

Thomas Kluge og Kasper Støvring: *Det moderne er fortid.*
Kunst og kultur i en krisetid
Eksistensen 2024, 160 sider

Af Mogens Davidsen

Allerførst skal det slås fast, at Thomas Kluge og Kasper Støvrings bog er et modigt projekt, idet den tager livtag med en fremherskende strømning – den modernistiske – som i alt væsentligt har domineret den kulturelle forståelse af kunst i Danmark i det 20. og 21. århundrede. Det siger sig selv, at man må have fat i den helt brede pensel for at fremstille det i tekst på 160 sider, og den brede pensel, der nok hovedsagelig føres af skribenten Støvring, står bemærkelsesværdigt nok i diametral modsætning til den minutiøse skildring af virkeligheden med de fineste mårhårspensler, som maleren Kluge praktiserer. Deri ligger en pointe, for den meget brede og sine steder tendentiøse fremstilling, som teksten har – og vel også må have, for at det bliver klart, hvad bogen har på hjerte – misser en del mellemregninger og er noget fordomsfuld, hvad angår forståelsen af kunst og ikke mindst modernismen, samtidig med at den æstetiske appel i Kluges uovertrufne teknik og maleriske metode anvendes i et opgør med det, der karakteriseres som et kulturelt forfald i vores tid, og noget, der opbyggeligt skal forsvare ”skønheden, kristendommen og forholdet til vores hjemland”, som Kasper Støvring skriver i en omtale af bogen. Bevares, disse nationalkonservative aspekter er da klart til stede i Kluges kunst, men han er altså også så meget andet og mere, og det fortjener en respektfuld redegørelse.

Det er en flot bog med god papirkvalitet og glimrende gengivelser af Thomas Kluges malerier, men hvad angår malerierne, så savner man som læser noget meget væsentligt: Først og

fremmest en angivelse af originalernes størrelse; det er bestemt ikke ligegyldigt, hvor store eller små Kluges malerier er i virkeligheden. Dernæst savner man at få at vide, hvor malerierne hænger. Det er ikke mindst vigtigt i lyset af, at Kluge fremstilles som – og langt hen ad vejen forstår sig selv som – uden for den etablerede kunstinstitution, hvis repræsentanter i alt væsentligt hænger på landets museer, og hvis kunstnere i stor stil støttes af Statens Kunstfond. På den måde er Thomas Kluges malerier eksempler på kunst i brug, der erhverves af købere uden for museer og statsstøttede kulturinstitutioner. Med andre ord får vi desværre ikke at vide, hvor Kluges malerier bruges.

Det ubetinget mest velgørende, der er sket med litteraturforståelsen i de senere år, er det fokus på *Uses of Literature* eller litteratur i brug, der har fundet sted med litteraten Rita Felski i spidsen og i Danmark især repræsenteret af Anne-Marie Mai. Tiltaget har vist, i hvor høj grad litteratur læses og bruges af læsere uden for en litterær elite af forfattere, kritikere og universitetsformidlere, og det har i høj grad revitaliseret litteraturforståelsen. Så Thomas Kluges kunst kan netop forstås som kunst i brug, og hans værker skal primært opsøges uden for museerne. Et eksempel på det så vi, da hans store maleri af *Handelskammeret* fra 1995 blev båret ud fra den brændende børsbygning side om side med P.S. Krøyers kæmpe maleri *Fra Københavns Børs* fra 1895.

Thomas Kluge adskiller sig ikke blot fra kunstinstitutionens kunstnere ved at være repræsenteret uden for museerne, han er heller ikke udgået fra de kanoniserede kunstakademier (selv om han har søgt ind tre gange). Han er autodidakt, hvilket er ganske forbløffende, når man iagttager hans suveræne maletekniske kunnen, hvis virtuositet man ikke finder andre eksempler på inden for Danmarks grænser. Han kunne aldrig have lært det på et kunstakademi, for der er ingen lærere eller professorer dér, som kunne have lært ham det. Hans realistiske billeder med mørk baggrund og utallige laserende lag, som skaber stor dybde i malerierne, har især deres forbillede i barokkens malerier, og ikke mindst dem af den italienske maler Michelangelo da Caravaggio

(1571-1610), ikke at forveksle med den Michelangelo Buonarroti (1475-1564), der blandt andet malede loftet i Vatikanets Sixtinske Kapel).

