosialetikkens motto.

Dette var et fellesskap som i utgangspunktet ikke skulle utgå fra elitetenk- ning og genikult, men broderlighet, amatørskap og et syn på kunst som omfatter selve livet. Riktig nok deltok også kunstnere med en faglig, profes- sjonell bakgrunn. Men Rudolf Steiner vendte jo opp og ned på dette: En

maler begynner å gjøre eurytmi, en forfatter skjærer i tre, her er det ikke målet, men prosessen som står i fokus.

Kunst og skjebnefellesskap – en kunstner på kollisjonskurs med «mainstream»

Men det var en annen viktig forutsetning for arbeidet ved Goetheanum. Den antroposofiske kunstimpuls hadde aldri kunnet oppstå uten deltagelse fra en nokså spesiell, hengiven gruppering mennesker. Rudolf Steiner var en sentral kulturpersonlighet i sin samtid. Han var en krass polemiker og debattant. Som en magnet trakk han til seg en hel del oppmerksomhet blandt tidens intellektuelle. Forfattere som Strindberg, Kafka, Södergran, Tsvetajeva hadde alle kjennskap til Steiners idéverden. Blandt billedkunstnerne er Kandinsky, Klee, Mondrian de mest fremtredende. Kanskje ble de i første rekke trukket mot det indre, esoteriske arbeidet. Blandt kunstnere med en sterk egen integritet på det kunstneriske området, var det også mange som følte seg fremmed for Steiners autoritet og lederskap, ikke minst den form som Steiners skrifter og kunst framstod i. Steiner var på visse områder gammeldags, svulstig, forfinet. Elementer som fremmedgjøring, ironi, det lekende elementet, det tilfeldige og bisarre, slik vi kjenner det hos Duchamps, Kafka, gir uttrykk for en annen tids- og livsfølelse.

Paul Klee, som var sterkt engasjert i spirituelle tanker, var ikke den eneste som så på Steiner som en sjarlatan, som benyttet suggesjon og framfor alt øvet en sterk tiltrekning på en gruppering hysteriske, aristokratiske kvinner som fulgte ham i tykt og tynt. Slik lyder det i et brev fra Klee etter at han har lest boken Teosofi: «Jeg ble spesielt mistenksom overfor de fargeopplevelser som ble skildret. Om det ikke dreier seg om svindel, så bedrar man seg selv. Fargens framtoning er utilfredsstillende og antydningen om dens formelle inndeling direkte komisk. Mistenkelig er også den psykologiske siden ved skoleringsveien. Man arbeider med suggesjon. Jeg har selvsagt bare lest boken delvis, fordi dens simple form straks gjorde det umulig å nyte den.»

Også Hallvard Blekastad, som selv arbeidet på Goetheanum, hadde synspunkter på dette. I et brev til sin mor skrev han 17. juli 1920: «... eg arbeider med dørklinkor aat Bau, det skal vera 60 slike ... av tre, hard ved, bøk, eik, løn o.s.b. Rundt meg står det fullt med kvinnfolk, vi er 5 st. paa tvo høvelbenkar, den eine har emnet sitt fastskruva i eit skruvsted. Dei har aldri arbeidt med jarn nokon av dei fyrr – men vera med ska dei, vera med *aa arbeide paa Bau!* Anten dei hogg jarnet sitt i handi eller i skruvstedet, det blir det same, dei arbeider like trutt; ho som har sitt i skruvstedet, du kan tenkje deg korleis jarnet (hoggjarn) hennar blir; eg spør um det ikkje er skjemt.

'Nei daa.' Med skalute jarn og blodige hender arbeider dei. Med kunstgefühl arbeider dei. Og dei kan segja meg paa prikken for kvart hogg eg gjer anten det er gjort med kunstgefühl eller ei. Den fyrste dagen eg var der spurde eg etter ei sag. 'Sag?' Eg prøvde forklara dei at med ei sag kunde ein gjera same arbeidet paa 1 min. som eg med jarn laut bruke 10 min. til. Daa log dei alle overberande: 'Handverkar!' Med slike kvinnfolk i hælom har dr. Steiner arbeidet heile tidi. Dei hengjer seg innpaa'n som lus, og han let dei hengje. Eg beundrar den mannen. Det er sjølv sagt mange dugande kvinner som arbeider i Bau; men desse eg talar um, um dei heldt paa til domedag - ... nei gjeiti gjer finare arbeid!»

