



# Kunst ud i livet

## Tidlige sociale vendinger i det 20. århundredes udsmykningskunst

Samtidskunstens sociale engagement, kollektive bestræbelser og aktivitet direkte i samfundet bliver af den britiske kunsthistoriker Claire Bishop (f. 1971) opfattet som et udtryk for en helt ny *social vending* i kunstens historie.<sup>1</sup> Om denne samtidige kunst skriver hun: "Dette sammenblandede panorama af socialt kollektive værker udgør formentlig den avantgarde, vi har i dag: kunstnere, der bruger sociale situationer til at skabe immaterielle, antikapitalistiske, politisk engagerede projekter, der viderefører den modernistiske mission om at udviske skellet mellem kunst og liv."<sup>2</sup> Bishop har et kritisk take på samtidskunsten, hvor særligt det, den franske kurator Nicolas Bourriaud (f. 1965) kategoriserer som *relational æstetik*, kritiseres for at have et etisk fremfor æstetisk fokus. Den sociale vending er hos Bishop ikke et skarpt afgrænset begreb, og i bogen *Artificial Hells* (2012) trækker hun tråde tilbage til avantgarden i det 20. århundrede.<sup>3</sup> Den historiske gennemgang går fra 1910'ernes futurisme til i dag og har et geografisk spænd, der rækker fra Vesteuropa til Sovjet-Rusland og Sydamerika. Dog lægger Bishop sit fokus på den deltagerorienterede og performancebase-rede kunst, mens hun skriver om det partcipatoriske i kunsten, og ikke en social vending i forbindelse med de historiske værker. Denne artikel vil argumentere for, at den sociale vending ikke er en ny tendens i kunsten, men findes langt tidligere i det 20. århundredes avantgarder. Her manifesterer den sig ikke blot i den flygtige performance, men også i materielt funderede og blivende kunstarter som udsmykningskunsten.<sup>4</sup> Det er muligt at trække forbindelser fra den tidlige hollandske avantgarde i De Stijl med kunstneren Theo van Doesburg (1883-1931) til de to danske efterkrigstidskunstnere Paul Gadegaard (1920-1996) og

<  
Theo van Doesburg: Udsmykning af Le Ciné-dancing de l'Aubette, Strasbourg, 1927-1928, efter restaurering foretaget i 1985-1994. Foto: Camilla Klitgaard Laursen, 2015.

Poul Gernes (1925-1996), der alle arbejder i krydsfeltet mellem kunst, arkitektur og design. Med disse nedslag i den europæiske kunsthistorie er det artiklens sigte at optegne en linje for den tidlige sociale vending i kunsten. En social vending, betragtet som et avantgardegreb, der ikke kun findes i nutiden, men strækker sine rødder langt tilbage i historien, hvor den spirer og forgrener sig i forskellige former.

I begyndelsen af 1900-tallet fik kunsten tildelt en ny betydning som samfundsændrende middel. Mange tidlige avantgardebevægelser søgte en kunst, der brød med forestillingen om *l'art-pour-l'art* og skabte værker, der skulle fungere funktionelt uden for kunstinstitutionens rammer. Bevægelser som russisk konstruktivisme, tyske Bauhaus og hollandske De Stijl forsøgte at udviske grænsen mellem kunst og liv i ønsket om varig forandring af samfundet. Idéen var, at den nye kunst integreret i dagligdagens omgivelser i form af fx designobjekter og udsmykningskunst kunne gøre verden til et bedre sted at leve. En lignende tendens synes først for alvor at slå igennem på den danske kunstscene efter 2. Verdenskrig. Den danske abstrakte kunstner Paul Gadegaard, der var medlem af kunstgruppen Linien II og i 10 år arbejdede som huskunstner på Anglifabrikken i Herning, samt kunstneren Poul Gernes, hvis blomstrede udsmykninger kan ses i hele landet, kan siges at bære arven videre fra de tidlige europæiske avantgarder. Gadegaards udsmykning af Anglifabrikken, Den Sorte Fabrik (1957-1960) i Herning og Gernes' udsmykning af Herlev Hospital (1968-1974) kan være med til at belyse, hvordan den tidlige sociale vending udspiller sig i efterkrigstidens Danmark.<sup>5</sup> Tråde kan trækkes til stifteren af De Stijl, Theo van Doesburg, og hans udsmykning af det kulturelle hus Aubette i Strasbourg (1927-1928). Udsmykningerne er vigtige værker i kunstnernes produktion og inden for udsmyknings-kunsten generelt. Og da der bag værkerne ligger en tydelig social intention, kan en linje for den tidlige sociale vending skitseres: fra udsmykningen af det kulturelle Aubette over arbejderprojektet i Herning til det folkelige projekt på hospitalet, der søgte at favne såvel rengøringskone som patient og overlæge. Fokus ligger på udsmykningskunst i det offentlige rum, da denne stedsspecifikke kunst træder direkte ind på hverdagens scene og totalomslutter rummet og mennesket i det. Samtidig kan udsmykningerne betragtes som de tydeligste eksempler på realiseringen af kunstnernes vision om at få kunst ud i livet. De tre kunstnere er kanoniserede inden for deres felt, og Gadegaard og Gernes fremhæves ofte i danske opslagsværker for deres sociale engagement. Bl.a. skriver den nuværende direktør for Statens Museum for Kunst, Mikkel Bogh (f. 1963), i *Ny dansk kunsthistorie* om Gadegaards Sorte Fabrik, at "aldrig før var en europæisk kunstner kommet så tæt på virkeliggørelsen af en gammel

modernistisk drøm om syntesen af kunst og hverdagsliv”.<sup>6</sup> Boghs retorik er ikke enestående, og med denne form for italesættelse er der risiko for, at en vigtig mellemregning glemmes: at der findes kunstnere, der realiserede den modernistiske eller avantgardistiske drøm før dette.<sup>7</sup> Blot uden for Danmarks grænser.<sup>8</sup>

Det analytiske omdrejningspunkt for denne artikel er van Doesburgs, Gadegaards og Gernes’ tre udsmykninger samt kunstnernes udtalelser, artikler og manifeste. Med teoretisk afsæt i den danske litteraturhistoriker Tania Ørum (f. 1945) og særligt den hollandske professor i litteratur Hubert van den Berg (f. 1963) vil artiklen søge væk fra den tyske avantgardeteoretiker Peter Bürgers (f. 1936) og den amerikanske kunsthistoriker Hal Fosters (f. 1955) lineære avantgardeforståelse. Ørum og van den Berg tilbyder en mere dynamisk tilgang til avantgarde, hvor de socialt engagerede avantgardekunstnere indgår i et heterogent netværk på tværs af tid og sted. Artiklen vil herigennem argumentere for, at den sociale vending ligeledes ikke er bundet til én tid, men kan ses i dag såvel som langt tilbage i kunstens historie.

