



E S B J E R G
KUNSTMUSEUM

EXPO no. 4



Tomas Lahoda

MESSE
02.09.-29.10.2000



FORORD

Der bliver vendt op og ned på såvel selve udstillingsbegrebet som kunstinstitutionen og kunstbegrebet når Tomas Lahodas værker for første gang præsenteres samlet i disse usædvanlige rammer: Udstillingen MESSE tematiserer selve det at udstille i arrangerede opstillinger hvor Lahodas tilsyneladende traditionelle serier af malerier er bragt sammen med moderne møbeldesign i fjorten forskellige stande med hver sin særlige stemning.

I denne syntese mellem inventar og maleri kan hver stand ses som en installation trouvée – en konsekvent videreudvikling af det dadaistiske objekt trouvé. Som dadaisternes objekter rejser også Lahodas malerier spørgsmål om originalitet og stil. Vidt forskellige genrer og stilarter bliver udforsket i hans billedserier, så udstillingen umiddelbart fremstår som en gruppeudstilling med lige så mange deltagende kunstnere som der er stande.

Samtidig afsøges grænserne mellem kunst og ikke-kunst, både i de enkelte værker og i selve udstillingen, der samlet omdanner hele særudstillingsarealet til én stor ready made hvor vi bestandig bringes i tvivl om virkelighedsplanerne.

I dag vælger flere og flere firmaer at profilere sig gennem kunst. Dette fænomen tager udstillingen op, men den vender det samtidig også på hovedet. For er det kunsten eller de designede møbler der er produktet? Kunsten influerer på vores oplevelser af de masseproducerede, designede møbler, men samtidig bliver kunsten et produkt som tager farve af disse møblers image og aura.

Udstillingen ledsages af denne mappe – et messe katalog med tekster i forskellige stillag og et kulørt billedark. Man kan supplere kataloget med materialer om inventaret på de enkelte stande og på den måde sammensætte sit personlige livsstilskatalog.

Uden stor velvilje fra forskellige firmaer havde udstillingen ikke kunnet realiseres. Vi takker Tunnel i Prag, Støc-bo i Esbjerg, Innovation i Randers, Gubi, Paustian og Interstudio i København og firmaet Dyrup for at stille deres produkter og ekspertise til rådighed. Samtidig tak til Ursula Panhans-Bühler for tekst til kataloget. Og endelig tak til Tomas Lahoda for et meget inspirerende samarbejde.

Inge Merete Kjeldgaard
Direktør

ORIGINALENS AURA

Da Marcel Duchamp i 1919 præsenterede sin specielle korrektion af Leonardo da Vinci's Mona Lisa, udstyret med skæg, var det selve symbolet på et originalt mesterværk han så at sige skamferede. Det nærmede sig blasfemi da han ovenikøbet gav billedet titlen L.H.O.O.Q som udtalt på fransk bliver til 'Hun er varm i røven'. Dermed leverede han en ironisk kommentar til både kunstinstitutionens værdisæt og vores almindelige omgang med kunst, til den nærmest religiøse tilbedelse af det originale mesterværk. Siden Duchamp har bl.a. popkunstneren Andy Warhol frataget samme maleri dets aura af originalitet og autenticitet ved at samle 30 reproduktioner af Mona Lisa i ét billede med titlen '30 er bedre end 1'. Ironisk nok har hverken Duchamps eller Warhols værker senere undgået selv at blive kanoniseret som nogle af modernismens ikoner.

Det er med afsæt i disse positioner Tomas Lahoda undersøger forskellige stilarter og genrer i sine serier. På overfladen forekommer hver serie at have sit eget helt specielle sprog, og det samlede værk virker derfor umiddelbart nærmest babylonisk forvirrende. Men ved nærmere betragtning viser det sig at være båret af en egen indre logik.

I serien Sidste Monet er det ikke ét enkelt ikon, men derimod en kunstners mest kendte og tilbedte serie af malerier Lahoda parafraserer over: Claude Monets åkandebilleder fra haven i Giverny som han malede i hundredevis af lige til sin død i 1926. Monet skildrer utrætteligt igen og igen det samme motiv under skiftende lysforhold i sine åkandemalerier der i stigende grad bliver til gengivelser af lysets og spejlingernes immaterielle karakter hvor motivet efterhånden næsten opløses.

Billederne er forlængst blevet til klichéer, tømt for indhold i den endeløse række af reproduktioner på alt fra kagedåser til slips hvor det er blevet reproduktionerne der henviser til originalerne – ikke omvendt.

I Sidste Monet dekonstruerer Tomas Lahoda disse åkandebilleder i to parallelle serier af billeder: en række forestillende billeder der approprierer selve motivet, selve referenten, men i sort/hvid – en absurditet i forhold til det impressionistiske projekt. De essentielle farver separeres til gengæld ud i den anden serie af helt abstrakte farvekompositioner som dermed også vender op og ned på en af modernismens utopier, forestillingen om at det abstrakte maleri ikke refererer til noget uden for sig selv.

I Sidste Monet tager Lahoda så at sige konsekvensen af den indholdstømning åkandebillederne allerede har været igennem i en reproduktionsproces hvor billedernes berømmelse forlængst er blevet deres betydning. Monet er blevet massekultur. Hans reproducerede åkander er i dag et af de mest almindelige vægmøbler i private hjem.

