

Generationsbrud

Avantgardebegrebet før og efter 2. verdenskrig

Formålet med artiklen er at foretage en kritisk undersøgelse af, hvordan 2. verdenskrig har fungeret som pejlemærke for opretholdelsen af en overstrukturerende generationsbrudskonstruktion inden for det 20. århundredes kunsthistorie med den historiske avantgarde og neoavantgarden som de vigtigste begrebslige fikspunkter for sondringen. I *Theorie der Avantgarde* fra 1974 lancerer Peter Bürger førstehedsprincippet, hvori han udnævner den historiske avantgarde, som udspillede sig før 2. verdenskrig, som autentisk og efterkrigstidens neoavantgarde som kulminationen på førstnævntes suspension og fald. Dette skel mellem den historiske avantgarde og neoavantgarden kan på den ene side betragtes som naturligt at trække, eftersom 2. verdenskrig i en storpolitisk optik markerer nogle tydelige forskelle – ikke mindst økonomiske, geografiske, territoriale og sociale. På den anden side er det tesen, at denne generationsbrudskonstruktion har virket reduktivt på avantgarderne både i en bredere politisk optik og i historisk forstand. Claire Bishop har fx påpeget, at den sociale bevidsthed, som hun ser artikuleret i samtidskunsten i dag, har rødder i såvel de historiske avantgarder som i 1950'ernes og 1960'ernes neoavantgarder.¹

Der kan med andre ord argumenteres for, at mange af de kunstneriske metoder og strategier, som de historiske avantgarder benyttede sig af, ud fra en formalistisk indfaldsvinkel blev genlæst og genanvendt efter 2. verdenskrig. På samme måde som den kunstteoretiske tolkning af de historiske avantgarder i et receptionshistorisk perspektiv kan siges at være påvirket af de senere avantgarder. Der opstod således en lang række nye politisk engagerede avantgardeformationer i efterkrigstiden. Heriblandt kan blot nævnes bevægelser som Situationistisk Internationale, Art Workers' Coalition, SPUR, WIR, Kollektiv Herzogstraße, Gutai, Grupo Proceso Pentágono m.fl. – alle avantgardeformationer, som Bürger ikke har været opmærksom på, og som udfordrer hans påstand om afpolitiseringen af kunsten efter 2. verdenskrig. Dertil kommer, at Bürger både har overset de mange forskellige måder, som kunst kan agere subversivt på, ligesom han, som John Roberts i øvrigt også har påpeget, udelukkende har tillagt de kontinentaleuropæiske og sovjetiske avantgarder betydning.²

I artiklen behandler jeg desuden spørgsmålet om, hvilken betydning krigsmetaforikken kan siges at have på såvel avantgardernes selvforståelse som den – i et receptionshistorisk lys – diskursive generationsbrudskonstruktion. Spørgsmålet om, hvorfor generationsbrudskonstruktionen er blevet fastholdt i den kanoniserede kunsthistorie inden for de toneangivende avantgardeteoretiske diskurser, vil jeg forsøge at besvare ved bl.a. at trække veksler på Evan Mauros teori. Han skriver, at fortællingen om det 20. århundredes avantgardeudvikling i Vesten grundlæggende bygger på en forfaldshistorie, der handler om, hvordan revolutionære organiseringer konstant transformeres til *simulacra*.³ Jeg vil således også problematisere den måde, hvorpå såvel Bürger som Hal Foster har taget udgangspunkt i en grundlæggende lineær, eurocentrisk og kronologisk funderet narrativ udviklingshistorie.⁴

Generationsbrudskonstruktion

Etymologisk betyder avantgarde fortrop, og som militærbegreb knytter det sig til en bestemt krigsstrategi. Som radikalt kulturbegreb kan avantgardebegrebet føres tilbage til 1825, hvor socialisten Henri Saint Simon tog det i anvendelse for første gang. Avantgarde blev som kunsthistorisk begreb først populariseret og alment udbredt efter 2. verdenskrig, og der er en udbredt opfattelse af, at avantgarderne gradvist mistede deres revolutionære potentialer i efterkrigstiden.⁵ Tania Ørum og Marianne Ping Huang har – med udgangspunkt i Craig Dworkin – således påpeget, at der findes en udbredt opfattelse af, at kunsten i en storpolitisk optik ofte bliver opfattet som en "overflødig" luksusbeskæftigelse med minimal rækkevidde:

I lyset af Auschwitz, verdens fattigdom, krige, undertrykkelse og økologiske katastrofer kan det forekomme som en luksus at beskæftige sig med kunst – så meget mere som eksperimenterende avantgardekunst sjældent fremstiller disse temaer i direkte, bredt forståelig eller agiterende form.⁶

Allerede i sin kanoniske bog *Theorie der Avantgarde* sonderer Peter Bürger mellem den historiske avantgarde og den afpolitiserede, “ahistoriske” efterkrigstidsavantgarde. For Bürger er det den historiske avantgardekunst, som udspillede sig i tiden før 2. verdenskrig, der skal opfattes som glørværdig og autentisk, hvilket skyldes dens institutionskritiske, politiske og revolterende potentialer. Den historiske avantgarde kontrasteres af den neoavantgarde, som Hal Foster i modsætning til Bürger udråber som den virkelige avantgarde, idet Foster i *Return of the Real* fremhæver, at det først er den sidstnævnte, der er i stand til at realisere alt det, som de oprindelige avantgarder ikke havde formået.⁷ I denne klassiske diskussion tages der hermed afsæt i en dikotomisk generati-
onsbrudskonstruktion.

Avantgardernes marginaliseringer

Det er vigtigt at være opmærksom på, at begreber som “historisk avantgarde” og “neoavantgarde” har baggrund i nogle både eksklusive og partikulære positioneringer, ligesom den kunst, der analyseres i lyset af disse begreber, traditionelt er den, som ud fra en formalistisk indfaldsvinkel kan siges at følge en bestemt diakron og kronologisk struktureret udviklingslinje. Med den kronologiske faseinddeling har avantgarderne ifølge Rachel Blau DuPlessis paradoksalt nok mistet det fremmedgørelseselement, som hun mener, er deres adelsmærke.⁸ Med udgangspunkt i Bertolt Brechts *Verfremdungs*-begreb foreslår Blau DuPlessis, at det er de indbyggede antagonismer og kontradiktioner i værkerne, samt deres virkning på det deltagende publikum, der skal sikre avantgarderne deres subversive, intervenerende og dermed politiske succes – og dette gælder, uanset i hvilken epokal tid værket udfoldes i. Efter min mening retter Blau DuPlessis en vigtig og vægtig kritik af avantgardekunsten, når hun spørger til avantgardisternes egne og indbyrdes positioneringer. I forlængelse af Susan Rubin Suleimans kritik af surrealismen hævder Blau DuPlessis i øvrigt, at avantgarderne generelt indskrives sig i de samme undertrykkende køns- og racediskurser, som dominerer hele den imperialistiske verdensorden, og som avantgarderne således også kun på et umiddelbart niveau ekspliciterer deres opgør med og oprør imod.⁹

