

Kold krig og kold abstraktion

Den institutionalisering og gennemgribende kapitalisering, der gradvis fandt sted i samfundslivet fra begyndelsen af 1950'erne og frem, afmattede den konkrete kunst som en subversiv, emancipatorisk og kritisk kunstart. Den koldkrigsretorik, der kendetegnede de storpolitiske systemer før Murens fald, fik desuden indflydelse på, hvorfor det blev efterkrigstidens konkrete kunst der, med særligt fokus på Paris og Galerie Denise René, blev favoriseret i kunsthistorien frem for fx den sydamerikanske eller østeuropæiske konkrete kunst, herunder den konkrete poesi, der tilsvarende er blevet marginaliseret. Således er den konkrete kunst traditionelt blevet opfattet som en udpræget optimistisk kunstretning, med fokus på maleri og skulptur, til mobilisering af en særlig vesteuropæisk fællesskabsfølelse, mens dens irrationelle, dissimilerede, provokative, samfundskritiske potentialer og forbindelser til fx Neo-Dada, Fluxus og Nouveau réalisme er nedtonet. Den konkrete kunsts primære funktion blev, som Mette Højsgaard har påpeget, at den "kontraktligt" skulle tage del i genopbygningen af Europa (Højsgaard, 2000). Den konkrete kunst beskrives således – og naturligt nok – ofte ud fra en hegemonisk magtstruktur, hvor rationaliserings- og funktionsforståelsen berettiger dens

eksistens som en udpræget sekulariseret, altruistisk og harmonisk kunstretning. Det medfører, at den konkrete kunst er blevet udsat for en reduktiv naturaliseringsproces, hvorved den i en receptionshistorisk optik er blevet beskrevet som den kunstretning, der u-medieret voksede ud af en storpolitisk situation – dvs. som en fuldautomatisk og naturlig følgereaktion på 2. Verdenskrig. Den konkrete kunst italesættes således ofte som den kunstretning, der *par excellence* skulle medvirke til en både fysisk og mental genopbygning af et samlet Europa efter krigens omfattende ødelæggelser og destruktions. Den konkrete kunst blev, som Mette Højsgaard også gør opmærksom på i sit debatindlæg i nærværende nummer af *Periskop*, implementeret i Vestens ideologiapparat, og dens sociale målsætning blev faciliteret via dens infiltration og integration i det offentlige rum som en hyppigt foretrukken udsmykningskunst. Hvad Højsgaard ikke nævner i debatindlægget, er, at den konkrete kunst ideelt set og friktionsfrit skulle udbyttes, således at den kunne tjene det primære sociale formål at styrke den vestlige verdens suveræne definition af demokratiet, hvorved den på subtil vis understøttede et liberaldominant og eurocentrisk forestillingsbillede, hvilket endvidere betød, at den

på et ubevidst plan tog del i kampen mod de østeuropæiske og sovjetiske statsmagter. Således blev den konkrete kunst et kulturdestillat af den dikotomiske og bipolare politiske konstruktion, der udmøntede sig i de stor- og geopolitiske spændingsforhold, som opstod mellem vest- og østbloklandene. I efterkrigstiden blev såvel den samtidige konkrete kunst som den historiske konkrete kunst, der før krigen var blevet udført på Bauhaus-skolen og af De Stijl, samlet set udsat for en harmonisøgende, reduktiv bevægelse, der betød, at den blev underlagt det, som Manfredo Tafuri opfatter som en omkalfatrende planlægningskapitalisme (Tafuri, 1976). Den konkrete kunsts "politiske partiprogram" blev således approprieret og tilpasset til en allerede eksisterende kapitalistisk og traditionsforankrende modernismediskurs, hvilket resulterede i, at den konkrete kunsts forbindelser til enhver revolterende programmerklæring blev kappet. Den omfartsvej, som kendetegner den konkrete kunsts bevægelse fra oprindeligt at være del af en større politisk revolterende avantgarde til at fungere som en afmattet efterkrigstidsmodernistisk kunstretning, afspejles i et receptionshistorisk perspektiv nok tydeligst ved genetableringen af Bauhaus-skolen i efterkrigstidens USA, hvor eksilkommunistiske konstruktivister som fx Josef Albers, Mies van der Rohe og László Moholy-Nagy opgav troen på de politiske paroler, hvorved de efterhånden blev synonyme med amerikansk kultur med de dertilhørende liberale frihedsbegreber.

