

‘Den gode smag’

- kunstformidling på Louisiana

Malene Breunig

Da Poul Erik Tøjner for ti år siden overtog ledelsen af kunstmuseet Louisiana efter godt og vel 40 års enevælde under dets stifter Knud W. Jensen, blev han eftersigende kontaktet af en yngre arkitekt, der spurgte, om det ikke var på tide at reducere de arkitektoniske stilelementer af 1960er-parcelhus og gøre museets visuelle udtryk mere tidssvarende.¹

Det mente Tøjner ikke var nogen god idé, og årsagen synes indlysende. En sådan ’senmodernisering’ ville ikke bare ændre ved den ’hjemlige’ stemning, som Knud W. Jensen sammen med de to arkitekter Jørgen Bo og Vilhelm Wohlert skabte i slutningen af 1950erne vha. en række distinkte rumlige dispositioner og materialekombinationer. En opdatering af den oprindelige udformning ville være et utidigt indgreb i Louisiana som en levende organisme, der vha. forskellige æstetiske udtryksformer og fysiske skalaer var skabt til at supplere den publikumsudfordrende modernisme i museets kunstsamling. Markante forandringer i bygningerne og interiørernes fysiognomi ville derfor risikere at devaluere museets adelsmærke, dvs. den særlige måde, hvorpå det inkarnerer, eller af dets formidlere hævdes at inkarnere fordringer om mådehold og forenkling, uhøjtidelighed og demokratisk sindelag – kort sagt hvad det danske velfærdssamfund har sanktioneret som ’den gode smag’.

Tøjners ønske om at bevare Louisianas udseende intakt handler med andre ord om at værne om ’stedets ånd’, sådan som Knud W. Jensen med stor publikumstække fik den realiseret. I modsætning til andre danske museer, hvoraf hovedparten blev drevet for offentlige midler, viste Louisiana sig at være økonomisk rentabelt, hvad der også var en livsbetingelse, eftersom museet var et privat finansieret foretagende. Det var samtidig netop den på én gang kulturelt og kommercielt motiverede hittepåsomhed på Louisiana, der i en årrække fik den etablerede museumsverden til at rynke på næsen ad denne opkomling, som man mente kompromitterede museumsverdenen og også den moderne kunst, hvis ideal fortsat var at holde sig ubesmittet af kommercielle og populistiske interesser. Kritikerne måtte dog bøje sig for rationalet, fordi resultatet viste sig at være et tilløbsstykke, og Louisianas museumskoncept vandt med tiden stor anerkendelse. Elementer heri er derfor også efterlignet andre steder, men egentlige

kopier findes der ingen af – tilsyneladende er Louisianas forankring i en dansk kulturradikal modernismekonstruktion for særegen.

Til belysning af denne særegenhed omhandler det følgende Louisianas idégrundlag, og den form det tog som et moderne helhedsorienteret gesamtkunstwerk, hvis stilelementer fik en virkningshistorie, som rakte ud over museumsverdenen og ind i visse dele af 1960erne danske parcelhusbyggeri og hjemindretning.

Åndens materialisering

Den kunstinteresserede og velhavende grosserer Knud W. Jensen havde allerede fra 1940erne ageret mæcen for den krisebevidste og eksistentielt søgende del af det danske litterære og kunstneriske miljø. Han finansierede bl.a. vennen Ole Wivels forlag og dets kulturelt indflydelsesrige tidsskrift *Heretica* (1948-53), og i 1952 overtog han aktiemajoriteten i forlaget Gyldendal, som Wivel derefter blev litterær leder af under dets modernisering. Knud W. Jensen fik herigennem mulighed for at pleje omgang med de moderne orienterede kunstnere og intellektuelle, hvis værker og kritiske engagement han mente fortjente udbredelse og gerne så formidlet til gavn og glæde for almindelige menneskers kulturelle dannelse.

