



1+1 = 3

Nærlæsninger af *Strukturer* som et tværæstetisk udstillingeksperiment

Den 4. december 1965 åbnede fotografen Keld Helmer-Petersen (1920-2013) og møbelarkitekten Poul Kjærholm (1929-1980), en fælles udstilling med titlen *Strukturer* i designer Ole Palsbys showroom på Hovedvagtsgade 8 i København [1]. Den havde sit udspring i miljøet omkring Palsbys showroom og blev skabt i samarbejde med arkitekt Nils Fagerholt. Designer og kunstner Bo Bonfils stod for den tilhørende plakat. Udstillingen viste fotografi og møbler. Den var opbygget af udstillingspaneler med fotografier på begge sider, der var placeret forskudt og skabte et forløb af lange, åbne rum i udstillingsrummet. For vinduerne i endevæggene var der placeret skillevægge, hvorpå bånd af Helmer-Petersens fotografier løb. Udstillingspanelerne viste på fire sider store fotostater med forstørrelser af siv, stablet tømmer, vintergrene og vand. På de øvrige paneler vistes rækker af fotografier i mindre formater af by- og naturlandskaber. Kjærholms møbler blev præsenteret på lave podier. Stole og taburetter var udstillet skilt ad og arrangeret på de lave podier, så enkeltdeles detaljer og materialer kunne inspiceres – helt ned til de sammenbindende dele som skruer og polstring. En række af møbeldele var samlet i skulpturelle opstillinger, der fremhævede det repetitive og geometriske i deres formgivning. En enkelt skulptur af Kjærholm, *Fillifut* fra 1957, hang ned fra loftet i udstillingens ene side. Nils Fagerholt betoner hænge-skulpturens betydning for udstillingens udsagn, fordi den, i modsætning til de brugsbetingede møbeldele, viste “frit og uafhængigt fra enhver sammenhæng,

<

[1] Keld Helmer-Petersen: Installationsfoto fra *Strukturer*, 1965. © Estate of Keld Helmer-Petersen.

hvad de simpleste ligedannede led rummer af muligheder for rumlig skønhed”.¹ I Fagerholts betoning af hængeskulpturen ligger også en tilkendegivelse af, at dette hverken var en traditionel design- eller fotografiudstilling. Ambitionen syntes snarere, som udstillingens titel også indikerer, at være en fælles kunstnerisk bestræbelse på at undersøge formernes visuelle og materielle sprog i en tværaestetisk udveksling mellem det fotografiske billede og møblernes formgivning.

Da udstillingen åbnede, havde Kjærholm og Helmer-Petersen allerede i en årrække samarbejdet om udstillinger, og Helmer-Petersen fotograferede mere eller mindre fast Kjærholms møbler i kommerciel sammenhæng. Samarbejdet er ikke usædvanligt i den forstand, at udvekslinger mellem fotografi og design i 1950'erne og 1960'erne var udbredt og voksede ud af mellemkrigstidens stigende anvendelse af fotografi som middel til at visualisere designobjekter på en tidsvarende og fremsynet facon.² I 1950'erne havde fotografiet etableret sig som allestedsnærværende i den stadigt tiltagende massemedierede kultur og indtog naturligvis også en central rolle som redskab til at præsentere møbel-design visuelt i tidsskrifter mv., men i stigende grad indgik fotografiet også som illustration på designudstillinger i perioden. I forhold til samtidige designudstillinger i efterkrigstidens Danmark fik Kjærholms og Helmer-Petersens kunstneriske samarbejde imidlertid karakter af noget, der overskred den sædvanlige illustrative eller dekorative relation og etablerede et rum, hvor design og fotografi indgik i et fælles udsagn.³ Jeg vil hævde, at udstillingen *Strukturer* udgør et radikalt eksempel på denne ambition om et fælles kunstnerisk sprog, men den er hidtil kun berørt overfladisk, og den er aldrig blevet analyseret i en udstillingshistorisk sammenhæng.⁴ Netop denne udstilling placerede sig i et interessant grænsefelt mellem kunst- og designudstilling og præsenterede sig udstillingsretorisk som en hybridudstilling, der forskød sig fra gængse kategorier. Den var ikke blot en præsentation af fotografi og design. *Strukturer* repræsenterede i min optik også et eksperiment og en art forskning i grænsefeltet mellem det fotografiske flade billede og møblets tredimensionelle materialitet og udgør i den forstand et interessant udstillingshistorisk studie i en både design- og fotografihistorisk kontekst.

I artiklen “When Exhibitions become Form” (2014) indkredser den amerikanske kunsthistoriker Elena Filipovic de væsentligste karakteristika for kunstner-kuraterede udstillinger. Hun fremhæver særligt ét fællestræk, der kommer til udtryk på tværs af de utallige former, kunstner-kuraterede udstillinger kan antage. Det gælder for den type udstillinger, at de kan anses som et “result of artists treating the exhibition as an artistic medium in its own right,

an articulation of form”.⁵ Når udstillingsmediet bliver behandlet som et udtryksfyldt medium i sig selv, kan det medvirke til, at selve idéen om udstillingen, som den traditionelt er blevet forstået, bliver ophævet eller forskudt. Derved bliver selve udstillingens genre, kategori og format sat på spil, og selve vilkårene for, hvad en udstilling kan være, ændres.⁶ Filipovics begreb om udstillingen som “en artikulation af form” kan åbne for en forståelse af, hvordan en udstilling som *Strukturer* kan siges at etablere et rum for tænkning i feltet mellem fotografi og design, idet betingelsen for den fælles kunstneriske vision findes i selve udstillingens arkitektur og form. Men hvad sker der, når fotografiets flygtige og flade natur møder møblets, eller her møbeldelenes, solide og materielle formgivning og status af konkret genstand i rummet? Hvordan artikulerer udstillingen sig som et tværæstetisk eksperiment, og hvordan bruges udstillingsrummet til at understøtte den eksperimentelle udforskning? For at svare herpå vil artiklen først skitsere, hvorledes udstillingen arbejder med selve det at kombinere rum, objekt og billede, for dernæst at give en nærlæsning af udstillingens indre logikker og selve det betydningsfelt, der etableres mellem de to medier.