Selvom de danske konkrete kunstnere, heriblandt Wilhelm Bjerke Petersen, Albert Mertz, Richard Mortensen og Richard Winther, oprindeligt tog udgangspunkt i den konstruktivistiske kunst, der udsprang af det kommunistiske statsapparat i 1920'erne, blev dansk konkret kunst via dens institutionalisering også på eklatant vis fravristet enhver politisk ladet forbindelse til den radikale, revolutionære, socialistiske fløj og dens avancerede avantgardistiske kunstteori. Den danske konkrete kunst blev via de mangfoldige institutionaliseringsprocesser, som den selv blev en aktiv del af, efterhånden forvandlet til en luksuriøs, konsumerisk varefetich i lighed med tidens øvrige kunstobjekter og

kulturprodukter. Det medførte, at den konkrete kunst for bestandigt mistede sit socialistiske og avantgardistiske potentiale som et reelt alternativ til de eksisterende værdi- og samfundsnormer. Den konkrete kunst blev med andre ord gnidningsløst transformeret til en social og kulturel kapital i Vesten. Kunsthistorikeren Lennart Gottlieb har på overbevisende vis argumenteret for, at disse neoliberale forvandlingsprocesser, der også spillede ind på den konkrete kunst, næppe er blevet ændret hverken i den postmoderne tilstand eller i vor tids katastrofesamfund, og hvor den finansielle sektors destabiliserede situation blot resulterer i nye dystopiske dommedagsprofetier. At der ikke længere er nogen, der kan tro på, at det er den konkrete kunst, der skal redde og genopbygge Europa i den kapitalistiske krisesituation, er indlysende, men at den konkrete kunst udgør en ufuldendt mission som et avantgardistisk, socialt og samfundskritisk projekt, fremstår tydeligere i dag, hvor den i sin totalitet er blevet løsrevet fra hverdagslivet. I dag udgør den konkrete kunst snarere en affinitet til den økonomiske situation, idet den er funderet i "kunstbranchen", herunder museerne, hvor den nu indtager rollen som et sikkert og succesfuldt investeringsobjekt – dvs. uden en egentlig forbindelse til det sociale liv, som den var en naturlig del af i 1950'erne og 1960'erne, hvor den endda til tider blev udført direkte i industrierne blandt arbejderne.

Det såkaldte kunst-'liv' er helt parallelt med kulturens øvrige områder trådt ind i sin postmoderne fase, hvor det er umuligt at skelne mellem avantgardistisk og regressivt nostalgisk, mellem progressivt og konservativt, det være sig i kunsten eller i samleriet. F.eks. indkøber de pengestærke, der for nylig var de pr. definition konservative, de tilsyneladende mest umulige malerier og skulpturer. (Gottlieb, 2006, p. 65)

Den konkrete kunst er – som Højsgaard kun indirekte påpeger i sit debatindlæg, og uanset kunstnernes intentioner – blevet et symbol på Vestens liberale frihedsideal; idealer, som de konkrete kunstnere naturligvis hverken var i stand til at omstyrte eller undergrave, og

som de hermed også lod sig påvirke og strukturere af. De konkrete kunstneres sociale engagement og ansvar blev gnidningsløst indrulleret i det konsumeriske velfærdssystem, som de hverken kunne forvandle eller forvalte, og deres forsøg på at videreføre og genfortrylle leninisternes og trotskisternes veneration for konstruktivismen som officiel statskunst mislykkedes således som en slags lokal, passiv avantgardistisk genkomst i anden potens.

