

Middelalderen som politisk middel i den spontan-abstrakte danske kunst

AF JENS TANG KRISTENSEN

SLAGMARK #79
SIDER: 117-133

I bogen *The Gothic Revival* fra 1928 fremkom den britiske kunsthistoriker Kenneth Clark (1903-1983) med det provokative statement, at middelalderen aldrig har fundet sin afslutning, hvorfor han foreslog, at begrebet Gothic Revival bør erstattes af Gothic Survival (Clark, 1950, s. 13-15). Med artiklen vil jeg vise, hvorfor og hvordan middelalderens billedikonografi, kunst og kulturproduktion indgik som en af flere vigtige komponenter i den såkaldte spontan-abstrakte kunstretning som opstod i Danmark i 1930'erne og 40'erne. Den spontan-abstrakte kunst var, som navnet antyder, kendetegnet ved troen på, at kunstnerne kunne totalfrigøre det psykiske driftsliv i en grundlæggende irrationel kunstform. Den spontan-abstrakte kunst er kendetegnet ved sit figurative formsprog, idet kunstnerne i forlængelse af de historiske avantgardistiske surrealistiske tog afsæt i børnetegninger, psykisk syges tegninger, kitschprodukter, forhistoriske ornamentter og middelalderens kunst samt diverse etnografiske genstande fra primært Afrika og Oceanien.

I lighed med Clarks analyser af ny-gotikken har Bruno Latour fremsat det polemiske synspunkt, at den europæiske civilisation aldrig har været moderne (Latour, 2006, s. 33). De fleste associerer nok det moderne med et repræsentativt demokrati, industrialisering, højteknologi, kapitalistisk vækst samt – hævder Latour – en adskillelse af begreberne natur og kultur (Latour, 2006/1997, s. 53). Ifølge den sociologiske tænker bygger sådanne konstruktioner imidlertid på en anakronistisk

tænkning, der harmonerer dårligt med de katastrofer, som moderniteten samtidig kan tilskrives, herunder verdenskrige, terrorisme, masseødelæggelsesvåben, kolonialisme, immigration, klimakriser, overvågning og udtømmning af verdens råstoffer (Blok & Jensen, 2009, s. 86). At middelalderen er blevet iscenesat i dialog med modernismen, kan imidlertid ikke længere betragtes som kontroversielt (Nagel, 2012, s. 13). I *Gothic Architecture and Scholasticism* fra 1951 har den moderne ikonografis fader, den tyske kunsthistoriker Erwin Panofsky (1892-1968), påpeget, at forestillingen om kunstneren som autonomt subjekt og geni først dukkede op efter den emancipation og humanisme som renæssancen affødte i slutningen af 1300-tallet (Panofsky, 1951). I lighed med Panofskys teori var det denne genikult som de danske spontan-abstrakte kunstnere ville hinsides til fordel for genrejsningen af den middelalderlige folkekunsts kollektivistiske og sociale potentialer. Denne idealiserede opfattelse af middelalderen har dog ikke altid været dominerende. I vores samtid sættes der ofte lighedstegn mellem middelalderen og det uciviliserede forstået som noget negativt, såsom når al Qaeda eller Taliban ofte defineres som middelalderlige, eller som når Mummar Al Gadaaffi under det arabiske forår i 2011 opfattede Natos intervention som et korstog (Matthews, 2015, s. 23). Med andre ord skifter konstruktionen og opfattelsen af middelalderen, og i modsætning til de spontan-abstrakte kunstnere opfattes den hermed langt fra altid som noget positivt. Det er min tese, at det i særlig grad er middelalderismen, som den blev videreført i tidsskriftet *Helhesten* (1941-44) og den danske fraktion af kunstnergruppen Cobra (1948-51), som gør det muligt at trække nogle hidtil oversete og marginaliserede forbindelseslinjer og spor mellem den tidlige danske spontan-abstrakte kunstudvikling og de historiske internationale kunst- og kulturstrømninger såsom Arts and Crafts, Art Nouveau, Gothic Revival og symbolismen. Fælles for disse på mange måder forskellige kunst- og kulturstrømninger er at de tilsammen udgør en kompromisløs og komprimeret genforhandling og forherligelse af den oprindelige middelalderkultur. Artiklen fokuserer primært på den tidlige Asger Jorns (1914-73), Henry Heerups (1907-93) og Carl-Henning Pedersens (1913-2007) indbyrdes billedkunstneriske og litterære bidrag til navnlig *Helhesten*, samtidig med at disse produktioner sættes i relation til en bredere forståelse af middelalderreceptionen.

I lighed med Clarks ovenstående bemærkning vil jeg i det følgende undersøge, hvordan de danske spontan-abstrakte kunstnere i tiden omkring 2. verdenskrig specifikt tog udgangspunkt i en særlig politisk udlægning af middelalderen som de

opfattede som en både uspoleret, uskyldsren og antihierarkisk epoke. De spontan-abstrakte kunstnere i Danmark tog ofte direkte afsæt i middelalderens billedkultur som de havde adgang til på f.eks. Nationalmuseet i København eller i kirkerne, hvorved middelalderens billedkultur blev implementeret i de spontan-abstrakte kunstneres egne motiviske frembringelser. Af sådanne kanaler blev middelalderens kunst inkorporeret som led i en større revolterende politisk kulturkamp mod den kontemporære kapitalistiske institutionalisering og kommodificering af kunsten, som de spontan-abstrakte kunstnere i deres egen samtid følte sig underkastet, og som de ydermere mente havde udspillet sig kontinuerligt siden renæssancen. I forlængelse af de historiske internationale subversive avantgardebevægelser fra begyndelsen af 1900-tallet, såsom dadaisme og surrealisme, havde de spontan-abstrakte kunstnere omkring tidsskriftet *Helhesten* og Cobra ligeledes til hensigt at udjævne den kløft, som de hævdede var blevet skabt mellem kunst og hverdagsliv (Bolt, 2004, s. 54).