Arkitekturens grundstrukturer

Da Helmer-Petersen i begyndelsen af 1950'erne indgik det første samarbejde med Kjærholm, var det baseret på en række fælles æstetiske idealer og inspirationer fra særligt Bauhaus-skolen og den hollandske de Stijl-bevægelses opmærksomhed på relationen mellem rum og flade og konstruktionen af dynamiske, rumlige kompositioner. Helmer-Petersen vendte i 1951 hjem fra et år ved *Institute of Design* i Chicago. Skolen blev grundlagt som *New Bauhaus* i 1937 af kunstneren og Bauhaus-læreren Laszlo Moholy-Nagy som en amerikansk fortsættelse af det tyske Bauhaus. Under sit ophold i Chicago fulgte Helmer-Petersen med sit kamera konstruktionen af Lake Shore Building, som den emigrerede Bauhaus-arkitekt Mies van der Rohe stod bag. De to tvillingetårne, der rejste sig som geometrisk retlinede konstruktioner af glas og stål, blev minutiøst registreret i nærbilleder af konstruktionen og i skæve perspektiver, der omsatte den rumlige disposition i bygningen til geometriske kompositioner i billedets flade.⁷ Billedserien står som ét eksempel af mange på Helmer-Petersens opmærksomhed og interesse i at omsætte den moderne arkitekturs geometri til fotografiets flade. Mies van der Rohes arkitektur- og rumopfattelse var også en betydningsfuld inspiration for Kjærholm. Rohes projekt til et landhus fra 1922 fremhæves af arkitekt Christoffer Harlang som et referencepunkt, hvortil Kjærholms kompositions måde og forståelse af møblet som et rumligt element kan forankres. Rohe hentede inspiration i de Stijl-bevægelsens billedkunst, og plantegningen af

landhuset kan ses som en slags forsøg på at overføre de Stijl-maleriernes flade, geometriske kompositioner til et rumligt forløb. Tegningen viser et hus, der fremtræder som en åben struktur, som i glidende bevægelser mellem lodrette og vandrette planer skaber en rumlig komposition uden afslutning.⁸ Den måde at arbejde med rummets struktur og komposition blev ifølge Harlang det arkitektoniske udgangspunkt for Kjærholms opbygning af sine møbler, hvor målet var at afsøge formelementerne i et stofligt, rumligt og konstruktivt sammenspil.⁹ Den arkitekturopfattelse, som Kjærholm repræsenterede, fandt genklang hos en lille skare af arkitekter i Danmark i perioden. For dem tjente Bauhaus-arkitekter, der emigrerede til USA, som Walter Gropius, Marcel Breuer og førnævnte Rohe, samt den nye generation af amerikanske arkitekter som Ray og Charles Eames, som forbilleder for en arkitekturopfattelse, der byggede på basale elementer som proportion, rytme og lys. Helmer-Petersen var også del af den kreds, hvor han i en professionel sammenhæng virkede som fotograf. Han fandt imidlertid også her et kunstnerisk slægtskab og en æstetisk vision, der resonerede med hans ambitioner for fotografiets udtryksmuligheder. Opmærksomheden på rytme, lys, balance på den ene side og elementernes samspil på den anden, som kendetegnede en møbelarkitekt som Kjærholm, genfinder man i Helmer-Petersens kunstneriske oversættelse af virkelighedens motiver til kompositioner i fotografiets indramning. I utallige nærstudier af sand, vand, stålkonstruktioner, trådhegn eller asfalt kan man identificere denne interesse for formernes grundlæggende struktur, proportioner og egenskaber. Den elementære interesse for spillet mellem rum, flade og objekt bliver tydeliggjort i Kjærholms og Helmer-Petersens udstillingsamarbejde, hvor arbejdet koncentrerer sig om relationen mellem rum og flade, og den dynamiske rumopfattelse hos Bauhaus-arkitekterne fungerer som et afsæt, fra hvilket der tænkes i relationer mellem udstillingens enkelte elementer.

Et tidligt eksempel på, hvorledes selve rummet bliver en komposition i Kjærholms udstillingsdesign, er udstillingen *Eksperiment og Dokumentation* på Charlottenborg i 1954. Det var en for tiden særegen soloudstilling af Helmer-Petersens fotografi. Fotografierne blev udstillet på skiftevis sorte og hvide vægge holdt sammen af røde stivere. Idéen til den grafiske, kontrastfulde, sort/hvide sammenstilling blev hentet fra en udstilling med den amerikanske fotograf Harry Callahan, som Helmer-Petersen havde set på The Art Institute of Chicago i 1951. Men det er Kjærholms rumlige disposition og brugen af røde stivere, der omdanner udstillingsrummet til: "En Mondrian-komposition i rummet eller Gerrit Rietvelds mondrianske stol forvandlet til udstillingsarkitektur," som Poul Erik Tøjner påpeger.¹⁰ [2] Inden for fotografiudstillinger i Danmark satte

Eksperiment og Dokumentation en helt ny standard. Kunstfotografi havde trange kår i efterkrigstidens Danmark, og fra 1946 blev “det billedmæssige fotografi”, som kunstfotografiet blev kaldt på det tidspunkt, stort set udelukkende præsenteret på portrætfotografen Aage Remfeldts jævnlige, censurerede internationale udstillinger, der blev vist under titlen *Billedmæssigt Fotografi* på Charlottenborg i perioden 1946-1976.¹¹ Det var den øvre middelklasses kunstnerisk ambitiøse amatørfotografer, der indsendte billeder til udstillingen, hvor motiver og stil havde det piktorialistiske fotografi som forbillede. Ophængningen var i salonstil, og billederne var præget af et klassisk skønhedsideal om harmoni, enhed og maleriskhed i fotografiets udtryk.¹² Helmer-Petersen havde ikke meget tilovers for disse udstillinger og skrev i 1949 sarkastisk og med slet skjult adressat til Remfeldt om udkommet af at besøge en udstilling af “billedmæssigt fotografi”: “Det er den Kløe i Sjælen, som vi kalder Skabertrang og Inspiration, og hvis fornemste Følgesvend hedder Selvkritik, der er den egentlige Glæde ved det ‘Billedmæssige Fotografi’.”¹³