Når konstruktivisternes, suprematisternes og agitprop-bevægelserne i 1920'erne blev udrangeret til fordel for Stalins vægtning af socialrealismen som den eneste gyldige udtryksform, styrkede det heller ikke efterkrigstidens europæiske konkrete kunst som et gennemgribende socialistisk projekt. I efterkrigstiden blev socialrealismen – og dette gælder også den socialrealisme, der blev produceret i Vesteuropa – reduceret til en marginaliseret kunstretning. Dette i modsætning til den abstrakte, nonfigurative konkrete kunst, der som en amputeret og modstandsløs neoavantgarde-bevægelse gled ind i det konsumeriske velfærdssamfund, hvor nye forbrugsgoder, design og kulturindustrielle produkter endda til tider blev udviklet af kunstnerne selv, og ofte i samråd med driftige erhvervsmand, som det fx fremgår af Paul Gadegaards samarbejde med tekstilfabrikanten Aage Damgaard i forbindelse med udsmykningen af Angli-fabrikken i Herning, eller som det udmøntede sig i Gunnar Aagaard Andersens samarbejde med Aage Damgaards bror Mads E. Damgaard på Egetæppefabrikken. I Herning-industriene indtog Gadegaard og Aagaard Andersen uden kritisk refleksion både rollen som arkitekter, kunstnere og designere af logoer og tekstiler, der tilsammen udgjorde en del af en større markedsføringsstrategi med henblik på en ny og øget produktionsomsætning. Gadegaard blev sidenhen ansat som kunstnerisk konsulent på Angli, og efterfølgende designede han både benzinstandere, tankbiler og firmalogoet for det vestjyske benzinselskab Uno X, mens Aagaard Andersen udfoldede sig som arkitekt og designer for bl.a. Irma.

Den europæiske konkrete kunst blev i lighed med *action painting* i USA udnyttet af vestmagterne som et ideologisk kulturpolitisk våben, idet den konkrete

kunst – akkurat som *action painting* – fungerede som et nyt frihedssymbol til styrke for vestlandenes image som “demokratifremmende” statsnationer (Guilbaut, 1985). Selvom den konkrete kunst med dens afklarede formsprog og brug af klare farver og rene, geometriske former tog afsæt i det socialistiske tankegods fra den tyske Bauhaus-skole, bliver den i dag først og fremmest associeret med et stærkt liberalt demokratibegreb og frihedsideal. De danske konkrete kunstnere, heriblandt Bjerke Petersen, Gadegaard, Mertz, Mortensen, Aagaard Andersen og Winther, blev via disse komplekse strukturer på subtil vis fravristet deres stærke ideologiske binding til de historiske konstruktivister, suprematister og konkrete kunstnere såsom Arp, Moholy-Nagy, Tatlin, Malevich og van Doesburg (Kristensen, 2014). Eftersom efterkrigstidens konkrete kunst blev indlemmet i middelklassens privat-sfære samt i de officielle kunstinstitutioner, hvorved den efterhånden blev associeret med begreber som “Danish design” og “la Forme Scandinave”, kunne den naturligvis ikke længere agere avantgarde i radikal forstand. Den danske konkrete kunst blev derimod tilpasset til den ”socialdemokratiske” kulturpolitik, der lige siden oprettelsen af det første kulturministerium i 1961 under Julius Bomholt har kendetegnet det kulturpolitiske landskab i Danmark, hvor fx statsstøtteprincippet fortsat præger det officielle kunst- og kultursyn. Bomholts betydning i Ministeriet for kulturelle anliggender og hans initiativ til oprettelsen af Dansk Kunstråd kan ikke undervurderes som et vigtigt led i den kausale instrumentalisering, kapitalisering og institutionalisering af den konkrete kunst, der gjorde, at den blev afmattet som et korrektiv til de gældende samfundsnormer. At både Aage Damgaard og Louisianas stifter Knud W. Jensen (Oste-Jensen) fik stor indflydelse på den politik, der blev ført i det første kulturministerium i Danmark, er naturligvis vigtigt at hæfte sig ved, ikke mindst fordi det er det konservative kunstsyn, der på mange måder stadig er dagsordensættende for den nuværende kulturpolitik. Kunst betragtes fx stadig som et offentligt anliggende, hvor dens nytteværdi sættes højt, og hvorved kunsten kun kan illudere avantgarde, idet den tilpasses til den samfundsstruktur, som den allerede