GOTIKKENS GENKOMST SOM AVANTGARDENS GESPENST

Det er velkendt, at middelalderen allerede i 1700-tallets Europa blev idealiseret af en lang række kunstnere, arkitekter og litterater. Forfatteren og kunsthistorikeren Horace Walpoles (1717-97) berømte ord, om at han med opførelsen af villaen Strawberry Hill i 1750-77, ”ønskede at skabe et lille gotisk slot”, kan ses som indvarslingen af middelalderens genkomst. I lyset heraf er det ikke overraskende, at den første ”gotiske fortælling” var *The Castle of Otranto* skrevet af Walpole i 1764, omend den oprindeligt blev publiceret under pseudonym (Hogle, 2008, s. 1).

Med arkitekterne Charles Barry (1795-1860) og Augustus Welby Northmore Pugins (1812-52) etablering af Londons parlamentsbygning (Palace of Westminster) i 1840-76, som blev iværksat som følge af totalnedbrændingen af den oprindelige middelalderbygning i 1834, blev den ny-gotiske stil implementeret som toneangivende og moderne par excellence. Pugins middelalderlæsning var, som kunsthistorikeren Michael J. Lewis har bemærket, i dialog med Karl Marx’ (1818-83) tænkning, hvorfor Pugins arkitektur og designs ikke kan tænkes uafhængigt af den sociale omorganisering, som Pugin ønskede det tidlige industrisamfund skulle fremskaffe (Lewis, 2002, s.85-86). Idealiseringen og politiseringen af middelalderen slog efterhånden helt igennem inden for Arts and Crafts-bølgen, Det Prærafaeli-

tiske Broderskab, symbolismen og Art Nouveau. De socialt engagerede engelske kunstnere, designere, arkitekter og forfattere såsom John Ruskin (1819-1900), William Morris (1834-96), William Holman Hunt (1827-1910) og Dante Gabriel Rossetti (1828-82) forsøgte at integrere kunsten i socialiteten, eller sagt på en anden måde foregreb de 1900-tallets avantgardebevægelser tilsvarende ønske om at lade kunst og hverdagsliv sammensmelte, hvilket professor i ide- og kunsthistorie Anders V. Munch indgående har redegjort for (Bürger, 1974; Munch, 2012, s. 29).

De mange kunstnere som efterhånden – og succesfuldt – fik installeret middelalderbegrebet som del af en antikapitalistisk og subversiv kritik af statsmagten overså samtidig det paradoks, at den mest udbredte kunst i middelalderen var den, som optrådte på mønterne. Hermed var kunst og kapital på subtil vis allerede forenet i den tidlige middelalder. At også middelalderkunsten besad en utilitaristisk og didaktisk funktion blev totalt forbigået af de socialt engagerede kunstnere i 1900-tallet. Der kan argumenteres for, at middelalderens kunst var kendetegnet ved alene at tjene og tilhøre de få, som enten fik den fremstillet eller selv udførte den, hvorved kunsten ud fra et sådant undertrykkelses- og instrumentaliseringss perspektiv kan opfattes som både elitær og hegemonisk (Grinder-Hansen, 1999, s. 269).

Forsøget med at genoplive dét, som blev opfattet som middelalderens socialorden via nye industrielle designs, udgjorde også fundamentet for Walter Gropius' (1883-1969) etablering af Bauhaus-skolen i Weimar i 1919. På Bauhaus-skolen arbejdede kunstnerne og underviserne, såsom Johannes Itten (1888-1967), Wassily Kandinsky (1866-1944) og Paul Klee (1879-1940) med komplekse problemstillinger der handlede om, hvordan de åndelige og spirituelle sider ved kunsten kunne forenes med de reproducerbare, masseproducerede og industrielle designs. Gropius og arkitekten Adolf Meyer (1881-1929) tog i deres undervisningsprogrammer udgangspunkt i såvel mystik og astrologi som middelaldergotikkens arkitektur (Jaeggi, 1994, s. 112). På Bauhaus-skolen forsøgte man at skabe en egentlig designindustri til glæde for alle samfundsklasser, og på det niveau var Bauhaus, ligesom Arts and Crafts-bevægelsen, rundet af den socialistiske og marxistiske ideologi. I det lys er det også interessant at Jorn, dog uden succes, søgte optagelse på Bauhaus-skolen i 1936 før han tog videre til Paris, hvor han kort tid efter uproblematisk blev optaget som elev hos kunstneren Fernand Léger (1881-1955).

Det var i høj grad middelalderen, forstået som en anarkistisk og dermed "uciviliseret" civilisation, som optog de spontan-abstrakte kunstnere, ikke mindst Jorn, der

blandt andet var inspireret af den hollandske filolog og kulturhistoriker Johan Huizingas (1872-1945) bog *Homo Ludens* fra 1938.¹ I denne bog argumenterede Huizinga for at myterne, riterne og kulten grundlæggende er forankret i legen. Ifølge Huizinga er det hermed legen som danner grundlag for ethvert samfund, hvorfor den både er meningsfuld og struktureret efter egne love og principper. Huizinga opfatter endda legen som ældre end begrebet kultur, idet han mente at dyrene legede længe før mennesket blev skabt (Huizinga, 1993/1938, s.9). Ideen om det legende menneske spillede også en substantiel rolle for Cobra-kunstnerne ikke mindst Jorn, Heerup, Carl-Henning Pedersen og Constant Nieuwenhuys (1920-2005). Huizinga tog i sine kulturhistoriske bøger ofte udgangspunkt i middelalderen, som han opfattede som en grundlæggende fri kultur, hvori legen, kulten og riterne stadig spillede en central rolle. For som Huizinga allerede påpegede i *The Waning of the Middle Ages* fra 1924, akkurat som det senere var tilfældet med Jorn, var middelalderkunsten ideel, idet den var direkte integreret i samfunds- og hverdagslivet, hvor den blev udfoldet i kollektive ”dionysiske” fester (Huizinga 1999/1924, s. 230).