Det var den skabertrang og higen efter at skabe en helt anden type kunstnerisk fotografi end det, der blev vist på Remfeldts udstillinger, der drev Helmer-Petersen, og i Kjærholm fandt han en åndsfælle, der kunne udforme de rette rumlige kompositioner for det nye fotografiske sprog, Helmer-Petersen introducerede i dansk sammenhæng. Og omvendt fandt Kjærholm i Helmer-Petersen en fotograf, der forstod og kunne oversætte hans møbelkunst til billede. *Eksperiment og Dokumentation* udgør et eksempel på at tænke præsentationen af fotografiet ind i en rumlig konstruktion, hvor fotografierne i vekslende formater fra vægstore billeder til små diasstørrelser skaber en rytme i rummet, der understøttes af Kjærholms arkitekturs linjer og forløb. Kjærholms stole stod som indslag af farve i rummet, men var der i væsentligste forstand i deres funktionelle egenskab af møbler. Der var et anslag til at tænke elementerne sammen i *Eksperiment og Dokumentation*, men ikke i den kompromisløst undersøgende form, som



[2]

Installationsfoto fra udstillingen *Eksperiment & Dokumentation*, der viser en grafisk brug af sort og hvid i udstillingsdesignet og dynamikken mellem forskellige formater. Kasserne i venstre side af billedet var designet af Kjærholm til udstillingen til fremvisning af farvedias. Keld Helmer-Petersen, 1954, Keld Helmer-Petersens Arkiv, Det Kgl. Bibliotek. © Estate of Keld Helmer-Petersen.

det udviklede sig til i en udstilling som *Strukturer*. Her præsenteredes en række greb i udstillingsarkitekturen, der understøttede den tværástetiske dialog, som var kernen i *Strukturer*. De overordnede rumlige dispositioner og anvendelsen af rummet som betydningsskabende ramme er emnet for det fólgende.

Gestus og ábninger

I 1950'erne blev det at bruge fotostater og fotografi på designudstillinger en udbredt praksis. De tekniske muligheder for at forstórre fotografier til store formater, uden at skarpheden blev væsentligt forringet, var forbedret, og omkostningerne var væsentligt billigere end andre typer vægudsmykninger. Det var imidlertid ikke nyt at anvende fotostater i udstillingssammenhæng. Siden 1920'erne var fotostater blevet brugt på udstillinger, hvor de i særlig grad viste fotografier fra masse- og populærkulturelle medier og bl.a. blev anvendt som en art chokeffekter for at vække beskueren. Nogle af de mest radikale udstillingsdesigns blev foretaget af den russiske kunstner El Lissitzky. Han fandt potentiale i at bruge sekvenser af fotostater til at engagere beskueren på en direkte og sanselig måde.¹⁴ I 1950'erne er der i de danske designudstillinger langt til den revolutionære anvendelse af fotostater i 1920'ernes radikale udstillingsdesigns. Fotostaterne på designudstillingerne blev generelt brugt illustrativt (fotografier af designgenstande i udstillingen) eller som suggestive ábninger til verden (fotografier af landskaber mv.) for nu at opridse tendensen i en forsimplet form. I dansk sammenhæng bidrog anvendelsen af fotostaterne til at understøtte den ideologiske bevægelse i moderne arkitektur og design i tiden. I 1950'erne gik dansk moderne design ind i en guldalder, hvad angik både talent, håndværksmæssig kreativitet og ikke mindst international eksport. Det var i denne periode, at brandet Scandinavian Design blev formuleret. Hånd i hånd med den moderne arkitekturs idealer om lyse og luftige boliger skabte møbelkunstnerne møbler til borgerne i den gryende velfærdsstat. I "de gyldne 50'ere" voksede drømmen om de nye hjem i en ny og bedre verden, og her spillede de fotografiske repræsentationer af dansk møbelkunst og designgenstande en væsentlig rolle i promovningen af ikke bare møblerne, men også det idealiserede samfundsbillede, møblerne var del af. I 1954 inddrog Finn Juhl fotostater i sit design af Georg Jensens jubilæumsudstilling på Kunstindustrimuseet. Her blev fritstående fotostater brugt som en del af udstillingsarkitekturen til at skabe rum i rummet sammen med stofbaner i loftet, tæpper på gulvet og lysende rækker af lamper. Ifølge Fagerholt markerede Juhls udstilling (som blev dokumenteret af Helmer-Petersen) et skelsættende punkt i danske designudstillinger og har også, bevidst eller ubevidst, været med til at sætte en standard i Kjærholms univers.¹⁵ Jeg vil

dog hævde, at anvendelsen af fotostaten som æstetisk virkemiddel i *Strukturer* adskiller sig markant både fra traditionen fra 1920'erne og fra samtidige design-udstillinger – også Kjærholms egne, som vi skal se.

I Kjærholms udstillinger i perioden benyttede han sig konsekvent af fotostater som både et arkitektonisk og billedligt element (fx i E. Kold Christensens showroom i Bredgade, 1959-1972; *XII Triennale Milano*, 1960; *Mobilier International*, Paris, 1965; *Expo 67* Verdensudstillingen, Montreal, 1967). Som oftest var det forstørrede fotografier fra Helmer-Petersens hånd, der indgik i form af landskabsfotografier eller fotografier af mere abstrakt art. I et interview fra 1963 gav Kjærholm indtryk af, at det kreative samarbejde med Helmer-Petersen var tæt. På spørgsmålet, om han ikke reducerede fotografiet til ren dekoration, svarede han: “Bestemt nej. De billeder jeg anvender er som regel taget af Keld Helmer-Petersen og ofte har jeg selv været med ved fotograferingen.”¹⁶ Fotografierne på Kjærholms udstillinger som de ovenfor nævnte var således ikke dekorative i den forstand, at de blot var pyntende tilføjelser, men var tænkt ind som et element fra starten. Dermed blev deres status som værker i egen ret imidlertid også minimeret. De var skabt med henblik på en bestemt situation og sammenhæng. Herved adskilte *Strukturer* sig netop ved, at møbler og fotografier indgik i en ligeværdig kunstnerisk relation i rummet. Som Ingrid Fischer-Jonge præcist formulerer det: “Never before had photography and the art of furniture design been presented with such sophistication so as to produce a unified statement.”¹⁷ Netop den ligeværdige sammenstilling i en gennemkoreograferet arkitektonisk udstillingsform er et nybrud.