MODERNISMEN PÅ ORDET

Tomas Lahodas Bogbilleder tager en af maleriets traditionsrige discipliner op, stillebenet. Gennem hele kunsthistorien har stillebenet afbildet motiver fra hverdagen som vi normalt ikke tillægger større æstetisk værdi eller ofrer synderlig stor opmærksomhed. Placeret i bunden af genrehierarkiet fik det fra midten af 1600-tallet sin plads i den æstetiske debat på det franske akademi, under portrættet, landskabsmaleriet og historiemaleriet.

Bogbillederne er minutiøst udført i en illusionistisk malemåde og en rumlig gengivelse som i en vis forstand genskaber atmosfæren i spanske stilleben fra 1600-tallet. I Lahodas udgave er hverdagens oversete genstande dog ikke længere barokkens husgeråd og madvarer, men bøger. Og ligesom der bag de enkelte genstande på de traditionelle stillebeners overflade gemmer sig en verden af betydningsladede symboler om tilværelsens grundvilkår, er det hos Lahoda heller ikke bare opstillinger af bøger i akryl på lærred vi ser. Læst i sammenhæng, fra bogryg til bogryg og fra venstre mod højre, samler ordene sig til citater som igen bliver til billeder på radikale positioner i modernismen og filosofien.

Hele serien interagerer således ikke alene med den kunsthistoriske tradition og de tillærte akademiske discipliner. Den rummer også subtilt disses modsætninger med Duchamps vendepunkt af et maleri 'Nøgen figur der går ned ad trappe' som en af referenterne. Samtidig synes seriens filosofiske citater at give fornyet aktualitet til konceptkunstneren Joseph Kosuths beskrivelse af kunst som filosofi der er gjort konkret.

I serien Modeller er det matricen for en anden radikal position i modernismen Tomas Lahoda tager på ordet, sådan som den bl.a. udfoldes i Cobra-gruppen. I reaktion mod det tillærte og akademiske, mod det ufrie og upersonlige udtryk greb de tilbage til børns spontane udtryk som inspirationskilde og som en strategi til at komme i nærkontakt med deres egen underbevidsthed. Forestillingen om at værkerne på den måde demokratisk kunne kommunikere ubesværet, var en af modernismens utopier.

Men Tomas Lahoda lader ikke spontaneiteten få frit spil hen over lærredet. Tværtimod approprierer han sit eget barns spontane, abstrakte krusedulle-tegninger som han omhyggeligt kopierer i stort format og omsætter til originale billeder. Den akademiske metode, hvor kunsthistoriens mesterværker bl.a. tilegnes gennem kopiering, kolliderer her paradoksalt med sin egen modsætning i en serie der i det hele taget ironiserer over de myter der knytter sig til et værks tilblivelse, over selve kulten omkring penselskriften – denne dyrkelse af kunstnerens geni og følsomhed som kommer til udtryk i beundringen af penselstrøgene.

OBJET RETROUVÉ

Da Duchamp i 1917 udstillede et urinal, signeret som et originalt kunstværk, var det både den ophøjede kontemplative omgang med kunsten og den romantiske myte om kunstneren som guddommeligt skabende geni, han anfægtede. Siden da har popkunsten så at sige vendt hans tanke 180 grader. De første popkunstnere præsenterer brugsting og varer i kunstsammenhænge på en måde der fuldstændig ophæver deres brug. I Claes Oldenburgs kæmpe stikkontakter i stof eller hans skrivemaskine i blød plast bliver enhver tale om genstandens brug i sig selv absurd.

Tomas Lahodas relieffer Instant Objects har som forstørrede versioner af legetøjsbutikkens samlesæt på samme måde mistet deres tingsidentitet. Men de er ikke blot en replik af popkunstens strategi. På Lahoda'sk vis er de resultatet af en hel kæde af transformationer. Her er det et kunstværk der omsat til hverdagsting er blevet til objekt. En omvendt ready made så at sige, der i denne samlesætudgave ironisk også dekonstruerer objektet.

I relieffet Roy har Tomas Lahoda valgt at dekonstruere Roy Lichtensteins version af Monets tilbedte åkandebilleder hvor åkanderne bliver ædt af computeroste i popkunstnerens dybt ironisk kommentar til Monet som massekulturelt fænomen. Formgivet som masseproduceret plastiklegetøj, hvor man kan trykke enkeltdele til et stykke legetøj ud af en plade og derved selv samle det, refererer Lahodas relieffer samtidig også til den modernistiske forestilling om beskueren som medskabende der tidligere har fået sin ironiske drejning i Andy Warhols Gør-det-selv-billeder.

Med værktitlerne Roy og Barbara kommenterer Tomas Lahoda samtidig vores omgang med kunst som vare, hvor hans Instant Objects bliver kunstens svar på fastfood kulturen. En forbrugeradfærd over for kunst reducerer netop kunstoplevelsen til klassificeringer som 'en Rembrandt', 'en Krøyer', 'en Monet' eller 'en Roy' som står i vejen for et mere meningsfyldt møde med kunsten. I et af Barbara Krugers mest kendte billeder bliver forbrugeradfærden identitetsskabende. En hånd holder et kort med teksten: 'I shop therefore I am' (jeg køber derfor er jeg). I stedet for navn og profession er det rollen som forbruger der identificerer visitkortets indehaver i en ironisk omskrivning af Descartes' berømte sætning: Cogito ergo sum (jeg tænker, altså er jeg). Forbruget har erstattet tænkningen som grundlag for vores eksistens.

Tomas Lahodas relieffer Roy og Barbara samler i et stort netværk af referencer det væsentlige skred der er sket fra tilbedelsen af det originale mesterværk, over kunsten som massekultur i det moderne forbrugersamfund, til kunsten som idé.