Hertil skulle også kunstmuseet Louisiana tjene, og Knud W. Jensen havde til formålet erhvervet en herskabelig villa beliggende på en stor naturgrund ned til Øresund ved Humlebæk. Her lod han de unge arkitekter Jørgen Bo og Vilhelm Wohlert forestå byggeriet af en række bygninger tilpasset såvel udstillingsformålet som omgivelsernes herlighedsværdi. Intentionen var at revolttere imod museumsinstitutionens selvforståelse som finkulturens højborg beregnet for kun en snæver intellektuel elite. Knud W. Jensen ønskede skabt et 'genius loci', en stedets ånd, der tydeligt materialiserede sig for publikum i forskellige skalaer og formudtryk og imødekom dem som gæster af huset. Denne på én gang klassiske og moderne ambition formulerede Knud W. Jensen i en lang række kulturpolitiske og museumsfaglige sammenhænge, hvori han deltog aktivt. Således også ved en kongres om museumsbyggeri på Pompidou-centret i 1979, hvor han argumenterede for museet som alsidigt kulturmiljø og dermed for en museumsarkitektur, der undlod "at sætte sit individuelle stempel på omgivelserne" og som på Louisiana i stedet "indføjedes i helheden som en konsekvens af landskabet eller bymiljøet" (Jensen 1994: 197). Arkitektonisk skulle museet altså ikke fremstå som en monumental attraktion, men

besinde sig på en almenkulturel forpligtelse til ikke alene at stå til rådighed for en snæver kreds af indforståede samt turister og skolebørn,

”[...] men igennem en pluralistisk udstillingspolitik og mange forskellige andre aktiviteter, arrangementer, publikationer og debatindlæg gøre museet til et levende kulturmiljø. På denne måde kan vi knytte tilbage til tider, hvor kunsten var mere integreret i menneskers dagligliv og i samfundet som helhed. Museet som institution risikerer let at blive en slags socialt tomrum.” (Ibid.: 209)

Kunstmæcenen ville ved hjælp af sin omfattende samling af moderne dansk og af stedse voksende international modernistisk billedkunst samt stedets arkitektur og haveanlæg realisere et museumskoncept, som brød med forestillingen om kunstens separation fra hverdagskulturens konsum- og underholdningsverden. Adgangen til de erkendelser og oplevelsesværdier, som den moderne billedkunst rummede, skulle demokratiseres. Ikke ved at befri museumsgæsten for museale dannelseskraav, der netop skulle revitaliseres gennem en ekstraordinær formidlingsindsats, men ved at gøre op med forestillingen om, at den korrekte kunstperception finder sted i behørig tavshed og kontemplativ fordybelse. På Louisiana ville man anerkende publikum som moderne kulturforbrugere, der ikke skulle tales ned til, men på tværs af sociale skel fortjente at blive myndiggjort gennem et kvalificeret udbud af æstetiske oplevelser.

Udmøntningen af denne intention beskrev Knud W. Jensen i erindringsværket *Mit Louisiana-liv* (1985), men dens forankring i et større kulturpolitisk engagement til fremme af velfærdssamfundets kvalitative kulturtilbud formuleredes uden direkte reference til Louisiana i museets formative år i utallige foredrag og artikler, hvoraf et udvalg publiceredes i bogen *Slaraffenland eller utopi* (1966). Til støtte for et politisk fremsat forslag om landsdækkende kulturcentre tilkendegav han her med en vis patronisering af den arbejder- og middelklassekultur, som var ham fremmed, en uforbeholden tiltro til den kunst og kunstformidling, som kunne bekæmpe eller i det mindste modsvare den industrielle massekulturs forløkkende udbud af underlødige, fordummende og direkte skadelige forbrugsgoder og fritidsbeskæftigelser:

”Naturligvis knytter enhver sig emotionelt til sit miljø og dets værdier. Statussymbolerne fremkalder stolthed over opnåede resultater, og pop og dårlig smag kan udløse ægte følelser. Men netop fordi jukset i underholdning og forbrugsting er medvirkende til at forme et livsmønster, der ikke skaber trivsel, må det være legitimt at bekæmpe det gennem oplysning.” (Jensen, 1966: 101)

