

Nedslag i de tidlige danske kunstnergruppers
kollektive identitet fra 1930-1957

Jens Tang Kristensen

Nedslag i de tidlige danske kunstnergruppers kollektive identitet fra 1930-1957

Af Jens Tang Kristensen

I sine omfattende studier af den kollektive erindring, påpeger sociologen Maurice Halbwachs (1877-1945), at det enkelte medlems identifikation med gruppen styrker ideen om, at kollaborationer automatisk kan føre til større strukturelle omvæltninger i det sociale og politiske liv. I teksten *Les cadres sociaux de la mémoire* – udgivet posthumt i 1952 – viser Halbwachs, desuden hvordan familiestrukturen og andre mindre sociale enheder, herunder gruppeidentiteter, altid bygger på kollektivt vedtagne normer og konstruerede forestillingsbilleder (Halbwachs 1992, s. 54f.).

Med denne tekst vil jeg vise, hvordan danske kunstnergrupper i årene omkring 2.verdenskrig og frem til stiftelsen af Situationistisk Internationale i 1957 bidrog substantielt til mobiliseringen af en stærk kollektivistisk ideologi, både internt i de enkelte grupper og på et mere generelt samfundsplan. Fordi kunstnergrupperne ofte var labile og løst organiserede, og således generelt havde en relativ kort levetid, og ikke mindst fordi flere grupper tog afstand fra hinanden, har deres fællestræk hidtil ikke været betonet meget i forskningen, selvom de fleste af dem faktisk indgik i den samme fælleskamp mod kapitalisme, imperialism og nationalisme. I forlængelse heraf vil jeg diskutere de danske kunstnergrupper Corner (1932), Høst (1932-49), Helhesten (1941-44) samt den danske fraktion af Cobra (1948-51) og vise, hvordan det kollektive tegner sig på tværs af de små enheder, som kunstnergrupperne udgør.

Siden stiftelsen af Den Frie Udstillingsbygning i 1891 har kunstnerne i Danmark ofte forsøgt at konsolidere sig som kritiske aktører i kampen mod de etablerede kunst- og kulturinstitutioner – herunder Kunsthøgskolen. Imidlertid var det først med etableringen af Corner, at kollektivkunstneren, forstået som en revolterende og socialpolitisk arbejder i kollektivets tjeneste, opstod i Danmark. Som jeg tidligere har vist, trak Corner veksler på erfaringerne fra arbejderbevægelsen, ligesom Corner-kunstnerne var både mere politisk velorienterede og kollektivistisk indstillede end f.eks. hovedinitiativtagerne bag Den Frie Udstillingsbygning, dvs. kunstnere som f.eks. Johan Rohde (1856-1935), J.F. Willumsen (1863-1958), Vilhelm Hammershøi (1864-1916) samt ægteparret Agnes (1862-137) og Harald Slott-Møller (1864-1937) (Kristensen 2016). Kunsthistoriker Bente Scavenius har desuden påpeget, hvordan det for kunstnerne bag Den Frie Udstillingsbygning først og fremmest handlede om at skabe et nyt ”isoleret” og ”dekadent” udstillingsmiljø, hvor ”de kunne være i fred med deres billeder” (Scavenius 1991, s.7). Det sociale, politiske og kollektivistiske aspekt og engagement ved Corner afspejles derimod ved, at kunstnerne identificerede sig med arbejderklassen, hvorfor mange af dem også var aktive medlemmer af kommunistpartiet DKP. For Corner handlede det om at organisere sig ved at arbejde, bo og rejse sammen, og det indebar, at det politiske, kollektivistiske og kunstneriske arbejde ikke længere kunne adskilles eksakt. De støttede hinanden økonomisk og etablerede kunstaktier, hvorved publikum fik mulighed for at erhverve kunst på en særlig afbetalingsordning. På det plan kan Corner sammenlignes med de samfundskritiske tyske

teaterkollektiver, hvoraf mange konstituerede sig under den økonomiske krise i 1920'erne, eller de samtidige mobile agitprop-grupper i Sovjet. Ikke mindst hvad angår deres politiske missioner og metoderne til udførelsen heraf, har Corner mange træk tilfælles med kollektive tyske teatergrupper, såsom Gruppe Junger Schauspieler, Piscator-Kollektiv eller Truppe 1931, som opstod i 1920'erne og 1930'erne (Kvam 1976, s.176).