INSTALLATION TROUVÉE

Med udstillingen af Duchamps ready made i 1917 oplever man for første gang at et dagligdags, masseproduceret objekt kan påkalde sig interesse udelukkende i kraft af kunstnerens udvælgelse og udstilling af det. Dermed bliver der rejst spørgsmål om hele kunstinstitutionen. For det eneste der skiller ready maden ud fra brugsgenstanden er selve ideen at den er et kunstværk. Det er valget der gør at værket kan defineres som kunst.

Tomas Lahoda vælger ikke kun ud blandt masseproducerede hverdagsting. Han øser samtidig af både kunsthistoriens mesterværker og andre visuelle udtryk. Med alt hvad de bærer med sig af kulturideologisk gods, bliver de uudtømmelige, ligeværdige kilder til hans billedserier. Så det er vidt forskellige og ofte modsatrettede billeder og tankesæt han lader omforme og indgå i nye sammenhænge når han så at sige dekonstruerer sig gennem de traditionelle akademiske genrer og modernismens positioner. Undervejs punkterer han samtidig de myter der normalt omgiver kunstværket, og sætter fornyet fokus på kunstens rolle i det moderne samfund.

På udstillingen MESSE har han samtidig valgt et lignende bredt spekter af moderne, masseproduceret møbeldesign særskilt ud til de enkelte serier. Med deres medbragte forskellige referencer interagerer de med Lahodas billedserier i et intertekstuel spil der rejser tvivl om virkelighedsplanerne.

Udstillingen bliver i sin helhed således én stor Lahoda'sk ready made, en udstilling af en udstilling, der bl.a. kommenterer de skred der generelt er sket inden for kunstinstitutionen og receptionen af moderne kunst. Tomas Lahoda leverer dermed brikkerne til et visuelt sprogspil som det er op til os at deltage i. For i princippet er et helt univers af tegn til stede i hvert værk og i hver installation. Det er os der som betragtere stopper dem. Som Roland Barthes påpeger, ligger en teksts betydning ikke i dens oprindelse, men i dens mål. Det er i mødet mellem betragter og værk at betydninger opstår.

BETRAGTEREN I BILLEDET

I Tomas Lahodas serie *Virtuality* trækkes barokkens og rokokkens legende og drilske puttoverden op gennem historien. De små putti, der i barokken og rokokoen ofte havde plads på paladsets vægge, optræder her løsrevet fra den virtuelle verden af forbilledlige helte og heltinder fra biblen, mytologien eller historien, som paladsets sale ellers rummede.

Hos Lahoda er den grå skala i paladsets vægfresker skiftet ud med popkunstens pågående signalrøde farve, i nogle af seriens billeder. Øjenbindet fra rokokkens blindbukleg er blevet til en virtual reality skærm der på én gang blokerer for puttoens udsyn i rokokolandskabet og udvider hans horisont til at omfatte et nyt virtuelt univers – måske netop vores tid og vores verden i dag. I så fald sendes blikket tilbage. Vi ser på billedet og spejler os samtidig i det. I ét greb er rokokkens smådekadente univers blevet transformeret til en visuel diskurs om billedbetragtning og maleriets fænomenologi.

Spejling både som fænomen og metafor møder vi i en anden serie af Tomas Lahoda som forholder sig til trompe l'oeil maleriet – en genre der havde sin storhedstid samtidig med puttobillederne. På grænsen mellem illusion og virkelighed forfører trompe l'oeil maleriet os til at opleve at billedet er hvad det forestiller. Det fortæller ikke historier. Det handler heller ikke om ting. Det foregiver derimod at være ting.

En form for trompe l'oeil billeder viser bagsider af malerier så virtuost gengivet at de fremprovokerer et begær efter at se, som billedet jo slet ikke kan tilfredsstille. For vender vi billedet om for at se hvad det skjuler for vores blik, ser vi blot en tredimensional udgave af det samme – nemlig en bagside.

Lahodas Spejle er udført i denne trompe l'oeil tradition. Ovale, runde og rektangulære, indrammede og uindrammede hænger de side om side og afslører lidt snavs på overfladen eller en revne i glasset. Disse spejle vækker også et begær efter at se – i dette tilfælde efter at se sig selv som den anden derinde. Men paradoksalt nok møder vi ikke vores eget øjenpar. Som et dadaistisk objekt har spejlene fuldstændig mistet deres funktionalitet i disse maledede versioner. Men samtidig er det netop dette brud på vores forventningshorisont der absurd nok aktiverer vores blik. For mens vi søger efter øjenparret, spejler vi os i billederne og bliver dermed opmærksomme på vores egen tilstedeværelse. Blikket ændrer sig fra at se til at indse, og den rene spejling bliver metafor på selve billedannelsen. For så snart bedraget går op for os, holder billederne op med at dreje sig om selve bedraget eller objekterne. Nu handler de, ligesom puttobillederne, om maleri og om vores perception – om det der sker i vores møde med billederne.

Spejlene er blevet til et tankeværk som trækker sit eget netværk af idéer med sig i en udstilling der samlet set er et stort konceptuelt værk.

jeg lært en masse om repræsentation”, tilføjede han modigt, omend en smule forvirret. “Du har helt ret”, støttede Babar ham. “Enhver repræsentation er en levendegørelse og samtidig en fornægtelse af det virkelige, uanset om det drejer sig om menneskelige dyr eller ej”. Endnu en gang gned han sig på snabelen. “I dette tilfælde er der endda tale om dobbeltrepræsentation. Kunstneren udgør den ene repræsentation med forsøget på at lave en udstilling af en udstilling, for på den måde at konfrontere den ene levendegørelse/ virkelighedsfornægtelse med den anden. Man kan standse en spejlingsproces, der er ved at udvikle sig til indholdsløshed og forfængelighed, ved at dublere den”. På dette tidspunkt følte Bambi sig fuldstændig hjælpeløs.