### Det elementaristiske rum

“Der er en gammel og en ny tidsbevidsthed. Den gamle er forbundet med det individuelle. Den nye er forbundet med det universelle (...). Grundlæggerne af den nye plastiske kunst efterspørger derfor alle, der tror på reformationen af kunst og kultur (...)”<sup>9</sup> Sådan slås tonen an i De Stijls første manifest fra 1918. Den internationale avantgardebevægelse blev stiftet i Holland året forinden som et ønske om at fremme en ny kunst og en ny social orden i modsætning til 1. Verdenskrigs kaos. Theo van Doesburg var gruppens og tidsskriftet *De Stijls* drivende kraft frem til sin egen og bevægelsens død i 1931. Kunstnernes vision byggede på filosofiske idéer som teosofisme og mysticisme, mens den russiske konstruktivismes forestillinger om formers elementære kvaliteter og enhed med arkitektur og design blev ført videre. De Stijl søgte at bane vejen til en absolut sandhed via et abstrakt, universelt formsprog reduceret til rene geometriske former, primærfarverne rød, blå og gul samt sort, hvid og grå. Det var i deres egen optik kunstnerens opgave at løfte den almene borgers bevidsthed til et højere stadie og på den måde revolutionere samfundet. I et citat af De Stijl-kunstneren Vilmos Huszar (1884-1960) indikeres den tidlige sociale vending, idet han skriver, at kunsten skal have en social betydning, “som vil fungere både etisk og æstetisk på masserne. Således skal kunsten være *i livet*”.<sup>10</sup> Kunsten rykkede ind i dagligdagen i form af masseproduceret design som Gerrit Rietvelds (1888-1964) *Rød-blå stol* (1917) og i form af udsmykninger i private hjem og offentlige bygninger. Van Doesburgs fremtidsvision fra gruppens tidlige år lød: “I fremtiden vil det være muligt på udeluk-

kende moderne vis at opnå målet med den moderne kunst: at placere mennesket i (i stedet for foran) den plastiske kunst og på den måde gøre det muligt for ham at tage del i den.”<sup>11</sup> Omtrent otte år senere så han muligheden for at realisere sin vision i Jacques-François Blondels (1705-1774) toetagers nyklassicistiske bygning Aubette fra 1767 på Place Kléber i Strasbourg. Bygningen var oprindeligt et militært hovedkvarter og blev i midten af 1800-tallet byens ejendom, husende bl.a. en café og koncertsal. Sammen med caféejeren Ernst Heitz lejede brødrene Paul (1879-1960) og André Horn (1873-1948), der var henholdsvis arkitekt og farmaceut, i 1920'erne den ene halvdel af Aubette for at lave et nyt kulturcenter. I 1926 nominerede de det avantgardistiske kunstnerpar, Strasbourg-fødte Hans Arp (1886-1966) og schweiziske Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), til at udsmykke interiøret. Arp-parret inviterede van Doesburg til at være leder af projektet. Den oprindelige kunstudsmykning stod kun i omtrent 10 år, men en omfattende restaurering af udvalgte rum blev foretaget i 1985-2006 og kan i dag opleves som en del af Musées de la Ville de Strasbourg.

Den historiske og samfundsmæssige kontekst er væsentlig for at forstå, hvorfor Aubette-udsmykningen blev udformet og modtaget, som den gjorde. Det er overraskende, at et avantgardistisk totalkunstværk af denne art overhovedet blev realiseret i 1920'ernes Strasbourg, der hos den amerikanske forsker Nancy J. Troy (f. 1952), der har udgivet flere bøger om De Stijl, bliver beskrevet som en konservativ, provinsiel by.<sup>12</sup> Den ene af Aubettes lejere, André Horn, havde imidlertid en stor samling af moderne kunst, og hans private bolig blev senere udsmykket af van Doesburg.<sup>13</sup> Det er derfor sandsynligt, at avantgarderkunstnernes stil er faldet i hans smag. Børskrakket i 1929 og den kommende 2. Verdenskrig kan ligeledes have spillet ind, da ejerne har måttet tilpasse sig tidens smag for at opretholde profit i en krisetid.

Ved ankomsten til den historiske plads mødes man af Aubettes monumentale, nyklassicistiske ydre. Van Doesburg ønskede oprindeligt, at farverige neonskilte skulle pryde eksteriøret som symbol på den nye tid; idéen blev imidlertid umuliggjort, da facaden var fredet.<sup>14</sup> Ikke alle rum står i dag som oprindeligt, da størstedelen af Aubette er omdannet til shoppingcenter, men i 1920'erne trådte man direkte ind i dét, en samtidig anmelder kaldte “det ypperste af moderne kunst”.<sup>15</sup> Når man i dag træder ind i vestfløjens mezzanin, konfronteres man straks med den enorme forskel mellem Aubettes ydre og indre: Facadens planteornamenter og klassiske gavlskulpturer kontrasteres af de avantgardistiske former, der skærer sig gennem hele interiøret. Udsmykningen fremstår hermed endnu mere modernistisk, da det udfolder sig i det nyklassicistiske bygningsværk.

I en sort- og hvidmalet trappeopgang i mezzaninen, udformet kollektivt af kunstnerne, falder lyset i et farvet *grid* fra et mosaikvindue i blå, gråt og hvidt. Van Doesburg havde efterstræbt en fælles linje gennem hele huset trods kunstnernes individuelle stil. Brugsfunktionen var medtænkt, da van Doesburg designede en særlig typografi til Aubettes skilte og opsatte grundplaner til brugernes orientering. Materialer som beton, aluminium, linoleum og de samme serier af industrielt producerede møbler fandtes i alle rum, mens de allermindste detaljer var integreret i helheden: alt fra udluftning og radiatorer til stikkontakter og askebægre markeret med Aubette-typografien. Trappen leder op til husets første sal til biografen Ciné-dancing, udsmykket af van Doesburg. Her bryder van Doesburg med De Stijls filosofi *neoplasticismen* udviklet af gruppens anden ledende figur, Piet Mondrian (1872-1944). Neoplasticismen betegner et maleri holdt i De Stijl-farverne, stramt komponeret med horisontale og vertikale linjer, der ifølge Mondrian danner total harmoni og balance.<sup>16</sup> Van Doesburg videreudviklede filosofien i *elementarismen*, hvilken han beskriver som en antistatisk modkomposition, der står i kontrast til arkitekturens rette linjer. Den funktionelle arkitektur passer til det naturlige, fysiske levede liv, men giver ifølge van Doesburg ikke plads til det moderne menneskes ånd.<sup>17</sup> Derfor tilføjes diagonalen, som skaber spænding, mens en friere farvebrug muliggøres. Modsætninger forenes og danner med van Doesburgs ord harmoni: "Denne nye polaritet er dannet af enheden af natur og ånd" – et teoretisk lydende statement, man i særdeleshed kan stille spørgsmålstegn ved.<sup>18</sup> I Ciné-dancing sprænges maleriet, de diagonale linjer skærer sig på tværs af vægge, de kanter sig op mod loftet, hvor firkanter brydes og danner asymmetriske former og trekantede. De neoplastiske farvekontraster støder skarpt mod hinanden og suppleres af en grønlig turkis, mens formerne løftes som i et relief fra loft og væg, så de synes at vibrere svævende i luften. I tråd med De Stijls grundlæggende idéer havde van Doesburg en social intention med kunstudsmykningen. Han ønskede, at den abstrakte kunst skulle omslutte hele rummet og indlemme mennesket direkte i værket. Kunsten kunne ifølge ham ændre mennesket ved at lede mod et højere bevidsthedsstadium, og på den måde kunne verden forandres til det bedre. Hans mission med Ciné-dancing var at stimulere til afslapning, mens symfonien af farver og former skulle vække åndelig refleksion hos brugerne<sup>19</sup> – et mål, der kan synes både ambitiøst og ligefrem modsætningsfyldt. Den dobbelttydige ambition kan ikke alene forklares ud fra et behov om både afslapning og refleksion, der muligvis har vist sig efter 1. Verdenskrigs rædsler. Van Doesburgs ønske kan ligeledes ses som et eksempel på ekstremt høje sociale visioner, hvor massen synes at blive skåret over én kam. En tendens, der måske netop lå i tiden op til og under 2. Verdenskrig.