De kunstnere som gikk inn i et samarbeide med Rudolf Steiner var mennesker som ikke bare hadde en interesse for det åndelige, esoteriske livet. Det de hadde, framfor alt, var en felles skjebnevei knyttet til antroposofien. Til dette hørte også at de var beredt til å gi opp sitt eget, samtidig som de aksepterte Steiner som åndelig veileder og autoritet på det kunstneriske området. Kanskje var det individer som hadde den rørende egenskap som Rudolf Steiner i et av sine karmaforedrag betegner som «antroposofisk begeistring». De kunne oppleve de antroposofiske ideene, som en levende substans, en kraft, som griper tak i en og former ens liv. Et slikt fellesskap kan man ikke automatisk betrakte som en framtidsrettet sosial organisme, som bygger på menneskets frihet. Her lever også det som er lukket, eksklusivt og begrenset, bundet til karma, til det gamle. Og denne situasjonen, som man også må se utfra tiden disse første pionerene levde i, har jo senere fått prege det antroposofiske kunstuttrykket, samt også selve kunstnerrollen. Dette var den gang et tankekors - men har blitt det i enda større grad i generasjonene etter Steiner.

Vi vet hvordan Steiner selv kjempet med og ble begrenset av den antroposofiske bevegelsens interne problem. Og som det unntaksmenneske han var, stod han inne i en situasjon der han ikke alltid kunne leve utfra det likhetsprinsipp som man lengter etter i det sosiale. Men man kan også vende på problemet og spørre om ikke Rudolf Steiner gjorde en feilbedømmelse? Mange har hevdet at Steiner var alt for skolemesteraktig og autoritær, for at det kunne utvikle seg noe av betydning omkring ham på det kunstneriske området.

Den spirituelle framtidskunsten – hvem skal gjøre den?

Jeg skal ikke begi meg inn i en analyse av det som har hendt på kunstens område etter Rudolf Steiners død. Den kraft som styrer forholdet mellom individ og fellesskap er i rasende utvikling og så kompleks at den bidrar til helt andre sosiologiske og individuelle forutsetninger enn de som var virk-

somme på Steiners tid. Allikevel: Jeg tror ikke det er en eneste antroposof og kunstner i min generasjon som ikke tidvis har blitt kastet mellom ytterlighetene i sin person, en voldsom ambivalens som lever i spenningsfeltet mellom det individuelle frihetsrom og de ideelle krav til kunsten som Rudolf Steiner satte inn i verden. En entusiasme og et ekte behov for å sette kunsten inn i en større sammenheng, samtidig som man spør seg: «Hva i all verden kan jeg gjøre med dette? Er det rent ut sagt skadelig å jobbe med kunst og antroposofi?»

Josef Beuys har fortalt hvordan han allerede som barn hadde en visjon. Han befinner seg på en øde eng og ser et tog i horisonten. Toget stopper og ut stiger en svartkledd mann med flosshatt. Mannen, som man antar er Rudolf Steiner, kommer med et oppdrag til ham: «Jeg har forsøkt å gjøre det med mine midler, forsøk du å gjøre det med dine midler.» – Mannen smiler og forsvinner, og som vi vet, dette gjorde Beuys på en høyst individuell, særegen måte. Når han senere i livet ble spurt hvorfor han ikke arbeidet med Steiners ansats på kunstens område i mer direkte forstand, svarer Beuys: «Jeg kan ikke, jeg kan det virkelig ikke. Det må dere gjøre, det må andre gjøre, jeg kan det virkelig ikke.» – Hvem skal så gjøre dette?

Jeg husker selv da jeg kom til Emerson College 20 år gammel. Jeg tilhørte Beatles-generasjonen, så møtte jeg antroposofien, kom nesten inn i en sjokk-tilstand, ut av kroppen-opplevelse, en ny verden åpnet seg: Er det dette som er virkelighet? – Jeg arbeidet ivrig med de kunstneriske idéene, men det tok ikke lang tid før problemene meldte seg, – hvordan kan dette bli til kunst? Jeg kunne ikke med min beste vilje se meg selv med alpelue og hvit doktorfrakk (som min briljante lærer, John Wilkes), som åndsforsker! Når jeg senere begynte på Kunst-og håndverksskolen i begynnelsen av 70-tallet, gjorde jeg derfor en bevisst helomvending. Jeg vendte meg mot det folkelige, ville begynne i en annen ende, nedenfra, i materien, stoffet, i min egen følelse. Mine store inspirasjonskilder har bl.a. vært Reidar Aulie, Dan Andersson (en proletær mystiker), Hannah Ryggen, Kaj Fjell og til og med Alf Prøysen.