Som modvægt til både den spekulative kulturindustri og den reaktionære Rindalises forførelsesstrategier var Knud W. Jensen sikker på, at et øget dannelses- og oplysningsarbejde ikke bare ville højne kvaliteten af den enkeltes liv og udjævne sociale skel, men at det tillige kunne gavne produktiviteten og velstandsstigningen i fremtidens samfund:

”Jeg er overbevist om, at kulturformidlingen har en direkte *nytteværdi*, som det kan være svært at formulere i ord. Beskæftigelsen med kunst medfører en udvidelse af vor bevidsthed både om os selv og verden omkring os. Kendskabet til vore egne muligheder gør os bedre egnede til at klare tilværelsen – både arbejdet og fritiden. Vort sprog beriges ved kendskabet til god litteratur, og oplevelsen af kunst nærer sindet og sætter os i stand til bedre at komme i kontakt med andre.” (Ibid.: 69-70)

I denne kulturradikale og socialdemokratiske velfærdsdrøm, der på Louisiana skulle realiseres ved at skabe en harmonisk samstemthed mellem moderne billedkunst, naturskønne omgivelser og et receptivt publikum, spillede arkitekturen en afgørende rolle. Den måtte helt grundlæggende tilvejebringe en imødekommende atmosfære, som både befordrede at publikum følte sig velkomne som gæster af huset og samtidigt hævede standarden for dets fritidsbeskæftigelser. Og det lykkedes tilsyneladende, ved at man gjorde den gamle villa til museumsbesøgets ankomststed, mens man på hver side af denne ’moderkrop’, men i stilmæssig kontrast hertil, ad hoc opførte to krumme arme bestående af forskellige arkitektoniske led, hvis proportioner og antal kunne tilpasses og forøges i takt med museets ståt voksende kunstsamling, udstillingsvirksomhed og kulturelle repertoire.

Inspireret af Museum of Modern Art i New York og Stedelijk Museum i Amsterdam gennemførte Knud W. Jensen således i Louisianas første leveår en række tiltag, som ikke direkte vedrørte museets kunstsamling, men supplerede den. Der blev etableret cafeteria, museumsbutik og børnehus, ligesom der arrangeredes jazz- og klassiske koncerter, forfattermøder, teatergæstespil, paneldiskussioner og performances. Alt sammen markedsført som unikke events og løfterige alternativer til ikke bare andre typer af kulturelle tilbud, men også til de rekreative fritidsbeskæftigelser og udflugtsmål, som familien Danmark yndede. Konsekvent fortsatte derfor både museets kunstneriske profilering og dets ambitiøse kunstformidling med at følge et kulturradikalt oplysnings- og opdragelsespædagogisk reformprojekt. Gennem en bred vifte af moderne eksperimenterende formudtryk søgte man at revitalisere fordringen om en fornuftsbaseeret frisættelse af og

selvstændiggørelse af menneskets tankeliv og sanseverden fra autoriteternes formynderskab. Alle skulle principielt sikres adgang til kulturel dannelse gennem museets anskuelsesundervisning i moderne erkendelsesinteresser og perceptionsformer.

Den additive planløsning i museets arkitektur byggede da i mere end én forstand på et vækstprincip. Over en årrække etableredes et funktionelt rumforløb, der i respekt for terrænets hældning og eksisterende bevoksning strakte sig mod Humlebæk Sø og Øresund. Publikum kunne da som på en overdækket spadseretur bevæge sig gennem et museum med markante niveauforskelle, skalaforskydninger, vekslende lysforhold og materialer samt takket være store vinduespartier og transparente glasgange opleve skiftevis kunstens, arkitekturens og omgivelsernes mangfoldighed af sanseligt stimulerende udtryksformer – sidstnævnte ofte markeret som en slags indrammede naturbilleder. Park- og haveanlægget fik netop af landskabsarkitekterne Edith og Ole Nørsgaard et tilsvarende forskelligartet præg: man bevarede de gamle træer som levende skulpturer og etablerede en beplantning, der enten blev tæmmet i grafisk tilrettelagte gårdmiljøer eller fik lov til at brede sig frodigt, næsten bemægtigende sig bygningernes fysiognomi.