Bogen falder i to dele. Første del *Kritisk* rummer kapitlerne "Outsideren", "Modernisme" og "Modernitet", anden del *Opbyggeligt* har kapitlerne "Skønheden", "Kristendommen" og "Fædrelandet". Forfatterne betragter kunst som et symptom på en dybereliggende kulturkrise, samtidig med at de mener, at kunsten kan vise en vej ud af denne krise. Så udgangspunktet er kulturkritisk, og forfaldssymptomerne "kan tydeligt aflæses inden for megen modernistisk kunst og de mange moderne institutioner, hvor kunstinstitutionen blot er det vel nok tydeligste symptom på forfaldet." (s. 10). Bogens slutpunkt, og anden dels ærinde, er det temmelig vovede at forsøge at revitalisere vores kultur ved at gøre op med den moderne, progressive ideologi og dermed knytte forbindelse med traditionen.

Det er vanskeligt at se bort fra, at hensigten på mange måder falder sammen med det, der formuleres i forbindelse med bevægelsen væk fra den politiske midte mod en position til højre i europæisk og amerikansk politik. I bl.a. Frankrig, Italien, Ungarn og USA kan man iagttage et opgør med "eliten", som man mener har sat dagsordenen i årtiers negligering af et flertal, der ikke har haft noget at skulle have sagt. Jeg har imidlertid ikke nævnt steder set den moderne kunst betragtet som kampplads, og det skyldes nok, at modernismen i disse lande ikke har været så ubetinget progressiv og politisk som i Danmark. Advokaterne for den politiske højredrejning i Europa og USA ville imidlertid næppe have problemer med at tilslutte sig Kluges og Støvrings diagnose af den vestlige kultur som "præget af skam over fortiden og angst for fremtiden [...]". Det hinsides er samtidig trukket ned på jorden, vi har mistet det store perspektiv, og vi er blevet individualiseret i en grad, så vi er os selv nok. Vi nyder flere friheder og flere materielle goder, men fællesskabet og troen er i forfald. Tiden er sat i stå, og vi har begrænset os selv." (s. 10).

Det er vigtigt at slå fast, at den modernisme, som Kluge og Støvring vender sig mod, er en bestemt variant af denne. Det er den modernisme, som er uløseligt "forbundet med det subversive og progressive, med avantgardisme og negativisme, med det, semiotikeren Frederik Stjernfelt har kaldt negativ opbyggelighed." (s. 17). Det er nok den form for modernisme, der er den fremherskende i Danmark. Imidlertid er der bestemt en betydelig modernisme i kunsten uden for Danmark, hvis udtryk ganske vist er et opbrud fra realistisk, mimetisk gengivelse, men som er decideret upolitisk eller ligefrem borgerlig. Det tydeligste eksempel på denne modernisme, er den, franskmænden Henri Matisse står for.

Henri Matisse blev født i 1869, det år *Cutty Sark* blev søsat. Da han døde i 1954, eksploderede den første brintbombe ved Bikinøen. Ikke blot levede han bogstavelig talt fra den ene verden og ind i den anden; han gennemlevede også nogle af de mest traumatiske, politiske begivenheder i den overleverede historie, de værste krige, de største nedslagtinger, de mest afsindigt rivaliserende ideologier uden tilsyneladende at få krøllet et hår. Matisse har aldrig lavet et belærende billede eller undertegnet et manifest, og der er dårligt nok en eneste hentydning til en politisk begivenhed – endsige en politisk mening udtrykt nogetsteds i hans skrifter. Det kan godt være, at Matisse led af frygt og afsky ligesom alle vi andre, men der findes ingen spor heraf i hans billeder. Hans atelier var en verden i verden: et sted i ligevægt. Intetsteds i Matisses arbejder føler man spor af den fremmedgørelse og konflikt, som modernismen – vor tids spejl – så ofte har reflekteret. (Hughes, 1981, s. 134)

