

PERISKOP



FORUM FOR KUNSTHISTORISK DEBAT NR. 20 2018

UDSTILLINGEN SOM FORSKNINGSOBJEKT
SKANDINAVISKE *EXHIBITION HISTORIES*

PERISKOP

NR. 20 2018

UDSTILLINGEN SOM FORSKNINGSOBJEKT
SKANDINAVISKE *EXHIBITION HISTORIES*

Temareaktion:

Anne Gregersen
Kristian Handberg
Michael Kjær

Periskop udgives af:

Foreningen Periskop – Forum for kunsthistorisk debat
Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Kunsthistorie
Københavns Universitet
Karen Blixens Vej 1
2300 København S
info@periskop-tidsskrift.dk
periskop-tidsskrift.dk

Redaktion:

Karen Benedicte Busk-Jepsen
Maria Fabricius Hansen
Charlotte Hauch
Signe Havsteen
Anna Vestergaard Jørgensen
Lise Margrethe Jørgensen
Michael Kjær
Janna Lund
Lejla Mrgan
David Winfield Norman
Ulrik Schmidt
Miriam Have Watts

Abonnement (to udgivelser, inkl. forsendelse): Institutioner: 400 kr. / Private: 220 kr. / Studerende: 160 kr.

Løssalg: 150 kr.

Omslag: *Rörelse i konsten*, Moderna Museet 1961. Foto: Herbert Lindgren/Stadsmuseet i Stockholm.

Korrektur: Tekstbureauet Cirkumfleks (dansk og engelsk)

Grafisk tilrettelæggelse: Charlotte Hauch, ICONO

Tryk: KOPA

Periskop nr. 20 udgives med støtte fra:

**NY
CARLSBERG
FONDET**

Landsdommer V. Gieses Legat

STATENS KUNSTFOND

NEW CARLSBERG FOUNDATION

© Copyright 2018 forfatterne og Periskop

ISSN 0908-6919

Indhold

TEMAINTRODUKTION

Udstillingen som forskningsobjekt. Skandinaviske <i>Exhibition Histories</i> ANNE GREGERSEN, KRISTIAN HANDBERG OG MICHAEL KJÆR.....	4
--	---

ARTIKLER

Efterkrigstidsudstillinger i affekt. <i>Mennesket</i> -udstillingerne og <i>The Family of Man</i> LIZA KAARING.....	14
--	----

1+1 = 3. Nærlæsninger af <i>Strukturer</i> som et tværæstetisk udstillingeksperiment INGER ELLEKILDE BONDE	32
---	----

Publiken i rutschkanan – en diskussion om den öppna konstens öppenhet ANDREAS GEDIN	50
--	----

<i>Pejlinger 66</i> : Louisianas pejling af samtiden og 1960'erne KRISTIAN HANDBERG	72
--	----

<i>Superlund</i> : Lunds konsthall och det centrala i det perifera KATARINA WADSTEIN MACLEOD.....	90
--	----

Kunstner, kurator og det midtimellem. Knud Pedersens biblioteker og museer PETER VAN DER MEIJDEN	110
---	-----

Flette, filte. Udvekslinger omkring den forskningsbaserede kurateringsproces bag udstillingen <i>Abstrakt Hverdag</i> MICHAEL KJÆR & MARIE DUFRESNE.....	126
--	-----

DEBAT

Læserbrev fra miljøet (om <i>White Nigger/Black Madonna</i> og <i>Becoming Animal</i>) EMIL ELG	148
---	-----

ANMELDELSE

<i>Ekkorum</i> . Thorvaldsen, Willumsen, Jorn og deres samlinger HANS DAM KRISTENSEN	155
---	-----

BIDRAGYDERE	160
--------------------------	-----



TEMAINTRODUKTION

Udstillingen som forskningsobjekt

Skandinaviske *Exhibition Histories*

Udstillingers vigtighed, når vi taler, skriver, tænker og ikke mindst ser kunst, kan ikke undervurderes. Den offentlige begivenhed, hvor en given mængde kunstværker præsenteres for et publikum, er blevet en fundamental forudsætning for billedkunsten og samler kunstnere, institutioner, kuratorer, kritikere, beskuere og øvrige aktører i ét og samme forum. Udstillingen markerer værkets første kontakt med publikum og har formet den måde, kunst er blevet oplevet, frembragt og diskuteret på, siden de første saloner og museer opstod som kernen i en egentlig kunstverden i slutningen af 1700-tallet.

Særligt i den anden halvdel af det 20. århundrede er udstillingen blevet en kunstskabende begivenhed, hvor værket ilægges betydning i et krydsfelt mellem offentlighed, stedsspecifikke rammer og æstetiske eksperimenter. Dette inkluderer museernes henvendelse til den brede offentlighed såvel som undergrundens alternative udstillingspraksisser. Artiklerne i denne udgave af *Periskop* viser netop, at der har været talrige overlap mellem disse, og at udstillinger i det hele taget er komplekse begivenheder, der har det med at forpurre en simpelt skematiseret kunsthistorie. Som aktuel begivenhed rummer udstillingen en særlig mulighed for en kritisk fortolkning af samtiden, men er ligeledes en del af sin samtids kultur og økonomiske system. Tænk blot på, at det moderne livsmaler Édouard Manet, som ofte fremstilles som en forkæmper for en autonom

<

Poul Gernes og Bjørn Nørgaard installerer Gernes' *Majstang* i Reliefsalen på J.F. Willumsens Museum i 1978 i forbindelse med udstillingen *Arme og ben på Willumsen*. Udstillingen var en af de første kunstnerkuraterede udstillinger på et dansk museum.

kunst, havde en egen salgsudstilling i forbindelse med Verdensudstillingen i Paris i 1867, eller at den kompromisløst konceptuelle udstilling *When Attitudes Become Form* ved Kunsthalle Bern i 1969, kurateret af den navnkundige Harald Szeemann, var sponsoreret af tobaksfirmaet Philip Morris.

Denne form for indefrakommende samtidsbearbejdning, som både er en del af sin tids kulturverden og en bevidst positionering i forhold til den, gør udstillingen til et særligt rigt materiale for kunst- og kulturhistorisk forskning. Alligevel er det først inden for de seneste år, at udstillingen intensivt er taget op i den kunsthistoriske forskning, og metodologiske tilgange til udstillingen som forskningsobjekt er først ved at finde sine ben at gå på. Trods en efterhånden etableret praksis af en *ny kunsthistorie*, som betoner de sociale, politiske og kulturhistoriske omstændigheder omkring kunsten og dens udbredelse og udviklingen af feltet museologi omkring institutionernes historie og praksis, har udstillinger været mødt med en form for reservation og usikkerhed. Kunsthistorikeren Elena Filipovic forklarer udstillingens tvetydighed som forskningsgenstand med dens ontologiske spinkelhed. Udstillingen er:

hverken en stabil, uforanderlig ting, som man kan samle på (som kunsthistoriens sædvanlige objekter er det), eller et klart produkt fra noget enkelt individs hånd (som værende lige så meget bestemt af kunstnerskabte objekter som af kuratoren som ordner disse objekter), absolut ikke autonom, ofte anset for 'bare' at være en ramme, og uigenkaldeligt knyttet til administration og triviell praktik (og derfor antaget som mindre 'ren' og 'kreativ' end kunstværket); dette er nogle af de mulige årsager til, at udstillinger generelt har været så længe om at tiltrække sig opmærksomhed som seriøse forskningsobjekter.¹

Et nyt fokus på udstillingen

Den valne attitude er tilsyneladende ved at blive afløst af en omfavnelser, hvor udstillingen og det kuratoriske er blevet et ofte anvendt prisme til at se kunsthistorien igennem. Akademiseringen af emnet påbegyndtes i 1990'erne med blandt andet antologien *Thinking about Exhibitions* (red. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, 1996), og er rigtig kommet i vælten i de seneste år. Vigtige eksempler inkluderer aktuelle udgivelser som Caroline A. Jones: *The Global Work of Art. World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience* (2017), Anthony Gardner og Charles Green: *Biennials, Triennials, and documenta: Exhibitions that Created Contemporary Art* (2016) og James Voorhies: *Beyond Objecthood: The Exhibition as a Critical Form Since 1968* (2017).

Exhibition histories flourerer som særligt begreb, ikke mindst i kraft af forlaget Afteralls serie *Exhibition Histories* (2010-). Her udfoldes en række udstillinger hver over en hel bog, hvor minutiøs gengivelse af den synlige udstilling suppleres med gennemgange af tilblivelsesforløb, reception og perspektiver fra nutidens kunsthistorie. De udvalgte udstillinger har ifølge seriens redaktører “interageret med og påvirket kunstnerisk praksis og samtidig fremprovokeret en debat om kunstens betydning i kultur og samfund i mere bred forstand”.² Altså er det debatskabende og diskursive i fokus i et udvalg, som daterer sig fra 1957 til 1998, og har et globalt fokus med inklusioner af biennalerne i São Paulo og Havanna, undergrundsudstillinger i sovjettidens Moskva og selvorganiserede kunstfestivaler i Chiang Mai.³ Også serien *Documents of Contemporary Art* (Whitechapel/MIT Press) om særligt vigtige temaer i samtidskunsten har dedikeret en udgave til temaet “Exhibition” (red. Lucy Steeds, 2014). Som et modsvar til det efterhånden udbredte fokus på kuratorens betydning betoner antologien kunstnernes vigtige rolle i forhold til at tænke og udforme udstillinger. En række internationale tidsskrifter og konferencer har taget temaet op, som eksempelvis *Stedelijk Studies # 2: Exhibition History* (2015) eller *Mousses* serie om kunstnerkuraterede udstillinger (www.theartistascurator.org). Sideløbende har institutionerne selv engageret sig i udforskningen af centrale udstillinger og til tider hele udstillingshistorikken. I 2016 gjorde MoMA et onlinearkiv over alle museets udstillinger fra 1929 til i dag tilgængeligt med fuldt scannede kataloger, værklister og dokumenter.⁴ En gestus, der åbner museets historie for udefrakommende og derigennem befæster dets betydning i historieskrivningen. Adskillige museer verden over har fulgt trop. Både gennem forskningsprojekter med fokus på udstillingshistorie som *Pontus Hultén och Moderna Museet* (2015-) ved Moderna Museet i Stockholm og udstillinger, der genbesøger fortidens udstillinger, som *This is Tomorrow* (Whitechapel Gallery, London, 2010) og den meget omtalte genskabelse af *When Attitudes Become Form* (Fondazione Prada, Venedig, 2013).

Fortsat må feltet dog beskrives som i sin vorden og karakteriseret af spredte tiltag, hvilket giver sig udslag i en selektiv kunsthistorisk hukommelse i forhold til, hvilke udstillinger der huskes og hvorfor. De fleste af dette nummers behandlede udstillinger er ikke kanoniserede og er i nogle tilfælde decideret glemte, selvom de har fundet sted under stor bevågenhed i en ret nær fortid.

Hvad er så *Exhibition histories*, og hvordan bidrager feltet til at forstå udstillinger som forskningsobjekter? Først må det anføres, at udstillinger er komplekse begivenheder, og at studiet af dem let engagerer kunsthistorie, æstetisk teori, etnografi, sociologi, museologi, for ikke at tale om kuratorisk og kunstnerisk praksis. Det er derfor ikke til at udpege en særlig teori for eller metode

til at udføre *Exhibition histories*. Generelt kan det siges, at *Exhibition histories* foretager studier af konkrete udstillinger og kunstbegivenheder og dækker både en historisk gennemgang af dem og en teoretisk undersøgelse af, hvordan udstillingsmediet producerer viden. Denne vidensproduktion er kompleks og ikke-lineær. Snarere end at betragte udstillingen som en tekst eller et afrundet værk med et kronologisk eller rumligt aflæseligt forløb udvises der eksempelvis i dag interesse for, at udstillinger kan forme labyrintiske narrativer, som genererer subjektive og associative koblinger mellem dets genstande og forstyrrer den orden, der ellers kendetegner forståelsen af dem. Udstillingens historie inviterer med andre ord også til at bedrive, hvad man kan kalde *udstillingsarkæologi*. Udstillinger ligger ikke blot og venter på at blive aflæst af et historisk blik, men må gentolkes i en samtidsoptik.

Proklamationen af *Exhibition histories* med ovennævnte muligheder fremkalder dog også spørgsmål til feltets faktiske substans og formåen. Tilbyder *Exhibition histories* en produktiv ny form for kulturhistorie for studiet af kunst, eller er det en trend som kunsthistorie bedrevet i “kuratorens tidsalder”? “Rewriting or reaffirming the canon”, som *Stedelijk Studies* polemisk spørger, når studierne både kan give fokus til det glemte og udplacerede, men også gentage en fejring af en selektiv kanon af udstillingshistoriens “greatest hits”.⁵ Som dedikeret vending mod fortiden er *Exhibition histories* mulig at relatere til den nyere akademiske interesse for det arkiviske og for kulturelle erindringsstudier som del af en større bevægelse hen imod en genlæsning af historien. Men omvendt kan *Exhibition histories* også anskues som en feticherende fiksering af fortiden ned til mindste detalje, når fortidens radikale nybrud *reenactes*.

I dette temanummer søger vi en åbnende kritisk genlæsning af udstillingen. I kraft af udstillingens korte aktualitet og samtidsfortolkende karakter, mener vi, den udgør en særlig kilde til nye forståelser af en given tid og dennes spejling i vores samtid. Vi har ikke tilrettelagt nummeret ud fra én særlig forståelse af *Exhibition histories*, men ser i feltet en mulighed for at belyse glemte sider af kunsthistorien i en tilgang, der både kan inkludere det kunstneriske eksperiment og kontekstens betydning.

Udstillinger i et skandinavisk perspektiv

Et vilkår omkring den hidtidige praksis af *Exhibition histories* er, at de fleste tiltag har udspring i en angloamerikansk kontekst eller i hvert fald ikke beskæftiger sig videre med specifikke “semiperifere” regioner. Inklusionen af enkelte ikkevestlige udstillinger er værdifuld i sig selv, men feltet karakteriseres mere af kosmopolitiske overflyvninger end konsekvente undersøgelser af udstillinger

i stedsspecifikke kontekster. Når udstillingen er betinget af sin kontekst, må de specifikke forhold i denne kontekst være af en vis vigtighed. Så hvad betyder særlige regionale forhold, kunstscener og -miljøer, typer af institutioner og de altid stedsbestemte netværker og dialoger mellem aktører for skabelsen af udstillinger? I dette temanummer har vi sat en skandinavisk ramme for udstillingshistorier. Formålet er både at belyse de enkelte udstillinger med de perspektiver, de hver kaster af sig, og at fokusere på et mere overordnet billede af udstillingsproduktionen i Skandinavien i anden halvdel af det 20. århundrede.

Nummerets bidrag viser mulighederne for at undersøge både glemte og velkendte sider af kunsthistorien på ny gennem studiet af udstillinger. Gennem en sammenligning af udstillingsrækken *Mennesket* (1956-1959), hvor danske grafiske kunstnere foretog en intensiv samtidsbearbejdning gennem fokus på det sårbare menneske, og den internationalt turnerende fotoudstilling *The Family of Man*, der blev vist i København i 1957, analyserer Liza Kaaring, hvordan menneskefiguren var yderst konkret til stede i en periode, som ellers associeres med højmodernistisk abstraktion. De to udstillinger giver ret forskellige billeder af menneskets vilkår mellem optimisme og pessimisme, men finder sted i samme tidsrum og giver os anledning til at undersøge denne tids samtidsfortolkning.

Inger Ellekilde Bonde afdækker udstillingen *Strukturer* (1965), hvor fotografen Keld Helmer Petersen og møbelarkitekten Poul Kjærholm foranstaltede et udstillingsmæssigt genreeksperiment, der bragte design og fotografi sammen. Udstillingen var således kunstnerkurateret og viser ifølge Bondes analyse, hvordan tidens nye kunstneriske idéer om minimalisme og primære strukturer fandt vej ind i en nytænkning af design og fotografi midt i dansk designs guldalder.

I Sverige huskes Moderna Museet som det ubetingede pejlemærke for kunstneriske eksperimenter og udstillingsmæssig nytænkning i "rekordårene", som perioden fra 1950'erne frem til 1970'erne her kaldes. Gennem slagordet "den öppna konsten" og visionen om en ny tilgængelighed for kunstmuseet i velfærdssamfundet analyserer Andreas Gedin Moderna Museets kuratoriske virke og sætter udstillinger som *Rörelse i konsten* (1961) og *Hon, en katedral* (1966) i et nyt perspektiv.

Louisiana, som fandt sin kunstneriske profil igennem et nært samarbejde med Moderna Museet, er en velkendt institution i dansk udstillingssammenhæng, men få studier har været gjort af de udstillinger, der faktisk udfoldede sig her. Med udgangspunkt i udstillingen *Pejlinger 66* (1966) åbner Kristian Handberg for en udstillingshistorisk betragtning af Louisianas virke som scene for samtidsfortolkning og internationale kunstmøder. Udstillingen var lanceret

som et tilbagevendende initiativ og blev også vel modtaget, men gled alligevel ud af museets og dansk kunsthistories bevidsthed.

Et andet dynamisk center for udstillingseksperimenter var Lunds konsthall gennem udstillinger som *Le merveilleux moderne: det underbara moderna* (1965) og Pierre Restanys *Superlund: Un panorama du présent: Une philosophie du futur* (1967). Disse udstillinger af international samtidskunst i den lille nordeuropæiske universitetsby undersøges af Katarina Wadstein Macleod som udtryk for en ny cirkulation af kunstneriske idéer mellem center og periferi i tiden, men også som eksempel på hvordan kunstbegivenheder uden for centrene overses i historieskrivningen.

I forhold til traditionel udstillingspraksis kan Fluxus-bevægelsens mangfoldige aktiviteter ses som en form for selvvalgt periferi. Peter van der Meijden stiller skarpt på de komplekse overlap mellem kunstner og kurator i tilfældet Knud Pedersen (1925-2014). Kan vi forstå Fluxus-projekter som kunstnerkuraterede udstillinger, og hvordan foregreb disse eksperimenter udbredte praksisser i nutidens kuratering?

Et eksempel på nutidens kuratoriske arbejde, og hvordan udstillingen aktivt bruges som vidensproduktion, udfoldes i Marie Dufresnes og Michael Kjærs artikel. Skrevet som en dialog mellem museumscurator og forsker gennemgår Dufresne og Kjær kurateringen af udstillingen *Abstrakt Hverdag* (Vejle Kunstmuseum, 2017). Udstillingen var et forsøg på at nylæse abstraktion og synliggøre den abstrakte kunsts nutidige relevans i en udstillingsmæssig ramme. I denne sammenhæng komplementerer artiklen studierne af fortidens udstillinger som en *instant Exhibition History*, der deler dette felts refleksion over tilgangen til et historisk materiale og dets møde med nutiden.

Ud over disse artikler indeholder dette nummer også to anmeldelser/debatindlæg med relation til det udstillingsorienterede tema. Emil Elg debatterer repræsentationen af sorthed i flere teaterstykker samt i bogen *Becoming Animal*, der ledsager udstillingen af samme navn på Den Frie Udstillingsbygning og Museet for Religiøs Kunst i 2018: En omfattende fortolkning af dyreliggørelse på tværs af kunsthistorien skabt af billedkunstner Claus Carstensen og kunsthistoriker Jens Tang Kristensen. Udstillingen *Ekkorum. Thorvaldsen, Willumsen, Jorn og deres samlinger* på J.F. Willumsens Museum har også kastet en større publikation af sig, og denne anmelder Hans Dam Christensen her. *Ekkorum* omhandler de samlinger, som Bertel Thorvaldsen (1770-1844), J.F. Willumsen (1863-1958) og Asger Jorn (1914-1973) skabte som møder mellem kunsthistorien og deres egen samtid, og er kurateret af billedkunstner Christian Vind i samarbejde med museumsinspektør Anne Gregersen.

Igennem disse bidrag vil vi med dette nummer af *Periskop* aktivere forståelsen af udstillingen som fænomen og forskningsobjekt i dansk og skandinavisk kunsthistorie. Resultatet kan forhåbentlig være en kunsthistorie, der både husker med kritisk bevidsthed og inspiratorisk gnist.

NOTER

- 1 Filipovic, 2014, p. 157, [“ambiguous object of study at its best, partly due to the tenuousness of the exhibition – any exhibition’s – ontological ground, no matter who curated it. Neither a stable, immutable, collectible thing (the usual stuff of art history), nor a clear product of any single hand (being, as they are, determined as much by the artist-made objects they comprise as by the curator who organize the said objects); decidedly not autonomous; often deemed ‘merely’ a frame; and irrevocably tied to the mundane pragmatics of administration (thus supposedly less ‘pure’ and ‘creative’ than an artwork): these are some of the reasons that might explain why exhibitions, in general, took so long to gain traction as bonafide objects of study”].
- 2 Steeds, 2013, p. 3, [“The shows under consideration have all responded to and influenced artistic practice whilst provoking debates about the meaning and importance of art within culture and society more broadly”].
- 3 Se: <https://www.afterall.org/books/exhibition.histories> (juni 2018).
- 4 Se: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history> (juni 2018).
- 5 Boersma og van Rossem, 2015.

LITTERATUR

- Boersma, Linda og Patrick van Rossem: “Rewriting and Reaffirming the Canon? Critical Readings of Exhibition History” *Stedelijk Studies* # 2 “Exhibition Histories”, 2015, <https://www.stedelijkstudies.com/journal/rewriting-or-reaffirming-the-canon-critical-readings-of-exhibition-history/> (juni 2018).
- Filipovic, Elena: “When Exhibitions Become Form: On the History of the Artist as Curator” in Lucy Steeds (red.), *Exhibition (Documents for Contemporary Art)*, MIT Press/Whitechapel Gallery, London, 2014, pp. 156-168.
- Steeds, Lucy (red.): *Making Art Global (Part 2) Magiciens de la Terre (Exhibition Histories)*, Afterall Books, London, 2013.

ARTIKLER



ET

PN/56

Efterkrigstids- udstillinger i affekt

Mennesket-udstillingerne og *The Family of Man*

“The Show You See With Your Heart”. Sådan omtalte og markedsførte fotograf og kurator Edward Steichen (1879-1973) sin berømte fotoudstilling *The Family of Man* (*TFoM*), der åbnede sin første visning af mange på MoMA i New York i januar 1955 og derefter rejste verden rundt i otte år. Udstillingen var konciperet og iscenesat til at gribe udstillingsgæsten følelsesmæssigt, og at dømme efter samtidens beretninger, så lykkedes det. Politikens anmelder Pierre Lübecker skriver eksempelvis i sin anmeldelse af *TFoM*, der blev vist på Charlottenborg i København i 1957 under titlen *Vi mennesker*: “Fra grunden er den iscenesat af Steichen [...] Det er hans fortjeneste, at man skiftevis gribes, knuges, henrykkes og mores.”¹ Lübecker skriver ligeledes: “Der er billeder, som man næsten ikke kan bære at se paa, som ryster en helt ned i dybet af sindet, optagelser saa tragiske, at man kan føle taarerne presse paa. Billedets magt slaar en [...]”.

I september 1956 åbnede ligeledes i København den første af tre udstillinger med titlen *Mennesket*, der blev vist i Clausens Kunsthandel. I 1956, 1958 og 1959 viste de seks kunstnere Svend Wiig Hansen (1922-1997), Palle Nielsen (1920-2000), Dan Sterup-Hansen (1918-1995), Henry Heerup (1907-1993), Erling Frederiksen (1910-1994) og Reidar Magnus (1896-1968) værker på papir, primært grafik. På den sidste udstilling deltog desuden Albert Mertz (1920-1990).

Også disse udstillinger viste menneskelivet på godt og ondt og med værker, der greb anmelderne følelsesmæssigt. Helge Ernst skrev i *Social-Demokraten*: “De menneskelige tilstande, som de afspejles i gøren og laden, i drømme og forhåbninger, i glæde og smerte, uro og stille arbejdsomhed, møder man på udstillingen. Mennesket, det kendte og ukendte, opfattet af seks kunstnere, der hver giver sin individuelle tolkning af problemerne.”²

<

[1] Palle Nielsen: *Nødbroen. Medmennesket*, 1956, linoleumssnit, 140 x 200 mm. Statens Museum for Kunst. © SMK Foto.

Udstillingerne, den amerikanske såvel som de danske, var børn af tiden. En tid præget af Anden Verdenskrigs skygge, Den Kolde Krigs konflikter, Korea-krigen og af bevidstheden om, at hydrogenbomben var mange gange kraftigere end a-bomberne, hvis ødelæggelseskraft man havde i klar erindring.

Steichens strategi gik kort fortalt ud på at overbevise folk om at holde op med at bekrige hinanden ved at fortælle en positiv historie om, at alle mennesker i bund og grund er ens, uanset hvor i verden de er født, om de er rige eller fattige, bønder eller byboere, og uagtet hvilken religion de tilhører. Et simpelt greb, der kan synes naivt, sentimentalt og fuldstændig uden blik for historien, hvilket da også er blevet hævdet mange gange. Det var ikke desto mindre helt i tråd med det budskab, filosofen Bertrand Russell (1872-1970) og videnskabsmanden Albert Einstein (1879-1955) sammen med andre fremtrædende videnskabsmænd leverede i deres berømte manifest, der blev offentliggjort, et halvt år efter at *TFoM* var åbnet på MoMA. I manifestet, der bliver kaldt for *Russell-Einstein manifestet*, advarer afsenderne mod farerne ved en atomkrig og opfordrer folk til at tænke på menneskeheden som én og handle derefter. De skriver:

We are speaking on this occasion, not as members of this or that nation, continent, or creed, but as human beings, members of the species Man, whose continued existence is in doubt. The World is full of conflicts; and, overshadowing all minor conflicts, the titanic struggle between Communism and anti-Communism.

Almost everybody who is politically conscious has strong feelings about one or more of these issues: but we want you, to set aside such feelings and consider yourselves only as members of a biological species which has had a remarkable history, and whose disappearance none of us can desire.

We shall try to say no single word which should appeal to one group rather than to another. All, equally, are in peril, and, if the peril is understood, there is hope that they may collectively avert it.³

Udgangspunktet for de danske udstillinger var ligeledes, at menneskeheden var i fare. På de tre *Mennesket*-udstillinger havde kunstnerne fundet sammen om et fælles ønske om at beskrive det, som de opfattede som menneskets ulykkelige situation. I interviews med kunstnerne henviser de til præcis den samme trussel og den samme frygt, som Steichen, Russell og Einstein tager udgangspunkt i.⁴ Samtidig var det også *Mennesket*-kunstnernes håb, at deres værker ville påvirke folk følelses- såvel som erkendelsesmæssigt.

Der er tale om en række grundlæggende indholdsmæssige og historiske sammenfald mellem *TFoM* og *Mennesket*-udstillingerne, som danner udgangspunktet for denne artikel. Udstillingerne foregik stort set samtidigt, deres udstillingsidéer er nært relaterede, og de bruger affekten til at nå deres publikum. Der er samtidig tale om udstillinger, der på hver deres måde var centrale for deres tid, der fik stor opmærksomhed og anerkendelse og skabte debat i samtiden, ikke bare om deres indhold, men også om deres medie, ligesom de har sat spor i eftertiden. Overordnet er begge en del af en tendens i tiden, der har fokus på en genoprettelse af troen på mennesket. Der er tale om udstillinger, der reagerer på en virkelighed, som aktivt sætter problemer under debat, og som intenderer at påvirke folk til at reagere, til at debattere og erkende, for i sidste ende at få dem til at agere.

I denne artikel undersøges og diskuteres, hvordan de to udstillinger formidler og diskuterer et budskab, der på mange måder er sammenligneligt. Hvilke midler bruger de til at fremkalde den ønskede følelsesmæssige reaktion, hvad er resultatet af deres forskellige strategier, og hvordan er samtidens reception?

Der er selvsagt store forskelle på den amerikanske fotoudstilling og de danske grafikudstillinger. Udstillingerne adskiller sig markant, når det handler om størrelse, institutionsmæssig ramme og udbredelse til et publikum. De mest indlysende forskelle er, at *TFoM* med sine 503 fotografier var en fotoudstilling i kæmpeformat, som fik et usædvanligt stort publikum, fordi udstillingen blev sendt på verdensturné i fem udgaver i otte år. Det anslås, at udstillingen på verdensplan blev set af mere end ni millioner gæster. *Mennesket*-udstillingerne, derimod, foregik på et mindre dansk galleri beliggende i Nyhavn i København. Der blev udstillet værker på papir, primært grafik, og hver udstilling viste maksimalt 50 værker.⁵ Selvom udstillingerne fik stor opmærksomhed især i dagspressen, hvor udstillingerne blev rost og anbefalet, så er det klart, at besøgstallet var noget mere beskedent end *TFoM*'s ni millioner, uden at det præcise antal besøgende på *Mennesket*-udstillingerne kendes.

Samtidens kritik af udstillingerne vil fungere som centrale udsagn, ikke kun fordi de fortæller om samtidens opfattelse af udstillingerne, men fordi de er øjenvidneberetninger fra udstillinger, der for længst er taget af plakaten. Jeg har ikke set nogen af de udstillinger, som min analyse behandler, hvorfor mit kendskab er baseret på det tilgængelige arkivmateriale: kataloger, fotos, værklistes, anmeldelser og andre beretninger.

Hvor *TFoM* har været genstand for forskningens ubrudte interesse nærmest siden dens åbning, så ser det anderledes ud mht. *Mennesket*-udstillingerne og de menneskeskildringer, som kunstnerne her var fælles om. Efter at have

været en central del af den danske kunstscene i 1950'erne røg det figurative udtryk, og dermed *Mennesket*-udstillingerne, hurtigt i baggrunden i fortællingen om 1950'ernes kunst. Man fokuserede i stedet på 1950'ernes henholdsvis spontant-abstrakte og konkret-abstrakte udtryk. Det har heller ikke hjulpet på opmærksomheden, at der primært blev udstillet grafik, der typisk behandles stedmoderligt i litteraturen. Indtil 2015 var udstillingerne kun nævnt i korte vendinger enkelte steder i litteraturen, herunder i bind 7 af *Ny Dansk Kunst-historie*.⁶ Det var først med min afhandling *Mennesket i tiden. Menneskeskildrerne i dansk grafik i 1950'ernes anden halvdel*, at nogen undersøgte *Menneskets* udstillingshistorie, reception m.m., ligesom der heller ikke tidligere var etableret viden om værkudvalget på udstillingerne osv. I afhandlingen blev der desuden redegjort for, hvordan *Mennesket*-udstillingerne relaterede sig til den historiske tid, til tidens kunstdiskussioner såvel som til tidens tværfaglige humanismestrømning. Undersøgelserne forholdt sig dog primært til en dansk kontekst. Når de danske *Mennesket*-udstillinger diskuteres i forhold til 1950'ernes måske mest betydningsfulde udstilling på den internationale scene, er hensigten at perspektivere de danske udstillinger i forhold til en bredere, international kontekst, end det tidligere har været gjort.

***Mennesket*-udstillingerne**

Udstillingerne var arrangeret af kunstnerne med Svend Wiig Hansen i spidsen. Det var kunstnernes intention at advare om den alvorlige fare, som de mente, menneskeheden stod over for. I et interview, som Wiig Hansen og Nielsen gav i forbindelse med udstillingen i 1958, forklarede Wiig Hansen:

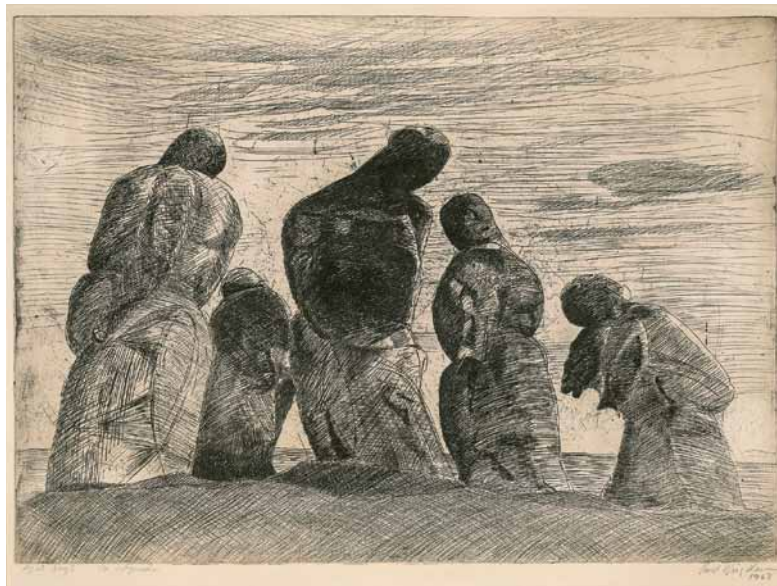
Vi har diskuteret den titel, men paa sin vis dækker den nok noget af det, vi vil: at vise menneskets situation i dag. Jeg tror selv, det er en ulykkelig tid for mennesket; fantasien, drømmen og troen er taget fra os. Udadtil gaar det fint: vi er renvaskede, vi er lykkelige, har radiogramfon og alt det der... men hvordan ser vi ud indvendig? Tænk paa, hvor yderligt vi lever, vi er i fare – der skal bare en eller anden gal idiot til at trykke paa knappen, saa ryger det hele i luften. Saa tosset har det da aldrig været før. Det er denne sjælstilstand, vi søger at skildre, man kan ikke løbe fra den [...].⁷

Og Palle Nielsen uddyber: “Ja, vi ‘bruger’ mennesket til at vise det i sin nuværende stilling – efter min mening er den umulig, og jeg tror kun, at vi har en chance, hvis vi helt erkender dens umulighed.”

Alle tre år viste Palle Nielsen linoleumssnit fra serien *Orfeus og Eurydike. Første del*. I Nielsens udgave af den antikke myte er der, ud over sorgen og frustrationen over tabet af Eurydike, tilføjet en vrede over verdenssituationen. I værkerne ser vi Orfeus vandre alene igennem en sønderskudt by, hvor broer og bygninger er ødelagte, køreledninger er faldet ned, og floden flyder med lig af både mennesker og dyr som i *Nødbroen. Medmennesket*, der blev vist på *Mennesket*-udstillingen i 1956 [1]. I *Isolation. Væmmelse*, 1956, der også blev udstillet, ser vi Orfeus, der kaster op i væmmelse over det, han oplever. Samtidig med at Orfeus er ude af stand til at få Eurydike tilbage, er han omgivet af alle tegn på, at mennesket bruger vold i et forsøg på at løse deres konflikter, en strategi, som Nielsen protesterer imod igennem hele sit kunstneriske virke. Nielsens *Orfeus og Eurydike. Første del* er således en dobbelt protest, der angår både det personlige og verdenssituationen.

På *Mennesket* i 1958 udstillede både Nielsen og Wiig Hansen flere undergangsførelser. Nielsen udstillede bl.a. collagen *Komposition over Jeremias klagesange, II, 22* (1957) og Wiig Hansen raderingen *De søgende* (1958) [2]. I Nielsens collage kastes en mand i jorden, som af en trykbølge fra en bombeeksplosion. Han er landet tungt med hovedet og overkroppen i asfalten, mens benene stadig hænger i luften. Omkring ham flyver murbrokker, der understreger eksplosionens kraft. Collagen er skabt i kølvandet på Sovjetunionens blodige nedkæmpelse af oprøret i Ungarn i efteråret 1956, og når titlen refererer til en klagesang fra Det Gamle Testamente, der starter med sætningen "Ødelæggeren skabte rædsel overalt, så alle måtte smage din vrede", er det nærliggende at læse disse begivenheder, der gjorde et stort indtryk på Palle Nielsen, ind som baggrund for værket. Ud over at vække rædsel pga. Sovjetunionens brug af vold mod almindelige mennesker skabte Ungarn-katastrofen en overgang frygt for en Tredje Verdenskrig.

Wiig Hansens *De søgende* handler om denne frygt for en altødelæggende katastrofe, der gør mennesket magt- og modstandsløst. Fem tunge figurer går omkring i et goldt og livløst landskab, tilsyneladende uden mål og uden kontakt



[2]
Svend Wiig Hansen: *De søgende*,
1958, radering, 483 x 675 mm.
Statens Museum for Kunst.
© SMK Foto.

med hinanden. Figurernes indadvendthed understreges ved, at de er gengivet som lukkede pupper, hvor de fleste af kroppens og ansigtets detaljer mangler. I sin anmeldelse skrev Svend Eriksen om figurerne: “Tunge og trætte stavrer de svajende og uden ophør rundt på den øde jordskorpe, hvis klæge masse synes at binde de vaklende kroppe i den svidende sol. Det ligner seks værkbrudne lig, der vender tilbage til livet for kun at finde afbrændt jord.”⁸

Både i Nielsens collage og i Wiig Hansens radering er menneskekroppen i fokus for begivenheder, hvor katastrofer har taget magten over mennesket. Menneskefigurerne er billedernes absolut vigtigste elementer, både kompositions- og fortælle-mæssigt, men de er anonymiserede eksempler frem for individer.

I Dan Sterup-Hansens værker udtrykkes også en bekymring, men i højere grad igennem skildringer af menneskets eksistentielle ensomhed, som i raderingerne *Liggende mand på en bænk* (u.å.) og *T.S.S. Angelika* (1957), der begge blev udstillet på *Mennesket* i 1958. På trods af at figurerne ofte befinder sig tæt sammen med andre, fx på et skib eller i en banegårdshal, så er der typisk ingen kontakt til medmennesket. Som hos Nielsen og Wiig Hansen er mennesket hos Sterup-Hansen reduceret til et eksempel. Figurerne mangler individuelle træk, ligesom de typisk befinder sig i stedsneutrale rum. Oftest mangler skildringerne tilmed antydning af handling, hvorfor fokus alene ligger på menneskets væren og manglende relation til de øvrige figurer.

De øvrige tre kunstners værker skildrer mennesket uden de bekymringer, protester og advarsler, som findes hos de førstnævnte. Erling Frederiksen udstiller i 1956 værker fra træsnitserien *En arbejdsdag i tørvemosen* (1945), der med motiver fra både arbejdet og hjemmelivet fortæller om en tørvearbejders dag. Frederiksens skildringer af hverdagen er nøgterne og uden de store følelsesudsving, hvilket står i kontrast til de store følelser, der præger Heerups værker. I 1956 viser han linoleumssnittet *Hesteskofamilien II* (1949), hvor en stærk mand og en frodig kvinde holder deres baby imellem sig. Alle tre er nøgne og indrammet af en hestesko, mens et hjerte svæver over deres hoveder. Et værk som dette giver, som Helge Ernst påpeger i sin anmeldelse fra 1956, et tiltrængt modspil til Nielsens dystre skildringer og til den angst og ensomhed, der skildres hos Wiig Hansen. Heerup bidrager med varme, glæde, kærlighed og optimisme, aspekter af “de menneskelige tilstande”, der ikke behandles hos de øvrige.⁹ Den sidste kunstner, der var med på alle tre udstillinger, er Reidar Magnus, der alle årene viser litografier fra serien *Masker og myter*. Værkernes motiver er befolket med figurer, fabeldyr og fantasivæsner, der agerer i en slags drømmesyner. Hvor de fem andre kunstners motiver har en relation til virkeligheden, bevæger vi

os hos Magnus over i en ukendt verden, hvor hverken virkelighedens problemer eller hverdagens virkelighed findes.

Tilsammen giver de seks kunstneres værker en beskrivelse af menneskets situation, hvor problemerne, frygten og den eksistentielle ensomhed fylder hos Nielsen, Wiig Hansen og Sterup-Hansen; Frederiksen leverer nøgterne hverdagsfortællinger; Heerup taler med varme og optimisme om kærligheden og livet, og Magnus fabulerer om en anden verden. Mens samtidens anmeldere favoriserede de tre førstnævnte, står det klart, at balancen mellem de mørke og de lyse skildringer var vigtig for kunstnerne, der beholdt det samme hold på alle udstillingerne.

Receptionen af *Mennesket*-udstillingerne

Når anmelderne omtalte *Mennesket*-udstillingerne i rosende vendinger, fremhævede de især, at kunstnerne ramte præcist i deres beskrivelse af tiden og af menneskets situation. Anmelderne genkendte sig selv og deres oplevelse af tilværelsen i 1950'ernes anden halvdel i udstillingernes værker. I 1956 skriver Helge Ernst eksempelvis som en årsag til, at man bør se udstillingen, at man her møder "de menneskelige tilstande", og at man her får de seks kunstneres "individuelle tolkning af problemerne".¹⁰ Samme år skriver Pierre Lübecker, at man på udstillingen får "inspirerende glimt af, hvordan kunstnerne opfatter de betingelser, livet paatvinger vor tids mennesker".¹¹ Flere af anmelderne understregede, at det var befriende, at kunstnerne tillod sig at fokusere på indholdet, som eksempelvis Leo Estvad i 1958: "Her er ingen æstetiske reservationer, tingene skal siges, og hver af kunstnerne har sin sandhed om tilværelsen. Om menneskets rodløshed og depressioner, om den vakante poesi, der ombølger alt."¹² I et særnummer af *Hvedekorn*, dedikeret til den anden *Mennesket*-udstilling, formulerede Ernst Clausen det koncist ved at sige, at kunstnerne er fælles "i deres interesse for menneskemotivet som noget mere end et paaskud for formelle eksperimenter. Kunstnerisk engagement i tiden – med andre ord."¹³

Ifølge Helge Ernst er der ligefrem tale om "en kunstnerisk erkendelse, som vil få afgørende betydning i fremtiden".¹⁴ Værkerne formår ikke blot at behandle aktuelle problemer, men at få betragteren til at se virkeligheden tydeligere, som Svend Eriksen skriver i 1958: "først blænder [de] os og sætter os i vildrede for til sidst skaanselsløst at rive sløret fra en velkendt virkelighed, hvis inderste djævelske væsen vi bare aldrig før har set saa tydeligt som her."¹⁵ Det var blandt andet på denne baggrund, at flere mente, at udstillingerne var af så stor vigtighed, at man simpelthen havde "pligt" til at se dem.

Anmelderne havde dog en klar forkærlighed for Nielsens, Wiig Hansens og Sterup-Hansens pessimistiske eller ligefrem dystopiske værker. Det var disse kunstneres værker, der blev fremhævet som nogle, der beskrev menneskets tilstand, og ikke eksempelvis Heerups, som Maria Marcus i 1956 beskrev: "Med stædig energi holder denne kunstner fast ved en optimisme, der i dag ikke kan undgaa at forekomme som en utilstrækkelig forenkling, en blaaøjet naivitet, der ikke ønsker at se klart."¹⁶ I tråd med Marcus afviste flere af anmelderne de øvrige tre kunstnere som irrelevante. Lübecker skrev eksempelvis i 1958 om Heerup, Frederiksen og Magnus at: "Paa dem passer udstillingstitlen ikke alt for godt."¹⁷ Dette er interessant, fordi titlen jo var yderst simpel: *Mennesket*. Forklaringen må være, at mennesket i efterkrigstiden bliver forbundet med nogle bestemte diskurser, der blandt andet har udgangspunkt i eksistentialismen og i tidens diskussioner om humanismens krise. På baggrund heraf skabtes bestemte opfattelser af, hvilken fortælling om mennesket der forventes, hvorfor anmelderne opfatter de tre "pessimister", som mere relevante for emnet end de tre øvrige, der helt undgår "tidens problemer".

The Family of Man

The Family of Man var arrangeret som et fotoessay om de universelle aspekter af et menneskes liv. 503 fotos var ophængt i temaer som forelskelse, ægteskab, fødsel, venskab, arbejde, fornøjelser og død, aspekter eller begivenheder, der deles af langt de fleste mennesker, uagtet hvor i verden de bor. Denne pointe understreges af, at der inden for hvert tema blev vist fotos taget i forskellige dele af verden. Steichens intention var at levere "a positive statement on what a wonderful thing life was, how marvelous people were, and, above all, how alike people were in all parts of the world."¹⁸ Med forfatteren Carl Sandburgs (1878-1967) ord, gengivet både i katalogets prolog og i udstillingen, var *TFoM*: "A camera testament, a drama of the grand canyon of humanity, an epic woven of fun, mystery and holiness – here is the Family of Man!"¹⁹

Hvor udstillingen umiddelbart lyder som en sentimental og naiv konstruktion om menneskeheden, og ofte er blevet kritiseret herfor, var baggrunden alt andet end positiv.²⁰ Steichen havde med tre tidligere udstillinger på MoMA om krigens væsen, *Road to Victory* (1942), *Power In The Pacific* (1945) og *Korea – the Impact of War* (1951), forsøgt i mere direkte vendinger at fortælle om krigens grusomhed, men mente ikke, at hans mission var lykkedes: "I had not incited people into taking open and unified action against war itself. This failure made me take stock of my fundamental idea. What was wrong? I came to the conclusion that I had been working from a negative approach [...]."²¹ På *TFoM* vendte

han budskabet om, og gennem den følelsesladede historie om menneskeheden enhed håbede han at påvirke de besøgende til handling og modstand. Som Eric J. Sandeen påpeger, satte udstillingen stor lid til fotografiernes evne til at kommunikere direkte: "The exhibition assumed that people would be moved by a visual text and, in their emotional response, form a compensatory community to combat the impersonalized, highly technological conflict of the cold war."²² Denne metode har fået kritikere til at beskyldte udstillingen for naivt at sætte lid til, at folk ville omsætte affekt til handling, og dermed for at overgive sig til en passiv, sentimental humanisme i stedet for at gå direkte til sagens kerne.²³ Som Sandeen forklarer, er det vigtigt, at denne tro ses i forhold til den kontekst, som Steichen producerede udstillingen i, nemlig "[...] the 1930s, 1940s, and 1950s – in which emotion could move humans to concerted action through democratic processes".²⁴

Selvom *The Family of Man* langt hen ad vejen var arrangeret som en "feel good"-fortælling, var der også mere dystre toner repræsenteret, eksempelvis temaer om ensomhed og om krigens væsen, ligesom et foto af en prøvesprængning af en hydrogenbombe havde fået en fremtrædende plads på udstillingen. Fotografiet var det eneste farvefotografi og var fremkaldt i stort format (ca. 183 x 244 cm). Alene brugen af farve sammen med de 502 sort-hvide fotos har skabt en særlig effekt og opmærksomhed. Fotografiet havde endvidere som det eneste fået sit eget sortmalede rum. Som udstillingsgæst mødte man atomskyen i udstillingsrutens næstsidste rum. I salen forinden var man blevet præsenteret for ni portrætter, efterfulgt af et billede af en død soldat liggende på maven med iturevet tøj. Ved siden af portrætterne hang følgende citat af Bertrand Russell: "The best authorities are unanimous in saying that a war with hydrogen bombs is quite likely to put an end to the human race. There will be universal death – sudden only for a fortunate minority, but for the majority a slow torture of disease and disintegration."²⁵

Udstillingen havde således direkte reference til den mest truende udvikling for den menneskelige eksistens – nemlig den nukleare tilintetgørelse. Med en så signifikant plads på udstillingen er det bemærkelsesværdigt, at fotografiet er det eneste af udstillingens 503 fotos, der ikke er gengivet i kataloget. Det er uklart, hvorfor netop dette foto er udeladt. Bogen lagde sig på alle andre måder tæt op af udstillingen og afbillede alle fotos og tekster. Uanset årsagen har udeladelsen sandsynligvis været medvirkende til, at eftertiden har haft nemmere ved at omtale udstillingen som sentimental og uden greb om virkeligheden. At der tilmed kun findes to publicerede billeder af atomskyen fra udstillingen på MoMA, har ikke hjulpet i forhold til at gøre atomprøvesprængningen til en inte-

[3]

Wayne Millers foto af familien foran fotografiet af bombeeksplosionen på *TFoM*, 1955. © Wayne Miller/Magnum Photos.



greret del af fortællingen om *TFoM*. Det ene foto er taget af Wayne Miller og viser hans kone og børn på besøg på udstillingen, og har dermed karakter af privatfoto **[3]**. Det andet, som jeg ikke har set, indgik i en række installationsfotos, der blev udgivet som indstik i en særlig luksusudgave af *The Family of Man*-bogen.²⁶

Efter bombeeksplosionen fulgte et sidste rum, fyldt med fotografier af legende børn, hvoraf det sidste foto viste fotografen W. Eugene Smiths egne to børn, der går hånd i hånd med ryggen til kameraet. Billedets titel er *The Walk to Paradise Garden*. En af rummets tekster var af St. John Perse: "A world to be born under your footsteps ..."²⁷ Således efterlades udstillingsgæsten ikke med braget fra brintbomben rungende i hovedet, men ledes i stedet ud af udstillingen til mere optimistiske toner.