Strukturer blev, i de få anmeldelser den fik, modtaget med udbredt begejstring. Den blev anmeldt af de tre landsdækkende aviser, *Berlingske Aftenavis*, *Information* og *Politiken*. I *Berlingske Aftenavis* karakteriserede Henrik Bramsen den som en “højt usædvanlig” udstilling med “en mission” og “foragt for snakkesalighed”.¹⁸ Allan de Waal definerede den som en “ny udstillingsform” i *Information*,¹⁹ mens Pierre Lübecker omtalte Kjærholm og Helmer-Petersen som kunstnere og formdyrkere, der “har søgt at rendyrke deres oplevelser, så der er nøje sammenhæng mellem helhed og detalje og intet overflødigt kan gribe forstyrrende ind i virkningen”.²⁰ De tre anmeldere påpeger alle, at *Strukturer* formulerer en form for nytænkning af enten udstillingsformatet eller sammenstillingen af fotografi og møbeldesign.²¹ Karakteristisk for udstillingens æstetik var et nærmest puritansk udtryk drevet af præcision og nøjagtighed i opstilling og ophængning. Skruer og møtrikker lå i sirlige lige rækker, ligesom Helmer-Petersens fotografier løb i snorlige bånd gennem udstillingen. Udstillingsarkitekturen i *Strukturer* udviste en bevidsthed om udstillingsrummets potentielle

æstetiske værdier og egenskaber. Frem for blot at være en beholder blev udstillingsrummet bragt i spil som en del af udstillingens hele. I 1970'erne diskuterer Brian O'Doherty som bekendt det modernistiske udstillingsrums ideologi. Heri argumenterer han for, at det klassiske hvide gallerirum, den hvide kube, ikke er en neutral beholder, men må anskues som et æstetisk objekt i sig selv og som en historisk betinget ideologisk konstruktion. I forbindelse hermed introducerer han begrebet *gestus*. Gestus er det formelle greb, der definerer en udstilling, og kendetegnes ved præcision, økonomisering og elegance. Det er en form for opfindelse, som eksempelvis Marcel Duchamps *1.200 Bags of Coal* på *International Exhibition of Surrealism* i 1938. Kulsækkene var hængt op i loftet og var med til at vende op og ned på udstillingsrummet, så gulv blev til loft og loft til gulv. Dette satte rammen for hele udstillingen og løb med al opmærksomheden.²² En udstillings gestus er endvidere en nødvendighed for at "forandre perspektivet på en række antagelser og ideer"²³. Tænker man O'Dohertys begreb om gestus sammen med Filipovics idé om udstillingen som en artikulation af form, kan gestus forstås som en "formens markør" – det element, der udpeger udstillingens form og gør det muligt at opfatte udstillingen som en betydningsgivende form i sig selv. Set i lyset af O'Dohertys definition af gestus synes det på overfladen at være oplagt, at det iøjnefaldende greb med at afmontere møblerne og derved frarøve dem deres funktion som stol eller bord kan anskues som *Strukturers* gestus. Det bærer en vis overraskelseeffekt og bryder selvsagt med forventningen til en designudstilling. Ud over at signalere, at her sker noget nyt, peger møbeldelene også på udstillingens egentlige emne: undersøgelsen af materialernes egenskaber, det serielle og relationen mellem del og helhed. Møbeldelene skilt ad i enkeltdele kan således anskues som udstillingens gestus, som en "formens markør". Men der, hvor udstillingen artikulerer sig som form, er i det betydningsfelt, som skabes mellem fotografiernes fragmenter og møbeldelenes enheder. Det er heri, at udstillingen for alvor formulerer et eksperiment og tænker med materialernes sprog, hvor det visuelle og stofflige, tekstur og flade finder sammen i et kunstnerisk fælles udsagn om konstruktion, mønstre og strukturer. Forudsætningen for denne sammenvævende gestus er muliggjort af udstillingsrummet, ikke blot som ramme, men som aktiv komponent i betydningsfeltet mellem de to medier. [3]

Betydningsfelter og grænseflader

Det synes oplagt, at de to medier, der sættes i scene, tilføjer hinanden noget, og at der er et mål om at lade de to udtryk udsige noget fælles, der på paradoksal vis både respekterer den modernistiske formalismes dyrkelse af mediespecifikke kvaliteter og samtidig overskrider denne, og netop eksperimenterer med det



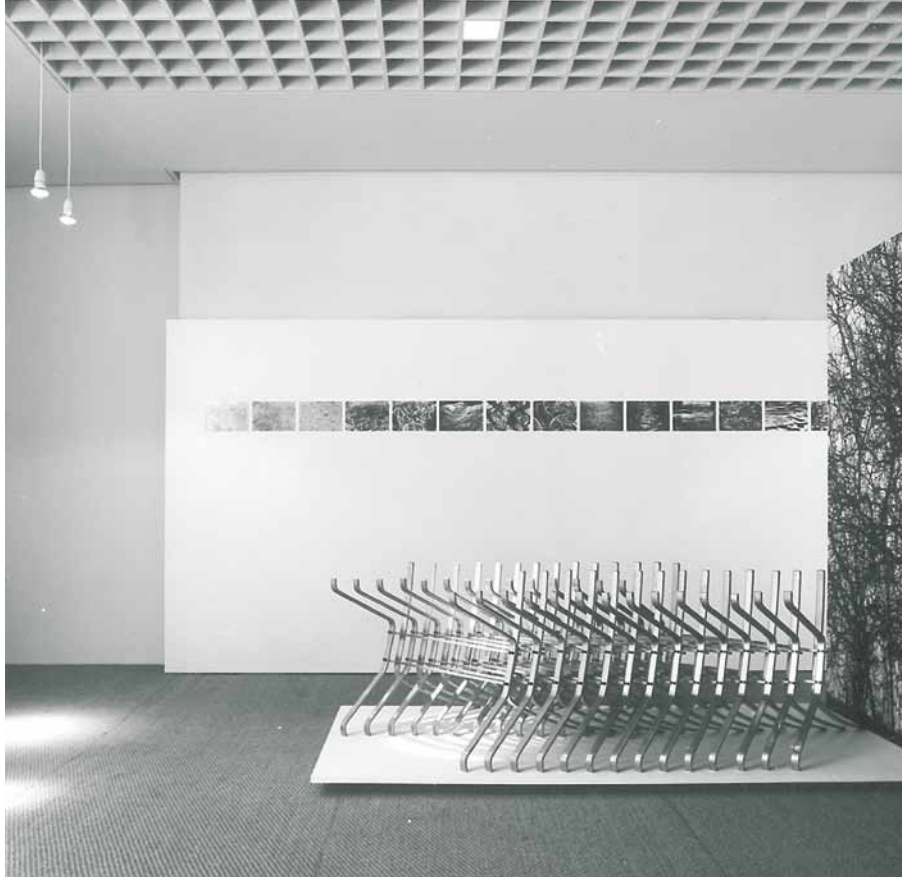
[3]
Keld Helmer-Petersen: Installationsfoto fra *Strukturer*, 1965, Keld Helmer-Petersens Arkiv, Det Kgl. Bibliotek. © Estate of Keld Helmer-Petersen.