Når man spurgte Matisse, hvad han ønskede med sine billeder, så sagde han, at han håbede, de ville virke som en magelig lænestol for en træt forretningsmand oven på dagens arbejde. Den kultur, som Matisse repræsenterer, er den mediterrane, som er gennem-

strømmet af livslyst og sanselighed, og det er elementer, som er temmelig fraværende hos Thomas Kluge og Kaper Støvring. Der hviler en atmosfære af pligt og nordeuropæisk protestantisme over deres forhold til kultur, og det gør det vanskeligt for en temmelig hedonistisk sindet person som undertegnede at se sig selv i deres projekt. Det, jeg har det sværest med i deres på mange måder sympatiske opgør med modernisme, er deres opfattelse af begrebet skønhed.

Som beskrevet ovenfor vier forfatterne et helt kapitel i den opbyggelige anden del af bogen til "Skønheden":

Verden er hæslig, og derfor skal kunsten også være hæslig, for kunsten udtrykker sandheden om den moderne tilværelse. Sådan lyder et modernistisk mantra. Konfrontation, ikke forskønnelse, er kunstens privilegium. Men man kunne også sige: Netop fordi verden i sin faldne form er grim, herunder den hæslige modernistiske arkitektur, og fordi vi som faldne mennesker altid selv bærer noget hæsligt med os, er der brug for skønhed i kunsten. (s. 95)

Det er godt nok en ordentlig mundfuld at forholde sig til, og det er altså ikke uden videre rigtigt, at modernismen i særlig grad udtrykker det grimme (jf. Matisse). Og så får forfatterne lige sparket en fordom ind om den "hæslige" modernistiske arkitektur. Jeg vil stiltørdigt spørge, om der mon er nogen, der synes, at Jørn Utzons operahus i Sydney er hæsligt? Ikke desto mindre er det modernistisk, fordi dets form er dikteret af funktionen, og den geniale skalkonstruktion ser sådan ud, fordi den skal rumme det scenetårn, som altid er en særlig udfordring for arkitekter, der tegner operahuse (man kan se en mindre heldig løsning på problemet i Henning Larsens operahus på Holmen – især efter at Mærsk Mc-Kinney Møller gav det korset på). Man kan bestemt heller ikke sige, at Thomas Kluges forbillede, Caravaggio, malede billeder, som levede op til en forestilling om "skønhed" i modsætning til hans samtidige Anibale Carracci (1560-1609). At

være bange for det hæslige anså Caravaggio for elendig svaghed. Han sværmede ikke for klassiske forbilleder, og han havde ikke stor respekt for "den ideale skønhed". Han ønskede at smide alle vedtægter over bord og gå frisk løs på kunsten.

Min pointe i forhold til bogen er, at vi får serveret temmelig mange påstande og konklusioner, som ikke uden videre er præget af en dybere indsigt i det, der tales om. Det er et stort og krævende arbejde at sætte sig ind i kunstens nuancer og mange aspekter. Modernisme er således ikke én og kun en ting, ligesom moderne arkitektur heller ikke er det. Når det er sagt, så skal det også siges, at det er velgørende, at forfatterne bringer synspunkter til torvs, der er helt nødvendige for en debat om det institutionelle kunstmiljø, der har præget Danmark siden indførelsen af Statens Kunstfond i 1966. Kunstfonden afstedkom utallige kvadratkilometer af det, jeg vil betegne som Velfærdskunst: kunst, hvis primære formål har været at give mange kunstnere en indtægt og i alt væsentligt bekræfte kunstinstitutionens og kunstfondens eksistensberettigelse. Den kunst har ikke udfordret noget som helst eller rettere: Dens "mod" har ytret sig inden for rammerne af kunstinstitutionen, og værkerne fylder nu godt op i museernes magasiner, hvor ingen ser dem. I den kontekst er det bemærkelsesværdigt, at Thomas Kluges malerier har virket som en rød klud på institutionen. Reaktionen på hans kunst har primært været tavshed, men jeg tror, holdningen til hans kunst er ved at ændre sig, og det kan bogen helt sikkert medvirke til, for Kluges malerier er hele bogen værd.