Receptionen af *The Family of Man*

TFoM var fra første dag en omdiskuteret udstilling, først i pressen og siden blandt forskere. Den tiltrak besøgende i stort antal og var en bragende publikumssucces. At interessen var stor fra starten indikeres af, at fototidsskriftet *Aperture* i foråret 1955 dedikerede 22 sider til udstillingen, hvor de gengav 23 anmeldelser og 25 omtaler fra dagspressen.²⁸ Alene antallet af anmeldelser fortæller, at udstillingen blev opfattet som en kulturel begivenhed af stor betydning, eller som Sandeen skriver: "en national begivenhed".²⁹ I begyndelsen var de fleste anmeldere positive. De diskuterede i sympatiserende vendinger udstil-

lingens fortælling og klimaks (atombombeeksplosionen), variationen i ophængningen og i fotografiernes størrelse blev fremhævet, ligesom den helhed, som var resultatet, blev rost. Udstillingen satte også gang i diskussioner om, hvorvidt fotografiet havde overtaget rollen som “the great visual art of our time”.³⁰ Kritikerne diskuterede, om det “nemme” medie ville overskygge interessen for det “svære” medie, maleriet. Aline Saarinen spurgte eksempelvis i *the Times*, om maleriet var blevet “so introverted, so personal, so intellectualized that it has lost both its emotion and its power of communication”.³¹

Ud over pressen var den franske filosof Roland Barthes (1915-1980) en af de første på banen med kritik, og hans indvending har efterfølgende udgjort en fast bestanddel af diskussionerne af *TFoM*. Hans centrale kritikpunkt går på udstillingens fokus på de overfladiske og generaliserende fællesnævner ved bl.a. fødsel og død, mens forskelle, der er historisk betingede, udelades. Han skriver: “Alt, lige fra billedernes indhold og til deres fotogene karakter, som er deres egentlige berettigelse, tenderer mod at ophæve historiens determinerende tyngde: vi bliver holdt tilbage på en overfladisk identitet, og sentimentaliteten forhindrer os i at trænge ned i den menneskelige adfærds afgørende zone, nemlig dér hvor den historiske fremmedgørelse indfører nogle af de ’forskelle’ som vi her kort og godt vil kalde ’uretfærdigheder’.”³²

Barthes mener, at Steichen benytter sig af en myte, der er baseret på en “meget gammel mystificering” om en universel menneskelig natur, og han pointerer, at dermed fortæller udstillingen i bund og grund ingenting om eksempelvis fødsel, død og arbejde: “[...] hvis de ikke bringes i sammenhæng med historien, er der ikke så meget mere at sige om dem; og enhver kommentar vil blive rent tautologisk.”³³ Han konkluderer: “Derfor frygter jeg, at den endelige retfærdiggørelse af al denne adamisme vil garantere den ubevægelige verden en ’visdom’ og en ’lyrik’ som kun vil gøre de menneskelige handlinger til evige fænomener for derved at have lettere ved at uskadeliggøre dem.”³⁴ Hvor Steichens håb er, at folk vil indse det fatale i at bekæmpe hinanden, når nu vi alle sammen er én stor menneskefamilie, så er Barthes bange for, at udstillingen ved at forsøge at gøre alle ens, gør mennesket mindre (spræng)farligt, hvorved udstillingen opnår den modsatte effekt af det ønskede.

Den indflydelsesrige amerikanske forfatter Susan Sontag (1933-2004) var én af de mange, der overtog Barthes’ kritik om, at udstillingen udelukker en historisk forståelse af virkeligheden.³⁵ Som antydet påpeger Sandeen, at Barthes og co. for sin del gør nogenlunde samme fejl, som de kritiserer udstillingen for. De glemmer nemlig at indtænke udstillingen, dens tilblivelse og ikke mindst dens kritikere i forhold til dens og deres historiske tid.³⁶

The Family of Man i Danmark

På sin tour rundt til alverdens lande besøgte *TFoM* Danmark i 1957, hvor udstillingen blev vist på Charlottenborg under titlen *Vi mennesker* fra den 22. november til 26. december 1957. De danske arrangører var boghandleren Mogens Staffeldt (1915-1986) og fotografen Bror Bernild (1921-2013). På Bernilds installationsfotografier kan man se, at de danske arrangører overtog mange af den oprindelige udstillings eksperimenterende opsætningsprincipper.³⁷ Ifølge R. Broby-Johansens kronik om udstillingen blev nogle af de mest overraskende ophængnings-tiltag, fladt på gulvet og vandret i loftet, dog udeladt i København.³⁸ Samtlige 503 fotografier var med på udstillingen. Derudover fremgår det af installationsfotografierne, at arrangørerne havde tilføjet nogle skulpturer, hvoraf mindst én med stor sandsynlighed er af den danske kunstner Gunnar Aagaard Andersen (1919-1982) [4].

Kritikken i Danmark adskilte sig ikke væsentligt fra den amerikanske, bortset fra at det blev diskuteret, hvorvidt man kunne tale om propaganda fra USA's side. Selvom der i Danmark var indvendinger imod budskabet og måden, det blev leveret på, blev udstillingen overvejende godt modtaget. *Politikens* anmelder Pierre Lübecker roser Steichen for at have skabt "dette epos i billeder om mennesket", og erklærer, at "Det er fotografi som poesi".³⁹ Lübecker fortsætter om udstillingen: "mesterværk", et "drama" og en "symfoni", som udstillingsgæsten følger "tryllebundet". Hans eneste indvending går på opsætningen i Charlottenborgs "uhyre af en udstillingsbygning", der betyder, at udstillingen bliver spredt over et for stort areal, hvorfor man som gæst kan miste koncentrationen. Han slutter dog anmeldelsen med følgende salut: "Den, der ser rigtigt efter, glemmer det aldrig. Han kan endda faa sin tro på det ukuelige menneske igen." Dette på trods af, eller måske netop på grund af, at det "navnlig er skyggerne, der æder sig ind i bevidstheden, skammen over den smerte, vi tilføjer hinanden, rædslen over den ondskab, den blinde lidelse, som mennesker oplever."

Broby-Johansen er mere nuanceret i sin diskussion, men ender som Lübecker med en lovprisning, fordi udstillingen gør det, han mener, at kunst skal, nemlig sætter problemer under debat. Broby-Johansen skriver: "Kunst skal sætte problemer under debat, sagde vor store danske kritiker. Udstillingen VI MENNESKER er et stykke central moderne kunst sat ind ikke paa et, men paa det største problem for menneskeheden, for vore børn, for os alle. Mod eller med? Ja eller nej? Familie eller fjende?"⁴⁰ Han er dog ikke blind for det problematiske i at påstå, at alle folk er lige, ligesom han mener, at udstillingens fokus er skævt og ikke inddrager menneskets mørke sider.



[4]

Installationsfoto fra udstillingen *Vi mennesker*, Charlottenborg, 1957. Det Kgl. Biblioteks billedsamling. © Bror Bernild.

Vi mennesker blev vist på Charlottenborg indtil den 26. december 1957. Lidt over en uge senere, den 4. januar 1958, åbnede den anden *Mennesket*-udstilling i Toldbodgade 9, nogle få hundrede meter fra Charlottenborg. Det er svært at forestille sig, at de seks *Mennesket*-kunstnere ikke besøgte den amerikanske udstilling, der i tematik lå så tæt på deres egen, men jeg er desværre ikke stødt på overleverede beretninger om deres oplevelse af *Vi mennesker*.

The Family of Man, Mennesket og det almenmenneskelige

I sin anmeldelse af *Mennesket*-udstillingen i 1959 skrev Jens Jørgen Thorsen om Heerup: "Heerup udstiller linoleumssnit, og de rammer i centrum: lige i hjertet. Hans billeder ejer hjertelighed, varme, kærlighed, glæde og enfoldighed, sjældne varer her i larmen af brintbomber."⁴¹ Thorsen påpeger altså, at de følelser, som dominerer Heerups værker, ikke er dem, som er mest kendetegnende for tiden. En tid karakteriseret af frygten for brintbombens udryddelseskraft, som ses i de øvrige anmelderes klare favorisering af de af *Mennesket*-kunstnerne, der bidrager med værker, der tegner et billede af mennesket som værende angst, ensomt, søgende eller rodløst. Og omvendt i deres manglende interesse for de af kunstnerne, på hvem titlen, som Lübecker formulerer det, ikke passer for godt. Receptionen af *Mennesket*-udstillingerne viser, at der i samtiden lå en forventning om, at diskursen om mennesket var præget af ulykker frem for optimisme. Tiden blev, som Lübecker skriver i 1956, af mange opfattet som "brutalitetsens

og den golde følelseløsheds store tid”.⁴² I tråd med dette havde mange kritikere svært ved den optimisme, som gennemstrømmede *TFoM*, og det måske i sådan en grad, at de ikke havde blik for, at udstillingen også nuancerede sit udsagn. På trods af at livets mørkere sider var repræsenteret, tilmed med udstillingens eneste farvefoto, så forsvandt de tilsyneladende ofte i mængden af billeder, der repræsenterede livets positive sider. Fælles for kritikken af de to udstillinger er, at udstillingernes udsagn blev diskuteret i forhold til en virkelighed, der blev opfattet som værende barsk og fuld af ulykker. Et forsøg på at sige noget optimistisk om mennesket blev opfattet som naivt både i Danmark og i USA. I begge tilfælde er der tale om nuancerede udsagn, der bliver simplificeret af kritikken. Tendensen prægede ikke kun diskussionen i samtiden, men betyder også, at udstillingerne er blevet overleveret til eftertiden som mindre reflekterede udsagn, end de var.

Den bagvedliggende intention er den samme for de to udstillinger; de vil have deres publikum til at se ordentligt på det, som de er ved at gøre ved sig selv. Målet er at få folk til at nå til en erkendelse. I Danmark var H.C. Branner (1903-1966) blandt dem, der talte for kunsten som et erkendelsesmiddel. I foredraget “Kunstens uafhængighed”, november 1956, umiddelbart efter Sovjetunionens magtovertagelse i Ungarn, sagde han, at det var kunstnerens opgave at søge “sandheden bag sandhederne, virkeligheden bag kendsgerningerne, hans billede må renses for alle de forvirrende tilfældige og uvæsentlige træk, som møder ham i øjeblikket”.⁴³ Både *Mennesket*-kunstnerne og *TFoM* lever op til Branners krav om, at kunsten skal renses for uvæsentlige træk, idet begge søger at fortælle om mennesket på et almenmenneskeligt plan. Dette ses i *The Family of Man*, hvor Steichen har fokus på at underordne individet massen. Sandeen peger på Andreas Feiningers billede af New Yorks Fifth Avenue ved frokosttid som det mest håndfaste eksempel på denne gennemgående tråd i udstillingen.⁴⁴ Udstillingens titel er medvirkende til, at billeder af enkeltindivider typisk ikke aflæses som portrætter, men som eksemplificeringer af en menneskelig tilstand, situation eller livsfase, en læsning, der understreges af ophængningens tematikker, hvor de enkelte billeder bruges som eksempler. Parallelt udelader værkerne på *Mennesket*-udstillingerne at udstyre deres menneskeskildringer med individuelle træk. Hos Wiig Hansen er figurerne blevet til store, tunge pupper, hos Sterup-Hansen er de ofte blevet til silhuetter.

Der er således tale om udstillinger, der handler om mennesket, men taler om det på et overordnet, almenmenneskeligt plan. Det er udstillinger, der tager udgangspunkt i den specifikke politiske virkelighed, men undlader at vise historiske begivenheder. Den mest markante udeladelse er, at selvom Holocaust er

implicit i deres fortællinger, så viser ingen af udstillingerne billeder med direkte henvisning til Holocaust.

ABSTRACT

This article discusses the relationship between the famous American photo exhibition *The Family of Man* and the three Danish *Man* exhibitions. The shows took place during the period 1955-1959 and were arranged as a response to the danger of annihilation of mankind that man presented to himself. Speaking to emotions, the exhibitions attempted to provoke people to debate the conditions of contemporary life. The reception of the shows, at the time, was somewhat one-dimensional and left the future with a rather simplistic idea of the shows. In the case of *The Family of Man*, the statement was perceived as an overwhelmingly positive message, and therefore criticised as naïve. On the other hand, the Danish *Man* exhibitions were perceived as primarily pessimistic and were praised, as this interpretation happened to be more in line with the critic's perception of an authentic reflection of reality. This paper aims to unfold the history of the exhibitions and discuss the reception, and will argue that both shows actually attempted to deliver more nuanced statements about the human situation than what was acknowledged. The paper also relates both shows to contemporary discussions on conditions of life, as well as to key topics of the art debates. Further, the article for the first time examines the Danish *Man* exhibitions in an international context.

NOTER

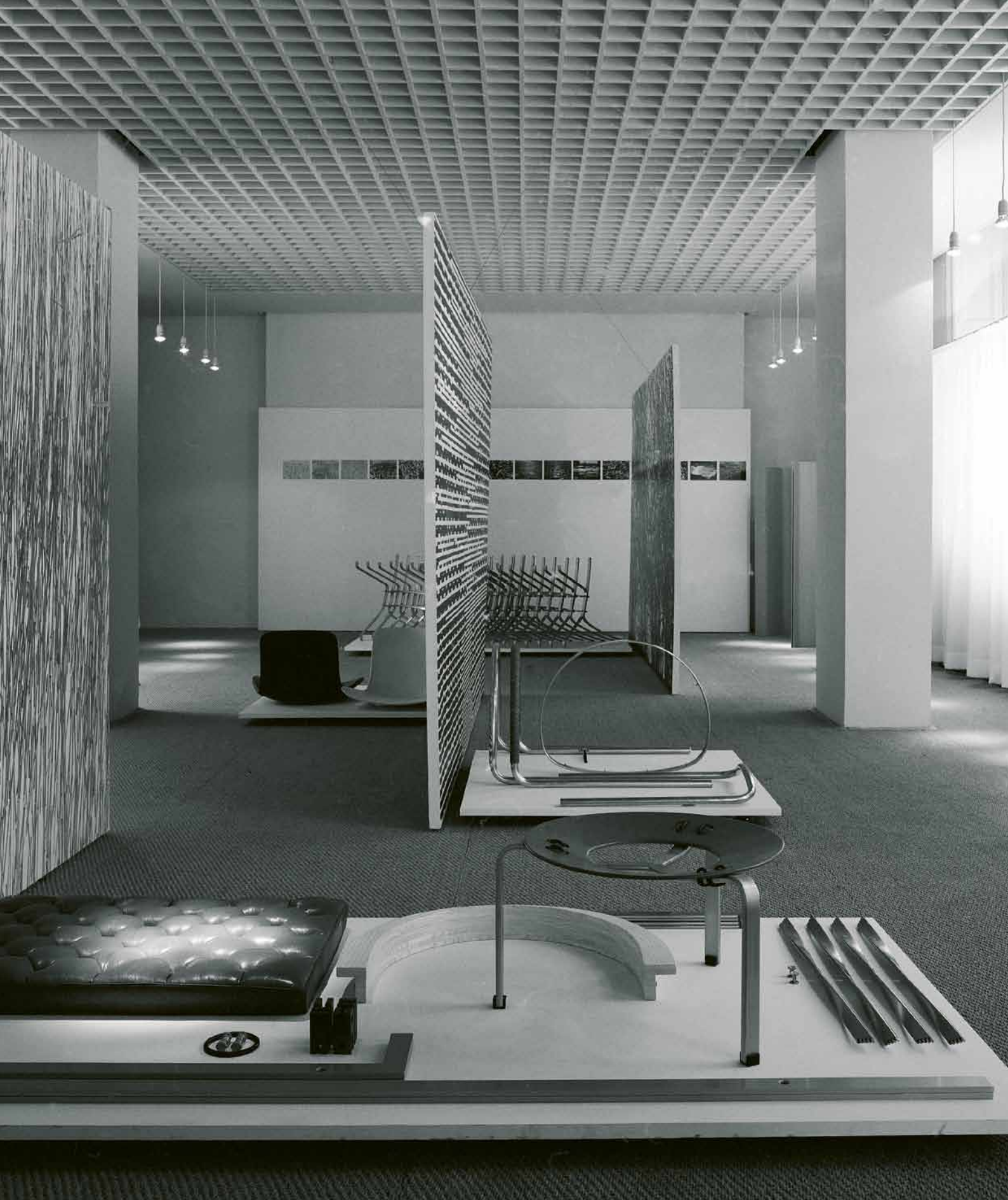
- 1 Pierre Lübecker: "Det ukuelige menneske", *Politiken*, 22.11.1957.
- 2 Helge Ernst: "Mennesket i centrum", *Social-Demokraten*, 5.10.1956.
- 3 Citeret fra: <https://pugwash.org/1955/07/09/statement-manifesto/> (9.1.2018).
- 4 Ejner Johansson: "Menneskets stilling er umulig i dag", *Information*, 11.1.1958.
- 5 Jeg har beskæftiget mig med *Mennesket*-udstillingerne i min ph.d.-afhandling. Her fremgår det, at der ikke findes overleverede værklister fra udstillingerne. I afhandlingen har jeg etableret værklister for udstillingerne ud fra det tilgængelige materiale. Kaaring, 2015, pp. 122f.
- 6 Jørgensen, 1995, p. 115.
- 7 Ejner Johansson: "Menneskets stilling er umulig i dag", *Information*, 11.1.1958.
- 8 Svend Eriksen: "Det menneskelige i kunsten", *Dagens Nyheder*, 15.1.1958.
- 9 Helge Ernst: "Mennesket i centrum", *Social-Demokraten*, 5.10.1956.
- 10 Helge Ernst: "Mennesket i centrum", *Social-Demokraten*, 5.10.1956.
- 11 Pierre Lübecker: "Mennesket som tema", *Politiken*, 3.10.1956.
- 12 Leo Estvad: "Abstraktion og menneske", *Berlingske Aftenavis*, 11.1.1958.
- 13 Ernst Clausen: "Mennesket", *Hvedekorn*, nr. 2, 32. årgang, 1958.
- 14 Helge Ernst: "Seks fine grafikere", *Social-Demokraten*, 15.1.1958.
- 15 Svend Eriksen: "Det menneskelige i kunsten", *Dagens Nyheder*, 15.1.1958.
- 16 Maria Marcus: "Det mangetydige menneske", *Information*, 3.10.1956.
- 17 Pierre Lübecker: "Unge grafikere i særklasse", *Politiken*, 23.1.1958.
- 18 Sandeen, 1995, p. 50.

- 19 Steichen og Sandburg, 1955, prolog.
- 20 Phoebe Lou Adams kaldte i sin anmeldelse af udstillingen i *The Atlantic* (april 1955) eksempelvis udstillingen for “a piece of sympathetic magic”, hvor alle tegn på ondskab var elimineret, og selv bombeeksplosionen gav et harmløst indtryk, således at “Humanity has survived the symbolic ordeal and can continue safely on the old road”. Sandeen, 1995, p. 52; Barthes, 1969, p. 123.
- 21 Sandeen, 1995, p. 50.
- 22 Sandeen, 1995, p. 39.
- 23 Sandeen, 1995, p. 39.
- 24 Sandeen, 1995, p. 39.
- 25 Sandeen, 1995, p. 48. Citatet har ikke kildeangivelse hos Sandeen, men er fra Russells og Einsteins manifest.
- 26 Dette foto vises ikke på de i alt 90 installationsfotos fra den første visning af udstillingen, der findes på MoMA's hjemmeside.
- 27 Steichen og Sandburg, 1955, p. 192.
- 28 Sandeen, 1995, p. 51.
- 29 Sandeen, 1995, p. 51.
- 30 Sandeen, 1995, p. 51.
- 31 Sandeen, 1995, p. 51.
- 32 Barthes, 1969, p. 124.
- 33 Barthes, 1969, p. 125.
- 34 Barthes, 1969, p. 126.
- 35 Sontag, 1985.
- 36 Sandeen redegør i bogen *Picturing an Exhibition* for Steichens tidligere erfaringer med fotografiet, herunder som fotograf under Første og Anden Verdenskrig, for dermed at skabe en forståelse for, hvilken historisk ramme *The Family of Man* er skabt i. Sandeen, 1995, kapitel 1 og 2.
- 37 15 fotos fra udstillingen på Charlottenborg er tilgængelige online på www.kb.dk.
- 38 R. Broby-Johansen: “Menneskefamilien”, *Information*, 30.11.1957.
- 39 Pierre Lübecker: “Det ukuelige menneske”, *Politiken*, 22.11.1957.
- 40 R. Broby-Johansen: “Menneskefamilien”, *Information*, 30.11.1957.
- 41 Jens Jørgen Thorsen: “Mennesket”, *Social-Demokraten*, 24.1.1959.
- 42 Pierre Lübecker: “Mennesket som tema”, *Politiken*, 3.10.1956.
- 43 Erik Knudsen: *Kulturdebat, 1944-1958*, Gyldendal, København, 1958, p. 231.
- 44 Sandeen, 1995, pp. 47f.

LITTERATUR

- Barthes, Roland: *Mytologier : udvalgte essays om vor mytologiske hverdag*, Rhodos, Humlebæk, 1969.
- Broby-Johansen, R.: “Menneskefamilien”, *Information*, 30.11.1957.
- Clausen, Ernst: “Mennesket”, *Hvedekorn*, nr. 2, 32. årgang, 1958.
- Eriksen, Svend: “Det menneskelige i kunsten”, *Dagens Nyheder*, 15.1.1958.
- Ernst, Helge: “Mennesket i centrum”, *Social-Demokraten*, 5.10.1956.
- Ernst, Helge: “Seks fine grafikere”, *Social-Demokraten*, 15.1.1958.
- Estvad, Leo: “Abstraktion og menneske”, *Berlingske Aftenavis*, 11.1.1958.

- Johansson, Ejner: "Menneskets stilling er umulig i dag", *Information*, 11.1.1958.
- Jørgensen, Henning: *Ny Dansk kunsthistorie 7, Tradition og surrealisme / af Henning Jørgensen*, Fogtdal, København, 1995.
- Knudsen, Erik: *Kulturdebat, 1944-58*, Gyldendal, København, 1958.
- Kaaring, Liza Burmeister: *Mennesket i tiden. Menneskeskildrerne i dansk grafik i 1950'ernes anden halvdel*, ph.d.-afhandling, Københavns Universitet, København, 2015.
- Lübecker, Pierre: "Det ukuelige menneske", *Politiken*, 22.11.1957.
- Lübecker, Pierre: "Mennesket som tema", *Politiken*, 3.10.1956.
- Lübecker, Pierre: "Unge grafikere i særklasse", *Politiken*, 23.1.1958.
- Marcus, Maria: "Det mangetydige menneske", *Information*, 3.10.1956.
- Sandeen, Eric: *Picturing an Exhibition: The Family of Man and 1950s America*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1995.
- Sontag, Susan: "Det dystre billede af Amerika set gennem fotografier" in *Fotografi*, Fremad, København, 1985 (1973).
- Steichen, Edward og Carl Sandburg: *The Family of Man*, The Museum of Modern Art, New York, 1955.
- Thorsen, Jens Jørgen: "Mennesket", *Social-Demokraten*, 24.1.1959.



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 møbeldesign 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 tværaestetisk 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 middelklassens 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



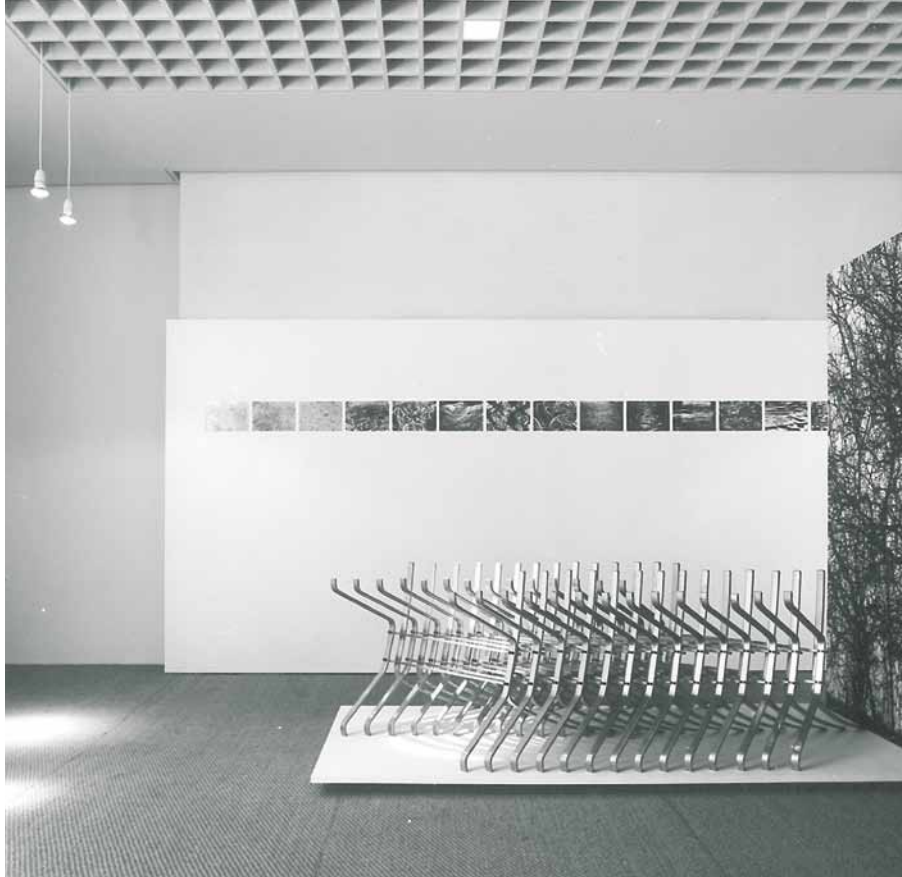
[3]
Keld Helmer-Petersen: Installationsfoto fra *Strukturer*, 1965, Keld Helmer-Petersens Arkiv, Det Kgl. Bibliotek. © Estate of Keld Helmer-Petersen.

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.



Publiken i rutschkanan – en diskussion om den öppna konstens öppenhet

Ett modernt museum öppnas

“Den öppna konsten” är ett begrepp som i Sverige associerats till Moderna Museet i Stockholm på 60-talet.¹ Begreppet dök upp för första gången 1963, men det tankegodts det betecknade fanns redan på banan sedan något år. Kanske kan utställningen *Rörelse i konsten* på Moderna Museet i Stockholm 1961² utgöra ett slags prematur födelse av den öppna konsten. Moderna kom att symbolisera den moderna och förmodat tillgängliga spjutspetskulturen i Sverige under den andra fasen av vad som har kallats för “rekordåren”, från andra världskriget och fram till oljekrisen i början av 1970-talet, den efterkrigsperiod då den svenska ekonomiska utvecklingen gick på högvär.³ Det berodde delvis på att dess chef Pontus Hultén (1924-2006) lyckades göra Moderna till en betydande institution och inte minst på hans effektiva marknadsföring. Men vad stod det öppna för, egentligen? Öppenhet tycks generellt sett vara ett normativt och positivt begrepp, och politisk öppenhet signalerar demokrati, transparens och inkluderande.⁴ I denna essä får en öppenhet i förändring under sextioalet främst representeras av tre herrar, män som dominerade debatten massivt: Ulf Linde (1929-2013) och Pär Stolpe (f. 1943), som var verksamma på Moderna Museet i olika egenskaper, och Leif Nylén (1939-2016), redaktör, författare och tongivande debattör.

Moderna Museet i Stockholm, som var inhyst i marinens gamla exercishall ute på Skeppsholmen, var bildande, experimentellt, lekfullt och internationellt. Det var öppet för den stora världen som främst representerades av samtida konst från New York. En av de lekfulla utställningsframgångar, dock ett europeiskt projekt, som kan tjäna som ett exempel på en öppen konst var *Hon, en katedral*

<

[1] *Rörelse i konsten*, Moderna Museet 1961. Foto: Herbert Lindgren/Stadsmuseet i Stockholm.

(1966), en liggande jättekvinna designad av Niki de Saint Phalle. Det var ett platsspecifikt verk skapat för Moderna som kom att bli både en publik- och kritikersuccé.⁵ *Hon* var en väldig, färgglad och gravid kvinnokropp, cirka tjugofem meter lång och fyra våningar hög, som fyllde museisalen. Publiken blev bokstavligen en del av verket då de klev in i jättekvinnan *Hons* vulva mellan de särade (öppna!) benen till musik av Bach. Inuti kroppen fanns installationer av främst Jean Tinguely och Per Olof Ultvedt. Publiken fick klättra uppför trappor bland Tinguelys flaskkrossare, en telefonkiosk där det ringde ibland, en mjölkbar, en rund guldfiskdam, och dessutom besökte de en filmvisning av ett stumfilmsfragment med Greta Garbo med mera. Äventyret kunde avslutas med en färd nerför en rutschkana.

Öppenheten tog sig igenom hela sextioalet som begrepp, men tycks ha varit töjbart efter behov. I samband med arbetet på en bok om Pontus Hultén, *Hon, en katedral* och Moderna Museet intervjuade jag ett antal personer.⁶ En av dem var Ulf Linde som var nära knuten till Moderna och var den som lanserade ett öppet och dialogiskt konstbegrepp i Sverige i sin bok *Spejare* (1960), vilken blev en självklar referens i flera av sextioalets debatter om konst.⁷ En kommentar av honom, och indirekt från Tinguely, om museibesökarna, rutschkanan och de falska målningarna på väggen bredvid, väckte frågor om vad som egentligen menades med öppen konst, då det begav sig.

Utan att särskilt noga titta

Ulf Linde hade ett stort inflytande över Moderna Museet under Hulténs tid, utan att vara anställd. Det utgick från att han var medlem i Moderna Museets vänners styrelse och var ansvarig för de utställningar vänföreningen hade rätt att göra på museet utan museiledningens inblandning. Linde var samtidigt en av Dagens Nyheters viktigaste konstkritiker och drog sig inte för recensera utställningar på Moderna! Han ingick helt enkelt i Modernas inre krets. Han samarbetade också med Hultén i flera utställningar och en av dem var *Hon, en katedral* där han praktiskt taget var den fjärde konstnären utöver Saint Phalle, Ultvedt och Tinguely. Han berättade för mig hur det gick till:

På den tiden så hängde PO Ultvedt och jag ihop väldigt mycket, gjorde grejer tillsammans, ja, var bästa vänner. Och när då Jean kom på den där rutschbanan⁸ så kom han också på att det också skulle vara – det var Jeans idé med de här falska målningarna på väggarna ... det var ungefär så som folk uppskattade konst, de bara gled ner, förbi dem utan att särskilt noga titta på den. Jag hakade ju på det där och tyckte att det var väldigt roligt att göra falska tavlor. Men

det gjordes ju knepigt därför att alla signaturer var härmade, men hade alltid ett stavfel i. Så jag tror att till exempel Fautrier stavades F A U X –trier ... Jean tog alla de där och jag skulle få en skulptur i utbyte för dem, men det blev aldrig så. Pontus har en, och Carl Fredrik Reuterswärd har en. Den jag är mest stolt över var en falsk Pollock. Den vet jag inte var den tog vägen, men den var väldigt stilig, tyckte jag. En som jag inte tyckte om, som jag nästan skojade med, Soulages⁹ med de här spateldragen bara med svart färg. Så jag, som alla som gjorde *Hon*, var med och lekte. Det var väldigt uppsluppet och informellt, måste jag säga. Långt ifrån rynkade pannor.¹⁰



[2] Carlo Derkert visar konst på Moderna Museet.
Foto: Stadsmuseet i Stockholm.

Det är särskilt en kommentar i citatet som skvallrar om en syn på publiken von oben som inte har släppt taget om mig. Jag uppfattade det också som att Linde delade Tinguelys påstående att: "... det var ungefär så som folk uppskattade konst, de bara gled ner, förbi dem utan att särskilt noga titta på den." Det finns förstås ett korn av sanning i detta; studier har visat att en museipublik tillbringar en förvånansvärt kort tid framför varje verk.¹¹ Men hur såg egentligen Moderna på sin publik? Det går förstås inte att dra slutsatser från en enda kommentar, av Tinguely och ett förmodat instämmande av Linde, men det finns fler liknande iakttagelser. Ylva Hillström¹² drar till exempel den rimliga slutsatsen att folkligheten och elitismen kunde verka sida vid sida och citerar *Svenska Dagbladet* från 1962:

En av de kvällar som man minns bäst från museet var när John Cage, pionjär inom den amerikanska tonkonsten, höll ett föredrag med titeln 'Where are we going and what are we doing?'. Noga taget var det fråga om fyra olika föredrag framförda *samtidigt* på fyra olika ljudband ... Det uppstod kaos i museet, ett kaos som K.G. [Pontus] Hultén och Carlo Derkert iakttog med den största tillfredsställelse från en skyddad observationspunkt.¹³

Öppenhet kan bland annat stavas publikarbete, något som museet var känt för under Hulténs ledning. Carlo Derkerts visningar var omtalade och uppskattade, och de kompletterades med filmvisningar för barn och vuxna och en barnverkstad. Men också konstinstitutionen har sina hierarkier, och de diskuteras sällan trots att de utgör viktiga moment i den konstsyn institutionen representerar.

Vems ärenden går till exempel pedagogen? Sina egna? Konstens? Konstnärrens? Publikens? Museiledningens? Jag föreställer mig hursomhelst att det är muséets högsta ansvariga, liksom konstnärerna, som befinner sig på pyramidens topp, och publiken utgör den breda basen – och att detta gällde på Moderna. Pedagogen är då Hermes, budbäraren som ilar mellan Olympen och de jordiska själarne (begreppet hermeneutik är som bekant avlett ur Hermes). Trots denna bildningshierarki så kan den publik som skall fostras givetvis omfattas av Olympens sympati. Men det finns ett störande cyniskt drag i anarkisten Tinguelys syn på konstpubliken som obildbar eller ignorant i citatet ovan. Det är förstås svårt att avgöra vad han menade i grund och botten, och om uppfattningen delades av museiledningen. Men om man följer denna tanketråd vidare så kan man betrakta de interaktiva, publikfriande konstverken som *Hon*, som ett slags underhållningskonst för de obildade. Besökarna får inte bara leva ut sin inre homo ludens utan blir samtidigt utsatta för en experimentell uppfostran iscensatt av museichefen och konstnärerna. Här finns ett frö till en relationell konstsyn som är omvänd och snarast traditionellt fostrande; det är inte betraktaren som gör konsten, utan snarare konsten som gör betraktaren. Publiken är i sådana fall till för konstens skull och inte tvärtom. I fallet *Hon, en katedral* var det då publiken som gav jättetekroppen ett pulserande liv genom sin närvaro, och i fallet med utställningen *Rörelse i konsten* var det i många fall publiken som aktiverade konstverken. Sett på detta vis är det konstnärerna och museet som i stället för att vara värdjur i stället parasiterar på publiken.

Öppet samhälle & öppen konst

Varifrån kom då begreppet öppen konst? Det föregås av begreppet “öppet samhälle”, ett moraliskt-politiskt begrepp som utvecklades av den franske filosofen Henri Bergson (1859-1941). Den brittiske filosofen Karl Popper (1902-1994) vidareutvecklade det i en tydligare politisk riktning under hotet från ett maktövertagande av krigförande stater med totalitära ideologier. Samma år som andra världskriget tog slut publicerade han *The Open Society and Its Enemies*.¹⁴ Han definierade ett öppet samhälle som ett samhälle “in which individuals are confronted with personal decisions” i motsats till ett “magical or tribal or collectivist society.”¹⁵ Poppers öppna samhälle hade alltså en liberal grundton och udden riktad mot den nazism, fascism och kommunism som vilade på kollektiva grunder. Det svenska samhället efter kriget var öppet i det att det präglades av demokrati och transparens, men mindre av en liberal individualism.

Det öppna samhället som politiskt begrepp följdes av den öppna konsten, och det svenska estetiskt-ideologiska begreppet skall ha myntats på *Stockholms-*

Tidningen nyåret 1963-64 med inspiration från den franske filosofen Jean-Clarence Lamberts begrepp "poésie ouverte"¹⁶ med referens till essän "En mème temps, Poésie ouverte"¹⁷ i den belgiska konsttidskriften *Phantomas* 1963 (men redan 1947 hade poeten René Nelli publicerat *Poésie ouverte, poésie fermé*). Det fanns för övrigt direkta kopplingar mellan Lambert och Moderna, då en av de få svenska konstnärer Hultén uppskattade, Carl Fredrik Reuterswärd (1934-2016), var publicerad i tidskriftsnumret. Lambert översatte också svensk modern poesi till franska, bland dem Erik Lindegren, make till Karin Lindegren som arbetade på Moderna Museet.

Det kan vara värt att notera att denna öppenhet inte nödvändigtvis är detsamma som att vara öppen med information, att vara transparent, till exempel när medborgarna får ta del av en statlig myndighets beslutsunderlag. *Öppenhet* betraktad som ett estetiskt/ideologiskt begrepp på sextioalet syftade på något större. Det innebar ofta att medborgarna/besökarna skall få möjlighet att inte bara passivt få tillgång till information utan också att delta aktivt. I konstnärliga sammanhang kunde det innebära att publikens deltagande var en del av ett konstverk, till exempel av en happening eller att klättra omkring inne i *Hon*. Men man diskuterade också en mer teoretisk nivå av öppenhet på sextioalet, en interaktivitet där betraktaren, lyssnaren eller läsaren är medskapare av verket genom att ta del av det. Umberto Eco's *Den öppna konsten* från 1962 har till exempel semiotiska utgångspunkter och anses ha haft en avgörande betydelse för diskussionerna om öppenhet och interaktivitet (men man bör lägga märke till att den engelska utgåvan publicerades först 1989 – på franska 1965 och på tyska 1973).¹⁸ Idén om betraktarens/läsarens/lyssnarens medskapande låg uppenbarligen i tiden och var bland annat också en viktig aspekt på Julia Kristevas begrepp *intertextualitet* (som myntades 1966 i en essä på franska, på engelska först 1980)¹⁹, som i sin tur var hennes version av den ryske filosofen Michail Bachtins vidare begrepp *dialogicitet*.²⁰

Idéer om öppenhet och medskapande kan alltså, som nämnts ovan, ha politiska innebörder. I Poppers fall vilar öppenheten alltså på en liberal grund, men den kan också ha mer radikala förtecken och kan manifesteras som en inbjudan till "folket" att aktivt delta i politiska processer. I dag har det liberala eller radikala politiska begreppet öppenhet också en negativ innebörd, till exempel av invandrarfientliga grupper som skyr "öppna" gränser.²¹

Bildande, fostrande & öppet

Moderna Museet i Stockholm som invigdes 1958 var under Pontus Hulténs ledning (1959-1973) intimt förknippat med den öppna konsten [6]. Konsten

skulle vara tillgänglig för "alla". Men frågan är om synen på konstens tillgänglighet också omfattade en förändring av synen på de konstnärliga verken och utställningarna. Om öppenheten omfattade publikens egna upplevda behov eller om deras uppgift var att bekräfta konsten, och museet, genom att låta sig bildas och fostras.

Även om Hultén påstod sig vara anarkist så påminde hans museipolitik i vissa stycken mer om den svenska folkbildningstraditionen. Anarkisten har som bekant staten som huvudfiende, men i det socialdemokratiska efterkrigs-sverige hade staten ett påtagligt ansvar för medborgarnas kulturella fostran, en åsikt Hultén verkar ha delat. Några år före sin död underströk han att Moderna Museet under hans ledning inte bara höll öppet sju dagar i veckan utan att:

... vi hade öppet till kvällen så att folk hade tid att gå på museum. Vi var världens första museum som hade öppet efter klockan sex, tror jag i alla fall ... en barnsligt enkel reform men det gör hela skillnaden. Därför att den gamla typen av museum vänder sig till folk som är lediga på dagarna, medan den här typen av museum vänder sig till alla människor som i allmänhet inte är lediga på dagarna ... Jag tycker att staten skall betala för kulturen ... besökarna har redan betalt för museet, för samlingarna, och det skall givet ha rätt att gå in gratis för att se på det som de redan har betalt för. ... Det här är konst som tillhör befolkningen ...²²

Det öppna kan man här bokstavligen förstå som museets öppettider. Bildnings-idealet i sig är givetvis inte unikt för Sverige eller Hultén, utan är som bekant ett huvudspår i museihistorien sedan antiken. Museet, liksom biblioteket, är en källa till kunskap som medborgarna kan, och kanske bör, ta del av, och i Sverige var de bildande folkrörelserna ett av fundamenten för samhällsbygget under 1900-talet.²³ Det var dock inte bara socialdemokraterna och fackföreningarna som vilade på en sådan folkrörelse, nykterhetsrörelsen var till exempel också betydande i storlek och en viktig komponent i framväxten av det så kallade *Folkhemmet*, ett begrepp som lanserades av den socialdemokratiska statsministern Per Albin Hansson 1928.²⁴ Det uttryckte en inkluderande politik som innebar att en social grundtrygghet skulle vara en medborgares rättighet. Men folkrörelserna och fackföreningarna var inte bara breda och kollektiva, utan de centraliserade också makten.

Bildningens funktion är inte bara att utveckla medborgarna utan kan även vara ett sätt att disciplinera dem till att omfatta "den goda smaken", för att tala med Michel Foucault,²⁵ vilket var något av den svenska sociala ingenjörskonstens

adelsmärke.²⁶ Ett tydligt exempel är funktionalismen som bland annat tog gestalt i en arkitektur som var en kampanj för folkhälsan. De praktiska, rena och ljusa funktionella bostäderna var mer hygieniska än många av tidens arbetarbostäder. Men funktionalismen blev också en estetik, en design i egen rätt som signalerade modernitet och framåtanda och var fostrande; den uppmanade medborgaren att, med Foucaults ord, inordna sig i diskursen.²⁷

Den akuta bostadsbristen i Sverige efter andra världskriget tvingade fram ett statligt understött byggande av bostäder, det så kallade miljonprogrammet, och arkitekturen var i samklang med tiden.²⁸ De unga familjer som flyttade från trånga och äldre bostäder till större lägenheter i förorterna hade ingen anledning att klaga och gjorde det inte heller. Men det är inte självklart givet att medborgarna låter sig fostras i att omfatta god smak om de får välja fritt. Ett tidigt svenskt exempel på detta, innan det moderna genombrottet, är *Hemutställningen* på Liljevalchs konsthall i Stockholm 1917. Den var ett talande uttryck för ett svenskt socialestetiskt program, en proto-funktionalism som riktade sig nedåt till det arbetande folket för att bilda dem i den goda smaken. Man anlätade samtida formgivare för att i samarbete med industrin ta fram moderna möbler och inredning för vardagsbruk som skulle kunna massproduceras till låga priser så att arbetarna skulle ha råd att köpa dem. Utställningen utgjordes av ett antal uppbyggda interiörer, något av mönsterhem. I utställningskatalogens programförklaring kunde man läsa att:

Öfvertygade om att den svenska publikens smak är bättre än sitt rykte har Svenska Slöjdföreningens ledande krafter genom denna utställning sökt stimulera frambringandet av möbler och typ som kunna lämpa sig för massproduktion, som sålunda har denna prisbillighet men som äro präglade av god smak.²⁹

Utställningsmakarna hade givetvis goda avsikter, och den design som togs fram var av hög kvalité, men från vår tids horisont skorrar påståendet om "den svenska publikens smak" betänkligt, även om folket här tas i försvar (å andra sidan initierades förstås många av de viktiga samhällsförändringarna av en bildad överhet). Det klingar illa som en inverterad version, av Tinguelys/Lindes kommentar om publiken som passerar konstverken "utan att särskilt noga titta". Kommentarer tycks emanera ur samma källa. Frågan är dock hur bildande *Hemutställningen* egentligen var för "den svenska publiken"? Vidare kan man fråga sig, att även om Sverige traditionellt vilade på en kollektiv grund, politiska partier, folkrörelser, fackföreningar och arbetsgivareföreningen, vad gäller

politiska frågor och rättvisa så inbegriper detta inte nödvändigtvis estetiska preferenser. I det här fallet ledde utställningen inte till någon försäljningssuccé för de utställda möblemanen och inredningsdetaljerna. De som skulle fostras i god smak uppskattade helt enkelt inte “god smak”.³⁰ Ett intressant exempel från



[3] *Elsagården*, tapet ritad för *Hemutställningen* av Uno Åhrén, Liljevalchs konsthall, Stockholm, 1917.

Hemutställningen är historien om tapeten *Elsagården* med ett för sin tid modernt stiliserat blommönster som ritades till utställningen av Uno Åhrén. Tapeten uppskattades inte av publiken och togs snart ur produktion. På 1970-talet togs den upp i produktion igen och finns sedan dess i flera versioner i producentens utbud.³¹ Men populariteten vilar förmodligen nu på en tillbakablickande nostalgi och mindre på det moderna framåtblickande som den gav uttryck för 1917.