Blau DuPlessis’ kritik understøttes af Rebecca Schneider, der fremhæver, hvordan kubisternes, dadaisternes og surrealisternes brug af etnografiske

artefakter – i særdeleshed afrikanske masker – kan opfattes som et eksempel på, hvordan avantgarderne absorberes i den gængse kolonihistoriske diskurs, som de hermed latent indoptager og dermed fortsætter.¹⁰ De etnografiske artefakter bliver for avantgardisterne identiske med det anti-kunstideal, som de bevidst udnytter som fremmedgørelseelementet i kampen mod bourgeoisiet. Men hermed bliver sådanne artefakter samtidig klassificeret som tilhørende “den Andens kunst” – og dette gælder altså uanset, om der er tale om kunstretninger, der benytter sig af denne strategi i mellemkrigstiden eller i tiden efter 2. verdenskrig, som det fx er tilfældet hos Cobra-kunstnerne. At de kvindelige avantgardister indtil for nylig er blevet marginaliseret i den maskuline og eurocentriske avantgardehistorie med dens klare forbindelser til krigsmetaforikken, anfægtes endvidere af Schneider. I *The Explicit Body in Performance* forsøger hun at genforhandle den aktivistske side af de avantgarder, som Bürger definerer som de historiske, ved bl.a. at fremhæve, hvordan den kvindelige kunstnergruppe Guerilla Girls i anonymitetens tegn arbejder feministisk-aktivistisk den dag i dag.¹¹ Schneider fremhæver, at Guerilla Girls’ brug af gorillamasker mimer brugen af det militante ord guerilla, der herved indgår i et komplekst symbolsprog, hvor primitivisme, militant aktivisme og feminisme kombineres som led i en parodierende gestus.

“Nationale” forankringer

At sondringen mellem den såkaldte historiske avantgarde og efterkrigstidens neoavantgarde er blevet opfattet som konsistent og reel, skyldes de sociale, politiske og økonomiske samfundsændringer, som kunsten naturligvis aldrig kan tænkes totalt uafhængigt af. Men det skyldes endvidere, at de forskellige kunstformationer og bevægelser er blevet opfattet som delvist nationalt forankrede. I den traditionelle beskrivelse af avantgarderne, som vi finder den beskrevet i populærkunsthistoriske oversigtsværker såsom Robert Hughes’ *The Shock of the New*, Lisa Phillips’ *The American Century – Art & Culture 1950-2000* eller Daniel Wheelers *Art Since Mid-Century*, knyttes de enkelte grupperinger og kunstretninger – herunder efterkrigstidens neoavantgarder – ofte sammen med nogle særlige og specifikke epicentre, hvorfra de kunstneriske og revolutionære impulser spreder sig til fjernere topografiske regioner.¹² De enkelte avantgardebevægelser forbindes med hver deres geografiske og nationale primærområde, og forskellige generationer og variationer af avantgardeformationer knyttes således til bestemte regioner, stater og nationer.¹³ Surrealismen bliver hermed ofte associeret med Paris, dadaismen med Zürich og Berlin, konstruktivismen med St. Petersburg og Moskva og futurismen med Italien generelt. De mange

samarbejder og udvekslinger, som gik på tværs af geografiske skel og kunstneriske -ismer, er derimod ofte blevet marginaliseret. Det gælder fx De Stijl-medlemmet og den konkrete kunstner Theo van Doesburgs samarbejde med Kurt Schwitters i deres fælles dadaistiske projekter samt futuristen Vladimir Majakovskijs talrige samarbejder med konstruktivisten Alexander Rodchenko osv. Hvor fortællingen om historiske avantgarder knyttes til Rusland/Sovjetunionen og Europa, bliver historien om efterkrigstidens neoavantgarder og deres opståen derimod på subtil vis knyttet til USA. Neoavantgarden er med andre ord gnidningsløst blevet amerikaniseret, hvilket har resulteret i, at mange af de eksperimenterende og politisk radikale efterkrigstidsavantgarder – hvoraf mange befandt sig på den, på det tidspunkt for vestmagterne, lukkede østeuropæiske scene – er blevet forbigået, hvilket Claire Bishop også har påpeget i bogen *Artificial Hells*.¹⁴ De subversive og kritiske østeuropæiske konceptuelle kunstnere som Endre Tót, László Lakner, J.H. Kocman og Zbigniew Gostomski er således *ikke* blevet inkorporeret i den vestlige verdens toneangivende avantgardediskurs.¹⁵

Avantgardernes selvforståelse

Som både Georges Bataille og Bürger var opmærksomme på, blev de historiske avantgardeobjekter implementeret i kunstinstitutionerne i Vesten i tiden efter 2. verdenskrig, hvorved det forekom dem nærliggende at opfatte avantgardekunst som noget, der gradvist muterede til merkantile fetichobjekter til gavn for kunstinstitutionerne og – med velfærdsstatens opkomst – den fremvoksende nye middelklasse.¹⁶ Den konstruktivistiske revolutionskunst, der ofte perspektiveres ved dens reproducerbarhed til gavn for proletariatet, kan fx let opfattes som en kunstens transformation til massekonsum i efterkrigstiden. I den forbindelse er det imidlertid væsentligt at fremhæve Jacques Rancières bemærkning om, at det tidlige 20. århundredes avantgarders force bestod i deres særlige evne til at udvikle sensible, ureproducerbare former og materielle strukturer til gavn for fremtidens endnu ikke realiserede generationer. Dette ligger på linje med Evan Mauro, der skriver, at kampen ikke udspiller sig som et mellemværende mellem avantgardeformationerne, men derimod snarere udgør en parcelleret del af den universelle, æstetiske og politiske kamp, der altid handler om liv.¹⁷ Ifølge Mauro skal avantgarderne derfor heller ikke blot opfattes som negationer, perversioner eller som statsrevolutionære epokale projekter. At avantgardemanifesterne i lighed med Karl Marx og Friedrich Engels' *Kommunistiske manifest* blev forvandlet til en slags verdenslitteratur i efterkrigstiden, styrkede dog ikke avantgardisternes fælles revolutionære budskaber.¹⁸