De gengivne malerier er meget forskellige; dem, jeg har det sværest med, er de allegoriske, hvis udsagn er baseret på et bagvedliggende begrebsligt indhold. Allegorien var jo en yndet form i barokken, som Kluge i mangt og meget er funderet i. Men hans billede *Komitéen* fra 1996 f.eks., der handler om censur og selvcensur i forhold til kunstinstitutionen, er man hurtigt færdig med, når man har forstået, at kunstneren i den hvide skjorte censureres af de tre mænd i sorte jakker, som ligner ham til forveksling, fordi de alle ligger under for den samme institutio-

nelle konformitet. Allegoriske billeder er primært didaktiske fortællinger, og fortællingerne bliver til på bekostning af den følelse af nærvær, der er en vigtig kvalitet ved god kunst, ikke mindst den modernistiske. Hvis man skulle pege på et træk i *Komitéen*, der kan befordre en vis følelse af nærvær, så må det være de playmobil-figurer, der er Kluges tro følgesvende i en række tidlige malerier. De kan selvfølgelig være det "værk", som kunstneren i hvid skjorte censureres i forhold til. Men de kan også være den lille skævhed, der fører ind i uendeligheden, og så opstår følelsen af nærvær.

Ved at pege på allegorien og den didaktiske beskaffenhed af nogle af Kluges billeder kommer vi til noget helt centralt i forhold til kunst generelt og modernisme i særdeleshed.

Næsten så længe kunst og litteratur har eksisteret, har man kunnet udpege to væsensforskellige rationaler i forhold til det kunstneriske udtryk. Det ene rationale kan betegnes som læring eller information; det er forestillingen om, at værket videregiver oplysning om virkelighedens beskaffenhed, aktuelle problemstillinger, politik, sociale forhold eller noget andet, som værkets modtager forholder sig rationelt og reflekterende til. Det andet rationale kan man betegne som indsigt eller nærvær; det er forestillingen om, at man med værket som medium kan træde i kontakt med noget, som ikke uden videre er af rationel karakter, og i sin mere ekstreme form er det legitimt at operere med begrebet mystik i den forbindelse.

Meget ofte forekommer begge de nævnte rationaler i samme værk, men i forhold til litteratur- og kunsthistorie vil man se, at værker fra forskellige perioder typisk vægter de respektive muligheder for det kunstneriske udtryk forskelligt, alt efter den eller de overordnede strømninger af filosofisk, æstetisk, religiøs, politisk eller social karakter, der i øvrigt kendetegner det tidsrum, hvori værket er skabt.

Fortolkning betragtes i almindelighed som en central forudsætning for at komme i kontakt med et værks egentlige indhold. Fortolkning er således en praksis, der læser bag om værkets

umiddelbare fremtræden for at blotlægge, hvad værket "egentlig" ønsker at sige. Allerede ved ovenstående rudimentære karakteristik af begrebet fortolkning bør det fremgå, at fortolkning ingenlunde er en uproblematisk størrelse. For hvis værket ønsker at udtrykke et andet indhold end det, der fremgår af dets bogstavelige beskaffenhed, hvorfor så ikke bare udtrykke det indhold fra starten?