När det kom till den moderna och öppna konsten blev det än tydligare att det var svårt att förena en modernistisk avantgardism med kultur “för alla”. Modernismens inneboende krav på att inbegripa ett avantgarde stod i konflikt med kravet på en konst som var till för flertalet. Ett avantgarde i – eller omfattad av en – majoritet är per definition inget avantgarde. Å andra sidan är avantgardet en del av armén, inte ett självständigt elitförband. Pontus Hultén kan inte anklagas för fanflykt – även om han tänjde på gränserna på Moderna för vad som var accepterat så överträdde han dem sällan. När det någon gång inträffade och han fick mothugg så var han oftast snar att retirera. Han drog till exempel tillbaka en kontroversiell film då myndigheterna hotade med att dra in bidrag. Hultén kommenterade: “Hela affären är komisk och grotesk: inför hotet om att hamna i fängelse avstod vi från *Flaming Creatures*.”³² Sett i detta perspektiv fångade Moderna in de unga radikala kulturintresserade stockholmarna i en fålla. En sådan dyster version av det som beskrivits som det glada sextiotalets öppna konst på Moderna³³ kan man, om man så vill, skriva in Herbert Marcuses teori om “repressiv tolerans”, ett begrepp som brukades flitigt i slutet av sextiotalet och början av sjuttiotalet.³⁴ Idén gick ut på att makten lurade radikaliserade och opålitliga medborgare att de var fria genom att acceptera respektlösa aktiviteter, men egentligen så var denna förmenta frihet passiviserande då dess uppgift var att agera säkerhetsventil. I detta ljus hade en institution som Moderna Museet till uppgift att fungera som en sådan ventil, som en plats där lagom extrema uttryck gestaltades under ordnade former. Leif Nylén som skrev en historisk bok om den nya konsten under det svenska (stockholmska) sextiotalet med titeln *Den öppna konsten* beskriver en händelse som pekar i denna riktning. Ett gäng unga kulturarbetare samlas strax efter majrevolten, en junidag 1968, och bestämmer sig för att marschera

till Moderna och ockupera museet. Attacken kom av sig på vägen och Leif Nylén konstaterar:

Att ockupera Moderna Museet skulle kanske mer komma att likna ett olyckligt brodermord än ett legitimt fadersuppror – det kunde dessutom hända att Pontus Hultén och Carlo Derkert slog upp dörrarna för ockupanterna.³⁵

Förre överintendenten för Nationalmuseum Per Bjurström har vidare hävdad att Pontus Hultén försökte desavouera, eller flirta med, de unga radikala då politiseringen av kulturen accelererade i slutet av sextioalet genom att anställa den unge aktivisten Pär Stolpe. Stolpes egentliga uppgift var enligt Bjurström att fungera som ett radikalt alibi “i förhoppning att pacificera den yngre generationen”.³⁶

Konst för några

Redan innan man börjat tala om en öppen konst ställdes öppenhet och rörelse mot stabila och fasta värden i konsten. Konflikten mellan tradition och en modernism med rötter före kriget och den efterkrigsvariant som bland andra Moderna omfattade tog gestalt i en debatt som rasade hösten 1962 i spåren av utställningen *Rörelse i konsten* på Moderna 1961. Utställningen vilade på en öppen estetik där betraktaren skulle vara medskapare och många av verken var interaktiva. Det var idéer som hade ursprung i Marcel Duchamps estetik och poängterade vikten av konstupplevelser som sociala händelser på bekostnad av konstobjektets betydelse. För Hultén var det också viktigt att konst i rörelse tycktes honom närmre det levande livet men också att verkens instabilitet inte borde tilltala den konstmarknad han ogillade. Men, konstobjektet som sådant hade dock ett estetiskt värde i utställningen, om än bitvis undflyende.

I efterdyningarna av *Rörelse i konsten* följde vad som har kallats för *Den stora konstdebatten*, och den berörde just relationen mellan publik och konstverk. I debatten förenades en marxistisk konstkritiker som Torsten Bergmark med äldre modernister som poeten Rabbe Enckell i angrepp på idéerna om konstbetraktaren som medskapare av konstverket. Moderna Museet, Pontus Hultén och hans samarbetspartner Ulf Linde var måltavlorna. Lindes bok *Spejare* (1960) och den estetik han utvecklat där var en viktig referens i debatten. Med stöd i filosofen George Herbert Mead menade han just att konstverket delvis skapades i möten med betraktaren. Debatten hade tydliga drag av generationsmotsättningar där de unga rycker åt sig problemformuleringsprivilegiet. Enckell, som var medlem i Konstakademien, försvarade ett slags värdestabil klassicism i angreppen mot det instabila och därför opålitliga. Han skrev upprört att:

“Det finns en tendens att förneka kvaliteten i konstverket och ersätta vår så kallat konventionella konstuppfattning med leken och lekdriften ...”³⁷ Hultén gick till motanfall, menade att Enckell var reaktionär och ställde avantgardistens retoriska fråga med den yngres privilegium: “Det är väl i alla fall i framtiden som det är mest gott om plats?”³⁸ Linde gav förstås också svar på tal och argumenterade vidare för betraktarens roll: “När en bilds innebörd djupnar för oss är det ingenting som händer under dukytan, bakom dukytan. Det är hos oss något händer, det är vi som kommit på någonting.”³⁹

Öppenheten omfattade inte bara bildkonsten utan även musiken och teatern. Några av de amerikanska konstnärer som Hultén bjöd in till Moderna i början av sextioalet, Robert Rauschenberg, Allan Kaprow och John Cage, var också upphovsmän till happeningen som med rötter i Dada öppnade gränserna mellan konstarterna och förde in det vardagliga och oplanerade i konsten. Moderna härbärgerade olika genrer och överlappningar mellan dem, då det fungerade som ett slags kulturhus. Pistolteatern gjorde till exempel teaterhappening och medlemmar från experimentmusikföreningen Fylkingen introducerade verk av bland andra Cage, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, La Monte Young, Åke Hodell och Lars-Gunnar Bodin.⁴⁰ Till och med regissören Ingmar Bergman svarade på önskan om öppenhet. Vanligtvis arbetade han i avskildhet och tillhörde inte de radikala kulturkretsarna. Men när han regisserade Georg Büchners *Woyzeck* på Kungliga Dramatiska Teatern i Stockholm 1969 skapade han en teaterscen där åskådarna också fick plats. Syftet var att avdramatisera teaterbesöket, att öppna teatern. Experimentet gjordes inte om.⁴¹

Moderna Museets verksamhet var alltså inte alls en isolerad företeelse utan en del av större rörelser i det dynamiska sextioalet. Kulturdebatterna var också intensiva inom andra genrer, och 1963 var litteraturen på tapeten i liknande ordalag som de om konsten. Även denna gång var det en modernist ur en äldre generation, författaren Arthur Lundkvist som var medlem i Svenska akademien, som regerade mot tidens tendenser i form av experimentell litteratur, även om han 1966 uttryckte sig med en viss överseende försiktighet: “En tendens under de sista åren till experiment som överskridit gränsen för litteraturen och hamnat i omöjliga återvändsgränder kan kanske ses som ett tecken på vitalitet och aktivitet, också om de skulle vara missriktade”.⁴²

I ljuset av *Den stora konstdebatten* blir sådant som happening, filmvisning, teater och projekt som *Hon, en katedral* uttryck för och en tillämpning av ett öppet konstbegrepp, både som upplevelsen av konst som genreöverskridande och som en social händelse. Men var den öppna konsten transparent och inkluderande, i likhet med det öppna samhället? Den öppna konsten framstår här snarare som

ett slags columbi ägg, inkluderande men samtidigt exkluderande och elitistiskt. Det öppna och dialogiska konstbegrepp Linde argumenterade för kan tyckas demokratiskt och inkluderande. Det är betraktarens upplevelse, dennes möte med konstverket, som skapar det. Ulf Linde argumenterade också mot att det var fråga om en individuell och sluten konstupplevelse, med stöd i Wittgensteins språkfilosofi: det finns inga privata språk, man måste förhålla sig till gemenskapen, till traditionen, till språket. Men samtidigt poängterar han att detta inte alls innebär att “anything goes”.⁴³ Det finns, enligt Linde, mer eller mindre kvalificerade betraktare och mer eller mindre kvalificerade “möten” med konsten. Bildning och begåvning är, som tidigare, nyckeln till förståelsen av konsten. Passande nog heter en essä av Linde från 1969 “Konsten är något för några”. Han skriver:



[4] Ulf Linde, 2010.
Foto: Andreas Gedin.

[...] alltså: hur göra konsten tillgänglig för alla, inte bara för de privilegierade?
– Men frågan är förrädiskt ställd- Vad är det som skall göras tillgängligt?
– Är det verkens materia eller innehållet? Avser man bara den materiella överkomligheten är jag givetvis också av uppfattningen att privilegierna bör brytas, att konsten måste göras tillgänglig för alla. Men därutöver blir bruket av orden “för alla” – just nu den bästa rivstarten för en rejäl rivstart i den kulturpolitiska karriären – en mästrande tarvlighet. De privilegierade blir på detta plan inte de oförtjänt rika utan människor som tagit konsten på allvar. Som själva tillverkat känsliga redskap för att blottlägga verkens innersta [...]⁴⁴

Linde verkar tala för ett slags estetisk meritokrati; konsten förstås av de som ansträngt sig för att förstå. Men då måste man förstås problematisera vad bildning är för någonting, och vem som har tillgång till den. Det gör inte Linde. Men det är viktigt att också poängtera att det trots allt fanns en öppenhet som verkligen var öppen, i varje fall om man skall tro konstnären Ulla Wiggen (f. 1942). Hon gifte sig med Knut Wiggen (1927-2016) som var ordförande för Fylkingen 1959-1969, föreningen för experimentell musik som alltså bland annat samarrangerade viktiga projekt på Moderna. Genom honom säger hon sig ha fått tillgång till kulturvärlden:

Och Fylkingen hade ju då de här, legendariska kan jag faktiskt säga, konserterna på Moderna Museet. Karl-Erik Welin sågade sig i benet och Nam June Paik klippte av slipsarna på folk och ja, det hände saker hela tiden. Och för

mig var det här helt underbart. Jag kom alltså från en väldigt, hur ska jag säga ... när det gäller kultur, och på andra sätt också, trist familj och uppväxt ... och hamnade mitt i gräddan av kulturaktiviteter och kulturpersonligheter i Stockholm. Och plötsligt så började jag leva, jag kände mig hemma för första gången i mitt liv. Ni har ju alla pratat om den öppenhet som fanns på museet och att konstnärer sattes högt och så. Och då förstod jag att, ja, man kan faktiskt bli konstnär. Man behöver inte nödvändigtvis bli arkitekt eller något annat därför att man måste ha en inkomst.⁴⁵

Lindes påstående om att konsten är till för de som “tagit konsten på allvar” är rimligt; varför skulle ett konstverk kunna förstås på djupet av någon som aldrig ägnat konsten en tanke tidigare? Men man kan fråga om det inte är “kännarens” betydelse som accentueras på bekostnad av de “obildade”. Om betraktaren är medskapare är ju den kvalificerade betraktaren, kännaren – förmodligen av Pontus Hulténs och Ulf Lindes kaliber – avgörande för konstverkens kvalité och för den goda smaken. De idéer om betraktarens relation till konstverket som Linde och Hultén omfattade och som Linde utvecklade var framförallt estetisk-filosofiska påståenden, påståenden om verklighetens beskaffenhet. Och även om Linde blev en betydande Duchamp-kännare så löpte han inte linan ut och avskaffade konstobjektets betydelse till förmån för en konsthändelse där i princip vad som helst skulle kunna fungera som ready-made, som konst, som i happeningen. Han valde i stället att betrakta de repliker han utfört av Duchamps verk, för Modernas räkning, och som Duchamp signerat, som unika klenoder och betydande artefakter.

Leif Nylén var en aning oprecis med vad han menade med öppen konst. I debatten 1961 tänkte han sig något duchampskt att konstverk kan utgöras av urval och grupperingar av olika slags mer eller mindre bearbetade material. Konstobjektet i sig minskas i betydelse till förmån för betraktarens eget skapande i mötet med den öppna konsten: “Det är möjligt att den öppna konsten inte i lika hög grad som annan konst består av färdiga tankemönster och formuleringar.”⁴⁶ Men han är inte radikalare 1961 än att han menar att “artikulationen ... är det avgörande också i den öppna konsten, som gör konstverket lockande och intressant.”⁴⁷ Nylén propagerade dock något år senare, i tangentens riktning, för ett än mer öppet och upplöst konstbegrepp. Det hade fått näring av Hulténs Moderna med happenings och experiment-teater – till exempel *Fem New York kvällar* (1964)⁴⁸ – men han tog det vidare till platser där Hultén och Linde inte verkade vilja befinna sig. En sådan var applåderandet av ett slags estetisk konstruktivism, konkretistisk dikt och teknik och händelser som stod i centrum för tidskriften



[5] Grupp betraktar målning av Robert Rauschenberg på Moderna Museet, 1962. Foto: Stadsmuseet i Stockholm.

Gorilla som kom ut i endast två nummer, 1966 och 1967, och där Leif Nylén satt i redaktionen.⁴⁹ Olle Granath ger här sin personliga version av denna rörelse från öppenhet till öppenhet:

MEN hade du frågat (de) kring tidskriften *Gorilla* hade Du fått en helt annan typ av utläggningar omkring den öppna konsten. Den filosofiska och ideologiska basen fanns bl.a. hos John Cage, "Silence", och William Burroughs, "The Naked Lunch". Här fanns ett avsked till tidens och rummets enhet (för vilken gång i ordningen?) liksom mot berättelsens färd mot en peripeti och ett logiskt slut. I *Gorilla* förekom vidlyftiga geometriska resonemang t.ex. kring "Riemannrummet" där man sprang in och ut genom olika dörrar samtidigt (jag tar på mig ansvaret för karikatyren).

Här fanns naturligtvis ett eko från konstdebattens "det är åskådaren som gör konstverket" även om referenserna till Ulf Linde och Duchamp som regel lyste med sin frånvaro. Läsningen av "Spejare" hade satt sina avtryck, inte minst den av författaren själv kursiverade frasen: "*för första gången på över*

hundra år dominerar en konst utan några absolutistiska pretentioner! "Gorillorna" hade en idé om en konst som var långt öppnare och mindre förpliktigande än Linde hade föreställt sig. Bränsle till brasan fick öppenhetens häroldrar när Susan Sontag kom med sin essä *Against interpretation*.

Lite udda i sammanhanget är att flera av dessa öppenhetens banérförare ganska snart skulle komma att verka för en propagandistisk, politiserad konst i vilken man verkligen inte gavs någon möjlighet att springa ut och in genom olika dörrar samtidigt.⁵⁰

När man som Nylén och likasinnade premierade ett konstbegrepp där konstobjektet fick stå tillbaka till förmån för happeningen; för vardagligheter, ögonblicket, tillfälligheter, absurda händelser och så vidare, så kan man förstås tala om ett nästan vidöppet konstbegrepp och då dra slutsatsen att det var inkluderande och varför inte ytterst demokratiskt? Men frågan är om det inte fick motsatt effekt; att när man försökte lossöra konsten från konventioner, traditioner, genrer och etablerade språkspel så blev det än mer svårtillgängligt för de flesta, för att inte säga extremt exkluderande. En del kallade detta för relativism.⁵¹

Instrumentell och öppen öppenhet

Frågan om vad en öppen konst borde innebära ställdes på sin spets i slutet av sextioalet då det politiska samtalet radikaliserades och som Granath syftar på i slutet av citatet ovan. Det var inte längre lika självklart att underordna sig samhällets institutioner som tidigare och inte heller en påbjuden estetik⁵², och den sammanföll därför med politiken. Ett tydligt exempel på detta var politiseringen av dagstidningarnas kultursidor där debattinläggen mångdubblades i antal på bland annat kulturbevakningens bekostnad.⁵³ Pontus Hultén verkar ha velat delta i politiseringen av konsten, och i slutet av sextioalet anställde han den unga aktivisten, Pär Stolpe, som här får vara en representant för en instrumentell och radikal estetik. (Men som nämnts ovan menade till exempel Per Bjurström att Hultén, i den repressiva toleransens anda, gjorde detta för att oskadliggöra kritik från kulturvästern.⁵⁴) Stolpe menar att han och Hultén uppriktigt delade den vänsterradikala och aktivistiska hållningen⁵⁵, och tillsammans med Carlo Derkert planerade de för en flytt av Moderna till ett kulturhus som höll på att byggas i Stockholms city. Det skulle vara öppet i metaforisk och bokstavlig bemärkelse, publiken skulle strömma in från Sergels Torg för att aktivt bilda sig och skapa. Ett slags öppenhetens kulturtempel. En av medlemmarna i "expertgruppen" poängterar just öppenhet i en tillbakablick: "Vi drömde om huset med närmast oändlig öppenhet, det skulle vara fritt fram för alla att skapa. Alla skulle

vara glada och allt skulle vara gratis.”⁵⁶ Planerna gick dock om intet, och Stolpe och Hultén skiljdes som ovänner.

Vad som än var fallet när det gäller Hulténs konstsyn så omfattade Stolpe en yngre och politiserad version av en öppen konst som rimmade illa med bland annat Ulf Lindes filosofi. Stolpes variant var anti-elitistisk och radikalt inkluderande, i tidens anda. Konsten skulle vara instrumentell, publikens och politikens behov var det centrala. Han iscensatte en försöksverksamhet, *Filialen*, i anslutning till Moderna, och drev den 1971-1973.⁵⁷ Det var ett slags vänsterradikalt kulturhus i mikroformat, i tiden. Det anordnades debatter, informationsmöten, musikaftnar med mera, liksom tätt växlande utställningar. Ämnena var dagsaktuella, som reklamens verkningar, arbetarnas villkor, miljöförstöring och Palestinafrågan. I en intervju beskriver Stolpe ett par ideala situationer: en tom sal



[6] Invigning av Moderna Museet, 1958. Foto: Stadsmuseet i Stockholm.

i museet med färgburkar där publiken på egna premisser kan skapa ett kollektivt verk eller ett tillfälle då hemmafruarna från Stockholms förorter spontant skapade en utställning på Filialen i protest mot de höjda mjölkpriserna.⁵⁸ Här är det inte längre "god smak" eller bildning som gäller utan en idé om att det är publikens självupplevda behov som skall ta plats. Stolpes estetik kan uttryckas som att politiken föregår estetiken. Hultén verkar snarare ha premierat det omvända: estetiken kan vara politisk (som i Jean Tinguelys arbeten) men den skall föregå politiken. Konsekvensen av en instrumentalisering av konsten blir också att den bildade, den upplyste eller kännaren förlorar i betydelse. Den kunnige kännaren som Linde talat för som medskapare i mötet med konstverket har här helt förlorat betydelse. Det gäller också den Nylén som, trots allt, talat om betydelsen av konstverkets "artikulationen", även om också han radikaliserades och som bekant tänkte sig att ockupera Moderna i juni 1968. (Han glömde dock att berätta att han tidigare samma år spelat på museet i samband med invigningen av Andy Warhol-utställningen.)

Uteslutningsmetoden

Den öppna konsten var alltså ett estetiskt begrepp, och öppenheten omfattade inte på något vis all konst. Pontus Hultén var intresserad av tidig modernism som Dada och konstruktivism och i samtiden av europeiska konstnärer som Duchamp, Niki de Saint Phalle och Tinguely och av den nya amerikanska konsten: neo-dada och popkonst. Men det fanns också mycken konst som absolut inte var välkommen på Moderna. Hultén var till exempel mindre intresserad av svensk konst, med några få undantag som Carl Fredrik Reuterswärd, P O Ultvedt och Öyvind Fahlström. Den väletablerade konstnärgruppen Färg & Form, med målaren Sven X:et Erixon som galjonsfigur, som från trettiotalet och ett par decennier framåt representerade ett slags svensk folkhemsvariant av modernismen och hade ett stort inflytande över konstlivet, var han till exempel aktivt ointresserad av. Fackförbundet Konstnärernas Riksorganisation (KRO), och dess representanter, betraktade han också som onödiga. Man kan också notera att de få svenska konstnärer han uppskattade alla bodde i stockholms-trakten. Göteborg och Malmö fanns knappt på Hulténs karta. Skribenten Hedvig Hedqvist som bodde i Skåne i början av sextiotalet påminner sig att: "Pontus var viktig men han kom ju aldrig till Skåne. Han kom inte till Skåne. Han kom till Louisiana och han var precis, som någon påpekade, kompis med Knud W. Jensen. Men Skåne hoppade han över ..."⁵⁹

Nya öppettider

Frågan är vad för slags öppenhet, eller snarare vilka slags öppenheter, som rådde under de så kallade rekordåren, och hur de relaterar till konstens ställning i dag. Öppenheten var dels politisk, dels estetisk, ibland både och. Öppenheten på Moderna tycks bitvis ha glidit jämnas med samhällsförändringen i övrigt, från att vara ett museum öppnat uppifrån av ledningen, till Stolpes upplösta konstbegrepp på *Filialen*, även om det senare bedrevs i liten skala. Men sedan dess har uppfattningen om konstobjektets estetiska och politiska status förstås svängt fram och tillbaka. *Documenta 14* förra året hade till exempel den politiska öppenhetens inkludering som huvudtema. Man visade upp konst som man menade inte uppmärksammats av olika anledningar, till exempel på grund av konstnärns etniska eller geografiska hemvist. Det Skåne Hultén nonchalerade framstår i det sammanhanget som en förbisedd centralort.

Stolpes vision om att alla är konstnärer gäller inte längre. I stället för en breddning av konsten så är det konstnärsrollen som framstår som något upplöst eller öppen. Den samtida konstnären är ofta en allkonstnär som kan arbeta med nästan vad som helst under beteckningen "konstnär": med sociala projekt, med pedagogik, med politik, som curator, som filmare, som författare, som forskare och så vidare. Men det var ett öppet allkonstverk och inte allkonstnären som Nylén önskade sig, även om allkonstverket i viss mån är en oväntad konsekvens av allkonstnärens genreöverskridande verksamhet. En annan oväntad konsekvens är att de konstnärer som engagerar sig i, och får betalt för, att arbeta med socialt orienterade projekt utför arbeten som kommun, stat och landsting tidigare utfört och har förvandlats till privata entreprenörer i socialt arbete.

Nyléns argumenterande för en konstruktivistisk och experimentell konst från tidigt sextiotalet – där allkonstverket var ett ideal och det enskilda konstobjektet devalverats – spelar mindre roll i dag som en uttalad estetik. Men detta slags konstruktivism skulle i dag i stället kunna hänföras till en curatorisk praktik, där verken utgör ett språkligt material som organiseras till det påstående eller den berättelse som är det curatoriska temat. Också detta är ett uttryck för en expanderad konstnärsroll som inrymmer curatorn.⁶⁰

Vad gäller Lindes kvalificerade betraktare så är det svårt att sia om den allmänna kunskapsnivån, men hursomhelst så har pedagogiken fått ökad betydelse, och det läggs mycket stor vikt vid den på konstinstitutioner som Moderna Museet. Men Hulténs generösa öppettider har man knappast råd med i dag, då också svenska muséer på egen hand skall finansiera stora delar av sin verksamhet. Även de många konstbiennialerna världen över har allt mer permanentas och blivit till naturliga delar i de olika regionernas ekonomi och politik. Konse-

kvensen är att den öppna konst som aktiverar publiken också har stor betydelse i dag eftersom utställningarna och biennialerna i allt högre grad skall finansieras av sin publik och av privata sponsorer. Det sker på grund av den ökade instrumentaliserings av publiken som utställningar som *Hon, en katedral*, avsiktligt eller ej, gav upphov till. Biennialerna och konstinstitutionerna riskerar därför att slukas av den allmänna upplevelseindustrin, och "svår" konst – som till exempel den undersökande, experimentella och öppna happening som Marcel Duchamp 1968 talade uppskattande om som "a play of bordedom" – gör sig inte besvär.⁶¹ Konstinstitutionerna verkar använda sig av den klassiska metoden "gungor och karuseller", det vill säga att man låter publikfriande utställningar finansiera mer svårtillgängliga projekt.⁶² Risken är dock att endast karusellerna blir kvar, vilket kan vara roligt på sitt sätt, men det är utarmande i längden. Kanske kan man i dag tala om en plånbokens politik och estetik och mindre om en öppen konst med liberala eller radikala ambitioner att förändra sakernas tillstånd.

ABSTRACT

The concept "open art" ("öppen konst") was associated with Moderna Museet in Stockholm in the sixties. It appears to be derived from Karl Popper's "The Open Society and its enemies", a defence of the open society and liberal democracy, published when WWII ended. "Open" seems to be a normative, positive term, but what did it mean in practice in relation to art and an art institution? Based on the aesthetical ideas of three men – Ulf Linde, Leif Nylén and Pär Stolpe – we will see how the views on "openness", the status of the audience, and the task of the art institution change during the sixties. The questions are: what was actually "open" at the Moderna, and for whom, and who defined the terms of "openness"? Initially it concerned opening hours at the museum, pedagogics, genre-crossing art projects and the audience's interactivity with the art works, but not the artefact's status or aesthetical opinions. And it also seems that "openness" was linked to education and traditional fostering of the audience from above. Later, people like Nylén focused on collective events on the behalf of the status of the art object. In the late sixties, Stolpe argues that the artwork and exhibition are pure means to other, ideological ends. And finally, today one might discuss the concept "open" in relation to the experiential industry and the founding by sponsors of an institution like Moderna Museet.

NOTER

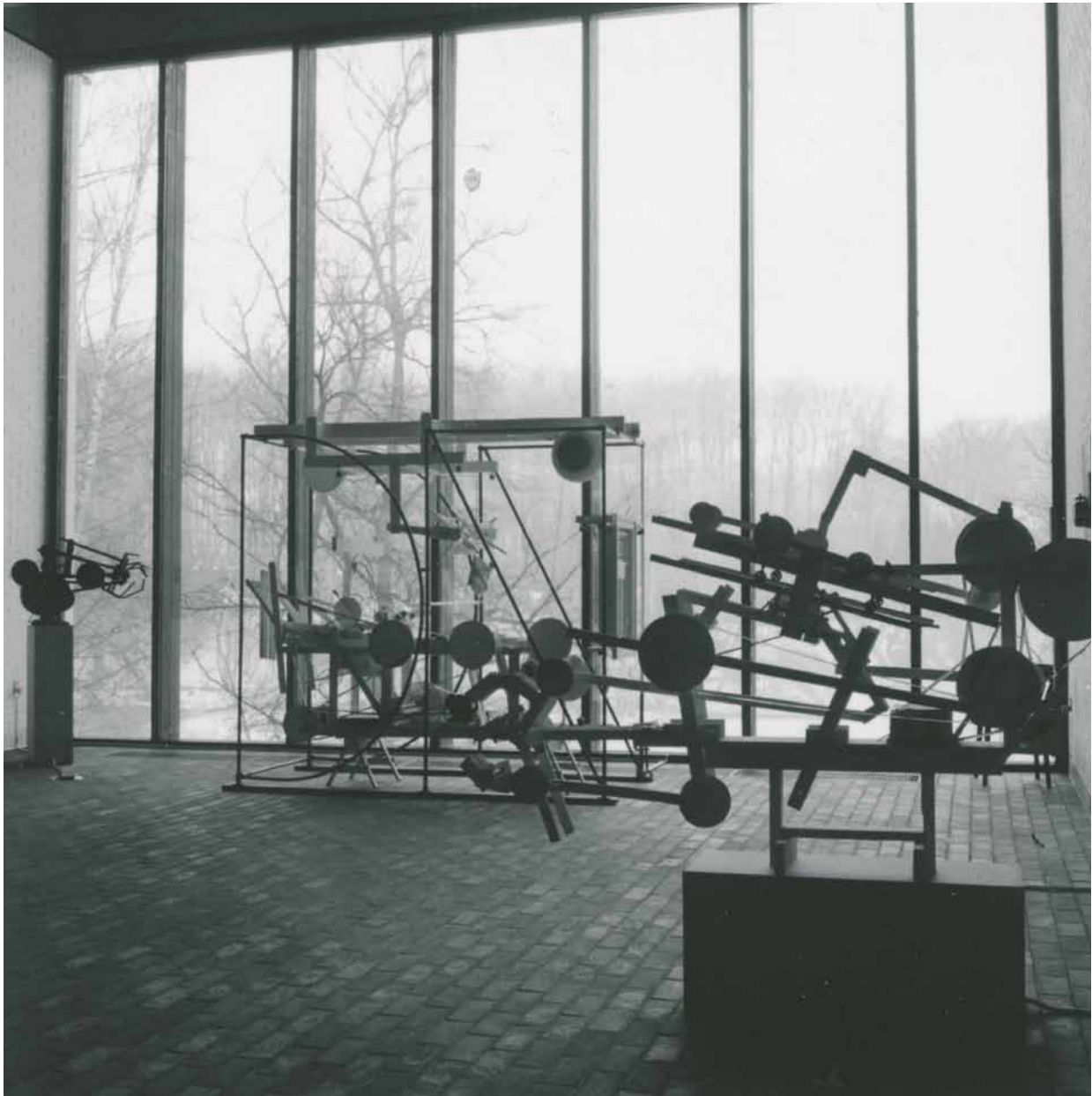
- 1 Nylén, 1998.
- 2 Även på Stedelijk och Louisiana 1961.
- 3 Se t.ex. Hägg, Göran, *Välfärdsåren: svensk historia 1945–1986*, Wahlström & Widstrand, 2005.
- 4 Popper, 1945.
- 5 Se t.ex. Andersson, 2001; Gedin, 2016, Tellgren, 2017.
- 6 Gedin, 2016.

- 7 Linde, 1960.
- 8 Konstnären Carsten Höller, som sedan länge bor i Sverige och känner Moderna Museets historia, kan ha blivit inspirerad av Tinguelys rutschkana. Han har byggt ett antal sådana under det senaste decenniet med start i den spektakulära rutschkanan *Test Site* 2006 i Tate Moderns turbinhall 2006.
- 9 Pierre Soulages, Frankrike, född 1919. Moderna Museet äger två grafiska blad av konstnären
- 10 Gedin, Andreas, Intervju med Ulf Linde, 2011.
- 11 Se Bollo & Luca, 2005.
- 12 Hillström, Ylva, "Parallella historier. Pedagogisk verksamhet under Moderna Museets första år" in Tellgren, 2017.
- 13 Stenström, 1962.
- 14 Popper, 1945.
- 15 Popper, 1945, kap. 10, del I.
- 16 Lambert, Jean-Clarence. *Phantomas* 38-40, Bryssel 1963, utgåva 37-61. *En même temps, Poésie ouverte*, Jean-Clarence Lambert (1930. Poet, översättare, specialiserad i konst. Han har översatt bland andra de modernistiska poeterna Lundkvist, Lindegren och Ekelöf till franska.) Se också: Nylén, 1998, p. 114.
- 17 Lambert, 1963.
- 18 *L'Oeuvre ouverte*. Paris: Seuil, 1965; *Das Offene Kunstwerk*. Suhrkamp, Frankfurt 1973, *The Open Work*. Harvard U.P., Cambridge, 1989.
- 19 Kristeva, 1980.
- 20 Se t.ex. *The Dialogic Imagination, Four Essays by M. M. Bakhtin*, Red. Caryl Emerson & Michael Holquist, 2008.
- 21 Filantropen och finansmannen Georg Soros, född i Ungern, har genom "Open society foundations" bl. a stött pluralism och öppna gränser, minoriteters rättigheter, demokrati och transparens samt rörelser för mänskliga rättigheter. Något som kritiserats hårt i Ungern av Viktor Orbán, ledare för det styrande främlingsfientliga partiet Fidesz. Se George Soros: "Så gjordes jag till folkets fiende", *Dagens Nyheter*, 2017-12-12, p. 5.
- 22 *SR Minnen*, "På tal om kultur. Samtal med museimannen Pontus Hultén.", 2001.
- 23 Isling, 1975.
- 24 Hansson, Per-Albin, "Folkhemstalet" i Sveriges riksdags andra kammare, 1928.
- 25 Se Foucault, 1993.
- 26 Begreppet "social ingenjörskonst" är ett sociologiskt begrepp som har rötter i förra sekelskiftet, men har använts flitigt i Sverige för att beskriva socialpolitik som en teknisk fråga. Begreppet populariserades av Karl Popper i *The Open Society and Its Enemies*, 1945.
- 27 Foucault, 1993.
- 28 Hall, 1999.
- 29 https://sv.wikipedia.org/wiki/Hemutställningen_1917 (09.2018)
- 30 Ivanov, 2017, p. 22.
- 31 [https://www.durosveden.se/tapet/044-19/\(09.2018\)](https://www.durosveden.se/tapet/044-19/(09.2018))
- 32 Jack Smith, *Flaming Creatures*, 1964. Svensson, Janne, "Museiman stoppade museets sexfilm!", *Aftonbladet*, 25/3 1964, p. 6. Ett annat exempel är verket *C Cyklistens änka av i Rörelse i konsten* av Robert Müller. Han hade modifierat en motionscykel så att trampandet skickade en pistong upp och ner mot cyklistens underliv genom ett hål i en sportsadel. Hultén överordnade på Nationalmuseum Carl Nordenfalk ville stänga hela utställningen men nöjde sig sedan med att verket togs ur utställningen.
- 33 Se t.ex. Nylén, 1998.

- 34 Se t.ex. Gyllensten, 1979.
- 35 Nylén, p. 11.
- 36 Bjurström, 1992, p. 329.
- 37 Enckell, Rabbe, "Ikaros och lindansaren", *Är allting konst? Inlägg i den stora konstdebatten*, p. 16. Föredrag hållet vid Konstakademiens högtidssammanträde, 30 maj, 1962.
- 38 Enckell, p. 18.
- 39 Enckell, p. 23.
- 40 <https://www.fylkingen.se/about> (09.2018)
- 41 <http://www.dramaten.se/kronlunds-kronika/Ingmar-Bergman-och-Dramaten/> (09.2018)
- 42 Lundkvist, 1966, p. 265.
- 43 Linde, Ulf, "Den bild 'man' har", *Dagens Nyheter*, 4 april 1965.
- 44 Linde, Ulf, "Konsten är för några", åter publicerad i *Efter hand. Texter 1959-80*, Bonniers, 1985, p. 509 (ursprungligen *Ord & Bild* nr. 1, 1969).
- 45 Bydler, Charlotte, Andreas Gedin och Johanna Ringarp (red.): *Pontus Hultén på Moderna Museet*, Vittnesseminarium på Södertörns högskola om en av Moderna Museets centrala gestalter under dess första decennium, 26 april 2017 (publicerad 2018).
- 46 Nylén, Leif, "Gå dit de pekar", *Stockholms-Tidningen* 18/2 1961, tryck i *Sextiotalskritik*, p. 269.
- 47 Nylén, 1961, p. 267-268.
- 48 Merce Cunningham Dance Company tillsammans med John Cage, David Tudor, Yvonne Rainer, Robert Morris och Robert Rauschenberg framträdde.
- 49 Redaktionen utgjordes förutom av Leif Nylén av Mats G Bengtsson, Torkel Rasmusson, Torsten Ekbom, och Åke Hodell.
- 50 Granath, Olle, mail till Andreas Gedin, 21 januari 2018.
- 51 Se t.ex. resonemangen i Beata Agrell, *Romanen som forskningsresa, Forskningsresan som roman*, Daidalos, 1993, pp. 201-222.
- 52 Bjereld, Ulf och Marie Demker, 2005, pp. 19-22.
- 53 Nilsson, 1974, i Lundqvist, 2012, p. 216.
- 54 Bjurström, 1992, p. 329.
- 55 Gedin, Andreas, intervju med Pär Stolpe, 2013.
- 56 Wik-Thorsell, Anna Lena citerad i Eva Bäckstedt, "Vi drömde om oändlig öppenhet", *Svenska Dagbladet* 4/15 2004.
- 57 Eva Eriksson, "Förvandlingar och lokalbyten, Moderna Museets byggnader", i Tellgren, 2008, p. 79.
- 58 Gedin, Andreas, intervju med Pär Stolpe, 2013.
- 59 Hedvig Hedqvist i Bydler, Gedin, Ringarp, 2018.
- 60 Se t.ex. Filipovic, Elena (red.), *The Artist as Curator: an Anthology*, Mousse Publishing, 2017.
- 61 Duchamp, Marcel, 1968, BBC intervju, <https://www.youtube.com/watch?v=Bwk7wFdC76Y>, 24.20. (09.2018)
- 62 Eller "varma och kalla utställningar" som Louisianas grundare Knud V. Jensen formulerade det.

LITTERATUR

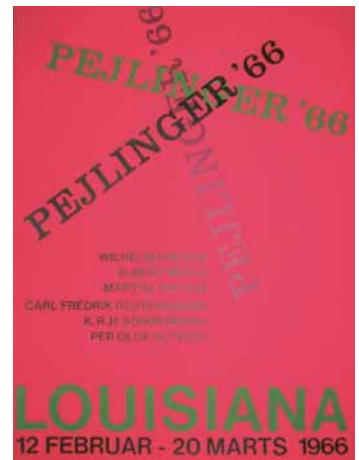
- Agrell, Beata: *Romanen som forskningsresa, Forskningsresan som roman*, Daidalos, Stockholm, 1993.
- Andersson, Patrik: *Euro-Pop: The Mechanical Bride Stripped Bare in Stockholm, Even*, akad. avh., opublicerad, The University of British Columbia, 2001.
- Bjurström, Per: *Nationalmuseum 1792-1992*, Nationalmuseum/Förlags AB Wiken, 1992.
- Bjereld, Ulf och Marie Demker: *I Vattumannens tid? En bok om 1968 års uppror och dess betydelse i dag*, Hjalmarson & Högberg, Stockholm, 2005.
- Bollo, Alessandro och Luca Dal Pozzolo: "Analysis of Visitor Behaviour inside the Museum: An Empirical Study", *Proceedings of the 8th International Conference on Arts and Cultural Management*, (Vol. 2), Montreal, 2005.
- Bydler, Charlotte, Andreas Gedin och Johanna Ringarp (red.): *Pontus Hultén på Moderna Museet*, Vittnesseminarium på Södertörns högskola 26 april 2017, Samtidshistoriska frågor, Samtidshistoriska institutet & konstvetenskapsämnet, Södertörns högskola, Stockholm, 2018. <http://sh.diva-portal.org/smash/get/diva2:1221536/FULLTEXT01.pdf> (09.2018)
- Filipovic, Elena (red.): *The Artist as Curator: an Anthology*, Mousse Publishing, 2017.
- Foucault, Michel: *Diskursens ordning*, B. Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm, 1993.
- Gedin, Andreas: *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, Bokförlaget Langenskiöld, Stockholm, 2016.
- Gyllensten, Lars: *Klipp i 70-talet*, "De konservativa revolutionärerna", Bonniers, Stockholm, 1979.
- Hall, Thomas: *Rekordåren: en epok i svenskt bostadsbyggande*, akad. avh., Boverket, 1999.
- Isling, Åke (red.): *Folkrörelserna i ny roll*, Sober, Stockholm, 1975.
- Ivanov, Gunnela: *Swedish Grace*, Orosdi-Back, Stockholm, 2017.
- Kristeva, Julia: "Word, Dialogue, and Novel" (Fr. orig. 1966) in Leon S. Roudiez (red.), *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Oxford, New York, 1980.
- Linde, Ulf: *Spejare: En essä om konst*, Bonniers, Stockholm, 1960.
- Lundkvist, Arthur: *Drömmare med öppna ögon*, Bonniers, Stockholm, 1966.
- Lundkvist, Åke: *Kultursidan. Kulturjournalistiken i Dagens Nyheter 1864-2012*, Bonniers, Stockholm, 2012.
- Nilsson, Sven: "Kulturmaterialiet i storstadspress under 1960-talet", 1974, in Åke Lundkvist, *Kultursidan. Kulturjournalistiken i Dagens Nyheter 1864-2012*, Bonniers, Stockholm, 2012.
- Nylén, Leif: *Den öppna konsten*, SAK, Stockholm, 1998.
- Popper, Karl: *The Open Society and Its Enemies*, Vol. 1, Routledge, London, 1945 (2006).
- Stenström, Urban: "Bland tomtar och troll på Moderna Museet", *Svenska Dagbladet* 23/12 1962.
- Tellgren, Anna (red.): *Pontus Hultén och Moderna Museet – De formativa åren*, Moderna Museet, Stockholm, 2017.
- Tellgren, Anna (red.), *Historieboken*, Moderna Museet, Stockholm, 2008.



Pejlinger 66: Louisianas pejling af samtiden og 1960'erne

Særudstillingen af samtidskunst er et mødepunkt, hvor alle kunstverdenens aktørers veje krydses, som Bruce Altshuler har formuleret det.¹ Denne artikel omhandler sådan et krydsfelt, nærmere bestemt *Pejlinger 66*, som blev vist på Louisiana i 1966. En udstillingshistorie, der illustrerer den temporære udstillings slående kontrast mellem at fremstå som overordentlig tilstedeværende og så pludseligt at være helt fraværende: Under udstillingsperiodens fremvisning er den tilgængelig for alle, og dens assemblage af objekter er på nethinden i den individuelle oplevelse og genstand for kritikens refleksion i det offentlige rum. Men snart er den pakket væk og erstattet af nye udstillinger, som overtager status af værtsinstitutionens fremtræden i nuet.

På et dynamisk udstillingssted med en ikonisk identitet som Louisiana er den eftertragtede museumsoplevelse altid formet i en kombination af stedets relativt blivende rammer og så de skiftende udstillinger. Museets stifter Knud W. Jensen fremhævede stedets ånd, *genius loci*, som kilden til sin nye, samtidsorienterede museumstype og dets forening af kunst, arkitektur og landskab.² Genius loci er også udgangspunktet for arkitekt Michael Sheridans *Louisiana. Arkitektur og landskab* (2017), hvor stedets særlige karakter fremkaldes før gennemgangen af den ganske komplekse og foranderlige arkitekturhistorie. Men hverken stifteren Jensen eller historikeren Sheridan kan benægte, at Louisiana i lige så høj grad blev og bliver profileret gennem evigt skiftende særudstillinger og iscenesættelser af samling og sted. Fra den spæde opstart til i dag har den 60 år lange parade af særudstillinger været omhyggeligt promoveret i sin samtid og har nået et stort publikum, men er i et kunsthistorisk fagligt perspektiv overraskende



Pejlinger 66, udstillingsplakat, Louisiana, 1966.

<
Per Olov Ultvedts værker i Søgalleriet på *Pejlinger 66*. Foto: Louisiana Museum of Modern Art.

ubehandlet. Selvom museets tilblivelsesmyte og nutidige synlighed er velkendt og beskrevet i talrige publikationer fra museets egen side som hos Jensen (1986) og Sheridan (2017), er selve de udstillinger, som var og er museets primære virke, overraskende ukortlagte.

Som oftest er det kun nogle få udstillinger, der gentagne gange nævnes ganske en passant, såsom *Bevægelse i kunsten* (1961), *Amerikansk Popkunst* (1964) og den konfliktfyldte *Tabernakel* (1970). Og her forbigås også centrale karakteristika, såsom at *Bevægelse i kunsten* ikke var en Louisiana-kreation, men skabt i et samarbejde mellem Willem Sandberg, Pontus Hultén og kunstneren Daniel Spoerri, og under stor bevågenhed var blevet fremvist på Stedelijk Museum i Amsterdam og Moderna Museet i Stockholm, inden den nåede Louisiana og skabte lokal furore med Tinguelys *Skitse til verdens undergang*.³ *Amerikansk Popkunst* blev også skabt af Hultén på baggrund af hans rige og dengang sjældne amerikanske kontakter og derefter sendt over sundet, i øvrigt efter at have heddet *Amerikansk Popkunst. 106 former av kärlek och förtvivlan*, hvilket blev nedtonet til det mere neutrale *Amerikansk Popkunst* på Louisiana. Og *Tabernakel* bestod ikke kun af Eks-skole-kunstnernes spektakulære entré på museumsscenen, men var et møde mellem danske og udenlandske kunstnere udvalgt af museet selv med aktuel relevans som kuratorisk kriterium. Denne form var lanceret af museet nogle år før med udstillingen *Pejlinger 66*, og *Tabernakel* havde da også arbejdstitlen "Pejlinger 70".

Med *Pejlinger 66* som case vil jeg åbne for en udstillingshistoriografisk betragtning af Louisianas kuratoriske virke i en tid, der af avantgarde-forskeren Tania Ørum er kaldt "en avantgardeepoke, der bryder gamle former op, eksperimenterer med nye modeller og trækker et kølvand af forargelse, nostalgi og indflydelse efter sig".⁴ I denne mytiske erindring synes *Pejlinger 66* helt glemt, mens den i sin samtid var lanceret som et væsentligt tiltag og også blev modtaget som sådan. Dens tilbagegang både i museets egen og andres fortælling kan ses som et eksempel på den selektive hukommelse, der kendetegner udstillingernes kunsthistorie. Tilfældet *Pejlinger 66* vil også lære os, hvor svært det er at tilgå en fortidig udstilling, selv på en etableret institution som Louisiana i en ikke så fjern fortid. Alt, hvad vi har, er en lille håndfuld fotos, en række korrespondance-dokumenter og så det, der stod at læse om udstillingen i tidens medier. Oplevelsen af museet i dag vil stå i kontrast til de sparsomme kilder til det Louisiana, som *Pejlinger 66* tegnede oplevelsen af i et par måneder i 1966. Meget modsat tidens publikum og anmeldere, som kunne få syn for sagen, må vi i dag sammensætte en forståelse af udstillingen ud fra ringe af kildemateriale og kulturhistorisk kontekstualisering.

Som kunsthistoriker Kathryn M. Floyd har skrevet i forbindelse med studiet af surrealismens udstillinger, er udstillingen kendetegnet ved sin flygtighed, men tilbyder netop derigennem snapshots af et meget specifikt historisk øjeblik og forståelsen og engagementet i denne samtid.⁵ Dette motiverer en udstillingshistorisk analyse, som vil kombinere en rekonstruerende gennemgang af selve udstillingen *Pejlinger 66* baseret på Louisianas arkivmateriale med perspektiverende læsninger. Først af udstillingen som samtidsfortolkende begivenhed opstået omkring efterkrigstidens nye museer for moderne kunst. I Louisianas tilfælde er titlen "Pejlinger" her et nøgleord i museets bestræbelse på at gøre sig til en scene for pejling af samtiden. Dette perspektiv lægger op til en diakron læsning over tid, hvilket jeg vil supplere med det synkrone perspektiv af et fokus på året 1966, ikke mindst i en udstillingsmæssig forstand. Hermed er udstillingstitlens "Pejlinger" og "66" imødekommet.

Det pejlede museum: Samtidskunst og særudstillingen stjæler scenen

Kunstmuseet undergik en afgørende udvikling i efterkrigstiden, hvor den temporære særudstilling baseret på værker, som ikke var i huset i forvejen, for første gang blev en integreret del af museets virke, og med tiden dets hovedattraktion. Den tyske kunsthistoriker Walter Grasskamp har beskrevet denne udvikling, hvor museet fra at være dedikeret til sin faste samling af ældre kunst blev en "scene for særudstillinger".⁶ Grasskamp fremhæver både, hvordan museer igennem nybygninger ibereggede plads til særudstillinger, som Wilhelm Lembruck-Museum i Duisburg fra 1964 og museerne i Krefeld (1968) og Mönchengladbach (1967)⁷ (hertil kan lægges Stedelijk Museum under Willem Sandbergs ledelse fra 1945 og Moderna Museet i Stockholm fra 1958), og hvordan nye udstillingsbegivenheder helt formet omkring samtidskunst opstod ved Ruhrfestspiel-udstillingerne i Kunsthalle Recklinghausen fra 1950 og den mest berømte udstilling i efterkrigstiden: *documenta* i Kassel fra 1955. Initiativtageren Arnold Bode kaldte *documenta* for et "100-dages museum", som ikke var begrænset af en fast samling i sin dokumentation af samtidskunsten, og brugte det ruinerede gamle Museum Friedericianum som friset åbent udstillingsrum (udstillingen inkluderede også kunst fra hele det 20. århundrede i sin første udgave og kunst siden 1945 i den anden, hvilket skabte yderligere lighed med museet for moderne kunst⁸).