betydningsmæssige mellemrum mellem fotografiet og møblet – det mellemrum, den besøgende i konkret og måske også metaforisk forstand kan siges at bebo i udstillingsrummet. Selvom Kjærholms møbler aldrig kan løsrives fuldstændig fra deres brugsbetingede egenskaber, forsøges de i udstillingen tilskrevet en skulpturel karakter for netop at fremhæve den konstruktive formgivningsproces. Til at udfolde hvad der sker mellem møblerne og fotografierne, henter jeg inspiration i Lars Kiel Bertelsens refleksioner over relationen mellem fotografi og skulptur i bogen *Fotografi og Skulptur* (1994). Heri forsøger han at sammenlægge de to medier, ikke for at påpege ligheder, men snarere fordi det at tænke dem sammen kan være med til at udvikle nye analytiske greb, der kan omfavne både formalismen som analytisk redskab og de åbninger, som værker kan have mod andre værker og mod en social og historisk kontekst.²⁴ I midten af 1960'erne, hvor den Greenbergske formalisme når sit højdepunkt i kunstkritikken, inden postmodernismens kritik for alvor sætter ind, er det interessant, at Kjærholm og Helmer-Petersen inden for rammerne af et modernistisk paradigme faktisk synes at lege med en sådan type af analytiske greb, der peger på grænseflader

og åndehuller mellem den fotografiske udtryksform og møbelkunstens rumlige tilstedeværelse. Feltet mellem det flade fotografiske udsnit af verden og møbel-delenes rumlige udfoldelse kan altså siges at være omdrejningspunktet i *Strukturer*. Det er heri, udstillingens fælles udsagn, som Fischer-Jonge henviser til, skal findes. Men hvordan konstruerer udstillingen det møde, og hvad sker der i betydningsfeltet, der opstår?

I de dokumentationsfotos, som Helmer-Petersen har taget af udstillingen, har han haft fokus på den rumlige komposition. Stort set alle billederne giver således en fornemmelse af strukturen og rytmen i rummet. Som nævnt løb billedbåndene med fotografier i små formater som linjer langs udstillingens ydre vægge, mens rummet fyldes ud af objekterne. Fotostaterne og podierne var placeret forskudt, så de dannede en zigzag-bevægelse gennem rummet mellem de to endevægge, og i den ene ende stod en række kubiske bordrammer opstillet i en skulpturelt stablet struktur. Udstillingsarkitekturen understøttede dynamikken og udvekslingen mellem de to medier ved at fremhæve det fælles anliggende visuelt: Billedbåndenes sekventielle karakter finder genklang i den skulpturelle repetition af bordrammerne som et eksempel på den rumlige metrik og rytme, der skabes ved de åbne forløb. Her understreges dynamikken mellem de små formater og de store fotostater, og spillet mellem møblernes åbne former og fotografiernes afgrænsede flade betones.

Betydningsfeltet mellem fotografiet og møbeldele tænkes mest radikalt i relationen mellem fotostater og møbeldele på podierne. Når man betragter dokumentationsbillederne, står det hurtigt klart, at de formmæssige sammenstillinger i de enkelte enheder af podie og fotostat langt fra er tilfældige. Her supplerer, kontrasterer og beriger de to medier hinanden. Eksempelvis kontrasteres en række stålskeletter sat sammen, så de danner en industrielt repetitiv formation af et fotografi af et virvar af bladløse vintergrene. Fotografiet har et skarpt grafisk udtryk, så grenene skaber deres egen ornamentale struktur mod himlens hvide baggrund. [4] Heri tematiseres relationen mellem strukturer i natur og industri, som berører det uregerlige over for det perfektionistisk ordnede, eller det organiske over for det mekaniske. Det er en radikalt anderledes sammensmeltning af medierne, der er tale om her, end eksempelvis i Kjærholms design af den danske udstilling på XII Milano Triennale i 1960. Her udgør indgangspartiet et åbent rum skabt ved en stor fotostat på tværs af rummet. Fotografiet er et landskabsbillede fra Vendsyssel, og foran står en Kjærholm-sofa med ryggen til. Ned fra loftet hænger Poul Henningsens Artiskok-lampe. I venstre side er et lavt podie med et håndvævet tæppe af Vibeke Klint og Søren Georg Jensens skulpturelle lystage. Fotostaten fungerer her snarere som et dekorativt tapet i et stiliseret



[4]

Udsnit af udstillingsrummet, der viser sammenstødet mellem den ordnede gentagelse i møbeldelene og den organisk vildtvoksende struktur af vintergrene. Betonningen af de serielle undersøgelser af mønstre understreges i serien af fotografier af sand, tov, vand mv. på endevæggen. Keld Helmer-Petersen: Installationsfoto fra *Strukturer*, 1965, Keld Helmer-Petersens Arkiv, Det Kgl. Bibliotek. © Estate of Keld Helmer-Petersen.

og æstetiseret rum, der dog imiterer elementer fra et hjem. Her er også tale om en konstruktion, hvor formelementer taler sammen, men den tematiske og stilistiske korrespondance, fotostater og møbelskulpturer skaber i *Strukturer*, er der ikke tale om. Fotostaterne indtager i *Strukturer* en dobbelt funktion, da de er en del af udstillingsarkitekturen som paneler, der deler rummet op og samtidig lader fotografiet blive del af rummet som et objekt, der indgår i dialog med møbeldelene. Denne relation mellem flade og rum, billede og objekt, som udstillingen tematiserer, er således til stede i selve udstillingsarkitekturen.