De var nu tilbage ved indgangen. Babar, som gerne ville hjælpe sin stakkels ven, kom pludselig i tanker om Den lille Prins, som han kendte så godt fra sine børnebøger. Den lille Prins syntes at spørge: “Hvad er da kunstens funktion, når den kun eksisterer på et negativt plan?” Som sædvanlig glemte prinsen aldrig et spørgsmål, når det først var stillet. “Hvad er kunstens funktion?” og Babar fortsatte, henvendt til Bambi: “Tjah, det ligger i en dobbelt negation. Man kan standse en endeløs forsvindingsproces ved at spejle den. Der er ikke noget derimellem, men refleksionen i sig selv skaber en mellemfunktion”. For at gøre det lettere at forstå, fortalte han Bambi nogle af de eventyr, den lille Prins oplevede i de voksnes verden. Han elskede den børnebog. “Men den lille Prins er ikke virkelig?” spurgte Bambi, “han er en fiktion i en bog?” “Ja,” indrømmede Babar, “han er en repræsentation, en imaginær person, der er opfundet af sin forfatter, som vi er opfundet af vores forfattere”. – “Men hvorfor?” spurgte Bambi. “Måske for at hjælpe folk til at finde ud af, hvad de laver. Og om de virkelig ønsker det sådan. Kunsten prøver også sommetider på det”. – “Eller den burde gøre det”, svarede Bambi. “Eller den kommer måske til det en gang?” Babar kom i tanker om det spørgsmål, den lille Prins havde stillet.

Ursula Panhans-Bühler

Ursula Panhans-Bühler er Ph.D. i moderne kunst og underviser i kunsthistorie på Kunsthochschule i Kassel. Originalteksten er forfattet på engelsk og oversat til dansk af Karsten Gramkow.

* ordspil på ‘deer’ (hjort) og ‘dear’ (kære).

BAMBI GJORDE STORE ØJNE

En jagthistorie

Historien om Bambi er velkendt. Den blev først fortalt i 1920'erne af den østrigske forfatter Felix Salten, som tilsyneladende ikke kun har skrevet denne opbyggelige historie om det ukrukkede rålam med den åh-så-kærlige moder og den åh-så-autoritære fader, men også den æggende historie om Josefine Mutzenbacher, en prostitueret fra Wien; vi kan derfor ikke vide med sikkerhed, om forviklingerne mellem Salten og Josefine er virkelige eller kun litterære. Bortset fra det var idéen med Bambi så stor en succes, at den blev taget op af Disney i 1940'erne, hvorefter tegnefilmversionen har gjort den til en del af ethvert barns forestillingsverden. Omkring samme tid, i 1939, udviklede franskmændene Jean de Brunhoff sin egen opbyggelige historie på tegneserieform. Denne udgave var ikke hæmmet af dyrelivets naturlige grænser, men lod børnenes helt være en del af menneskeverdenens virkelige og abstrakte tegn, som for eksempel tøj, opførsel, beregninger og skrift. Ikke desto mindre var de Brunhoffs dyrefigur genstand for naturlig respekt; et brev var alt hvad der behøvedes som overgangsritual for at transformere figuren fra en vild elefant til Babar, der går oprejst på to ben og har en halstørklædelignende snabel.

Hvis man inddrager Vladimir Nabokovs tidsspejlingsprofeti om at 'fremtiden er fortiden bagfra', indfanges man af nutiden som i en passiv spejlingszone, et vacuum, tilskyndet af frygten for hvad der kunne ske. Bambi blev ikke fjernet fra de skove, der udgjorde hans verden, men som blev ødelagt af den store brand; tværtimod vendte han, som bevis på naturens glemsomhed, tilbage med fornyet styrke det næste forår. Tidligere tiders Paradisets Have blev ikke lagt øde af vore forfædres arvesynder, omend adgangen spærredes af en engel med flammesværd. I det tyvende århundrede sænkede stilheden sig over virkelighedens verden, da repræsentation ændredes til et system af tegn, der kun henviste til hinanden, i en evig runddans på deres egne saturnaliering.

I en opdateret version af Bambi ville man naturligvis ikke bortskære skovbranden. Men da Bambis mor bliver skudt af jægerne (ligesom i Disneys version eller ligesom Babars mor i Jean de Brunhoffs historie), antændes branden i denne version efter al sandsynlighed ved en tilfældighed, for eksempel ved at en ivrig jæger tager fejl af en pind og en cigaret og sætter ild til pinden. Og denne gang flygter alle levende væsener i panik: Bambi og hans dyrevenner, kronhjorte og vildsvin, ravne og ugler, muldvarpe og mus, og alle jægerne med ...

Bambi sætter sig i skovbrynet, helt alene og rådvild. En udmattet jæger kommer forbi, snubler og falder over en trærod. Idet han rejser sig, falder en lille bog ud af hans bukselomme. Imidlertid lægger han ikke mærke til det og skynder sig bort. Da han ikke har andet at give sig til, samler den forsvundne Bambi den tabte bog op. På bogomslaget kan han se en stolt hjort med et fantastisk gevir, og bag på en flygtende hjort. Begge er for små til at være familiemedlemmer – det er nogle underlige dværg-hjorte. Resten synes at bestå af mærkelige sorte fluer uden vinger. Fluerne løber efter hinanden ad lige linier. Inde i bogen er der fuldt af dem, som en stivnet sky af fluer på hvide blade.