I lighed med den danske symbolistiske kunstner Jens Ferdinand Willumsen (1863-1958) sondrede Jorn endvidere mellem det, han beskrev som en nordisk fri, organisk og grundlæggende anarkistisk stil versus den centraliserede symmetriske latinske stil (Kristensen, 2009, s. 99). Selvom Jorn fastholdt, at den ene ikke kan underlægges den anden, lå det implicit indlejret i hans teori, at det var den nordiske frie, organiske og legende stil, der skulle opgraderes i kampen mod kapitaliseringen af alting (Jorn, 1971, s. 27).

DEN SPONTAN-ABSTRAKTE GANGER: *HELHESTEN*

I 1941 dannede Asger Jorn under en frokost hos kunstneren Ejler Bille (1910-2004) i Birkerød *Helhesten*. *Helhesten* blev konstitueret som et kulturtidsskrift omend journalisten Gunnar Jespersen (1922-94) har foreslået, at *Helhesten* snarere bør opfattes som en regulær politisk kampbevægelse i opposition til nazismen (Jespersen, 1991, s. 129). *Helhesten* var et tværæstetisk, socialistisk, grænsende til revolutionært, tidsskriftsprojekt bestående af såvel kunstneriske arbejder som teoretiske skrifter, og rummede bidrag om alt fra populærkultur, tatoveringskunst, sindssyges kunst, arkæologi, etnografi, børnetegninger og film til samtidens kunst og litteratur. Det var således også i *Helhesten*, at de første danske oversættelser af Paul Klee og

Franz Kafka (1883-1924) blev publiceret. Selvom kunstnerne hverken var middelalderhistorikere eller politiske og æstetiske teoretikere i streng akademisk forstand, så blev deres kunstneriske udgangspunkter og skriftlige produktioner styrket via de videnskabelige og fagligt forankrede kapaciteter som også deltog i *Helhesten*. Jorns og Carl-Henning Pedersens kunst tog således næring til sig fra f.eks. fagarkæologernes, etnografernes og litteraternes bidrag til tidsskriftet. Hvad der er særligt bemærkelsesværdigt i denne sammenhæng er den interesse som de spontan-abstrakte kunstnere udviste for navnlig middelalderens folkekunst. De spontan-abstrakte kunstnere behandlede ikke middelalderen ud fra en grundlæggende faghistorisk tilgang, men inkorporerede derimod fagarkæologernes og historikernes videnskabelige teorier som en slags agrigat og supplement til deres egne nye fabulerende billedsprog og værkproduktioner. Kunstnerne i *Helhesten* idealiserede og politiserede middelalderen og tilpassede den til deres egen samtid og politiske forestillinger om kunsten som antiautoritær og fri. I første årgang af *Helhesten* kunne man i en artikel af kunstneren, børnebogsforfatteren og illustratoren Egon Mathiesen (1907-79) læse følgende:

Et afgørende kendetegn ved kunsten i dag er dens primitive egenskaber, der stiller den i modsætning til hele den udvikling, der tog sin begyndelse i renæssancen og prægede kulturen op til den nyeste tid. Det var f.eks. den udvikling, der skabte akademierne og stadig opretholdes i dem (Mathiesen, 1941, s. 82).

Og videre:

Det kapitalistiske system, der behersker samfundene, er ikke interesseret i en ideologisk og kulturel omstilling, men kun i at opretholde tilstandene. Og den kunst, der holder til paa samfundets venstre bred, bliver selvsagt ikke udnyttet godt nok (Mathiesen, 1941, s. 86).

Det er tydeligt, at Mathiesen opfatter den moderne abstrakte kunst som en genfortryllelse af en idealiseret og mere autentisk, ufordærvet og oprindelig kunst, end den som efterfølgende opstod med renæssancekunstnernes primærfokus på konstruktionen af et rationelt og centralperspektivisk ordnet rum. I 2. årgang af *Helhesten* fra 1943 skrev Pedersen artiklen "Middelalderens Kalkmalerier", der omhandler kalkmalerier i danske kirker. Pedersens analyser tager udgangspunkt

i kirker fra Københavnsområdet navnlig de romanske kalkmalerier, som optræder i Måløv kirke, de højgotiske i Birkerød kirke og den internationale stil, som præger vægmalerierne i Ballerup kirke (Kaspersen, 1993, s. 97). I artiklen tager Pedersen således afsæt i en billedkunstnerisk alternativ undersøgelse af middelalderens kunst som grundlagt på de samme billedlige spontane frihedsprincipper, som han selv favoriserede. Som udøvende kunstner tager han derfor afstand fra de traditionelle billedanalytiske fortolkninger af middelalderkunstnernes binding til den kristne ikonografi. Pedersen opfatter middelalderkunsten som mere autentisk end den efterfølgende borgerliggjorte kunst, som ifølge ham dannede grundlag for det moderne kapitalistiske samfund. På det niveau levede Pedersen op til Jorns senere erklæring i *Magi og Skønne kunster*, oprindeligt skrevet i 1948, men først udgivet i 1971, hvori Jorn proklamerede at:

Aldrig i menneskehedens historie er der vel blevet talt og skrevet så meget om demokrati som i vor tid, og aldrig har vel folkekunsten været så mishandlet og forfulgt som netop her. Det kunstneriske er ikke et professionelt fænomen, men det præg af livsglæde, der sættes på vor tilværelse. Derfor er det eneste naturlige kunstneriske krav, vi må stille, ikke alene det at kunsten bør leves af alle, men at alt hvad ethvert menneske fremstiller i vort samfund må være kunstnerisk (Jorn, 1971, s. 111).

