

KUNSTHISTORISK BOGLISTE

Nr. 11 / 2014



**DANSK KUNST
HISTORIKER FORENING**

INDHOLD

5 En modernistisk kulturarv rulles ud og rulles op

Vibeke Andersson Møller, *Danske kunstnertapeter 1930-1965*
Anmeldt af Kasper Læring

17 Farven fra rummet

Kira Kofoed, *Kasper Heiberg*
Anmeldt af Magnus Thorø Clausen

25 Fotografi handler ikke blot om tid

Representational Machines
Anmeldt af Mette Sandbye

33 Man Ray - kunstner-identitetens flertydige væsen

Man Ray - Lys & Mørke og *Man Ray - Syn & Tanke*
Anmeldt af Vibeke Petersen Gether

41 Kunst & religion - billedkunsten som en særlig erkendelsesvej

Hans Jørgen Frederiksen, *Kunst & religion*
Anmeldt af Trine Dissing Paulsen

51 En nordisk kirkekunstner

Havsteen. Sven Havsteen-Mikkelsen og
Mette Eriksen Havsteen-Mikkelsen, *Nordisk længsel*
Anmeldt af Ulla Kjær

Medier og rum

Særligt det 20. århundredes formalistisk orienterede kunsthistorie gjorde sig tanker om mediespecificitet og mødte kritiske røster derfor, ikke mindst fordi en ikke nødvendigvis intenderet essentialisme kunne vise sig som blind passager. Ligesom når den enkelte kunstners velkendte oeuvre gøres til genstand for tolkninger i nye sammenhænge og dermed fremstår anderledes friskt, kan også medier afrystes uopdagede mulige egenskaber eller betydninger ved genovervejelse i relation til nye horisonter, herunder temaer og begreber.

I en tidligere udgave af KUNSTHISTORISK BOGLISTE (#9, 2014) pegede vi på *stedet* som et gennemgribende tema i tre anmeldte publikationer, og, tæt forbundet dermed, spørgsmålet om *rummet*. Netop rum-problematikken kan siges at blive foldet yderligere ud i en række af nærværende nummers anmeldelser, blandt andet i relation til forskellige medier. Vi bevæger os ind i interiøret, når luppen sættes over et ellers ofte negligeret designområde: danske kunstner-tapeter fra perioden 1930-1965. Og ud i et eksteriør, nærmere bestemt det offentlige rum, hvori man finder Kasper Heibergs gerne farveintense udsmykningsarbejder. Endvidere får vi at se, at det også er relevant at overveje rummet i relation til et billedmedie som fotografiet, hvad enten man interesserer sig for billedets gengivne eller imaginære rum - eller de rum fotografiet som fysisk objekt indgår i. Nok er *tiden* et afgørende parameter for mediet fotografi, men det bør ikke få os til at udelukke andre synsrande.

Redaktionen



Vibeke Andersson Møller, *Danske kunstnertapeter 1930-1965*

København: Forlaget Rhodos i samarbejde med Nationalmuseet og Syddansk Universitetsforlag, 2013. 323 sider.

En modernistisk kulturarv rulles ud og rulles op

.....

Af Kasper Lægning, mag.art., ph.d.-studerende

.....

Når modernismens fremkomst som kollektiv bevægelse ofte fortolkes som indstiftelsen af et irreversibelt skel - en mental jordrystelse før og efter De Stijl, Bauhaus og Le Corbusier - skyldes det især dén vilje til utopisk tænkning, som prægede modernismens første generation af protagonister. Denne efterhånden veletablerede tolkningsfigur kan antage mange historiografiske gevandter - kulturhistoriske, teknologihistoriske, skopiske etc. - men fælles for dem alle er en anerkendelse af modernisternes vilje til et kompromisløst brud med historiciteten og stilhistorien.

En konsekvens af denne utopisme var en holistisk tænkning, som først og fremmest så etageboligen for arbejderfamilien som sin afgørende slagmark for en kultivering og omkalfatring af selve livsstilen - også i Danmark. Men både hertillands og i modernismens kernelande blev det i lige så høj grad en række luksuriøst indrettede villaer for det højere borgerskab, hvorigennem de nye idealer manifesterede sig.