I det hele taget er det påfaldende, at manifesternes egen brug af generationsbrudskonstruktionen ligner den, som genfindes i receptionen af avantgarderne. Forstået på den måde, at de tidlige avantgardister også var opmærksomme på, at det kun var ved at opretholde en vedvarende ny distance til fortidens kunstneriske bedrifter, at de kunne sikre sig et historisk efterliv, hvorved de uintenderet blev tilpasset traditionen. Eller sagt på en anden måde må det antages, at generationsbrudskonstruktionen, som den blev lanceret af avantgarderne selv, kunne reproduceres af kunsthistorikerne som strukturerende for den store og lineære historiefortælling. De komplekse indskrivningsmekanismer, som lægges til grund for det autoritative, kunsthistoriske avantgardenarrativ, har Robert C. Williams gjort opmærksom på som et vigtigt træk i avantgardernes egen praksis og selvforståelse, ligesom han i forlængelse heraf har foretaget et indgående studie af kunstnernes brug af kollektive identitetsdannende strategier og generationskonstruerende tegn.¹⁹ Denne opmærksomhed på generationsbrudskonstruktionens betydning for mange af avantgarderkunstnernes identitet fremgår også af Kazimir Malevitjs berømte tekst "Fra kubismen og futurismen til suprematismen. En ny malerisk realisme", hvori han fastslår, at:

Futurismen er blevet forkastet af os, og vi, de mest dristige, *spytter på dens kunsts alter*. Men kan de feje spytte på *deres* idoler – som vi i går!!! Jeg siger jer, at I vil ikke kunne se nye skønheder og en ny sandhed, før I tør spytte. Al kunst indtil os har været gamle klæder, som veksler ligesom jeres silkeskorter. Og når de bliver smidt ud, får I nye. Hvorfor ifører I jer ikke jeres bedstemødres kostume, når I er ved at forgå foran billederne med de overpudrede afbildninger af dem?²⁰

Det er i denne sammenhæng vigtigt at bemærke, at Malevitj selv tog del i den futuristiske bevægelse, før han udviklede sin suprematistiske teori i tiden omkring 1915.

Ifølge kulturhistoriske tænkere som Hans Magnus Enzensberger, Octavio Paz, Peter Bürger og Jürgen Habermas bør neoavantgarderne kun opfattes som uautentiske, faksimilerede gentagelser af de tidligere generationers aktivistiske handlinger og kunstproduktioner, i modsætning til de historiske avantgarder der tilsyneladende betragtes som revolterende organiseringer.²¹ Denne dikotomiske position, hvor de historiske avantgarder kontrasteres af neoavantgarderne, kræver, at generationsbrudskonstruktionen accepteres, og det er med andre ord en konstruktion og sontring, som allerede de historiske avantgardister som fx Malevitj benyttede sig af, og gjorde sig afhængige af.

Futuristernes forvandling af kunsten til krig

Den 20. februar 1909 udgav Filippo Tommaso Marinetti det første futuristiske manifest. Som en i sig selv avantgardestrategisk gimmick blev manifestet lanceret på forsiden af den konservative franske avis *Le Figaro*. Denne begivenhed viser, hvordan futuristerne indvarslede kunstens radikale mulighed for at intervenere i det sociale og politiske liv, og som noget nyt tog de manifestformatet i brug hertil – som en særlig form for politisk agitationsmetode og mediestrategi. Dette lod sig imidlertid kun gøre takket være opkomsten af de nye teknologier og distributionskanaler, som futuristerne også havde veneration for.²² Den italienske futurisme udgør således en interessant bevægelse, fordi den – akkurat som mange af de senere avantgardestrømninger – ekspliciterede en afstandtagen til traditionen og fortiden. Futuristerne var klar over, at generationsbruddet i sig selv kan indeholde en subversiv politisk aktivisme og kritik. Hermed vægtede de deres egen generations særegne betydning som udtryk for noget eksklusivt, idet de hævdede, at de var de første, som var i stand til at indfri den utopiske vision om at erobre “den evigt åbne fremtids horisonter”. Det kollektive aspekt, som også prægede futuristernes selvopfattelse, blev ligeledes delt af de avantgardebevægelser, som opstod i tiden omkring 1. verdenskrig, heriblandt dadaister, de russiske kubofuturister og konstruktivister. At det kollektive aspekt spillede en afgørende rolle for de italienske futurister, afspejles fx i et brev, som Marinetti skrev til maleren Gino Severini i efteråret 1913 i forbindelse med Severinis forsøg på at blive integreret i bevægelsen og dens aktiviteter. Af brevet fremgår det, at Marinetti ikke kunne acceptere Severinis ophøjelse af digteren Guillaume Apollinaire med den begrundelse, at futuristerne lagde afstand til enhver form for heroisk dyrkelse af kunstnergeniet, som de opfattede som både mytisk, borgerligt og romantisk.²³

Den kollektivistiske indstilling, som kendetegnede nogle af de første avantgardekunstnere, genfindes endvidere hos forfatteren Ernst Jünger, der under sine fire års aktive deltagelse som skyttegravssoldat i 1. verdenskrig fastslog, at soldaterne, ligesom avantgardisterne, altid ankommer til fronten som en stor sammensmeltet og begejstret krop. For i lighed med avantgardisterne har soldaterne: “[...] meldt sig til krigen for at finde eventyret og faren, og [de] har derfor forladt den borgerlige dannelsesvej i foredragssalen eller ved værktøjsbordet.”²⁴ Den kollektive generationsbrudskonstruktion øver også indflydelse på den æstetisering, som finder sted i udvekslingen og betydningsspillet mellem avantgarderne og krigen. I det berømte hovedværk *Om krig*, udgivet 1932, pointerede militærteoretikeren Carl von Clausewitz, at et af de vigtigste aspekter ved krigsførelsen består i mobiliseringen af den kollektive fortrop, der på et nøje fastlagt

tidspunkt er i stand til i fællesskabets tjeneste at udføre de udstukne opgaver fra baglandet.²⁵ Hubert van den Berg har også påpeget de mange lighedstræk, der kan opstilles mellem avantgarde som krigs- og kulturbegreb.