Blotlæggelser

I den forstand kan man tale om, at *Strukturer* etablerer et betydningsudvekslende møde mellem disse to så forskellige medier – fotografiets flygtige og flade natur og møbelskulpturens solide, stoffige tilstedeværelse som konkret objekt i rummet. Her er vi tilbage ved Bertelsens skelnen mellem fotografiet og skulpturen. Han udvider forståelsen af denne relation og argumenterer for, at skulpturen og fotografiet begge har udgangspunkt i den tredimensionale virkelighed. Fotografiet er et medium, der umiddelbart “skjuler sig, og som trækker sporene efter sin egen frembringelse med sig i dybet”, og det, fotografiet mest

væsentligt skjuler, er, at det udspringer af, at en fotograf stod foran et motiv på et bestemt sted på et bestemt tidspunkt.²⁵ Det er en kropslig tilstedeværelse, som oftest overses på grund af fotografiets illusionisme – vi har en tendens til at se på “tingene selv”, som de fremstår i billedet. Hvis man imidlertid tager denne tilstedeværelse alvorligt, igen i Bertelsens udlægning, afslører fotografiet sig som et medium, der både er to- og tredimensionelt, og som i sit udspring forholder sig til det rumlige, ligesom skulpturen.²⁶ Hvis vi bringer denne opfattelse i spil i læsningen af udstillingen *Strukturer*, kan vi måske bedre begribe, hvad det er for en relation mellem billede og genstand, der etableres.

I de få omtaler af udstillingen i dansk kunsthistorie forbigås serierne af fotografier i små formater stort set. Jeg vil dog mene, at de serier indgår som en væsentlig del af udstillingens udsagn. Serierne har titler som *Set i vand*, *Set i sand*, *Set i sne* (her adresseres fotografens blik direkte i titlen), *Sydhavnen*, *Tidens fjæs* og *Porte i Faaborg*. Disse titler optrådte på de kassetter, som efter udstillingen blev produceret og solgt i få eksemplarer. Det er serier, der varierer i abstraktionsgrad: fra udsnit af mønstre i sand til nøgterne frontale billeder af porte i Fåborg. Metodisk er disse serier af fotografier frembragt med en systematik, som strukturelle undersøgelser af bevægelser og mønstre i sand, vand og sne, industri på havnen eller pyntede og bemalede porte. Den type fotografiske undersøgelser har rod i eksempelvis Karl Blossfeldts nærstudier af planteformer i *Urformen der Kunst* fra 1928 eller August Sanders typologiske studier af tyskere i *Antlitz der Zeit* fra 1929. Helmer-Petersen fotograferer typisk de enkelte serier i samme perspektiv og vinkel. Serien *Porte i Faaborg* og *Tidens fjæs*, billeder af forpartierne på bilvrag, står som indslag af uregelmæssigheder, skævheder og uorden over for de velordnede, perfektionerede former i Kjærholms møbler. “Hvor poeten glemmer grammatikken, sker der overraskende ting; at måle på millimeter-udsving, naturligtvis!”²⁷, skriver *Informations* anmelder de Waal og henviser hermed netop til, at de udskejelser, disse fotografier manifesterer, stadig holdes inden for det systematiske og metodisk præcise greb, der kendetegner og sammenbinder Helmer-Petersens og Kjærholms arbejder i udstillingen.

Med serierne af mønstre i sand, vand og sne er der en anderledes abstraktion og nedbrydning af fotografiets repræsenterende funktion på spil. Her er tale om udsnit, der indrammer et mønster i sandet skabt af et fejende siv, eller bølgende linjer skabt af lysets refleks i vandet – bremset af rammen og fotografiets fastfrysning af bevægelsen. Helmer-Petersen transformerer et udsnit af virkeligheden til abstraktion i billedet, og på lignende vis omdanner han kranerne på Sydhavnen i København til geometriske figurer ved hjælp af silhuetens virkning og en kontrastfuld fremkaldelse, der tilsammen skaber et grafisk udtryk. De æstetiske

greb kan anskues som en destillering og reduktion i billedet, der resonerer med opdelingen af møblerne i mindstedele. Der er i vid udstrækning tale om fotografier, der hævder deres status af *billede* og i den forstand forsøger at løsrive sig fra fotografiets dokumenterende funktion. Men omvendt kan man sige, at det netop er gennem det menneskelige blik, fotografens *tilstedeværelse* for at blive i Bertelsens terminologi, at billederne opstår. Det er det menneskelige blik kondenserende evne til at finde rytme, bevægelse, mønstre og figurer i omgivelserne omkring os, der sammen med kameraets indrammende linse skaber billedet. Man kan sige, at den rytme, Helmer-Petersen henter ud af naturens mønstre, spiller videre i samspillet mellem møbeldelene på podierne. Serien af fotografier etablerer en særlig måde at se på, som bevirker en øget opmærksomhed på de mest basale strukturer i vores omgivelser, og samtidig bærer fotografiet i sig en relation til det rumlige, som Bertelsen påpeger, og i fotografiets flade og fastfrysning peges der ud på en bevægelse i et rum set af en fotograf. Sivets mønster i sandet peger både på bevægelsen over tid og rummet, bevægelsen fandt sted i. I Helmer-Petersens destillerende blik styrkes undersøgelsen af grundelementernes samspil og materialernes eget sprog, som Kjærholm ønsker at manifestere med sine opdelinger af møblerne i enkeltdele. Med udstillingen *Strukturer* skabtes et rum for sammentænkning, ikke blot af to i udgangspunktet grundlæggende uensartede medier, men også af æstetiske strategier og idealer, som handler om at reducere til den mindste betydningsbærende enhed (fx Kjærholms skruer og polstring eller Helmer-Petersens sandkorn), at minimere det overflødige og at anskueliggøre konstruktionen og dens egenart. I Helmer-Petersens stramme grafiske udtryk finder man også et æstetisk slægtskab med Kjærholms materialeundersøgelse. De arbejder begge med en renselsesproces, der fjerner alle forstyrrende eller unødvendige elementer. Det handler om at skære ind til benet og blotlægge de elementære strukturer eller byggesten, der tilsammen udgør et system. Kjærholm udtalte i 1963: "Det er materialernes eget sprog, jeg søger at udtrykke"²⁸, mens Helmer-Petersen i et upubliceret manuskript skrev: "Det er Fænomenet selv, ikke dets litterære Anhang, der har Værdi. Vi maa genoprette Respekten for Tingenes Egenskaber og Fænomenerne i sig selv".²⁹ Denne æstetiske idé om "materialernes eget sprog" er noget, de begge arbejder med i løbet af 1950'erne, og *Strukturer* kan i forlængelse heraf læses ind i den rensnings- og nedskrivningsproces, der foregår i en række kunstarter frem til midt i 1960'erne, som litteraturhistoriker Tania Ørum beskriver det. Det betegner en proces, hvor man bevæger sig væk fra kunsten som udtryk for subjektive følelser og erfaringer i kunstneren og hen imod en opfattelse af den kunstneriske proces som "en konstruktiv eksperimentel fremgangsmåde, hvor

der arbejdes med det foreliggende visuelle sprog”, hvor serielle og materielle undersøgelser kommer i fokus.³⁰ Den tværæstetiske undersøgelse og det fællesæstetiske udsagn i *Strukturer* har det serielle, reducerende og forenkende til fælles med den minimalistiske æstetik, der bryder frem i perioden. Poul Erik Tøjner mener, at Kjærholm skiller møblerne ad som en hyldelse til arkitekturfilosofiens begreb om *unconcealed structures*.³¹ På sin vis synes det at være samme bevægelse, Helmer-Petersen foretager i sine grafiske optegnelser, der “afslører” eller blotlægger strukturer og mønstre i alt fra sand og vand til porte og kraner. Disse blotlæggelser er definerende for udstillingens udsagn og materialiserer sig i det betydningsfelt, mødet mellem de to medier skaber. Der, hvor 1+1 bliver til 3.