Ligesom Jorn og Mathiesen idealiserede Pedersen middelalderkunsten, fordi han betragtede den som grundlæggende skabt af og for folket. Af samme grund sammenlignede Pedersen middelalderkunsten med børnetegninger og den orientalske og ”primitive” kunst som han kategoriserede under begrebet og samlebetegnelsen fantasikunst (Pedersen, 1943a, s.92). Pedersen medvirkede hermed til, at middelalderens billedkunst blev fastholdt som analog med børnetegninger og primitiv kunst.

I ”Middelalderens Kalkmalerier” påpeger Pedersen, at der kan etableres forbindelser mellem middelalderens fantasifulde folkelige kunst, den såkaldte ”primitive og fremmede”, og den nye spontane abstraktion, som Pedersen selv tog aktiv del i udviklingen af. Ifølge Pedersen adskilte middelalderens kunstnere sig imidlertid samtidig fra de moderne, idet han hævdede, at middelaldermennesket manglende evnen til at resonere logisk. Hermed mente Pedersen, at de moderne kunstnere bevidst kan tilvælge og idealisere det abstrakte og fantasien, vel at mærke som led i en grundlæggende samfundskritik.

Det moderne maleri er ikke så bange for at tegne en fod med tre tæer. Ikke fordi den skal være udtryk for en deformitet ved foden, men foden bliver en fod med tre tæer. Det er en fod tegnet ud af fantasien. Noget lignende vil man også kunne se i kalkmaleriet. Her er kunstnerne bare gået ud fra det, at de troede, tingene så sådan ud. I deres bevidsthed levede forestillingen om mennesker, der havde hovedet i maven, og følgelig tegnede de et sådant menneske, ligesom de troede, at djæveln skjult gik omkring menneskene og øvede sine slemme gerninger (Pedersen, 1943b, s. 110).

Pedersen opfattede klart middelaldermennesket som repræsentant for en præmoderne og ufordærvet ”primitiv” kultur, ligesom han understregede, at det var nutidens kunstnere, der skulle påtage sig opgaven at genvinde den tabte tids universelle folkelige fantasikunst (Pedersen, 1943b, s. 110). I *Helhesten* fremlagde Pedersen endvidere det synspunkt, at den sande kunst er den som bliver produceret direkte i og for samfundet. Hermed understregede han, at kunsten heller ikke skulle udbyttes som andre varer i det kapitalistiske økonomiske system, men derimod som i middelalderen komme alle til gavn, på tværs af klasser og andre skel:

Maleriet er ikke til salg. Det er en urimelig ordning, at naar man har malet billedet, saa skal man se og faa det solgt. Det gælder al kunst. Ophørte salg af kunst, vilde meget forandres til gavn for kunsten. Den usunde spekulation i navne vilde forsvinde, og mange efterlignere med den. Aftog samfundet kunstnerens produktion og gav dem i stedet det de behøvede for at leve, blev det vigtige forhold mellem samfund og dets kunstnere etableret (Pedersen, 1943a, s. 93).

Idéen om at middelalderens kunst indeholdt noget oprindeligt ved al kunst på tværs af geografiske og kronologiske demarkationslinjer, genfindes endvidere i den kommunistiske forfatter, kunstkritiker og medstifter af *Monde*-gruppen Rudolf Broby-Johansens (1900-87) *Den danske Billedbibel*, som udkom første gang i 1947. Denne bog påvirkede sandsynligvis også Jorn på samme måde, som Broby-Johansens tidligere populærhistoriske standardværk *Hverdagskunst-Verdenskunst* fra 1942 havde gjort det (Kristensen, 2018, s. 245-46). I Broby-Johansens bog fra 1947 sættes middelalderen i dialog med den historiske avantgarde, som når han skriver:

I udlandet har jeg fire gange oplevet, at man høfligt reserveret så på, hvad jeg sådan havde med hjemmefra. Til jeg kom til kalkmalerifotografierne og interessen pludselig flammede op og blev pågående levende. Hos futurister i Venezia, hos Suprematister i Moskva, hos Konstruktivister i

Amsterdam og hos Surrealister i Paris. Man kan mene om disse folk, hvad man vil: de er ikke bag-
 efter deres tid (Broby-Johansen efter Kaspersen, 1993, s. 98).

I et katalog til Høstudstillingen i 1944 proklamerede Pedersen, at alle skulle udføre deres kunst direkte i samfundet, hvorfor han mente, at børn burde skabe de offentlige monumenter på samme måde, som han mente, at de skulle lege frit, idet legeaktiviteten kunne opfattes som en subversiv og intervenserende kritik af den formålsrationalisering, som det kapitalistiske industrisamfund havde reduceret mennesket til. For som Pedersen retorisk spurgte: ”hvorfor skal de unge kun oplæres til at være maskindele i samfundet?” (Pedersen, 1979/1944, s. 25). På det niveau var også Pedersen i dialog med Huizingas teorier i *Homo Ludens*. At kunsten ligesom i middelalderen skulle fravristes den institutionalisering og genikult, som den var blevet reduceret til under kapitalismen, fremgik også tydeligt af Pedersens tekst:

Hvorfor skal der være de få kunstnere og de mange, som enten er ligegyldige eller blot ’nyderne’ eller beundrerne af det store, som disse enkelte laver, når det store bor i alle. [...] At skabe kunst er en så ligetil og elementær funktion hos mennesket, at alle må være med. Den gamle ordening med de få kunstnere er et stadium vi må passere. Mennesket som menneske må opstå, og det opstår (Pedersen, 1979, s. 25).