Den amerikanske essayist og forfatter Susan Sontag siger i sit berømte essay fra 1964 "Against interpretation" (imod fortolkning): "I en kultur [den vestlige, min anm.], hvis allerede klassiske dilemma er intellektets overudvikling på bekostning af energi og sensuel formåen, er fortolkning intellektets hævn over kunsten." (s. 7; min overs.). Sontag siger således, at fortolkningen af et værk formindsker dets karakter af livsfølelse (energi) og følelsesmæssig appel. Sontag sporer fortolkningens hærgen tilbage til den sene klassiske antik, da mytens troværdighed og kraft var blevet brudt af et "realistisk" syn på verden, og fortolkning blev introduceret for at forsone de gamle tekster med "moderne" krav af etisk og moralsk karakter. Derfor, siger Sontag, allegoriserede stoikerne de grove træk ved Zeus og hans højrøstede kumpaner i Homers epik bort, så teksterne blev mere stuerene, så at sige. Så det, Homer egentlig mente med Zeus' utroskab med Leto, forklarede stoikerne, var foreningen af magt og visdom. Ved at gøre kroppen til et allegorisk udsagn af begrebslig karakter, bliver man af med kroppens til tider uhumske og amoralske fremtoning, men man mister noget væsentligt. Man mister den erfaring, der er bundet til kroppen, og i videre forstand mister man også den erfaring, der er bundet til værkets stoflige karakter, og den erfarings appel har blandt andet karakter af energi og livsfølelse, af nærvær. Og min kritik af nogle af Thomas Kluges værker er således, at de er meget "cerebrale" med fokus på tankevirksomhed i modsætning til den form for kunst, der har udgangspunkt i kropslig erfaring.

Når ovenstående er sagt, så laver Thomas Kluge faktisk værker af enestående sanselig karakter, og det er hans portrætter.

De har den primære kvalitet, at beskueren ikke skal "mene" noget om de portrætterede, han skal bare mærke portrætterne som vidnesbyrd om, at her træder et medmenneske frem på godt og ondt. Jeg tøver ikke med at sige, at portrætterne er båret af kærlighed til næsten. Og hvordan kommer det så i værk, så at sige? Ja det gør det først og fremmest i kraft af Kluges eminente teknik med de mange laserende og gennemskinnelige lag af oliemaling, der giver billedet dybde og nærvær. Hvis man betragter et selvportræt af Rembrandt, er det samme teknik, som gør sig gældende, og som bevirker, at man kan mærke ham i værket.

I nogle portrætter kan Kluge ikke lade være med at lege og kaste et blik til kunsthistorien. Det sker for eksempel, når han iscenesætter sit dobbeltportræt af sig selv og sin hustru, *Brylluppet* fra 2010, som en parafrase over Jan van Eycks *Arnolfinis trolovelse* fra 1434. Van Eyck fungerer som et vidne til den højtidelige begivenhed, og man kan i et lille konvekst spejl på væggen faktisk se hele scenen spejlet bagfra, og der ser man også maleren selv. Over spejlet har han skrevet "Johannes de eyck fuit hic" – Jan van Eyck var her.

Man kan så spørge, hvad Kluges parafrase med sig selv og sin kone på de trolovedes pladser vider om. Ja, i Kluges maleri optræder der tillige tre børn, og ifølge bogen ligger der deri "en fortælling om den moderne, sammenbragte familie og de store omkostninger, ikke mindst for børnene." (s. 57). Det er da muligt, men hvorfor i alverden optræder Kluge og konen i en lignende opstilling – ganske vist langt i baggrunden – på det besynderlige maleri af hele den kongelige familie *Kongehuset* fra 2013? Det er et meget foruroligende maleri af kongehusets medlemmer, og ikke mindst Kronprins Christian i forgrunden virker, som om han bærer en stor vægt på sine skuldre. Det gør han jo i en vis forstand også, og måske er det det, billedet fremstiller. I hvert fald går billedet ikke uden videre op uden rest, og i den forstand er det et glimrende eksempel på den nærmest surrealistiske kvalitet, Thomas Kluges billeder kan have, hvis han undlader at føre for

nøje regnskab med sit værks inventar, hvorved det faktisk får et modernistisk tilsnit.