Netop *documenta* fik afgørende betydning for Louisianas virke og pejling af samtiden. Knud W. Jensens besøg på *documenta II* i sensommeren 1959 foranstaltede hans notoriske "documenta-chok" som et møde med den internationale samtidskunst, der gav Jensen "et nyt syn på, hvorledes samlingen kunne og burde have været – og hvilken kunst museet i fremtiden skulle vise på sine udstil-

linger”⁹, allerede året efter museets åbning i 1958. Det overvældende og gentagne gange fremførte¹⁰ indtryk, som *documenta* gjorde, må sandsynligvis både forstås igennem mødet med det kunstneriske indhold og indtrykket af selve iscenesættelsen af udstillingen som spektakulær og populær begivenhed, hvilket flugtede med Jensens ambitioner om en ny museumsoplevelse frigjort fra det gamle museums traditionsbundethed. Den nye, samtidsrettede vision som kulturcenter for international samtidskunst krævede imidlertid et andet museum end det hjemlige, uprætentiøse museum for dansk kunst med et enkelt rum til skiftende udstillinger, som var åbnet i 1958.¹¹ Dette nye Louisiana medførte en række udbygninger med plads til såvel særudstillinger som samtidskunstens stadigt større værkformater. En forskel, som med stor synlighed træder frem ved sammenligning mellem 1958-bygningens vinduer og landskabelige passager og de senere bygninger fra 1966 og 1972 med renere *white cubes*.

De særudstillinger, som Louisiana viste, inkluderede nogle af de mest centrale kuratoriske visioner i denne pionerfase for den tematiske samtidskunstudstilling som *Vitalitet i kunsten* (*De Vitaliteit in de Konst, Vitalità nell'arte*, 1959-1960), sammensat af Willem Sandberg og Paolo Marinotti (med assistance fra Asger Jorn¹², der også var repræsenteret på udstillingen) og *Bevægelse i kunsten* (*Bewogen-Beweging, Rörelse i konsten*, 1961) kreeret af Sandberg og Pontus Hultén i samarbejde med kunstneren Daniel Spoerri¹³. Begge udstillinger samlede en række samtidskunstnere fra Europa og USA omkring et tema, der med Hulténs ord om sin intention med *Bevægelse i kunsten* skulle vise samtidens “nærmest voldelige dynamik”¹⁴, manifest udtrykt af Jean Tinguelys *Skitse til verdens undergang* (kun udført på Louisiana). Før besøget på Louisiana var de to udstillinger blevet vist på henholdsvis Palazzo Grassi i Venedig, Kunsthalle Recklinghausen i Ruhr, Stedelijk Museum i Amsterdam og Moderna Museet i Stockholm, hvilket optegner centrale koordinater i det europæiske netværk af museer for moderne kunst, som formede en helt ny museumsgeografi efter 1945. Selvom Jensen ikke agerede kurator på samme måde som Sandberg eller Hultén, var bedriften med at få Louisiana med i denne cirkulation bemærkelsesværdig og noget overset i dansk kunst- og museumshistorie.

Den samtidsdefinerende agenda fortsatte ud over selve udstillingerne i diverse udøvende såvel som kritisk reflekterende tiltag. I denne sammenhæng skal særligt *Pejling af Modernismen* nævnes. Med den spektakulære og populært sensationelle udstilling *Bevægelse i kunsten* som direkte anstød organiserede Louisiana en omfattende debat om fænomenet modernisme inden for kunstarterne. Uden mangel på ambition skulle tiltaget give samtiden “et udgangspunkt for en diskussion om vor tids kunst [...] karakteristisk for vor komplicerede

kultursituation”, som der står på bagsiden af den bog, der udkom i 1962, efter at de 34 indlæg fra kunstnere og kritikere havde været bragt i *Louisiana Revy* i 1961-1962. Pejlingerne, der inkluderede flere generationer fra Poul Henningsen og Jacob Paludan over Ejler Bille og Albert Mertz til Öyvind Fahlström, kan ses som et forsøg på dels at forklare museets aktiviteter og forankre den internationale samtidskunst i en dansk kontekst, og dels at tage ejerskab over en verserende debat omkring modernisme versus traditionalisme og kunstens rolle i velfærds-samfundet.¹⁵

Det pejlede museum adskiller sig fra det traditionelle museum funderet i den kunsthistoriske kanon og kvalitetsstemplende *connoisseurship* som “en ny typ av museum, en aktiv och dynamisk affär”, der ikke skal være et velordnet arkiv med alt på sin faste plads, men stadig skiftende og tilpasset nutiden, som Hultén skrev om Sandberg og Stedelijk i Louisiana-årbogen i 1960.¹⁶ Det er mere åbent og spørgende – også omkring den kunstneriske kvalitet af den samtidskunst, som det fremviser. Det sås ved den retorik, som udstillingen *Amerikansk Popkunst* blev præsenteret med i 1964. I Jensens introduktion til udstillingen i det medfølgende nummer af *Louisiana Revy* erklærer museet, at:

man bliver træt af at være den påpasselige og ansvarlige kvalitetsgarant. Hvad vi på Louisiana mener om denne udstilling aner vi ikke, mens disse linjer skrives. Kun enkelte eksemplarer af pop-kunst er kommet os for øje og de virkede irriterende, hæslige, idiotiske, smukke, inciterende og overbevisende rigtige på en eller anden måde – og alt sammen på én gang, så der må være noget i denne særlige form for pop eller kunst, noget man må have set med egne øjne eller taget stilling til, før man fælder en endelig dom.¹⁷

Museet fremstiller sig altså som lige så uindviet i udstillingen som publikum, og man er fælles om at konfronteres med den voldeligt dynamiske samtid. Denne jomfruelige tilgang til samtidskunsten var selvfølgelig sammenhængende med, at pop-udstillingen var kreeret af Pontus Hultén og Moderna Museet, i øvrigt som den første samlede præsentation af amerikansk pop art i Europa. Hultén i 1962 havde vist *4 Amerikanare* med Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg og Richard Stankiewicz som en proto-pop-manifestation på Moderna Museet, mens popkunsten for alvor manifesterede sig i den europæiske bevidsthed med tildelingen af Venedig Biennalens store pris til Robert Rauschenberg i 1964. Hvornår ville Louisiana tage skridtet fuldt ud og foretage en selvstændig pejling?

Pejlinger 66

Efter syv års intens læringstid var tiden moden lige midt i 1960'erne. I museets jubilæumsskrift fra 1983 skrives, at “[i] 1966 besluttede Louisiana definitivt at forlade ideen om en dansk malerisamling og *blive et museum for moderne international kunst*”.¹⁸ Dette skete gennem åbningen af en ny udstillingsfløj, aftale om en økonomisk støtteordning med Kulturministeriet – og det nye udstillingsinitiativ, som indledte året. Her forsøgte museet at agere kurator ved udstillingen *Pejlinger 66*, der gennem et udvalg af kunstnere fra ind- og udland skulle være “et væsentligt bidrag til opfattelsen af, hvad der sker i kunsten i dag”, som Knud W. Jensen formulerede det i udstillingsfolderen, og starte et forløb af årlige pejlings-udstillinger. *Pejlinger 66* fremviste et større udvalg af værker af Wilhelm Freddie (1909-1995), Albert Mertz (1920-1990), K.R.H. Sonderborg (1923-2008), Carl Fredrik Reuterswärd (1934-2016), Per Olov Ultvedt (1927-2006) og Martial Raysse (1936-). Som anskueliggjort i det foregående afsnit bærer titlen *Pejlinger* en særlig ladning i Louisiana-regi som i et forsøg på at udtrykke det momentum, museet havde som progressiv hovedscene for moderne eksperimenter: både søgende og selvsikkert. Derfor kan “pejlinger” ses som en rød tråd gennem Louisianas forsøg på at definere samtiden gennem de eksperimenterende 60'ere.

Af arkivmaterialet fremgår det, at det nye initiativ, som museet ville lancere i 1966, havde mange potentielle titler: “Pejlinger 66” eller “Notater 66 – billeder af det kendte og det ukendte”, “Facetter af virkeligheden”, “Aktuelle notater”, “Drøm, tegn og virkelighed”, “Tegn – tid – kontakt”, “Det uforudseelige”, “Udvik-

linger 66” eller “Kontakt med det uventede”.¹⁹ Disse titler betoner dels nutiden og det nye, dels en åbenhed, ja direkte uforudsigelighed. Processen frem mod udstillingen svinger også frem og tilbage med et par bemærkelsesværdige ændringer. Fra starten er udspillet, at seks-syv kunstnere bliver grundigt repræsenteret med et helt rum “med plads til en 20-30 arbejder alt efter størrelsen”, som Jensen skriver i et brev til Hultén i juli 1965.²⁰ Disse tæller de svenske kunstnere Öyvind Fahlström, Carl Fredrik Reuterswärd og Per Olov Ultvedt, som tænkes sammensat med et udvalg af danske kunstnere, hvor Albert Mertz, Wilhelm Freddie og Sonja Ferlov-Mancoba²¹ nævnes. Altså en regulær dansk-

svensk dialogudstilling. Fahlström, der ellers som skribent i *Louisiana Revy* var en god bekendt af museet, afviser dog i december 1965 via et kortfattet postkort fra New York²² at deltage i udstillingen, bare to måneder før dens åbning – var en museumsudstilling for konform i forhold til den radikalt afsøgende kunstners selvforståelse?



Postkort fra Öyvind Fahlström til Knud W. Jensen med afslag på at deltage i *Pejlinger 66*.
Fra Louisianas arkiv.
Foto: Kristian Handberg.

I et telegram fra 2. januar – kun en måned før udstillingens åbning – trækker også Reuterswård sin deltagelse tilbage, men lader sig alligevel overtale af Knud W. Jensen. Derfor kan det endelige udvalg af kunstnere: Freddie, Mertz, Raysse, Reuterswård, Sonderborg og Ultvedt præsenteres, da udstillingen åbner den 12. februar 1966. Nu er det en mere internationalt sammensat gruppe, da tyske Sonderborg, som museet har bemærket på *documenta III* i 1964, og franske Raysse fra Nouveau réalisme-gruppen, som Louisiana havde stor interesse i, er inkluderet. Altså en helhed med Freddie som “old master” og et europæisk fokus, lidt modsat popkunsten og den øvrige amerikanske dominans i epoken.

Udstillingen formidledes relativt kort og koncist med en folder som udstillingskatalog med tekster om hver enkelt kunstner, modsat de bredere panoreringer, der prægede *Louisiana Revy* i disse år. Den korte introduktion af Knud W. Jensen, som altid var et indslag ved museets udstillinger, præsenterer udstillingen som “et væsentligt bidrag til opfattelsen af, hvad der sker i kunsten i dag”, som kontrast til foregående udstillinger af det moderne maleris klassikere (*Hulton-samlingen* og *Udvalgte værker af Olivia Holm-Møller*). Hensigten er “ikke at give en nøjagtig positionsbestemmelse af kunsten i dag”, men at vise “seks forskellige kunstners tolkning af virkeligheden og gøre opmærksom på de veje, de med deres stærkt personlige engagement og udtryksform har lagt åbne”.²³ Ganske bemærkelsesværdigt præsenteres udstillingen som “denne første udstilling af ‘pejlinger’, som vi håber vil blive efterfulgt af flere i de kommende år”.²⁴ Altså er hensigten fra begyndelsen klar: Et nyt virkemiddel er taget i brug i museets bestræbelse på at markere sig som scene for samtidskunsten. Dette understøttes af et brev fra Jensen til Stedelijks direktør Edy de Wilde fra april 1966, hvor programmet for 1967 omtales som besat af “Aspects 67” i februar²⁵ – *Aspects 66* var *Pejlinger 66*’s engelske titel, og den tænkes altså gentaget året efter på samme tidspunkt i udstillingskalenderen. Intentionen udtrykkes også i udsagn i pressen omkring udstillingens åbning. Til Jens Jørgen Thorsen i *Ekstra Bladet* udtaler inspektør Knud Mühlhausen før udstillingens åbning, at “[v]i vil indføre en ny slags udstilling. Vi kalder den i år for Pejling 66. Den skal vise vigtige ting i tiden. Åbne for dybere strømninger”²⁶, og en lidt senere artikel i *Dagbladet Oslo* proklamerer også, at “Interessant utstilling blir årlig tradisjon”.²⁷



Udstillingsflyer fra *Pejlinger 66*. Fra Louisianas arkiv. Foto: Kristian Handberg.

Interessen var generelt stor omkring alt, hvad Louisiana foretog sig i 1960'erne, men *Pejlinger 66* blev modtaget som definitivt signifikant og vellykket. Uger før udstillingsåbningen skrev Jens Jørgen Thorsen i *Ekstra Bladet* med tydeligt bifald om udstillingen af Freddie. Den lokale avis *Helsingør Dagblad* lovede den 12. februar 1966, at udstillingen, der skulle åbne samme dag, ville vise "genialitet og humor".²⁸ *Berlingske Tidendes* anmeldelse på åbningsdagen indledes med en forudsigelse om udstillingens blivende betydning i museets historie: "Mon ikke 'Pejlinger 66' [...] vil blive bogført i det initiativrige kunstcenters annaler som en æggende udstilling, der mødte stor og livlig opmærksomhed."²⁹ *Politiken* ser "kun grund til at være tilfreds" med udstillingens valgte pejlere, og *Informations* anmeldelse finder det "rart at få Louisianas anden opgave, nemlig den at pejle, understreget så tydeligt ved en udstilling [...] altså pejle sig til kunstens aktuelle position og fremtidige kurs".³⁰ *Aktuelts* anmelder Preben Wilmann konkluderer (i øvrigt med den kuriøse stavefejl "Peblinger" i underrubrikken), at "[u]dstillingen er blændende anbragt i salene og virker umiddelbart animerende"³¹, og *Frederiksborg Amtsavis* skriver "God udstilling på Louisiana viser seks kunstneres tolkning af verden i dag",³² mens *BT's* anmelder Ejner Johansson mener, at alle kunstnerne "er værd at se" og "[t]rods udstillingens brogede idegrundlag er den god".³³ Kun tidsskriftet *Billedkunst* stiller sig skeptisk over for udstillingens præmis og værkernes kvalitet, sandsynligvis ved redaktør Troels Andersen.³⁴ Ved siden af denne omfattende dækning i den skrevne presse blev udstillingen også taget op i tv-programmet *Kunstmagasinet Atelier* (DR, 15.3.1966) og radio-programmet *Søndagsturen* (DR P2, 5.3.1966).

Ud over den kvalitetsmæssige vurdering ser flere kritikere udstillingen som bemærkelsesværdig i sin form og sit indhold. *Jyllands-Postens* anmeldelse kalder "[...] arrangementet bemærkelsesværdigt i flere henseender. For det første er vægten lagt på ny nordisk kunst. For det andet er det en udstilling, Louisiana og Jensen har *skabt på eget initiativ*".³⁵ Her registreres det således, at museet selv har ageret kurator på en anden måde end hidtil. Dette er også udgangspunktet for en kronik i *Svendborg Avis*, der præsenterer en grundig gennemgang af udstillingen og dens nye kuraterede format og aktualitetsafsøgende tematik, der beskrives som "en meget fængslende måde at anskue helheden på, idet flere dominerende tendenser er alsidigt repræsenteret".³⁶ *Aalborg Stiftstidende* vier også en hel kronik til udstillingen, "Veje til nutiden" af Jean Grandjean,³⁷ hvor udstillingens pejling af tidens tendenser diskuteres i overensstemmelse med udstillingens titel og præmis. I *Aktuelt* tegner Wilmann et større perspektiv ved at se *Pejlinger 66*-kunstnerne som repræsentanter for en "fælles bevægelse bort fra dyrkelsen af stærkt private følelsesliv hen imod en mere anskuende, på sin

vis klinisk holdning, under hvilken kunstneren stiller sig lidt udenfor sig selv i ønsket om at finde frem til noget alment i sin indkredsning af den mangehodede [sic] virkelighed”³⁸ – en karakteristik, der harmonerer med det generelle syn på 1960’ernes radikale omdefinering af kunsten, for eksempel udtrykt af Hans-Jørgen Nielsen i den programmatisk artikel “WHAT’S HAPPENING BABY” i tidsskriftet *TA’ 1* (1967), hvor “afpersonalisering, anonymitet, mekanik, materialefremmede spilleregler, formskabeloner, fladhed, monotoni, sideordning i stedet for over- og underordning” måtte kendetegne en ny “selv- og omverdensforståelse”.³⁹

Hvad så med selve udstillingens indhold og udseende? Det kunstneriske indhold beskrives ét sted som “en cocktail af pop art og surrealisme”⁴⁰, et andet sted som “ting, ny-dadaisme og maleri” og som vidt spændende “fra surrealisme og abstrakt ekspressionisme til pop-kunst og elektrisk drevne mobiler, hvor der eksperimenteres med bevægelsen som kunstnerisk udtryksmiddel”.⁴¹ Tidens anmeldere har ikke let ved at sætte *Pejlinger 66* i genremæssig bås og karakteriserer den mest som præget af åbenhed og diversitet. *Frederiksborg Amtsavis* anbefaler udstillingen til “alle, for hvem kunsten er mere end ‘oliebilleder på lærred’”⁴² – altså opleves *Pejlinger 66* som ny i forhold til traditionelle medier, men alligevel tilgængelig og anbefalelsesværdig for et bredt publikum. De fleste anmeldere finder plads til at forholde sig til alle seks kunstneres værker med forskellige præferencer. Den ældre Wilhelm Freddie’s inklusion opleves som velkommen og relevant: Hans oeuvre var i frisk erindring efter retssagen om de beslaglagte værker i 1961-63, der ikke uden videre kunne frigives og dermed fortsat kunne vække anstød. Louisianas modernisme var ikke primært surrealisme, men det oplevedes alligevel som passende, at det nye museum rehabiliterede den surrealistiske pioner: Her påtog museet sig en opgave, som ingen andre havde magtet før, og som nystartede museer snart skulle gribe med indkøb af Freddie’s værker til blandt andet Silkeborg Kunstmuseum og Aalborg Kunstmuseum.

Rumligt gjorde udstillingen brug af den gamle villas små stuer med parketgulve til Raysses pop-værker med neonskilte og mannequiner og gallerirummene med ovenlys til Freddie, Mertz, Reuterswärd og Sonderborg, mens Søgalleriet blev brugt til Ultvedts mobile skulpturer – han havde også deltaget på *Bevægelse i kunsten*, hvor hans værker var installeret i bassinet uden for museets vinduer (Knud W. Jensen beskriver, hvordan værket, når det med intervaller gik i gang, angreb museet: “En knokkelfinger bankede hårdt og vedholdende på ruden, og det var som om det skumle og sammenfikkede væsen eller uvæsen ville håne og provokere museets perfektionistiske glasarkitektur samt alle os naivt-

Carl Fredrik Reuterswårds
værker på *Pejlinger 66*.
Foto: Louisiana Museum of
Modern Art.



idealistiske kunstformidlere indenfor.”⁴³). Senere på året blev en ny fløj med udstillingsrum til særudstillinger indviet, men under *Pejlinger 66* var særudstillingen altså fortsat spredt ud over museets forløb, fra indgangen til havudsigten. Værker af alle kunstnere, med undtagelse af Mertz, blev indkøbt til museet, hvor eksempelvis Raysse's *Husker du Tahiti i september 61* (1963) var fremvist ved samlingspræsentationen *Louisiana Classic* i 2017. Alt dette understreger udstillingens centrale rolle i museets vision. Det kuraterede udvalg af samtidskunst skulle ikke bare orientere publikum, men også pejle museets samling.

Stilmæssigt er *Pejlinger 66* påfaldende anti-modernistisk i forhold til den også dengang gængse primære association af modernisme med det abstrakte, der kendetegnede de foregående store udstillinger *Værker fra documenta*, *Vitalisme i kunsten* og *Bevægelse i kunsten*. Med Freddie's figurative surrealisme som afsæt er udstillingen præget af pop art (Raysse), mobiler udført i en kontrast mellem moderne maskinpræg og førmoderne træ (Ultvedt), nærmest konceptuelle collager (Reuterswårds) og maleri, der med figurative elementer ikke er rent abstrakt (Mertz, Sonderborg). Udtrykket for 1966 ved de udvalgte kunstnere fremstår nærmest mere *postmodernistisk* end *højmodernistisk*, så *Pejlinger 66*



Wilhelm Freddie's værker på *Pejlinger 66*. Foto: Louisiana Museum of Modern Art.

skal i sådan en læsning nærmere ses som udtryk for en ny situation i forhold til den i starten af årtiet, som ansporede til pejling af modernismedebatten. Udvalget er selvfølgelig selektivt (og indeholder kun mandlige kunstnere) og måske ikke udpræget grænsesøgende, tidens eksperimentelle opbrud taget i betragtning.

1966: 1960'ernes glemte zenit?

Hvad der ikke var med blandt Louisianas pejlinger, men i vælten andetsteds, kan man få et indtryk af ved at se på markante udstillinger i 1966. The Jewish Museum i New York viste udstillingen *Primary Structures. Younger American and British Sculptors* i april-juni 1966, som en samlet præsentation af minimalisme med værker af blandt andre Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Walter De Maria og Robert Morris. I kunsthistorisk sammenhæng er denne udstilling kanoniseret som referencepunkt i en grad, så den har fået retrospektive modsvar som udstillingen *Other Primary Structures* (Jewish Museum, 2014)⁴⁴ af ikkevestlige skulptører fra 1960'erne.

Ved Venedig Biennalen i 1966 fik argentinske Julio Le Parc den store internationale pris ved en biennale med op art og kinetisk kunst blandt de dominerende udtryk. Danmark var repræsenteret ved Robert Jacobsen, der fik tildelt den store pris for skulptur, mens den for *Pejlinger 66* tiltænkte Öyvind Fahlström udstillede for Sverige, blandt andet med værket *Dr. Schweitzer's Last Mission* (1964-1966).

Bevægelse og ny form var i fokus på Louisianas svenske allierede Moderna Museet i Stockholm med udstillingen *Hon, en katedral* med Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely og Per Olov Ultvedt bygget op omkring de Saint Phalles 28 meter lange kæmpeskulptur af en kvindekrop, der var fyldt med overraskende værkslag som bevægelige skulpturer, kunstforfalskninger og en rutsjebane. Denne totalinstallation, skabt af museumskurator Hultén og kunstnerne i improviseret forening, kan ses som et helt alternativt udstillingsrum, opført inden for rammerne af Moderna Museet (som beskrives nærmere i Andreas Gedins artikel i dette nummer).

1966 er altså et udstillingsmæssigt centralt år, hvor tendensen mod den kurerede samtidskunstudstilling, som havde været i gang det forløbne tiår med museet for moderne kunst som hovedscene, stod i fuldt flor. Mens den populære fortælling om 1960'erne lader tiåret eksplodere i 1967 med the Summer of Love og det revolutionære 1968, er de foregående års betydning genstand for en revurderende interesse. Med et fokus på et enkelt år som udgangspunkt for en kulturhistorisk læsning (en metode, som Hans Ulrich Gumbrecht var banebrydende for med *In 1926. Living at the Edge of Time* (1998)) er 1966 således genstand for to aktuelle titler med fokus på henholdsvis musik og litteratur. I *1966. The Year the Decade Exploded* (2015) gør den engelske musikkritiker Jon Savage året til tiårets zenit i en gennemgang af den popmusik, der var et hovedmedie for tidens tendenser. Gennem læsning af, hvad der blev skrevet om musikken i 1966, tegner der sig for Savage et klart billede af, at 1960'ernes (ungdoms)kulturelle revolution allerede var godt undervejs i 1966. Med et citat fra Robert Sheldons essay "Orpheus Plugs In" fra tidens undergrundspresse karakteriseres oplevelsen af nye horisonter, da poeterne rykker ind på hitlisten (artiklen illustreres af et portræt af Bob Dylan):

The age of space is moving us outwards, the age of drugs is moving us inwards. And the age of the new mass arts is moving us upward, inward, outward and forward. In this era of exploration, there are many breeds of navigators, but few are more daring than the poet-musicians, who are leading our pop music in new directions.⁴⁵

Denne oplevelse må også ses som gældende for de øvrige kunstarter, ikke mindst qua “den sammenhæng mellem kunst og liv, politik, medieudvikling og subkultur, som er så vigtig for netop denne periode”,⁴⁶ ifølge Tania Ørum. Et eksempel på denne synergi var udstillingen af art nouveau-tegneren Aubrey Beardsley på Victoria and Albert Museum i sommeren 1966, der beskrives som et samlingspunkt for den spirende undergrundskultur. Ifølge kritikeren George Melly var udstillingen det første møde for “the emerging underground”, da unge kunststuderende, beats og popmusikere flokkedes om udstillingen i “a secret society that had not yet declared its aims and intentions”.⁴⁷ Dette eksempel viser kunstudstillingens potentielle betydning som social scene og præsentationen af fortidig kunst som aktiv i samtiden.

Litteraturhistoriker Anne-Marie Mai fokuserer også på året 1966 i bogen *Galleri 66. En historie om nyere dansk litteratur* (2016), der med afsæt i den generation af danske forfattere, der debuterede dette år – i lighed med Gumbrecht og Savage – gør et bestemt år til portal for en litteraturhistorisk læsning. Blandt Mais iagttagelser er, at “[i] i 66-forfatternes værker begynder mennesket at fremtræde som på én gang mere porøst, mere sårbart, men også mere grænseløst og frigjort end tidligere; en forandring, der også bliver set i sammenhæng med en stigende hastighed i samfundet”.⁴⁸ I forlængelse af denne nye identitetsforståelse, der harmonerer med Hans-Jørgen Nielsens “nye selv- og omverdensforståelse”, undergår litteraturen også en sproglig vending: “66-forfatternes optagethed af sprogets opbygning, af strukturer og af kommunikation og dialog betyder, at læserrelationen ofte er vigtig, hvad enten forfatterne arbejder med dokumentarisme, minimalisme, bekendelseslitteratur, surrealisme, beatdigtning eller eksperimentelle, fiktive tekstformer, inspireret af europæisk og amerikansk litteraturteori”.⁴⁹ Denne karakteristik er ganske lig læsningen af *Pejlinger*-kunstnerne i tidens kritik omkring en ny måde at forholde sig analytisk til samtiden og kunstens virkemåde i den.

Disse læsninger af året 1966 markerer det som tærsklen til 1960'ernes anden halvdel, også i kunstverdenen. I den almindelige perception peger pilen her væk fra museet og ud mod alternative scener, for eksempel gennem Eks-skolens anti-institutionelle engagementer, som de er skildret overlappende med ungdomskulturens manifestationer i nyere udgivelser som Lars Morells *Broderskabet – Den eksperimenterende kunstscole 1961-69* (2009) og Per Øvig Knudsens *Hippie I-II* (2011). Også kunsthistorien har fokuseret på opgøret med det afgrænsede værk- og kunstnerbegreb som i kuratoren og kunsthistorikeren Lucy Lippards skildring af “kunstens dematerialisering” i *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966-1972* (1973), der også sætter 1966 som startpunkt for et

radikalt nybrud med nye udstillingsformer som selvorganiserede udstillinger i nye rammer uden for såvel gallerier som museer.

Men kunne museet alligevel repræsentere denne kunst? En tilnærmelse blev forsøgt i vinteren 1970 på Louisiana med en udstilling med arbejdstitlen “Pejlinger 70”,⁵⁰ senere præsenteret som *Tabernakel*. Setuppet her var igen at udstille en af museet udvalgt gruppe udenlandske og danske kunstnere med klar agenda til samtiden. Alligevel endte det i konflikt, både med omverdenen gennem associationen med Bjørn Nørgaards hesteofring og de danske kunstnere, der med Poul Gernes og Peter Louis Jensen i spidsen trak sig fra udstillingen. Kritikken af udstillingen var i øvrigt også overvejende negativ. “Museet forsøgte rettidigt, må man sige, at pejle noget under fremkomst, men ramte bølgen skævt og tog tæsk fra alle sider for det”⁵¹, som Anders Kold skriver i forbindelse med Louisianas udstilling af Poul Gernes i 2016. Det er ofte fremstillet sådan, at denne erfaring betød, at Louisiana vendte sig væk fra at “pejle” samtiden og i retning af at være et mere traditionelt kunstmuseum. En betragtning af museets udstillinger i de følgende år indikerer dog, at museets kuratoriske virke for alvor startede her, både hvad angår eksperimentelle formater som *Ord og billede* med plakater inklusiv de cubanske revolutionære i 1971, *Projektion* med film, video, fotos og dias af 40 kunstnere i 1972 og *Alternativ Arkitektur* i 1977, og ambitiøse samtidskunsthistoriske statusopgørelser som *Amerikansk kunst fra 1950-1970* i 1971 og *Pejling af tysk kunst* i 1977, hvor pejlingsbegrebet atter tages i anvendelse omkring et kerneområde i museets virke. Men det er en anden udstillingshistorie.

Konklusion

Pejlinger 66 var, som jeg har argumenteret for, en egentlig kurateret udstilling rettet mod at repræsentere samtiden. Den lykkedes umiddelbart på den korte bane som en kritiksucces, men alligevel skrev udstillingen sig ikke ind i historien som forventet og blev ikke gentaget. Arkivmaterialet røber ikke nogen eksplicit grund til dette, så forklaringen skal sandsynligvis findes i museets spontane initiativrigdom – i dets forsøg på at pejle, om man vil.

1960'erne er ofte identificeret som samtidskunstens fødselsår, som af filosofen Peter Osborne, der ser den udbredte forestilling om “contemporary art” som født ud af den konceptuelle kunst og selve 1960'erne: “that complex conjunction of social, political, and cultural radicalisms that swept through not just North America and Western Europe but whole swathes of the globe”.⁵² Hertil kan vi lægge samtidskunstmuseets fødsel baseret på et program af særudstillinger og indsamling af samtidens kunst. Som *exhibition history* viser studiet af *Pejlinger 66*, at Louisiana var et eksperimentarium for udstillingsformater, klart

dannende for samtidskunstudstillingen, som den er udbredt i dag, og i forgrunden af de fleste museers virke. *Pejlinger 66* er af åbenlys relevans i museets udstillingshistorik – både den faktiske og den potentielle af ikke-realiserede projekter. En underbelyst udstilling som *Pejlinger 66* giver som analyseobjekt en portal til en kunst- og museumshistorisk epoke og til forståelsen af udstillingen som et væsentligt, men flygtigt kulturfænomen.

ABSTRACT

The Louisiana Museum of Modern Art (founded in 1958) is well known, but art historical research in its expansive exhibition history is sporadic. Thus, the article will focus on an important but largely forgotten exhibition: *Pejlinger 66* (1966) with artists Albert Mertz, Wilhelm Freddie, Carl Fredrik Reuterswärd, Per Olov Ultvedt, K.R.H. Sonderborg, and Martial Raysse. In its time, this exhibition was perceived as an important new initiative by the dynamic museum, where Louisiana acted actively as curator to create an image of the present by especially relevant artists, to be repeated each year. However, *Pejlinger* (Aspects) was just repeated once in the form of the notorious *Tabernakel* in 1970 and did not write itself into the history and memory of the museum. How to uncover this exhibition – and the experience of a “Louisiana exhibition” in the 1960s – today? The article will analyze Louisiana’s curatorial attempts at defining the contemporary in the midst of the experimental sixties. This includes the diachronic perspective on the museum of modern art and Louisiana through the 1960s, and a synchronic approach to the year 1966 with a focus on exhibitions. The article stresses the role of the museum of modern art in the birth of contemporary art, and how the Sixties actually developed the museum.

NOTER

- 1 Altshuler, 2013, p. 11.
- 2 Jensen, 1986, pp. 9-21.
- 3 Gedin, 2016, pp. 104-110.
- 4 Ørum, 2009, p. 12.
- 5 Floyd, 2017, p. 9.
- 6 Grasskamp, 2016, p. 102.
- 7 Grasskamp, 2016, pp. 103ff.
- 8 Se Handberg, 2017, p. 37.
- 9 Jensen, 1986, p. 50.
- 10 Knud W. Jensen skrev først en længere reportage om *documenta*-besøget i *Louisiana Årbog* (1959). I erindringsbogen *Mit Louisiana-liv* (1986) indgår kapitlet “documenta-chok”, som også optræder som bidrag i minde-antologien *Arnold Bode* (“documenta-Shock”, Kassel, 1986).
- 11 Sheridan, 2017, p. 145.

- 12 Stephano Collegio Cagol: "Exhibition History and the Institution as Medium: De Vitaliteit in de Kunst (1959–1960) and Van Natuur tot Kunst (1960) at the Stedelijk Museum, Amsterdam", *Stedelijk Studies*, Issue 2, 2015. <https://www.stedelijkstudies.com/issue-2-exhibition-histories/> (1.2.2018).
- 13 Gedin, 2016, p. 105.
- 14 Hultén i brev til Billy Klüver 1960. Citeret i Ikegami, 2012, p. 107.
- 15 For en nærmere gennemgang af debatten om kunsten i velfærdssamfundet se Anne-Marie Mai (red.): *Kættene, Kællinger, Kontormænd og andre Kunstnere. Forfatterroller i den danske velfærdsstat*, Syddansk Universitetsforlag, Odense, 2013.
- 16 Pontus Hultén: "Sandberg och Stedelijk Museum", Knud W. Jensen (red.), *Louisiana 1960* (årbog), p. 71.
- 17 Knud W. Jensen: "Pop-kunst på Louisiana", *Louisiana Revy*, nr. 4, april 1964, p. 3.
- 18 *Louisiana 25 år*, Særnummer af *Louisiana Revy*, 14. årgang, nr. 1., august 1983, p. 26.
- 19 "Notat om udstillingen februar-marts 1966" af Knud Mühlhausen (billedkunstner og museumsinspektør på Louisiana 19D), 1965. Louisianas arkiv.
- 20 Brev fra Knud W. Jensen til Moderna Museet, 28.7.1965. Louisianas arkiv.
- 21 Sonja Ferlow Mancoba kunne ikke deltage på grund af en samtidig udstilling ved Galerie Birch, men havde dog samtidigt udført skulpturen *Effort Commun* til Louisiana. Brev fra Knud W. Jensen til Sonja Ferlow Mancoba, 2.12.1965. Louisianas arkiv.
- 22 Postkort fra Öyvind Fahlström til Knud W. Jensen, 7.12.1965. Louisianas arkiv.
- 23 *Pejlinger 66*, udstillingsfolder, Louisiana, 1966.
- 24 *Pejlinger 66*, udstillingsfolder, Louisiana, 1966.
- 25 Brev fra Knud W. Jensen til Edy de Wilde, 6.4.1966. Louisianas arkiv.
- 26 Jens Jørgen Thorsen: "Sex-paralyseappeal", *Ekstra Bladet*, 20.1.1966.
- 27 Erle Bryn: "Pejlinger 66 – søkelys på tendenserne i dagens kunst", *Dagbladet Oslo*, 12.3.1966.
- 28 "Kunsten har pejlet sig til nye veje" (sign. stc.), *Helsingør Dagblad*, 12.2.1966.
- 29 Ejgil Nikolajsen: "Symptomer i tiden", *Berlingske Tidende*, 12.2.1966.
- 30 "På sporet af nutiden" (sign. B.E.), *Politiken*, 12.2.1966.
- 31 Preben Wilmann: "Spredte positionsangivelser på Louisiana", *Aktuelt*, 12.2.1966.
- 32 "Muligheder i nutidskunsten" (sign. Hb.), *Frederiksborg Amtsavis*, 13.2.1966.
- 33 Ejgil Nikolajsen: "Symptomer i tiden", *Berlingske Tidende*, 12.2.1966.
- 34 *Billedkunst 1*, 1966.
- 35 "Omrids af nutidskunsten", *Jyllands-Posten*, 16.2.1966
- 36 Poul Henning Nielsen: "Pejlinger 66", kronik, *Svendborg Avis. Sydflens Tidende*, 14.3.1966.
- 37 Jean Grandjean: "Veje til nutiden", kronik, *Aalborg Stiftstidende*, 8.3.1966.
- 38 Preben Wilmann: "Spredte positionsangivelser på Louisiana", *Aktuelt*, 12.2.1966.
- 39 Hans-Jørgen Nielsen: "WHAT'S HAPPENING BABY", *ta' 1*, 1967, p. 3.
- 40 Ejgil Nikolajsen: "Symptomer i tiden", *Berlingske Tidende*, 12.2.1966.
- 41 "På sporet af nutiden" (sign. B.E.), *Politiken*, 12.2.1966.
- 42 "Muligheder i nutidskunsten" (sign. Hb.), *Frederiksborg Amtsavis*, 13.2.1966.
- 43 Jensen, 1986, p. 67.
- 44 <http://thejewishmuseum.org/exhibitions/other-primary-structures>, (10.1.2018).
- 45 <http://thejewishmuseum.org/exhibitions/other-primary-structures>, (10.1.2018).
- 46 Ørum, 2009, p. 12.

- 47 Citeret fra Guffey, 2006, p. 53.
 48 Mai, 2016, p. 134.
 49 Mai, 2016, p. 134.
 50 Notat af museumsinspektør Flemming Koefod i Louisianas arkiv.
 51 Kold, 2016, p. 29.
 52 Osborne, 2013, pp. 19ff.

LITTERATUR

- Altshuler, Bruce: *Biennials and Beyond: Exhibitions that made history 1962-2002*, Phaidon, London, 2013.
- Floyd, Kathryn M.: "Writing the Histories of Surrealist and Dadaist Exhibitions: Problems and Possibilities", *Dada/Surrealism*, nr. 21, 2017, pp. 1-19.
- Gedin, Andreas: *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, Bokförlaget Lagenskjöld, Stockholm, 2016
- Grasskamp, Walter: *Das Kunstmuseum. Eine erfolgreiche Fehlkonstruktion*, C. H. Beck, München, 2016.
- Guffey, Elizabeth: *Retro. The Culture of Revival*, Reaktion Books, London, 2006.
- Ikegami, Hiroko: *The Great Migrator. Robert Rauschenberg and the global rise of American art*, MIT Press, Cambridge, 2010.
- Jensen, Knud W.: *Mit Louisiana-liv*, Gyldendal, København, 1986.
- Handberg, Kristian: "The Shock of the Contemporary: documenta II and the Louisiana Museum", *OnCurating # 33: The documenta Issue*, 2017. (<http://www.on-curating.org/issue-33.html#.WnBb3qjia70>)
- Kold, Anders: "Knud W. Jensens Louisiana-chok", in *Poul Gernes: Jeg kan ikke alene – vil du være med?*, Louisiana, Humlebæk, 2016, pp. 22-29.
- Mai, Anne-Marie: *Galleri 66. En historie om nyere dansk litteratur*, Gyldendal, København, 2016.
- Osborne, Peter: *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, Verso, London, 2013.
- Savage, Jon: *1966: The Year the Decade Exploded*, Faber & Faber, London, 2015.
- Sheridan, Michael: *Louisiana. Arkitektur og Landskab*, Louisiana, Humlebæk, 2017.
- Ørum, Tania: *De eksperimenterende tressere*, Gyldendal, København, 2009.



Superlund: Lunds konsthall och det centrala i det perifera

Rummet i fotografiet från Lunds konsthall är fyllt till bristningsgräns med deltagare. Det är taget ovanifrån, från en av balkongerna i konsthallen, och människorna därnere i fotografiet värjer sig mot en ström av stora, avlånga ballonger och flera meter pappersark. Stämningen verkar uppsluppen. Alla i bilden skrattar eller drar på smilbanden. Publiken, menar skribenten Janerik Larsson, var vid det laget något omtumlad. "Den lilla scenen såg ut som ett slagfält efter en vild fest: en sönderslagen fiol, massor med karameller och konfetti, svart tusch i stora pölar och sjöar av vatten, som allt detta flöt omkring i".¹ Den här kvällen, rapporterade *Kvällsposten* lördagen den 11:e mars 1967, slutade med att en av konstnärerna, Ben Vautier (f. 1935), deklamerade att "konsten är onödig, bekämpa konsten". När det gäller den skånska konstscenen i relation till såväl Stockholm, Köpenhamn och Paris så är det frågan om en konstscen som är mitt i den västerländska konsthistoriens fåra, men samtidigt vid sidan om dess centra. Om inte en blind fläck för konsthistorieböcker så något som hamnat i skuggan av storstädernas aktörer.

Det var en, numer, namnkunnig uppsättning konstnärer som uppträdde i ett tre dagar långt evenemang på Lunds konsthall med titlarna *Poesi Action, Fluxus/La Cedille qui rit* samt *Art Total*. Pappersverket som beskrivs i artikeln var ett uppförande av afrikansk-amerikanske Fluxus-konstnären Ben Paterissons (1934-2016) stycke *Paper piece*, och den franske konstnären BEN är redan nämnd.² På scenen den här helgen stod även den amerikanske Fluxus-konstnären George Brecht (1926-2008) tillsammans med sin partner, den amerikanska skådespelaren Donna Brewer, liksom deras franske kollega Robert Filiou (1926-1987).³

<
Uppträdde 10-12 mars 1967 på Lunds konsthall i evenemanget som varade i tre dagar långt med titlarna *Poesi Action, Fluxus/La Cedille qui rit* samt *Art Total*. Pressfoto: Jan Dalander.

Den konkreta poesins företrädare, fransmannen Bernard Heidsick (1928-2014), var med, liksom den franske konstnären Paul-Armand Gette (f. 1927).

Evenemanget med franska och amerikanska Fluxus-konstnärer, som dagstidningar och kvällstidningar rapporterade om, var tre kvällar med Fluxus som utspelades 10-12 mars 1967 – ett evenemang som förebådade utställningen *Superlund: [un panorama du présent] : [une philosophie du futur] : [ett nupanorama] : [en framtidfilosofi]* (14/9-29/10 1967). Även detta var en utställning som mynnade från Frankrike med den franske kritikern Pierre Restany (1930-2003) som utställningskommissionär. I katalogen skrev Restany att: “Superlund är en satsning på framtiden: Vi kommer vinna eller förlora den tillsammans”. Titeln *Superlund* menar Restany anspelar dels på staden Lund medan super handlar om det som går utöver det vi vet. Super indikerar den ovissa framtiden. Det enda vi kan bevisa oss om, menar Restany, är teknologins förändring på den framtid som väntar. Hans text är varken utopisk eller dystopisk.⁴ Däremot kan vi med facit i hand se att den var konstnärligt visionär.

Utställningarna och evenemangen vid Lunds konsthall under 1960-talet är närmast legendariska – åtminstone i Lund. Det legendariska stannar dock vid hörsägen – vid sidan om dagstidningskritik är det knapphändigt publicerat om utställningarna.⁵ Affischerna finns med i samlingar om Fluxus, som på MoMA i New York. Men analyserna, böckerna, avhandlingarna, konferenserna kring Lunds konsthalls chef Eje Högeståts curatoriska gärning för den lokala, nationella och internationella konstscenen lyser med sin frånvaro. Senare skulle Högestått komma att bli den förste chefen för såväl Södertälje konsthall (1957-1966) som Malmö Konsthall (1975-1986). I ljuset av den konsthistoria som produceras om den svenska konstscenen under perioden är exemplet med Moderna Museet med Pontus Hultén i spetsen som var museets chef 1958-1973 och Lunds konsthall särskilt talande.⁶ Ett djupdyk i arkiven avslöjar de experimentella och internationella utställningarna och evenemangen vid Lunds konsthall som gör att kunskapsluckan mellan konsthallen och Moderna Museet framstår som oproportionerliga. Den ojämna balansen i omfånget artiklar, avhandlingar, projekt och konferenser mellan Moderna Museets historia och Lunds konsthall ter sig som en indikation om att *var* konst visas är lika viktigt, eller viktigare, än *vad* som visas. Men för några av deltagarna var själva platsen Lunds konsthall med chefen Eje Högestått i spetsen avgörande för att kvällar med happenings och Fluxus-framträdande kunde genomföras i stor skala. Där erbjöds, enligt en av deltagarna, en plats för experiment som de saknat i metropoler som Paris.⁷ Vidare hävdar en notis i en lokaltidning att detta var den största utställning som pågick just då i hela Europa.⁸

Historien om konsthallen i Lund, utställningarna och evenemangen kan skrivas fram på olika sätt, till exempel som just en av konsthistoriens många luckor; med andra ord som ett exempel på en tendens i konstvetenskap att ignorera regionala konstscener som perifera i förhållande till storstadens centrum. Samma förhållande är giltigt på många platser världen över, där såväl små städer, stora städer, hela länder har beskrivits som perifera i relation till där det händer, Paris, New York, Berlin, London.⁹ Men, menar konsthistorikern Piotr Piotrowski som skrivit om den östereuropeiska konstens relation till ett västerländskt centrum, alla platser är inte perifera på samma sätt. En global konsthistoria tjänar på att vara detaljerad och inte målas med breda penseldrag. Till exempel så blir den eurocentrism som åkallas i en post-kolonial tradition komplex, då det eurocentriska inte hjälper särskilt för att tolka relationer mellan centrum och periferi inom Europa. Piotrowski föreslår en kritisk konstgeografi (critical art geography) för att få de europeiska periferierna att tala som Smolensk, eller som i det här exemplet Nice och Lund. Det han betonar är särskilt relationen mellan platser definierade av kultur och sin historia, snarare än något som av blod och jord gjutet.¹⁰ Konsthistorikern Anne Ring Petersen föreslår begreppet semi-periferi. En hybridmodell för den skandinaviska periferin, som är ett geografiskt område med stora skillnader internt, men som område förhåller sig både till en västerländsk konstkanon och som samtidigt är i dess marginaler.¹¹ Den här artikeln har två ärenden. Dels att ge två internationella utställningar vid Lunds konsthall en historia; *Superlund*, 1967 och *Le Merveilleux Moderne / Det underbara moderna*, 1965. Dels att genom dessa två fallstudier problematisera relationen mellan centrum och periferi i europeisk konsthistoria.

Actor Network Theory – en kompass

Det finns många trådar att dra i när det gäller historien om utställningarna vid Lunds konsthall: konsthallens tillkomsthistoria; nationell och lokal kulturpolitik; konstbegreppets upplösning under 1960-talet; den lokala publiken av studenter och intellektuella; det kritiska mottagandet och hur konsthallar växte fram som experimentella scener för transnationella samarbeten. Catherine Dossin undersöker i *The Rise and Fall of American Art, 1940s–1980s: A Geopolitics of Western Art World* (2015) pluraliteten i efterkrigstidens västerländska konst genom att fokusera på det geopolitiska läget och konstnärers och konsthallars materiella resurser.¹² Det som utkristalliseras i hennes studie ett komplext nätverk av politiska beslut, konstnärliga rörelser, personliga nätverk och kanske tillfälligheter. Sociologen Bruno Latour föreslår Actor Network Theory som ett sätt att få inblick i hur allt från beslut, omständigheter, individer och nätverk

hänger ihop. Ett nyckelord i sammanhanget är aktören, som behöver förstås som något långt utanför det mänskliga subjektet. Även de dokument, beslut och institutioner, och konst, som bidrar till en situation, händelser eller sammanhang ses som just aktörer, snarare än som ett resultat av ett agerande.¹³ För flera kritiker är Latours version av Actor Network Theory full av motsägelser och fallgropar.¹⁴ Latour själv påpekar att det är en förenklad lösning att låna Actor Network Theory som vare sig en förklarande teori eller applicerbar metod.¹⁵ I den här artikeln finns Latours antaganden i *Tinget återställt: en introduktion till Actor-Network Theory* med snarast som en kompass. Det vill säga som ett verktyg för att få fatt i en narrativ struktur för ett historiskt skeende där personer, platser, historiska förlopp och abstrakta konstnärliga eller politiska begrepp samverkar för att skapa en händelse. Syftet med att gå omvägen via Latours version av Actor Network Theory är att skriva fram en historia om utställningarna vid Lunds konsthall utan att för den skull gå i polemik med forskningen kring Moderna Museet. Det vill säga att inte låta det som sker i marginalen, regionen eller i periferin knacka på dörren till det centrala i storstaden. Det blir snarast ett verktyg för att blottlägga och tolka de till synes improviserade strukturerna kring utställningarna på 1960-talet.