“Avantgardens” fremskudte position; dens placering i frontlinjen, forud for hovedstyrkerne, og dét at den opererer relativt isoleret som for at bekendtgøre noget større, der er i vente; dens operationer på fjendtligt territorium; dens rekognoscerende funktion – disse og andre aspekter relateres derpå i den kulturelle sfære til fremkomsten af nye bevægelser med kurs mod en ny kunst og nye kulturelle praksisformer, der har til opgave at udforske disse nye måder at tackle den modstand, de undervejs møder fra eksisterende traditionelle gamle styrker, før det evt. lykkes dem at etablere sig som en ny kulturel eller politisk orden. Denne udvikling indlæses i en lineær opfattelse af historien behersket af fremskridt og en kontinuerlig erstatning af det gamle med det nye, samt – kan man tilføje – af en opfattelse af kulturhistorien som et krigsskuespil.²⁶

Generationsbrudskonstruktionen (den lineære historiestruktur) i kombination med krigsmetaforikken kan således siges at udgøre nogle helt centrale aspekter ved såvel avantgardernes selvforståelse som avantgardebegrebet. Habermas har fastholdt krigens symbolske betydning i sin karakteristik af avantgarderne, som han mener er kendetegnet ved: “Invading unknown territories, exposing oneself to the danger of unexpected meetings, conquering the future, tracing tracks in a landscape no one has yet traversed.”²⁷

Futuristernes hyldest til krigen skal også ses i lyset af Marinettis tilsvarende favorisering af begreber som patriotisme, heltemod og hverdagsheroisme. Alle rede i manifestet i *Le Figaro* fremhævede han, at krigens force bestod i udrensningen af enhver skønhed og anarkisme til fordel for den totale krig mellem nationer. Dette udsagn genfindes i det enorme tekstmateriale, som Marinetti udgav, heriblandt de tre berømte *Futuristiske politiske manifeste* samt *Nødvendigheden og voldens skønhed*. I sidstnævnte fremkom Marinetti med det synspunkt, at den sande kollektive identitet skabes i erkendelsen af, at den altid udgøres af et konglomerat af multiple organismer, hvilket, ifølge Marinetti, også kendetegner enhver nationsopbygning.²⁸ At futuristernes krigsvisioner og fascination af revolutionære opstande har påvirket andre kunstretninger og nye generationer af kunstnere helt frem til i dag, er indlysende, selvom futuristernes fascistoide tendenser har påvirket eftertidens syn på futurismen som en homogen inferior nationalistisk bevægelse.²⁹

Selvom der kan udpeges adskillige forskelle mellem fx dadaisternes umiddelbare afstandtagen til 1. verdenskrig og de sovjetiske konstruktivisternes politiske arbejde for revolutionen i 1917, så udgør krigen som begreb et uundgåeligt element ved avantgarderne og karakteristikken af dem generelt. Et eksempel på krigens betydning for dadaisterne, der ellers ofte opfattes som repræsentanter for en slags pacifistisk og anarkistisk antikrigserklæringsbevægelse, vidner John Heartfields montager til *A-I-Z* (*Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*) om. Fælles for Heartfields montager fra mellemkrigstiden er, at de alle er politisk funktionsbestemte, idet de fungerer som visuelle angreb på den gryende nazisme. På samme måde vil jeg hævde, at Georg Grosz' illustrationer fra 1920'erne såsom *Für deutsches Recht und deutsche Sitte* (1920), *Die vollendete Demokratie* (1920), *Zuhälter des Todes* (1919) og *Siegfried Hitler* (1923) mimer den krig, der på det tidspunkt ikke var en fysisk realitet endnu, selvom disse værker receptionshistorisk lader sig afkode som kritiske profetier om det nært forestående udbrud af 2. verdenskrig. Både Heartfield og Grosz er således, som dadaistiske epigoner, afhængige af den katastrofiske krigssituation, som de så ihærdigt forsøgte at undgå. I artiklen "The Fate of Art in the Age of Terror" understreger Boris Groys, at krigen kontinuerligt udgør et vigtigt omdrejningspunkt for avantgardekunsten, ligesom han fastslår, at krigen faktisk ofte glorificeres blandt nutidens kunstnere.³⁰ Den udveksling og betydningsrelation, der ifølge Groys altid findes mellem kunst og krig, kan således medvirke til en udnivellering af forestillingen om, at der findes en velafgrænset forskel mellem begreberne avantgarde og neoavantgarde. Begreberne krig og avantgarde kan med andre ord altid knyttes sammen på tværs af -ismer, generationer, geografier og kronologi.

Afmatningen af avantgarden som subversiv strategi?

Den kronologisk funderede generationsbruds konstruktion, hvor den historiske avantgarde ses som modsætning til efterkrigstidens neoavantgarde, kan som sagt opfattes som en narrativ og stærk hegemonisk diskurs. Uanset avantgardernes forskellighed i øvrigt er diskursen blevet opretholdt af en lang række toneangivende avantgardeteoretikere som fx Bürger, Matei Calinescu, Foster og Jean Weisgerber. Ud fra en receptionshistorisk indfaldsvinkel kan tesen om generationsbruddet inden for avantgarderne tilbagedateres til tiden umiddelbart efter 2. verdenskrigs ophør. I 1947, samme år som den kolde krig brød rigtigt ud, forsøgte Jean-Paul Sartre således at afskrive surrealismen enhver aktuel betydning, og som noget nyt formåede han samtidig at udnævne den til én lang kunstnerisk deroute.³¹ Sartres karakteristik af den "sande" kunst som den, der både var eksperimenterende og demokratisk opbyggelig, blev delt af Ole Sarvig,

der cementerede Sartres syn på surrealismens fallit. I 1950 fremkom Sarvig således i *Krisens billedbog* med et nærmest identisk udsagn om, at surrealismen havde mistet enhver politisk betydning efter krigen, hvilket ifølge Sarvig først og fremmest skyldtes dens destruktive karakter.³² Hermed formåede Sarvig at trække paralleller mellem surrealismen og udbruddet af 2. verdenskrig, hvorved han ekspliciterede sin afstandtagen til de såkaldte historiske avantgardebevægelseres aktivistiske potentialer.³³ Som Sarvig pointerede:

Men surrealismen bør omtales i datid, for den eksisterer ikke mere som bevægelse eller mental front, selv om der maaske stadig findes unge surrealistiske, som dyrker den for deres eget vedkommende. Den anden verdenskrig og dens absolutte splintren af dimensionerne og tingenes vante orden gjorde det endeligt af med surrealismen, der allerede i mange år havde skrantet i sin destruktive tilværelse.³⁴