Der hersker ikke enighed om, hvor længe udsmykningen stod, eller hvorfor interiøret få år efter åbningen i februar 1928 blev ændret. Ifølge Troy var redesignet af Aubette en stor succes på indvielsesdagen, hvor både kunstpressen og lokale aviser skrev rosende om værket.<sup>20</sup> Den positive modtagelse blev dog modsvaret af byens borgere, hos hvem udsmykningen ikke var videre populær. Ud fra fotografier har man fundet, at Aubettes ejere de følgende år ændrede og overdækkede udsmykningen i en sådan grad, at der i 1938 ikke var mere tilbage af kunstnernes værk.<sup>21</sup> Og allerede i november 1928 gav van Doesburg udtryk for sin skuffelse i et brev til kunstkritikervennen Adolf Behne (1885-1948): “aubette i strasbourg [sic] har lært mig, at tiden endnu ikke er moden til ‘et altomfattende værk’ (...) så snart indehaverne indrettede sig efter deres kunders mening (som fandt det både koldt og ukomfortabelt), blev alle mulige ting, som ikke hørte til, gennemført i det.”<sup>22</sup> Citatet synes at underbygge Hal Fosters teori om, at verden ikke var klar til avantgardens projekt før efter 2. Verdenskrig.<sup>23</sup> Foster er en hovedfigur i avantgardediskursen, og hans bog *The Return of the Real* fra 1996 står fortsat i dag som en af de mest rammende kritikere af Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* fra 1974, der i årtier har domineret avantgardedebatten. Bürger definerer den såkaldte *historiske avantgarde* før 2. Verdenskrig, hvor han hovedsageligt medregner dadaisme, surrealisme og den russiske avantgarde efter oktoberrevolutionen.<sup>24</sup> I hans optik er denne avantgarde den oprindelige, der på revolutionær vis søgte at udviske skellet mellem kunst og livspraksis ved at bryde med kunstinstitutionen. Han ser *neoavantgarden*, som han definerer avantgarden efter 2. Verdenskrig, som en patetisk gentagelse af forløberen. Neoavantgarden har det samme erklærede mål, men kommer hurtigt til at fungere på institutionens præmisser, og kunsten bliver dermed det autonome værk, som den historiske avantgarde opponerede mod. Foster præsenterer et væsentligt anderledes syn på avantgarderne før og efter 2. Verdenskrig. For Foster er neoavantgarden en aktiv videreførelse af forgængerens, og det er først her, visionen for alvor slår igennem, bliver realiserbar og forstået. Det, at Foster ser en vellykket avantgarde efter den historiske, taler om avantgarder i flertal og fremdrager eksempler på neoavantgarde fra sin egen samtid i 1990’erne, åbner for idéen om en bredere forståelse af begrebet og en avantgardistisk kunst, der findes helt oppe mod vores årtusinde.<sup>25</sup>

I dansk sammenhæng markerer Tania Ørum sig som en vigtig og nyere stemme i avantgardediskursen. Ørum opponerer mod Bürger og også Fosters avantgardeforståelse, som hun finder enstrenget og lineær. Hun efterlyser behovet for en historisering af avantgarderne i flertal, hvor den historiske kontekst for alvor tages i betragtning.<sup>26</sup> Hertil må det tilføjes, at man også bør

se på, hvordan den tidlige avantgarde fremførte det sociale projekt. De Stijl ønskede, at kunsten skulle virke på masserne, men projektet var baseret på et filosofisk tankesæt, der kan have virket elitært og svært tilgængeligt for masserne. Især van Doesburg fremførte idéerne med noget, der – af flere fra hans samtid – beskrives som en aggressiv og til tider næsten religiøs iver.<sup>27</sup> Trods den sociale hensigt var der måske ikke rum til det individuelle menneske i de skarpe maskinæstetiske former. Udsmykningen kan ses som et udtryk for et tidstypisk afgrænset og ligefrem industrielt syn på mennesket som en ensartet masse. Også Bauhaus-skolen og den modernistiske arkitektur udviklet i disse år er sidenhen blevet kritiseret herfor.<sup>28</sup>

### **Arbejderen omfavnet**

Tania Ørum henviser til Hubert van den Berg for en mere dynamisk tilgang til avantgarde. Også han ser avantgardebevægelserne i flertal og tilbyder et alternativ til Bürgers og Fosters teorier. I artiklen “Kortlægning af gamle spor af det nye” ligger van den Bergs fokus på den tidlige avantgarde, men som han skriver i en slutnote, lægger artiklen op til en undersøgelse af den senere avantgarde og de diakrone træk, der løber gennem det 20. århundrede.<sup>29</sup> Han benytter den franske filosof Gilles Deleuzes (1925-1995) og psykoanalytikeren Félix Guattaris (1930-1992) rhizomebegreb, der i botanikken betegner visse planters rodnet, der er centrumløst og internt forbundet i knudepunkter. Rhizomebilledet bliver en metafor for avantgarden som et netværk af heterogene og sammenkoblede former, der eksisterer på tværs af tid og sted. Knudepunkterne indikerer de steder, udstillinger, tidsskrifter o.l., hvor individuelle kunstnere og bevægelser har mødtes eller set hinandens værker.<sup>30</sup> Selvom van den Berg benytter metaforen til at beskrive avantgarder i det 20. århundrede, kan billedet med fordel bruges til at se den sociale vending på tværs af tidslige og geografiske spænd. En vending og et socialt engagement i kunsten, der ikke blot findes i vores egen tid, men strækker sig som et netværk af rødder tilbage til blandt andet den tidlige og senere avantgardes udsmykningskunst.<sup>31</sup>

Den tidlige sociale vendings rødder i den socialt engagerede udsmykningskunst strækker sig op gennem Europa til Danmark, hvor der er almindelig enighed om, at avantgardekunsten først for alvor rodfast sig efter 2. Verdenskrig.<sup>32</sup> De danske efterkrigstidskunstnere ønskede som De Stijl en ny kunst, der kunne danne grobund for et bedre samfund i kølvandet af endnu en verdenskrig. En af de første danske avantgardegrupper, der søgte at realisere utopien, var Linien II (1947-1952). Gruppen var en videreudvikling af de parisiske Art Concret og Abstraction-Création,<sup>33</sup> som van Doesburg var medstifter af i 1930-1931, og



måske kan et af knudepunkterne i det avantgardistiske rhizomenet spores her. Den konstruktivistiske arv blev ført videre i 1950'ernes Danmark med Linien II's konkrete kunst, og en af gruppens stiftere Richardt Winthers (1926-2007) manifest "Syntetisk kunst" (1948) lyder som et ekko af De Stijls formprincipper: "skal kunsten være folkelig, må den være universel, beskæftige sig med rene kunstneriske problemer og opbygges af de elementære grundformer".<sup>34</sup> Selvom den konkrete kunst på det formelle plan ligner de konstruktivistiske stilarter fra før 2. Verdenskrig, er der stadig forskelle. De konkrete kunstnere i efterkrigstidens Danmark synes ikke at fremføre missionen med samme kampiver som konstruktivisterne før krigen. Konkretisterne havde set endnu en verdenskrig finde sted, en situation, konstruktivisterne troede kunne undgås ved hjælp af kunsten. Måske kan det være en af årsagerne til, at de konkrete kunstnere skruede en anelse ned for volumen i deres retorik. Samtidig må den ekstreme censur, som 2. Verdenskrig udgjorde, understreges, da efterkrigstidens kunstnere på mange måder har skullet starte fra bar bund efter krigen.