Bruno Latours utgångspunkt för att undersöka ett socialt sammanhang liknar det som möter den som går till arkiven kring Lunds konsthall: "Liksom alla vetenskaper har sociologin sin början i förundran. Uppståndelsen kan noteras på många olika sätt men det är alltid den paradoxala närvaron av något, som på samma gång är osynligt och påtagligt, taget för givet och överraskande, trivialt men förbluffande subtilt, som sätter igång ett passionerat försök att tämja det socialas vilddjur."¹⁶ Utställningarna kan beskrivas precis så; som på samma gång osynliga och påtagliga. Överraskande och subtila. De är osynliga i historieskrivningen, men påtagliga i sin lokala närvaro, de är också påtagliga i de individuella konstnärernas liv. Evenemangen och utställningar med internationellt namnkunniga konstnärer pochar på uppmärksamhet och väcker nyfikenhet. Latours Actor Network Theory lånar sig som sagt som en kompass. Den tillåter en djupdykning i allt som samspelar, utan någon särskild hierarkisk uppdelning mellan konstbegreppet på 60-talet, konstverken, konsthallen som utställningsplats, kulturpolitiken, personerna i nätverket, internationell och nationell konstscen och mediernas förmedling.

Startpunkter

Historien om hur *Superlund* kom till Lund har flera startpunkter. En sådan startpunkt, eller "nod i nätverket" med Latours begrepp, är konsthallens instiftande

där Lunds konsthalls historia påbörjades fyrtio år innan konsthallen slog upp dörrarna. Redan 1931 ville Gamla Sparbanken fira hundraårsjubileum genom att donera en konsthall och ett kulturhus till staden Lund.¹⁷ Först 1953 var planerna klara. Arkitekten Claes Anshelms förslag hade vunnit, och platsen för konsthallen blev Mårtenstorget i Lund. Precis bredvid låg redan ett konstgalleri, Krogonushuset Aura.¹⁸ Genom Lunds konsthalls tillblivelse går det att följa hur svensk kulturpolitik mejslades fram. Krognoshuset Aura och Lunds konsthall ringar in två sidor av utställningsproduktion; gräsrotsrörelser för att främja bildning och en mecenatstradition.¹⁹ Krognoshuset, en byggnad som härstammar från medeltiden (sannolikt från 1300-talet), har sedan 1929 rymt konstnärsföreningen Aura, grundat och drivet av konstnärer, och är en intresseorganisation som från starten syftade till "att väcka intresse för och sprida kunskap om konst".²⁰ Lunds konsthall tillhör istället en mecenatstradition, i det här fallet en bank som donerar till stadens invånare. Även om det skulle dröja mer än 35 år för Lunds konsthall att stå klar härstammar den från det som kulturhistorikern Anders Fernander beskriver som kulturpolitikens förhistoria. Under nittonhundratalets första årtionden dominerades kulturdebatten av ett bildningsideal. Från högerkonservativt håll förespråkades en klassisk utbildning med dess föreställning om kanon och *qualité*. Från vänsterliberalt håll, genom organisationer som ABF, debatterades framförallt tillgänglighet till kultur, men också dess innehåll.²¹ Men Lunds konsthall uppfördes först under det som Fernander beskriver som "den begynnande debatten". Det var på vänsterkanten som kulturpolitiken började göra sig hörd, och det var partiet Kommunisterna som lanserade det första kulturpolitiska programmet.

Konsthallen öppnade dörrarna två år innan Ragnar Edenman höll ett tal om kulturpolitik och integrerade denna i Socialdemokraternas partiprogram 1959. I efterkrigstiden utkristalliseras det två andra spår. I den socialdemokratiska kulturpolitiken eftersträvas ett nyttotänkande och i den borgerliga en konservatism. Per Wästberg uppmanade 1967 just till ett samhällsmuseum som skildrar människan, där objekten och rummen berättar en historia, till skillnad från överdådiga konsthallar och museer som med sin arkitektur konkurrerar med innehållet. Framtidens och samtidens museer, menade han, ska vara ett vardagsrum, en plats för möten, tankar och debatt, ett hem åt den sökande: "Museet: det sällsamma vardagsrummet. En plats för hemmastaddhet men på ögats och känslans avstånd. En plats att bli överraskad på".²²

Under de första åren fick publiken på Lunds konsthall se kulturpolitikens olika uppfattningar som i en spegel, och det de såg var en salig blandning av utställningar. Skånes konstförening var regelbundet återkommande där lokala



Nam June Paik: *Zen for Head*,
spelad av Paul-Armand Gette och
Ben Vautier. Lunds konsthall, 1967.
Pressfoto: Jan Dalander.

och nationella konstnärer ställdes ut och medverkade. Likaså visades utställningar med äldre svensk och utländsk konst som *Marcus Larsson till Anders Zorn: Mästerverk i Nationalmuseum* (1958) och *Honoré Daumier* (1960) som tillhör en etablerad konstnärlig kanon och ett kvalitetsbegrepp. Lunds konsthall med Högestätt i spetsen visade "nutidskonst" från Sverige, Danmark, Norge och Finland. Men även separatutställningar av internationella konstnärer, som 1962 den venezuelanske modernisten och kubisten Armando Barros (1920-1999) och 1961 den grekiske målaren Constantin Andreou (1917-2007), samt grupputställningar med "nutida" konstnärer från Storbritannien, Polen, Italien och inte minst Frankrike. Moderna Museet i Stockholm hade ett liknande program. Lokala konstföreningar varvades med utställningar med modernistiska konstnärer och dragplåster som Carl Kylberg 1963 eller Fernand Léger 1964, Wassily Kandinsky 1965 och experimentella projekt. Bland de mer omtalade är utställningen *Rörelse i konsten* 1961.²³ Författaren, dramatikern och regissören Staffan Olzon (f. 1937) vittnar om hur Moderna Museet under ett par år var en plats för experiment. Det var snabbt och lätt att ordna evenemang, happenings och Fluxus-event.²⁴ Moderna Museet, menar aktörer i samtiden och vår tids forskare, låg steget före. Men genom ett återbesök i arkiven så visar det sig att verksamheten vid Lunds konsthall och konst som visades i staden Lund inte var helt olik det som fick utrymme i Stockholm.

Konstbegreppet

En annan aspekt av kartläggningen av utställningarna, dess tillkomst och nätverken omkring är det dåtida samtalet om konstbegreppet och konstens möjliga roll i samhället som går att spåra via den svenska konsttidskriften *Paletten*. Under Folke Edwards sista år som redaktör för *Paletten*, 1967, det år då konsthallen i Lund firade sitt 10-årsjubileum, hade artiklarna en helt annan karaktär och ett helt annat innehåll än i slutet av 1950-talet när Edwards tillträdde som redaktör. Mot slutet av 1950-talet varvades texter om konsthistoria med enstaka artiklar om modernister. Mot mitten av 1960-talet omvärderades konstbegreppet gång på gång, det fördes en livlig debatt om nya uttryck som popkonsten och värdet av folkkonst, och det gavs också plats för andra konstnärliga genrer som arkitektur liksom åt internationella skribenter. Däribland en översatt text av Pierre Restany där han pläderade för hur den nya realismen hade sitt ursprung i Europa, närmare bestämt i Frankrike och inte i USA.²⁵

I utställningen *Superlund* var det omförhandlade konstbegreppet en central del av utställningen. Kritikern Pierre Restany som satt samman urvalet av konstnärer hade företrädesvis satsat på de franska nya realisterna, samt popkonst av

konstnärer från olika delar av världen, men som vistades i bl.a. Paris, som den japanske konstnären Tetsumi Kudo (1935-1990).²⁶ Kudo verkade i efterkrigstidens Japan och Frankrike och vände sig mot människans övertro mot teknologi och reagerade mot människans utsatthet för massförstörelse som radioaktiv förgiftning. Ett annat exempel är den grekisk-amerikanska Chryssa Romanos (1931-2006), en av få kvinnliga konstnärer i utställningen, som ägnade sig åt kollagets form liksom att riva upp bildplanet och samtidigt göra sociala och politiska kommentarer.²⁷ Restany själv såg 1967 som slutet på en era i konsten; han beskriver en evolution från Dada och Marcel Duchamp (1887-1968) via de franska nya realisterna, som markerade slutet på ett konstnärligt århundrade. 1967 stod de vid randen av ny era och ett nytt århundrade. Utställningen beskrev han som en "demonstration, som en illustration av mina egna prospektiva tankar, en dagens ouvertyd till framtiden." Vidare "SUPERLUND är egentligen Lund, dvs. en stad + den prospektiva anblicken av ett antal unga forskare inom bildens, objektets, formgivningens och arkitekturens områden."²⁸ Den drivande frågan i utställningen *Superlund* för Restany var: "Vad är konstens plats i morgondagens stad?"²⁹ Utställningen *Superlund* är rik på källor för att fånga tidens stämning. Det handlar om konstbegreppet som Restany utmanade med sin utställning i Lund och som speglar en internationell rörelse, från Moderna Museet i Stockholm i norr, till Europa, öst och väst, USA och Asien. Restany själv skapade utställningar och samarbeten i flera världsdelar som med Kudo från Japan. Restany kom från Frankrike men tog i perioder avstånd från konstscenen i Paris. Han var verksam bland konstnärerna kring franska Rivieran, och under ett par år utgick han från den italienska, Milanobaserade tidskriften *Domus*.³⁰ Att just Restany gjorde en utställning i Lund var ur hans eget perspektiv som internationellt baserad kritiker inte så konstigt, eller att konstnärerna han arbetat med, vissa under många år, följde med. Staden Lund var vittne till hur konstbegreppet expanderade från konsthallens öppnande 1957 via Eje Högeståts sista utställning och därefter. Från att Krognoshuset Aura varit ett av få gallerier för samtida konst fanns det nu flertalet platser att ställa ut konst och experimentera. Skissernas museum expanderade på 1950-talet. Konstscenen i Lund fortsatte expandera under 1970-talet då även Galleri Tornberg, med galleristen Anders Tornberg och Galerie S:t Petri med galleristen Jean Sellem började sina verksamheter.³¹

De experimentella konstuttrycken var i tiden, en internationell rörelse. Även nationell. Det är välkänt hur Öyvind Fahlström (1928-1976), som medverkade i *Superlund*, bidrog till den internationella konsten i Stockholm via sitt kontaktnät i framförallt New York. Fahlström och Hultén hade ett nära samarbete, och

den ena kontakten gav den andra. Ett nätverk etablerades och vänner tipsade om sina vänner och intressanta kollegor. Moderna Museet har tolkats som ett unikt projekt, och det är unikt på många sätt i ansatsen att skapa en plattform för experiment och samtidigt bygga upp en nationell och internationell konstsamling av rang.³² Medarbetare till Pontus Hultén menar att det är helt osannolikt, utifrån hur museer sköts och utställningar organiseras idag, hur det gick till då, på den tiden. En ung student fick t.ex. med kort varsel åka till Danmark med ett par resväskor och hämta hem konstverk, däribland ett verk av Picasso. Utan lön eller försäkring, varken för sig själv eller konstverken. Det framstår som hastigt, slumpartat och impulsdrivet och högst originellt.³³ Men nätverkens framväxt, hur utställningarna kom till, nästan slumpartat, med snabbhet och med en skosnöresbudget, är en historia som återfinns på flera platser. En dagstidningsartikel vittnar om hur en "Utställning i Lunds konsthall ordnades med 40 timmars varsel" för att en transport med affischer uteblivit.³⁴

Att i synnerhet utställningarna med samtidskonst blev till med hjälp av vänner, bekanta och deras nätverk var knappast en hemlighet utan deklarerades i förordet till *Superlund*. Aktörerna var många och nätverken intrikata, ofta personliga. Medskaparna, eller aktörerna med Latours begrepp, är alla, som vi kommer se, komponenter som skapar betydelse. Till dessa räknas platsen Lunds konsthall, dess chef, medverkande konstnärer, konstverken, skribenter, stadens invånare och nationell och lokal kulturpolitik.

Periferier

Konsthallschefen Eje Högeståts sista utställning på Lunds konsthall var alltså *Superlund*. I katalogen skrev han att den markerar konsthallens tioårsjubileum. Det är en period nära förknippad med honom själv då han tillträdde som chef när konsthallen slog upp sina dörrar 1957. Olika förslag för jubileet hade förekommit som en sammanställning av de senaste tio årens verksamhet.³⁵ Men att blicka framåt var mer i konsthallens anda, och sannolikt även i Högeståts anda. Resultatet var utställningen *Superlund*. Majoriteten av konstnärerna som visade verk har kommit att bli betydande inom konsten. Några var stora redan då, andra i begynnelsen av sina karriärer, och det var en i grunden internationell utställning där de allra flesta kom från Europa. Hela Europa. *Superlund* kan beskrivas som en nydanande utställning, där Restany med konstnärerna prövade nya skärnsnitt. Utställningens teman berörde ett ifrågasättande vart människan och konsten är på väg och hur människan och konsten är sammanflätade med såväl teknologi som natur. Restany konstaterade att "mitt i det urbana fenomenet utgör idag natur och teknologi samma sak".³⁶

Utställningen *Superlund*, som trots allt var en slutpunkt i Högestått's verksamhet vid Lunds konsthall, hade sina rötter i en tidigare utställning, *Le Merveilleux Moderne/Det underbara moderna* 1965.³⁷ Medan Hultén och Moderna Museet lät sin lykta svepa över USA och New Yorks konstscen satsade Högestått på konstnärer och kritiker verksamma framförallt i Frankrike. En av startpunkterna för utställningen *Det underbara moderna* var en träff med vänners vänner. Eje Högestått och den Skånebaserade vännen, poeten och översättaren Lasse Söderberg (f. 1931) var i Paris och träffade den italienske konstnären Gianni Bertini (1922-2010). Samarbetet med Gianni Bertini och Eje Högestått förankrades redan 1961 när Bertini genomförde en separatutställning på Lunds konsthall. Bertini undersökte vid den tiden måleriets traditioner; hans målningar beskrevs som en invasion av sin samtids bilströmmar. Utgångspunkten för hans målningar var mediebilder, reklambilder, affischer, och han strävade efter att upphäva uppdelningen mellan abstrakt och figurativt måleri.³⁸ Väl i Paris sommaren 1964 tog enligt Högestått Bertini med sig svenskarna till en annan konstnärskollega och vän, Paul-Armand Gette, där Högestått och Söderberg mötte kritikern Jean-Jacques Lévêque. Samtalen flöt, idéer utbyttes och idén till utställningen föddes. I förordet till katalogen beskrivs hur vännerna kläckte idén till utställningen en ljum sommarkväll i Paris och genast började listor med tänkbara konstnärer skrivas. "Det Underbara Moderna – Det Underbara Idag" skrev Högestått i förordet, "har krävt månader av förberedelser i form av brevväxling, telegram och personlig övertalning". Vidare att "Han [Jean-Jacques Lévêque] har också spelat en väsentlig roll för valet av konstnärer. Många namn antecknades under samtal i Paris i somras, men många har föreslagits och diskuterats i brev under hösten 1964." Gianni Bertini och P.-A. Gette, vittnar Högestått, hjälpte till att övertyga de inbjudna konstnärerna om utställningens betydelse. "Några har låtit oss få konstverk trots att de har haft svårt att lämna material till utställningar i betydligt större städer än Lund."³⁹

Men allt hände inte som Högestått skrev, där och då, den ljumma kvällen i Paris. En av deltagarna, Bengt Rooke (1932-2016), som enligt affischen stod för ljus och ljudteknik hade redan börjat vänja Lundapubliken med happenings- och Fluxus-evenemang. Rooke har samlat material från sina och andras happenings från 1960-talets första år med betoning på de lokala svenska och danska konstnärernas arrangemang. *Sydsvenskan* rapporterade om en happening i Lundagård en kväll i maj 1964, att efter den händelsen skulle polisen sannolikt dra öronen åt sig vid nästa ansökan om tillstånd. "[...] och polisen kommer att ha det här i minnet, när det kommer in nya ansökningar om tillstånd att ordna happenings i Lund. Vad som kom fram var synbarligen ingenting annat än vad som uppen-

baras vid kravalltillbud: förstörelselusta och skymten av en desperation. Kusligt nog låg det i luften att han skulle ha kunnat utnyttja situationen om han velat – han eller någon annan.”⁴⁰ I ett utdrag från en polisrapport så samlades ca 500 människor och polisen var tillkallad på grund av klagomål om störande ljud. Musiken var hög och Rookes stora träskulpturer med KRW (Sydkoreas) flagga i topp stod i brand. Brandkåren kom och släckte ner branden, polisen skingrade besökarna och Rookes midnattshappening var över.⁴¹ Det perifera har flera lager, och de utländska gästande konstnärernas närvaro behöver även läsas i ljuset av konstscenen i Lund; samtalen, upptågen, brottet mot konstbegrepp och den nya vågen av radikala studenter och konstnärer som samlades i Lund.

Lunds publik var på sätt och vis uppvärmd, kanske redo för att möta den internationella experimentella konsten. När Högestätt träffade Bertini, Gette, Söderberg och Lévêque i Paris så var resultatet utställningen *Le Mervielleux moderne*⁴² som tillsammans med *Superlund*⁴³ satte Lund på en internationell karta, åtminstone då. Men mer än så; konstnärerna fick utrymme att göra experimentell utställning på en konsthall som erbjöd ordnade förhållanden, stora lokaler, teknik, en engagerad publik och intresserad media. Lunds konsthall må ha varit i en periferi, men platsen som sådan var full av aktivitet och möjligheter, trots den lilla staden med sina gamla anor och bebyggelse långt bortom storstädernas brus.

I utställningskatalogen för *Det underbara moderna* skrev Jean-Jaques Lévêque att det gemensamma draget för konstnärerna var att ta avstånd från abstrakt måleri och vända sig till verkligheten, där den största källan för konstnärliga uttryck var just storstaden; det urbana livet som gavs uttryck i Césars (1921-1998) pressade bilar, Daniel Spoerri (f. 1930) skrotsamlingar, eller affischer som återfanns i Mimmo Rotellas (1918-2006), Jacques Villeglés (f. 1926) eller François Dufrênes (1930-1982) kollage.⁴⁴ Duchamp och Dada svävar som en ande över de franska konstnärerna och intellektuella, ett arv som aldrig gick ur tiden bland de franska konstnärerna, men Dada menar Lévêque var något annat. Dada drev med sin samtids uttryck, medan de nya realisterna poetiserade. Samtidigt så går uttrycken igen. Filmen var återigen i centrum för nya experiment i utställningen *Det underbara moderna*, liksom legenden: “lika mycket håller konsten idag på att återfå fotfästet i legenden, i skådespelen och till och med i dagsnyhetererna.” Och hastigheten: “Meteorfarten på racerbanorna i le Mans eller Indianapolis, hastigheten hos flygplanen, som spränger ljudets vall och som ger det snabba sättet att måla.” Slutligen objektet: “Vår epok är i själva verket mer än någon annan översvämmad av objekten. Utilitära eller fetischistiska föremål, båda blandas ihop till den grad att fetischismen till och med sätter

gloria på nytto-objekten och begåvar dem med en ny dimension, oväntad och oanad.”⁴⁵ Konstnärer som Michelangelo Pistoletto (f. 1933) tänjde på objektets dimensioner, och Gyula Kosice (1924-2016) experimenterade med kinetisk konst. I en recension står det att läsa hur de deltagande konstnärerna sträckte sig över vad som ansågs vara extremer: från de nya realisterna till “föreställningslös optisk konst”, filmskapare, poeter och författare. Alla förenade av sökandet efter samtiden i sin nutid.⁴⁶

Under utställningen *Det underbara moderna* framfördes en kväll med happe- nings och Fluxus-föreställningar. “Poesiaktion” iscensattes av den franske skådespelaren, regissören och poeten Jean-Loup Philippe (f. 1934), den brittiske beatnikförfattaren Brion Gysin (1916-1986) (som deltog via en inspelning), poeten och musikern Henri Chopin (1922-2008) samt franske Robert Filiou (1926-1987), aktionpoet och Fluxus-konstnär, som också han deltog på distans. Dekoren till de olika uppsättningarna var gjorda av Bertini och Gette. Alla var vänner, och någon som kände någon pratade med någon. Utställningen, skriver Högestätt, hade föregåtts av månader med förberedelser genom brev, telegram, middagsbjudningar och diskussioner. I synnerhet av Bertini och Gette, som bodde i Paris och som uppvaktade och övertalade sina konstnärsvänner, och deras vänner, att skicka ett verk till utställ- ningen i Lund, i denna norra periferi. Lund var helt klart utanför en konstkarta, ändå lyckades Lunds konsthall och chefen Eje Högestätt attrahera numer så namnkunniga konstnärer som Bryon Gysin, Niki de Saint Phalle (som visade verk i Lund året innan den stora utställ- ningen *Hon, en katedral* på Moderna Museet 1966), Jean Tingeluy, Enrico Baj, Yves Klein, Öyvind Falhström, Michelangelo Pistoletto, Daniel Spoerri med flera. För en del var dock Skåne med dess närhet till Köpenhamn ingen okänd periferi. Spoerri hade 1961 till exempel genomfört en av sina tidiga matevents i ett galleri i Köpenhamn, där han köpt konservburkar, signerat dem och tryckt “Attention: Work of Art” som han sen sålde som konstverk.⁴⁷

Högestätt hade tidigare samarbetat med internationella konstnärer och institutioner och ställt ut konst av konstnärer från Jugoslavien, USA, eller Argentina. Men det här var något annat, en storskalig och i grunden internatio- nell utställning, därtill en utställning som gick långt i gränsöverskridande verk och olika slags konstskapare. Detta, påpekar Högestätt, var en stor möjlighet för Lund. Det han inte påpekar var att det samtidigt var en stor möjlighet för flera av de medverkande konstnärerna.



Affischen för *Poesi Action, Fluxus/La Cedille qui rit* samt *Art Total*, 10-12 mars 1967, Lunds konsthall.

Det centrala i det perifera

För att fördjupa analysen av verksamheten med utställningarna och evenemangen vid Lunds konsthall behöver blicken vändas även mot Frankrike och dess inhemska konstscener och uppdelning mellan centrum och periferi. Det är känt hur en del av konstnärerna valde ett liv utanför huvudstaden, som Georges Brecht. Han lämnade New York för Paris, snart efter att New Yorks konstscen började ta fart. Brecht lämnade Paris snart igen och bosatte sig ett par år i den lilla staden Villefranche-sur-Mer några mil utanför Nice. Under 1960-talet utvecklades den franska Rivieran, och i synnerhet Nice, med Matisse och Picasso i bakgrunden och Ben Vautier i spetsen, till ett gångbart alternativ till Paris. Begreppet "école de Nice" myntades i en artikel 1960.⁴⁸ Brecht verkar ha dragit sig mot det perifera. Det har sagts om hans och vännen och kollegan Fluxus-konstnären Robert Filiou butik *La cedille qui rit*, att den knappt hade några besökare alls.⁴⁹ Först skulle man hitta dit, sen hitta Brecht och Filiou själva, som knappt var i sin butik utan oftare på ett kafé i närheten.⁵⁰ Besökarna utgjordes av den närmsta kretsen, vänner som letade sig till Villefranche för att besöka Brecht och Filiou, eller lokalbefolkning de lärde känna, men som inte var direkt involverad i konst.

Bruna Latour menar att det globala härstammar ur det lokala: makro och mikro är med nödvändighet sammanflätade. Den här artikeln har visat att i historien om *Superlund* och *Det underbara moderna* är den lokala möjligheten i Lund att ge plats för experimentella utställningar nära sammanflätad med konstscenen i Frankrike. Utställningarna i Lund hänger ihop med relationen mellan konstnärer, kritiker och curators i storstaden Paris och det mer regionala Rivieran. Vidare så går det att anlägga ett kritiskt perspektiv kring hur nätverk formas, och hur vissa väljs in och andra exkluderas inte minst genom vänskapsband. Relationer och nätverksskapande kan ses som symptomatiska för hur en enögd modernistisk historia framställts, på bekostnad av så många konstnärskap som inte passade in, eller personer som hade fel kön, fel hudfärg, fel bakgrund. Urvalet är en sak, men, vittnar de medverkande; själva nätverken, middagarna och via mun till mun var hur utställningar behövde organiseras. Information om konstnärers projekt krävde personliga kontakter. I synnerhet när det gällde konstnärer som inte redan visades på de stora museerna eller institutionerna. Biennaler, mässor, hemsidor och officiella nätverk har till viss del ersatt den "brevväxling, telegram och personlig övertalning" som Högestätt beskriver som sin arbetsmetod.⁵¹ Det gick inte ens att besöka konstskolornas avslutningsutställningar för att fiska upp talanger, för flera av konstnärerna kom från helt andra yrkesområden: Paul-Armand Gette var autodidact som konstnär och

utbildad inom biologi utbildad inom botanik, entomologi och geologi, Georges Brecht till kemist, Jean-Loup Philippe till ekonom, och Bernard Heidsick fortsatte igenom hela sitt yrkesliv att arbeta som bankman. För att få veta vad som var på gång krävdes nätverk och förtroenden. Konstnärer, visade det sig, hade just förtroende för Högestätt. De återkom och samarbetade, igen och igen. Som till exempel Gianni Bertini, som hade sin första separatutställning på Lunds konsthall 1961.⁵² Högestätt erbjöd konstnärlig frihet, han var känd för sin nyfikenhet för vad konstnärer arbetade med, det senaste, och lät dem uppfylla sina idéer. Enligt Gette var hans pågående projekt som konsthallschef att undersöka vilken roll en offentligt finansierad konsthall kan spela för sin samtid, och sin omvärld i samhället.⁵³ Lund må ha varit en slags periferi för konstnärer och kritiker under 1960-talet men erbjöd samtidigt konstnärer konstnärlig frihet, teknisk utrustning och kunnande och inte minst en hängiven publik utanför den egna konstnärskretsen.

Det är tydligt att för såväl Lévêque som Restany och konstnärerna de samarbetade med så är periferi ett relativt begrepp. Vad är egentligen en periferi? Svenska akademins ordlista anger flera definitioner varav en är "om det parti av en yta l. ett område l. ett föremål o.d. som är beläget längst bort från medelpunkten (närmast innanför periferin i bet. 1); yttre del(ar); ytterområde(n); utkant(er); särsk. om dylika delar av lokal, geografiskt område, krets av personer o. d.". Periferi kan definieras som det som befinner sig i ett ytterområde, eller längst bort från medelpunkten. Lund är tveklöst en perifer stad till konstnärliga centrum som Paris och New York, men också på en mer lokal nivå till storstadsområdet Stockholm samt det mer närliggande Köpenhamn. Det kanske även är i periferin till en annan periferi, Villefranche-sur-Mer. De franska kritikerna i Paris ignorerade konstscenen på Rivieran, som precis som utställningarna i Skåne hade bevakning i lokalpressen men ingen större bevakning utifrån storstadens horisont. Det som hände i Paris eller Stockholm angick alla; det som hände i Nice, Villefranche-sur-Mer eller Lund angick de som bodde i närheten. Ben Vautier försökte råda bot och gjorde en kartläggning av alla konstnärer som bodde i Nice och runt den franska Rivieran.⁵⁴ Kritikern Claude Rivière propagerade för betydelsen av "école de Nice", och Pierre Restany riktade sin uppmärksamhet mot konstnärerna verksamma vid den södra, franska kusten.⁵⁵

Vad som är perifert och vad som är en mittpunkt är i konstant omförhandling, och det är närmast en tautologi att den egna verksamheten är det egna centrum. Där och då i Lund var naturligtvis i händelsernas centrum och kan som händelse svårigen upplevas som perifer. Ändå menar den ryska tänkaren Yuriy Lotman att det är meningslöst att försöka ändra uppdelningen mellan centrum och peri-

feri, i de olika sammanhang det uppträder, som i konsthistorieskrivning. Det är så djupt inrotat i hur händelser, historia eller politik är tänkt, framskrivet och skapat att det inte tjänar så mycket till att försöka ändra beteenden. Istället för att utmana centrum som en fixpunkt, idé eller föreställning så menar han att vi kan ändra synen på det perifera och se det senares potential som ett händelsernas centrum. Lotman menar att det är just när en plats är utanför strålkastarljuset som det är möjligt att testa det i grunden radikala.⁵⁶ Att se till *vad* som utspelades och inte bara *var* är ett sätt att nå multipla modernismer i plural. Händelsernas centrum är ju just där något utspelar sig, som den där kvällen i mars 1967 när Lund konsthall var fyllt med papper, ballonger, karameller, förstörda instrument, vattenpölar och människor.

ABSTRACT

In this article the aim is to challenge long-standing ideas of regional peripheries in relation to metropolitan art centres through events at Lund Art Gallery (Lunds Konsthall) in Sweden during the 1960s. In focus are the 1965 exhibition *Le merveilleux moderne: Det underbara idag* and Pierre Restany's exhibition *Superlund: Un Panorama du present: Une philosophie du future*, 1967. The article explores how the public art gallery in this small university town is one example of new contexts and circulations in the globalisation of art. It may not be surprising that French Realists or Fluxus artists got an early career break in a small town in Northern Europe. But what is interesting is how these events have been bypassed and dismissed by art history because of where they took place, in a perceived periphery. Using Bruno Latour's Actor Network Theory as a compass, the article traces different nodes in the network, bringing forth a series of Fluxus evening and experimental exhibitions in a Northern university town.

NOTER

- 1 Janerik Larsson, "Överlevde kalldusch!" *Kvällsposten*, 11/3 1967.
- 2 Se t.ex. Tony Kaplan, "Stor konstafton i Lund", *Arbetet* 1/3 1967; Janerik Larsson, "De ska spränga konstens gränser", *Kvällsposten*, 10/3 1967.
- 3 George Brechts partner nämns som Donna Jo Brewer, eller Donna Jo Jones, men utan hänvisning till hennes medverkan eller fakta om biografi, se t.ex. Natilee Harren, "La cédille qui ne finit pas: Robert Filliou, George Brecht, and Fluxus in Villefranche", *Getty Research Journal*, nr. 4 (2012) eller Mari Dumett, *Corporate imaginations, Fluxus strategies for living*, University of California Press, Oakland, Kalifornien, 2017 p. 162, liksom Oven Smith, "Developing a Fluxable Forum: Early Performance and Publishing", Friedman 1998, pp. 3-21.
- 4 Restany, 1967.
- 5 Romy Golan påpekar att *Superlund* kan vara den mest intressanta av de många, nästan bortglömda utställningar Restany organiserade, Golan, 2004, p. 91.
- 6 Se bland annat: Gedin, 2016; Hayden, 2006; Tellgren, 2017; Tellgren, Sundberg & Johan Rosell, 2008; West, 2017; Öhrner 2017.

- 7 Intervju Paul-Armand Gette, Paris, 18 november 2016.
- 8 "Illustration av tankar är Superlund år 2000", *Skånska dagbladet* 13/9 1967 (anonym författare) bekräftar inte på vilket sätt men en möjlig tolkning är att det handlar om antalet internationella konstnärer som medverkade.
- 9 Wadstein MacLeod, 2017, pp. 153-177.
- 10 Piotrowski 2013, pp. 178-185.
- 11 Petersen, 2015.
- 12 Dossin, 2015.
- 13 Näsman, 2014, p. 34.
- 14 Se t.ex. Sayes, 2017, pp. 294-313.
- 15 Latour, 2015.
- 16 Latour, 2015, p. 35.
- 17 Den av kommunen ägda tomt n°8 i kvarteret Döbeln, se Gåvobrev ang konsthall 1954-11-08, citerat i Sternö, Nielsén och Lundberg, 2016, p. 13.
- 18 <http://www.krognoshuset.se/om-krognoshuset/> (november 2017).
- 19 För en jämförelse av hur svensk kulturpolitik speglas genom Moderna Museets, se Hans Hayden, 2006, pp. 190-194.
- 20 <http://www.krognoshuset.se/aura/> (oktober 2017).
- 21 Frenander, 2014, pp. 75-92.
- 22 Tunander och Wästberg, 1967, p. 19.
- 23 Tellgren, Sundberg & Rosell, 2008, pp. 347-372, se också <https://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/samlingen/historia/kronologi/#1960-tal>, (november 2017).
- 24 *Vitnesseminarium: Levande arkiv: Pontus Hultén på Moderna Museet i Stockholm*, arrangör Charlotte Bydler och Andreas Gedin, i samverkan med Samtidshistoriska institutionen, Södertörns Högskola, 26/4 17.
- 25 Pierre Restany, "Nyrealismen", *Paletten*, nr. 1, 1963, pp. 12-14, för en beskrivning av Restanys polemik mot nordamerikanska konstnärer, se t.ex. Ikegami, 2014, pp. 34-39.
- 26 http://www.andreareosengallery.com/exhibitions/tetsumi-kudo_2016-10-14 (12/9 2018)
- 27 Se t.ex. Pierre Restany, Chryssa, New York, 1977.
- 28 Restany, "Ett nupanorama", *Superlund*, p. 5.
- 29 Restany, *Superlund*, 1967.
- 30 Golan, 2004, p. 80.
- 31 Lindh, Reichert & Tzotzi, 2009.
- 32 Se t.ex. Hayden, 2006; Tellgren & Lundström, 2017; Tellgren, Sundberg & Rosell, 2008; West, 2017.
- 33 *Vitnesseminarium: Levande arkiv*, 26/4 17.
- 34 "Utställning i Lunds konsthall ordnades med 40 timmars varsel", *Arbetet*, 19 mars 1967.
- 35 Eje Högestätt i slutord, *Superlund*, Restany, 1967, sista sidan (utan paginering).
- 36 Restany, 1967, pp. 16-17.
- 37 *Le Merveilleux Moderne/det underbara moderna*, 19/3-25/4, 1965.
- 38 Restany, 1962.
- 39 Lunds konsthall & Eje Högestätt, 1965, p. 2.
- 40 *Ur Sydsvenska dagbladet*, 16/5 1964.
- 41 Bent Rooke, "Tidsfacetter", pp. 24-26, www.rooketime.se. (19/12 2017)

- 42 Konstnärer som medverkade i utställningen *Le Merveilleux moderne*, 1965: Enrico Baj (1924-2003), Gilles Aillaud (1928-2005), François Arnal (1924-2002), Eduardo Arroyo (f. 1937), Antonio Berni (1905 - 1981), Gianni Bertini (1922-2010), Éric Beynon (f. 1935), François Dufréne (1930-1982), Öyvind Fahlström (1928-1976), Jörgen Fogelquist (1927-2005), Yves Klein (1928-1962), Gyula Kosice (1924-2016), Carl Otto Hultén (1916-2015), Harry Kramer (f. 1939), Julio Le Parc, (f. 1928), Peter Foldes (1924-1977), Winfred Gaul (f. 1928), Klaus Geissler (1933, dödsår oklart), François Morellet (1926-2016), Achille Perilli (f. 1927), Michelangelo Pistoletto, (f. 1933), Bernard Rancillac (f. 1931), Antonio Recalcati (f. 1938), Horacio Garcia Rossi (f. 1929), Domenico "Mimmo" Rotella, (1918-2006), Niki de Saint Phalle (1930-2002), Peter Saul (f. 1934), Francisco Sobrino (1932-2014), Joël Stein (1926-2012), Jean Tinguely (1925-1991), Jacques Villeglé (f. 1926), Jan Voss Yvaral (f. 1936), Anders Österlin (1926-2011).
- 43 Konstnärer som medverkade i utställningen *Superlund*, 1967: Serge Béguier (f. 1934), Erik Beynon (f. 1935), Lourdes Castro (f. 1930), Romanos Chryssa (1931-2006), Antoni Miralda (f. 1942), Yehuda Neiman (f. 1931-2011), Mimmo Rotella (1918-2006), Hervé Télémanque (f. 1937), Joe Tilson (f. 1928), Roy Adzak (1927-1987), Arman (1928-2005), François Arnal (1924-2002), Peter Brüning (1929-1970), Mark Brusse (f. 1937), Christo (1935-2009), Erik Dietman (1937-2002), P. A. Gette (f. 1927), Piero Gilardi (f. 1942), Constantin Karahalios (1923-2007), Tetsumi Kudo (1935-1990), Alex Mlynareik (f. 1934), Jean-Pierre Raynaud (f. 1939), Jean-Michel Sanejouand (f. 1934), Wim T. Shippers (f. 1942), Woody van Amen (f. 1936), Paul van Hoeydonck (f. 1925), P. O. Ultvedt (1927-2006), Constantin Xenakis (f. 1931), Julio le Pare (f. 1928), François Morellet (1926-2016), Francisco Sobrino (1932-2014), Yvaral [Jean-Pierre Vasarely] (1934-2002), Eugenio Carmi (1920-2016), César (1921-1998), Mare de Rosny (f. 1938), Piotr Kowalski (1927-2004), Bernard Quentin (f. 1925), Roger Tallon (1929-2011), Marcel von Thienen (1922-1998), Yona Friedman (f. 1923), Walter Jonas (1910-1979), Georges Patrix (1920-1992), Nicolas Schöffer (1912-1992).
- 44 Lévêque, 1965, p. 4.
- 45 Lévêque, 1965, pp. 3-9.
- 46 Nanne-Bråhammar, 1965, p. 100.
- 47 Se t.ex. John G. Hatch, "On the Various Trappings of Daniel Spoerri", 29/3 2003, *Artmargins.com*, (maj 2018).
- 48 O'Neill, 2011, för skapandet av Ecole de Nice, se pp. 49-92.
- 49 La cédille är kroken på bokstaven c i franska för att markera ett s-ljud "ç".
- 50 För en kommentar om hur popkonstnärer och Fluxus-konstnärer använde sig av butiker, från New York till Århus, Danmark se Higgins, 2002, pp. 125-135.
- 51 Högestätt, 1965.
- 52 För en tolkning av Bertini vid samma tid, se t.ex. Restany, 1962, där det i biografen går att läsa att Bertini turnerade Sverige med utställningen "Abstrakt landskap".
- 53 Intervju Paul-Armand Gette, Paris, 18 november 2016.
- 54 Ben Vautier, *A Propos de Nice*, katalogomslag med kartläggning av alla verksamma inom konst runt Rivieran, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 31/1-11/4 1977, återgiven i O'Neill, 2011, färgbild nr 2.
- 55 O'Neill, 2011, pp. 94-126.
- 56 Lotman, 2005, pp. 205-229.

LITTERATUR

Otryckta källor

Intervju Paul-Armand Gette, Paris 18 november 2016.

Vitnesseminarium: Levande arkiv: Pontus Hultén på Moderna Museet i Stockholm, arrangör Charlotte Bydler och Andreas Gedin, i samverkan med Samtidshistoriska institutionen, Södertörns Högskola, 26/4 2017.

Webbsidor

<http://www.krognoshuset.se/om-krognoshuset/> (14 november 2017).

<http://www.krognoshuset.se/aura/> (17 oktober 2017).

<https://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/samlingen/historia/kronologi/#1960-tal>, (29 november 2017).

<https://www.hauserwirth.com/exhibitions/2564/tetsumi-kudo/view/> (28 november 2017)

Tryckta källor

Anonym: *Skånska dagbladet*, 13/9 1967.

Anonym: "Utställning i Lunds konsthall ordnades med 40 timmars varsel", *Arbetet*, 19 mars 1967.

Dossin, Catherine: *The Rise and Fall of American Art, 1940s–1980s: A Geopolitics of Western Art World*, Ashgate, Farnham, 2015.

Dumett, Mari: *Corporate imaginations, Fluxus strategies for living*, University of California Press, Oakland, Kalifornien, 2017.

Frenander, Anders: *Kulturen som kulturpolitikens stora problem: diskussionen om svensk kulturpolitik fram till 2010*, 2. rev. uppl., Gidlund, Möklinta, 2014.

Friedman, Ken (red.): *The Fluxus reader*, Academy Editions, London, 1998, pp. 3-21.

Gedin, Andreas: *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, Langenskiöld, Stockholm, 2016.

Golan Romy: "Restany tous azimuts" in Tom Bishop (red.), *The Florence Gould Lectures at New York University, Volume VI, 2002-2004*, New York University, New York, 2004.

Harren, Natilee: "La cédille qui ne finit pas: Robert Filliou, George Brecht, and Fluxus in Villefranche", *Getty Research Journal*, nr. 4, 2012.

Hayden, Hans: *Modernismen som institution: om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Östlings bokförlag Symposion, Eslöv, 2006.

Higgins, Hannah: *Fluxus experience*, University of California Press, Berkeley, 2002.

Ikegami, Hiroko: *The great migrator: Robert Rauschenberg and the global rise of American art*, The MIT Press, Cambridge, 2014.

Kaplan, Tony: "Stor konstafon i Lund", *Arbetet*, 1/3 1967.

Larsson, Janerik: "Överlevde kalldusch!", *Kvällsposten*, 11/3 1967.

Larsson, Janerik: "De ska spränga konstens gränser", *Kvällsposten*, 10/3 1967.

Latour, Bruno: *Tinget återställt: en introduktion till actor-network theory*, 1. uppl., Studentlitteratur, Lund, 2015.

Lindh, Carl, Emma Reichert och Elena Tzotzi (red.): *Parallell historia: Skånes konstarener 1968-2008*, Signal, Malmö, 2009.

Lunds konsthall & Höggestätt, Eje: *Le merveilleux moderne = Det underbara moderna = Det underbara idag: Lunds konsthall, 1965*, utställningskatalog, Lunds konsthall, Lund, 1965.

Lotman, Yuri M.: "On the semiosphere", *Sign Systems Studies*, nr.1, 2005.

- Nanne-Bråhammar, Marianne: "Skåne", *Paletten*, nr. 2, 1965.
- Näsman, Olof: *Samhällsmuseum efterlyses: svensk museiutveckling och museidebatt 1965–1990*, Umeå universitet, Diss. Umeå universitet, Umeå, 2014.
- O'Neill, Rosemary: *Art and Visual Culture on the French Riviera 1956–1971*, Ashgate, Farnham Surrey, England, 2011.
- Petersen, Anne Ring: "Global art history: a view from the North", *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 7, nr. 1, 2015, <https://doi.org/10.3402/jac.v7.28154>. (13/9 2018)
- Piotrowski, Piotr: "East European Art Peripheries Facing Postcolonial Theory", *www.nonsite.org* (access 17 januari 2018), nr. 12, 2014.
- Piotrowski, Piotr: "Writing on Art after 1989" in Hans Belting och Andrea Buddensieg (red.), *The Global Contemporary and the Rise of the New Art Worlds*, MIT Press, Cambridge, MA/London, England, 2013, pp. 178-185.
- Restany, Pierre: "Nyrealismen", *Paletten*, nr. 1, 1963.
- Restany, Pierre: *Bertini*, Musée de Poche, Paris, 1962.
- Restany, Pierre: *Superlund: [un panorama du présent] : [une philosophie du futur] : [ett nupanorama] : [en framtidsfilosofi]*, Lunds konsthall, Lund, 1967.
- Restany, Pierre: *Chryssa*, New York, 1977.
- Rooke, Bengt: "Tidsfacetter", pp. 24-26, www.rooketime.se. (19/12 2017)
- Sayes, Edwin: "Marx and the critique of Actor-Network Theory: mediation, translation, and explanation", *Distinktion: Journal of Social Theory*, 18:3, 2017, pp. 294-313.
- Sternö Joackim, Tobias Nielsén och Adam Lundberg: *Rapport 16:05, Lunds konsthall som mötesplats*, Utredning på uppdrag av Lunds kultur- och fritidsnämnd, Volante Research, Stockholm, 2016, p. 13.
- Tellgren, Anna (red.): *Pontus Hultén och Moderna Museet: de formativa åren*, Moderna Museet, Stockholm, 2017.
- Tellgren, Anna, Martin Sundberg och Johan Rosell (red.): *Historieboken: om Moderna Museet 1958-2008*, 1:a utg., Moderna Museet, Stockholm, 2008.
- Tunander Ingemar och Per Wästberg (red.): *Det underbara skåpet: några berättelser om museernas möjlighet att belysa vår tillvaro*, Prisma, Stockholm, 1967, p. 19.
- Wadstein MacLeod, Katarina: "The resilience of the periphery: Narrating Europe through curatorial strategies" in Johan Fornäs (red.), *Europe faces Europe: narratives from its eastern part*, Intellect, Bristol, 2017, pp. 153-177.
- West, Kim: *The exhibitionary complex: exhibition, apparatus, and media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963–1977*, Södertörns högskola, Diss. Huddinge : Södertörns högskola, 2017, Huddinge, 2017.
- Öhrner, Annika (red.): *Art in transfer in the era of pop: curatorial practices and transnational strategies*, Södertörn University, Huddinge, 2017.



Kunstner, kurator og det midtimellem

Knud Pedersens biblioteker og museer

I en artikel i *On-Curating* foreslår professor i museologi Dorothée Richter, at man beskriver den rolle, George Maciunas (1931-1978) spillede i forhold til Fluxus, med reference til kuratorrollen:

In retrospect, Maciunas's role as an organiser, arranger, presenter, funds procurer, public relations agent, and namer bears a remarkable resemblance with that of the independent curator, who emerged as a new actor in the cultural field from the 1970s and 80s. In his capacity as Fluxus organiser (and chief ideologist) Maciunas anticipated not only the attribution of creativity, the meaning-giving acts of establishing connections and recontextualisation, but also the authoritative gesture of inscriptions and exclusions. Also, his attempts to subsume as a meta-artist the works of other artists under a single label ("Fluxus") recall the role of a contemporary curator.¹

Ved første øjekast virker hendes tese kunstig. I sin karriere som Fluxus-impresario har Maciunas kun skabt én udstilling, som en del af den koreansk/amerikanske mediekunstner Nam June Paiks *Exposition of Music – Electronic Television* hos Galerie Parnass i Wuppertal d. 11.-20. marts 1963. Paik stillede galleriets køkken til rådighed, og Maciunas brugte det til at udstille nogle værker, som han ville udgive under navnet Fluxus: Han stillede event-partiturer af George Brecht

<
[1] Knud Pedersen med *Tilladelse til at rode i Knud Pedersens lommer*, 1977. Foto: *Politiken*, 10.8.1977, 2. sektion, p. 9. Fotograf ukendt. Knud Pedersens privatarkiv, Nærum.

op ad forskellige genstande i rummet, som de knytter sig til, og viste værker af bl.a. Robert Watts og Tomas Schmit.² Bortset fra denne ene udstilling var Maciunas dog snarere koncertarrangør, forlægger, designer og iværksætter.