Ét produkt, som i sin praktiske appel overskrider skellet mellem disse boligtyper, er tapetet, og dette medium er emnet for en ny og impo-

nerende bog af kunsthistorikeren, museumsinspektør, mag.art. Vibeke Andersson Møller. Hun undersøger en guldalder, perioden fra ca. 1930 til ca. 1965, hvor nicheproduktet kunstnertapetet florerede i Danmark - en periode, som historisk set er indrammet af et 'før' og et 'efter', hvor kunstneren i begge tilfælde ikke har spillet en nævneværdig rolle i markedsføringen af tapeterne. I perioden, som Andersson undersøger, var designeren af tapetet derimod et konkurrencemæssigt aktiv i promovringen af produktet, og hendes grundige værk kaster lys på en hoben designere, hvoraf nogle er blevet kulturkanoniserede navne, mens andre hidtil har henlevet et liv på historiens skyggeside. Forfatteren kæmper desuden en brav kamp mod historiens glemsel, for meget af materialet er ganske enkelt gået tabt i forbindelse med svingende modeluner, virksomhedslukninger og -fusioner.

Tapetet - et nødvendigt onde for modernismen

Forhistorien for denne udvikling var

både det hjemlige interiørs omdannelse til en typologi nu helt adskilt fra arbejdspladsen (som beskrevet af Walter Benjamin) samt den industri-kritiske Arts and Crafts-bevægelse i England i anden halvdel af det 19. århundrede og mere præcist William Morris' genrejsning af kunsthåndværket, herunder papirtapet. Morris' tapeter blev forhandlet også i Danmark, og denne inspiration gav stødet til fremkomsten af en kunstnerisk ambitiøs hjemlig produktion af såkaldte 'kunstnertapeter'. Dette ord optrådte første gang herhjemme i 1901 i et reklamefremstød fra C. Krügers Tapetfabrik, som indforskrev blandt andre multitalentet Thorvald Bindsbøll i den hensigt at forædle tapetproduktet i æstetisk henseende og befri det fra anonymitetens dølgsmål, hvilket resulterede i en lille serie kunstnertapeter.

Med en pædagogisk indsats, der er parallel til den, som bygmesteren P.V. Jensen-Klint udøvede inden for arkitekturdebatten omkring sekelskiftet, skrev maleren og kunstkritikeren N.V. Dorph i sin kritik af det gennem-

snitlige tapet, at vi her i landet skulle satse på hjemlig tapetfremstilling med nationalt særkende. Dorphs tekst, *Om Tapeter som Kunst*, led-sagede C. Krügers Tapetfabriks nye kunstnertapeter, og, som Andersson Møller skriver, skulle tapetdesigneren i Dorphs optik "arbejde med og bevare fladen" (p. 14), hvilket faktisk blev ledemotivet for majoriteten af de kunstnere, som omtales i hendes ny bog. Et andet tema, der skulle vise sig blivende i den indenlandske tapetdebat, var det nationale blik på den æstetiske oprustning, hvor skønvirkeperiodens kunstnertapeter altså udgjorde det første kapitel. Med den funktionalistiske bevægelses entré på historiens scene blev synet på også tapetet som indretningsmæssig nødvendighed radikalt forandret: Bauhaus-skolen fandt selve produktet underlødigt og overflødig, fordi det med sin 'uærlige', skjulende funktion og sin dekorative formålstjenlighed havde dybe rødder i historicismens arkitekturforståelse. Men tapet var en populær vare, som det ikke var ligetil at få afskaffet, og baseret på den erkendelse kastede

Bauhaus sig i 1930 ind på markedet og udarbejdede en kollektion i en meget tilbageholdt og simpel æstetik, som blev vel modtaget i de tyske hjem.

Samme år blev også Le Corbusier vakt for tapetet, selvom han bevarede en aversion mod produktet og en præference for oliemalede vægge. Han tilvirkede en kollektion af primært ensfarvede og afvaskelige tapeter, *Salubra I*, som fremkom året efter, og som vandt genklang hos blandt andre vor hjemlige Poul Henningsen, som applauderende betonedede, "at man derved bliver i Stand til at afstemme Reflekslyset i et Rum" (p. 23). Henningsen anvendte i 1937 selv tapet (dog ikke Le Corbusiers) i sit nyopførte gasbetonhus ved Gentofte Sø og atter i 1940 i Villa Strøberg i Aalborg (p. 38; 217). Men, som Andersson Møller anfører, så havde funktionalisterne et grundfæstet ambivalent forhold til papirtapetet, og koryfæernes engagement i sagen skyldtes hovedsageligt den didaktiske gevinst, der kunne høstes (p. 24).