En mann som har mot til å skrive en vise med refrenget «hompetitten, hompetatten» osv., og som klarer og rive med seg et helt folk i begeistring, treffer jo noe vesentlig, rett inn i den norske folkesjelen! – Dette er også spiritualitet. – Men vi mennesker er ulike, noen foretrekker en arie av Wagner, som trekker med seg et ras av symbolikk. Og når det gjelder Steiner, er det vel mer dette landskapet vi befinner oss i.

Jeg tror ikke det er feil å si at de utfordringene og vanskelighetene som har oppstått etter Steiner, har skapt en tendens til usikkerhet, konformitet, ja, til og med lammelse av den kreative evnen. Vi opplever også en fornektelse av impulsen, en uvilje til å identifisere seg med den. Som kunstner vil man



Rudolf Steiner som lærer ved Arbeiterbildungsschule i Berlin 1901.

The Beatles: En gruppe mikaelitter som med et slag bragte evolusjonen et steg videre.

Alf Prøysen og Anne Cath Vestly: To mennesker som skuer lyset.

Eurythmgruppe fra eurythmiens første tid i Dornach.

ikke vedkjenne seg at man er antroposof: Man hevder kanskje at all sann kunst har en åndelig kilde, antroposofi fins over alt. Vi behøver ikke snakke om antroposofi lengre, vi vet ikke hva vi prater om. Og kanskje behøver vi en «begrepenes revolusjon», slik Beuys hevdet. Noen har også den oppfatningen at antroposofiske grupper, seksjoner, etc. har hatt sin naturlige livslengde, i dag må all kunstnerisk aktivitet utgå fra individet. I fjor skrev jeg en artikkel som bl.a. søkte å belyse noe av den forvirring, de

problemer man ofte møter om man er en kunstner som har funnet veien til antroposofien. Jeg tok også opp en manglende evne til å fornye innhold og metode på kunstnes område. En form for søvngjengertilstand, en sekterisk tendens, som ikke har med kunstens innerste vesen å gjøre. Om man bare gjør en ørliten anstrengelse og kaster et blikk omkring seg på samtidskunsten, kan man få inntrykket: Om ikke den antroposofiske kunstimpulsen holder på å dø ut, så har den kanskje funnet veien inn i andre sammenheng? Kan det være slik at nye grupperinger bærer den mikaeliske flammen videre, uten kjennskap til antroposofi eller Rudolf Steiners idéer?

Uten å ha noe svar på dette, tror jeg det er nyttig å stille spørsmålet; den antroposofiske kunstimpulsen, fins den? – For om den ikke fins, hvem er jeg da? – Man befinner seg unektelig i en antroposofisk sammenheng, man henter inspirasjon fra kilder, som på en subtil måte opprettholder livet i en. Hvordan kom man dit? Burde man ikke forlate det synkende skipet og delta i andre kunstneriske sammenhenger? – Noen har allerede forsøkt, hvordan gikk det?

Kunst som motkultur – en impuls i dekonstruksjonens skygge?

Med ett stort unntak, Josef Beuys kunstneriske virksomhet, har de antroposofiske idéene aldri blitt en faktor som har gitt direkte impulser til samtidens kunstliv. Det har riktig nok eksistert framstående enkeltkunstnere som har vært inspirert av antroposofi. Det sies at Kaj Fjell, Thorvald Erichsen, Frans Widerberg har hentet inspirasjon fra Steiners tanker. I store trekk har de antroposofiske idéene levd et liv i marginalen, som del av en «alternativkultur». Beuys kalde dette «motkultur», der nettopp integrasjonstanken, kunst som del av ulike livsområder; pedagogikk, terapi, forskning, en måte å arbeide på seg selv, har vært dens viktigste kjennetegn. Vi opplever en særegen strøm på siden av den allmenne kunstutviklingen eller mainstream. Mitt utgangspunkt i denne diskusjonen er: Så lenge det fins mennesker som finner veien til det antroposofiske fellesskapet, så må oppgaven være å definere den antroposofiske kunstimpulsen igjen og igjen. Hva er dens egne forutsetninger og kvaliteter, hva er dens oppgave, hva har vi felles? Hvordan kan vi fornye kunstnerisk innhold og metode? Her er en dialog med samtidskunsten av avgjørende betydning.