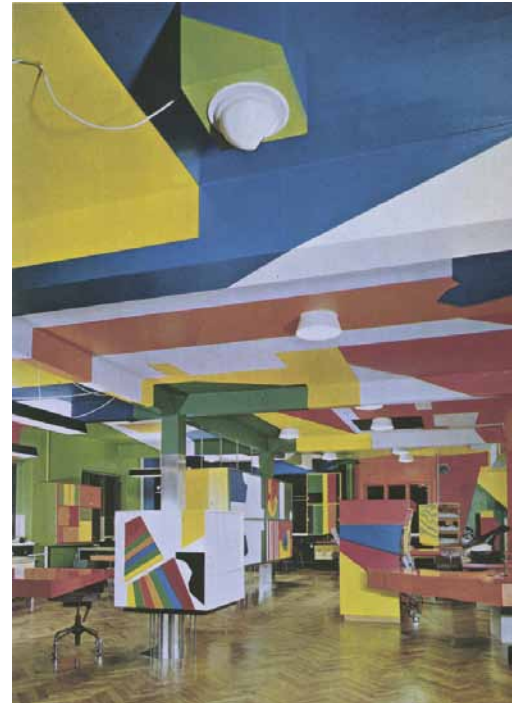
Paul Gadegaard tog fra 1949 del i Linien II og søgte at få den konkrete kunst ud i livet i samarbejdet med kunstsamleren og skjortefabrikanten Aage Damgaard (1917-1991). Damgaard ejede Anglifabrikken i Herning og havde øje for forbindelsen mellem arbejdsmiljø, trivsel og produktivitet. Han mente, at den unge eksperimenterende kunst havde en positiv virkning på arbejdsklimaet, og i 1952 tog han derfor kontakt til Gadegaard, der samme år udsmykkede den første Anglifabriks kantine.<sup>35</sup> Da Damgaard i 1956 overtog den toetagers fabrik i Th. Niensensgade 94, inviterede han Gadegaard til frit at totaludsmykke fabrikken. I samarbejde med husets håndværkere udsmykkede Gadegaard gennem fire år huset, der fik tilnavnet Den Sorte Fabrik. Udsmykningen eksisterer ikke længere, da fabrikken i 1963 blev solgt og senere ændret til lejligheder. Angli rykkede til den nybyggede Angligård i Birk, hvor Gadegaards senere udsmykning for Dansk Konfektions- og Trikotageskole (1977-1982) stadig kan opleves i dag.

Set i den historiske kontekst fik kunsten i 1950'ernes Danmark så småt bedre forhold end førhen. Julius Bomholdt (1896-1969), der senere blev landets første kulturminister, oprettede i 1956 Statens Kunstfond under Undervisningsministeriet, og to år tidligere fik kunstens positive indvirkning på arbejdspladser større fokus med etableringen af foreningen Kunst på arbejdspladsen. Men som *Familie Journalen* ganske oplagt spurgte en ansat på Den Sorte Fabrik i 1964: "Kan man trives i et farve-orgie?"<sup>36</sup> Den ansatte fru Urbans svar på spørgsmålet lød: "Den første dag var det jo, som om man havde stødt hovedet (...) på en regnbue! Nu synes jeg det er pragtfuldt! Man bliver i godt humør, når man kommer om morgenen. Og jeg tror, de allerfleste på fabrikken mener som jeg."<sup>37</sup>

Også Damgaard skriver i sine erindringer, at kantineudsmykningen i den første fabrik var et slag i hovedet på mange, og aviser skrev kritisk om foretagendet. Dog vænnede de ansatte sig efterhånden til den altomsluttende kunst og begyndte ligefrem at holde af den.<sup>38</sup> Muligvis kan det skyldes, at de ansatte kendte Gadegaard og kunne følge hans arbejde. Han havde slået sit atelier op direkte i fabrikken, hvor de ansatte oplevede, hvordan farverne gradvist spredte sig fra rum til rum.

“Jeg maler ikke sofastykker”, sagde Gadegaard og indikerede dermed, at hans kunst ikke var for den enkelte, men udfoldede sig på den store flade i det offentlige rum.<sup>39</sup> Udsmykningen af Den Sorte Fabriks 2.500 m<sup>2</sup> holdt sig ikke kun til fabrikkens interiør, men bredte sig over hele eksteriøret. Husets tilnavn kom af facaden, der blev malet kulsort, mens vinduesrammerne fik stærke blå, gule, grønne og røde farver, som varslede det farvebombardement, der ventede bag murene. Ligesom i Aubette var udsmykningen af interiøret udformet som et samlet hele, hvor abstrakte former fyldte begge etager, fra gulv til loft. Systuer, strygestuer, kantine og kontorer var indtaget af farvefelterne, og selv store dele af inventaret var designet af Gadegaard: lamper, pengeskabe, garderobestativer og kontormøbler. Ser man på fotografier af fabrikkens åbne kontorområde, bliver rummets dynamiske udformning tydelig. Gadegaards former er friere, og farvespekteret mere udvidet end De Stijls stilrene æstetik. De konkrete former strækker sig hen over husets bærende piller, møblerne hænger fra loftet eller bæres af en skov af stålben. Der er ingen tvivl om, at kontoret må have virket stærkt på de personer, der havde deres daglige gang i rummet.

Selvom Gadegaard hverken skrev artikler eller manifeste, lå der bag udsmykningen en klar social intention, hvilket understreges af hans første kommentar til udsigten til det store projekt: “Jeg skal faneme [sic] lave Danmarks *største* socialrealistiske maleri.”<sup>40</sup> Udsmykningen var ikke socialrealistisk i klassisk forstand, da de svedende arbejdere på den todimensionelle flade var skiftet ud med fabrikkens moderne maskiner og arbejdere i det tredimensionelle rum. Både fotografier og kunstfilmen *Herning 1965* vidner om, hvordan de ansatte blev en del af værket, og van Doesburgs vision om den moderne kunst giver



Paul Gadegaard: Kunstudsmykning af kontormiljø i Den Sorte Fabrik, Herning. Foto: Ukendt fotograf, ca. 1960.  
© HEART - Herning Museum of Contemporary Art.



Paul Gadegaard i færd med at udsmykke  
systemen i Den Sorte Fabrik, Herning.  
Foto: Preben Sonne, ukendt år.  
© HEART - Herning Museum of  
Contemporary Art.

genlyd her: at placere mennesket *i* i stedet for *foran* kunsten.<sup>41</sup> Den samtidige kunstkritiker Ejler Johansson kaldte i 1961 Gadegaards værk et “bevægelses-kunstværk”, som “først får mening, når den befolkes med arbejderne, med maskiner og mennesker i aktivitet i rummene”.<sup>42</sup> Og som Gadegaard selv udtalte, skulle kunsten “virke positivt på beskueren, aktivere ham (...) åbne en ny verden for ham, så han vokser ind i billedet”.<sup>43</sup> Både Johanssons betragtning og Gadegaards udtalelse peger i retning af, at udsmykningen kan ses som en form for installationskunst, der af den danske kunsthistoriker Anne Ring Petersen karakteriseres ved at aktivere rummet, udstrække sig i tid og have et fænomenologisk fokus på beskuerens oplevelse.<sup>44</sup> I bogen *Installationskunsten mellem billede og scene* (2009) behandler Petersen installationskunst i kunstinstitutionens rum. Et rum, der gennem historien er blevet fortryllet med en særlig aura, hvor specifikke regler og forventninger til både kunst og beskuer er på spil.<sup>45</sup> Kunsten får en anden dimension, når den som Gadegaards fabriksudsmykning befinder sig i det offentlige rum, hvor den ikke bare forskønner hverdagsrummet, men fungerer funktionelt direkte i folks dagligdag. Alligevel kan Petersens teori bruges til at forstå, hvordan den altomsluttende udsmykningskunst virker på mennesket, der befinder sig i den.