Alliancer og brud

I 1932 stiftede kunstnerne Karl Bovin (1907-85), Viktor Brockdorff (1911-92), Kaj Ejstrup (1902-56), Erik Raadal (1905-41), Povl Christensen (1909-77), Lauritz Hartz (1903-87), Søren Hjorth Nielsen (1901-83) og Alfred Simonsen (1906-35) kunstnersammenslutningen Corner. Navnet tog kunstnerne efter debutudstillingen, som fandt sted i det planlagte, om end aldrig realiserede, Hotel Corner, som lå på hjørnet af Vester Voldgade og Studiestræde i København. Kendetegnet for Corner var, at gruppen overvejende bestod af figurative landskabsmalere, hvoraf flere havde tilknytning til Odsherred i Nordsjælland. Derudover kom gruppen, via en fusion med kunstnergruppen Høst i 1935-36, efterhånden til at rumme abstrakte kunstnere, såsom Else Alfelt (1910-74), Ejler Bille (1910-2004), Henry Heerup (1907-93), Egill Jacobsen (1910-98) og Richard Mortensen (1910-93), hvoraf flere samtidig var engagerede i den surrealistiske gruppe Linien (1934-39), og hvoraf flere senere skulle indlemmes i Cobra. Mange af Corner-kunstnerne var ud over deres aktive medlemskab af DKP under 2. verdenskrig stærkt engagerede i modstandsbevægelsen. De modtog f.eks. træning i våbenbrug, deltog i våbenedkastninger og tjente som vagtstyrker ved Skamlebæk distriktets 2. kompagni på Ordrup Næs (Kristensen 2016, s. 90). Corner-kunstnerne var som sagt mere radikale i deres politiske indstilling end de kunstnere, som tidligere havde samlet sig omkring Den Frie Udstillingsbygning. Det kom til udtryk ved Corner-kunstnernes socialt og politisk bevidste indgreb i hverdagslivet, som når de f.eks. delte gratis udstillingsbilletter ud i de mange arbejdsløshedskøer, som fortsat prægede Danmark i 1930'erne. Men den kollektive indstilling afspejles også ved, at flere af Corner-kunstnerne boede og levede tæt sammen. Allerede i 1928 var flere af de kunstnere, som konstituerede sig i Corner flyttet ind i Søren Hjorth Niensens lille og fugtige taglejlighed på Sankt Annæ Plads i København. Dertil kom at Corner i fællesskab købte en lille nedlagt købmandsbutik i Odsherred til Karl Bovin. Indtil da havde han boet på skift hos de fleste af sine kammerater fra gruppen, og først langt senere lykkedes det Bovin at erhverve huset selv, omend på en afdragsordning af 12 malerier om året.

Det kollektivistiske og politiske engagement, som prægede Corner, blev sidenhen absorberet af den nye generation af abstrakte kunstnere, som stiftede tidsskriftet *Helhesten* (Kristensen 2016, s. 94). Under et frokostmøde i 1941 hos Ejler Bille i Birkerød havde Asger Jorn (1914-73) fundet på at anvende det oldnordiske navn som et politisk og antinazistisk statement. Ifølge kunstneren Egill Jacobsen blev tidsskriftet stiftet som en direkte modreaktion på besættelsesmagtens okkupation af landet. Jacobsen understregede, at: "Sagnet siger, at har man set helhesten, må man dø – Derfor fandt vi, at det var et ganske udmærket navn at stikke nazisterne i næsen" (Jacobsen efter Jespersen 1991, s.129). I det lys er det ikke overraskende, at flere af de kollektivistisk stemte kunstnere fra Corner bidrog til *Helhesten*, heriblandt Bovin, som i 1942 skrev den i dag kanoniserede artikel "Linjerne", en tekst som både Jorn og hans bror, Situationisten Jørgen Nash (1920-2004), havde stor veneration for. Bovin var desuden blevet kommunist efter en Europarejse i 1934; en rejse som han i øvrigt foretog sammen med de øvrige Corner-medlemmer