“At udstille” nævnes da heller ikke i Richters opremsning over de aktiviteter, der gør Maciunas til en kurator. I stedet nævner hun organisering, præsentation, fondssøgning og PR, og på et højere abstraktionsniveau hans arbejde med definition af et kunstbegreb, betydningstilskrivning og skabelse af en kontekst. Som hun skriver sidst i citatet, er det rollen som “meta-kunstner”, der gør Maciunas til kurator. Hvad der gør det muligt for hende at nå til denne konklusion, er to bevægelser, der fandt sted i løbet af 1980’erne, nemlig fremkomsten af, hvad den franske sociolog Nathalie Heinich og den østrigske sociolog og historiker Michael Pollak i 1989 kaldte for kuratoren-som-*auteur*, og en ny kunstnerisk praksis, som den canadiske museumsdirektør og antropolog Anthony Shelton karakteriserer som “praxiologi”, eller kunstnerisk brug af kuratoriske midler.

Heinich og Pollaks *auteur*-begreb ligestiller udstillingsmageren og filminstruktøren i den franske *film noir*-tradition. Koblingen bliver til på basis af en påstand om, at begge leverer et produkt, der kan defineres som “an economy of temporary cultural products for mass distribution”. Nok kan en udstilling ikke reproduceres, men den står til rådighed for relokalisering, og de opgaver, de to kulturprodukter fører med sig, overlapper i høj grad. I begge tilfælde drejer det sig om fremstilling af et unikt produkt (dvs. ikke et masseprodukt) af et team ledet af en person, der, afhængigt af situationen, optræder som producent, forfatter, direktør, kurator, skaber eller arkitekt. Overenskomsten ligger derfor i deres position øverst i et hierarki, kombineret med en stadig skiftende rolle. Også ud fra tilblivelsesprocessen ligner film og udstilling ifølge Heinich og Pollak hinanden, da denne i begge tilfælde er præget af “mysterious displacements, alternating frenetic activity and stasis, an indeterminate number of people performing more or less identifiable tasks, a manifestly rigid hierarchy which is oblivious to outsiders, the same atmospheric mixture of urgency and relaxation, vigilance and release, complicity and mutual supervision”.³ Begrebet om en kurator-som-*auteur* baserer sig derfor på overvejelser om de opgaver og typer for samarbejde, der præger rollen.

Shelton definerer praxiologi i modsætning til en operationel og kritisk museologi. Operationel museologi består af alt det – regler, etik, organisationsstrukturer osv. – der organiserer den institutionaliserede diskurs omkring museer. Kritisk museologi undersøger de fortællinger, diskurser, former for agens og de visuelle og optiske regimer, der styrer den operationelle museologi. Praxiologi placerer sig tættere på kunstverdenen end disse to måder at forholde sig til

kuratorgerningen på. Den kendetegnes af kritisk brug af museernes udstillingspraksis og er en videreføring af den institutionelle kritik, der opstod i kølvandet på konceptkunsten i de sene 1960'ere og de tidlige 1970'ere.⁴ Oplagte eksempler er den amerikanske billedkunstner Fred Wilsons kanoniske udstilling *Mining the Museum* (Maryland Historical Society, Baltimore, 4. april 1992-28. februar 1993) eller newyorker-gruppen Group Materials kunstneriske praksis. Hos Wilson er praxiologi en kritisk aktivitet, hos Group Material er det også en måde at forstå udstillingssituationen som en social arena på. Som én af gruppens medlemmer, Julie Ault, skriver, er fordelene ved at arbejde med kuratering som kunstnerisk redskab, at "alle aspekter ved at lave en udstilling – fra flyvsk idé til flyvefærdig ophængning – inkluderer sociale processer og dimensioner", hvilket gør udstillingsarrangering til "en politisk proces, der finder sted i det kulturelle felt".⁵ Praxiologi er på samme tid udøvende og politisk, skabende og definerende.

Mellem sig definerer rollen som kurator-som-*auteur* og praxiologien som kunstnerisk praksis et felt midt imellem kuratering og kunstnerisk aktivitet, formidling og værk. Også i Danmark har der været én, der var tidligt aktivt i dette felt, nemlig Knud Pedersen (1925-2014). Pedersen plejede at kalde sig selv for kunstformidler, selvom nogle af hans projekter klart tilstræber sig en status som kunstværk. Modsat Maciunas forsøgte han ikke konsekvent at promovere eller definere en bestemt gruppe, men hans aktiviteter afspillede sig i et lignende grænseområde mellem organisatorisk og kunstnerisk aktivitet. Det er derfor relevant at spørge, om begrebet "udstillingshistorie" giver mulighed for en bedre forståelse af hans aktiviteter, der ellers kan være svære at definere og kontekstualisere.

Eksperimentalbiblioteker

Pedersen har, som Maciunas, kun lagt navn til få projekter, der direkte kan artsbestemmes som udstillinger. En undtagelse er hans udstilling *Staten mod kunsten*, der blev vist på Grindsted Bibliotek i marts 1981. Som forhenværende modstandsmand – Pedersen var med til at grundlægge Churchill-Klubben i Aalborg under Anden Verdenskrig – var udstillingen hans forsøg på at se krigen fra et tysk perspektiv. Et legat fra Kulturministeriet satte ham i stand til at rejse rundt i Tyskland i en måned for at udforske den kunstneriske modstand mod nazisterne. Udstillingen handler om fotografier, der bekæmpede nazi-censuren ved illegalt at dokumentere Nazitysklands sande natur. Billederne blev derefter sendt ikke-fremkaldt til udlandet. Denne praksis blev på udstillingen visualiseret ved at udstille filmruller i et tårn af konservesdåser og ved at lægge sorte kuverter med ufremkaldte negativer parat til de besøgende, der kunne tage dem

med hjem og fremkalde dem selv. Som Pedersen skrev: "Folk får jo ingenting at se på den udstilling. Og jeg synes selv det er noget af det bedste kunst jeg har lavet. Jeg kalder det for mit Guernicabillede over nazismen."⁶

Bemærkelsesværdigt ved dette eksempel er den glidende overgang mellem udstilling og kunst. Den er kendetegnende for hele Pedersens virke. Efter Anden Verdenskrig flyttede Pedersen fra Aalborg til København, hvor han en kort overgang overvejede en karriere som kunstner. Han indså dog hurtigt, at han var mere interesseret i, "hvad man overhovedet skulle bruge kunsten til",⁷ og allerede i 1952 manifesterede han sig som kunstformidler med *Byens Billede*. *Byens Billede* bestod af en samling kunstværker og et netværk af staffelier opstillet i det offentlige rum i kommuner rundt omkring i landet, og snart også i Norge og Sverige. Udgangspunktet var ønsket om at give så mange mennesker som muligt adgang til et bredt udsnit af den bedre samtidskunst. En kunstnerkomité bestemte, hvilke værker der skulle udstilles, og i hvilken rækkefølge. I 1955 blev Pedersen selv ejer af *Byens Billede* og gjorde det muligt for privatpersoner at abonnere på *Byens Billede*.

Den komplekse logistik i foretagendet gjorde manglen på et offentligt tilgængeligt udstillingsrum mærkbart. I 1957 bød der sig en mulighed for at gøre noget ved dette, da Københavns Hovedbibliotek forlod Nikolaj Kirke og flyttede til en ny bygning på Kultorvet. Den 15. august 1957 åbnede Kunstbiblioteket sine døre i Nikolaj Kirkes hovedskib. Malerierne var anbragt på flytbare skillevægge. Publikum kunne tegne abonnement ved skranken, hvor Pedersen stod, hvorefter det kostede 3,85 kr. at låne et kunstværk i tre uger. For den pris kunne man låne et figurativt eller et abstrakt billede, en lille lerfigur eller en tonstung gipsskulptur – bare man selv kunne varetage hjemtransporten.

Om disse aktiviteter kan betragtes som udstillinger, og Pedersen som kurator, afhænger i høj grad af den definition, man vælger at benytte. Et godt, bredt favnende udgangspunkt er kunsthistoriker Rune Gades definition af en udstilling i artiklen "Hvad er udstillingsanalyse". Gade skriver, at en udstilling "handler om udvælgelse af genstande, og om en ordning og præsentation af dem i et offentligt tilgængeligt rum", og at den udgør en "kommunikativ akt", der kombinerer semiotik med tingslighed.⁸ Ifølge denne definition er *Byens Billede* og Kunstbiblioteket ikke udstillinger, og Pedersen ingen kurator. Hvis der i forbindelse med *Byens Billede* skal udpeges en kurator, er det kunstnerkomitéen; Pedersen stod først og fremmest for den praktiske organisering. Kunstbiblioteket var/er offentligt tilgængeligt, men der var ikke tale om selektering: I de første måneder var Kunstbiblioteket så populært, at Pedersen i al hast måtte finde flere kunstværker til udlån. Enhver kunstner, der havde udstillet på en censureret udstilling, var velkommen.

Som en kommunikativ akt af blandet semiotisk og materiel karakter falder Kunstbiblioteket dog inden for rammerne af Gades definition. De 3,85 kr., Pedersen tog for leje af et kunstværk i tre uger, var fx lig med prisen på en pakke cigaretter. Pedersen havde (næsten) ingen konkurrenter, så han kunne beregne den pris, han ville. Ved at fastsætte prisen til præcis dette beløb siger Pedersen implicit, at kunst burde være lige så lettilgængelig som et populært nydelsesmiddel. Navnet "Kunstbiblioteket" er også signifikant. Selvfølgelig har det faktum, at han overtog Københavns Hovedbiblioteks lokaler, med sagen at gøre, men kombinationen af kunst og bibliotek skaber et betydningsmæssigt grænseområde. For det første siger Pedersen på denne måde, at han ikke synes, at man skal eje kunst, men at den skal være til fri afbenyttelse. For det andet siger han, at han ikke anerkender forskellen mellem billedkunst og litteratur. Selvom han aldrig har påstået, at et maleri og en bog er det samme, opfatter han ikke, med den amerikanske filosof Nelson Goodmans ord, de autografiske og de allografiske kunstarter som skarpt adskilte fra hinanden.⁹ Forskellen mellem de to er, at hvert eksemplar af en bog udgør en autentisk instans af værket, mens maleri og værk er identiske, og et maleri derfor ikke kan eksistere i flere eksemplarer. Pedersen flytter fokus fra værk til beskuer og anskueliggør, gennem sin formidlingspraksis, at autenticitet ikke er evig.

Det sidstnævnte aspekt udgjorde ikke en del af idéen med Kunstbiblioteket lige fra starten, men er snarere noget, som Pedersen gradvist begyndte at indse, ikke mindst på grund af sine kontakter med den kunstneriske avantgarde, der bevægede sig i en lignende retning. Et afgørende år er i den forbindelse året 1977, hvor Pedersen bidrog, eller rettere sagt forsøgte at bidrage, til en vandrestilling med titlen *Image and Words* organiseret af Centro de Arte y Comunicación (CAYC) i Buenos Aires.¹⁰ Hans bidrag, med titlen *Tilladelse til at rode i Knud Pedersens lommer [I]*, bestod af en af hans egne jakker, med lommerne fulde af instrukser, forslag, projekter og objekter. Invitationen var stilet til arkitekter og billedkunstnere. Formålet med udstillingen var at indsamle og vise de tegn, både i ord og billede, disse producenter repræsenterede sig selv og deres omgivelser med. For at gøre bidragene sammenlignelige specificerede organisatorerne et standardformat: Man måtte indsende materiale nok til at fylde to eller fire 50 x 60 cm store paneler, som så ville blive udstillet på fiberplader beskyttet af en plasticplade.

Selvom organisatorerne klart og tydeligt bad om todimensionelt materiale, sendte Pedersen en jakke. Formatet opfyldte heller ikke kravene. Selvom jakken er tæt ved 50 cm bred, er den hele 90 cm høj, 30 cm mere end den specificerede maksimumhøjde på 60 cm. Faktisk ankom jakken aldrig til Argentina. Ifølge



[2]
Knud Pedersen: *Den nye fantasi*
("Den firedelte bog"), 1979.
Foto: Stanis Zolczynski.

invitationen kunne de deltagende aflevere deres materiale hos den lokale argentinske ambassade, som så ville sende det videre, men i én af lommerne på Pedersens jakke findes et brev, der informerer ham om, at Udenrigsministeriet i Argentina ikke vil give tilladelse til forsendelsen. Jakken lå på ambassaden i København i fire år, pakket ind i papir, før den blev sendt tilbage til Pedersen. I dag udgør den en del af Pedersens *Copenhagen Fluxus Archive*, deponeret på Statens Museum for Kunst.

Nu er det ikke så meget selve jakken, det drejer sig om her, som Pedersens tanker i forbindelse med projektet. I 1979 udgav han bogen *Den nye fantasi*, der beskriver indholdet i jakkelommerne [2]. Bogen er i sig selv et værk. Den er opdelt i fire dele, og hver af delene har en titel: "Øverst til venstre", "Øverst til højre", "Nederst til venstre" og "Nederst til højre". Hver af delene har også sit eget ISBN-nummer, og under "fra samme forfatter" nævnes bogens andre tre dele. Som bog er det et socialt objekt: Man skal bruge mindst fire hænder for at læse det. Det er dog også et objekt i mere kunstnerisk forstand, fordi det ligger på en aluminiumsbakke og er pakket ind i plastic som respons på en udtalelse af den tjekkiske Fluxus-kunstner Milan Knížak om, at en bog bedst nydes afkølet: Den kan opbevares i køleskabet.

Pedersen beskriver projektet med jakken ud fra den samme tilbøjelighed til at lade kategorier løbe over i hinanden: En tilbøjelighed, der også kendetegner Kunstbiblioteket. På bogens første side skriver han: "En nålestribet 2-radet jakke med indhold af projekter er afsendt 15. juni med kurerpost via den argentinske ambassade i København til Buenos Aires. Jakken udgør en bogs fysiske omstændigheder. Indholdet kan suppleres eller reduceres fra dag til dag. (...) Projekt: En udstilling arrangeres som en garderobe med frakker, jakker, med tasker og mapper."¹¹ Pedersens værk var derfor en jakke og en bog på samme tid, og potentielt endnu mere end det: Hvis en garderobe fyldt med jakker/bøger kan betragtes som en udstilling, burde hver jakke/bog også kunne betragtes som et kunstværk. En bog eller et kunstværk består af et antal sammensatte elementer, et bibliotek eller en udstilling fungerer som en skinne, som forskellige komponenter af delelementer kan hænges op i.

I *Den nye fantasi* introducerer Pedersen en lang række forslag til biblioteker. Han introducerer fx sit bidrag til den 13. årlige Festival of the Avant-Garde i New York, den 18. og 19. juni 1977, som et "nødtilstandsbibliotek". Bidraget består af en instruks om at kaste en båndafspiller med et på forhånd optaget skrig ned fra World Trade Centers tag, mens en black box optager det samtidigt. Projektet

til den 11. festival, den 16. november 1974, bliver til et "instantbibliotek": Der skulle afspilles et bånd på Shea Stadion, der bekendtgjorde, at alle genstande på området var tilgængelige for udlån. Et forslag om ikke at lade bøger komme tilbage til et bibliotek efter lån, men at lade den næste låner hente dem hos den forrige, kaldes for et "katapult-bibliotek". På et "syngende bibliotek" kan man bestille sange fra Folkehøjskolens Sangbog over telefonen. Også Kunstbiblioteket er repræsenteret i form af udlånsreglementet.

I en notits med titlen "Eksperimentalbiblioteker", der ikke udgør en del af bogen og formentlig aldrig blev udgivet, forklarer Pedersen meningen med disse forslag. Han skriver:

Der har igennem de seneste år fundet nogle forsøg sted, som har eksperimenteret med bibliotekernes metode og materiale. Forsøgene [...] har nærmest været almene refleksioner over formidlingsproblemer, men ved deres form stiller forsøgene krav om at blive accepteret som skabende aktivitet på linje med et kunstværk fremført gennem andre medier [...]. [D]er peges [...] udelukkende på et enkelt af de nye områder som den nye kunst inviterer aktive skabende mennesker til at arbejde i med de nytænkninger som vor kultur gør så nødvendige.¹²

Selvom han taler om formidlingsproblemer, associerer Pedersen sig her også med den "nye kunst" og dens forsøg på at inddrage "aktive skabende mennesker" i gentænkningen af den vestlige kultur generelt. Han indledte sit virke i 1950'erne med at udvikle nytænkende måder at formidle traditionel kunst på, men begyndte i løbet af 1960'erne og 1970'erne at se sin revision af kunstformidlingen som en slags kunst i sig selv. Ved første øjekast gør det ham til en meta-kunstner, som Richter definerer Maciunas, men hvad der adskiller dem, og hvad der gør, at de herover beskrevne projekter afviger fra Gades definition på en udstilling, er projekternes egenart som forslag. Der er ikke tale om organisering, præsentation eller finansiering, højst om PR. Hvis Pedersen i denne kontekst kan stilles på linje med Maciunas, og hvis han dermed kan kaldes for en kurator i Richters forstand, er det på basis af kreativitetstilskrivning, betydningsdannelse og rekontekstualisering. Hvis Pedersens projekter kvalificerer sig som udstillinger, som Gade forstår dem, er det ikke på grund af deres materielle karakter, men udelukkende, fordi de udgør en kommunikativ handling.

Københavns Museum for Moderne Kunst

Et godt billede på, hvordan Pedersens forslag fungerer som idé, er historien om Københavns Museum for Moderne Kunst, grundlagt i 1966. Museet begyndte meget beskedent. Pedersen havde brugsretten til et kælderrum under Nikolaj Kirke, hvor han kunne opbevare malerier. Den 1. august 1966 bad han kommunen om lov til at give lånerne adgang til rummet, og det fik han. Præcis en måned senere modtog overborgmester Urban Hansen dog en indbydelse til en fernisering i det samme rum – nu under navnet Københavns Museum for Moderne Kunst og med Pedersens kone, Bodil Riskær Pedersen, som direktør. Den 14. september 1966 kvitterede Hansen med et forbud mod at bruge rummet til udstillingsformål. Malende Kunstneres Sammenslutning brugte kirkens hovedskib til udstillinger, og endnu et udstillingsrum i bygningen, mente kommunen, ville føre til forvirring. Museets første udstilling skulle have været Arthur Køpckes *What is the time?* fra den 15. til og med den 25. september 1966; men Pedersen blev nødt til at aflyse, fordi kommunen truede med opsigelse af hans lejemål [3]. Til *Berlingske Aftenavis* sagde han, at han ville videreføre museet ved at “gøre opmærksom på kunstneriske begivenheder, der kunne foregå hos os eller burde foregå hos os”: Fremover ville han indrykke annoncer i de københavnske dagblade med oplysninger om relevante kunstneriske aktiviteter.¹³

Pedersen holdt, hvad han lovede. Ved forskellige lejligheder indrykkede han i museets navn annoncer om udstillinger, festivaler og lignende. Gradvist udviklede museet sig dog til meget mere end blot en annoncekampagne. Fra den 26. juni 1968 udstillede det fx Fluxus-kunstner Robert Filliou på *Byens Billeders* staffeli i Churchillparken; ikke et bestemt værk, men selve kunstneren, i to måneder, med følgende tekst: “Københavns Museum for Moderne Kunst

[3]

Meddelelsen om, at Københavns Museum for Moderne Kunst er lukket. Fra venstre til højre Lene og Henning Christiansen, Arthur Køpcke, Bodil Riskær Pedersen, Eric Andersen, ukendt. Fotograf ukendt. Foto fra Knud Pedersen: *Kampen mod borgermusikken*, Kunstbibliotekets Forlag, København, 1968.



henleder opmærksomheden på Robert Filliou, Villefranche-sur-Mer, 26. juni-1. september”. Museet “præsenterede” også værker på andre lokaliteter, fx Eric Andersens *Opus Service*, en maskine, der vekslede fire enkroner til fire andre enkroner, og som fra den 14. august 1967 var opstillet i Studenterforeningens Hus på H.C. Andersens Boulevard i København. Og det var ikke blot kunstværker, der blev udstillet. Museet kunne fx også udstille Systembolaget, med en auktion over Systembolagets propagandamateriale ved Eric Andersen og udkastning af flaskepost til Systembolaget ved hjælp af en blide fra stranden ved Kronborg den 11. september 1976, som formidlingsgreb.¹⁴ Idéen om at udstille ved at annoncere førte også til *Nyhedstjenesten*, en nyhedsudsendelse om kunst, der fra den 1. februar 1967 den 1. og 15. i måneden blev ”udsendt” på Kunstbibliotekets telefonsvarer.

Københavns Museum for Moderne Kunst havde (har) ikke nogen samling, så det kan ikke betragtes som et museum i gængs forstand, og betegnelsen “kunsthall” er for snæver. Det var først og fremmest en ramme, der kunne favne alt, og dets aktivitet bestod snarere i præsentation end udstilling. Kuratering kan man i dette tilfælde kun tale om, hvis man er villig til at udvide begrebet til også at dække over “at stille til rådighed”, og måske udvælgelsen af det rette kommunikationsmedium – hvis det sidste ellers ikke allerede udgjorde en del af selve kunstværket eller blev overladt til en kunstner. Først i 1994 blev det til mere end et konceptuelt museum. I det år godkendte Patentdirektoratet nemlig Pedersens ansøgning om patent på navnet som varemærke under klasse 41 om kunstudstillingsvirksomhed. Museet skrev sig ind i den danske museumshistorie, da det museum, der nu hedder Arken, prøvede at åbne sine døre under navnet Københavns Museum for Moderne Kunst. Pedersen forberedte en stævning, og hans advokat havde flere møder med museet for at komme frem til et forlig. Det første forslag var opstilling af en statue af museets stifter, dvs. Pedersen, i entréen; det andet, at Arken købte rettighederne fra Pedersen, ansatte en kunsthistoriker til at skrive en engelsksproget historie om museet og indstiftede et legat for en kreds af kunstnere, som Pedersen skulle udpege. Under disse omstændigheder var det nemmere for museet i Ishøj at vælge et andet navn.

Inden for den danske museumshistories ramme er episoden ikke mere end en fodnote; en del af forklaringen på, hvorfor Arken hedder Arken. Det er dog ikke museumshistorien, der er i fokus her, men udstillingshistorien. Mere specifikt handler det om spørgsmålet, om det bliver nemmere at beskrive og forstå hybride aktiviteter som Pedersens, når man ser på dem i lyset af udstillingsmediets historie og skiftende definition. Richter antyder, at George Maciunas, som var aktiv fra de sene 1950’ere, bedre kan forstås i lyset af udviklinger i 1970’erne og 1980’erne.

Spørgsmålet er, om dette også gør sig gældende for Pedersen. De udviklinger fra 1980'erne, der blev refereret til indledningsvis, fremkomsten af kuratoren-som-*auteur* og kunstnerisk-praxiologisk brug af kuratoriske midler, forklarer hans aktiviteter i hvert fald delvist. Pedersens redefinering af udstillingsmageri som præsentation og en generel gøre-opmærksom-på er konceptuelt set dog meget mere yderligtgående end Heinichs og Pollaks *auteur*-begreb, mens det i praktisk henseende er meget mere beskedent. For Pedersen er det nok, at hans publikum er bekendt med aktiviteter, der måske finder sted i en helt anden lokalitet. Hvad der er tilbage af det autografiske kunstbegreb i de konceptuelle projekter, han gjorde opmærksom på, skubbes i retning mod det allografiske. Pedersen kan dog heller ikke beskrives som en praxiologisk arbejdende kunstner. Selvom museums-konceptet er en aktiv ingrediens i projektet med Københavns Museum for Moderne Kunst, er hans rolle snarere en facilitators. Han indrykkede annoncer, stillede Kunstbibliotekets telefonsvarer til rådighed, hjalp til med organisering af events osv.

Den figur, der kommer ind i billedet her, er ikke 1980'ernes kurator-som-*auteur* eller 1990'ernes *curator/dictator*; ikke meta-kunstneren, men den servicerende kurator, der også kom frem i 1990'erne. I et tilbageblik på projektet *ARKIPELAG* i Stockholm i 1997 sammenligner den danske kurator Tone O. Nielsen denne rolle med en sportsagents. Hun baserer sig på Cameron Crowes film *Jerry Maguire* (1996) om en sportsagent, der ikke længere vil indgå i en relation med sine klienter, der er "baseret på udnyttelse af og repressiv magtudøvelse på klienten", men vil skabe en relation, der er baseret på "servicering, accept og gensidigt venskab".¹⁵ I Nielsens idealbillede er kurator og kunstner forskellige positioner, men de er ligestillede. Det minder meget om den måde, Pedersen beskriver sin position på. I et brev til Eric Andersen, udateret, men daterbart til 1966, argumenterer Pedersen for, at kunstnerens ændrede position også har indflydelse på kunstformidlerens arbejde og status. Kunstnergerningen, argumenterer Pedersen, består ikke længere udelukkende i skabende aktivitet, men også i udforskning af verden, som den er. Det betyder, at kunstformidleren kan betragte sig selv "som agent for kunstnerne og kunstnerne [...] som agenter for [hans] idéer". Kunstner og kunstformidler arbejder begge to som agenter for kunsten, "eller rettere sagt for den kunstneriske anskuelsesform". Det er stadigvæk kunstnerne, der leverer indholdet, men selve mediet, formidlingen, bliver også vigtigt. Pedersen skriver, at alle har "medarbejderskab i udgivelsen af det blad der hedder kunsten, hvor typograf og chefredaktør og køber af bladet er ligestillede".¹⁶ Hvis kunsten finder sted i den virkelige verden, kan grænsen mellem værk og formidling pludselig ikke længere drages. Værk og formidling

er lige virkelige, så publikum får adgang til værket gennem en konstellation, der opbygges af kunstner og formidler på lige fod, uden at deres rolle behøver at være den samme.

Det kuratoriske og heterosfæren

Dette opgør med hierarkier – i 1960'erne den skabende kunstner over kuratoren, i 1980'erne kuratoren som meta-kunstner over kunstneren – er ét aspekt. Et andet aspekt er, hvad Pedersen i forbindelse med sine Eksperimentallbiblioteker kaldte for “nytænkning”. Kunst og kuratering, siger han implicit, behøver ikke at holde sig inden for kunstverdenens grænser. Han henviser til et eksperimenterende fluidum, hvor kunst ubemærket kan flyde over i andre samfundsmæssige fænomener. Her er det relevant at inddrage idéen om *the curatorial*, der for alvor bliver omtalt fra de tidlige 2010'ere. Der findes lige så mange definitioner på begrebet, som der er teoretikere, men én af dem, formuleret af den svenske kurator Maria Lind, er særligt vigtig at inddrage i nærværende kontekst; både fordi forfatteren indtager en fremtrædende position i debatten, og fordi hendes udlægning af begrebet *the curatorial* har stor relevans for emnet i denne artikel.

Ifølge Lind kan *the curatorial* forstås på samme måde, som den belgiske politiske teoretiker Chantal Mouffe forstår *the political*. Mouffe skriver i *The Return of the Political* (1993), at “the political cannot be restricted to a certain type of institution, or envisaged as constituting a specific sphere or level of society. It must be conceived as a dimension that is inherent to every human society and that determines our very ontological condition”.¹⁷ *The political* er iboende i ethvert samfund og går forud for hver specifik form for politik. Oversat til kuratering betyder det, at *the curatorial* også er et iboende aspekt i ethvert samfund og går forud for enhver specifik kuratorisk praksis. Ifølge Lind er *the curatorial*, i den tolkning, baseret på menneskelige relationer, der i sig selv er specifikke og historiske, men henviser det til kurateringsgerningens grundlæggende relationelle natur. Mere specifikt omtaler Lind det som “an active catalist, generating twists, turns and tensions – owing much to site specific and context-sensitive practices and even more to various traditions of institutional critique” og “a viral presence that strives to create friction and push new ideas, whether from curators or artists, educators or editors”.¹⁸ *The curatorial* er ikke nogen klart defineret praksis, men snarere en permanent genovervejelse af alle den slags praksisser, og har derfor karakter af en metode.

Arbejdet med *the curatorial* som metode omfatter kritik, redigering, pædagogik, fondssøgning osv., men indbefatter også, med Linds egne ord, aspekter af koreografi, orkestrering og administrativ logik. Ud over opgaver, der også

tidligere ansås som hørende til kuratorens jobpakke, indeholder det altså også aktiviteter, der overskrider grænsen mellem billedkunst og andre kunstformer som dans og musik og andre samfundsmæssige praksisser som administration. *The curatorial*, skriver Lind, er “a more viral presence consisting of signification processes and relationships between objects, people, places, ideas, and so forth, that strives to create friction and push new ideas – to do something other than ‘business as usual’ within and beyond contemporary art”.¹⁹ Uden fast tilknyttet navneord er *the curatorial* en metode, der kan anvendes overalt, hvor der skabes betydning og dannes relationer. Det udgør Gades definition på en udstilling minus det materielle aspekt, og praxiologien uden tilknytning til det specifikt museale.

I en artikel i samme antologi beskriver den østrigske filosof Boris Buden stedet “within and beyond contemporary art”, hvor *the curatorial* placerer sig som en “heterosfære”. Hans udgangspunkt er kuratorens traditionelle rolle som “mellemand”, en rolle, der kommer tæt på Pedersens foretrukne jobbetegnelse som “kunstformidler”. Ifølge Buden er problemet med ordet “mellemand”, at det positionerer de sfærer, vedkommende medierer imellem – kunstproduktion, kunstformidling, kunstkritik, samfundet, kulturen, økonomien, politikken, markedet, kulturarven osv. – som autonome.²⁰ Det gør kuratoren til en fremmed i kunstnerens verden. I stedet for at tænke i forskellige homogene arbejdsområder eller “homosfærer” foreslår Buden, at man prøver at tænke i én “hetero-sfære” bestående af relationer, der er performative og konstituerende for de fænomener, der inddrages. At rykke ind i heterosfæren betyder at vægte heterogenitet og uforudsigelighed og at gøre oversættelsesprocessen til midtpunktet.²¹ Ifølge Buden er det et implicit politisk træk, da idéen om homogenitet under de nutidige omstændigheder udgør mulighedsrammen for alle relationer.

Pedersen og udstillingshistorien

Opererede Pedersen som uafhængig kurator? Som ejer af diverse organisationer – *Byens Billede*, Kunstbiblioteket og senere Københavns Museum for Moderne Kunst – kan det ved første øjekast virke som en grund til at besvare spørgsmålet negativt. Som denne artikel viser, er alt dog afhængigt af den definition, man vælger at benytte. Pedersens aktiviteter må snarere betragtes som implicite forslag end autoritative handlinger. Materielt set indebærer de frem for alt instrumentelle, lavpraktiske organisatoriske opgaver. Først når man begynder at inddrage implikationerne i sine overvejelser, får begreber som “udstilling” og “kurator” en vis relevans. At dette overhovedet kan lade sig gøre, skyldes den retning, kuratorrollen har bevæget sig i, væk fra hvad Shelton kalder for den

praktiske museologi og hen imod en situation, hvor iscenesættelse betragtes som betydningsdannende, og kuratorisk betydningsdannelse anses som værdifuld i sig selv, og ikke blot forstyrrende. Kurateringens betydningsdannende evne blev på sin vis først synlig, da kunstnere begyndte at gøre den til genstand for deres værk og at bruge kuratoriske greb til kritiske formål. Bag disse betragtninger gemmer sig dog et spørgsmål om perspektiv. Hvis man ser udviklingen fra et kuratorisk perspektiv, har det betydningsdannende aspekt fået øget prægnans, men hvis man ser den fra et kunstnerisk perspektiv, har det materielle, lavpraktiske aspekt fået nye anvendelsesmuligheder. Svaret ligger i Budens' tese om homo- og heterosfærer. Påstande om den kuratoriske karakter i Pedersens, eller for den sags skyld Maciunas', aktiviteter og om deres status som meta-kunstnere kan ikke foldes fuldstændig ud uden at tage højde for, at der er tale om en metode snarere end en praksis. Det meta-kunstneriske eller kuratoriske knytter sig ikke så meget til en konventionel, historisk bestemt omgang med genstande som til en holdning over for konventioner og genstande.

Det er også i dette lys, at de gentagne referencer til det politiske, samfundet og gentænkning af politik og samfund skal forstås. I indledningen til bogen *Unoder* (1995) skriver Pedersen, at han "lever et højest upolitisk liv", men også, at han har "benyttet alle de forløbne tyve år til at demonstrere [sin] frihed i forhold til myndighederne omkring sig og alt det, de kan finde på såvel udenrigspolitisk som indenrigspolitisk".²² Det politiske i hans liv ligger i demonstrationen, og det kuratoriske – eller meta-kunstneriske – i hans formidlingsaktiviteter gør det samme. Hans "eksperimentallbiblioteker" får udsigelsespotentiale, netop fordi de forbliver forslag; de institutioner, han drev, får betydning ud over det rent praktiske, fordi de lægger op til gentænkning af konventioner. Det er ikke et spørgsmål om at slå fast, hvad der gør dem til kuratering eller kunst, men om at prøve at gennemskue, hvordan de lægger op til en redefinerings af værk og udstilling, kunst og formidling. I mødet mellem organisatorisk aktivitet og kuratering forstået som homosfærer opstår kun et delvist svar på spørgsmålet om denne aktivitets kuratoriske karakter. Et mere fyldestgørende svar findes i en heterosfære, betragtet som konstant under opståen, mens der knyttes relationer mellem kunst, konceptualisering, formidling, definerings og meget mere. Nyere forståelser af udstillingsmediets egenart gør dette synligt, men kun når man også tager kendsgerningerne i betragtning. At indlejre hybride aktiviteter, der indbefatter noget, der kan betragtes som kuratering, i udstillingshistorien, er ikke nok. Udfordringen er at se bort fra begreber som "kunst" og "udstilling" og at fokusere på den sociale proces i stedet for.

ABSTRACT

Taking as its point of departure a claim by German gallery studies scholar Dorothée Richter to the effect that the organisational activities of Fluxus impresario George Maciunas can be understood as curating, the article explores similar activities by Danish art mediator Knud Pedersen (1925-2014) in order to test whether the notion of curating can be used as a key to such hybrid activities more generally. It describes Pedersen's organisations *Picture of the City* (1952-present) and *Art Library* (1957-present), and a number of more conceptual projects such as *Copenhagen Museum of Modern Art* (1966/1994-present) and *Permission to Rummage in Knud Pedersen's Pockets* (1977). These are discussed in the light of the notions of the curator-as-*auteur*, praxiology, the curatorial and the heterosphere in order to fix the conditions under which they may be relevantly discussed as cases of curation.

NOTER

- 1 Richter, 2013, pp. 52f.
- 2 George Maciunas i et udateret brev til Emmett Williams, Getty Research Center, Los Angeles. Han nævner Schmits *Poems* (objekter i en væske i glaskrucker), Watts' *Hospital Event*, et foto af en kvindefigur med knaldhætter på, som man skal slå på med en hammer, og George Brechts *Table* og *Position*. Partituret til *Table* består af instruksene "on a white table", partituret til *Position* består af instruksene "an insect nearby". Et fotografi af udstillingen viser en glaskrukke på et bord; muligvis indeholdt den et insekt.
- 3 Heinich og Pollak, 1996, pp. 239f.
- 4 Sheldon, 2013, pp. 7f.
- 5 Ault, 2011 (2002), p. 123.
- 6 Pedersen, 1986 (1981), p. 21.
- 7 Pedersen, 1968, p. 18.
- 8 Gade, 2006, pp. 17f.
- 9 Se Goodman, Nelson: *Languages of Art: an approach to a theory of symbols*, The Bobbs-Merrill Company, Inc., Indianapolis/New York/Kansas City, 1968.
- 10 Engelsksproget invitation den 15. september 1976 og spansksproget invitation den 11. maj 1977, oversigt over deltagende kunstnere indeholdende Pedersens navn den 27. december 1977, Copenhagen Fluxus Archive no. 4127, Statens Museum for Kunst.
- 11 Pedersen, 1979, p. 1.
- 12 Pedersen, u.å., p. 1.
- 13 Anon.: "Kunstmuseum fortsætter på trods af lukning", *Berlingske Aftenavis*, 8.10.1966.
- 14 For en detaljeret beskrivelse af projektet, se Meijden, 2017.
- 15 Nielsen, 1999, p. 497.
- 16 Knud Pedersen til Eric Andersen, u.å. [efter d. 5. marts 1966], Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Bequest, Museum of Modern Art, New York City.
- 17 Mouffe, 1993, p. 4.
- 18 Lind, 2012, p. 12.
- 19 Lind, 2012, pp. 19f.

- 20 Buden, 2012, p. 35.
21 Buden, 2012, p. 37.
22 Pedersen, 1995, pp. 11f.

LITTERATUR

- Ault, Julie: "Udstilling som politisk rum" in Sanne Kofod Olsen, Malene Vest Hansen, Lotte Juul Petersen og Malene Natasha Ratcliffe (red.), *Kuratering af samtidskunst*, Museet for Samtidskunst, Roskilde, 2011.
- Buden, Boris: "Towards the Heterosphere: Curator as Translator" in Maria Lind (red.), *Performing the Curatorial: Within and Beyond Art*, Sternberg Press, Berlin, 2012.
- Gade, Rune: "Hvad er udstillingsanalyse? Bidrag til diskussion af metodiske strategier i forbindelse med analyser af kunststillinger" in Elisabeth Bodin og Johanna Lassenius (red.), *Udstillinger: mellem fokus og flimmer*, Multivers, København, 2006.
- Heinich, Nathalie og Michael Pollak: "From Museum Curator to Exhibition auteur: inventing a singular position" in Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson og Sandy Nairne (red.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London/New York, 1996.
- Lind, Maria: "The Curatorial", *Artforum*, oktober 2009.
- Lind, Maria: "Performing the Curatorial: An Introduction" in Maria Lind (red.), *Performing the Curatorial: Within and Beyond Art*, Sternberg Press, Berlin, 2012.
- Meijden, Peter van der: "Flaskepost til Systembolaget", *Perspective*, august 2017, pp. 1-21, <http://perspective.smk.dk/flaskepost-til-systembolaget>.
- Mouffe, Chantal: *The Return of the Political*, Verso, London/New York, 1993.
- Nielsen, Tone O.: "White Loop – eller at føje forrummet til templet. Overvejelser om kuratorisk magt og kunstner-kurator-forholdet" in Anders Michelsen, Hans Dam Christensen og Jacob Wamberg (red.), *Kunstteori: Positioner i nutidig kunstdebat*, Borgens Forlag, København, 1999.
- Pedersen, Knud: "Eksperimentalbiblioteker", u.å, 6 sider, Knud Pedersens privatarkiv, Nærum.
- Pedersen, Knud: *Kampen mod borgermusikken*, Kunstbibliotekets Forlag, København, 1968.
- Pedersen, Knud: *Den nye fantasi, Pedersens tilværelse 3. del*, Sixtus, København, 1979.
- Pedersen, Knud: brev til Magnús Pálsson, u.å. [1981] in Magnús Pálsson (red.), *Mob Shop Dummy*, Hong Kong Press, Göteborg, 1986.
- Pedersen, Knud: *Unoder*, Borgen, København, 1995.
- Richter, Dorothée: "Artists and Curators as Authors – Competitors, Collaborators, or Team-workers?", *On-Curating*, nr. 19, juni 2013.
- Shelton, Anthony: "Critical Museology: A Manifesto", *Museum Worlds: Advances in Research*, nr. 1, 2013.



Flette, filte

Udvekslinger omkring den forskningsbaserede kurateringsproces bag udstillingen *Abstrakt Hverdag*

De senere år er der opstået en ændring i forståelsen af den forskning, der kan foregå på (kunst)museer. Man kan tale om en diskursiv vending, hvor forskningen overordnet set i større eller mindre grad flytter fra sin historiske placering bag kulisserne og før udstillingernes endelige tilrettelæggelser ud i selve kurateringsprocessen, udstillingen og dens formidlingsaspekter. Udstillingen er i stigende omfang blevet til et mere eller mindre processuelt forskningsrum, der selv genererer det, der udstilles.¹ I Danmark er der i takt med dette skifte ved at opstå et miljø og et økonomisk grundlag for kunstnerisk forskning, uddannelser i kuratering og forsknings(op)kvalificering af kunstmuseerne gennem ph.d.-projekter med museumstillknytning.² Udstillingen *Abstrakt Hverdag* (2017) på Vejle Kunstmuseum var således et resultat af et sådant ph.d.-projekt med museumstillknytning. Projektet resulterede både i udstillingen og i afhandlingen *Synliggørelser – Det moderne billede i krydsfeltet mellem affekt og arkiv*.³

Der er dog i praksis et stykke vej endnu, før den omtalte diskursive transformation kan siges at være gennemført.⁴ Denne artikel er derfor et forsøg på åbent at dokumentere en proces, hvor udfordringen fra begyndelsen var tydelig: Hvordan kan kunstmuseets og den kunsthistoriske universitetsforsknings verdener mødes? Vi blev hurtigt enige om, at stedet, hvor de kunne mødes, måtte være i det område, de havde til fælles: billedkunstens område. Et forunderligt åbent område, på samme tid virkeligt til stede i museets samlinger og uhåndgribeligt i sine betydningsfærer. Billedkunsten, og særligt den moderne billedkunst, er selv fra begyndelsen anvendt forskning. Åbne greb ind i den moderne virkelighed.

<

Kroppen i verden

Carl Jensens *Den store komposition* (1918) set gennem Troikas *Polar Spectrum* (2015). Udstillingen *Abstrakt Hverdag* (2017), Vejle Kunstmuseum. Foto: Michael Kjær.

Projektets opdrag var nu at forsøge at gentænke den moderne billedkunst i forhold til den moderne, teknisk producerede visualitet. Kunne vi spore, hvordan den moderne billedkunst selv både har udforsket og bestemt eller kurateret sine greb ind i denne moderne tekniske visualitet? En vigtig retroaktiv vej for os blev at studere udstillingen *O,10 Den sidste futuristiske udstilling af malerier* (1915-1916). I denne fuldkomment kanoniserede udstilling fandt vi en kuratorisk radikalitet, der for os at se trækker *O,10* ud af en udstillingshistorie – i hvert fald hvis denne tænkes ud fra et klassisk, dannelsesfunderet historiebegreb. I *O,10* kan et nutidigt relevant bud på at tænke den moderne kunst i dets teknologiske miljø findes. De hundrede år mellem *O,10* og nutiden findes ikke, *O,10* rækker direkte ind i vores nutidige tekniske visualitet. Vi befinder os i det simultanes tidsalder, som Michel Foucault formulerede det.⁵

Vi gik med andre ord videns- og udstillingsarkæologisk frem.

MARIE DUFRESNE: Da jeg blev ansat på Vejle Kunstmuseum, fik jeg at vide, at der var knyttet en ph.d.-studerende til museet. Han skulle forske i modernismens nutidige relevans, og når han var færdig, skulle vi lave en ophængning med museets egne værker fra samlingen. Desværre et typisk eksempel på, hvor adskilt den universitære forskning kan være fra hverdagen på et museum.

Denne artikel handler om muligheden for at bryde med denne adskillelse og skabe åbne udvekslinger mellem ekstern forskning og museal kurateringspraksis. Udvekslinger, hvor både forskning og kuratering kan komme til orde med deres egne mål og stemmer, og hvor målet ultimativt er at blive i stand til at flette eller i bedste fald filte disse stemmer sammen i et fælles udsagn.⁶ Vi vil gerne lægge processen så åbent frem som muligt, derfor taler artiklen i udgangspunktet med to stemmer: forskerens og kuratorens – teoriens og praktikkens. Der var umiddelbart langt imellem vores positioner.

Siden den sommerdag i 2014, hvor vi tog hul på samtalerne, har processen taget mange drejninger. De første overvejelser, Michael præsenterede, handlede om det autoritative modernistiske blik, som fastholder vilde og åbne værker i et greb, som ikke overlader meget til hverken krop eller teknologi.

MICHAEL KJÆR: Projektets hovedspørgsmål lå hurtigt fast: Kunne den moderne billedkunst tænkes i forhold til dens evne til at forstå og håndtere den moderne verdens tiltagende erstatning af den menneskelige forestillingsevne med en teknisk genereret visualitet? En erstatning, som særligt den tyske mediearkæologi de senere år har analyseret som vores forestillingsverdens tiltagende indskrivning i tekno-kulturelle arkiver og algoritmer. Der er ifølge

mediearkæologien særligt op gennem det 20. århundrede foregået en implosion eller nulstilling af vores forestillingsevne til i dag at kunne indgå i og styres af abstrakte og grænseløse algoritmer.⁷ Verden er groft sagt i tiltagende grad op gennem moderniteten blevet abstrakt og grænseløs. Hvis den moderne verden, vi lever i, allerede *er* abstrakt, så at sige på forhånd, så vender det op og ned på, hvordan man skal forstå særligt de forskellige abstraktionsbestræbelser, der løber op gennem den moderne billedkunsts historie. Disse er nu ikke længere abstrakte i deres gængse kunsthistoriske forståelse, men tværtimod forsøg på at udforske, forstå, konkretisere og dermed synliggøre den moderne verdens allerede abstrakte og grænseløse karakter simpelthen ved at forsøge at sætte billeder på den. Det var en sådan retroaktiv gentænkning af den moderne billedkunsts forskellige abstraktionsbestræbelser gennem en nutidig teknologiorienteret optik, der var målet. Men hvis det skulle blive muligt at tænke den moderne billedkunst som synliggørende konkretiseringer af en tiltagende abstrakt grænseløshed, var det nødvendigt at gøre op med den grænsefiksering, der har domineret både den moderne kunstteori og den moderne billedkunsts udstillingshistorie.

Rosalind Krauss opsummerede i 1993 i *The Optical Unconscious* sin kritik af særligt modernismens selvforståelse. Hendes kritik var rettet mod dens forsøg på at kontrollere den moderne visualitets grænser.⁸ Modernismens perceptuelle undersøgelser af grænserne mellem figuration og abstraktion afslører for Krauss, at modernismen i sig selv aldrig kunne blive andet end selvrefleksiv.⁹ Abstraktionen var simpelthen modernismens store Anden, og denne store Anden skulle kontrolleres ved at relateres til de figurationer, egoet kendte. Grænserne mellem figuration og abstraktion skulle med andre ord identificeres og kontrolleres inde fra kendt perceptuelt territorie. Modernismens eksperimenter med at presse mediet, hvad enten der er tale om eksempelvis lærred, sten eller træ, er netop forsøg med at forstå og eventuelt rykke grænserne for det respektive medies figurative formåen indefra med udgangspunkt i dets figurative potentiale. Modernismen er derfor ikke grænseoverskridende for Krauss, den er tværtimod altid grænsefikseret, den forsøger at fiksere det visuelle grænser til at være selve det, den moderne billedkunst skal koncentrere sig om at reflektere og begribe. Modernismen kunne således ikke give slip på det visuelle felt. Den kunne ikke arbejde udefra, fra grænseløsheden.