Tapetets placering i dansk designs guldalder

Diskussionen af kunstnertapetet i skønvirketiden var kendetegnet ved isolerede begivenheder, men i 1930'erne før danske arkitekter (Magnus Stephensen, Ole Wanscher) i blækhuset i antipati mod importen af tyske tapeter og til fordel for styrkelsen af den hjemlige (kunstneriske) tapetproduktion, som også fik anerkendende ord med på vejen af Steen Eiler Rasmussen. Den mest bemærkelsesværdige røst i meningsudvekslingen var Johan Pedersen, hvis malende udfald fortjener at blive citeret fra bogen i sin helhed:

Da Funktionalismen satte ind, blev Nuancerne bandlyste; nu skulde alle Vægge være hvide, oliemalede, holdbare, saglige. At man kun kunde strække sig til hvidt skyldtes, at man endnu blot kendte Funktionalismens Huse fra Fotografier. Da de første Pilgrimsfarere vendte hjem fra Funktionernes hellige Stad Paris med Aandens Sædekorn i Paphylsteret, blomstrede Vægge og Lofter kort efter med skrigende Farver i edderrødt, smad-dergrønt, skrapgult etc. Hver Væg sin

Farve og Loftet med. [...] Da man omkring 1930 skulde til at bruge Tapeter, var det meget lidt Materiale for Haanden. Det var en Ørkenvandring at blade i en Tapet-prøvebog. Brun Sovs med Savsmuld og Guldstøv var Grundstofferne. Der fandtes nogle dyre Wienertapeter, hvorimellem var et Par acceptable Mønstre. En kendt Dame i Tapetbranchen [...] listede dem i Arkitekterne ved med sin slørede Stemme at mane: 'Er det ikke henrivende? - det er af Professor Dillerbrandt!'

(p. 27)

En række konkurrencer afholdt i 1930'erne og 1940'erne af foreninger og tapetfabrikker var katalysatorer for den opblomstring af dansk tapetindustri, som foregik i harmoni med funktionalismens idealer om enkelhed, holdbarhed og økonomisk mådehold. Bogen afdækker en succeshistorie af forbløffende omfang, idet den danske funktionalismes tapeter tidligt fik et gennembrud i udlandet; også i USA, hvor periodens afgjort mest produktive tapettegner, arkitekten Bent Karlby, i 1946 vandt førstepræmie ved en konkurrence i Chicago. Dette førte til øget forhandling og eksponering af de

danske tapeter i USA. Selvom kunsthistorikeren Emil Hannover tidligt var ude med kritik af naturalistiske tapetmotiver (p. 14), rettede Karlbys forkærlighed sig især mod botaniske motiver og mønstre i naturalistisk udtryk: "På dette punkt svarede hans tapeter helt til den Brandtske forkærlighed for det danske kulturlandskabs elementer" (p. 209, havearkitekten G.N. Brandt, red.).

I en dansk tapetkonkurrence i 1936 var arkitekt Aage Rafn blandt dommerne, og hans optagethed af struktur og rytme (blandt andet udtrykt i essayet "Rytme" fra 1918) fornægtede sig ikke, for han hævdede, at tidsånden generelt var imod tapetet, og at kun strukturmotiver var gangbare i et funktionalistisk hjem (p. 31).

Imitation eller abstraktion på de hjemlige vægge?

Aage Rafns stillingtagen rammer kernen i periodens æstetiske overvejelser, som i høj grad var afledt af dyrkelsen af 'ærlighed' i arkitekturen og interiøret. Allerede i 1908 havde

Adolf Loos fordømt ornamentet (og foretog om det i København i 1913) – og det var jo selve tapetets råstof. Skulle det ideelle funktionalistiske tapet have et abstrakt mønster, en efterligning af en materialitet eller være en imitation af eksempelvis en blomstereng? Selv ikke Le Corbusier var jo 'ærlig', når han søgte at frembringe "oliemaling i ruller" (p. 22), og mange af de danske tapetkunstnere søgte at stilisere figurative motiver fra fauna og flora og at mime visse materialer (puds, murværk, kvadersten). Mens mimesis således var en gennemgående arbejdsmetode, var de funktionalistiske tapeter næsten aldrig illusionistiske. Dyrkelsen af tredimensionaliteten var en arv, som definitivt blev deponeret i det foregående århundredes tapetkultur. Én klar fordel ved tapetet var imidlertid, at den funktionalistiske arkitekt på en billig måde kunne give ældre interiører en visuel opvikker i den ny tids ånd.