[Nedslag i de tidlige danske kunstnergruppers kollektive identitet]

Erik Raadal og Alfred Simonsen. I Tyskland havde Bovin efter eget udsagn set:

At den var jo rygende gal dernede – kleinburgerpøblen stak sit lorstebrune fjæs frem. Men det mest uhyggelige var at saa faa indsaa, hvor dødsens farligt det var. Selv indsaa jeg, at det nu er ens Borgerpligt at slutte sig sammen med Kommunismen” (Bovin efter Kristensen 2016, s.90).

I lighed med Corner-kunstnerne var Jorn både socialt indstillet og politisk aktiv. I 1933 og 1934 havde Jorn bl.a. skabt illustrationer til forfatteren og redaktøren Rudolf Broby-Johansens (1900-87) kommunistiske månedsblad *Frem*, og som aktivt medlem af kommunistpartiet var Jorn under krigen også engageret i illegal virksomhed, herunder trykningen af avisen *Land og Folk*. Dertil kom, at Jorn havde tæt kontakt til en række nøglepersoner fra modstandsbevægelsen. Kunsthistorikeren og Eks-Skole-medlemmet Troels Andersen har meget præcist sammenfattet Jorns revolutionære og radikale impuls på følgende måde:

Adskillige af Jorns nære bekendte var særdeles aktivt engageret i illegal virksomhed. En af dem Johannes Glavind, var sprængstofekspert for gruppen BOPA, Jorn så også ret hyppigt Børge Thing alias Brandt, BOPAs leder. Og endnu en god bekendt af både Bille, Mortensen [Richard Mortensen] og Jorn, Karl H. Jensen var ansvarlig for mange sabotagehandlinger som leder af Ampa (Amagers patrioter) (Andersen 2011, s.122).

Den kollektivistiske, revolterende og stærkt politisk-aktivistiske indstilling slap aldrig Jorn, hvilket bl.a. afspejles ved, at han som del af den internationale Situationist-bevægelse i begyndelsen af 1960erne agiterede for erobringen eller udbombningen af UNESCO (Thorsen 1987, s.217). Men Jorn var ikke den eneste i kredsen af abstrakte kunstnere, som var politisk og kollektivistisk indstillet, idet Carl-Henning Pedersen (1913-2007) både havde været kommunistisk agitator i DKU (Dansk Kommunistisk Ungdomsforbund) og sabotør (Pedersen i Wolden-Ræthinge 1989, s.48).