Særligt i filmen *Herning 1965* agerer syersker og kontorarbejdere som en slags performere, der bevæger sig rytmisk, maskinelt gennem det konkretistiske rum i takt til skæv jazzmusik. Filmen er et kunstværk i sig selv og samtidig en vigtig dokumentation af fabrikken. Selvom udsmykningen kun kan ses på foto- og i videodokumentation, kan Gadegaards senere udsmykning af Dansk Konfektions- og Trikotageskole (i dag VIA Design) give en fornemmelse af, hvordan Den Sorte Fabrik må have virket og set ud. Her kan man se nogle af Gadegaards møbler fra fabrikken og overvære designelever sidde ved larmende symaskiner mellem kunstnerens farverige former, der mimer de afklippede stoffer, der ligger tilfældigt smidt på gulvet. Dette leder tankerne hen på den amerikanske medieteoriker W.J.T. Mitchell (f. 1942), der mener, at ingen medier er visuelle medier, da der ikke findes ren visuel perception. Man vil derimod altid percipere et værk i et samspil mellem alle sanser. Mitchell beskriver følgelig arkitekturen som “det mest urene af alle medier, [som] inkorporerer alle andre kunstarter i et *Gesamtkunstwerk*”.<sup>46</sup> Arkitekturen er et multisensorisk blandingsmedie, der ikke blot ses, men opleves og mærkes. Farver, materialer, lys, lyde og lugte spiller ind på oplevelsen af rummet og udsmykningen. Man kan forestille sig symaskinernes rytmiske slag i fabrikken, kontorarbejdernes fingre mod skrivemaskinernes taster, duften af mad fra kantinen, der blander sig med lugten af nye tekstiler i systuerne. I Aubette må luften have været tung af parfume

og cigaretrøg, og lyden af de besøgendes snak og hæle mod parketgulvet må have runget i rummene i samspil med musikken fra filmene i Ciné-dancing. Det kan virke paradoksalt, at arbejderne i Angli umiddelbart synes at være tættere på at praktisere den adfærd, som van Doesburgs udsmykning af Aubette inviterede til. Fabrikslivet må i højere grad have været præget af faste rytmer og forudsigelige rutiner sammenlignet med Aubettegæsternes sociale fritidsprægede aktiviteter. Hvorvidt van Doesburgs maskinæstetik og faste rammesætning egnede sig bedre til at omslutte et sted for borgernes dagligdags basale gøremål, må imidlertid ligge hen i det uvisse.

### **Folkelig farveeksplosion**

Arbejderprojektet i Herning var muliggjort af private hænder og kom primært fabrikens ansatte til gode, men fra 1964 blev Statens Kunstfonds Billedkunstneriske Udsmykningsudvalg oprettet. Staten begyndte at finansiere kunst i det offentlige rum, og i 1968 skyder rodnettets for den tidlige sociale vending op i Herlev med Poul Gernes' endnu bredere, folkelige projekt på Herlev Hospital. Gernes var som van Doesburg og Gadegaard medlem af en avantgardebevægelse. Sammen med kunsthistorikeren Troels Andersen (f. 1940) stiftede han Den eksperimenterende Kunstscole (1961-1969), også kaldet Eks-skolen. Skolen var et modsvar til det traditionsbunde kunstakademi, da elever og lærere nedbrød hierarkiet og dyrkede det kollektive. Særligt Gernes eksperimenterede med universelle former og farver inspireret af Linien II's æstetik og tro på, at det mest simple formsprog har bredest appel.<sup>47</sup> Andersen fortæller i sine erindringer, at han gik ind i samarbejdet med Gernes pga. kunstnerens ord: "socialt ansvar".<sup>48</sup> Kunsten havde for dem en social forpligtelse og skulle ændre samfundet, hvorfor kunstnerne søgte at intervenere direkte i livet. Gernes er da også kendt for sin folkelighed, der markeres med udstillingen *Festival 200* i 1969, hvor Charlottenborgbesøgende kunne komme på offentlig badeanstalt med selveste Gernes. Jane Pedersen, der fungerede som Eks-skolens og Gernes' talerør i disse år, skriver i bogen *Der er dejligt i Danmark viser Poul Gernes* (1971) om Gernes' "omverdensbevidsthed".<sup>49</sup> Hermed lægges der vægt på Gernes' sociale engagement, der særligt kommer til udtryk i hans udsmykningskunst. I 1968 blev Gernes inviteret af Statens Kunstfond til en lukket konkurrence om at udsmykke forhallen til det nye hospital i Herlev, tegnet af arkitekterne Gehrdt Bornebusch (1925-2011), Max Brüel (1927-1995) og Jørgen Selchau (1923-1997) i 1966-1976. Gernes vandt konkurrencen, og efter at have lavet et prøvemodul af en sengestue i 1:1 på Gentofte Sygehus fik han overbevist arkitekter og bygherre om, at han også skulle farvesætte resten af hospitalet. Gernes' farver flød herefter fra de 56

panelmalerier i forhallen til auditorier, behandlingsafsnit og op gennem det 25 etager høje sengetårn, hvor alt fra vægge til inventar blev indlemmet i Gernes' psykadeliske farveorgie.<sup>50</sup>

Gernes mente generelt, at danske byer var præget af en trøstesløs "regnevejsarkitektur", der burde indtages af blomstermotiver og solskinsfarver.<sup>51</sup> Præcis som De Stijl håbede, at hele det urbane rum en dag ville blive transformeret til en abstrakt balanceret komposition.<sup>52</sup> Hospitalets eksteriør fik Gernes ikke lov til at farvelægge, men når man træder ind i den lyse forhal, mødes man straks af Gernes' signalrøde information og farverige oversigtsplan. Som van Doesburg, der prioriterede orientering højt, har farverne i Gernes' udsmykning også en orienteringsmæssig værdi. Størstedelen af de 138 farver brugt i huset er funktionsbestemte, hvorfor fx fødeafdelingen er farvet vårg grøn og blodbanken okseblods rød. Hospitalet, og særligt forhallen, summer af liv, hvor "både blomster, planter, chokolade, aviser (...) gips, glas og plastic" med Gernes' ord bliver del af værket.<sup>53</sup> Man stimuleres multisensorisk af lyden fra sygeplejerskers hurtige skridt hen over marmorgulvet, lugten af mad, nytrykte aviser og blomsterbuketter købt i hospitalskiosken. Da værket stadig findes og bruges i dag, kan analysen udføres på bedre præmisser, end tilfældet er med Gadegaards og van Doesburgs udsmykninger, idet værkerne enten ikke eksisterer længere eller findes i restaureret form som del af et museum, hvor særlige codex dominerer. Når man befinder sig på Herlev Hospital, bliver man selv del af det levende hospitalsliv, og parallellen til Anne Ring Petersens beskrivelse af installationskunst er derfor oplagt her, idet man i Gernes' udsmykning befinder sig "i selve værkets rum (...) og anbringes dermed som en kødelig figur på værkets scene, en kropslig involveret medspiller".<sup>54</sup>