Steiner har gitt utallige oppslag for kunstens utvikling. Noen områder er mer avgrenset, andre inneholder store visjoner for kunstens betydning i samfunnsorganismen. Det handler ikke om et bestemt formspråk, en stil, slik man kanskje skulle tro, når man ser tilbake på mye av det som er gjort i antroposofisk sammenheng. Slik jeg ser det, eksisterer det en kvalitativ kjerne som det antroposofiske bygger på:

Kunst som er inspirert av antroposofi vil alltid utgå fra en åndelig idealisme. Det er en kunst som bygger verdier, snarere enn å bryte ned. Dekonstruksjon har jo blitt et begrep innenfor flere kunstretninger i det postmoderne. Derrida og hans skare allierer seg med «dødsengelen» i kulturen: bevissthet om dødsprosesser, det ondes realitet fins jo med på en nokså radikal måte i hele den antroposofiske verdensanskuelsen. At en kunstner som påstår at Ahriman, fanden selv, har sittet modell for seg, ikke bare ble forbudt av den katolske kirke, men kanskje heller ikke hadde så mye å gjøre i salongene på Manhattan, forstår man. (Se Francis Bacons bilde på s. 15.)

Allikevel; det er ikke de mørke sidene ved eksistensen, isolert, som først kommer til skue i den antroposofiske kunsten. Derfor har vi også blitt grundig kritisert for å påberope oss en falsk idyll, noe overfladisk, vakkert, som ikke eier troverdighet. Saul Bellow, selv antroposof, uttrykte det slik: «Det er vanskelig å finne en antroposof som lever i tiden. Jeg tror, at om man ikke lever i samtiden, da er man en svindler. Man kan ikke trekke seg tilbake fra den katastrofe vi kaller det moderne livet. Kunst behøver den indre styrke som utsetter seg for verden. Også de morbide, mørke, skammelige sidene. Ellers blir den sprø, grunn i en tendens til å bygge en motvirkelighet.» – Dette er en viktig kritikk, den er sann, *men* den egentlige utfordringen i dette komplekset ligger i utviklingen av en sensibilitet hos kunstneren i forhold til hva man setter inn i verden.

Her kommer man inn på det jeg berørte i forrige foredrag: kunstnerens bevissthet om at det man skaper er stykke liv. Skal man sammenfatte den antroposofiske kunstimpulsens sentrale budskap, ser jeg dette som en grunnleggende omsorg for selve livet, en oppvåkning for det eteriske rommet: vesen, liv – ikke bare som noe som omgir oss fra naturens side. Som skapende individ er mennesket også med på å føde nye elementarvesen! – Det skulle være unødig å si at her skiller antroposofien seg radikalt fra kunstretningene i det 20. århundre. For over 100 år siden uttrykte Cezanne: «Dybden er den nye inspirasjonen.» Den gang kunne han kanskje ikke forutse i hvor stor grad kunstens innhold under modernismen skulle handle om form, en halsbrekkende intellektuell diskusjon, som til slutt munnet ut i en dekonstruksjon av kunstbegrepet. I dag vil man ikke så gjerne snakke om vesen. I «nyåndelige» kretser bruker man heller mer fysiologiske begreper som frekvens, energi, osv. «Åndelig kraftsentral» var Beuys betegnelse på sitt politiske engasjement. Kanskje går det å spørre seg om energi i dag er den nye inspirasjonen? Eller kan man tenke seg å innføre det vesensartede som det nye kvalitetsbegrepet innenfor estetikken?

At kunst er en form for alkymi eller forvandling av substans er også essensielt i det antroposofiske. At forvandling av materiale, av kunstobjektet også er lik menneskets forvandling i møtet med dette. Steiners setter kunst i

sammenheng med den kristne forvandlingstanken; det er Kristus-impulsen som har gjort kunst mulig. I dag er ikke dette gitt som et kriterium for å kalle noe kunst. Det rekkes at kunstobjektet er stilt inn i rett institusjonell sammenheng, at det kan kalles interessant eller vekker en reaksjon, ryster oss. Hva som hender ut over dette, er egentlig ikke kunstens ansvar eller domene. Samtidskunsten skiller ikke mellom forandring og forvandling, like lite som kapitalkreftene bryr seg om selve livssubstansen når man går inn for utvikling og vekst. – Beuys kalte seg ikke for kunstner, men «transformer» og brukte ikke maling som farge, men som substans. «Først med erkjennelsen om overgangen», sier han, «løfter vinden seg til det andre rommet.» Kunst skal med andre ord innebære et løft!