Middelalderens forening af ornament, fabelvæsner, dyr, mennesker, masker, enhjørninger, riddermotiver, kirker, skibe og borge dukker også konstant op som den centrale motivkreds i Pedersens værker. Det er også de metafysiske sider ved middelalderens billedkultur som påvirker Pedersen i hans ellers på mange måder subversive, sekulariserede og socialistiske kunst. Dette gælder uanset, om der er tale om keramik, grafik, skulptur, tegning, glasmosaik eller maleri. Som jeg i en anden sammenhæng har påpeget, kan Pedersens kunstneriske projekt imidlertid også betragtes som et gesamtkunstwerk forstået på den måde, at han ligesom middelalderens kulturer forsøgte at få alle værktøjer til at indgå som del af et samlet hele i det sociale liv (Kristensen, 2013, s. 81).² Styrken ved den middelalderlige nordiske folkekunst var ifølge Pedersen, og dermed i lighed med Jorns synspunkt, at den viser os, hvordan al kunst bør opfattes som en levende processuel handling og ikke som et færdigt eksklusivt produkt (Pedersen, 2015, s. 30). I 1951 sprængtes Cobra, dels på grund af interne uenigheder, dels den dårlige økonomi som havde præget

gruppen, der konstant kæmpede for sin legitimitet blandt gallerister, museumsfolk, kunstnerkollegaer og privatsamlere. Cobra-medlemmerne Jorn og den hollandske billedkunstner Constant blev herefter involveret i den stærkt revolutionære bevægelse Internationale Situationiste (1957-1972) som blev ledet af den karismatiske franske marxistiske filminstruktør, forfatter og filosof Guy Debord (1931-94). I 1962 blev hovedparten af de situationistiske kunstnere enten ekskluderet eller isoleret fra gruppen, idet Debord mente, at enhver kunstudøvelse grundlæggende var en kapitalistisk og dermed kontrarevolutionær handling. Men allerede året før havde Jorn officielt forladt situationisterne, hvilket betød at han fra nu af kun støttede og arbejdede for bevægelsen under pseudonymet George Keller. I 1961 stiftede Jorn også SISV (Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme) som var tænkt som et alternativt center/institut, for det som han opfattede som en uafhængig og fri nordisk billedtradition og kultur. Jorn ønskede SISV placeret i Silkeborg og han rejste både i hele Skandinavien og store dele af Fankrig, hvor han sammen med fotografen Gérard Franceschi (1915-2001) arbejdede ihærdigt med at registrere den 10.000 år lange nordiske folkekunsttradition. Med SISV ønskede Jorn også at skabe et korrektiv til den akademiske fagtradition, han som nævnt opfattede som direkte udsprunget af den statsmagtstænkning, der havde præget den vestlige tænkningens historie siden renæssancen. For at finde den oprindelige folkekultur skulle man, ifølge Jorn, altså tilbage til den oldnordiske kultur, eller som kunsthistorikeren Teresa Østergaard Pedersen meget præcist har formuleret det:

Jorn betragtede denne oldnordiske kunst som en folkekunst af væsen: Nordiske billeder og ornamentik voksede frem fra folkedybet og egentraditionerne uden formaliseret forankring i statslig repræsentation, nedskrevne forlæg eller centralmagt, ligesom fraværet af monumentalkunst og artikulerede kunstbegreber i Jorns øjne pegede på en visuel kultur, hvor "kunst" i modsætning til en filosofisk disciplin var pragmatisk og ekspressiv: "Kunst var noget man gjorde" (Pedersen, 2017, s. 33).

Det er i den sammenhæng et paradoks, at både Pedersen og Jorn, i modsætning til middelalderens kunstnere, der altid arbejdede anonymt, og derfor også må betegnes som håndværkere, lod deres værkproduktion samle og forevige i hver deres stort anlagte enkeltmandsmuseum (Silkeborg Kunstmuseum/nuværende Museum Jorn opført i 1966 og Carl-Henning Pedersen og Else Alfelts Museum i Herning

fra 1976). Pedersens og Jorns kunst er klart blevet analog med den genikult som de forsøgte at negere, og som også ligger langt fra middelaldermenneskets tænkning. At tale om middelalderens kunstnere som kunstnere i moderne forstand beror i sig selv på en moderne fagterminologisk og videnskabeliggjort æstetisk tænkning. Kunstnerne i middelalderen bør derimod snarere opfattes som en slags avancerede håndværkere. Middelalderens kunst var desuden altid forbundet med den kristne forestilling om, at alt er skabt i Guds billede, hvorfor middelalderens såkaldte kunstgenstande og billedfrembringelser hverken kan eller skal opfattes som autonome, og det vil sige som kunst skabt for kunstens egen skyld, eller som private investeringsobjekter til glæde og gavn for de få. (Kjær, 1999, s. 297) De spontan-abstrakte kunstnere havde som sagt veneration for middelalderrens billedkultur, fordi de, i modsætning til deres egen samtidskunst, opfattede den som folkeligt forankret og dermed totalintegreret i det sociale hverdagsliv. Eller sagt på en anden måde var det forholdsvis uproblematisk at koble de sociale aspekter ved middelalderens billedkultur til den moderne socialistiske og anarkistiske ideologi som prægede mange af kunstnerne i *Helhesten* og Cobra.