Som nævnt er Kluges portrætter aldeles fremragende, og der er gengivet et i bogen, som jeg i særlig grad er faldet for. Det er portrættet af Else Marie Bukdahl fra 2007. Hun var jo Kunstakademiets magtfulde leder gennem mange år og som sådan i en vis forstand "fjenden" for Kluge og hans kunst. Hun ønskede imidlertid, at netop Thomas Kluge skulle male hendes portræt, og hun sagde til ham: "Man husker ikke mig, men dig på grund af dit maleri" (s. 37). Centralt i billedet har Else Marie Bukdahl slået op i en bog om Caravaggio med et billede af hans maleri *Den vantro Thomas* (ca. 1600). I Caravaggios billede står disciplen Thomas med fingeren langt inde i den genopstandne Kristi sår, som der klart står i *Bibelen*: "[...] ræk din hånd frem og stik den i min side, og vær ikke vantro, men troende." (Joh. XX: 27).

Kluges markante ironi er således, at det ikke blot er disciplen Thomas, der er vantro, men også (Thomas) Kluge selv, da han hørte, at Akademiets leder ønskede at blive portrætteret af netop ham. Og det er vel også en kommentar til institutionens vantro blik på Kluges malerier i det hele taget. Den, der ler sidst!

Et eksempel på den modernistiske kunsts kraft og magt oplever man i forhold til et specielt portræt af Thomas Kluge, der er gengivet i bogen. Det er portrættet af den katolske kirkes overhoved i Danmark Czeslaw Kozon fra 2005. Det er malet med alle den katolske kirkes regler for et sådant portræt: Personen er gengivet siddende i silkedragt, med ædelsten i fingerringen og halskæde med krucifiks. Portrættet samtaler således med en lang række af lignende portrætter af paver og andre katolske klerikale malet af fortidens store mestre. Det maleri, der imidlertid omgående melder sig i bevidstheden og på nethinden af en kunstkender, er dog et modernistisk maleri: den engelske maler Francis Bacons dybt foruroligende og ekspressive maleri fra 1953 af den "skrigenende pave" eller *Studie efter Velázquez' portræt af pave Innocens X*. Bacons maleri holdes sammen ved hjælp af den tilsvinede, dokumentariske kraft i visse nøglebilleder, der så at

sige er klippet ud af det 20. århundredes billedlager og derefter redigeret sammen uden overgang. Et af disse billeder var et situationsbillede fra Eisensteins stumfilm *Panserkrydseren Potemkin* fra 1925, hvor man i et nærbillede ser en barneplejerske på Potemkintrappen i Odessa med sabelhug i ansigtet skrigende af rædsel, mens brillerne sidder skævt. Francis Bacon kombinerede dette billede med et af de billeder fra en ældre tradition, der skjuler sig i hans værk: Velázquez' portræt af pave Innocens X Pamphili fra 1650. Dette fremragende billede af årvågen magt blev ved Francis Bacons mellemkomst så at sige nulstillet, idet de modernistiske greb er så meget mere magtfulde end selv den mest realistiske gengivelse. Så Thomas Kluge kan i sit maleri af det katolske overhoved således ikke gøre sig fri af modernismens pågaaenhed og destruktive ikonografi, hvor gerne han end vil. Bacons maleri af angst i menneskeskikkelse vil for altid stå som et uafrysteligt korrektiv til moralske og religiøse portrætter i traditionel stil.