Foruden kunstnerne bidrog en række fagspecialister med artikler til Helhesten inden for mange forskellige vidensområder, såsom kunsthistorie, arkæologi, psykologi, arkitektur, film, litteratur, populærkultur og etnografi. På det niveau kan tidsskriftet betragtes dels som et tværfæstet forum for politisk og kulturhistorisk debat, dels som et kunstteoretisk talerør for den nye generation af abstrakte kunstnere, der sammen med de kollektivistisk stemte Corner-kunstnere forsøgte at mobilisere en ny antiakademisk subversiv kunst- og kulturpolitisk position. Kunstnerne omkring Helhesten ville hermed nedbryde de klassiske skel, som kan opstilles mellem på den ene side de traditionelle landskabskunstneres naturefterligninger, og på den anden side de abstrakte kunstneres løsrivelse herfra. Sådanne konfliktfyldte forhold mellem teoretiske og æstetiske positioner prægede tidens kunstnergrupper. Allerede i 1936 havde Corner etableret en alliance med Høst-gruppen, hvorved den nye gruppe Corner-Høst opstod. Men udvidelsen af Corner-Høst skabte spændinger, og gruppen fik et tumultarisk liv. De mange nye abstrakte kunstnere, som Høst i udgangspunktet havde veneration for, og som de derfor begyndte at indlemme i gruppen, medførte paradoksal nok, at det var Høst-fløjen, som i 1942 skulle afslå en anmodning om optagelse af Jorn og Carl-Henning Pedersen. Den komplekse konflikt, som opstod ved afslaget af Jorn og Carl-Henning Pedersen, medførte, at Corner-kunstnerne korrumpere gruppen, idet de benyttede lejligheden til kollektivt at melde sig ud af det, som kan betegnes som Corner-Høst nomenklaturen. Med Corners udmeldelse af kollektivet opstod der en ny anspændt situation. Efter bruddet var det kun

Høst-gruppen, som var hjemsted for både de abstrakte og naturalistiske kunstnere, hvorimod Corner udelukkende bestod af de mere traditionelle landskabskunstnere. Bruddet mellem Corner og Høst skyldtes dog ikke kun stridigheder om kunstneriske problemstillinger og positioneringer. Konflikterne havde også rødder i gruppens indbyrdes økonomiske forhold. I modsætning til Høst solgte Corner-kunstnere godt på udstillingerne i 1930'erne og 1940'erne, hvilket indebar, at det var Corner-kunstnerne, som betalte udgifterne til udstillingsstederne mm., og det skabte stridigheder. Dertil kom, at Høst-gruppen også viste sig sammenbrudsramt efter skilsmissen med Corner.

Solister og nye grupperinger

I 1945 var samtlige af den ældre generation af naturalistiske kunstnere – med undtagelse af Åge Vogel Jørgensen (1888-1964) og Sixten Wiklund (1907-86) – trådt ud af Høst. En af forklaringerne på opløsningen af Høst er den simple, at de naturalistiske malere ikke blev repræsenteret på de udenlandske udstillinger. Det kollektive ”Høst-imperie” kuldsejlede endeligt i 1949, hvor en stor del af de abstrakte kunstnere ligeledes trak sig ud af gruppen, hvorefter mange af dem – måske overraskende nok – uproblematisk fortsatte et nyt kollektivt samarbejde i Cobra. Det betød, at det kun var Carl-Henning Pedersen og Else Alfelt, som var tilbage i Høst i 1950, hvorfor Carl-Henning Pedersen nu kunne forvandle den internationale og ellers kollektivistisk funderede Høst-udstilling på Den Frie til en stor soloudstilling bestående af 247 værker. Hermed blev Carl-Henning Pedersen samtidig optaget som medlem af Den Frie, hvorefter han også deserterede fra Høst. Det er interessant, at hans hustru, kunstneren Else Alfelt, hermed var den eneste, som aldrig opgav arbejdet i Høst-kollektivets tjeneste. Som ener blev hun paradoksalt nok repræsentant for kollektivet.