DEN IKONISKE HEERUP

Troen på at en ægte social folkekunst kunne vækkes til live via den spontane kunst-udfoldelse manifesterede sig i 1940'erne, ikke mindst hos Henry Heerup som når han i "Skraldemand & 'Skraldemodel'" i 2. årgang af *Helhesten* i 1943 fremhævede, hvordan den sande kunstner er det uspolerede barn, som skaber alt ud af det, som det finder i naturen. Skraldemodellerne er Heerups svar på det kapitalistiske industrisamfunds nye ikoner, idet skraldekunsten, i lighed med f.eks. de oprindelige byzantinske ikoner, ikke repræsenterer og imiterer men derimod præsenterer og levendegører, som når han skriver:

Børn har altid lavet 'Skraldemodeller'. De Forstaar Bare ikke at Bevare Dem, Og Kalde Det Kunst
 – Slet ikke in[d]bildsk. 'Skraldemodellen' Staar Naturen nær, idet Materialet illudere ikke, men er.
 Træ forestiller Træ og Jern er Jern først og Fremmost (Heerup, 1943, s. 94).

Heerup insisterede på, at den sande kunst var folkelig, hvilket også fremgår af et senere tekstbidrag til *Helhesten* i 1944. I den korte artikel "Al Kunst Bør Være Fol-

kelig” karakteriserede han folkelig kunst som den der i ”[...] Al Sin enkelhed [har] Ornamentet som Grundform.” (Heerup, 1944, s. 111) I det hele taget ønskede Heerup i lighed med de historiske avantgarder, i særdeleshed surrealisterne, at skabe en ny, omend utopisk verdensorden hinsides det kapitalistiske system. Eller som Mikkel Bolt meget præcist har formuleret det:

Som surrealisterne ville Heerup genetablere de ’fortryllede’ momenter i hjertet af det menneskelige liv, som det moderne samfunds hovedløse kapitalisme havde udryddet: poesi, passion, fantasi, magi og myte. Hvis vi som den tyske sociolog Max Weber skrev, lever i en verden, der er blevet et veritabelt jernbur – dvs. en tingsliggjort og fremmedgørende struktur, som låser mennesket fast som i et fængsel – så udstyrede Heerup os diskret med en lillebitte neglefil, hvormed vi kunne bryde gennem tremmerne (Bolt, 2015, s. 49).

Allerede i 1935 havde Heerup modtaget Christen Dalsgaards Rejselegat. Men mod al forventning rejste Heerup ikke som de øvrige kunstnerkollegaer fra den surrealistiske kreds omkring *Linien* til Frankrig. Han købte derimod et otte dages rejsekort til DSB for først at aflægge H.C. Andersens (1805-75) hus i Odense et besøg, hvorefter han tog videre til Jelling i Jylland (Jespersen, 1991, s. 90). I Jelling konstaterede Heerup, at ornamentikken på de to store Jellingstene, som stammer fra 900-tallet, indeholdt dét, som han opfattede som et tidssvarende folkeligt symbol i form af et tæppebankermotiv (Rapacki, 2015, s. 67). Denne for nogen måske søgte udlægning af stenens ikonografi fik stor betydning for Heerup, der ofte anvendte andre folkelige symboler som klokker, hjerter, hestesko, nisser, kors, cykelhjul osv. i sin kunst. Kunsthistorikeren Christian Gether har også peget på det faktum, at Heerups kunst ikke kun trækker spor tilbage til vikingetiden og middelalderens folkelige og ornamentale kunst, men derimod også frem til skønvirke, symbolisme, Arts and Crafts og Art Nouveau (Gether, 2003, s. 22). Det er ud fra dette perspektiv, at Gether også opfatter Heerups kunst som grundlæggende mytologisk og vitalistisk. Denne kobling registrerede kunstneren Dan Steerup-Hansen (1918-95) imidlertid allerede i 1943, idet han i 2. årgang af *Helhesten* fremhævede at:

Skal vi lede efter andre Slægtskaber til Heerups Kunst fristes jeg [Dan Steerup Hansen] til at nævne Almuekunsten og Jællingestene[ne]. Hvem andre end Heerup kunde tage paa Studierejse til Jæl-

linge? Og har vi andre Kunstnere end ham, paa hvem man kan sige, at vor Almuekunst har sat et Præg? (Hansen, 1943, s. 74).

I maleriet *Vanløse Madonna* (oprindeligt betitlet *Mor med barn*) fra 1934, og som ofte betegnes som Heerups første egentlige hovedværk, skildres en ung moder i form af Heerups første kone Emilie Westh (1911-99) (Mille Heerup) med deres nyfødte søn Ole (1934-2016) på armen (Nielsen, 2015, s. 121). Heerups hustru er desuden skildret som en arbejderkvinde iført blå frakke, og med dét Gether har karakteriseret som en ”drenget frisure” (Gether, 2003, s. 25). Værket er på en gang jordisk og folkeligt, om end det samtidig refererer til de byzantinske ikoner af jomfru Maria med barnet. Den gule grund i maleriet kan også ses som en modernistisk henvisning til den guldgrund, som ligeledes karakteriserer middelalderens ikoner. Dertil kommer, at de grove gule penselstrøg, som Heerup har forsynet *Vanløse Madonna* med, associativt henviser til ”... mandorlaen ind til de danske middelalderkirker, hvori man ser Jesus eller Jomfru Maria fremstillet” (Gether, 2003, s. 25). Når Gether samtidig understreger, at Mille Heerup bedst lader sig karakterisere som en jordisk moder, fastholdes det synspunkt, at det er den moderne socialpolitiske dimension ved værket i kombination med middelalderens religiøse billedprogrammer, der paradoksalt nok gør værket til et grundlæggende sekulariseret folkeligt værk. Billedets flade fremtoning ses endvidere også som et modernistisk træk, der ligeledes sætter værket i dialog med den middelalderlige billedkultur, der gik forud for det centralperspektivisk strukturerede ordnede rum som vi kender det fra renæssancen.