Heldigvis kom Babar forbi. Han var blevet forstyrret af jægerne og havde besluttet sig for at gå i modsat retning. Han satte sig ved siden af Bambi og tog bogen op. "Nåh, Hjortejagt. En praktisk og metaforisk grundbog for jagtfanatikere", udbrød han. Han havde lige bestået en avanceret eksamen og citerede fra ABC-dariet: "Art market (kunstmarked) – gevirbørs. Boom – den succes, der er blevet den internationalt anerkendte vestlige globaliserings moderne kunst til del. Critic (kritiker) – en sproglig camouflage, der dækker over en ufrugtbar idétransport. Deer (hjort) – berømt emne i kunsten (samtlige kunstarter siden Antikken) og i diverse håndværk og aktiviteter (jagt, fotografi). Eagle (ørn) – symbol, der undertiden ses at dække det samme område som hjorten, men som altid deler symbolik med jægeren. Freischütz – jægeren med de djævelske kugler i Carl Maria von Webers romantiske opera 'Jægerbruden'. Guardian (vagt) – i tidligere tider den mest professionelle i enhver samling, men nu i bunden af hierarkiet. High and Low (høj og lav) – en inspirerende udveksling af gensidigt uvenskab; af og til

præget af udtryksløs lighed, men indimellem en art listig sammensværgelse mod de officielle kulturelle standarder. Inside the white cube (indeni den hvide kube) – et jagtområde. Jump (spring) – højdespring, "Hirschsprung" over "Höllental" i Schwarzwald. Kermis (kermesse, eller kirkelig velgørenhedsbasar) – en årlig kirkefest med tilhørende marked; se også vore dages teknologi-, mode- eller kunstmesser. Luxury Hunters (luksusjægere) – navnet på en kunstnersammenslutning. Museum – det borgerlige samfunds hittegodskontor. Nonsite – hvor kunsten findes. Oilpainted sunset of the deer (olie-maleri af hjort i solnedgang) – velkendt melankolsk motiv i det 19. århundrede, se Courbet. Political correctness (politisk korrekthed) – en ny, overvejende ikonografisk, form for kunstcensur. Quarry (jagtbytte) – en jægers succes. Representational Art (figurativ kunst) – en repræsentation repræsenterer altid en repræsentation af en repræsentation, og så videre, ad infinitum. Schlafzimmerbilder (glarmesterbilleder) velkendte, billige olietryk fra starten af det 19. århundrede; placeredes dengang på ægtesengens hovedgærde, hvor man nu i stedet finder en erstatning i form af et fjernsyn placeret ved fodenden; motivet var ofte en brølende hjort, som for at live op på det, der foregik under dynerne. Turn, the linguistic turn (tur, den sproglige taletur) – et selvrefererende system, der undertiden slår over i satirisk fjolleri. UnFair – henviser til en begivenhed for nogle år siden, hvor der blev solgt fisk, der ikke var rådne, på markedet i Köln. Value (værdi) – en fornem form for ærbødighed over for kunst. Wanna be artist (en kunstnerspire) – ekkoet af en aspirerende kultur. X-Ray (røntgenstråler) – et malinglagenes sikkerhedssystem, rettet mod falsknerier, der skaber rod i tidens gang. Youth (ungdom) – jo ældre hjorten er, jo yngre skal geviret blive ved at se ud (i kunsten). Zero (nul) – den faktiske effekt, kunsten har på samfundet; i modsat retning er effekten total."

"Puha," sagde Bambi, "det var dog et udmattende dobbeltliv. Indtil nu har jeg kun kendt til jægere fra min egen skov, som de ikke tog vare på." Og han bemærkede med tvivl i blikket: "Måske er din verden ikke så forskellig fra den verden, jeg engang kendte." "Tjah", svarede Babar, "der er nogle indbyggede tvetydigheder, som meget vel kan svare til dem, du kender til." Med en højtidelig håndbevægelse gned han sig på snabelen. "Men hvis du har lyst, vil jeg gerne vise dig nogle sider af min virkelighed." – "Det er en god idé," sagde Bambi, "Lad os begynde med det, der stod i bogen." Selv om han var bange for jægerne, håbede han på at genfinde sin far og andre slægtninge. "Så lad os gå," sagde Babar og stak de enorme hænder dybt ned i jakkelommerne.

De kom til et udstillingsområde, hvor et hjortehoved med forgyldt gevir hang over indgangen. "En messe", udbrød Bambi, "det kan jeg huske fra ABC-dariet. "Så må jægerne være her." Han håbede, at det ikke kun var dem, der var der. Indenfor bevægede folk sig rundt mellem møbler i moderne design, store lærreder på vægge malet i smagfulde farver, reklamer og firmalogoer af behersket størrelse. Alle var fornemt klædt, som om de var bevægelige dele af udstillingen. De så ud som om de kedede sig, men foregav at være interesserede. "Som her dog lugter!" udbrød Bambi med løftet snude. "Græd ikke," hviskede Babar, "det er den parfume, de fleste her har på, meget eksklusiv, det er moskus, et forædlet kirtelekstrakt – det hedder Revenue." – "Vil det sige, at nogle af dem kommer her flere gange?", spurgte Bambi, men Babar undlod at svare. "Lad os kaste et blik på de forskellige udstillinger," foreslog han.