De destruktive kræfter, som både var integreret i futuristernes, dadaisternes og surrealisternes antikunstprogrammer, blev således erstattet af en for vestmagterne samfundsopbyggelig eller "politisk neutral" kunstdidaktik, hvorigennem befolkningen kollektivt forsøgte at fortrænge de destruktive erfaringer fra krigen.³⁵ I den sammenhæng er det interessant, at også vidnesbyrdlitteraturen helt frem til 1980'erne blev underkendt både litterært og forskningsmæssigt: Fordi krigens omfangsrige katastrofer var uforståelige, blev ethvert vidnesbyrd forbigået. Som Morten Lassen meget præcist har formuleret det:

Holocaust havde længe status af at være "udeleligt", noget, som lå uden for vores forstands grænser, og som vi af respekt for ofrene kun burde møde med andægtig tavshed. Siden 1980'erne har spørgsmålet imidlertid ikke været om, men snarere hvordan man skulle skildre Holocaust. Det hænger måske sammen med, at i takt med at vidnerne dør, er der kun litteraturen, filmene og kunsten tilbage til at vidne. [...] en historiker har i øvrigt konkluderet, at det vigtigste vi kan lære af Holocaust er, at vi ikke skal vende ryggen til i mødet med det umiddelbart uforståelige. Hvilket som helhed var de allieredes reaktion på de første vidnesbyrd om, at nazisterne gassede tusinder af jøder om dagen i forskellige lejre i Polen.³⁶

Ligesom vidnesbyrdlitteraturen blev sat i et modsætningsforhold til den eksistentialistiske litteratur, som fremkom i lyset af den gryende velfærdsstat og dens frihedsideal, blev de historiske avantgarder med deres brug af chokeffekter og

antikapitalistiske strategier også udgrænset til fordel for konstruktionen af en ny generation af avantgardekunstnere, der, som Bürger påpeger, er dem, der i modsætning til tidligere blev indlemmet ubesværet i de allerede etablerede kunstinstitutioner. Problemet var bare, at en lang række kunstnere fortsatte med at skabe avantgardistiske værker, hvis hovedformål bestod i at rejse en ny kritik af den vestlige verdens institutioner og kapitalistiske idealer. Mange af de kunstnere, der sættes i forbindelse med den historiske avantgarde, fortsatte således i samme revolutionsorienterede spor under og efter krigen. Dette gælder ikke mindst dadaister og surrealistiske kunstnere som fx Georg Grosz, John Heartfield, Francis Picabia, Claude Cahun, Hannah Höch, Man Ray og Marcel Duchamp.

Det skal hermed samtidig understreges, at konstruktionen og forestillingen om, at der kan etableres et entydigt og eksakt skel mellem avantgardens "før og efter" – med 2. verdenskrig som den historiske, storpolitiske breche mellem de to – har virket forsimplet og ekskluderende, idet en lang række kunstnere og kunstretninger er blevet overset. Mange af de efterkrigstidsbevægelser, som kan siges at repræsentere en mere politisk intervenserende aktivistisk og kritisk orienteret tilgang til kunstproduktionerne, er på den måde blevet udskrevet eller ekskluderet fra den kanoniserede kunst- og kulturhistorie.

Selvom Bürgers påpegning af avantgardernes produktive og heroiske fejlen på mange måder stadig er aktuel og velvalgt, overser han samtidig, at den generationsbrudskonstruktion, som han selv er med til at cementere, tager del i den kontrarevolutionære bevægelse, som han anfægter i sin teori. Med andre ord vil jeg hævde, at det er sandsynligt, at det er avantgardeformationernes ufuldkomne evne til at unddrage sig generationsbrudskonstruktionen, der bl.a. har ført til undermineringen af avantgardebegrebets betydning som politisk konstitutiv. For selvom dadaister som Heartfield og Grosz ufortrødent fortsatte deres samfundskritiske avantgardistiske praksisser både under og efter krigen, så formåede de som bekendt ikke at gendrive forestillingen om, at den socialistiske revolution var en utopi. Det samme gælder den danske surrealist Wilhelm Freddie, hvis kunst på sin vis også udligner demarkationslinjen mellem begreber som avantgarde og neoavantgarde. For som Mikkel Bolt har påpeget, så virkede Freddie's kunst fra før krigen fortsat provokativ i efterkrigstiden – hvorfor den også påvirkede nogle af de nye aktivistisk orienterede avantgardekunstnere såsom situationisterne:

I 1960'ernes begyndelse var surrealisten Freddie mønstereksemplet på en grænsesøgende kunstner. Beslaglæggelsen af de tre nyfremstillede kopier af *Sex-paralyseappeal*, *Psykografisk fænomen: Verdenskrigens faldne og*

Fornøjelsens legionærer der var med på Freddie's udstilling i Galerie Köpcke i november 1961 var et af de helt store diskussionsemner, og retssagen, der kørte fra september 1962 til maj 1963, var forsidestof i alle danske aviser. Freddie udfordrede retssystemet lige på og hårdt ved at fremstille kopier af de værker, der var i politiets varetægt, og udstille dem, og ikke mindst informere dagbladene om aktionen. Denne fremgangsmåde udstyrede Freddie med en særlig aura: Her var der en kunstner, der havde siddet ti dage i spjældet på grund af sin kunst, men som vedholdende insisterede på sin ret til at skabe kunstværker uden hensyntagen til juridiske eller politiske begrænsninger... Neoavantgardisterne havde noget at have deres beundring i, for der var ikke tvivl om, at Wilhelm Freddie's kunst af mange blev betragtet som stærkt provokerende [...].³⁷

Det er da også først inden for de seneste år, at de mere revolutionære efterkrigstidskunststrømninger systematisk er blevet udforsket. Dette gælder fx aktioner som *The New York Art Strike Against Racism, War and Repression*, grupperinger og bevægelser som Lettristerne, Situationistisk Internationale, Art Workers' Coalition, SPUR den japanske gruppe Gutai Art Association (Gutai Bijutsu Kyôkai) eller den eksjugoslaviske gruppe KÔD.³⁸

Avantgardistiske strategier i dag

At de avantgardistiske strategier fortsat anvendes til samfundsbaseret kritik, vidner et bidrag af Pablo Henrik Llambias til tidsskriftet *Pist Prota* fra 1999 om. I bidraget, som består af en brugerundersøgelse med titlen "Demokratisk krigsførelse – En brugerundersøgelse", opfordrer kunstneren og forfatteren til en videre refleksion over, hvordan demokratiets værste fjende er demokratiet selv. Llambias skriver:

Danmark har i 1999, via sit medlemskab af Nato, deltaget i et militært angreb på en anden nation med henvisning til dennes upassende fremfærd. Der er i den forbindelse meget at tage fat på. Mange andre landes regeringer lever ikke op til danske standarder for overholdninger af menneskerettigheder, demokrati med videre. Danmark vil også i fremtiden være forpligtet til at svinge demokratiets sværd over disse nationer. Og demokratiets sværd er stærkt, idet det har sin styrke i folket. Vi spørger: Hvor skal vi slå til næste gang? Og med hvad? PHL-Opinionen hører befolkningens røst til brug for videre demokratisk krigsførelse. Udfyld venligst vedlagte spørgeskema [...].³⁹

Montager, collager, modifikationer og detournementer spiller, akkurat som blandt futuristerne, konstruktivisternes, dadaisterne, surrealisternes og efterkrigstidens situationister, således stadig en betydelig rolle blandt nutidens politisk revolterende kunstnere. I den på mange måder dystopiske tid, som vi i dag befinder os i, er det efter min mening igen væsentligt, at vi retter opmærksomheden mod, hvordan avantgarderne kan fungere som politiske modorganiseringer til de herskende diskurser. Det er ud fra en sådan genfortryllesesoptik nærliggende at opfatte Reclaim the Streets, Occupy-bevægelsen, Rote Rose, Pussy Riots og forskellige varianter af *adbusters* som formet af en sådan ny og endnu ikke kanoniseret avantgardeimpuls. Ud fra en mere traditionsorienteret kunstteori er det naturligvis vanskeligt at acceptere disse proaktive kunstnere som en ny generations redning af et afpolitiseret avantgardebegreb. Ud fra et kunsthistorisk traditionsforvaltende perspektiv er det på dét niveau fortsat meningsfuldt at opfatte avantgarderne som sammenbrudsramte og socialpolitisk afmattede konstitutioner. Men det skyldes også, at det først er, når den narrative fortælling om de historiske avantgarder versus neoavantgarder, som på kompleks vis bliver udtryk for en fælles hegemonisk og vesteuropæisk diskurs, kan suspenderes, at de nye, alternative samt revolterende avantgardeformationer kan komme til orde og dermed kontinuerligt genopstå.

Den historiske avantgarde versus neoavantgarden – en klassisk diskussion i et nyt perspektiv

I *Theorie der Avantgarde* udnævner Bürger som sagt den historiske avantgarde som autentisk, hvilket kontrasteres af neoavantgarden, som han i lighed med Habermas opfatter som kulminationen på førstnævntes suspension og fald.⁴⁰ For Bürger eksisterer der således kun én glørværdig form for avantgarde, idet han som sagt mener, at opgøret med kunstinstitutionen og kunstværket som fetichobjekt kun lod sig praktisere én gang – dvs. blandt den generation af kunstnere, der tilhørte tiden før 2. verdenskrig. Som vi har set, betragter Bürger krigen som den historiske begivenhed, der separerer kunstudviklingen i et “før og efter”. Denne generationsbruds konstruktion stemmer godt overens med Hal Fosters begejstring for neoavantgarden, som han, i modsætning til Bürger, opfatter som den historiske avantgardes redning, idet Foster med afsæt i den strukturalistiske psykoanalytiker Jacques Lacans genlæsning af Sigmund Freuds begreb om *Nachträglichkeit* hævder, at det i virkeligheden er neoavantgarden, der giver den historiske avantgarde sprog.⁴¹ Eller som Ann Lumbye Sørensen har formuleret det:

Historisk bevidsthed og indsigt er forudsætningen for de genforhandlinger, der betegner mere eller mindre radikale forskydninger i forhold til en tidligere afsluttet formulering af kunstnerisk eller videnskabelig art. Disse genkomster åbner for andre og mere perspektiverende analyser. Ikke blot af samtidskunsten, men også for opfattelsen af den tidligere skabte kunst. Foster fremfører, at de efterfølgende avantgarder ikke afslutter de tidligere avantgards projekt, men er først til at forstå i lyset af disse bestræbelser.⁴²

Som sagt fastholder Foster en kombinatorisk model, hvorved det også bliver de kronologiske og geografiske særegenheder, der tilsammen strukturerer en større narrativ fortælling om, hvordan dette skift fra historisk avantgarde til neoavantgarde fandt sted. Foster opfatter det historiske skift som et kulminationspunkt, der først indfinder sig rigtigt med minimalismens og popkunstens indtog i 1960'ernes USA. Ifølge Foster er forcerne og fællesreferencerne for disse retninger deres evne til at udfordre kapitalismen, samtidig med at de er i stand til at forvandle populærkultur til finkunst, hvorved det paradoksalt nok er populærkulturen, der opgraderes.⁴³ At USA også fik en vis afsmitningseffekt på den europæiske kunst- og kulturscene efter 2. verdenskrig, understreges endvidere af Øystein Hjort, der i sit bidrag til bogen *Amerikansk kultur efter 1945* påpeger, at det var den amerikanske kunstscene, der var med til at definere og begrebsliggøre, hvad der fandt sted på den europæiske kunstscene med Paris som fortsat centrum.⁴⁴ Hjort konstaterer samtidig, at begreber som kunstneriske skoler, -ismer, stile og generationer bygger på ideologiske værdier og konstruktioner. Det betyder, at enhver kategoriseret -isme-betegnelse samt forestilling om, at der findes eksakte generationer, må dække over nogle plurale og komplekse strukturer, hvorfor idéen om, at der udspiller sig et generationsbrud med 2. verdenskrig som det vigtigste historiske pejlepunkt for det 20. århundredes samlede kultur- og kunsthistorie, historiografisk bliver vanskelig at opretholde som naturgivent. Med andre ord markerer de fascistiske og nazistiske regimers storhed og fald ikke automatisk en tilsvarende radikal ændring i kunstens politiske målsætninger og produktionsformer. Montager, collager, performative indslag, politisk motiverede paraderinger og kollektive manifeste indgår desuden som vigtige ingredienser i den receptionshistoriske avantgardediskurs, der knytter sig til forståelsen af den politiske og aktivistiske kunst både før og efter krigsudbruddet. Således byggede de internationale situationisters revolterende målsætninger og metoder stadig på montageformer, detournementer, aktioner og modificeringer.

Hjort gør endvidere opmærksom på, at fx popkunsten genealogisk ikke er et amerikansk fænomen, men derimod et europæisk/britisk, idet begrebet blev lanceret af kunstkritikeren Lawrence Alloway i midten af 1950'erne, hvorefter det cirkulerede i London i 1957-58. Popkunst var derfor også en "industrialismens kunst før det var en amerikansk kunst".⁴⁵ Foster, derimod, ser den amerikanske popkunst som et parallelspejl til den engelske, som han mener udsprang af de tendenser, som han sporer blandt medlemmerne fra The Independent Group. Ifølge Foster voksede den amerikanske popkunst således ud af den historiske, amerikanske dadabevægelse, hvilket han begrundet med den historiske avantgardebevægelses interesse for readymades.⁴⁶ At en kunstner som Gerald Murphy allerede i 1920'erne arbejdede med mange af de elementer, som senere skulle karakterisere amerikansk popkunst – herunder brugen af skabeloner – kan således underbygge tesen om, at der eksisterer en stærk forbindelse mellem popkunst og de forudgående avantgarder fra før 2. verdenskrig.