Herigennem skabtes en righoldig rumvariation, som på én gang bragte liv til stedet og gjorde det vanskeligt at overskue, hvad også den fotografiske gengivelse af museet som afgrænsede 'stemningsbilleder' afspejler. Det adskiller sig da også betragteligt fra de foregående årtiers europæiske modernisme og funktionalisme, der ud fra hensyn til rationelle funktionskrav foreskrev et formsprog, der så at sige skulle skabes indefra og ud. Louisianas arkitektur er ligefuldt baseret på det modsatte, og forekommer især inspireret af de modernistiske énfamiliehuse i såkaldt 'Bay Area Style', som Wohlert og Bo havde studeret under et ophold i San Francisco. Disse huse var opført i 1940-50erne under indflydelse af den amerikanske arkitekt Frank Lloyd Wright og gennem ham traditionel japansk byggeskik, og de var således med deres uregelmæssige grundplaner, simple konstruktionsprincipper, rustikke naturmaterialer som teglsten, klinker, træ og store glaspartier skabt med henblik på en underspillet eksklusivitet, som ikke distraherede, men snarere forstærkede omgivelsernes sanselige oplevelseskvaliteter.

Variationsprincippet i Louisianas arkitektur havde da ikke kun til formål at skabe rum for forskellige ophængninger og værkfremvisninger. Det tjente også et psykosocialt formål, nemlig at nogle dele af museet i kraft af proportioner og

materialer kom til at fremtræde næsten intime, mens andre åbnede sig opad og ekspanderede i volumen. Særligt i de første faser af Louisianas udvidelser blev der skabt lavloftede, 'varme' rum, hvorved museet kom til at virke mere privat og roligt, end det gør i dag. Med den organisk tilrettelagte disponering af bygningerne undgik man dog først og fremmest at spærre publikum inde med kunsten som i de gamle museers høje, vinduesløse sale og i den rendyrkede modernismes lukkede hvide gallerier. I stedet tilbød man udgange og afveksling for både tanke og blik ud fra en erkendelse af, at museumstræthed øjensynligt var et så udbredt fænomen, at det ikke kunne negligeres. Det måtte bekæmpes med adspredelse og spektakulære udstillinger, hvis man ville gøre sig håb om at tiltrække og fastholde et publikum, der ikke nødvendigvis var vant til museumsbesøg endsige fortrolig med abstrakt billedkunst.

Louisiana blev dermed ikke kun leveringsdygtig i åndelig føde og kreativ stimulering inden for rammerne af den kulturradikale tolkning af modernismens tankegods og udtryksformer. Museet tilvejebragte og legitimerede samtidig det, den moderne kulturforbruger nok så meget hungrede efter i sin fritid: underholdning, afslapning og hygge. Sulten efter denne kalorielette kost skulle stilles i cafeteriet med panoramaudsigt og åben pejs, på terrassen i en liggestol, i parken med madkurv eller ved stranden. Her afværgedes den fremmedgørende virkning af modernismens nonfigurative formsprog og intellektuelle referencer, ligesom det blev forenklet eller rettere kommercialiseret ved i form af plakater og designgenstande at blive solgt i museumsbutikken som stilsikre vidnesbyrd om kulturel 'kapital' og god smag.² Sammen med de stedvist rustikke hvidmalede murstensvægge, rødbrune klinkegulve og uhøvlede fyrretræslofter fremstod Louisiana dermed som et mønstereksempel på det liv, publikum drømte om selv at skabe rammer for.