"Åh, flere bøger", sagde Bambi ærbødig, "hvorfor er de så flade?" – "Det her er ikke rigtige bøger, de er malede," bemærkede Babar. – "Vil det sige, at man ikke kan læse dem?" – "Nej, man kan kun læse det, der er skrevet udenpå. Prøv bare, hvis du har lyst," sagde Babar opmuntrende. "S.p.r.o.g s.o.m e.k.s.i.s.t.e.n.s.e.n.s l.a.n.d.f.l.y.g.t.i.g.h.e.d", "S.p.r.o.g.e.t e.r f.e.j.l.e.n.e.s a.r.n.e.s.t.e.d", "S.å.d.a.n s.k.a.b.e.s e.n k.u.n.s.t.f.a.n.a.t.i.k.e.r" – "Hvad betyder alt det her?" spurgte Bambi. "Ikke noget særligt," svarede Babar, "kun at du befinder dig i repræsentationernes verden. Skrevne bøger som malede billeder ..." – "Vil det sige, at her ikke er noget, der er virkeligt?" "Tjoh, der kan eventuelt være nogle referencer," tilføjede Babar med et drømmende blik og skubbede Bambi videre.

De kom forbi adskillige store lærreder, og Bambi gned forgæves øjnene. "Dumme malerier", var Babars kommentar, "de kunne lige så godt være lavet af et computerprogram." – "Hvad er det ham der

har for øjnene?” Bambi stirrede undrende på grupper af legende putti. “Det er cyberbriller, med dem kan man få adgang til en anden verden. Det er en malet vittighed, som kaldes ‘dekonstrueret innovation’; man kan bevæge sig frit rundt og føle sig som i vægtløs tilstand,” svarede Babar og pegede stolt på sin tunge krop. “Vil det sige, at jeg kunne komme tilbage til min skov?” spurgte Bambi. “Ja, ikke i virkeligheden, men virtuelt”, lød Babars svar. “Se på disse vandfald! Hvorfor er der ingen lyd på? I min skov overdøver de selv min fars majestætiske brøl”, sagde Bambi og prøvede at kompensere for sin nai-vitet. “Ser du”, forklarede Babar tålmodigt, “malerier er fladlændingenens område. Når kropsligt omfang ikke eksisterer, hvorfra skulle stemmen så komme? Og i øvrigt er det ganske praktisk. Forestil dig hvad der ville ske, hvis alt det faldende vand oversvømmede de elegante interiører!” Bambi blev mere og mere skamfuld. De stod nu i et andet rum med bemalede spejle. I skoven havde han set andre rådyr spejle sig i det klare vand, men de spejlinger var tavse og flygtige. “Malede spejle er en påtrængende form for spejling”, trøstede Babar den forbløffede Bambi, der ventede på, at nogle af hans kammerater skulle dukke frem.

“Hov”, sagde den stadig mere forsigtige Bambi, da de gik ind i et nyt rum. “Billeder, der er malet som kopier af samlingen af de rigeste og mest berømte mænd i hele verden – moguler fra en samling, der tilhører malerens kusine”. Det var Babar, der svarede – ikke billederne. “Formerer de sig, hvis der bliver lavet reproduktioner af dem?” spurgte Bambi. “Jada, på en vis måde”, tilføjede Babar eftertænksomt. “Sådan nogle skriblerier har jeg lavet om vinteren, med min hov i sneen”, erklærede Bambi og prøvede at genvinde noget af den tabte anseelse. “Men maleren har lavet dem efter sin lille datters modeller”, sagde Babar. – “Det er ikke særlig originalt”, sukkede Bambi ganske fortvivlet.

“Skal vi have noget at drikke?” foreslog Babar. “Champagne eller Jägermeister?” De gik videre med et glas i hånden. Der var så meget at se på, men som man ikke måtte røre og absolut ikke sætte sig på. “Nej, nej, det er til salg; ellers ville det ikke være prisen værd, og den stiger efterhånden, i hvert fald med lidt held”, fik de at vide. “Har I fået prislister?” blev der spurgt, men de var allerede gået ind i sidste rum. “Oh my deer*”, udstødte Bambi foran alle de store malerier med stolte kronhjørte. Derimod var Babar en smule misfornøjet. Han savnede både fremstillingen af Apollon som Belvedere og den af hans elskede dronning Celeste som jagtgudinden Diana. Men i hvert fald var dette kun reproduktioner af nogle ganske primitive naturvæsener. Bambi derimod så sig omkring, ganske forbløffet. Han modstod fristelsen til at styrte hen til sin far, kunne ikke bestemme sig til hvilken udgave og blev holdt tilbage ved tanken om, hvad Babar havde sagt: “Reproduktioner, reproduktioner af reproduktioner”, mumlede han beslutsomt, støttet af angsten for at synke ind i de todimensionelle flader og derved blive gjort ubevægelig. De imponerende, forlængede, spejlede skygger syntes at være bærebølger for hans fars evige brøl; faren, der længtes efter ham, men som ikke så i hans retning.

I stedet stod han pludselig over for et muflonfår i forsvarsposition. Det stod mellem en tæt og mørk skovs stammer, som dækkede det meste af lærredets overflade. “De kan ikke trænge igennem denne skov. Jeg forjager deres voyeurisme med mine muslingeøjne, jeg øger antallet af træer og folder dem ud, så de ikke kan komme ind”. – “Men de tager din verden alligevel”, hørte Bambi sig selv sige, usikker på om det var muflonens stemme, han lige havde hørt, “de ruller dem sammen og sælger dem som et kostbart tæppe?” Muflonen svarede ikke.