Det relasjonelle kunstbegrepet: når møtet med kunsten blir til kunst

Dermed kommer vi automatisk inn på det område som handler om det sosiale innen kunsten: Kunst som en åpen, uferdig prosess mellom kunstneren og verket, mellom verket og betrakteren. Steiner hevdet fremfor alt at kunst er forbindelse, relasjon. Om vi går tilbake til Goetheanum og lytter til Steiners betraktninger, ser vi at også han hadde tanker om *interaksjon*: «Goetheanum, slik det står der,» sier han, «er ennå ikke et kunstverk ... kunst oppstår først i den menneskelige fornemmelsen: Kunstverket må mennesket selv bygge opp når det nyter formene. Det er den åndelige delen av byggverket. Det som oppstår som kunstverk, det er egentlig først til stede, når det befinner seg i den mottagende sjelens indre.» I dag er dette institusjonalisert som en egen kunstretning; den *relasjonelle kunsten*, der selve innholdet er deltagelse, interaksjon. Vi opplever det innen performance og installasjon, der det å dekonstruere selve opplevelsen, gjøre betrakteren oppmerksom på sin egen deltagende rolle, er blitt så vanlig at dette nesten har blitt til en sjablon innen samtidskunsten.

I vår tid ser vi utallige eksempler på en kunst som i hovedsak har til hensikt å tiltale tilskuerens bevissthet om seg selv. Olafur Eliasson (se s. 15) arbeider med kompliserte, elektronisk oppbygde objekter og installasjoner. Rom eller skulpturer som man kan gå inn i. Man opplever da at kunstverket forandrer seg, bl.a. gjennom ens egne bevegelser. Eliasson er en intellektuell kunstner, som har utviklet en subtil filosofi omkring kunstverket: «Alt er iscenesatt,» sier han, «og da blir utfordringen å gjennomskue situasjonen. Betrakteren engasjeres i en kunstnerisk prosess, som fremkaller bevisstheten om vårt eget nærvær. Man vender opp og ned på objekt- og subjektforhold. Betrakteren blir objektet for sin egen betraktning og kunstverket blir subjektet. I dag stiller vi ut gjenstandene, men det er viktigere å stille ut selve

opplevelsen.»

Josef Beuys var ikke bare den som grep inn i og ble et bindeledd mellom antroposofien og den allmenne kunstutviklingen. Han var også den store arvtaker og fornyer av det utvidede kunstbegrepet, den sosiale kunsten. Fluxus-bevegelsen på 1960-tallet (se neste side) var en anti-kunstbevegelse, som ville bygge en bro over kløften mellom kunst og liv. Den vendte seg mot alt som luktet av elitisme og finkultur. Men den var også anti-individualistisk, gikk inn for kollektivet, rynket på nesen av ordet autentisk. Man ville bort fra den opphøyde, ego-sentrerte kunstnerrollen og arbeidet for et levende forhold mellom kunstner og publikum. *Flux* betyr flyt, en endeløs bevegelse, en kontinuerlig prosess av forvandling. Den hadde ingen samlet ideologi, nøkkelordet var eksperimentet. Når Steiner snakker om fremtidens kunst, ser han at denne kommer til å handle om det som er indre liv, en verden av eteriske, formative krefter og at møtet med kunsten i seg selv vil bli til kunst, noe som ligner en musikalsk opplevelse, en flytende sekvens i tid.

Beuys og den sosiale skulpturen: «Demokrati må synges!»

Med sitt nye begrep om den «sosiale skulpturen» så Beuys det sosiale livet som en plastisk aktivitet, der vi modellerer hverandres liv. «Kunst er kapital» hevdet Beuys og definerte dermed kunsten som den egentlige produktivkraft i samfunnet. «Når et menneske tar utfordringen om at hvert menneske er en kunstner på alvor og omsetter den i sitt liv», sa Beuys, «så tilfører man verden noe som ikke har eksistert tidligere. Om vi våger å begynne å snakke med hverandre, da finnes substansen. Da begynner det samfunnet som er annerledes.» – «Det er språket som forandrer verden! Ord og paroler må bli til kunst: Demokrati må synges!» Beuys behandler ord og begreper som om de var ting. «Ord kan høre», heter en av hans tegninger.

