

FORTIDENS FYSIOGNOMI

Peer E. Sørensen

MODERNISMENS ANSIGTER

Aarhus Universitetsforlag, 2019

Det fordrer et enormt fagligt overskud at skrive en bog, der præsenterer et overblik, som det *Modernismens Ansigter* vil give. Ganske vist vil bogen ikke være “en bog om modernismens historie”, men hvad er den så? Sørensen svarer selv: “Modernismens ansigter er en montage af sondringer i en række af de modernitetserfaringer, der kommer til udtryk i forskellige musikalske, litterære og kunstneriske genrer” (Sørensen 9). Sådanne prøveboringer i modernismens terræn kræver imidlertid både nænsomhed i ud-

valget og præcision i detaljen, og begge dele savner jeg desværre lejlighedsvis hos Sørensen. Bogen er ellers skrevet med engagement og fortællelyst – og den er rigt udstyret med talrige illustrationer, som spiller en definerende hovedrolle for tekstens struktur. Det er den aldrende undervisers erfaring med og viden om modernisme, som her høstes.

Det er en af bogens styrker, at den vedholdende insisterer på sammenhængen mellem kunsten og det omgivende samfund, hvorved den på forhånd punkterer ideen om værket som et hypotaseret æstetisk objekt, der trives i autonom uafhængighed af kontekstuelle

bånd. Fra forordets indholdsdeklaration sender kapitel 1, *Prolog*, læseren direkte ud på Første Verdenskrigs slagmark. Imidlertid savnes undertiden et blik for, at kunsten ikke bare er den kulturelle overbygning på samfundets sociale vilkår, men også en aktiv medskaber af virkeligheden. Sørensens relevante fokus på kunstens sociokulturelle kontekst kunne måske have været nuanceret med en understregning af, at kunsten er mere end en seismografisk registrator af teknologiske, samfundsmæssige og økonomiske præmisser, den skaber og medvirker undertiden selv til de små og store samfundsmæssige jordskælv, som udgør det tyvende århundredes historie.

Det virker dog både stærkt og meningsfuldt, når Sørensen finder sit afsæt i Første Verdenskrigs absurde og frugtesløse smadring af mennesker, der righoldigt illustreres med informative medicinske fotos af soldaternes sønderskudte og deformede ansigter samt med Otto Dixs skamferede og lemlæstede krigsveteraner. Første Verdenskrig bliver det bagtæppe af kødkadavere, som trods alt gør dadaismens vilde meningsløshed forståelig. I denne kontekst optræder Max Ernst første gang blandt

bogens illustrationer – og han figurerer i resten af bogen som en protagonist på billedkunstens side.

At beskrive kulturen som modernitetens ofte forslåede og deformede ansigt er et velkendt og fint fungerende format. Den rumænske litterat Matei Calinescu udgav i 1977 bogen *Faces of Modernity* (i 1986 omarbejdet til *Five Faces of Modernity*, hvor postmodernisme blev tilføjet). Han udvalgte modernisme, avantgarde, dekadence, kitsch og postmodernisme som modernitetens udtryk. En af styrkerne ved Calinescus bog er, at den i indledningen præsenterer en lang analyse og afgræsning af modernitetens præmisser. Desuden gennemspoler Calinescu hvert emnes kronologi og historiografi, så man får de idehistoriske detaljer på plads. Hos Sørensen er grænserne mindre skarpe og afgrænsningerne af de ni emnemotiverede kapitler (tingenes uorden, kompleksitet, brud, kontinuitet, identitet, galskab, det vidunderlige, objektet, autonomi) forekommer undertiden tilfældige. Alligevel har bogen en styrke i sin bredde og i materialets variation. Hvert emne ville kunne have fungeret fremragende som en oversigtsforelæsning, hvor man kunne få et indblik i et indlevet, erfarent

– men også idiosynkratisk – udvalg af vigtige emner i litteraturens, billedkunstens, musikkens og teatrets modernisme.