Allerede før opløsningen af Høst havde en række kunstnere fra Holland, Belgien og Danmark stiftet den internationale Cobra-gruppe. I dette på mange måder løst organiserede forum arbejdede mange af kunstnerne tæt sammen i perioder, og det manifesterede sig både i udførelsen af kollektive udstillinger, publikationer, fælles rejseaktiviteter, protestskrivelser og midlertidige bofællesskaber. Mange af kunstnerne udførte endda fælles gruppemalerier og fællesudsmykninger, såsom i arkitekthytten i Bregnerød i 1949 samt i keramikeren Erik Nyholms (1911-90) hus i Funder lidt uden for Silkeborg samme år. I Bregnerød deltog ikke bare kunstnerne og digterne fra Cobra, men også mange af kunstnernes familiemedlemmer. Det kollektive arbejde betød i det hele taget meget for Cobra-kunsterne, for som Carl-Henning Pedersen påpegede i forbindelse med udsmykningsarbejdet af Bregnerødhytten: ”Atmosfæren betød også fantastisk meget for mig. Det, at ens venner var omkring én, virkede igangsættende og stimulerende” (Pedersen efter Jespersen 1995, s.78). Mange af billedkunstnerne og digterne fortsatte også samarbejdet længe efter gruppens endelige opløsning i 1951, og det udmøntede sig i såvel singulære kollektivmalerier og ordbilleder, som konstitutionen af nye gruppeformationer. Længe efter Cobras opløsning forsynede digteren Christian Dotremont (1922-79) f.eks. ofte kunstnere som Jorns, Hugo Claus’ (1929-2008), Mogens Balles (1921-88) og Pierre Alechinskys malerier med tekster, mens andre som Jorn og Constant Nieuwehuys (1920-2005) fortsatte det politiske, kollektivistiske og aktivistiske samarbejde i Situationistisk Internationale.

I 1957 stiftede Jorn i kollaboration med blandt andre den franske filminstruktør, forfatter og lettrist, Guy Debord (1931-94), den aktivistiske og revolterende bevægelse Situationistisk Internationale. I kontrast til de forudgående avantgarde-grupperinger og ismer, såsom dadaisme og surrealisme,

forsøgte Situationisterne på en mere radikal måde end tidligere, via levende kollektive aktioner og manifestationer at opløse kunsten i hverdagslivet. Det negative syn, som Situationismen har været underkastet, hænger ifølge kunsthistoriker Mikkel Bolt også sammen med det kollektive og politiske engagement, som kunstnerne udviste:

Der er ikke tvivl om, at situationisternes manglende kunst-værker har besværliggjort den kunsthistoriske reception, for så vidt som denne både på museet og i teksten har været afhængig af genkendelige objekter, der kan udstilles og fortolkes. Samtidig har den kollektive karakter, som flere af de situationistiske aktioner havde, også udgjort et problem for den kunsthistoriske disciplin, der traditionelt har været koncentreret om enkeltkunstnere og deres såkaldte 'hovedværker' (Bolt 2004, s.86).

Mange af Cobra-kunstnerne og de senere Situationister havde allerede længe været optaget af den hollandske kulturteoretiker og filolog Johan Huizingas (1872-1945) teori om det legende menneske, som han lancerede i *Homo Ludens – Om kulturens oprindelse i leg* i 1938. Med teorien om legen, som Huizinga mente gik forud for civilisationen, var det prævidenskabelige stammesamfund etableret, hvorfor begreber som leg, kollektivism og antiautoritær frihed blev forbundet. Kimen til kritikken af det rationelle, instrumentaliserede og kapitalistiske funktionsapparat lå hermed allerede gemt i Huizingas teori – en teori som både Cobra og Situationisterne også tog næring fra. De mest radikale Situationister ønskede imidlertid kunst, her forstået som en luksusvare eller et fetichobjekt, udraderet i det, som Debord med sit begreb om *Skuespilsamfundet* fremførte som eksemplet par excellence på kapitalismens endelige sejr. Debord hævdede at kunsten havde mistet sit revolutionære potentiale, idet den i efterkrigstiden var blevet transformeret til en institutionel museumsgenstand eller et investeringsobjekt for de få. Hermed foregreb Debord i virkeligheden tesen om, at overvågning og totalitarisme er kendetegnet ved usynlighed og allestedsnærvær (Debord 1972, s.74). Men hermed ser det i en Situationistisk optik også ud til, at det kollektive ideelt set kun kan udledes inden for nogle meget små og partikulære gruppeenheder, og vel at mærke kun uden koncentrationen rettes på skabelse af kunstobjekter, idet disse automatisk implementeres i *Skuespilsamfundet*. Denne på mange måder simplificerede tese betød at Debord endte med at opløse Situationist-bevægelsen som en kollektiv gruppe og identitet, idet han formåede at ekskludere samtlige medlemmer, idet de som bekendt alle, med undtagelse af Debord selv, primært var koncentreret om skabelsen af kunst. Jeg vil hermed hævde, at kritikken, og dette indbefatter også skabelsen af kunst, altid skal mobiliseres som subversivt eksterior i kampen mod den allestedsnærværende instrumentaliserede kapitalisme og totalitarisme, en antagelse som på eksemplarisk vis også kan siges at kendetegne samtlige af de tidlige kunstnergruppers arbejde i 1930erne og 1940ernes Danmark. Der kan, som jeg indledningsvist argumenterede for, udpeges flere fællestrek mellem de forskellige kunstnergrupper på tværs af tid, idet de f.eks. som kollektive og kritiske kollaboratører alle forsøgte at skabe en ny type socialkunst i opposition til såvel den borgerliggjorte kontrarevolutionære middelklasse som den hegemoniske kapitalmagt.