Ud fra disse mangefacetterede undersøgelser af relationsspillet mellem begreberne avantgarde og neoavantgarde er det tydeligt, at distinktionen mellem de to ikke længere kan betragtes som entydig, endsige reel. Generationsbruddet mellem de to er derimod at opfatte som en vedholdende hegemonisk konstrueret diskurs med vid rækkevidde, idet konstruktionen, som vi nu har set, har indvirket reduktivt på avantgarderne i helhedsforståelsen af dem som subversive, kritiske organiseringer.

ABSTRACT

This article takes as its point of departure the notion that World War II represents a generational breach that resulted in the post-war avant-garde being on the one hand more accessible to the public, and on the other less subversive and radical. The notion of World War II as the generational and cultural cleft that separated the historical avant-garde from the ahistorical, neo-avant-garde thus also implies a complete collapse of the avant-garde as an anti-capitalist and sociopolitical project. As Peter Bürger has pointed out, this reasoning naturally invites apprehension of World War II as the single historical event that led to the final decline and failure of the avant-garde. Given Karl Marx's theory that history always repeats itself, it is still possible from a discourse-analytical standpoint to consider the neo-avant-garde as a sort of appropriated edition of the historical one. Contrary to later post-war avant-garde theory, however, Walter Benjamin asserted as early as 1940 that every period should ideally manifest currents capable of wresting it free from obligations to historical legacy and conformity. It is nonetheless difficult, in this day and age, to locate an example of avant-garde art that realistically has the potential to wage an anti-capitalist resistance: in any event, not while such art operates under obligation to a complex of traditionally determined avant-garde legacies that are seamlessly assimilated into the canonized, art-historical discourse on generational teleology.

NOTER

- 1 Bishop, 2006, pp. 179 ff; Bishop, 2012, p. 3.
- 2 Roberts, 2015, pp. 130 ff.
- 3 Mauro, 2014, p. 108.
- 4 Ørum og Ping Huang, 2005, p. 16.
- 5 van den Berg, 2005, p. 25.
- 6 Ørum og Ping Huang, 2005, p. 15.
- 7 Foster, 1996, p. 29.
- 8 DuPlessis, 2006, p. 18.
- 9 DuPlessis, 2006, p. 21.
- 10 Schneider, 1997, pp. 138 ff.
- 11 Schneider, 1997, pp. 1 ff.
- 12 Hughes, 1980; Phillips, 2000; Wheeler, 1991.
- 13 Flere kunsthistorikere har inden for de senere år vist, at både Nordeuropa og Østeuropa fx har spillet en langt vigtigere rolle for udviklingen af avantgarderne end hidtil antaget. For mere information herom se fx Benson, 2002; van den Berg og Hautamäki (red.), 2013; Piotrowski, 2009.
- 14 Bishop, 2012, pp. 129 ff.
- 15 En undtagelse herfra er Piotrowski, 2009.
- 16 Bolt, 2009a, pp. 44 ff.
- 17 Mauro, 2014, pp. 107 ff.
- 18 Puchner, 2006, pp. 49 ff.
- 19 Williams, 1977, pp. 9 ff.
- 20 Malevich, 1963, p. 23.
- 21 Scheunemann, 2005, p. 36.
- 22 Tisdall og Bozzolla, 1992, p. 7.
- 23 Perloff, 2003, p. 81.
- 24 Andersen og Høg, 2003, p. 33.
- 25 Clausewitz, 1997, p. 11.
- 26 van den Berg, 2005, p. 25.
- 27 Habermas citeret efter Giunta, 2007, p. 14.
- 28 Marinetti, 2006, p. 61.
- 29 André Breton, som var ophavsmanden til det surrealistiske manifest i 1924, lagde fx også afstand til Salvador Dalí og hans kunst ud fra den begrundelse, at Dalí's støtte til Franco var kontrarevolutionær og dermed ikke surrealistisk.
- 30 Groys, 2009, p. 54.
- 31 Bürger, 2004, p. 75.
- 32 Kristensen, 2014, p. 175.
- 33 Bürger favoriserer, i forlængelse af Walter Benjamin, surrealismen i sin avantgardeteori. Således udnævner Bürger, med paralleller til Benjamins teori, surrealisternes vægtning af de irrationelle dionysiske kræfter som glørværdige. Både Bürger og Benjamin opfatter desuden surrealisternes montager, collager, film og fotografier som de medier, der bedst kan fremme udløsningen af en ny politisk samfundsrevolution.
- 34 Sarvig, 1962, pp. 25 ff.

- 35 Bolt, 2009a, pp. 44 ff.
- 36 Lassen, pp. 8 ff.
- 37 Bolt, 2009b, p. 126.
- 38 For mere information om amerikanske bevægelser mod krigen i Vietnam se Israel, 2013; for Gutai se fx Tomi, 2007, pp. 45 ff.; for KôD se Kopicl, 2003, pp. 103 ff.
- 39 Llambias, 1999, p. 12.
- 40 Se fx Bürger, 2004.
- 41 Foster, 1996.
- 42 Sørensen, 2003, p. 245.
- 43 Sørensen, 2003, p. 260; Foster, 2012, p. 5.
- 44 Hjort, 1992, p. 111.
- 45 Hjort, 1992, p. 111.
- 46 Foster, 2012, p. 5 ff.