Krauss' analyse er i dag kunstkritisk kanon på grund af dens tydelige positionering, men desværre også på grund af dens relevans. Hvor mange analyser og ikke mindst udstillinger af den moderne billedkunst kredser ikke stadig om grænseundersøgelser og grænseoverskridelser, de være sig eksempelvis formale,

psykologiske og/eller historisk-tidslige, dog oftest camoufleret i avantgardefigurrens forskydning af en formal/psykologisk/historisk fortrop? Denne fiksering på og af grænser har i meget høj grad monopoliseret den kunsthistoriske forståelse af den såkaldte modernisme, men også af den moderne kunst, der kom før modernismen, og store dele af den, der fulgte efter. Krauss mente, det var på tide at gøre op med denne repressive monopolisering. Hun satte sig derfor for at modbevise særligt den etablerede modernismereceptions manglende evne til at identificere det ubevidstes altid tilstedeværende transport gennem blikket i en række læsninger af eksempelvis Duchamps optiske plader, Pollocks maleri og Picassos arbejdsproces.¹⁰ Læsninger, der fremhæver en række anamorfiske “optisk ubevidste” invasioner af billedet netop *gennem* figuren.¹¹ Egoet ville aldrig kunne kontrollere det visuelle og sanselige felt gennem figurationen. Krauss’ analyse blev udmøntet i en skelsættende udstilling i 1996 som en praktisering af Georges Batailles “informe” sammen med Yve-Alain Bois: *L’Informe : mode d’emploi*.¹² Det reelle flyder konstant og “uformeligt” ind det visuelle felt, særligt der, hvor vi mener at kunne identificere og afgrænse figurer i det visuelle, hvorfor enhver grænseundersøgelse og -overskridelse er repressivt illusorisk.

Forskningsprojektet var enig med Krauss i hendes modernismeanalyse. Men det var ikke målet at gå den vej, hun blandt andre har vist. Projektet skulle ikke handle om den menneskeligt kødelige elasticitet, hvorigennem det reelle kan flyde og omforme os indefra med eller mod vores perceptuelle vilje.¹³ Det skulle ikke handle om kødelige kroppe, men om abstrakte kroppe. Om det, man også kan kalde *tekniske kroppe*. Det optisk ubevidste kan også genereres teknisk og trænge igennem vores imaginære udefra og på den måde påvirke vores kroppe direkte.¹⁴ Det var denne gennemtrængning af vores hverdagslige perception og kroppe af grænseløse tekniske processer eller *virtualiteter*, projektet var interesseret i. Den moderne billedkunst måtte gentænkes udefra, fra grænseløsheden.

MARIE DUFRESNE: De indledende kuratoriske overvejelser kredsede om billedteknologiers betydning for den abstrakte kunst. Kameraets mekaniske fastfrysning af verden, røntgenapparaternes gennemlysning af verden under huden, night vision-teknologiens reduktion af mørkets gerninger, VR-briller og kødet i verden, billedsøgninger på www. Blandet op med mere eller mindre manierede tanker om nulstilling, udjævnet kronologi og revolution. Vi mødtes løbende og diskuterede de her pointer. Hver gang med det resultat, at det forgrenede sig. Blev mere og mere vildtvoksende og omfattende. Derfor stod det også ret hurtigt klart, at ambitionen om at kuratere en udstilling baseret på pointerne fra en ph.d.-afhandling under udarbejdelse kræver villighed til at

foretage slutninger på et vanvittigt inspirerende, omend relativt porøst grundlag. For hvad der i skriveprocessen virker som et fast forankret teoretisk udgangspunkt på ét møde, kan være reduceret til en filosofisk sidebemærkning på næste møde. På denne baggrund var vi enige om, at kurateringen ligesom forskningen skulle tildeles sit eget liv. Så den ligesom forskningen kunne blive dynamisk.

MICHAEL KJÆR: Men hvordan gentænke – hvilket også vil sige kuratere – den moderne billedkunst gennem grænseløsheden? Det var blevet forsøgt før. *O,IO Den sidste futuristiske udstilling af malerier (1915-1916)* er et af nøglemomenterne i den moderne kunsts udstillingshistorie.¹⁵ Det nul, som udstillingen var navngivet efter, skulle ifølge Kasimir Malevitj, der på samme tid var deltagende kunstner og medkurator på *O,IO*, både antyde cirkelens indeslutning illustreret med O's grafiske cirkel og pege mod en perceptuel og kulturel nulstilling: "I have transformed myself in the zero of form and have fished myself out of the rubbishy slough of academic art. I have destroyed the ring of the horizon and got out of the circle of objects, the horizon ring that has imprisoned the artist and the forms of nature."¹⁶ Det var horisontens cirkelring, hele den sfæriske verdens indeslutning, der måtte brydes ud af. Når horisontens cirkel var nedbrudt og dens kendte verden nulstillet, skulle kunsten bevæge sig ud i en anden verden eller et helt andet felt på den anden side af nulstillingen. Et grænseløst felt: "we intend to reduce everything to zero [...] [and] will then go beyond zero."¹⁷ Altså: 0 1 0.

Ironisk nok blev denne udstilling den sidste større russiske avantgardeudstilling før revolutionen, hvorefter kunstnerne fik travlt med at bygge en ny verden op eksempelvis gennem reorganiseringen af kunstinstitutionerne og udformningen af propaganda. Denne nye verden var bestemt en verden, der kunne kvantificeres. Dette var ikke en anden verden bag nullet. Dette var en verden *foran* nullet, en verden i industrialiseringens og produktionsmålenes tegn. Den nulstilling eller implosion af den kendte sfæriske verden, Malevitj havde drømt om, havde ikke i revolutionen ført ud i et frigørende, grænseløst felt før nullet, men ind i industrialiseringens og kontrollerbarhedens kalkulerbare område. I et stykke tid forsøgte avantgarden at omtolke denne kalkulerbarhed som frigørelse. Den mekaniske krop skulle være en krop, der er frigjort fra sine kødeligt træge vaner, så den kunne indtage sin plads i det nye, socialt ligestillede samfund, som kommunismen skulle konstruere nærmest som en social maskine. Men optimismen holdt ikke længe. Avantgardekunsten og de mennesker, de håbede på at lede ud i en verden på den anden side af horisontens cirkelslag, befandt sig nu pludselig så at sige inde på kalkulerbarhedens langt mere konkrete og klaustrofobiske scene. I den moderne kunsts historie blev den russiske avantgarde

ved en umiddelbar betragtning efterladt der, som et mislykket forsøg på at gøre kunst til liv.¹⁸

Men den grænseløse verden før nullet, som Malevitj forestillede sig, fandtes og findes faktisk, og den former i stigende grad os, der befinder os inde i de kalkulerbare områder, vi i dag opfatter som vores virkelighed.¹⁹ Uden at gå ind i en nærmere analyse af *O,IO*, så peger udstillingens undertitel netop på et ønsket ophør af den menneskelige forestillingsevne: *Den sidste futuristiske udstilling af malerier*. I nutidig mediearkæologi beskrives en tilsvarende erstatning af den menneskelige forestillingsevne med et teknisk genereret imaginære, eksempelvis en teknisk genereret visualitet som den, vi møder gennem skærme. En visualitet genereret uden for vores imaginære, og som vi først får indblik i, i det øjeblik dens billeder rammer vores øjne. En erstatning af den menneskelige forestillingsevne i og med dens tiltagende indskrivning i det teknisk kalkulerbare, i abstrakte tekno-kulturelle arkiver og algoritmer. Algoritmernes såkaldt deterritorialiserede og derfor grænseløse udenfor er i høj grad at sammenligne med den anden verden før nullet, Malevitj forestillede sig. Vores verden har for længst bevæget sig om på den anden side af nullet, på den anden side af den menneskelige horisont.

Hvis denne perceptuelle og kulturelle nulstilling virkelig i høj grad er blevet gennemført op gennem det 20. århundrede, kan den moderne kunst så under ét forstås som en række forskellige resultater af at forsøge at forstå og leve med den *grænseløshed*, nulstillingen medfører? Og kan den yderligere som en del af dette forstås som en række forskellige mere eller mindre bevidste forsøg på at *synliggøre* denne grænseløshed? *O,IO* blev for forskningsprojektet en udstillingsarkæologisk indikation på, at der måtte være en anden vej gennem den moderne billedkunst end den, vi er vant til at udstille. En vej, som nok blev forladt af den russiske avantgarde selv, men som det måske var værd at betræde igen. Denne anden vej handler om at give slip på det visuelle felt og derved nulstille det, for at lade grænseløsheden være udgangspunktet for at kunne leve et moderne liv.

MARIE DUFRESNE: Grænseløshed, perceptuel og kulturel nulstilling og en bristet drøm om at få kunst og liv til at mødes. Samlet set nogle ret store temaer at sætte i spil i en kuratering. Men ikke desto mindre nogle vigtige temaer i en generel forståelse af, hvad abstrakt kunst kan være. Vi bliver hurtigt enige om den på én gang højstemte og ret jordnære arbejdstitel – og senere udstillingstitel – *Abstrakt Hverdag*. Fordi abstraktion i bund og grund er et moderne livsvilkår. En metode til at behandle og håndtere en stadig mere kompleks verden og hverdag.

Relativt tidligt i kurateringsprocessen står det klart, at der her nok er tale om en udstilling, som vil være meget svær at formidle uden ord. Derfor opsættes det dogme, at alle udstillingens pointer skal kunne formidles på ti sætninger. Men hvad er så udstillingens pointer? Set i bakspejlet er det netop her, forbindelserne mellem ph.d.-skrivning og kuratering bliver interessant. For selvfølgelig er alle pointerne ikke på plads et lille år inde i skriveprocessen, men grundtonen er der. Derfor skal der træffes nogle afgørende kuratoriske valg på et tidspunkt, hvor der vil være risiko for, at det måske ikke helt vil komme til at afspejle det endelige forskningsresultat.

Udstillingen *Abstrakt Hverdags* tankemæssige omdrejningspunkt bliver derfor, at abstraktionen har et revolutionært potentiale. Abstraktionen kan skabe nye billeder, nye forestillinger, nye drømme. Den kan åbne vores blik på verden og derved måske give os mulighed for at agere anderledes i den. Mange kunstnere har siden begyndelsen af det 20. århundrede valgt abstraktionen som en kunstnerisk strategi – det ved vi allerede, men hvorfor? Hvad er det for et muligt perceptions- og handlingsrum, det abstrakte åbner? Det var de spørgsmål, som kurateringen skulle forsøge at give bud på.

MICHAEL KJÆR: Malevitjs såkaldt “suprematistiske” drøm om at nå en abstrakt grænseløshed før nullet var selvfølgelig et utopisk projekt, og det viste sig som nævnt i al fald at være det i årene efter revolutionen. Men forskningsprojektets fornemmelse var, at dette utopiske projekts forlis netop viste en bestemt vej til at kunne åbne for en ny forståelse af den moderne kunst som helhed. Den omstændighed, at den nulstilling eller implosion af den kendte sfæriske verden, Malevitj havde drømt om, ikke havde ført ud i et frigørende, grænseløst felt før nullet, men i stedet var blevet overhalet af eller viklet *ind i* industrialiseringens og kontrollerbarhedens kalkulerbare område, viste, at de to bevægelser var tæt forbundne. Så tæt forbundne, at de var to sider af samme sag. Den moderne industrialiserede verden var simpelthen kendetegnet ved dens evne til at gennemtrænge den hverdagslige livsverden med grænseløse og abstrakte processer. En af de 14 kunstnere, der deltog i *0.10*, var Aleksander Rodchenko. Rodchenko, der selv i årene efter revolutionen var travlt beskæftiget med at udføre bestilte propagandaopgaver for den nye stat og med at reorganisere teknik, design og arkitekturskolen VKhUTEMAS, var ingen undtagelse fra reglen om, at den russiske avantgarde pludselig befandt sig i meget konkrete og håndgribelige omstændigheder, der var langt fra den grænseløse tilstand, også han havde drømt om. Hos Rodchenko findes dog i årene efter revolutionen et meget præcist metodisk arbejde med at *synliggøre* den moderne industrialiserede verdens grænseløse,

men på samme tid håndgribeligt hverdagslige abstraktion, som forskningsprojektet fandt eksemplarisk. Rodchenko undersøger i årene efter, at han i 1924 får sit første kamera, gennem fotografiet, hvordan den moderne krop og perception er gennemtrængt af abstrakte rutiner. Mekanisk-tekniske syns- og kropsrutiner, der kommer af det moderne menneskes indskrivning i teknokulturelle processer, som mediearkæologien i de senere år har beskrevet det. Men mediearkæologien er desværre kendetegnet ved at være ret svag, når det kommer til at eksemplificere denne indskrivning.²⁰ Det var projektets opdagelse, at netop den moderne billedkunst kan betragtes som forsøg på at foretage sådanne eksemplificeringer. Den moderne billedkunst kan helt enkelt sanseliggøre og dermed synliggøre for os, hvad mediearkæologien de senere år har beskrevet teoretisk. Rodchenkos tidlige fotografiske arbejde blev eksemplarisk for forskningsprojektet og kom også til at danne udstillingens udgangspunkt i åbningstemaet *Genopfindelsen af synet*. Lad os tage et eksempel.

Rodchenkos *Morgenthe* er lige præcis ikke blot et fotografi af en kvinde, der læser avis over sin morgenthe. Det er i stedet et fotografi af de mekaniske bevæ-



Aleksander Rodchenko:
Morgenthe, 1928.

gølgelser, der producerer den moderne hverdag. Det er et fotografi af, hvordan den moderne mekanik trænger ind i den måde, vi opfatter og begår os i verden på. Et fotografi af, hvordan denne mekanik trænger ind i og former en midaldrende kvindes morgenritualer. Når man betragter fotografiet, vil man måske lægge mærke til, at det består af mindst fem runde former, hvoraf tre af dem yderligere har en næse eller en tud: En thekande, en sukkerskål og et kvindehoved. Uden at man kan styre det, er det, som om disse runde former under betragtningen pludselig begynder at dreje rundt og bytte pladser, så man til sidst er nødt til at minde sig selv om, hvilken næse der strengt taget *burde* tilhøre et

kvindehoved. Som i en maskine begynder disse runde former at bevæge sig. Man stirrer ind i eksempelvis en trykpresses forbundne tandhjul og valser.

Fascinationen af den moderne industrielle mekanik er som bekendt et gennemgående tema i det moderne fotografi, og man kan således også se flere fotografier af tandhjul og maskiner i Rodchenkos arbejde. Disse fotografier er i sig selv interessante, og det er ikke tilfældigt, at særligt fotografer var tiltrukket af industrielle og mekaniske motiver. Kameraet, som det *mekaniske øje* det er, ser og portrætterer sig selv i disse mekaniske motiver. Men det, der skiller dette fotografi af en kvinde, der får sin morgenthe, ud fra disse direkte portrætter af

den moderne maskinelle verden, er, at Rodchenko her – som måske den eneste fotograf i sin samtid – er i stand til at synliggøre for os, at den maskinelle verden ikke blot findes eksempelvis på fabrikkerne, men er ved at forme selve vores syn og vores dagligdags rutiner. For Rodchenko var dette ikke en fremmedgørende opdagelse. Det var en opdagelse, han gjorde sig med sit kamera, og som han udnyttede til at udforske en ny verden, som han troede på.

Forskningsprojektets hovedtese blev nu, at den gennemtrængning af det hverdagslige syn og den hverdagslige krop af abstrakte teknisk-mekaniske processer, som Rodchenko synliggjorde, netop viste, at den moderne billedkunst faktisk er i stand til at foretage sådanne synliggørelser. At den kan konkretisere og dermed synliggøre den moderne hverdags abstrakte og grænseløse processer. At den på samme tid *både* kan befinde sig *i* disse abstrakte grænseløse processer og konkretiserende trække dem ind i det sanselige felt og sætte billeder på dem. Den moderne billedkunst må simpelthen, hvis den overhovedet skal kunne kaldes moderne, efter projektets opfattelse være i stand til at foretage sådanne synliggørelser. Synliggørelser af det krydsfelt mellem abstrakte grænseløsheder og vores konkrete kropslige sanselighed, som vi i stigende omfang opfatter som vores virkelighed og hverdag.²¹

Fra da blev den kuratoriske opgave at forsøge at skelne mellem forskellige måder, denne synliggørelse kunne foregå på. Hvilket vi forstod som forskellige måder, den moderne billedkunst kunne bevæge sig ud i grænseløsheden på, og samtidig være i stand til at trække denne grænseløshed med sig tilbage ind i et sanseligt felt. Det blev til fem måder, som kom til at udgøre udstillingens temaer, og som Marie formulerede.

MARIE DUFRESNE: For at illustrere de ret komplekse tanker, som foldedes ud i ph.d.-en, skæres udstillingen ned til fem temaer, som hver er repræsenteret med to sammenstillede kunstnere. Det første tema, publikum mødes af, er *Genopfindelsen af synet*. Her blinker Fernand Légers film *Ballet Mécanique* (1924) fra en håndfuld ikke-synkroniserede skærme, og Aleksander Rodchenkos fotografier af byrum, arkitektur og folkemængder bruges til at præsentere idéen om de nye billedteknologiers betydning for udviklingen af et abstrakt blik.

Næste tema er *Billedhavet*. Her er den amerikanske kunstner Ryan Trecartins webbaserede fotocollageprojekt *Ryan's Web 1.0* med tilhørende billedmanual sammenstillet med en installatorisk præsentation af billeder af J.F. Willumsens udklipsbøger, Willumsens egne fotografier og et enkelt maleri. Trecartin og Willumsen repræsenterer med 100 års mellemrum forsøget på at navigere i en fuldstændig uoverskuelig strøm af billeder. En billedmængde så voldsom, at den

i sig selv bliver abstrakt. Hvad enten der er tale om udklip fra magasiner, postkort og egne fotografier eller billedsøgninger på nettet, er der ganske enkelt for mange billeder i verden til, at de kan rummes.

Herefter følger temaet *Lukkede øjne*. For hvis billedhavet er uoverskueligt at navigere i, kan det for nogle være en strategi at lukke øjnene. Lukke øjnene for ydre afhængigheder og lade abstrakte forbindelser tegne sig i mørket. Dette udstillingsafsnit udgøres af en ophængning med Else Alfelts zen-inspirerede malerier fra 1960'erne og hallucinogent inspirerede kortlægninger af Christian Finne. Christian Finnes installation *All is felt* – en hyldestreference til Else Alfelt – er skabt til udstillingen og består af en stor tegning med en dobbeltpyramide, memory-sticks (udsmykkede og bearbejdede pinde) og en gulvskulptur med halvmåner.

Kroppen i verden er udstillingens fjerde tema. Her er Carl Jensens maleri *Den store komposition* sat i relation til en hængeskulptur af kunstnergruppen Troika. Skulpturen tilbyder et firkantet og et rundt udsyn til verden. Og står du rigtigt placeret, synes den massive, tredimensionelle skulptur fuldstændig flad. Carl Jensens værk, som på en eller anden måde også ændrer karakter, hver gang du flytter dig fysisk, kan betragtes gennem det runde hul i Troikas skulptur. Dette udstillingsafsnit leger med tanken om, at abstraktion også er en fysisk størrelse. At kroppen blander sig i vores opfattelse af verden – at vores fysiske tilstedeværelse kan få tingene omkring os til at gå i opløsning og samles igen.

Udstillingens sidste tema præsenteres med en sammenstilling af Franciska Clausen og Rikke Benborg i forestillingen om abstraktion som noget sanseligt og psykologisk. Overskriften *Sanselige systemer* peger her på, at den stramme geometri og orden måske kan være et redskab til at være i verden. Som et sansende, skrøbeligt menneske. Rikke Benborgs videoværk *Noema* blev produceret til udstillingen som en refleksion over den kølige sanselighed i Franciska Clausens små papirværker, som måske netop er en måde at skabe rum til at være i verden på.

Af de ti kunstnere, som er repræsenteret på udstillingen, er Aleksander Rodchenko den eneste, som behandles i ph.d.-afhandlingen. Pointerne omkring perception, krop og teknologi, som i afhandlingen foldes ud i relation til Rodchenko, blev det kuratoriske omdrejningspunkt og er forsøgt afspejlet i udstillingens fem temaer. Det afgørende fællestræk blev, at kurateringen såvel som afhandlingen havde en ambition om at forstå og præsentere abstrakt kunst fra et ikke-kronologisk og ikke-formalistisk plateau.



Genopfindelsen af synet
Fotografier af Aleksander Rodchenko. Udstillingen *Abstrakt Hverdag* (2017), Vejle Kunstmuseum. Foto: Michael Kjær.



Billedhavet
Ryan Trecartin, *Ryans Web 1.0* (2012). Udstillingen *Abstrakt Hverdag* (2017), Vejle Kunstmuseum. Foto: Michael Kjær.



Billedhavet
J.F. Willumsens udklipsbøger, fotografier og maleriet *Paladser ved Canal Grande* (1930). Udstillingen *Abstrakt Hverdag*, Vejle Kunstmuseum. Foto: Michael Kjær.



Lukkede øjne

Christian Finne *All is felt* (2017) med
Else Alfelts værker i baggrunden.
Udstillingen *Abstrakt Hverdag*,
Vejle Kunstmuseum.
Foto: Michael Kjær.



Kroppen i verden

Troika, *Polar Spectrum*.
Udstillingen *Abstrakt Hverdag*,
Vejle Kunstmuseum.
Foto: Michael Kjær.

Sanselige systemer

Rikke Benborg, *Noema* (2017),
HD video, 3 min.
Udstillingen *Abstrakt Hverdag*,
Vejle Kunstmuseum.
Foto: Michael Kjær.



MICHAEL KJÆR: De fem temaer *Genopfindelsen af synet, Billedhavet, Lukkede øjne, Kroppen i verden* og *Sanselige systemer* bevægede sig, som det kan ses af titlerne, fra en ydre *ekskarneret* teknisk visuel abstraktion over henholdsvis en imaginær og kropslig *inkarnering* af abstraktionens grænseløshed til forsøg på at *leve og handle* i verden via abstrakte strategier.

Efter åbningstemaet, der demonstrerede de moderne billedteknologiers eksternaliserede billedgenerering, som altså i første omgang er adskilt fra de indre billeder, vi kan gøre os gennem eksempelvis vores forestillingsevne, men også gennem dag- og natdrømme, fulgte de fire temaer, der var sat op som fire situationer, de besøgende blev inviteret til at lege med på eller leve sig ind i. Først J.F. Willumsens og Ryan Trecartins arbejde med det moderne billedarkiv. Det arkiv, den moderne teknologiske reproduktionsteknik har muliggjort. Et grænseløst billedarkiv. Et arkiv så uoverskueligt, at dets konsekvenser for vores forestillingsevne måske kun kan *synliggøres* ved at forsøge at konkretisere det og trække det ind i den sanselige verden, som begge kunstnere forsøger at gøre på forskellig facon. Else Alfelt og Christian Finne arbejder nærmest omvendt med at forsøge at bevæge sig *ind i* grænseløsheden. De slipper den ydre, synlige verdens grænser, lukker øjnene for den og lader sig føre med af en virtualitet, der måske nok er grænseløs, men ikke 'fri'. De abstrakte syner, man møder hos Alfelt og Finne, har en meget tydelig strukturering, som man kan kalde krystal-lisk. Det krystalliske hos dem viser os, at det faktisk *er* muligt at slippe kroppens og øjnenes træge og elastiske kødelighed, der kan føles som en omklamring i det øjeblik, man forsøger at danne sig billeder af verdener, man ikke kender. En hård abstraktion tvinger os ud af vores vante synsrutiner i værker som disse og sender os ind i andre forestillingsmønstre for en tid.

Hvis Christian Finnes og Else Alfelts arbejde kan forstås som forsøg på at slippe kroppens og øjnenes træghed, så kan Carl Jensens og kunstnertrioen Troikas værker opleves som forsøg på at finde kroppen igen gennem øjnene. Men ikke som forsøg på at finde tilbage til den kendte krop igen, nok nærmere som forsøg på at synliggøre og opdage de mange mulige kroppe og positurer, vi faktisk *kan* befinde os i. Både Carl Jensen og Troika leger med at opsplitte vores krop i flere simultane kroppe, der reflekterer hinanden som i et krystal.²² I det sidste tema *Sanselige systemer* undersøger Rikke Benborg i videoværket *Noema* i en dialog med Franciska Clausen, hvordan kroppen kan bevæge sig igennem abstrakte former og flader. En videooptagelse af en kvinde i bevægelse blev projiceret på mere eller mindre abstrakte opstillinger, hvorefter disse projektioner blev optaget. Resultatet blev et videoværk, hvor man ser en kvinde bevæge sig "igennem" de abstrakte opstillinger.²³ Kan vores sansninger åbnes, så man kan

bevæge sig inde i deres rum? Er det faktisk en abstrakt manøvre at bevæge sig og handle i verden?

Teoretisk viste disse temaer sig altså at være fuldt på linje med forskningsprojektet, selv om de ikke blev “udtænkt” af mig, men af Marie som kuratoriske greb på de tanker og det stof, jeg delte og i høj grad også udviklede sammen med hende undervejs i forskningsprocessen. Vores udvekslinger blev på den måde en øjenåbner for mig. Det blev på den måde tydeligt i løbet af processen med at omsætte forskning til udstilling, at sådan foregår processen *ikke* – fra forskning *til* udstilling. Processen flettede med begge områder. At gentænke et kunsthistorisk stofområde er også at prøve at foretage greb ind i stoffet og omarrangere det, og det vil sige kuratere det. Kuratering er omvendt i bedste fald også en gentænkning. Det blev det her, oplevede jeg, og processen blev dermed en konkret erfaring af den kvalitative tyngde eller opacitet i det sanselige felt, som kunsten arbejder i og med. En opacitet, der gør, at det ikke er muligt at “tænke” kunsten uden at komme i berøring med den, og omvendt heller ikke gør det muligt at omarrangere den i en kuratering uden at være i stand til at tænke over den “udefra”.²⁴

Selvfølgelig indebar denne gentænkning af den moderne billedkunst gennem en teknisk genereret abstrakt grænseløshed muligheden for at komme til at foretage en lang række kortslutninger af den historie og de skoler og -ismer, den moderne kunst normalt forstås gennem. Dette var i høj grad meningen. Et af de eksplicite mål for både afhandlingen og udstillingen var helt at undgå at tænke i psykologiske kategorier og historiske sammenhænge, tidsrum, skoler og -ismer, og ingen af disse benævnes derfor hverken i afhandling eller udstilling. Tilgangen var med andre ord hverken psykologiserende eller historisk, men vidensarkæologisk. Medieteoretikeren Knut Ebeling beskriver i sin arkæologihistoriske analyse *Wilde Archäologien*, hvad en vidensarkæologisk tilgang betyder for rum- og tidsforhold:

Foucaults episteme er underligt fladt. [...] epistemet er formationer uden inder- og yderrum [...]. Hos Foucault bliver det topografisk territorialiserede transformeret gennem en destratificeret topologisk model [...]. I *Vidensarkæologien* bliver lagets afgrænsede område erstattet af deterritorialiseringsens spredende bevægelse.²⁵

Epistemet, som for vidensarkæologien er det videnssystem, der gennemtrænger den fysiske verden, vi befinder os i som sansende væsner, er “fladt”. Det hører ikke til nogen steder, det kan ikke bindes i noget bestemt tidsrum. Derfor er det i stand til at trænge igennem den sanselige verdens topografi og dens tidsrum

på alle steder og til alle tider. Afhandlingen og udstillingen holder sig inden for et enkelt episteme, det moderne episteme, og derfor var det vores opfattelse, at alle kunstneriske udtryk i denne periode kan forbindes direkte. De er en del af det samme moderne videnssystem, som de reagerer på på forskellige måder. Det, der blev det styrende for afhandlingen og udstillingen, var derfor, hvordan de forskellige kunstneriske udtryk *reagerer* på det moderne episteme, specifikt den moderne tekniske abstraktion af menneskets fysiske konkrete krop og sanselighed. Hvordan de forsøger at håndtere en abstrakt hverdag.²⁶

De fem forskellige måder at synliggøre den moderne hverdags abstrakte og grænseløse karakter, udstillingen viste, er også fem forskellige måder at forsøge at leve med denne grænseløshed på. Sådan opfattede vi det, og vi håbede, at det også ville være tydeligt for dem, der besøgte udstillingen, at den moderne billedkunst faktisk giver ikke så få redskaber til at kunne leve i og med den abstraktion, der for længst er blevet konkret hverdag for os. Med vilje undgik vi at inddrage nutidige teknologiske objekter og formidlingsgadgets. Vi mente, at den moderne billedkunst er en langt mere velegnet udforsker og formidler af de abstrakte teknologiske processer, der gennemtrænger og former vores hverdag. Fordi den kan sætte billeder på dem.²⁷

MARIE DUFRESNE: Set fra et formidlingsperspektiv har en gennemgående udfordring igennem hele processen været, hvordan vi undgår at tabe publikum. Faren ved de mange overordnede såvel som specifikke interne diskussioner omkring abstraktionens natur er, at de forbliver... abstrakte. Derfor har det været afgørende at holde næsen i sporet i forhold til de pointer, som publikum gerne skulle gå hjem med: Sammenhængen mellem den teknologiske udvikling og abstraktionen, det abstraktes relation til hverdagslivet og abstraktionens forhold til den sansende krop.

Udstillingen har ikke været helt let tilgængelig. For at få det fulde udbytte – eller som vi formulerede det: “gå med på tankelegen” – har det været nødvendigt at læse de tekster, som introducerer hvert tema. Selvom teksterne er holdt inden for formidlingsdogmet om de ti forklarende sætninger, kan det alligevel være nok til, at nogle besøgende mister tålmodigheden. Og selvom det selvfølgelig har været ambitionen at skabe en overskuelig og struktureret udstilling, som anviser mulige forbindelser mellem de sidestillede værker, er det altid problematisk at have en forventning om en intuitiv “dialog mellem værkerne”. Ikke desto mindre virker det rent faktisk, som om det lykkedes et stykke hen ad vejen. Måske fordi der var så relativt få værker, og den konsekvente sidestilling af to kunstnere til belysning af hvert tema var let at afkode.

Igennem vores samarbejde havde vi løbende en diskussion om de kunsthistoriske mantraer, som omgiver den abstrakte kunst. Særligt de internaliserede vendinger og aprioriske slutninger, som har været med til at efterlade den “modernistiske” kunst i et tandløst vakuum. En væsentlig ambition med udstillingen var ikke kun at skabe en anden indgangsvinkel til at se på den abstrakte kunst, det har også været at skabe en anden måde at tale om den abstrakte kunst på. Knytte nogle nye ord og termer på et kunsthistorisk materiale, som vi føler, vi kender, men som måske kan genopdages. Netop dette forsøg på at anvende et formidlingsprog, som styrer uden om de største sproglige klicheer i forhold til abstrakt kunst og modernisme, er for mig at se en af udstillingens helt store forcer.

Der er ingen tvivl om, at det tætte processuelle parløb mellem ekstern teoretisk forskning og museal formidling rummer mange perspektiver. Den eksterne forskning repræsenterer et akkumuleret vidensarkiv, som det er umuligt at opbygge i en almindelig museumshverdag. Der er ganske enkelt ikke tid til denne type forskning på museerne. Når det er sagt, er den type forskning, som rulles ud i afhandlingen *Synliggørelser*, en forskning, som helt klart kræver en form for oversættelse for at have relevans for den brede befolkning. Denne oversættelse er en udfordring for formidleren. Ikke mindst når der er tale om en ikke-afsluttet skriveproces, hvor idéer undfanges og forkastes fra møde til møde. Det kræver ganske enkelt, at kuratoren tænker med, og at der er en indbyrdes forståelse af, at udstillingen i processen kan tage en anden vej end skrivningen.

Set fra et musealt synspunkt har samarbejdet været ekstremt givtigt. De løbende udvekslinger og diskussioner omkring abstraktionens natur med en udefrakommende har angivet veje ind i stoffet, som det ganske enkelt ikke havde været muligt at finde alene.

Samarbejdet kommer ligeledes til at give feedback ind i den måde, vi på Vejle Kunstmuseum fremover kommer til at arbejde med den abstrakte kunst i de permanente samlinger på. Her bliver det netop den ikke-kronologiske, teknologisk reflekterende og hverdagsperceptoriske tilgang, som kommer til at være omdrejningspunktet for den kommende præsentation af samlingen af abstrakt kunst. På denne baggrund kan der kun lyde en klar opfordring til at knytte endnu stærkere bånd mellem universitetsforskning og museal kurateringspraksis. Selvom det til tider kan virke som et umage parløb, er det en yderst frugtbar og fagligt vigtig udveksling, som jeg vil påstå, er med til at styrke og berige begge arbejdsprocesser. Ikke mindst når der holdes fast i det princip, som også var udstillingen *Abstrakt Hverdags* grundidé: at der ikke er tale om en facitliste, men om en tankeleg.

ABSTRACT

A shift has recently occurred in the understanding of the research that can be involved in processes of curating. From its historical placement behind the set pieces of the museum and before the installation of the exhibition, research is now also considered to take place in and as an effect of the exhibition itself. The processes of curating, the exhibition itself and its communication with its public are allowed to be in a more fragile flux akin to research processes. The exhibition itself is becoming a processual place of research. This article is trying to reflect on the exchanges between Marie Dufresne, curator at Vejle Kunstmuseum, and Michael Kjær, Ph.D. Fellow in art history at the University of Copenhagen. Together they produced the exhibition *Abstract Everyday* at Vejle Kunstmuseum (2017). Their aim was to eradicate the boundary between curator and researcher on their way to curating a research-based exhibition that would take its lead tone from the aspirations for a boundless aesthetics in the canonised *0.10 The Last Futurist Exhibition of Painting (1915-1916)*.

NOTER

- 1 Se eksempelvis Stedelijk Studies, nr. 4, forår 2016, *Between the Discursive and the Immersive – Curating Research in the 21st Century Art Museum*, der udkom på baggrund af en konference med samme navn afholdt på Louisiana Museum of Modern Art. *Curating Research* (O’Neill, Wilson & Byeon, 2015) er også definerende for feltet.
- 2 Ny Carlsbergfondet har eksempelvis siden 2012 finansieret en række museumstilknyttede ph.d.-projekter, blandt andet det ph.d.-projekt, denne artikel handler om, mens Novo Nordisk Fondens Komite for Forskning i Kunst og Kunsthistorie finansierer ph.d.-projekter i ‘praksis-baseret forskning’.
- 3 *Abstrakt Hverdag*, Vejle Kunstmuseum 08.4.2017-24.9.2017. *Synliggørelser*, Kjær, 2016.
- 4 Kunsthistorikeren Georges Didi-Huberman kan retorisk spørge til, hvorvidt dette nogensinde kommer til at ske: “Has the ‘Epistemological Transformation’ Taken Place?” (Didi-Huberman, 2013). Aldrig, og i hvert fald slet ikke endnu, er GDH’s umiddelbare svar.
- 5 “Vi befinder os i det simultanes århundrede, i det sideordnede, vi befinder os i århundredet for det samlede og det spredte,” som Michel Foucault slagfærdigt formulerer det (Foucault, 1998, p. 87).
- 6 Flette, filte etc.: jf. Deleuze & Guattari, 2005, særligt kapitlet “Det glatte og det sribede”.
- 7 Jf. Kittler, 2010, pp. 118ff. Standardreferencer her er Friedrich Kittlers *Gramophone, Film, Typewriter* (Kittler, 1999) og den senere og mere billedspecifikke *Optical Media* (2010). Siegfried Zielinskis vidensarkæologisk-historiske *Deep Time of the Media* (Zielinski, 2008) kan også fremhæves. Jussi Parikka giver en oversigt over mediearkæologien i *What is Media Archaeology?* (Parikka, 2012).
- 8 Krauss’ kritik er hendes version af den modernismekritik, kredsen omkring tidsskriftet *October* havde leveret fra dets start i midten af halvfjerdserne og frem.
- 9 Krauss analyserer grænserne mellem figuration og abstraktion semiotisk via “klein-gruppen” billedspecifikt som grænserne mellem figur og grund, ofte som (bekræftende) negationer af disse, jf. Krauss, 1993, pp. 12-27.
- 10 Eksempelvis i Krauss, 1993, men i det hele taget gennem store dele af hendes forfatterskab.
- 11 Den samme anamorfiske invasion, som Lacan foreslog i sin læsning af Holbeins *Ambassadors*, Lacan, 2004, pp. 72ff.

- 12 *L'Informe : mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, udstillingsperiode: 22.5.-26.8.1996. Se Bois & Krauss, 1997 for uddrag af udstillingsintroduktionen.
- 13 Analysen af disse uformelige processer er på mange måder ført samme vej, men længere igennem i Gilles Deleuzes *Francis Bacon – Sansningens logik*, Deleuze, 2013.
- 14 Hvilket eksempelvis Duchamp også eksplicit udforskede med sine eksperimenter med optiske plader. Jf. Krauss, 1993, pp. 95ff.
- 15 *0.10 Den sidste futuristiske udstilling af malerier* (Petrograd, 19.12.1915-19.01.1916), se Altshuler, 1994 og 2008 samt Chlenova, 2012 for dokumentation af udstillingen.
- 16 Citeret efter Altshuler, 1994, p. 78.
- 17 Citeret efter Altshuler, 1994, p. 78.
- 18 Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde*, Bürger, 1974, er den umiddelbare reference her, men Hal Fosters *The Return of the Real* (1996) tager som bekendt den historiske avantgarde op igen og gentænker den via den psykoanalytiske forskydnings figur. Foster var, som hans *October-kampfælle* Krauss, en anden af forskningsprojektets inspirationskilder. Dog, heller ikke Foster har efter projektets opfattelse en tilpas radikal opfattelse af teknologiens evne til at forme menneskets imaginære udefra, uden om menneskets kødeligt træge forskydninger, som er dem, der interesserer Foster.
- 19 Se eksempelvis Parisi, 2012 for en analyse af logaritmestyringer af menneskers livsverdener forstået som fysiske omgivelser og affektive impulser.
- 20 Eksempelvis Kittlers ellers slagkraftige *Optical Media*, Kittler, 2010, er ikke særlig specifik eller præcis i sine analytiske eksempler.
- 21 Dette krydsfelt blev også en del af ph.d.-afhandlingens titel: *Synliggørelser – Det moderne billede i krydsfeltet mellem affekt og arkiv*, Kjær, 2016. Det afgørende greb blev at skifte fra en billedfænomenologisk forståelse til, hvad man kan kalde en billedarkæologisk forståelse af visualiteten. Et skifte, som er forberedt og foretaget i den videre læsning af fænomenologi til epistemologi, Michel Foucault foretog igennem sit forfatterskab.
- 22 De undersøger dermed, som Alfelt og Finne også gør det, hvordan det er muligt at opsplitte den *sansomotoriske forbindelse*, vi i vores hverdagslige liv må stole på, at der findes mellem vores krop og sanser. En forbindelse, der får den umiddelbart omgivende verden til at hænge sammen for os. Gilles Deleuze kalder sådanne opsplittninger af forbindelsen mellem vores krop og vores sanser for tidsbillede. Jf. Deleuze, 1985.
- 23 Se: <http://svfk.dk/project/abstrakt-hverdag-sanselige-systemer> (august 2018).
- 24 Om sanselighedens opacitet og dens betydning for opfattelsen af kunst, se Boehm, 2007.
- 25 Ebeling, 2016, p. 132.
- 26 Se Didi-Huberman, 2013 for en redegørelse for, hvordan en sådan vidensarkæologisk position kan omsættes kunstteoretisk til en 'anakronistisk' og 'prospektiv' tilgang til kunstfeltet og dets historie og fremtid.
- 27 Vi er ikke bekendt med andre udstillinger, der har forsøgt at foretage det greb, vi anvendte, hvor kunsten kan synliggøre teknologiens indvirkning på hverdagen. Forbindelsen mellem kunst og teknologi er ofte udstillet, men da mere eller mindre adskilte, som hinandens symptomer. Et eksempel på det sidste kunne være *The Moderns – Revolutions in Art and Science 1890–1935*, Wien, MUMOK, 25.6.2010-23.1.2011, <https://www.mumok.at/en/events/moderns>, tilhørende forskningspublikation: Pichler & Neuburger, 2012 (august 2018).

LITTERATUR

- Altshuler, Bruce: *The Avant-Garde in Exhibition, New Art in the 20th Century*, Abrams, New York, 1994.
- Altshuler, Bruce (red.): *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History – I 1863-1959*, Phaidon, New York, 2008.
- Boehm, Gottfried: "Rummets massefyldte", skriftserien *RUM*, Kunstakademiets Arkitektskole, København, 2007.
- Bois, Yves-Alain og Rosalind Krauss: *Formless : a user's guide*, The MIT Press, Cambridge, 1997.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.
- Chlenova, Masha: "0.10" in Leah Dickerman (red.), *Inventing Abstraction*, Thames & Hudson, London, 2012.
- Deleuze, Gilles: *Francis Bacon – Sansningens logik*, Billedkunstskolernes Forlag, København, 2013 (1981).
- Deleuze, Gilles: *Cinema 2 - L'Image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985.
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari: *Tusind Plateauer*, Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler, København, 2005.
- Didi-Huberman, Georges: "History and Image: Has the 'Epistemological Transformation' Taken Place?" in Michael F. Zimmermann (red.), *The Art Historian: National Traditions and Institutional Practices*, Clark Art Institute, Williamstown, 2013 (2003).
- Ebeling, Knut: *Wilde Archäologien II – Begriffe der Materialität der Zeit von Archiv bis Zerstörung*, Kulturverlag Kadmos, Berlin, 2016.
- Foster, Hal: *The return of the real, the avant-garde at the end of the century*, The MIT Press, Cambridge, 1996.
- Foucault, Michel: "Andre rum", *Slagmark*, nr. 27, Aarhus Universitet, 1998.
- Foucault, Michel: *Vidensarkæologien*, Philosophia, Aarhus, 2015.
- Foucault, Michel: *Manet and the Object of Painting*, Tate Publishing, London, 2009.
- Kittler, Friedrich A.: *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford, 1999 (1986).
- Kittler, Friedrich A.: *Optical Media*, Polity Press, Cambridge, 2010 (2002).
- Kjær, Michael: *Synliggørelser – Det moderne billede i krydsfeltet mellem affekt og arkiv*, ph.d.-afhandling, Københavns Universitet, 2016 – tilgængelig her: [http://kunstogkulturvidenskab.ku.dk/ansatte/?pure=da%2Fpublications%2Fsynliggoerelser\(836382c6-b7d1-40b7-8e57-ac89074d948a\).html](http://kunstogkulturvidenskab.ku.dk/ansatte/?pure=da%2Fpublications%2Fsynliggoerelser(836382c6-b7d1-40b7-8e57-ac89074d948a).html) (august 2018).
- Krauss, Rosalind: *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge, 1993.
- Lacan, Jacques: *Psykoanalysens fire grundbegreber*, Forlaget Politisk Revy, København, 2004.
- O'Neill, P., Mick Wilson og Hyunjoo Byeon: *Curating Research*, Open Editions de Appel Arts Centre, London Amsterdam, 2015.
- Parikka, Jussi: *What is Media Archaeology?*, Polity, Cambridge, 2012.
- Parisi, Luciana: "Digital Design and Topological Control", *Theory, Culture & Society*, nr. 29, 2012.
- Pichler, Cathrin og Susanne Neuburger: *The Moderns - Wie sich das 20. Jahrhundert in Kunst und Wissenschaft erfunden hat*, Springer, Wien, 2012.
- Sharma, Devika og Frederik Tygstrup (red.): *Structures of Feeling – Affectivity and the Study of Culture*, De Gruyter, Berlin, 2015.
- Stedelijk Studies, nr. 4, forår 2016: *Between the Discursive and the Immersive – Curating Research in the 21st Century Art Museum*, <https://www.stedelijkstudies.com/issue-4-between-discursive-and-immersive/> (august 2018).
- Zielinski, Siegfried: *Deep Time of the Media*, The MIT Press, Cambridge, 2008 (2002).

LÆSERBREV FRA MILJØET (OM *WHITE NIGGER/BLACK MADONNA* OG *BECOMING ANIMAL*)

*De Indfødte har ikke nogen sans for Kontraster, Navlestrengen mellem dem og Naturen er ikke helt overklippet.*¹

I sit forsvar for det racistiske teaterstykke *White Nigger/Black Madonna* (*Politiken* d. 21/5/18) skriver forfatter Josefine Klougart:

De måtte bare stå skoleret overfor de selvbestaltede dommere. Miljøet afviser at forstå værket som kunst, hvor udsagnenes udsigelsespunkt jo er et andet end i et læserbrev. Som Wilson siger: "Man kan ikke adskille kunst og virkelighed, når man vælger at behandle sorthed". Dermed gives nogle emner særstatus, og man afviser vigtigheden af, at vi som samfund har en fri kunst, der kan undersøge verden æstetisk.

Forfatteren omtaler her et seminar, som blev afholdt i forlængelse af forestillingen. Kort om uddragets forskellige positioner og personer: det indledende "de" henviser til teaterstykkets skabere, Madame Nielsen og Christian Lollike. De "selvbestaltede dommere" – "miljøet" – er den gruppe mennesker, som andetsteds i Klougarts tekst omtales som den "radikale identitetspolitiske fløj"; en fløj der, som forfatteren billedligt skriver, "slår ned på kunstnere som Nielsen". Og Michael Wilson, Fulbright Fellow på Københavns Universitet, der citeres i uddraget, og som talte ved seminaret, er i forfatterens fortælling en del af dette "miljø", en del af denne radikale "fløj". Han er, skriver Klougart:

En afroamerikansk intellektuel, der med selverklæret "videnskabelig" immunitet kunne udlægge teksten og én gang for alle konkludere, at en plakat med titlen "White Nigger/Black Madonna" var et "skolebogs-eksempel" på racistisk motiveret vold.

I kronikken "De eneste stemmer, der forsøges undertrykt i debatten om 'Black Madonna', er de sorte stemmer, når de taler om deres egen menneskelighed og værdighed" (*Politiken* d. 8/6/18) kommenterer Wilson bl.a. på Klougarts indlæg, og som han påpeger, er en betragtelig del af hendes skildring af det omtalte seminar upræcis. Et forhold, der sandsynligvis skyldes, at hun ikke selv deltog i arrangementet. Han skriver:

Klougart forlader sig på andenhåndskilder fra seminaret og bygger sit indlæg på fejlagtige oplysninger fra tidligere artikler, hvis pointer hun overdriver i en skarp kritik af et arrangement, hvor hun slet ikke var fysisk til stede.

Det er her nødvendigt at nævne, at jeg – ligesom Klougart – ikke selv var tilstede ved seminaret, som jeg derfor heller ikke er i stand til at sige noget om. Hvad jeg imidlertid *kan* og vil sige noget om er Klougarts tekst – også den funktion og de udsagn, som i teksten tilskrives Wilson.

Et af disse udsagn lyder, som vi så indledningsvis, således: "Man kan ikke adskille kunst og virkelighed, når man vælger at behandle sorthed". Det er et udsagn, der forarager Klougart, fordi det, som hun skriver, giver "emnet" sorthed "særstatus" og på den måde er en afvisning af eller måske endda et angreb på den frie kunst. Og kunsten er, fastslår forfatteren, "(...) netop kendetegnet ved dens transcendentale karakter".

I et særligt aggressivt og patroniserende afsnit betitlet "Man evner ikke at læse verden nuanceret" taler forfatteren om "miljøets" manglende evne til at lytte. Hun skriver:

At kunne erfare kunst, at kunne bevæges ved den og tage imod det prisme af muligheder for nye måder at tænke og se på, forudsætter selvfølgelig, at man åbner sig mod det andet, man står over for. Jeg synes, reaktionerne [miljøets reaktioner på *White Nigger/Black Madonna*] vidner om en alvorlig mangel på vilje eller evne til netop det. Om en farlig mangel på det, man måske kan kalde "menneskeligt gehør", altså

en mangel på en form for sensibilitet, der gør, at man kan og vil forstå karakteren af og intentionen bag et udsagn [...].