Bogen er komponeret som en kollage af temaer, emner, personer og værker. Henover siderne flyder titler, årstal og navne i en lind strøm. Dette tætte væv, der ofte giver anledning til at værk eller personnavne nævnes uden yderligere anledning (fx kunstneren Louise Bourgeois, der udelukkende indgår i en navneopremsning på side 61) gør såvel navne- som værk- og billedliste uundværlig. Man rives med af belæstheden i malstrømmen af sammenstillede og oplistede navne, men undertiden er der så mange navne at holde styr på (se fx Sørensen 194), at det snarere svækker end styrker teksten. Derfor er bogens mangel på et noteapparat ekstra ærgerlig. Fraværet af præcise kildeangivelser fratager læseren muligheden for at søge tilbage til de citerede kilder og gør ulykkeligvis bogen meget mindre anvendelig for fagpersoner.

En af forcerne ved værket er, at det kommer så vidt omkring og særligt belyser det tyvende århundredes formsprængende og surrealistiske tendenser, men det er samtidig desværre en alvorlig

svaghed, at bogen tillige er upræcis og fejlbehæftet. Der er næsten på hver side slå-, årstals-, oversættelses- eller navnefejl. En del af disse har uheldigvis direkte indflydelse på tekstens indhold. Lad mig give blot et par eksempler: reproduktionen af fotoet af en krigsinvalid side 19 er ikke bare, som Sørensens billedtekst angiver, en “reproduktion i grafit af Eric Manigaud”. Det er kunstværket *Gueule cassée* 4 fra 2009 af den franske kunstner Eric Manigaud (f. 1971), nærmere bestemt hans ekstremt arbejdskrævende og langsomt tilblevne kæmpeforstørrelse (næsten to meter højt) af det oprindelige foto. Tilsvarende er titlen på Walter Benjamins essay om surrealismen oversat så sært (Sørensen 288), at den bliver nærmest uforståelig. Sørensen betitler essayet “Surrealismen. Den europæiske intelligens’ sidste fastholden af momentet”, men titlen kan snarere oversættes “Surrealismen. Det seneste snapshot af den europæiske intelligens”. Yderligere er illustrationen side 301 blot et nutidigt foto. Det er ikke, som Sørensen ellers angiver, fotografen Stieglitz’ sublimt iscenesatte fotografi af Duchamps værk *Fountain* (som Sørensen uheldigvis også giver den forkerte titel

Urinal). Desuden er navnet Tristan Tzara antagelig ikke "et pseudonym med kærlige hilsner til abe-overmennesket Tarzan" (Sørensen 126), men derimod en lydæssig homologi med enten det franske *Triste Âne Tzara* (det triste æsel Tzara) eller det rumænske *trist în țară*, (trist på landet). Arkitekten Adolf Loos omtales både i billedtekst og navneliste som Alfred Loos (Sørensen 72 og 442), hvor hans tekst *Ornament und Verbrechen*, der udkom 1908, er fejldateret 1906, mens han sært nok dukker op med korrekt navn og datering af teksten på side 109. Som kunsthistoriker kan jeg primært bedømme omgangen med billedkunst, og den er uheldigvis meget ofte fejlbehæftet.

At inddrage billedkunsten som en vigtig hovedbestanddel i en modernismefortælling er sympatisk, men det forpligter også. I dansk kontekst burde Sørensens optagethed af surrealismen som minimum have ført til omtale af den internationale surrealisme-udstilling "Kubisme-surrealisme", som blev arrangeret af Vilhelm Bjerke-Petersen i København i januar 1935. Breton skrev udstillingskatalogets forord og stod sammen med blandt andre Max Ernst for valget af værker fra Paris. I det hele taget kan

det undre, at dansk kunsthistorisk forskning i modernisme glimrer ved sit fravær. Hanne Abildgaards, Dorthe Aagesens, Lennart Gottliebs og litteraten Torben Jelsbaks forskningslandvindinger savnes både i brødtekst og på litteraturlisten.