Lyset fra vinduerne i forhallen falder på panelmalerierne, hvor farvevalget er styret af Gernes' tilfældighedsprincip. Det abstrakte er flere steder udskiftet med figurative, skabelonagtige motiver, som Gernes malede med Malerfirmaet Gernes bestående af bl.a. hans kone og senere deres fælles børn. Motiverne spænder fra skydeskiver, tal, bogstaver, cirkler og det velkendte poesibogsvers skrevet i blå og rødt på en panggrøn baggrund: "Roser er røde / violer er blå / jordbær er søde / du er ligeså". På toilet dørene ses en kvinde- og mandeskikkelse, der minder om billeder fra samtidens populærkultur og pop art. Gernes' humorfyldte motiver og leg med farver kan ses som udtryk for et mere rummeligt menneskesyn sammenlignet med De Stijls. Van Doesburgs udsmykning kan måske netop opfattes som et symptom på en instrumentel tankegang i tiden før 2. Verdenskrig, hvor mennesket i højere grad blev defineret og lagt ind i van Doesburgs på forhånd vedtagne plan. Derimod synes Gernes at give mere rum



Poul Gernes: Kunstudsmykningen af forhallen, Herlev Hospital, 1968-1974. Foto: Camilla Klitgaard Laursen, 2014.



Poul Gernes: Kunstudsmykning af sengestue, Herlev Hospital, 1968-1974. Foto: Camilla Klitgaard Laursen, 2014.

til fri udfoldelse, og værket gør dermed op med opfattelsen af hospitalet som ren sundhedsfabrik.

Udsmykningen af resten af hospitalet er forskellig fra forhalsudsmykningen, da Gernes' kunst her nærmest bliver til arkitektur. De normalt hvide hospitalsomgivelser er opslugt af Gernes' farvehav, hvor farverne ikke kontrasterer, men er harmonisk integreret i bygning og inventar. Sengetårnet er det mest radikale eksempel på Gernes' farvesætning: Sengestuerne er farvelagt efter verdenshjørnerne, så nordvendte stuer er i blå og grønne nuancer, der understreger det kolde lys fra nord, mens de sydvendte er i orange og rødt.<sup>55</sup> De blomstrede gardiner er designet af Gernes, mens senge, skabe, stole og skraldespande er farvesat af ham. 65 km pink fodliste løber gennem hele hospitalet, mens knager, vandhaner, skilte, udluftninger og stikkontakter er spredt som farvet konfetti overalt i bygningen. Gernes' intention var ikke blot at forbedre arbejdsmiljøet for de ansatte, men at skabe et velkomment sted for alle. Han fandt farven hvid decideret sygelig, hvor de polykrome omgivelser ifølge ham havde en helende virkning, der kunne forkorte patienternes indlæggelsestid. Farverne kunne i Gernes' optik skabe større medmenneskelighed og på den måde gøre verden bedre. Van Doesburg havde lignende forestillinger om farver og formers funktion, men der er alligevel en markant forskel på den måde, kunstnerne udtrykte deres idéer. Gernes manifesterede sig ikke som van Doesburg i smalle kunsttidsskrifter, men i landsdækkende aviser. Hans bog *Forskningsforpligtelsen* indeholder artikler og kronikker fra bl.a. *Kristeligt Dagblad* samt foredrag skrevet og afholdt i 1980'erne. Bogen kan ses som en slags samlet manifest, hvor Gernes stiller krav om en farvestrålende, etisk kunst. Han kritiserer aggressivt samtidskunsten og den eksklusive klub, kunstmuseerne: "Kunsten – den ægte, nyttige, rigtige – skal ud i offentligheden. Der hører den til, der kan den virke og få betydning – blive og være kultur."<sup>56</sup> Han taler om "kunst som livsform" og besynger tidligere tiders kultursamfund og almuekunst, hvor kunsten var integreret i livet.<sup>57</sup> I flere af Gernes' artikler appellerer han ligefrem direkte til avislæserne med en opfordring til at skrive deres mening til ham, som i *Jyllands-Posten*, hvor han skriver: "Har læserne andre meninger?"<sup>58</sup>

Gernes' idéer og sociale projekt i Herlev kan ses i forlængelse af andre initiativer, der voksede frem omkring 1970'erne, som Thy Lejren, der på samme måde er udtryk for ønsket om et nyt samfund og et andet menneske.<sup>59</sup> Tania Ørum påpeger imidlertid, at Danmark langt op i 1960'erne var et stift og borgerligt samfund med faste æstetiske normer.<sup>60</sup> Modtagelsen af prøvemodulet på Gentofte Sygehus var da også lig den umiddelbare reaktion på Gadegaards Sorte Fabrik, som det bl.a. fremgår af denne kommentar fra en patient: "Da jeg vågnede



op efter bedøvelsen og så de farver, så troede jeg bestemt, at jeg havde fået en hjerneblødning.”<sup>61</sup> Prøvemodulet blev dog primært positivt modtaget, og da farverne efter empiriske undersøgelser viste sig at have en positiv og opkvikkende effekt, passede farvesætningen til tidens forestilling om arkitektur som en funktionel, helende maskine.<sup>62</sup> Totaludsmykningen i Herlev blev virkeliggørelsen af den avantgardistiske drøm om at få kunst ud i livet – en drøm, der kan ses som tegn på en tidlig social vending, der ikke kun findes hos Gernes, men ligeledes flere år tidligere hos van Doesburg og Gadegaard.

### **Den sociale vending på tværs af tid**

En tidlig social vending kan altså spores i dele af det 20. århundredes udsmykningskunst fra den tidlige og senere avantgarde. Med nedslag i den europæiske kunsthistorie har artiklen belyst, hvordan det sociale engagement i udsmykningskunsten har udartet sig på tværs af tid og geografi: Fra Theo van Doesburgs teoretisk funderede projekt, der nåede ud til en relativt reduceret målgruppe i det kulturelle Aubette, over Paul Gadegaards arbejderprojekt på fabrikken, der søgte at bedre miljøet for de ansatte, til Poul Gernes’ antihierarkiske værk på hospitalet, der skabte rum for fri udfoldelse som modpol til hospitalets regler og rutiner. De tre udsmykninger er eksempler på en ny opfattelse af hverdagslivet og kunstens samfundsændrende rolle, der for alvor opstod i 1900-tallets avantgardebevægelser; en kunst, der kan ses som forløber for vor tids socialt orienterede kunstarter. Man kan imidlertid reflektere over, hvorvidt der findes en forskellig opfattelse af det sociale før og efter 2. Verdenskrig. Der kan måske anes noget ligefrem militant i van Doesburgs og De Stijls sociale projekt, hvor samfundet med stort S blev søgt forandret. Muligvis var det først efter 2. Verdenskrig, at kunstnerne for alvor kunne se ud over “floktankegangen” og fokusere på den enkeltes råderum og stimuli. Det kan dog diskuteres, om der ikke også hos Gadegaard og Gernes er tale om et reduceret menneskesyn, da deres udsmykninger kan synes fastlåst i en tanke om, at vi alle er en anderledes slags positive mennesker, der ønsker farver på livet og “noget at tale med hinanden om”. Muligvis udelukker dette menneskesyn hermed den introverte og konservative bruger. Måske er det dog netop de ideologiske og idealistiske forestillinger, der gør udsmykningerne til kunst og æstetik frem for ren etik.