At mange således fandt det attraktivt at tilegne sig Louisiana-modernismen i et hjemligt format, øjnede da også museets arkitekter, som allerede i 1959 ved en boligudstilling i Forum fik opført en mock up af et 'Louisiana-interiør'. I de følgende år kom de derfor også til at stå for en række villaer og typehuse, som både ud- og indvendigt bar præg af museet i Nordsjælland. Med denne boligarkitektur og -indretning, der befordrede – eller hævdede at befordre – uhøjtidelige adfærdsmønstre og indretningsprincipper havde man da ikke blot accepteret et ellers svært tilgængeligt moderne formvokabular, men tillige lukket det ind i privatsfæren og dets traditionelt mest repræsentative rum: stuen.

Distingverende velfærdsmodernisme

Spørgsmålet er imidlertid, om Louisianas tværæstetiske og multimediale modernisme reelt kom til at bidrage til 'den gode smags socialisering' i Danmark eller om ikke snarere den var med til at bekræfte den tendens til æstetisering af hverdagslivet, som fortsat gør sig gældende i senmodernitetens velstandssamfund. Museets kulturelle og æstetiske repertoire kan trods referencerne og appellen til middelklassens 'hjemmeside' næppe siges at inkarnere 'parcelhusdanmark'. Hertil var stedet fra begyndelsen for mondænt og idealet om at lade kunst, arkitektur og natur smelte sammen til en sanselig-æstetisk totaloplevelse for ukendt og elitær. Men netop fordi hovedparten af middelklassens nye og ofte veluddannede museumspublikum var fascineret af idégrundlaget bag og auraen omkring Louisianas renfærdige arkitektur, billedkunst og formidlingsformer, fandt mange de synlige og oplevelsesorienterede resultater både sympatiske og attraktive.

Det gælder også forfatteren bag den veloplagte 'storytelling' om Louisiana, journalisten Pernille Stensgaard, der kolporterer nøjagtigt det skønmaleri af et gedigent, usnobbet og generøst museum for moderne kunst og kultur, som Knud W. Jensen dygtigt satte i scene. Med velberåd hu eksponerer hun dog samtidig i en karakteristik af 1960ernes typiske Louisiana-gæst, årsagen til museets imponerende publikumstilvækst: han kunne uden at skulle give køb på en (små)borgerlig tilværelse abonnere på Louisianas modernisme og få del i museets kulturradikale brand:

"I 1960erne sidder en særlig Louisiana-type – man kunne kalde ham Louisiana-manden – hjemme i sin Børge Mogensen-kernelæderssafari stol, blødt nedsunket i håndknyttet ry. Han trækker de lyse hørgardiner for vinduespartiet mod gårdhaven, tænder en cigaret og Louisiana-pendelen, tegnet af museets arkitekter. Hans alder og øjeblikkelige humør afgør om han sætter Frank Jæger-pladen på grammofonen eller "Martin A. Hansen fortæller" eller "Hva' skal vi lave?" af landets to nyeste provokatører, Klaus Rifbjerg og Jesper Jensen. Alle tre er sikre og blåstemplede produkter, udgivet af museet selv.

På sofabordet ved siden af negerskulpturen ligger et par Louisiana Revy'er, et af 1960ernes vigtigste organer for de få. Herfra ved han helt ind i sin middelklasserygrad, at jazz er fri og livgivende musik, mens pop er hjernevask og stensikker idiotisering. Fra Louisiana-Revy – og Politiken selvfølgelig – ved han, at der findes et blandingsmisbrug af tv og transistor, som han bør holde sig langt væk fra, hvis han vil være et moderne menneske. Hans hus ser ud, som det skal, for han har med glæde forladt barndomshjemmets berygtede "Gl. Kongevejstil", som Louisianas stifter kalder de blanke møbler i falsk rokoko, der hærgede landet, før den moderne boligindretning tog over. Stuen er enkel og nipsfri og ligner en moderat Virumudgave af museet i Humlebæk, hvor cremen af dansk design står frit fremme.