Afslutninger

Jeg har i artiklen forsøgt at læse udstillingen *Strukturer* som et markant eksempel på et tværæstetisk eksperiment i midten af 1960’erne, en art forskning i feltet mellem rum, billede og objekt, der samler de tre komponenter til et fælles udsagn, der betoner system, struktur og konstruktion i både det visuelle og materialernes sprog.

Jeg lagde ud med at fremhæve betydningen af den dynamiske og konstruktivistiske rumopfattelse fra 1920’ernes avantgarde for både Kjærholm og Helmer-Petersen i deres individuelle arbejde, såvel som inspiration for udarbejdelsen af udstillinger. Med udgangspunkt i Bauhaus-arkitekternes opfattelse af rummet som forløb af linjer, planer og udformningen af rummet som geometriske kompositioner tænkes udstillingsrummet i *Strukturer* som mere end blot en beholder for fremvisning af genstande. Den dynamiske rumopfattelse og dette at opfatte rummet som en komposition, der skabes i samspil med udstillingens elementer, fungerer som afsæt for at skabe et “eksperimenterende hele”. Men samtidig bygger udstillingen videre på den moderne arkitekturopfattelse og videreudvikler det med udforskningen af det minimale, reducerede udtryk i serielle og materielle undersøgelser og i udstillingens fokus på struktur og system. I forlængelse af Filipovics idé om den kunstner-kuraterede udstilling som en artikulation af form argumenterer jeg således for, at *Strukturer* i en samtænkning af rum, billede og objekt netop lader den tværæstetiske dialog materialisere sig som en form. Det manifesterer sig i måden, udstillingens idé og arkitektur tænkes som et hele. Heri indtager fotostaten en central rolle som både et arkitektonisk og æstetisk objekt, der indtager en anden plads i rummet, end et fotografi på væggen normalt gør. I samspillet med Kjærholms møbeldele på podierne synliggøres den udforskning af udvekslinger mellem rum og flade, som udgør en kerne i udstillingens hele.

Udstillingens helhed er disponeret af en række indre logikker, som kommer til udtryk i forholdet mellem billede og genstand og mellem enkeltdel og helhed. Den fotografiske indramning og fragmentering og samtidige destillering og synliggørelse af motivet spejles i Kjærholms opdelinger i bestanddele. Jeg har således argumenteret for, at de to mediers tilstedeværelse i samme rum bevidst tænkes ind i en form, der forstærker deres individuelle blotlæggelser af strukturer og konstruktioner.

Som et udstillingshistorisk eksempel udgør *Strukturer* et interessant studie i tværaestetiske eksperimenter inden for feltet af design og fotografi. Sideløbende med tidens grænseoverskridende eksperimenter i Fluxus-bevægelsen, Den Eksperimenterende Kunsthøjskole og fremkomsten af performances, happenings og andre kollektivt orienterede kunstformer repræsenterer *Strukturer* i feltet af fotografi og design et udstillingsaestetisk genreeksperiment, der inden for den modernistiske galleriramme artikulerer sin egen, nytænkende form.

ABSTRACT

The object of analysis in this article is an exhibition by the Danish photographer Keld Helmer-Petersen (1920-1965) and furniture architect Poul Kjærholm (1929-1980). The exhibition *Strukturer* (Structures) was shown in 1965 in the showroom of designer Ole Palsby in the middle of Copenhagen. It joined small formats of photography with photomurals of natural and urban details, and tables and chairs disassembled into their constituent elements – legs, bolts, and seats were placed beside each other on low podiums. In this way, the exhibition joined photography and furniture in a unified statement concerned with artistic investigations of elementary structures, systems, connections, and proportions. The article examines how the exhibition is used as space for investigating the relation between photography and design. Based on Elena Filipovic's idea of the artist-curated exhibition as an articulation of form and the concept of gesture by Brian O'Doherty, the article analyses how space, objects (furniture) and photographs constitute a unified whole. It argues that this exhibition forms an experimental examination of the relation between space and surface; between the furniture as spatial concrete object and the photographic image as transient surface. It makes a close reading of the exhibition architecture, as well as the principles and connections that characterise the field between furniture and photography. The article argues that this particular exhibition broke new territory in a context of Danish design and photography exhibitions, and tries to show how this was done in an exhibition aesthetics that combined ideas from the historical avant-garde with contemporary notions of minimalism, reduction and elementary structures.