Er man klogere på modernisme, når man har læst Sørensens bog? Ja, men man har primært fået et idiosynkratisk bud på, hvilke værker, der kan høre med under en ikke specielt klart beskrevet paraplybetegnelse. Man har fået en fornemmelse af, at Paris og Berlin er de europæiske centre – uden tilsvarende afdækning af, hvad der fx sker i billedkunsten i Norden. Det er tydeligt, at Sørensen ikke interesserer sig for de seneste års forskning i globale modernismer og udfordringer af epokale og geografiske afgrænsninger, som fx Susan Friedmanns interessante og problematiske *Planetary Modernisms* fra 2015 er et fremragende eksempel på. Ligeledes savnes de utallige interessante kvindelige kunstnere, som modernismeforskningen i de seneste år har afdækket på billedkunstens område. Hvor er fx den svenske maler Hilma af Klint, som kunne have været en fremragende eksponent for den spiritualitet Sørensen med rette fremhæver som

en del af modernitetens interesser (Sørensen 115) – og hvor er Paula Modersohn-Becker, Helene Scherfbeck, Marie Laurencin, Maria Lasnig, Sophie Arp Tauber, Suzanne Valadon, Natalia Gonchrova, Anni Albers, Charlotte Solomon osv.?

Sørensens modernisme er således med enkelte undtagelser mændenes modernisme. Den russiske skulptør Vera Mukhina er en af de få kvinder, der er medtaget, men også her har der beklageligvis sneget sig fejl ind. Hendes skulptur *Arbejderne på den kollektive farm* (vel retteligt *Arbejderen og kolkos-bondekone*) var ikke, som Sørensen først skriver (Sørensen 44) “nogle få centimeter mere beskeden i volumen” målt mod Josef Thoraks *Kameradschafts-skulptur* på 670 cm og den var heller ikke “c. 12 m”, som det angives i billedlisten. Skulpturen var intet mindre end 24,5 meter, og den kunne kun opføres, fordi den (efter at være fragtet fra Moskva til Paris i 65 stykker) blev samlet som verdens første punktsvejsede skulptur. I øvrigt kunne det som nuancering og diskussion af den monstrøsitet Sørensen udpeger i de nazistiske og fascistiske skulpturerer på baggrund af deres størrelse, have været interessant, hvis Sørensen tilsvarende havde disku-

teret og givet målene på Picassos mastodontiske *Guernica*, der også var med på Verdensudstillingen i 1937. Maleriets effekt beror ikke mindst på lærredets ca. 3,5 meter høje og 7,8 meter lange format.

Sørensens gennemgående afstandtagen fra nazismens kunst er engageret og forståelig. Derfor er det ærgerligt, at han ikke benytter sin billedtekst til et af de mest ikoniske Hitlerportrætter til at gennemgå maleriets virkemidler og receptionshistorie, men blot overlader læseren til en kort passus i hånende tone: “Hyp! Hyp! Hitler som Wagnerhelt til hest over de germanske sletter. Hitler som Lohengrin.” (Sørensen 383) Dermed forpasser han muligheden for at belyse, hvordan værket af den bannerførende Hitler virkede i sin samtid, hvordan det efter krigen blev beslåglagt af amerikanske tropper, og at det stadig indgår i det amerikanske militærs samlinger (U.S. Army Center of Military History, Washington). En nærmere analyse kunne måske også have givet Sørensen lejlighed til at forklare, hvorfor han i sin gengivelse ukommenteret har valgt at bortskære værkets nederste del?

Endelig savner man en fornemmelse af hvilken periode Sørensen egentlig ser indeholdt i

betegnelsen modernisme. På side 101 får man fx at vide, at “Modernismen var længe før århundredskiftet og Første Verdenskrig modernitetskritisk” – men er det virkelig den samme modernisme som den, Sørensen finder i Marina Abramovičs værk *Balkan Baroque* fra 1997? Det synes jeg ikke bliver helt klart bogen igennem, blandt andet fordi forfatteren på trods af insisteren på kompleksitet, alligevel indfletter utallige postulerende oneliners skabt efter modellen “modernismen er” (se fx Sørensen 52, 55, 80, 87, 96, 152, 162, 165, 397,

403 og 426). At sætte modernisme i bestemt form, ental, skaber en rigiditet i postulererne, som gør, at nuancerne i det emne Sørensen vil behandle, ofte koges ned til retoriske selvfølgheder. Læg hertil myriader af småfejl og manglen på medtagne kunstværker af kvindelige kunstnere samt det eurocentriske fokus, som alligevel kun sparsomt belyser dansk modernisme, så har man opskriften på en velskrevet bog, som desværre ender med at være mindre relevant for den modernismeinteresserede læser end emnet fortjener. •