Babar lagde armen om sin vens hals og foreslog, at de gik et andet sted hen. “Sikke en masse malere, der skal til for at lave sådan en udstilling!” sagde Bambi i et forsøg på at lyde som en ekspert. Babar lo ad ham og svarede overbærende: “Du har ret. Det er virkelig mange malere, fotografer, reproduktions-samlere, amatørkunstnere og så videre, ja selv børn, der har været i gang for at skabe denne udstilling. Men selve opsætningen er en enkelt kunstners værk.” Bambi så forbløffet ud. “Tror du? Gør han så nar ad os?” – “Måske. Det kan også være, at han har forsøgt at få os til at gøre nar ad os selv. Kunne du lide udstillingen?” – “Jeg er ikke sikker. Ind imellem havde jeg fornemmelsen af, at det ikke kun var en kopi af repræsentationen. Altså, jeg tror, at – jeg synes, måske elsker han at male og måske elsker han også det, malerierne refererer til”; Bambi genkaldte sig, hvad han havde set. “Men forresten har

BIOGRAFI

Thomas Lahoda

Født 1954 i Prag, Tjekkioslovakiet. Uddannet 1973-1979 på kunstakademiet i Prag.

Bor og arbejder i København og Prag.

UDVALGTE SEPARATUDSTILLINGER

- 1999 Ringsted Galleri
Kunstmessen Stockholm
Podle, Kunstmuseet Moravská Galerie, Brno, Tjekkiet
- 1997 Galleri Bie & Vadstrup, København
Gallerie Caesar, Olomouc, Tjekkiet
- 1996 Kunsthallen České Budejovice, Tjekkiet
The Andy Warhol Museum of Modern Art, Medzilaborce, Slovakiet
Gallerie Br. Spilaru, Domazlice, Tjekkiet
Kunsthallen Brno, Tjekkiet
Low-brow, Overgaden, København
Kunstmessen Stockholm
- 1995 Galerie Aspekt, Brno, Tjekkiet
Vanitas, Kunsternes Hus, Århus
- 1994 Galleri Bie & Vadstrup, København
Pastorale, Gallerie Pecka, Prag
Boudoir, Museet for Samtidskunst, Roskilde
Vanitas, Rampen, København
- 1993 Gallerie De Buck, Ghent, Belgien
Gallerie Behémót, Prag
- 1992 Tranegården, København
Gallerie V. Spaly, Prag
- 1991 Kunsthalle Tallin, Estland
Nordisk Kunstcentrum, Helsinki
- 1990 Gallerie De Buck, Ghent
Gallerie Pelin, Helsinki
- 1989 Gallerie Oko, Amsterdam
Domestic, Overgaden, København
Galerie Paradise Regained, Rotterdam
IBM Headquarters, København
- 1988 Mute, On gallery, København
Xmess on the gallery, B&W, København
- 1980 Recommended Gallery, London

UDVALGTE GRUPPEUDSTILLINGER

- 1999 Ikebama, Moravská Galerie Brno, Tjekkiet
- 1996 Legende III, Museet for Samtidskunst, Roskilde
Stockholm Art Fair
Tradition in New, Kunstmuseet Moravská Galerie, Brno, samt National Galleriet i Prag
Meningsdannelser, Nikolaj Udstillingsbygning, København
-

- 1994 Grey Brick – Exile, Klatovy, Tjekkiet
1993 Landscape, Museum Dhondt Dhaenens, Belgien
1992 Vestsjællands Kunstmuseum, Danmark
1991 Efterårsudstillingen, Charlottenborg, København
Street Sign, København
Forårsudstillingen, Charlottenborg, København
1990 Galleria Liget, Budapest, Bulgarien
Triumf, Mücsarnok, Budapest, Bulgarien
Triumf, Charlottenborg, København
Påskeudstillingen, Århus Kunstbygning
1987 Camera Obscura, Kunsthallen Brandts Klædefabrik, Odense

REPRÆSENTERET PÅ

Vestsjællands Kunstmuseum
Esbjerg Kunstmuseum
Kunst på arbejdspladsen
Gentofte kunstbibliotek
Klatovy Museum, Tjekkiet

UDVALGT BIBLIOGRAFI

- 1999 Kaliopi Chamonikola: Ikebama katalog, Brno, Tjekkiet
1998 Lisbeth Bonde, in Dansk kunst 1998
1996 Tomas Lahoda, House of Arts i Brno, Spillar Brother's Gallery i
Domazlice, Museum of Modern Art of the Warhol Family i
Medzilaborce (katalog)
Mai Misfeldt, in Dansk kunst 1996
Legende III (katalog), Museet for Samtidskunst, Roskilde
Morten Lerhardt: Meningsdannelser (katalog), Nikolaj Udstillings-
bygning
Kaliopi Chamonikola: Tradition in New (katalog), Moravská Galle-
rie, Brno, Tjekkiet
1995 Tomas Lahoda (katalog), Brandts Klædefabrik, Odense
Vanitas, in Kunst 1/95
Dansk kunst 1995
1994 Lars Morell: Tomas Lahoda, Galerie Pecka
Grey Brick – Exile (katalog)
Anne Ring Petersen, in Dansk kunst 1994
1993 Jan Middendorp: Landschappen (katalog), Museum Dhondt Dhae-
nens
1992 Peter S. Meyer, Virtuel Modernisme, in SIKSI 1/92
1991 Peter S. Meyer og Tom Sandquist, Tomas Lahoda, in Nordisk Kunst-
centrum (katalog)
1990 P. E. Tøjner og T. S. Müller: Paraperspektiver (katalog)
Peter S. Meyer, Triumf (katalog), Charlottenborg
1989 Lars Morell, in SIKSI 3/89,
B. T. Knudsen og B. M. Thomsen: Retinas former, in Hype Magazi-
ne nr. 3-4, 89/90
-