LITTERATUR

- Andersen, Michael Jannerup og Mads Høg: "I stålvejrets midte – Krigen som positiv erstatning i Ernst Jüngers *in Stahlgewitten*" in Gyrih Ravn m.fl. (red.), *Krig, Kulturo – Tidsskrift for Moderne Kultur*, nr. 17, København, 2003, pp. 33-40.
- Berg, Hubert van den: "Kortlægning af det nyes gamle spor – Bidrag til en historisk topografi over det 20. århundredes avantgarde i europæisk kultur" in Tania Ørum m.fl. (red.), *En tradition af opbrud – Avantgardernes tradition og politik*, Forlaget Spring, Hellerup, 2005, pp. 19-44.
- Berg, Hubert van den og Irmeli Hautamäki (red.): *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925*, Brill/Rodopi, Amsterdam, 2013.
- Benson, Timothy O. (red.): *Central European avant-gardes: Exchange and transformation, 1910-1930*, MIT Press, Cambridge, 2002.
- Bishop, Claire: "The Social Turn: Collaboration and its discontents" in *Artforum*, nr. 6, årgang 44, February 2006, pp. 179-185.
- Bishop, Claire: *Artificial Hells – Participatory Art and The Politics of Spectatorship*, Verso Books, London, 2012.
- Bolt, Mikkel: *Avantgardens selvmord*, Forlaget 28/6, Eks-Skolens Trykkeri, København, 2009a.
- Bolt, Mikkel: "Freddies avantgardestrategi" in Dorthe Aagesen og Mette Houlberg Rung (red.), *Wilhelm Freddie – Stik gaflen i øjet*, Statens Museum for Kunst, København, 2009b, pp. 124-138.
- Bürger, Peter: *Theory of the Avant-Garde*, Theory and History of Literature, vol. 4, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004.
- Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity – Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham, 1987.
- Clausewitz, Carl von: *On War*, Worldworth, London, 1997.
- DuPlessis, Rachel Blau: "Post-A vant/A vant Pos: An Imaginary Conversation inside Real Practice" in Louis Armand (red.), *Avant-Post – The avant-garde under "post"-conditions*, Litteraria Pragnesia, Prag, 2006, pp. 17-35.
- Foster, Hal: *The Return of the Real – The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge, 1996.
- Giunta, Andrea: *Avant-garde, Internationalism, And Politics – Argentine Art in the Sixties*, Duke University Press, London, 2007.
- Groys, Boris: "The Fate of Art in the Age of Terror" in Manon Slome og Joshua Simon (red.), *The Aesthetics of Terror*, Edizioni Charta, Milano, 2009, pp. 54-61.

- Hjort, Øystein: "Figurer i et kraftfelt" in Øystein Hjort m.fl. (red), *Amerikansk kultur efter 1945 – Litteratur, billedkunst, musik, film. Tendenser, stilretninger, kunstnere og værker i efterkrigstiden frem til i dag*, Spektrum, København, 1992, pp. 79-177.
- Hughes, Robert: *The Shock of The New – Art and the Century of Change*, British Broadcasting Corporation, London, 1980.
- Israel, Mathew: *Kill For Peace – American Artists Against the Vietnam War*, University of Texas Press, Austin, 2013.
- Kopiel, Vladimir: "Writings of Death and Entertainment – Textual Body and (De)composition of Meaning in Yugoslav Neo-avant-garde and Post-avant-garde Literature, 1968-1991" in Dubravka Djurić og Miško Šuvaković (red), *Impossible Histories – Historical Avant-Garde, Neo-avant-gardes, and Post avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, MIT Press, Cambridge, 2003, pp. 96-122.
- 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.
- Lassen, Morten: *At skrive Holocaust – En introduktion til vidnesbyrdlitteraturen – Primo Levi, Elie Wiesel, Jorge Semprún*, Museum Tusulanums Forlag, København, 2011.
- Llambias, Pablo Henrik: "Demokratisk krigsførelse – En brugerundersøgelse" in Jesper Fabricius m.fl. (red), *Pist Protta*, nr. 33, Forlaget Space Poetry, KSL Tryk, København, oktober 1999, pp. 12-13.
- Malevitj, Kazimir: "Fra kubismen og futurismen til suprematismen – En ny malerisk realisme" in Troels Andersen (red), *Om nye systemer i kunsten – Skrifter 1915-1922*, Kunst og Kultur, København, 1963, pp. 15-39.
- Mauro, Evan: "The Death and Life of the Avant Garde: Or, Modernism & Biopolitics" in Mark James Léger (red.), *The Idea of the Avant Garde and what it means today*, Manchester University Press, Manchester, 2014, pp. 108-121.
- Marinetti, F.T.: "The Necessity and Beauty of Violence" in Günter Berghaus (red.), *Critical Writings*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2006, pp. 60-73.
- Perloff, Majorie: *The futurist moment – Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*, The University of Chicago Press, London, 2003.
- Phillips, Lisa: *The American Century – Art & Culture 1950-2000*, Whitney Museum of American Art, W.W. Norton & Company Inc., New York, 2000.
- Piotrowski, Piotr: *In the Shadow of Yalta – Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945-1975*, Reaktion Books, London, 2009.
- Puchner, Martin: *Poetry of the Revolution – Marx, Manifestos, and the Avant-Garde*, Princeton University Press, Oxford, 2006.
- Roberts, John: *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, Verso, London, 2015.
- Sarvig, Ole: *Krisens Billedbog*, Gyldendal, København, 1962.
- Scheunemann, Dietrich: "From Collage to the Multiple" in Dietrich Scheunemann (red.), *Avant-Garde/Neo-Avant-Garde*, Rodopi, Amsterdam, 2005, pp. 15-49.
- Schneider, Rebecca: *The Explicit Body in Performance*, Routledge, London, 1997.
- Sørensen, Ann Lumbye: "Utopiens genkomst som erindringsbillede – Ilya Kabakovs autenticitetsrealisme og dens forbindelser med Proun-Rum af El Lisitski" in Karin Petersen og Mette Sandbye (red.), *Virkelighed, virkelighed – Avantgardens realisme*, Tiderne Skifter, København, 2003, pp. 244-268.
- Tisdall, Caroline og Angelo Bozzolla: *Futurism*, Thames and Hudson, London, 1992.

- Tomi, Reiko: "After the descent to Everyday – Japanese Collectivism from Hi Red Center to The Play, 1964-1973" in Blake Stimson og Gregory Sholette (red.), *Collectivism after Modernism*, University of Minneapolis, London, 2007, pp. 45-77.
- Wheeler, Daniel: *Art Since Mid-Century*, Thames and Hudson, London, 1991.
- Williams, Robert C.: *Artists in Revolution – Portraits of the Russian Avant-Garde 1905-1925*, Indiana University Press, Bloomington, 1977.
- Ørum, Tania og Marianne Ping Huang: "En tradition af opbrud – Avantgardernes tradition og politik" in Tania Ørum m.fl. (red.), *En tradition af opbrud – Avantgardernes tradition og politik*, Forlaget Spring, Hellerup, 2005, pp. 7-19.
- Ørum, Tania: "The Post-War Avant-Garde in the Nordic Countries" in Tania Ørum og Jesper Olsson (red.), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, Brill/Rodopi, Amsterdam, 2016, pp. 3-53.