En endnu mere lokal strategi var anvendelsen af 'kombinationstapetet'; det vil sige tapettyper, der var

særligt velegnede til at smykke blot en enkelt væg i et rum i samklang med malede vægge og loft. Det kunne eksempelvis ske omkring det funktionalistiske blomstervindue, som i forskellige afskygninger blev folkeeje i de danske parcelhuse, og som dannede en overgangszone mellem inderummet og haverummet. Brugen af kombinationstapet nærmede sig en optisk effekt a la Le Corbusier, men sædvanligvis i huse med meget kortere rumsekvenser.

I midten af 1950erne fik de helt abstrakte tapeter et gennembrud, og kreativiteten i den florissante danske tapetindustri fortsatte med blandt andre Gunnar Aagaard Andersen, Ebbe og Karen Clemmensen, Poul Gernes og Axel Salto ved roret, indtil "den hvide død" - med Vibeke Andersson Møllers velvalgte ord - satte ind og på blot et årti, 1970erne, lagde en hel branche øde, fordi danskernes smag nu gik i retning af malede vægge, hvorfor kunstnerne gled ud af markedsføringen (pp. 249ff; 174). Papirtapetet har aldrig siden genvundet sin status, men

har i det mindste fået en begrænset udbredelse som selektivt element i rummet.

Historien om de danske kunstnertapeter har en påfaldende lighed med et andet designindustrielt ikons størrelse og fald; nemlig fajancefabrikken Alumina, der under Nils Thorssons kunstneriske ledelse oplevede en lignende guldalder i samme tidsrum, og som på tilsvarende vis virkelig formåede at indfri funktionalismens credo om at udbrede saglighedens æstetik i befolkningen. Også tapeternes udvikling fra et afsæt i stiliserede blomstermotiver i retning af større og større abstraktion og minimalisme genspejles i Aluminias produktionshistorie fra 1933 til 1969.

Fortællingen om den mådeholdne og humane danske funktionalisme, hvis eksponenter navigerede regionalt og selvsikkert mellem historicisme og Bauhaus som mellem Skylla og Charybdis (Poul Henningsen, Kay Fisker etc.), finder fodfæste i redegørelsen for kunstnertapeternes historie. Mest interessant i den forbindelse

er for mig at se, at barnets fantasi-verden har en lige så overbevisende plads i tapeterne som i samtidens øvrige danske designkultur.

Nogle refleksioner over rumanalyse, 'atmosfære' og visuel kultur

Som argumenteret af arkitekturteoretikeren Beatriz Colomina repræsenterer Adolf Loos og Le Corbusier to vidt forskellige tilgange til både moderniteten, visualiteten, boligen og modernismen: Med sine villaer kan Loos siges at være kulturelt konservativ, fordi han i sin *Raumplan* stadig tilskrev distinktionen mellem inde/ude og offentlig gade/privat interiør værdi, mens Le Corbusier helhjertet virkede for en frisættende nedbrydning af livsformerne og det traditionelle gaderum faciliteret af især teknologien. Til gengæld kan Loos' kultursyn betragtes som helhjertet moderne, fordi han anerkendte storbymenneskets særlige fremmedgjorte levevis og separation fra naturen, hvorimod Le Corbusier i sin prioritering af menneskets genforening med naturen via en intensiveret visuel, æstetisk-arki-

tekonisk forbindelse røber en stærk romantisk åre.

Konsekvensen af de to herrers arbejde med boligens rum førte til meget forskellige ikoniske villaer, men fælles for arkitekterne var en genopdagelse af rummet og en bevidstgørelse om de muligheder for en forandret visualitet, som modernismens radikale gentænkning af bygningskunsten gav anledning til.

Bagsideteksten af *Danske kunstnertapeter 1930-1965* meddeler, at "[t]apet er rumkunst, og de danske kunstnertapeter belyser periodens rumdannelser og interiører fra en anden side end den traditionelle arkitekturhistorie." Også i bogens begyndelse tales om "rumkunst" (p. 11; 13), men rumanalysen er ikke dominanten i Vibeke Andersson Møllers fremstilling, der ledes af en industrihistorisk og etnologisk synsvinkel (kapitlet "Kunstnertapeter i hjemmene"). Bogens afsender er landets hovedmuseum, og Andersson Møller skriver i introduktionen, at den er tænkt som et kombineret

oversigts- og opslagsværk domineret af "faktuelle oplysninger" (p. 11). Denne klare prioritering reflekteres i bogens opbygning, som har en nyttig sektion med kunstnerbiografier, værkoversigt etc.