VÆRKFORTEGNELSE

STUMME BILLEDER

- 1** Stumt billede I
1990
Olie på lærred
120 x 220 cm
- 2** Stumt billede II
1990
Olie på lærred
120 x 220 cm
- 3** Stumt billede III
1990
Olie på lærred
120 x 220 cm
- 4** Stumt billede IV
1990
Olie på lærred
120 x 220 cm

BOGBILLEDER

- 5** Nøgen kvinde
1990
Akryl på papir, farvet plexiglas
100 x 200 cm
- 6** I Futuristi
1990
Akryl på papir, farvet plexiglas
100 x 200 cm
- 7** Uden titel
1990
Silketryk på lærred
67 x 88 cm

INSTANT OBJECTS

- 8** Roy
1994
Maling på træ og polystyren
185 x 200 cm
- 9** Barbara
1994
Maling på træ og polystyren
185 x 200 cm

GENREBILLEDER

- 10** I'm afraid
1994
Akryl på papir
80 x 64 cm
- 11** Art
1994
Akryl på papir
85 x 64 cm
- 12** And what is new
1994
Akryl på papir
83 x 60 cm
- 13** The World
1994
Blyant og akryl på papir
90 x 64 cm
- 14** Wenn Ich
1994
Blyant og akryl på papir
90 x 64 cm
- 15** If you really think about it
1994
Blyant og akryl på papir
90 x 62 cm
- 16** As long as
1994
Blyant og akryl på papir
90 x 59 cm
- 17** Kaja
1994
Akryl på lærred
95 x 75 cm
- 18** Conceptual Art
1994
Blyant og akryl på papir
93 x 62 cm
-

- 19** SPEJLBILLEDER
Ødelagt spejl, oval
1993
Akryl på lærred
85 x 60 cm
- 20** Spejl, ovalt
1993
Akryl på lærred
85 x 60 cm
- 21** Ødelagt spejl
1993
Akryl på lærred
90 x 55 cm
- 22** Spejl
1993
Akryl på lærred
90 x 65 cm
- 23** Spejl, rundt
1993
Akryl på lærred
Ø 50 cm
- 24** TULIPANER
Tulipaner I
1996
Stor scanning
138 x 305 cm
- 25** ACID BAROK
Acid Barok I
2000
Akryl på plade
160 x 122 cm
- 26** IKEBAMA
Tre vaser med solsikker
1997
Olie på lærred
70 x 65 cm
- 27** Tre vaser med solsikker
1960'erne
Blyant på papir
42 x 34 cm
- 28** Stjernekkert lilje
1997
Olie på lærred
47 x 45 cm
- 29** Stjernekkert lilje
1960'erne
Blyant på papir
42 x 34 cm
- 30** Ikebama Free Style I
1997
Olie på lærred
47 x 45 cm
- 31** Ikebama Free Style I
1960'erne
Blyant på papir
42 x 34 cm
- 32** Ikebama Free Style II
1997
Olie på lærred
93 x 67 cm
- 33** Ikebama Free Style II
1960'erne
Blyant på papir
42 x 34 cm
- 34** Ikebama
1997
Olie på lærred
73 x 78 cm
- 35** Ikebama
1960'erne
Blyant på papir
42 x 34 cm
- 36** Tulipan
1997
Olie på lærred
47 x 40 cm
- 37** Tulipan
1960'erne
Blyant på papir
42 x 34 cm
-

- 38** Berberis
1997
Olie på lærred
53 x 40 cm
- 39** Berberis
1960'erne
Blyant på papir
42 x 34 cm
- MODELLER
- 40** Model I
1996
Akryl på lærred
60 x 85 cm
- 41** Model III
1996
Akryl på lærred
55 x 75 cm
- 42** Model IV
1996
Akryl på lærred
60 x 85 cm
- 43** Model V
1996
Akryl på lærred
60 x 80 cm
- 44** Model VI
1996
Akryl på lærred
90 x 120 cm
- VIRTUALITY
- 45** Paris' dom
1991
Olie på lærred, farvet plexiglas
100 x 200 cm
- 46** Virtuality
1991
Akryl på plade
160 x 122 cm
- 47** Virtuality
1991
Akryl på lærred
120 x 205 cm
- HJORTE BILLEDER
- 48** Hjort i sne
1999
Olie på lærred
200 x 400 cm
- 49** Muflon
1999
Olie på lærred
200 x 300 cm
- 50** Hjort ved havet
1999
Olie på lærred
225 x 200 cm
- 51** Elg
1999
Olie på lærred
143 x 355 cm
- 52** Hjort
1999
Olie på lærred
220 x 400 cm
- MOGULER
- 53** Prins
2000
Akryl på lærred
244 x 163 cm
- 54** Steven
2000
Olie på lærred
34 x 26 cm
- 55** Bill
2000
Olie på lærred
34 x 25 cm
-

SIDSTE MONET

56 Uden titel I
1996
Akryl på lærred
200 x 240 cm

57 Uden titel II
1996
Akryl på lærred
200 x 240 cm

PASTORALER

58 Jungle
1994
Akryl på lærred
200 x 220 cm

SKULPTURER

59 4 figurer
Ståltråd, stof og træ
100 cm (højde)