Det er i lyset heraf heller ikke uvæsentligt, at en stærk revolutionsorienteret kunstner som Albert Mertz (1920-90) i 1962 hyldede valget af både Carl-Henning Pedersen og Heerups deltagelse på Venedig Biennalen, idet Mertz opfattede dem som nogle af de mest folkelige og antiautoritære danske kunstnere, hvis kamp mod enhver kommerialisering og kapitalistisk infiltrering af kunsten forblev intakt (Kristensen, 2015, s. 125). For som Mertz påpegede: ”Heerup er Heerup d.v.s. et univers for sig selv, en billedmager af guds naade, en billedfortæller i alle materialer, med dybe rødder i livet, folket og hverdagen” (Mertz citeret efter Kristensen, 2015, s. 125). Det er oplagt, at også Heerup trak veksler på såvel middelalderens kunst som den tidlige modernismes sekulariserede og socialistiske middelalderisme som den satte sig igennem i navnlig Arts and Crafts- bølgen og symbolismen.

KONKLUSION

I 1930'erne og 40'ernes Danmark genfortolkede de spontan-abstrakte kunstnere, Carl-Henning Pedersen, Henry Heerup og Asger Jorn middelalderen som led i en omfattende kultur- og samfundspolitisk kritik af deres egen samtid. Middelalderfascinationen er ikke knyttet specifikt til de danske spontan-abstrakte kunstnere, men genfindes derimod også blandt mange andre europæiske kunstreninger og formationer på tværs af tid og skel, såsom en række af forfatterne i romantikken, Art Nouveau-arkitekterne, de symbolistiske malere, Arts and Crafts-bevægelsen og på Bauhaus-skolen. De spontan-abstrakte kunstneres middelalderfascination skal hermed også ses i lyset af disse mange-facetterede middelalderismer, om end de spontan-abstraktes middelalderbegejstring samtidig accentueres særligt ved deres opkvalificering af det som de opfattede som nogle udprægede irrationelle, "primitive", karnevaleske, sociale og folkelige aspekter ved middelalderens kunst og kulturliv. Med begrebet om det legende menneske forsøgte de spontan-abstrakte kunstnere at lade middelalderens kulturer, samtidige børnetegninger, psykisk syges kunst og primitive stammesamfunds frie livsudfoldelser forenes i deres egen samtids spontan-abstrakte avantgardekunst. Herved mente de, at de kunne medvirke aktivt til negeringen af den kapitalistiske rationelle samfundsform, og de sociale uligheder som prægede deres egen tid omkring 2.verdenskrig. Denne kapitalisering og udbytning af mennesker og kunst mente de udgik fra renæssancekulturen, de af samme grund ville hinsides.

Med andre ord blev middelalderens kunst implementeret som et element i et grundlæggende større avantgardistisk kunstnerisk, socialt og politisk projekt i Danmark i perioden omkring 2.verdenskrig. Kunstnerne i *Helhesten* og Cobra byggede som jeg har vist i artiklen videre på en lang tradition for ukritisk at betegne middelaldersamfundene som analoge med antikapitalisering. Hermed fungerede middelalderen som en negation til enhver merkantil udbytning, selvom den moderne og abstrakte kunst paradoksalt nok samtidig blev institutionaliseret, hvilket betød at den modstandsløst blev installeret i kapitalismens kulturelle styresystem, herunder museerne og gallerierne i løbet af 1950'erne, 60'erne og frem.

NOTER

- 1 I *Magi og skønne kunster*, som Asger Jorn oprindeligt havde skrevet i 1948, men som først blev udgivet i 1971, påpegede han at kapitlet om legen var skrevet før han kendte til Huizingas teori. Alligevel fremhæver han Huizinga i en note, og det er også alment kendt at både Jorn og Cobra-kollegaen Constants interesse for *Homo Ludens* senere fik stor indflydelse på deres sociale og aktivistiske engagement i f.eks. Internationale Situationiste (Jorn, 1971, s. 31; Thorsen, 1987, s. 209).
- 2 Gesamtkunstverket blev første gang beskrevet og defineret af filosofen Eusebius Trahandorff (1782-1863) i *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* fra 1827 og dækker over den tanke at alle kunstarterne er forbundet i en helhed. Denne tanke beror på en stærk idealisering af den græske tragedie, hvor alle kunstarterne endnu var forenede, og denne tanke påvirkede i høj grad også Richard Wagner (1813-83), den tidlige Friedrich Nietzsche (1844-1900), men også senere i 1920'erne kunstnerne omkring Bauhaus i Weimar og Berlin.

LITTERATUR

- Blok, A. & Jensen, E. T. (2009). *Bruno Latour – Hybride tanker i en hybrid verden*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Bolt, M. (2004). *Den sidste avantgarde – Situationistisk Internationale hinsides kunst og politik*. København: Politisk Revy.
- Bolt, M. (2015). Heerups have, tingene og fantasien. I Nielsen, A. L., Andersen, D. K., Brøns, H., Korshøj, L. & Greaves, K. (red.), *Henry Heerup og avantgarden* (49-62). Rødovre: Heerup Museum.
- Bürger, P. (1974). *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Clark, K. (1950/1928). *The Gothic Revival – An Essay in the History of Taste*. London: Constable.
- Gether, C. (2003). Vitalismen i Henry Heerups kunst. I Gether, C. (red.), *Heerup – tro, håb og kærlighed* (15-69). Ishøj: Arken Museum for moderne kunst.
- Grinder-Hansen, P. (1999). Kunsten. I Roesdahl, E. (red.), *Dagligliv i Danmarks middelalder – En arkæologisk kulturhistorie* (262-288). København: Gyldendal.
- Hansen, D. S. (1943). Henry Heerup. *Helhesten – Tidsskrift for Kunst*, 2(4)
- Heerup, H. (1943). Skraldemand & Skraldemodel. *Helhesten – Tidsskrift for Kunst*, 2(4), 73-75
- Heerup, H. (1944). Al Kunst Bør Være Folkelig. *Helhesten – Tidsskrift for Kunst*, 2(5), 94
- Hogle, J. (2008). Introduction: The Gothic in western culture. I Hogle, J. E. (ed), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (s. 1-21). Cambridge: Cambridge University Press.