selv indgår i. Begreber som synlighed, didaktik, rehabilitering, medborgerskab, deltagerbaseret, ytringsfrihed og samfundsoplysning har således påvirket kunstnerens selvforståelse, og måske overraskende nok har det ikke nødvendigvis styrket kunstnerens behov for at skabe nye kritiske og samfundsomvæltende eksperimenter. Den nonfigurative konkrete kunst blev i lighed med partikommunismens fald i efterkrigstidens Europa omdirigeret fra at være et eksperimentelt, samfundsomstyrtende politisk organ til gradvist at udgøre et både stabiliserende og kontrarevolutionært kulturelt "tomt tegn". De danske konkrete kunstneres brug af rene linjer, former og farver blev forvandlet til et symbol på middelklassens toneangivende indretningsmagt. Det afspejles igen ved opførelsen af det parcelhuslignende Louisiana Museum of Modern Art i Humlebæk i 1958, der på mange måder skulle opfattes som en udadtil antiautoritær og fællesskabsstyrkende institution med stærk appel til den nye middelklasse, og det er ikke tilfældigt, at Louisianas arkitekter Jørgen Bo og Vilhelm Wohlert idealiserede de unge amerikanske Bay Area-arkitekter. I ønsket om at gøre museet transparent og brugervenligt beskrev Knud W. Jensen – akkurat ligesom vores regering p.t. – hvordan museet skulle medvirke aktivt til afskaffelsen af det akademiske ekspertvælde. Louisiana skulle med dets hjemlige omgivelser udgøre en ny centralmagt, hvilket betød, at museet med dets satsning på europæisk samtidskunst, amerikansk popkunst og deltagerbaserede kunsteksperimenter skulle virke som et nyt, magtfuldt organ, hvorved det var i stand til at indlede en reel kulturpolitisk institutionsfejde med de "traditionsforvaltende" museer, der modsat Louisiana også havde forsknings- og bevaringsforpligtelser. Louisiana udfordrede som en selvejende institution således den autoritative kunsthistorie, der kendetegnede topstyringen af de store statsinstitutioner – ikke mindst Statens Museum for Kunst, der hermed blev udsat for et hidtil uset og nyt kulturpolitisk pres.

Den konkrete efterkrigstidskunst blev med andre ord allerede i sin egen epokale historicitet fravristet den både utopiske og eskapistiske vision om, at den som avantgardebevægelse kunne fungere som en genfortryllelse

af samfundslivet. Det er indlysende, at den konkrete kunst således bedst kan beskrives ved sin produktive fejlen, idet den aldrig fik udfyldt pladsen som et subversivt korrektiv til den vestlige verdens imperiale civilisationsforståelse eller til de velfærds- og frihedsidealiserede tegn fortsat udgør nogle suveræne magtbegreber, og vel at mærke i en tid, hvor troen på de store ideologier stadig mister terræn (Fisher, 2009; Harvey, 2009). Den kunst, der i dag udføres i kampen mod systemet, udspilles således inden for de autonome miljøer, der endnu ikke er erkendt som nye kunstnerkollektiver.

LITTERATUR

- Fisher, Mark: *Capitalist Realism – is there no alternative?*, Zero Books, Wiltshire, 2009.
- Gottlieb, Lennart: *Forsvar for kunstrummet*, Gads Forlag, København, 2006.
- Guilbaut, Serge: *How New York Stole the Idea of Modern Art – Abstract Expressionism, Freedom and Cold War*, The University of Chicago Press, Chicago, 1985.
- Harvey, David: *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford University Press, Oxford, 2009.
- Højsgaard, Mette: *I Paris lærer man at tale rent ... dansk-franske kunstnerforbindelsers betydning for udviklingen af konkret kunst efter 2. verdenskrig*, ph.d.-afhandling, Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet, København, 2000.
- Kristensen, Jens Tang: *Når linjer trækkes op skabes der afstand – en ny socialkunsthistorisk analyse af Linien IIs placering og status i den danske kunsthistorie, belyst ud fra en undersøgelse af gruppens forhold til avantgarderne som kunstnerisk strategi og politisk intervention*, ph.d.-afhandling, Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet, København, 2014.
- Tafari, Manfredo: *Architecture and Utopia – Design and Capitalist Development*, The MIT Press, Massachusetts, Cambridge, 1976.