Han ved udmærket godt, at *en skænk* er et skældsord. Sådan en må man slet ikke have i sit hjem.

Fra Poul Henningsen ved han, hvor farligt det kan være at lukke en lummer klunke inden for sine døre. PH hader al ”baglæns føleri” og advarer mod en småborgerlig, idylliserende smag. Den er farligere end kommunisterne i DKP, som dog kun er en lille sekt, mens det andet er en bølge af organiseret forduummelse. Og det kan blive værre endnu, skriver kulturhelten i revyen, januar 1962: Forbrug, reklame og pressen udgør en større fare end Hitler. Så det gælder om at holde balancen.” (Stensgaard, 2008: 84)

Hvis vi antager, at Louisiana har bevaret en god del af denne markante identitetsbærende og -dannende karakter, gør Poul Erik Tøjner formentlig klogt i at bevare museets visuelle fremtoning intakt, skønt den på ingen måde ligner de senere års spektakulære museumskatedraler. Rammerne omkring museets kunstværker repræsenterer til stadighed en idealforestilling om at gøre op med det borgerlige classesamfunds kulturelle forbrugsvaner – såvel de ’elitære’ som de ’underlødige’. Denne materialisering af en ’stedets ånd’ er derfor ikke noget kulturelt demokratiseringsprojekt – tværtimod. Ønsket om at være med til at definere og institutionalisere ’den gode smag’ for derigennem at bidrage til tilvejebringelsen af en kvalitativ højnelse af velfærdsstatens udtryks- og bevidsthedsformer er naturligvis stærkt distingverende. Det bekræfter den veluddannede middelklassens integration i et kulturelt og ideologisk gruppetilhørsforhold og ekskluderer dem, der af forskellige grunde ikke sætter pris på denne form for myndiggørelse. Når Louisiana overhovedet kan føles hjemligt for nogen, er det netop fordi, det udskiller og fremmedgør andre.

¹ Anekdoten gengives i Stensgaard, Pernille (2008), p. 372.

² Her og i det følgende er min tolkning inspireret af Pierre Bourdieus sociologiske undersøgelser af forbindelsen mellem æstetiske domme og positioner i det sociale rum i *La Distinction* (1979) samt af Hans Carl Finsens fremstilling af socialt differentierede smagskulturer i *Den danske smag* (1986), der har fokus på forbindelsen mellem funktionalistisk boligindretning og det danske velfærdssamfunds konsolidering i midten af det 20. århundrede.

Referencer

Bourdieu, Pierre. (1979) 1995. *Distinktionen. En sociologisk kritik af dømmekraften.*

Frederiksberg: Det lille forlag.

Breunig, Malene og Schmidt, Povl. (udkommer efteråret 2010). *Vilkår og tolkninger.*

Billeder af dansk kulturhistorie 1700-2010. Odense: Syddansk Universitetsforlag.

-
- Finsen, Hans Carl. 1986. *Den danske smag*. København: Christian Ejlers' Forlag.
- Floris, Lene og Vasström, Annette. 1999. "Orden i tingene – museerne og samfundet i historisk perspektiv", in Floris og Vasström: *På museum – mellem oplevelse og oplysning*. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag.
- Hooper-Greenhill. 2004. "Changing Values in the Art Museum. Rethinking Communication and Learning", in Carbonell, Bettina Carbonell (ed.): *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Jensen, Knud W. 1966. *Slaraffenland eller utopia. Artikler om velfærdsstatens kulturpolitik*. København: Gyldendal.
- Jensen, Knud W. 1985. *Mit Louisiana-liv*. København: Gyldendal.
- Jensen, Knud W. 1994. "Museer", in Jensen, Knud W.: *Stedets ånd*. København: Gyldendal.
- Pardey, John. 2007. *Louisianas Arkitekt Vilhelm Wohlert*. Hellerup: Edition Bløndal.
- Stensgaard, Pernille. 2008. *Da Louisiana stjal billedet*. København: Gyldendal.