Beuys var jo en mester i å iscenesette finurlige opptrinn: I 1964 foreslo han en høyning av Berlinmuren med 5 cm. for å gjøre den perfekt i proporsjonene. I 1972 proklamerte han at han skulle ta på seg det personlige ansvar for all snø som falt i Düsseldorf i februar. Til tross for at han har satt enorme spor etter seg i samtidskunsten, sa han: «Det å være lærer er mitt fremste kunstverk.» Et annet sted uttrykker han at det utvidede kunstbegrepet er hans viktigste bidrag til kunsthistorien; at det «oppdrag» han hadde fått av Rudolf Steiner først og fremst bestod i å virkeliggjøre tregreningstanken i det sosiale.

Til dette hørte også en revolt mot den moderne kunstscenen: Mot karrisme, elitisme, utvendighet og spekulasjon. «Hermed trer jeg ut av kunsten!» proklamerte Beuys før han satte i gang med et av sine mest kjente



Over: Francis Bacon: «Studie etter Velazquez' portrett av pave Innocent X», 1953. – Under: Olafur Eliasson: «Stillhetens funksjonalisme», 2003.



Over: Wilhelm de Ridder: «Europeisk postordrehus, Fluxshop», 1965. – Under: Joseph Beuys under et foredrag ved kunstakademiet i Düsseldorf i 1969



kunstprosjekt, tidsskulpturen «Innvielsen av 7000 eiketrær i Kassel», der han plantet trær i et urbant miljø over en femårsperiode. I en annen happening, «Aksjon Celtic +» i Basel 1971, har Beuys et fat med vann og vasker tilskuernes føtter: fotvaskning, et «imitatio Christi», en helt annen innfalls-vinkel, kanskje med samme budskap?



«Det handler ikke lenger om å skape et vakkert kunstverk»

I dag er dette historie. I løpet av de siste 30 årene har den sosiale orienteringen innen kunsten vokst seg sterkere. I dette feltet finner vi en kunst som lever i svært ulike sjikt. En kunst som fremfor alt er sterkt samfunnskritisk, politisk. Kunstnere går ut i offentlige miljøer, på arbeidsplasser, setter i gang prosjekter, øvelser, initiativer som har som målsetning å skape en mer fruktbar kommunikasjon mellom mennesker. Man vil kanskje også bidra til større produktivitet. En hel del bedriftsledere har jo forstått hvor viktig det er med kreativitet for å få pengene til å strømme. – Man kan spørre seg om dette er «kunst som kapital»?

Hva er vi vitne til? Ser man 30 år tilbake, befinner vi oss innenfor en eksplosjon på kunstscenen. Vi opplever en enorm mangfoldighet, men også at kunsten holder på å overskride en grense. Noen spør seg om dette kaos truer selve kunstens eksistens. I et intervju i Balder (et svensk antroposofisk tidsskrift), uttrykker den aldrende Arne Klingborg – en personlighet som man kanskje kan se som en nordisk parallell til Josef Beuys, en gigant som

også tok opp det sosiale innen kunsten, men mer som en del av folkeopp-lysningstanken – en tid før sin død: «Postmodernismen har oppløst og øde-lagt alle begreper om hva kunst er. Marinettis maskinmenneske er i dag det virtuelle menneske. Det er helt tydelig at tanker blir til virkelighet.»

Jeg tror ikke man skal se denne uttalelsen som en entydig dom over sam-tidskunsten. Selv ser jeg det som en gammel manns og idéalists uttrykk for en sorg over det som i dag er splittet, ligger knust i biter. – Våger man etter postmodernismens glansdager å ta ordet virkelighet og autentisk i sin munn, så kanskje man også gir seg selv rett til å lengte etter en verden der alle ting vi omgir oss med stråler av sitt sanne selv. Det var denne tanken som lå bak Järna-eksperimentet. Med dette etterlot Klingborg seg en stor arv, men også et stort tomrom og et spørsmål.

I 1982 skrev Beuys i forbindelse med utstillingen «Zeitgeist» i Berlin: «Det handler ikke lenger om å skape et vakkert kunstverk. Man må lære å rette blikket mot den sosiale helheten, først da er det mulig å gjøre bra kunst.» – Og så kommer de berømte ordene, Beuys var rasende: «Ich schreie es so-gar!» – «Jeg roper det! Det kommer ikke til å finnes noen fruktbar skulptur mer, om den sosiale organismen ikke eksisterer som livsvesen! Dette er idéen om allkunstverket, der hvert menneske er en kunstner.» □



Josef Beuys (under en foredragsreise i USA 1974) og Arne Klingborg (2000)