Sigtet med artiklen er ikke som Bürger eller Foster at fremhæve det ene projekt som mere autentisk eller fuldendt avantgardistisk end de andre. Derimod har artiklen vist, hvordan den tidlige sociale vending udarter sig på forskellig vis og på forskellige tider i kunsthistorien. Gadegaards og Gernes’ rødder i den tidlige hollandske avantgarde er søgt gravet frem, for, som Hubert

van den Berg skriver, kan senere avantgardekunstnere fremstå som “nye skud, som for en overfladisk betragtning var helt nye planter, men som i realiteten stammede fra samme rodnet”.<sup>63</sup> Van den Bergs rhizomemetafor er blevet brugt til at se den sociale vending på tværs af tid, hvor det sociale engagement ikke blot findes i samtidskunsten, men også langt tidligere. Rodnettet fra van Doesburgs, Gadegaards og Gernes’ projekter strækker sig og skyder måske op i samtidskunst som danske FOS’ (f. 1971) og Kenneth A. Balfelts (f. 1966) redesign og udsmykning af Mændenes Hjem på Vesterbro i København (2006). Det sociale projekt danner her ramme om en udsat og overset samfundsgruppe som de hjemløse, og værket kan passe ind i Claire Bishops definition af samtidskunst med et etisk fokus.<sup>64</sup> Den sociale vending er ikke en ny tendens i kunsten. Rodnettet vokser langt tilbage i kunsthistorien, hvor kunstnere på tværs af tid og sted har søgt varig ændring af samfundet. I udsmykningskunsten kom mennesket for alvor *ind* i kunsten i et ønske om at få kunsten *ind* i mennesket.

## **ENGLISH SUMMARY**

### **Art into Life**

#### **An Early Social Turn in Art Decoration of the 20th Century**

*The social turn*, as characterised by the British art historian Claire Bishop (b. 1971), describes socially collaborative, relational and politically engaged projects in contemporary art. The article suggests that an early social turn takes place in the avant-garde of the 20<sup>th</sup> century. Focusing on art decoration in public spaces, the article explores how a socially committed approach to art is not only present in contemporary art, but also appears much earlier in art history. Avant-garde artists before and after World War II had a vision of bringing art into everyday life. The Dutch artist and founder of the early avant-garde movement De Stijl, Theo van Doesburg (1883-1931), wished to place man directly in architecture occupied by abstract art. Art was thereby capable of leading man to a brighter future and changing society. A similar attitude to art seems to appear in Denmark after World War II with the two Danish avant-garde artists, Paul Gadegaard (1920-1996) and Poul Gernes (1925-1996). The article draws a line from van Doesburg’s decoration of Aubette in Strasbourg (1927-1928) to Paul Gadegaard’s decoration of the shirt factory Angli in Herning (1957-1960) and up to Poul Gernes’ decoration of Herlev Hospital (1968-1974). The three artists and their decorations are all canonised in the field of socially engaged art, and there is a similarity in the artists’ aesthetics and social vision. However, the parallel is only sporadically mentioned and hardly investigated in Danish art historical writings. Through newer avant-garde theory and by analyzing the three artists’ art decorations, the article explores the social turn, which is not bound to our time, but exists across time and countries throughout art history.

---

## NOTER

- 1 *Den sociale vending* definerer Bishop for første gang i artiklen "The Social Turn: Collaboration and its Discontents" (2006) og udfolder den senere i bogen *Artificial Hells* (2012).
- 2 Bishop, 2006, p. 179. Citatet er egen oversættelse fra engelsk til dansk.
- 3 *Relationel æstetik* introduceret i Bourriauds *Esthétique relationnelle* (1998).
- 4 Betegnelsen *udsmykningskunst* er anvendt, da det er den mest brugte betegnelse i dansk litteratur. Tilføjelsen *kunst* er med til at indikere, at der ikke blot er tale om dekoration, men at kunstnerens særlige blik på verden tilføjes udsmykningen.
- 5 Danske kunstnere som Kasper Heiberg (1928-1984), Ib Geertsen (1919-2009) og Gunnar Aagaard Andersen (1919-1982) er andre eksempler på efterkrigstidskunstnere, der lavede socialt funderede kunstudsmykninger. Gadegaard og Gernes skal derfor ses som eksempler på en tendens i tiden.
- 6 Bogh, 1996, p. 63.
- 7 Et lignende eksempel kan ses på bagsideteksten af kunsthistoriker Peter Michael Hornungs og Gernes' datter Ulrikka Gernes' bog *Farvernes Medicin*: "Gernes' farvestrålende udsmykning (...) er ikke alene Danmarks største udsmykning, men også et enestående kunstværk, hvor bygning og billedkunst er integreret på alle niveauer." (Gernes & Hornung, 2003, bagsiden). Se også Hessellund, 1986, p. 31.
- 8 Gadegaards og Gernes' parallel til tidligere avantgarder antydes imidlertid i dele af den danske kunsthistoriske litteratur. Fx påpeger den danske idéhistoriker Lars Morell (f. 1956) indledningsvis Gernes' ligheder med Bauhaus og De Stijl i bogen *Det Grafiske Eksperiment* (2005, pp. 8-10), mens kunsthistorikeren Finn Terman Frederiksen (f. 1949) i et udstillingskatalog for Herning Kunstmuseum pointerer Gadegaards rødder i den russiske konstruktivisme og Bauhaus (1990, p. 49).
- 9 Doesburg, Huszar, Mondrian et al., 1991/1918, p. 47. Alle citater i afsnittet er egen oversættelse fra engelsk el. fransk.
- 10 Troy, 1982, p. 172.
- 11 Doesburg, 1967/1918, pp. 102-103.
- 12 Troy, 1983, p. 176.
- 13 Pétry, 2008, pp. 44-45.
- 14 Doig, 1986, p. 176.
- 15 H.A.C, 2008 (1928), p. 25.
- 16 Se fx Mondrians maleri *Tableau I* fra 1921.
- 17 Doesburg, 1967/1926, pp. 202-203.
- 18 Doesburg, 1967/1926, p. 205.
- 19 Doig, 1986, p. 192.
- 20 Troy, 1983, p. 176.
- 21 Overy, 1991, pp. 185-186.
- 22 Troy, 1983, p. 176.
- 23 Foster, 1996, p. 20.
- 24 Bürger kritiseres for at generalisere ud fra et begrænset observationsfelt (van den Berg, 2005, p. 21). De Stijl medregnes bl.a. ikke.
- 25 Foster nævner kunstneren Fred Wilson (f. 1954) (Foster, 1996, p. 27).
- 26 Ørum, 2009, p. 20.
- 27 Jaffé, 1986, pp. 30-32.
- 28 Se fx Wolfe, 1981.