En anden af modernismens landvindinger i forhold til realistisk kunst er det moderne maleris evne til at male stort. Malerier med et realistisk paradigme vil altid i beskuerens hjerne indordne sig i forhold til den virkelighed, disse malerier fremstiller. Jacques-Louis Davids kæmpestore maleri af Napoleons kroning fra 1805-07, som hænger på Louvre, måler ca. 10x6 meter. Imidlertid forekommer maleriet ikke større end virkeligheden, netop fordi vi er vant til at tilpasse størrelsen af realistisk kunst i forhold til den givne realitet. Men hvad kan den modernistiske maler så stille op med sin fremstilling, hvis han ønsker, at billedet skal være stort og uafrysteligt. Ja, han kan gøre som Picasso og drive figurationen (al Picassos kunst er figurativ) så langt ud i forhold til en realistisk fremstilling, at beskueren ikke aflæser det i overensstemmelse med et realistisk paradigme. Dette ser vi praktiseret i Picassos *Guernica* fra 1937. I det billede, som måler 3,49x7,77 meter, er de martrede ofre for nazisternes bombardement af den lille baskiske landsby gengivet med et genialt greb, der dels gør dem genkendelige som mennesker, heste og tyre, men samtidig i så fri en form, at billedets inventar ikke "over-

sættes” og formindskes i beskuerens hjerne. På den måde vil Thomas Kluges malerier i lighed med Davids altid ligge under for den realistiske forbandelse, ligegyldigt hvor overbevisende de ser ud.

Der er flere eksempler på religiøs kunst fra Thomas Kluges hånd i bogen, især altertavler, som alle er fremragende. Især ét skal fremhæves her: altertavlen *Skærtorsdag* fra 2015 i Linå Kirke. Det er et meget enkelt maleri: en discipels fod, der vaskes med rent vand, som hældes fra en kande. Lyset i maleriet er aldeles bjergtagende; det kommer skråt ind fra siderne og fra den øverste del af maleriet, hvor det fortættes, idet det falder på foden, der vaskes af Kristus (i virkeligheden er det Thomas Kluges egen højre fod – jeg kan genkende den fra andre af hans malerier). Maleriet til altertavlen udstråler en nænsomhed og ømhed, som står i skærende kontrast til de brutale begivenheder, vi ved venter Langfredag. Som religiøs kunstner – eller kristen maler, om man vil – er Thomas Kluge således blandt de helt store i dansk kunst.

Sammenfattende kan man sige om bogen, at den som nævnt er et modigt og tiltrængt opgør med den form for modernisme, der har domineret dansk kunst i det 20. og 21. århundrede. Man kan så spørge, om Thomas Kluges malerier er tjent med de tolkninger af dem, som bogen udfolder. Det mener jeg ikke ubetinget, de er, idet deres appel begrænses af de noget tendentiøse udlægninger af dem, der er i bogen. Imidlertid læser jeg gerne med, fordi de overordnede betragtninger om dansk kunst og den danske kunstinstitution i magt og meget er korrekte. Jeg vil således opfordre andre til at læse med, om ikke andet, så for at begejstres af Kluges uovertrufne teknik og kunstneriske kunnen. Det virker, som om direktøren for Statens Kunstfond, Merete Pryds Helle også har læst med. I hvert fald har hun i forbindelse med udgivelsen af *Det moderne er fortid* udtalt til *Berlingske Tidende*, at hun også af og til keder sig på kunstmuseer, og at hun vil opfordre Thomas Kluge til at søge støtte hos kunstfonden. Det er så et spørgsmål, om han vil gøre det. Hans malerier indbringer høje priser, så han behøver det ikke, og måske

vil han værne om sin position udenfor, som i høj grad kunstnerisk har bragt ham derhen, hvor han er i dag.

Referencer

- Bibelen online* (2020). Bibelselskabet. <https://www.bibelselskabet.dk/brugbibelen/bibelenonline/Joh/20>.
- Foldager, C. (2024, 14. april). Statens Kunsthøjskoles leder erklærer sig enig i kontroversiel kritik: "Jeg kan også kede mig på kunstmuseerne". Debatinterview med Merete Pryds Helle. *Berlingske Tidende*, sekt. 1, s. 31 (Opinion). Id: ea2e8549.
- Hughes, R. (1981). *Det chokerende nye*. Samlerens Forlag.
- Sontag, S. (1967). Against interpretation [1964]. I *Against interpretation and other essays* (s. 3-14). Eyre & Spottiswoode.