KRISTENSEN

- Huizinga, J. (1993/1938). *Homo Ludens – Om kulturens oprindelige leg*. København: Gyldendal.
- Huizinga, J. (1999/1924). *The Waning of the Middle Ages*. New York: Dover.
- Jaeggli, A. (1994). *Adolf Meyer – Der Zweite Mann – Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius*. Berlin: Bauhaus Archiv, Argon.
- Jespersen, G. (1991/1967). *De abstrakte*. Viborg: Kunstbogklubben.
- Jorn, A. (1971). *Magi og skønne kunster*. København: Borgen.
- Kaspersen, S. (1993). Carl-Henning Pedersen og kalkmalerierne – Overvejelser af dialektisk art. I Barbusse, M. (red), *Carl-Henning Pedersen-Else Alfelt* (s. 81-97). Herning: Carl-Henning Pedersen og Else Alfelts Museum.
- Kjær, U. (1999). Kunst og kunsthåndværk. I Ingeman, P., Kjær, U., Madsen, P.K. & Vellev, J. (red.), *Middelalderens Danmark – Kultur og samfund fra trosskifte til reformation* (296-314). København: Gads Forlag.
- Kristensen, J. T. (2009). Willumsens slør og silhuetter – Et kongemord med stil. I Gregersen, A. (red.), *Et værk uden grænser – J.F. Willumsens maleri Kongesønnens Bryllup 1888 og 1949* (92-106). Frederikssund: J.F. Willumsens Museum.
- Kristensen, J.T. (2013). Livets hjul er en rundkørsel i Herning – En introduktion til Carl-Henning Pedersens udsmykningskunst. I Gether, C., Høholt, S., Karberg, A. R., Winther, L. N. N., Wik, A. B., Nielsen, H. L., & Korshøj, L. (red.), *Carl-Henning Pedersen 100 år* (81-96). Ishøj: Arken Museum for moderne kunst.
- Kristensen, J. T. (2015). Skrot, skrald og skrammel – På kant med Heerup og Mertz i efterkrigstidens paradisiske helvede. I Nielsen, A. L., Andersen, D. K., Brøns, H., Korshøj, L. & Greaves, K. (red.), *Henry Heerup og avantgarden* (119-146). Rødovre: Heerup Museum.
- Kristensen, J. T. (2016). Miró & the Danish Avant-Garde A Protracted Dialogue. I Weitering, Katja (ed), *Miró & Cobra – The Joy of Experiment* (s. 50-62). Amsterdam: Cobra Museum.
- Kristensen, J. T. (2018). Arkivariske aktiviteter – Om Asger Jorn og Richard Winthers billedarkæologier. I Gregersen, A. (red), *Ekkorum – Thorvaldsen, Willumsen, Jorn og deres samlinger* (233-256). Berlin: Hatje Cantz Verlag.
- Latour, B. (2006/1997). *Vi har aldrig været moderne – Et essay om symmetrisk antropologi*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Lewis, M. J. (2002). *The Gothic Revival*. London: Thames and Hudson.
- Mathiesen, E. (1941). Hvad moderne kunst er. *Helhesten – Tidsskrift for Kunst*, 1(3), 82-83
- Matthews, D. (2015). *Medievalism – A Critical History*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Munch, A. V. (2012). *Fra Bayreuth til Bauhaus – Gesamtkunstwerkæt og de moderne kunstformer*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

- Nagel, A. (2012). *Medieval Modern – Art out of Time*. London: Thames and Hudson.
- Nielsen, A. L. (2015). *Motivets magt – Biografi om Henry Heerup 1907-93*. Rødovre: Heerup Museum.
- Panofsky, E. (1951). *Gothic Architecture and Scholasticism*. Michigan: Achabbey Press.
- Pedersen, C.-H. (1943a). Abstrakt kunst eller fantasikunst – en malers arbejde. *Helhesten – Tidsskrift for Kunst*, 2(4), 92-94
- Pedersen, C.-H. (1943b). Middelalderens kalkmalerier. I Olsen, R. D. (red), *Helhesten – Tidsskrift for Kunst*, 2(5-6), 102-107
- Pedersen, C.-H. (1979/1944). Kunsten og den opvoksende ungdom. I Pedersen, C-H. *En blomst er et øje (73-75)*. København: Borgen.
- Pedersen, T. Ø. (2015). *Sammenlignende vandalisme – Asger Jorn, den nordiske folkekunst og arkæologien*. Silkeborg: Museum Jorn.
- Pedersen, T. Ø (2017). *Eigi Einhamr – Om jernalderens guldbrakeater og den åbne krop som form i norrøn visuel kultur*, Ph.d.-afhandling, Aarhus: Aarhus Universitet.
- Rapacki, K. (2015). Heerup og folket. I Nielsen, A. L., Andersen, D. K., Brøns, H., Korshøj, L. & Greaves, K. (red.), *Henry Heerup og avantgarden (67-88)*. Rødovre: Heerup Museum.
- Thorsen, J. J. (1987). *Modernisme i dansk malerkunst*. København: Palle Fogtdal.