Resumé

Siden 1930'erne og frem til 1950'erne med stiftelsen af Situationistisk Internationale i 1957 har en række danske kunstnergrupper bevidst anvendt kollektivismen som en subversiv aktivistisk og kunstnerisk strategi i kampen mod kapitalisme, imperialismen og totalitarisme. I Danmark kan den kollektive strategi føres tilbage til stiftelsen af Corner-gruppen i 1932, om end reminiscenserne herfra kan følges helt frem til tiden efter 2. Verdenskrig.

Jens Tang Kristensen

er ph.d. i kunsthistorie fra Københavns Universitet og pt. ansat samme sted som post.doc i et forskningsprojekt om dyregørelse, og som han udfører i samarbejde med billedkunstneren Claus Carstensen, Den Frie Udstillingsbygning og Museet for Religiøs Kunst. Jens har foruden sit virke som kurator udgivet en lang række artikler og bøger omhandlende kunst, politik og avantgarde, dette såvel nationalt som internationalt. Blandt disse kan nævnes *Becoming Animal* udgivet på Hatje Cantz i Berlin 2018.

Litteratur

Andersen, Troels, 2011 (1994): *Asger Jorn – En biografi*, Rødovre: Forlaget Sohn.

Bolt, Mikkel, 2004: *Den sidste avantgarde – Situationistisk Internationale hinsides kunst og politik*, København: Politisk Revy.

Debord, Guy, 1972 (1967): *Skuespilsamfundet*, oversat af Ole Klitgaard, København: Rhodos.

Halbwachs, Maurice 1992: *On collective memory*, edited, translated and with an Introduction by Lewis A. Coser, Chicago: The Heritage of Sociology, Chicago university Press.

Jespersen, Gunnar, 1991: *De abstrakte*, København: Kunstbogklubben.

Kristensen, Jens Tang, 2016: "Bovin i tiden" i: Sabroe, Charlotte (red.), *Karl Bovin – Odsherreds beduin*, Sorø: Sorø Kunstmuseum. s.85-101.

Kvam, Kela, 1976: "Et revolutionært skuespillerkollektiv i Weimarrepublikken" in: Harsløf, Olav (red.): *Kunst er våben – Socialistisk teaterarbejde, Aanalyser, reportager, erindringer, interviews, erfaringer*, København: Tiderne Skifter. s.174-200.

Scavenius, Bente, 1991: *Den frie Udstilling i 100 år*, København: Borgen.

Thorsen, Jens Jørgen, 1987: *Modernisme I dansk malerkunst*, København: Forlaget Palle Fogtdal.

Wolden-Ræthinge, Anne 1989: *Det står skrevet i stjernerne – Carl-Henning Pedersens liv*, København: Gyldendal.