- 29 Berg, 2005, p. 41.
- 30 Berg, 2005, p. 32.
- 31 Van den Berg bruger ikke Bürgers termer *den historiske avantgarde* og *neoavantgarden*, men *den tidlige* og *den senere avantgarde*. Denne artikel lægger sig i van den Bergs sprogbrug, da forestillingen om senere avantgardebevægelser som gentagelse hermed undgås, mens ordvalget tilbyder en mulighed for at bevæge sig væk fra Bürgers teori og termer.
- 32 Ørum & Huang, 2009, p. 9.
- 33 Barbusse, 1990, p. 27.
- 34 Frandsen, 1988, p. 34.
- 35 Det må påpeges, at Damgaard uden tvivl har brugt den nye eksperimenterende kunst bevidst til at markedsføre sin virksomhed og promovere sig selv som en moderne, progressiv virksomhedsleder.
- 36 Søholm, 1992, p. 109.
- 37 Søholm, 1992, p. 109.
- 38 Damgaard, 1980, p. 94-95.
- 39 Barbusse, 1990, p. 20.
- 40 Damgaard, 1980, p. 96.
- 41 Thorsen & Maruni, 1965.
- 42 Søholm, 1992, p. 35.
- 43 Hessellund, 1986, p. 29.
- 44 Petersen, 2009, p. 38-39.
- 45 Se fx Carol Duncan for det rituelle museumsrum (Duncan, 1995).
- 46 Mitchell, 2005, p. 260. Egen oversættelse fra engelsk.
- 47 Ørum, 2005.
- 48 Andersen, 2014, p. 119.
- 49 Pedersen, 1971, p. 13.
- 50 Udsmykningen findes stadig i dag og bliver vedligeholdt af hospitalets håndværkere, der følger en farvemanual med Gernes' principper, mens kunstkonservatorer i 2014 restaurerede panelerne i forhallen (Stærmosé & Isager, 1998).
- 51 Gernes, 1988, pp. 109-110.
- 52 Troy, 1982, p. 167.
- 53 Gernes & Hornung, 2003, p. 15.
- 54 Petersen, 2009, p. 55.
- 55 Gernes og Hornung, 2003, p. 25.
- 56 Gernes, 1988, p. 18.
- 57 Gernes, 1988, p. 72.
- 58 Gernes, 1988, p. 29.
- 59 Se Knudsen, 2011.
- 60 Ørum, 2009, p. 16.
- 61 Gernes & Hornung, 2003, p. 18.
- 62 Stærmosé & Isager, 1998, p. 7.
- 63 Berg, 2005, p. 36.
- 64 Bishop, 2012, pp. 11-40.

## LITTERATUR

- Andersen, Troels: *Ude af øje: erindringer 1940-1973*, Vandkunsten, København, 2014.
- Barbusse, Marianne: "Socialt engagement og idealisme i den konkrete kunst" in Charlotte Sabroe (red.), *Linien II: 57-50*, Statens Museum for Kunst, København, 1988, pp. 24-29.
- Berg, Hubert van den: "Kortlægning af gamle spor af det nye. Bidrag til en historisk topografi over det 20. århundredes europæiske avantgarde(r)" in Tania Ørum et al. (red.), *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik*, Forlaget Spring, Hellerup, 2005, pp. 19-43.
- Bishop, Claire: *Artificial Hells*, Verso, London & New York, 2012.
- Bishop, Claire: "The Social Turn: Collaboration and its Discontents", *Artforum*, nr. 6, vol. 44, 2006, pp. 178-183.
- Bogh, Mikkel: *Ny dansk kunsthistorie. Bind 9: Geometri og bevægelse*, Palle Fogtdal, København, 1996.
- Bourriaud, Nicolas: *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon, 1998.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Shaw, Michael (trans.), *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984 (1974).
- Bürger, Peter: "Avantgardisten efter avantgardens endeligt: Joseph Beuys" in *Passepartout*, nr. 19, årg. 10, 2002 (2001), pp. 12-28.
- C., H. A.: "Quelques considérations très actuelles sur le cachet artistique de l'Aubette" in Mariet Willinge et al. (red.), *Aubette - L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, Musées de la Ville de Strasbourg, 2008 (23. februar 1928), p. 25.
- Damgaard, Aage: *Mit livs rigdom*, Gyldendal, København, 1980.
- Doesburg, Theo van; Huszar, Vilmos; Mondrian, Piet et al.: "Manifest I of 'The Style', 1918" in Paul Overy (red.), *De Stijl*, Thames & Hudson, London, 1991 (1918), p. 47.
- Doesburg, Theo van: "Notes on Monumental Art" in Hans L. C. Jaffé (red.), *De Stijl*, Thames & Hudson, London, 1967 (1918), pp. 99-103.
- Doesburg, Theo van: "Painting: From Composition to Counter-Composition" in Hans L. C. Jaffé (red.), *De Stijl*, Thames & Hudson, London, 1967 (1926), pp. 201-206.
- Doig, Allan: *Theo van Doesburg. Painting into architecture, theory into practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.
- Duncan, Carol: *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Psychology Press, 1995.
- Foster, Hal: *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge & London, 1996.
- Frandsen, Jan Würtz: "Richard Mortensen og Linien II 1947-50" in Charlotte Sabroe (red.), *Linien II: 57-50*, Statens Museum for Kunst, København, 1988, pp. 30-35.
- Frederiksen, Finn Terman: "Den Sorte Fabrik" in Jens Henrik Sandberg (red.), *Paul Gadegaard*, Herning Kunstmuseum, Herning, 1990, pp. 41-51.
- Gernes, Poul: *Forskningsforpligtelsen*, Kunstakademiets Arkitektskole, København, 1988.
- Gernes, Ulrikka S. & Hornung, Peter Michael: *Farvernes medicin: Poul Gernes og Amtssygehuset i Herlev*, Borgen, Valby, 2003.
- Hessellund, Birgit: *Herning og Billedkunsten*, Herning Kunstmuseum, Herning, 1986.
- Jaffé, Hans L. C.: *De Stijl 1917-1931*, Harvard University Press, Cambridge, 1986.
- Knudsen, Peter Øvig: *Hippie 1*, Gyldendal, København, 2011.
- Mitchell, W.J.T.: "There are no visual media", *Journal of Visual Culture*, 4, 2, 2005, pp. 257-266.
- Morell, Lars: *Det grafiske eksperiment. Poul Gernes' tryk 1943-1996*, Thaning & Appel, København, 2005.
- Overy, Paul: *De Stijl*, Thames & Hudson, London, 1991.
- Pedersen, Jane: *Det er så dejligt i Danmark viser Poul Gernes*, Borgen, København, 1971.

- Petersen, Anne Ring: *Installationskunsten mellem billede og scene*, Museum Tusulanums Forlag, København, 2009.
- Petry, François: "Les frères Horn et l'Aubette" in Mariet Willinge et al. (red.), *Aubette – L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, Musées de la Ville de Strasbourg, 2008, pp. 34-49.
- Stærmose & Isager Arkitektfirma K/S: *Farvemanual*, Herlev Hospital, Herlev, 1998.
- Søholm, Ejgil: *Angli gjorde det. Aage Damgaard og kunsten*, Gyldendal, København, 1992.
- Troy, Nancy J.: "The Abstract Environment of De Stijl" in Mildred Friedman (red.), *De Stijl 1917-1931. Visions of Utopia*, Phaidon, Oxford, 1982, pp. 165-189.
- Troy, Nancy J.: *The De Stijl Environment*, The MIT Press, Cambridge, 1983.
- Wolfe, Tom: *From Bauhaus to our House*, Farrar Straus Giroux, New York, 1981.
- Ørum, Tania: *De Eksperimenterende tressere. Kunst i en opbrudstid*, Gyldendal, København, 2009.
- Ørum, Tania: "Den Eksperimenterende Kunstscole" in Tania Ørum et al. (red.), *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik*, Forlaget Spring, Hellerup, 2005, pp. 223-239.
- Ørum, Tania & Huang, Marianne Ping: "Indledning" in Tania Ørum et al. (red.), *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik*, Forlaget Spring, Hellerup, 2005, pp. 7-18.

Film:

Thorsen, Jens Jørgen & Maruni, Novi: *Herning 1965*, Minerva Film, 1965, 10 min.