NOTER

- 1 Fagerholt, 1999, p. 52.
- 2 Mette Kia Krabbe Meyer har i dansk sammenhæng beskrevet reklamebureauet Jonals og Co., der i 1920'erne bragte det moderne fotografis æstetik til Danmark, blandt andet i reklamer for designobjekter (Krabbe Meyer, 2004).
- 3 Samarbejdet om den fotografiske repræsentation af Kjærholms møbler er nærmere behandlet af Poul Erik Tøjner i introduktionen til Kjærholm i serien *Danske Designere* (Tøjner, 2003) og af Malene Breunig i artiklen "Exhibitable Furniture. Interpreting Images of Design" (Breunig, 2012). De peger begge på, at der skabes en art syntese mellem fotografiet og møblet i Helmer-Petersens og Kjærholms fotografiske iscenesættelser af møblerne.
- 4 *Strukturer* nævnes i de væsentligste udgivelser om hhv. Kjærholm og Helmer-Petersen, men gøres ikke til genstand for nærmere udstillingsæstetiske eller -historiske analyser (se bl.a. Sheridan, 2006. Tøjner, 2003. Poulsen, 2004. Fagerholt, 1999. Fischer-Jonge, 1993).
- 5 Filipovic, 2014, p. 159.
- 6 Filipovic, 2014, p. 159.
- 7 Et par af billederne indgik i Helmer-Petersens bog *Fragments of a City* fra 1960. I alt foreligger en serie på 96 negativer, som vidner om den intense interesse for bygningens form og konstruktion. Keld Helmer-Petersens Arkiv, Det Kgl. Bibliotek, æske 147.
- 8 Harlang, 1999, p. 146.
- 9 Harlang, 1999, p. 146.
- 10 Tøjner, 2003, p. 55.
- 11 I 1950'erne og 1960'erne er der få fotografiudstillinger i Danmark. Af betydning kan nævnes *Vi mennesker* (den danske præsentation af den skelsættende *The Family of Man*-udstilling) i 1958, *5 fotografier på den Frie* i 1956, 1957 og 1959, Jesper Høms soloudstilling på Kunstindustrimuseet i 1963, og endelig bør nævnes Richard Winthers eksperimenterende udstillinger på Lyngby Hovedbibliotek i 1960'erne. For en nærmere introduktion til dansk fotografiudstillingshistorie se Poulsen, 1990.
- 12 Poulsen, 1990, p. 201.
- 13 Helmer-Petersen, 1949.
- 14 Buchloh, 1984. Anvendelsen af fotostater fra 1920'erne og frem til 1950'erne udgør et komplekst felt, som det ligger uden for denne artikels ærinde at redegøre for. Kunsthistorikeren Romy Golan har i bogen *Muralnomad* bl.a. analyseret anvendelsen af fotostaten som et politisk, visuelt værktøj i fascistisk og sovjetisk propagandasammenhæng. Se Golan, 2009, pp. 123ff.
- 15 Fagerholt, 1999, p. 44.
- 16 Thygesen og Karlsen, 1999, p. 162.
- 17 Fischer-Jonge, 1993, p. 12.
- 18 Bramsen, 1965.
- 19 de Waal, 1965.
- 20 Lübecker, 1966.
- 21 *Strukturer* tilkaldte sig også opmærksomhed fra Sveriges markante kunstkritiker Ulf Hård af Segerstad, der besøgte udstillingen og efterfølgende erhvervede et eksemplar af de 11 kassetter med Helmer-Petersens fotografier fra udstillingen, som Ole Palsby producerede i et lille oplag efter udstillingen.
- 22 O'Doherty, 2002, pp. 72-76.
- 23 O'Doherty, 2002, p. 75.
- 24 Bertelsen, 1994, pp. 138-139.

- 25 Bertelsen, 1994, p. 8.
 26 Bertelsen, 1994, pp. 8-9.
 27 de Waal, 1965.
 28 Kjærholm, 1999, pp. 158-167.
 29 Helmer-Petersen, 1951.
 30 Ørum, 2009, p. 161.
 31 Tøjner, 2003, p. 51.

LITTERATUR

- Bertelsen, Lars Kiel: *Fotografi og Skulptur*, Rævens Sorte Bibliotek, Forlaget Politisk Revy, København, 1994.
- Bramsen, Henrik: "Strukturer", *Berlingske Aftenavis*, 8.12.1965, p. 5.
- Breunig, Malene: "Exhibitible Furniture. Interpreting Images of Design" in Kjetil Fallan (red.), *Scandinavian Design. Alternative Histories*, Berg, 2012, London & New York, pp. 188-203.
- De Waal, Allan: "Bestanddel og Struktur", *Information*, 30.12.1965.
- Fagerholt, Nils: "Udstillingerne og de særlige rum" in Harlang m.fl. (red.), *Poul Kjærholm*, Arkitektens Forlag, København, 1999, pp. 38-71.
- Filipovic, Elena: "When Exhibitions Become Form. A Brief History of the Artist as Curator" in Lucy Steeds (red.), *Exhibition*, Documents of Contemporary Art, Whitechapel Gallery, London / MIT Press, Cambridge, 2014, pp. 156-168.
- Fischer-Jonge, Ingrid: "Introduction" in Keld Helmer-Petersen, *Keld Helmer-Petersen – Frameworks. Photographs 1950-1990*, Kunstakademiets Bibliotek / Hans Reitzels Publishers, København, 1993, pp. 9-11.
- Golan, Romy: *Muralnomad. The Paradox of Wall Painting, 1927-1957*, Yale University Press, New Haven & London, 2009.
- Harlang, Christoffer: "Lethed og Tyngde" in Christoffer Harlang, Krestine Kjærholm og Keld Helmer-Petersen (red.), *Poul Kjærholm*, Arkitektens Forlag, 1999, pp. 145-159.
- Helmer-Petersen, Keld: "Tanker omkring Fotografiske Udstillinger eller Om glæden ved Danske Udstillinger af Billedmæssig Fotografi", manuskript til artikel til *Mandens Blad*, 3.4.1949, Keld Helmer-Petersens Arkiv, Det Kgl. Bibliotek, Manuskripter, æske 4.
- Helmer-Petersen, Keld: upubliceret maskinskrevet manuskript, 24.8.1951, Keld Helmer-Petersens Arkiv, Det Kgl. Bibliotek, Manuskripter, æske 4.
- Krabbe Meyer, Mette Kia: "Et direkte udsnit af virkeligheden – 1920ernes rene fotografi" in Mette Sandbye (red.), *Dansk fotografihistorie*, Gyldendal, København, 2004, pp. 150-175.
- Lübecker, Pierre: "Småt og Stort. Tre Udstillinger, som viser naturens variationer", *Politiken*, 17.1.1966, p. 16.
- O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Simon Sheikh (trans.), *I den hvide kube – Gallerirummets ideologi*, Forlaget Politisk Revy, København, 2002 (1999).
- Poulsen, Tage: "Om fotografiens vej til accept og anerkendelse som kunstart i Danmark" in *Fund og Forskning*, Bind XXIX, 1990, pp. 201-214.
- Thygesen, Axel og Arne Karlsen: "En samtale med Poul Kjærholm" in Christoffer Harlang, Krestine Kjærholm og Keld Helmer-Petersen (red.), *Poul Kjærholm*, Arkitektens Forlag, København, 1999 (1963), pp. 158-167.
- Tøjner, Poul Erik: *Poul Kjærholm*, Danske Designere, Aschehoug, Esbjerg, 2003.
- Ørum, Tania: *De eksperimenterende Tressere – kunst i en opbrudstid*, Gyldendal, København, 2009.