Man skal altid spidse ører, når et menneske siger om et andet menneske, at det mangler noget "menneskeligt". For hvis et menneske mangler noget menneskeligt – i dette tilfælde det klougartske "menneskelige gehør" – hvor stiller det så overhovedet dette menneskes menneskelighed? Et menneske *uden* "menneskeligt gehør" er, tror jeg, lidt mindre menneske end et menneske, der evner eller besidder denne specielle, humane musikalitet.

I det følgende vil jeg med mit menneskeøre forsøge at lytte til det af Klougart refererede udsagn om kunstens sammenfald med virkeligheden, når det kommer til spørgsmålet om sorthed.

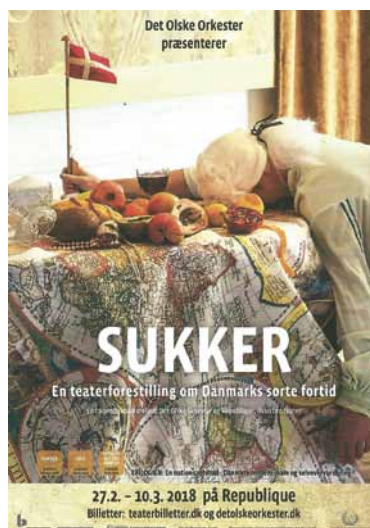
En dag for nogle måneder siden "modtog" jeg et postkort fra det trøstesløse danske teater. Postkortet fandt mig på en café, hvor det stod – omgivet af andre postkort med andre motiver og andre produkter – i en af de postkortholdere, der er at finde på stort set alle københavnske caféer [1]. Kort om motivet: en mand med en gammeldags, hvid paryk sidder/ligger med ansigtet ned mod et bord dækket af et verdenskort. Manden holder om et lille Dan-

nebrog, der ved siden af tropiske frugter og et vinglas står på bordet, hejst i en miniaturreflagstang. Yderst i billedets venstre side ses noget sukker; en henvisning til det hvide ord, der med versaler står skrevet henover billedet: SUKKER. Ordet viser sig, når man orienterer sig yderligere, at være titlen på et teaterstykke, som blev præsenteret på République i begyndelsen af 2018. Forestillingens undertitel lyder: "En teaterforestilling om Danmarks sorte fortid". Og på kortets bagside kan man læse et handlingsreferat, hvor det oplyses, at stykket behandler "et af de sorteste kapitler i danmarkshistorien".

Postkortet er – for nu at gengive Klougarts gengivelse af den "selverklæret videnskabelige, afroamerikanske intellektuelle" – et "skolebogs eksempel" på en sammen-smeltning af racial sorthed og metaforisk sorthed. Det er et eksempel på det totale sammenfald mellem såkaldt "virkelig" sorthed og såkaldt "kunstig" sorthed.

Den sorthed, der er tale om i teaterforestillingens undertitel samt i handlingsreferatet, skal selvfølgelig forstås som den velkendte billedlige sorthed, man taler om, når man eksempelvis taler om "sort arbejde" eller siger "det ser sort ud". Det er det gamle, metaforiske slægtskab mellem det sorte og det dårlige, det onde og det usande. Men denne talen om "Danmarks sorte fortid" og "et af de sorteste kapitler i Danmarkshistorien" er samtidig også – sammen med titlen, selvfølgelig – en henvisning til trekanthandlens økonomiske struktur, det er en henvisning til den slavegjorte, sorte krop. Og man kan på den måde med rette takke folkene bag Républiques reklamekampagne for så tydeligt og indiskutabelt at illustrere følgende fakta: 1) racial sorthed er metaforisk, og 2) metaforisk sorthed er racial. Sagt lidt anderledes: distinktionen er ubrugelig; den er ubrugelig og aldeles farlig, men den er ikke af den grund uvirkelig, for den lever i bedste velgående, hvilket Klougart fint illustrerer.

Når jeg skriver, at man bør takke folkene bag teaterreklamen, så skyldes det, at den sorthumoristiske tydelighed, de har valgt at kommunikere med, er atypisk. For det er faktisk ikke så ofte, at nogen så offentligt og åbenlyst intentionelt tillader sig at føre den sorte krop tilbage til det uoverskuelige hav af negativ betydning, som



[1]



[2]

traditionelt set – hvert fald i en europæisk sammenhæng – knytter sig til det sorte.

Et eksempel på noget ligende kan ses på forsiden af Berlingske fra d. 31 marts sidste år [2]. På forsiden er der to store historier, placeret over/under hinanden. Den øverste og største historie har et citat som rubrik: “Jeg kom til Europa for at få et bedre liv”, står der. Til højre for udsagnet ses en sort mand. Manden lader til at være siddende (den nederste del af hans krop er ikke synlig). Han er skaldet og ser på en og samme tid både stor og lille ud. Stor i kraft af kropsbygning, håndens størrelse målt mod den sort-hvid-stribede kop, han drikker fra. Lille i kraft af udtryk og holdning. Han ser beklemmt og usikker ud, holdningen er duknakket og kroppen sammenbøjet, lukket. Han kigger – med det man kalder for et tomt blik – i retning af, men langt forbi, en underrubrik som læser: “Flygtninge med asyl i andre EU-lande rejser til Danmark for at tjene penge. Mike fra Nigeria har brugt tre-fire somre på at samle flasker i Danmark”.

Min interesse for forsiden skyldes relationen mellem fotografiet af den nigerianske mand og så rubrikken til forsidens anden store historie, der er placeret på sidens nederste tredjedel. Denne rubrik lyder: “Flere bliver sortlistet i sundhedsvæsenet”. Og i manchetten uddybes det, at:

En ny opgørelse fra Styrelsen for Patientsikkerhed viser, at der i dag er over 300 læger, sygeplejersker og andre ansatte i sundhedsvæsenet, som har mistet deres autorisation. Det skyldes en lovstramning, som blev gennemført sidste sommer.

Den sorthed, der er tale om her, lader ikke umiddelbart til at have noget at gøre med Mikes hudfarve. Den tilhører en anden historie og er en henvisning til de i underrubrikken omtalte læger og andre inden for sundhedssektoren, der har fået frataget autorisationen. At være sortlistet er her at have mistet retten til at praktisere, men det betyder ikke, at man befinder sig på en liste, der *faktisk* er sort, ligesom det ikke betyder, at man er skrevet op med sort skrift. Den sorthed, der er tale om, er den velkendte uskyldige og metaforiske sorthed, som jeg nævnte ovenfor i forbindelse med *Sukker*; men hvor det i teatrets formidling var tydeligt, at sammenfaldet mellem det metaforiske og det raciale var tilsigtet, så er det langt sværere at afgøre i Berlingskes forsidekomposition. Dog kan man – uden at skulle ud i for meget motivforskning og gætværk angående redaktionens aktive valg og bevidste hensigter – konstatere, at 1) en fra et pladsmæssigt perspektiv betragtelig del af avisforsiden er udgjort af fotografiet af “Mike”, den nigerianske flaskesamler, og at “Mike” er det, man normalt kalder for sort. Og 2) umiddelbart under billedet af den sorte mand bruges sortheden som metafor for negativitet: sundhedspersonalet har *mistet* deres autorisation, og det er *dårligt*, at de har mistet den.

Berlingske-forsiden udgør altså ikke som Teater Republics reklamepostkort et skoleeksempel. For det er her langt sværere “definitivt” at afgøre, om den anvendte metaforik er racial. De forskellige sorthedstyper overlapper måske, forskellen imellem dem nivelleres måske i nogen grad, men det er sværere at fastholde dette overlap eller denne udfladning, og det er svært at gennemskue i hvilken grad, der “bare” er tale om “tilfældigheder”.

Uafgørligheden er imidlertid fuldkommen lige gyldig, for det væsentlige er, at “Mike” uanset hvad lades op med metaforisk betydning, imens sortelistens metaforiske sorthed hvert fald i en vis udstrækning suger næring fra

en reel krop. Og avisforsiden giver, omtrentligt ligesom det var tilfældet med teaterforestillingens undertitel, derfor et fint indblik i, hvordan sorthed konstrueres, og hvorfor sort aldrig "bare" er en hudfarve eller "bare" en metafor.

Hvorfor kan man ikke adskille kunst og virkelighed, når det kommer til sorthed? Man kan aldrig adskille kunst og virkelighed, sådan som Klougart og hendes diskurs gerne vil det, men når man i særlig grad ikke kan adskille kunst og virkelighed fra hinanden, når man har med sorthed at gøre, så skyldes det, at den sortes (u)virkelige sorthed altid allerede i forvejen er et hvidt værk, et hvidt kunstværk. Derfor føles det voldeligt, når en hvid gerne vil udføre sortheds-eksperimenter i frihedens navn: fordi det, at "negeren" overhovedet er "neger" (og slave) – som blandt andre Frank B. Wilderson III og Toni Morrison har vist – i udgangspunktet er resultatet af den hvides behov for frihed, den hvides behov for at ekspandere sin frihed, for at "prøve grænser af".² Man får, med andre ord, lyst til at spørge: hvornår stopper det? Vi lever allerede i en realisering – en virkeliggørelse – af jeres fiktion, så når I siger til os, at vi ikke forstår fiktion, at vi ikke forstår kunsten, at vi ikke forstår metaforen og dens overførsler, bliver vi gale.

Et underligt sted i *Den afrikanske farm* skriver Karen Blixen: "De Indfødte har af Naturen kun lidt Følelse for Dyr [...]".³ Jeg siger om stedet, at det er underligt, fordi Blixen hele vejen igennem romanen sammenligner "de indfødte" med netop dyr ("Den gamle mørke, klarøjede afrikanske Indfødte og den gamle mørke, klarøjede Elefant, de ligner hinanden, de staar paa Jorden, tunge af alle de Indtryk af Verden omkring dem, som langsomt er blevet samlet op og ophobet i deres dunkle Sjæle, de er selv Træk i Landskabet").⁴ De indfødte er i hendes tekst som dyr, men de forstår samtidig ikke dyret. Eller måske er det ikke så underligt? Måske forudsætter dyrets definition netop et menneske... og som forfatteren andetsteds skriver om afrikanerne: "[...] Navlestrengen mellem dem og Naturen er ikke helt overlippet". Man skal være helt udenfor dyret for at kunne se dyret. Og muligvis gør noget lignende sig gældende for den sorte, der ikke har

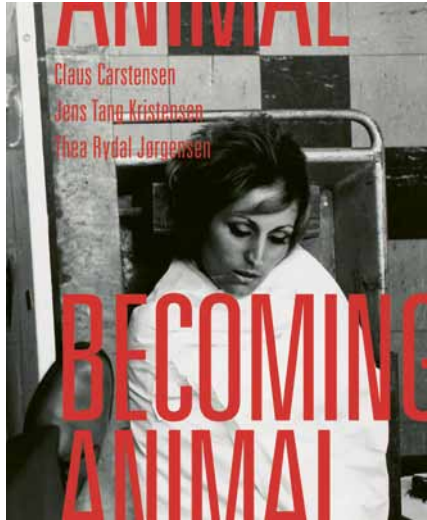
det "menneskelige gehør", der skal til for at forstå Klougarts frie kunst: maleriet går ikke på museum, det er der allerede. Vi forstår ikke kunsten, fordi vi er kunsten. Men vi vil ikke være kunst, vi vil være mennesker, og derfor er vi ikonoklaster. Klougart insisterer; føromtalt seminar er, skriver hun, en anden akt til *White Nigger/Black Madonna*, og med en næsten pervers insisteren fastholder hun den "afroamerikanske intellektuelle" i fiktionen: "I denne anden akt blev hovedrollen spillet præcist og rystende godt af gæstende ph.d. ved Københavns Universitet Michael Wilson".

*

Det ideologiske begreb om fri kunst og frigørende kunst, der styrer og strukturerer Klougarts tekst, er også et gennemgående motiv/problem for *Becoming Animal* [3]. Som filosofen Raymond Tallis henrykt skriver i publikationen: "Art is above all a celebration of our freedom [...]".⁵ Og begrebet er – som hos Klougart, Nielsen og Løllike – bundet op på en – i dette tilfælde mere skjult – racial bevægelse mellem det sorte og det hvide.

Becoming Animal er som nævnt en publikation, men det er også to udstillinger: en udstilling på Den Frie i København og en udstilling på Museet for Religiøs Kunst i Lemvig. De følgende, kortfattede bemærkninger, som slutter mit læserbrev, vedrører dog primært publikationen, der, som vi informeres om, ikke skal opfattes som et udstillingskatalog, men snarere som en selvstændig udgivelse, "[...] a publication that could stand as an independent anthology and visual essay rather than a standard catalogue".⁶ En publikation, der, læser vi i forordet, rejser omfattende spørgsmål: "What world orders have been depicted? What ideas do we use to distinguish ourselves from animals? In what ways can art contribute new perspectives on our existence?"⁷

I essayet "Animality – An Art of Mobile Borders and Inversions", som er en af publikationens ti tekster (foruden forordet og de kommentarer, som løbende knyttes til samlingens omfattende og ofte smukke værkinventar), skriver Ron Broglio, professor ved



Forsiden af bogen *Becoming Animal*, Carstensen m.fl. (red.), 2018. [3]

Arizona State University, at: “Our animality is a dark background by which our civility is revealed”.⁸ En noget triviell konklusion, der dog trods alt ikke er helt repræsentativ for kompleksitetsniveauet i den tænkning, Broglio udfører i sin Agamben-inspirerede undersøgelse af grænsen mellem menneske og dyr. For kort forinden bemærkningen om det civiliseredes tilsynekomst i relief til mørket omtaler Broglio et værk af den tyske kunstner Andy Hope 1930 i følgende vendinger:

The light from the clearing normally illuminates. In the clearing things are brought to light, and seeing in the light is synonymous with understanding. Here in the light of the clearing we understand the world. In this artwork however, the light of the open field – the light of civilisation and understanding – backlights the animal such that we cannot see it clearly. We can only discern the creature’s outline. [...] We normally count on the enlightenment of the social realm, but in this case it casts a shadow, and there in the darkness is that which we cannot see.⁹

Som vi læser understreger Broglio i denne passage, at lys kan blive til eller resultere i mørke. Lys er synets forudsætning, men sommetider kan det blænde og kaste mørke områder af sig.

Kontrasten mellem lyset og mørket, mellem det sorte og det hvide, er en af de helt grundlæggende sokler i den tænkning, som *Becoming Animal* er bygget op omkring, hvilket kunstner og kurator på udstillingen Claus Carstensen også slår fast i den korte, introducerende tekst “Census (Body Count)”: “The colours of the book and the exhibition are primarily white against black and black against white.”¹⁰ Men polerne i denne kontrastfulde iscenesættelse kan altså, som Broglio understreger, slå over i hinanden.

Et andet værk, Broglio nævner i sin tekst, er Christian Vinds *Hvis nu det lys, der er i dig, er mørke, hvor stort bliver så ikke mørket!*, hvor værktilen står skrevet med hvid skrift på en mørk grund:

Vind plays with the darkness of a blackboard on which white chalk words and drawings are meant to illuminate the world with knowledge. Yet, what enables the white words is the black background always spectrally present.¹¹

Lad os, inden vi fortsætter, repetere denne sigende sætning: “what enables the white words is the black background always spectrally present”. Og lad os så læse videre:

The title is drawn from the Biblical phrase of the gospels and plays upon inversions between light and dark. Such inversions are similar to the crossing of dividing lines between human animality and civility. Our animality is a dark background by which our civility is revealed.¹²

Det bør i forbifarten bemærkes, at Vinds tavle-værk og Broglios læsning på en meget direkte måde relaterer sig til den udgave af *Becoming Animal*, som Den Frie lagde rum til, hvad citatet fra Carstensen ovenfor også

indikerer. For her var alle udstillingsvægge malet sorte. Og Broglio fortsætter sin undersøgelse ved 'filosofisk' at spørge til denne sorthed: "[...] what if our civility, our light, is a darkness as well? In other words, what if human society exerts the brute power of animality".¹³ Spørgsmål, der kort efter resulterer i et forsøg på at omformulere det sted i Matthæusevangeliet, som Vind har hentet sin tekst fra: "We might retitile the work thus", foreslår han, "If then the Human within you is Animal, How Great is That Animality".¹⁴

Mørket repræsenterer altså her, som så ofte, det bestialske, men bestialiteten – det er en af *Becoming Animal's* pointer – kan og bør i visse tilfælde opfattes som noget "positivt", fordi den udgør en position, der muliggør rationalitetskritik. Eller som Carstensen, der gennemgående i publikationen gør sig mange tanker om døden og menneskets dødelighed, skriver: "The Fall of Man created the knowledge of death. Deliverance from that consciousness entails becoming animal again".¹⁵ At blive dyr (at blive mørk) kan altså – ligesom oplysningen, der, som Kant skriver i sin berømte tekst *Besvarelse af spørgsmålet: Hvad er oplysning?*, er "menneskets udgang fra dets selvforskyldte umyndighed" – være en form for frigørelse.

Men som kunsthistoriker Jens Tang Kristensen påpeger i artiklen "The Animalised Avant-Garde" kan det så sandelig også være det modsatte:

Animalisation in its most aggressive form escalated around the First World War, but culminated during the Second World War, when the Nazis persistently described Jews as rats, insects and pigs – seen, for example, in the anti-Semitic film *The Eternal Jew*, released in November 1940.¹⁶

Efter at have peget på den nazistiske dyregørelsespraksis henviser Kristensen til et kontemporært eksempel:

It should also be noted that this kind of designation of the other through symbolic animalisation can also be identified in the language of a large number of populist politicians today. In 2013, Brian Mikkelsen,

former Danish Minister of Justice and Minister of Culture, described Eastern European workers coming to Denmark as grasshoppers, claiming, "We can't have a grasshopper model, where some grasshoppers, in this instance Eastern Europeans, descend on the field, suck all the energy out of it, then jump on to the next field."¹⁷

Og på baggrund af denne betragtning drager han følgende konklusion:

All sections of the population thus have the potential to be stigmatised and made analogous to the animals that humans eradicate, slaughter and devour.¹⁸

Kristensen viser, at dyregørelse og dyrebliivelse i kunsten altid vil være politisk. Så langt så godt. Men når dette faktum er etableret, bliver man – og særligt i forlængelse af bemærkningerne ovenfor – nødt til at spørge til, *hvilken* politik, der er på spil; politisk *hvordan*? Kristensen foretager i teksten en næsten morsom feberredning på vegne af 'hele' *Becoming Animal*; dette projekt, der i allerhøjeste grad er en hyldest til kunstens påståede transcendens, dens potentiale til overskridelse. For dyregørelsens uundgåelige politiske aspekt falder ikke i god jord hos fortalere for kunstens transcendens, der normalt nødtigt ser, at det *generelle* besmudses af det *partikulære*. Kunsten befinder sig som bekendt ifølge denne tænkning i sin egen sfære, og det skal den for Guds skyld (nej for Kunstens skyld og ifølge Klougart også for samfundets skyld, hvilket i øvrigt er et underligt selvmodsigende element i hendes talen om kunstens frihed) have lov til. Så hvad gør vi, når vi ikke kan undgå det politiske? Kristensen svarer: vi gør det politiske universelt. *Alle* kan, konkluderer han, blive udsat for dyregørelse. Vupti, problemet er løst, kunsten kan fortsætte sit transcendent liv.

Vi er nødt til at se på nogle tal. Publikationens værkliste oplister 235 værker. 11 af disse værker – under 5 % – er lavet af kvinder. Til sammenligning tæller værklisten 24 af Carstensens egne værker. Men dette er muligvis ikke overraskende, når vi husker på, at *Becoming Animal* "[...]

is a manifestation of Carstensen's long-term research into attempts to explain human existence in art history", "[...] a unique tour de force in the thinking of Carstensen".¹⁹

Alle publikationens kunstnere er – med få undtagelser – hvide europæere. Og den bemærkelsesværdige proportionering spejles i udgivelsens artikler (9 ud af 10 – igen foruden forordet – er skrevet af hvide mænd). Universaliteten er her, som det så ofte er tilfældet, påfaldende lys og maskulin, og dette stiller måske en delvis forklaring på, hvordan det er lykkedes for kuratorerne og redaktørerne bag *Becoming Animal* nærmest fuldstændigt at forbigå de i et europæisk (og i nogen grad et globalt) perspektiv mest omfattende og voldelige bestialiseringer, som historien har skænket os: hekseprocessen og slaveriet. Voldstraditioner, der, som eksempelvis Silvia Federici har vist det, i meget høj grad kan og bør betragtes som helt afgørende for den nuværende verdensorden.²⁰

Udeladelsen af slaveriet er i øvrigt så meget desto mere bemærkelsesværdig, når man tænker på, at den manøvre, der – som det var tilfældet i Broglios tekst, og som det overordnet er tilfældet i *Becoming Animal* – føjer det dyriske sammen med mørket, i allerhøjeste grad bør opfattes som et af slaveriets væsentlige, moralske fundamenter.

Den hvides forsøg på for en stund at undslippe sin lysende fornuft og civilisationen ved at gøre sig mørk er beslægtet med det, Toni Morrison i bogen af samme navn kalder for *Playing in the dark*. Og dette forsøg eller denne forhåbning – denne "leg" – er det, der driver både *White Nigger/Black Madonna* og *Becoming Animal*. Det er en frihedsleg, som altid leges på andres bekostning.

Lad os afslutningsvis vende tilbage til Christian Vinds *Hvis nu det lys, der er i dig, er mørke, hvor stort bliver så ikke mørket!*. Den sorte tavle udgør her scenen for et hamskifte, der kan forekomme overraskende fleksibelt og sågar måske endda emanciperende. Den er grunden, hvor en hvid logos annullerer sin egen hvidhed og samtidig tilsyneladende hylder mørket. Det er derfor værd at læse de udeladte og noget mindre elastiske linjer, der i Matthæus-evangeliet leder op til sætningen fra Vinds værk:

Øjet er legemets lys. Er dit øje klart, er hele dit legeme lyst; men er dit øje mat, er hele dit legeme mørkt.²¹

EMIL ELG

NOTER

- 1 Blixen, 1970, p. 143.
- 2 Se fx Morrisons *Playing in the dark* (Vintage, 1993), eller Wildersons artikel "Fængsels-slaven som hegemoniets (tavse) skandale" i antologien *Sortheid* (Nebula, 2018).
- 3 Blixen, 1970, p. 216.
- 4 Ibid., p. 320.
- 5 Tallis i Carstensen, Claus; Thea Rydal Jørgensen; Jens Tang Kristensen (red.), 2018, p. 82.
- 6 Carstensen, *ibid.*, p. 7.
- 7 Junge-Stevnsborg og Løventoft *ibid.*, p. 4.
- 8 Broglio, *ibid.*, p. 128.
- 9 Ibid.
- 10 Carstensen, *ibid.*, p. 8.
- 11 Broglio, *ibid.*, p. 128.
- 12 Ibid.
- 13 Ibid.
- 14 Ibid.
- 15 Carstensen, *ibid.*, p. 7.
- 16 Kristensen, *ibid.*, p. 147.
- 17 Ibid.
- 18 Ibid.
- 19 Junge-Stevnsborg og Løventoft, *ibid.*, p. 4.
- 20 Federici, 1998
- 21 Matt. 6,22.

LITTERATUR

- Blixen, Karen: *Den afrikanske Farm*, Gyldendal, København, 1970
- Carstensen, Claus; Thea Rydal Jørgensen; Jens Tang Kristensen (red.): *Becoming Animal*, Hatje Cantz, Berlin, 2018
- Federici, Silvia: *Caliban and the Witch – Women, the body and primitive accumulation*, Autonomedia, 1998

ANMELDELSE

Ekkorum. Thorvaldsen, Willumsen, Jorn og deres samlinger

Anne Gregersen (red.). Tekster af Karen Benedicte Busk-Jepsen, Anne Gregersen, Asger Jorn, Yannis Hadjinicolaou, Rasmus Kjærboe, Jens Tang Kristensen, Michael Thimann, Christian Vind.

Udgivet af Hatje Cantz på dansk og engelsk, juni 2018
(Engelsk titel: *Echo Room: Thorvaldsen, Willumsen, Jorn, and Their Collections*). 304 sider.



1

Over sommeren og hele efteråret 2018 er der blevet luftet ud på J.F. Willumsens Museum i Frederikssund, Museum Jorn i Silkeborg og Thorvaldsens Museum i København. En stor del af Willumsens værker er på en længere udflugt til kunstmuseet Arken i Ishøj, mens dele af Asger Jorns og Bertel Thorvaldsens private samlinger er sendt til Frederikssund for at blive udstillet sammen med et udvalg af Willumsens egen privatsamling, som har fået mere plads end sædvanlig.

Udstillingen – med titlen *Ekkorum. Thorvaldsen, Willumsen, Jorn og deres samlinger* – er kurateret af billedkunstneren Christian Vind i samarbejde med museets inspektør, Anne Gregersen. Vind har suppleret med en

lille “formidlingspjece”, og Gregersen har redigeret en stor antologi med samme navn som udstillingen.

Seks forskere bidrager til antologiens syv forskningsartikler. Førnævnte Vind bistår tillige med et essay, katalogoplysninger samt bearbejdet reproduceret billedmateriale fra de respektive samlinger, og så er Asger Jorn desuden repræsenteret med en mindre tekst, som introduceres af redaktøren. De to første forskningsartikler præsenterer generelle overvejelser om dels de tre kunstneres privatsamlinger, dels kunstneriske privatsamlinger i en bredere optik, mens de øvrige artikler belyser del-elementer af samlingerne.

I det følgende står forskningsartiklerne i centrum. Det gør de, fordi de tager et emne op, som har været underbelyst – i hvert fald i en dansk sammenhæng. Hele antologien er således vigtig som bidrag til det samlingshistoriske felt, fordi den har fokus på kunstnerens private samlinger (og arkiver), den har mange indsigtfulde pointer, og den fortjener faglig kritik. Derfor skal det understreges, at den følgende diskussion af pladsmæssige begrænsninger overdøver den ros, som antologien også har gjort sig fortjent til. Det er umuligt at komme omkring alle relevante vinkler, og simplificeringer af væsentlige argumenter og pointer kan desværre nok heller ikke undgås.

2

I de to første artikler indkredses kunstnerens private samlinger som fænomen af henholdsvis Gregersen og Rasmus Kjærboe; sidstnævnte er museumsinspektør ved Ribe Kunstmuseum og med sin ph.d.-afhandling fra 2016, *Collecting the Modern: Ordrupgaard and the Collection Museums of Modernist Art*, den seneste store danske bidragsyder til samlingshistorisk forskning. Selvom Kjærboe trods alt forsøger at begrænse sig til tidsrummet 1833-1951, hvor henholdsvis Sir John Soane’s Museum officielt åbner, og grundlæggeren af den sære Barnes Foundation dør, er begges indkredsning ambitiøs, i betragtning af at Thorvaldsen, Willumsen og Jorn lever i perioden 1770-1973; de dækker således et tidsrum, hvor opfattelser af kunst, kunstner, kunstens historie, museer og samlinger forandrer sig voldsomt.

Det er især værd at bemærke, at Gregersens artikel fremhæver to hovedpointer, som flere af de øvrige tekster gentager. Den første pointe er, at kunstneres private samlinger udfordrer den traditionelle kunsthistorie med alternative fortællinger. Hun skriver bl.a., at samlingerne bliver fremmedelementer blandt “moderne museumsinstitutioner, der fordrer objektivitet, repræsentativitet og kvalitet baseret på faglig konsensus, og som beretter om kunstens udvikling ud fra disse krav”. Den anden, delvis overlappende pointe handler om at anskue samlingerne som udtryk for en kunstnerisk praksis og/eller praksis-baseret kunst. En udvidet forståelse af en sådan praksis “øger relevansen af at undersøge kunstnersamlinger som et fænomen nært knyttet til kunstnerens øvrige aktiviteter, herunder naturligvis produktionen af kunst”. Disse samlingspraksisser er i dag, ifølge Gregersen, “med til at genfortolke kunsthistorien, sætte spørgsmål ved hierarkier og associerede billeder på måder, der genkalder de tidligere kunstnersamlinger”. Den enkelte samling kan ligeledes, som Kjærboe også pointerer, et langt stykke af vejen læses som et portræt af kunstneren.

Kjærboe går nok selv længst med denne pointe ved at udnævne lægen Albert C. Barnes (1872-1951) – grundlæggeren af førnævnte Barnes Foundation, der åbnede i 1925 med især en perlerække af værker fra den i dag klassiske modernisme – til “samlingskunstner”. I forbindelse med den første pointe, privatsamlingen som alternativ til den traditionelle kunsthistorie, kommer de mest markante formuleringer fra Jens Tang Kristensen, postdoc ved Københavns Universitet, der også kommer omkring billedkunstneren Richard Winther (1926-2007) og hans privatsamling. Mange af de værker, der i dag udgør en væsentlig del af Glyptotekets samling af det 20. århundredes europæiske kunst, er hentet fra denne samling. De antydede formuleringer dukker bl.a. op, når Jorn, Winther og Willumsen “negerede traditionskunsthistorien, ikke blot gennem deres egne kunstneriske produktioner, men i særdeleshed også gennem deres private samlinger”. På et tidligere tidspunkt har samme forfatter understreget, hvordan Jorn og Willumsen ofte “ekspliciterede [...] deres afstandtagen til den kanoniserede ortodoksi, der i øvrigt

stadig præger mange kunsthistorikeres traditionelle og klassisk funderede taksonomiske klassifikationssystemer og indsamlingsvirksomheder”.

3

Som man kan konstatere, er en gennemgående tråd i særlig grad kunstnerprivatsamlingen som alternativ og udfordring til den traditionelle kunsthistorie som både fortælling og disciplin. Det lyder som et ekko gennem flere af artiklerne: Samlingerne genfortolker kunstens historie, der er en “afstandtagen til den kanoniserede ortodoksi”, “de byder på andre sammenstillinger og relationer imellem værkerne end dem, man normalt godtager i kunsthistorien”, de “må være i opposition til de velafbalancerede kunstinstitutioner, der har ansvar for offentlighedens dannelse og oplysning”, de kan være et ønske om “at undergrave en etableret diskurs”, de er en “korrektion” af kunsthistorien, de udfordrer kunsthistorie-disciplinen, den faglige konsensus og objektivitet osv.

Det er dog relevant at spørge, hvilken traditionel kunsthistorie der egentlig henvises til. Hvilke objektivitetskrav eksisterer hvor? Hvilken faglig konsensus står kunstnerens alternative fortællinger i modsætning til? Ud over at kunstnerens samlinger beskrives som eksempelvis idiosynkratiske, hvad består det alternative så i? Hvad er i det hele taget en velafbalanceret kunstinstitution? Disse og andre forhold præciseres nemlig ikke undervejs som ret meget andet end, ja, “det andet”, dvs. forestillingen om en “traditionel” kunsthistorie.

Eksempelvis kan modsætningen, helt bogstaveligt talt, næppe være “kunsthistorikeres traditionelle og klassisk funderede taksonomiske klassifikationssystemer”. Taksonomi betegner normalt videnskaben om organismernes klassifikation, men eksempelvis museers klassifikationssystemer har – ikke mindst i sammenligning med biblioteksområdet – historisk set været uhyre disparate og idiosynkratiske, eller som det lakonisk formuleres et sted i *The International Handbooks of Museum Studies* (2015): “When computerization first became affordable for museums, existing eccentric and specialized manual systems were converted to eccentric and specialized elec-

tronic systems.” Selv i en noget løsere forståelse, hvor det handler om kunstens -ismer og stilhistorier, kan der dog være store forskelle på klassifikationer og definitioner, når overfladen skræbes blot en lille smule af. Men uanset hvor konkret man vælger at tolke Tang Kristensens ordvalg, kan den samme historie om kunstens udvikling jo godt gentages uafhængig af mangel på fælles system og terminologi, men er den blevet det? Og i så fald hvordan?

I tilfældet “Thorvaldsen” bør det i hvert fald indvendes, at en udbredt “traditionel” fortælling om kunstens historie, som kunstnerens private samling kunne stå i opposition til, næppe eksisterede i begyndelsen af 1800-tallet. Eksempelvis var kunsthistoriedisciplinen ikke etableret, genren “kunsthistoriske oversigtsværker” blev først institueret i de tidlige 1840’ere med bøger af tyskerne Carl Schnaase (1798-1875) og Franz Kugler (1808-1858), og der var i det hele taget begrænset adgang til både reproduktioner og offentlige kunstsamlinger, som i øvrigt ikke var videre systematiske. Så sent som i 1893 efterlyste den danske kunsthistoriker Julius Lange (1838-1896) en systematisk ophængning af værker i det kommende Statens Museum for Kunst, der skulle vise “den kunsthistoriske Udvikling” med “Mestrene, Skolerne, Nationerne for sig”. I sin artikel om Thorvaldsens Museum har Karen Benedicte Busk-Jepsen, projektforsker ved Arkivet sammesteds, da også fokus et helt andet sted, nemlig på hvordan man ønskede at kontrollere offentlighedens opfattelse af kunstneren, så erotiske billeder forsvandt, og spor efter brug af andre værker blev nedtonet. Forfatteren pointerer også, at Thorvaldsen ikke samlede på få ting af en grund, men på mange ting af mange grunde. En af disse grunde berører Michael Thimann, professor i kunsthistorie ved Universitat Gottingen, nar han bl.a. havder, at kunstnerlegender havde en vesentlig betydning for Thorvaldsens valg af flere værker.

Men hvad sa med Willumsens og Jorns samlinger – er de ikke alternative fortallinger? Det ma siges at afhange af optikken. Willumsens tilskrivningsprojekt diskuteres indsigtsfuldt undervejs, og man kan let argumentere for, at den etablerede danske kunsthistorie anno 1947 var voldsomt negativ i vurderingen af kunstnerens Gamle

Samling. Omvendt havde den etablerede kunsthistorie dog kun i meget begrænset omfang urret i kritikken af Willumsens egne tilskrivninger, selvom han for sa vidt var aben for alternativer. At Willumsen i det hele taget havde et aktivt forhold til bade samlingen (bl.a. med overmalinger/restaurering) og et omfattende arkiv med diverse udklip og andet, er en anden fortalling, som pa forskellig vis belyses af Gregersen og Yannis Hadjinicolaou, *research fellow* ved New York University. Sidstnævnte med fokus pa kunstnerens El Greco-fascination og forstnævnte med bredere fokus pa hans brug og bearbejdelse af samling og arkiv.

Vedrørende Jorn beskriver kunstneren selv i forbindelse med en udstilling, *Ny international kunst*, pa Silkeborg Kunstmuseum i 1959 udstillingen som en ”provokation”, selvom han overlader det til “den enkelte skandinaviske kunstinteresserede” at finde ud af hvorfor. Kort inden har han dog peget pa, at de udstillede kunstnere for en stor del er velkendte i den internationale kunstillitteratur. Pa dette tidspunkt var fortallinger om international samtidskunst i det hele taget endnu begrænset pa de danske kunstmuseer, sa provokationen bestod maske mere i at udstille denne type kunst end at skabe et alternativ til den etablerede fortalling? Jorn var desuden aktiv med flere arkiv- og bogprojekter, der kunne bidrage til en bredere billedforstaelse end blot den, der handlede om samtidskunst. Men sporger man igen helt bogstaveligt til, hvilken indflydelse hans samling har haft som alternativ til den etablerede fortalling om kunstens historie (hvad den end dækker), bliver svaret taget.

Tang Kristensen havder eksempelvis, at Jorn og Richard Winther havde det tilfelles, “at de var serdeles bevidste om, hvordan kunstsamlinger og arkiver fungerer som en lov, der skaber diskursive vidensproduktioner og magt”. Det medforer bl.a., “at enhver ikke-anerkendt kunst, som tilfores et arkiv, hvori der ogsa indgar værker af allerede anerkendte kunstnere, er med til at opkvalificere den ikke anerkendte kunstner, hvorved sidstnævntes renomme kan sikres og bekreftes af eftertidens kunsthistorikere”. Hvilke renommeer der tankes pa, nævnes dog ikke. Som kritik af denne lovs stringens er det desuden

ikke vanskeligt at finde kunstnere i Jorns oprindelige samling, der i Danmark udelukkende er repræsenteret på Museum Jorn, og oftest kun med et enkelt eller ganske få værker. I betragtning af – som Tang Kristensen selv gør opmærksom på – at Jorns samling på omkring 5500 værker i dag er vokset til det firdobbelte, har der ellers været rig mulighed for at opfylde den nævnte lov som bidrag til en alternativ fortælling.

4

Flyttes optikken på de alternative fortællinger i en endnu mere kritisk retning, kan man måske hævde, at de pågældende privatsamlinger såvel som dele af antologiens diskussioner selv opretholder “traditionelle” diskurser om kunstens historie og disciplinen kunsthistorie. Betragter man eksempelvis forholdet mellem kvindelige og mandlige kunstnere i samlingerne, giver det måske sig selv, at Thorvaldsens, ligesom kunstmuseers historiske samlinger, indeholder en betydelig skævhed. Det gælder dog også Jorns samling, som på denne måde ikke er forskellig fra de “traditionelle” fortællinger om kunstens nyere historie. Vinds katalogoversigt indeholder i det hele taget ingen kvindelige kunstnere, og undervejs i artiklerne optræder ganske få kvindelige aktører; eksempelvis nævnes kunstnerparret Ellen og Adam Fischer (1889-1966 og 1888-1968) i forbifarten som samlere, men som eneste kvindelige kunstnersamler optræder kun forfatteren Gertrude Stein (1874-1946). Uden nærmere kommentarer nævner Tang Kristensen derudover i flere omgange rækker af mandlige kunstnere, mens der kun optræder få kvindelige kunstnere: Sonja Ferlov Mancoba (1911-1984), Jacqueline de Jong (f. 1939), Michele Bernstein (f. 1932) samt, i en note, Else Alfelt (1910-1974); Bernstein benævnes desuden ikke som forfatter, men som hustru til Guy Debord (1931-2004).

Det skal nævnes, at Kjærboe undervejs i en længere og interessant diskussion af omtalte Sir John Soanes samling karakteriserer John Soane som “udøvende mandlig kunstner og repræsentant for den øvre middelklasse”; til gengæld forbliver Eliza Soane (1760-1815) navnløs, selvom parret var gift gennem 21 år. Enkelte

andre kvinder nævnes, men må placeres i periferien, fordi Kjærboe og andre af antologiens forfattere, jf. den anden gennemgående hovedpointe om samlingen som udtryk for kunstnerisk praksis, på forskellige måder definerer kunstnerens private samling som mere eller mindre et portræt af kunstneren selv. Så er der begrænset plads til andre. Den manglende eller mangelfulde italesættelse af sådanne forhold er, som bekendt, velkendt i store dele af den “traditionelle” kunsthistorie.

Det handler dog ikke kun om køn og paritet. Både i ovennævnte artikel og antologien i øvrigt kigger man eksempelvis forgæves efter sydafrikanske Ernest Mancoba (1904-2002), der blev gift med Sonja i 1942, og som ellers er repræsenteret på ikke blot Museum Jorn, men også andre danske museer. Det er han i modsætning til eksempelvis den eksplicit homofobiske cubanske maler og forfatter Samuel Feijóo (1914-1992), som optræder ved navn i antologien, selvom han i en dansk sammenhæng, ifølge Kunstindeks Danmark, er en af dem, der kun er repræsenteret med værker på Museum Jorn.

Allerede i begyndelsen af 00'erne pegede grundlæggeren af tidsskriftet *Third Text*, Rasheed Araeen, på, hvordan Ernest Mancoba ligesom andre farvede og ikke-europæiske kunstnere, i hans optik af racistiske og etnocentriske grunde, var blevet udskrevet af den “traditionelle” fortælling om den moderne kunsts udvikling, i dette tilfælde historien om COBRA's grundlæggelse. Denne eksklusion råder antologien ikke bod på.

5

Det er på tide at spørge, om ovennævnte kritik er rimelig. Skal en sådan antologi indsætte Ernest Mancoba på en synlig plads eller adressere en markant kønsbalance? På grund af mange andre kvaliteter bør antologiens bidrag til den samlingshistoriske forskning i hvert fald ikke overskygges af denne kritik. Men netop et fokus på kunstneres private samlinger, der ses som udtryk for såvel kunstnerisk praksis som alternativ kunsthistoriefortælling, påkalder sig i denne anmelders optik opmærksomhed. Det skyldes ikke mindst, at tilgangen indskriver sig i det dominerende princip for kunsthistoriens vidensorganisering, nemlig kunstnernavnet.

Som få discipliner organiseres diskurser og praksisser omkring dette navn. Stort set alle kunstværker tilskrives så vidt muligt et kunstnernavn, alternativt dets skole eller værksted. Navnets vigtighed opretholdes gennem eksempelvis kunstnerbiografier og -film, ræsonnerede kataloger, separatudstillinger, reproduktioner, kritiker-, galleri-, samler- og connaisseurvirksomhed, auktioner m.m. En ændret tilskrivning kan stadig ændre et værks kunstneriske såvel som økonomiske værdi og tillige mis-kreditere bagmænd og -kvinder bag tidligere, nu forkerte tilskrivninger, ikke mindst hvis værket viser sig at være en forfalskning.

Kunstnernavnet er ikke et problem i sig selv. Lidt forenklet sagt er pointen blot, at diskurser og praksisser, der opretholder navnet, potentielt ansporer de eksempelvis ekskluderende mekanismer, der blandt andet kan ligge i et kunstmuseums indsamlingslogik; Tang Kristensens pointe om vidensproduktion og magt er bestemt ikke irrelevant. Hvis der således findes en ulige kønsbalance, som ikke italesættes løbende, kan denne manglende italesættelse medvirke til en fortsat "naturalisering" af diskursernes og praksissernes ekskluderende mekanismer, fx som en forståelse af en kunstners private samling som et portræt af samleren eller som blot "idiosynkratisk" uden kritisk hensyntagen til de relationer, samlingen er indgået i, og den måde, den italesættes på.

6

På Museum Jorn findes faktisk et lille værk, som binder flere af ovennævnte kritikpunkter sammen, selvom det rettelig skal nævnes, at det først blev givet som gave nogle år efter Jorns død. Det drejer sig om en akvarel fra 1945 af Elna Fønnesbech-Sandberg (1892-2004). Den forestiller i helfigur den rødhårede Fønnesbech-Sandberg stående ved siden af en sort mand i et blå jakkesæt og er betitlet "Elna Fønnesbech-Sandberg og hendes negerven". Titlen er afledt af en bagsidepåskrift af britiske Guy Atkins (1911-1988) fra slutningen af 1970'erne.

Selvom Fønnesbech-Sandbergs samleraktivitet, som i dag kan spores på Kunsten i Aalborg, vist nok kom før kunstnerkarrieren, er det værd at bemærke, at hun – i

flere omgange – var samler, bl.a. som Jorns mæcen. Hun var også kvinde og kunstner, og, ja, tilbage i midten af forrige århundrede var hun tilsyneladende tillige ven med en neger. I modsætning til Fønnesbech-Sandberg blev han dog ikke navngivet af Atkins, der med en samlet værkfortegnelse over Jorns malerier i flere bind er en af bidragerne til fortællingen om den moderne kunst. Selvom det sikkert ikke passer, kunne vennens fornavn godt være Ernest.

HANS DAM CHRISTENSEN

Bidragydere

INGER ELLEKILDE BONDE. Ph.d.-stipendiat ved Det Kgl. Bibliotek og Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet på en bevilling fra Danmarks Frie Forskningsfond med et projekt om Keld Helmer-Petersens fotografi fra 1940'erne til 1960'erne med fokus på bl.a. tværaestetiske koblinger.

HANS DAM CHRISTENSEN. Professor i kulturformidling ved Institut for Informationsstudier, Københavns Universitet. For indeværende bl.a. WP-leder i forskningsprojektet *Museum. A Culture of Copies* og seniorforsker i forsknings- og udviklingsprojektet *Vores Museum*. Sammen med lektor emeritus Jens Toft grundlægger af *Periskop* i 1992 og redaktør frem til 2008.

MARIE DUFRESNE. Cand. mag. i kunsthistorie og visuel kultur. Indehaver af galleri Beaver Projects 2006-2012. Kunstformidler på Nikolaj Kunsthal 2012-2014. Museumsinspektør på Vejle Kunstmuseum 2014-2018. Nu leder af det nyetablerede Kunsthal 6100 i Haderslev.

EMIL ELG. Kunstner, musiker og cand.mag. i kunsthistorie, Københavns Universitet.

ANNE GREGERSEN. Postdoc ved Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns Universitet og inspektør på J.F. Willumsens Museum. Nuværende forskningsprojekt omhandler kunstnerkuraterede udstillinger. Ph.d. fra Københavns Universitet med afhandlingen *In Excess. Agendas in the Late Work of J. F. Willumsen*.

ANDREAS GEDIN. Kunstner, kurator og forfatter. Ph.d. i kunstnerisk forskning, Valand/Konstnärliga fakulteten Göteborgs universitet. BA i litteraturvidenskab og filosofi, Stockholms universitet.

KRISTIAN HANDBERG. Mag.art., ph.d., postdoc med projektet *Multiple Modernities: World Images and Dreamworlds in arts and culture, 1946-1972* ved Louisiana Museum of Modern Art og Københavns Universitet (2015-2018). Primært forskningsfelt: Efterkrigstidens udstillingshistorie, global modernisme og den aktuelle musealisering af modernismen.

LIZA KAARING. Ph.d. og museumsinspektør på Fuglsang Kunstmuseum. Artiklen er en del af forskningsprojektet "Frygtens geometri" støttet af Kulturministeriets Forskningspulje og udført i samarbejde med Statens Museum for Kunst. Har skrevet ph.d.-afhandlingen *Mennesket i tiden. Menneskeskildrerne i dansk grafik i 1950'ernes anden halvdel*, udført på Statens Museum for Kunst i samarbejde med Institut for Kunst- og Kulturvidenskab på Københavns Universitet, afleveret i 2015.

MICHAEL KJÆR. Ph.d. i kunsthistorie ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, nu postdoc samme sted i et samarbejde med Vejle Kunstmuseum på et projekt om billedkunstens rolle i hybride videnssamfund. Redaktør af *Periskop* siden 2014.

KATARINA WADSTEIN MACLEOD. Ph.d i kunsthistorie, Lunds universitet 2006, nu docent i kunstvidenskab ved Södertörns högskola og projektleder på forskningsprojektet *Exhibiting in a European Periphery? International Art in Sweden During the Cold War* (2018-2022).

PETER VAN DER MEIJDEN. Uddannet som kunsthistoriker på Amsterdams Universitet (1987-1993), University of Essex (1994-1995) og Københavns Universitet (ph.d., 2006-2009). Ekstern lektor på Københavns Universitet og projektforsker på Statens Museum for Kunst. Forskningsinteresser: 1960'erne og 1970'erne (Fluxus, happenings, konceptkunst, performancekunst osv.), bevaring og udstilling af efemer kunst, museologi og kulturarv.

PERISKOP

NR. 20 2018

ISSN 0908-6919