Kun en minoritet af arkitekterne anvendte selv tapeter i 1930'erne, og forfatteren skriver, at "[s]elv om Karlby i sine unge år var trænet som arkitekt, var hans tapeter ikke i nævneværdig grad præget af en særlig arkitektonisk holdning" (p. 215; 38; 217). Dette besværliggør naturligvis en potentiel analyse af kunstnernes visioner om et eventuelt gesamtkunstwerk.

Alligevel kunne jeg ønske mig, at Vibeke Andersson Møller havde vovet pelsen med flere analyser af den rumlige virkning af tapeterne i de dokumenterede funktionalistiske hjem - kendte og ukendte -, for resultatet er et værk, som næsten udelukkende vurderer tapeterne på deres medieinterne præmis som todimensionelt grafisk udtryk, mens rumanalysen kun titter frem hist

og her. Aage Rafns dyrkelse af den "maleriske opfattelse" eller "tone" (p. 31) kunne give anledning til en inddragelse af det atmosfærebegreb, som for tiden spiller en så stor rolle i arkitekturteorien hos eksempelvis Gernot Böhme, og spørgsmålet om tildelingen af en æstetisk rolle til tapetet, som tredivernes arkitekter tumlede med, kunne med udbytte beriges med inddragelse af perceptionspsykologien og dens reception i kunstteorien netop i de 1940'ere, hvor Bent Karlbys tapeter fejrede triumfer i Chicago (György Kepes fra New Bauhaus i samme by kan nævnes). Disse ideer er hermed givet videre.

En henrivende kulturarv

Bogen *Danske kunstnertapeter 1930-1965*s raison d'être er først og fremmest museal anvendelse. Værket er ikke udfærdiget som et bidrag til forskningen i visuel kultur, endskønt et kapitel, som havde anlagt et mere formalistisk blik på det rigt varierede formkatalog af periodens mange tapeter, eller som havde inddraget visualitetens nyere

kunstteori, kunne have givet værket en mere prægnant konklusion.

Men alene tilvejebringelsen, udvælgelsen, prioriteringen og bearbejdningen af det enorme og sjældne materiale indgyder respekt, og det samme gør bogens frydefuldt fornemme tilrettelæggelse og konsekvent generøse farvegengivelse af den hidtil forborgne kulturarv, som modernismens danske kunstnertapeter udgør. De er - med 'den kendte dame i tapetbranchens' ord - ubetinget henrivende.



Litteratur

Bek, Lise og Henrik Oxvig (red.), *Rum-analyser* (Aarhus: Fonden til udgivelse af Arkitekturtidsskrift B, 1997)

Benjamin, Walter, "Louis-Philippe ou l'intérieur" in *Paris, capitale du XIXe siècle* [Paris 1939] (Écrits français, Paris: Gallimard, 1991)

Böhme, Gernot, *Atmosfære* [2002/04] (København: Kunstakademiets Arkitekt-skole, Institut 1, 2007).

Colomina, Beatriz, "The Split Wall: Domestic Voyerism" in Beatriz Colomina (red.), *Sexuality and Space* (Princeton: Princeton University Press, 1992)

Fisker, Kay, *Funktionalismens Moral: Tale ved Kunstakademiets Stiftelsesfest den 31te Marts 1947* (København: Det Kongelige Danske Kunstakademi, 1947)

Henningsen, Poul, "Tradition og Modernisme" in *Kritisk Revy*, 3, oktober 1927.

Kepes, György, *Language of Vision* (Chicago: Paul Theobald, 1944)

Loos, Adolf, "Ornament og forbrydelse" [Wien 1908] in *Slagmark - Tidsskrift for idéhistorie*, 27, 1998.

Munch, Anders V., *Gennem alle skalaer: Design som helhedstænkning* (Aarhus: Arkitektskolen Aarhus, 2006)

Rafn, Aage, "Rytme" in *Architekten*, 20. årgang, 17, 1918.





Kira Kofoed, *Kasper Heiberg - maler, billedhugger og pioner på stedets betingelser, 1928-1984*

København: Forlaget Vandkunsten, 2013. 411 sider.

Farven fra rummet

.....

Af Magnus Thorø Clausen, mag.art.

.....

Med Kira Kofoeds monografi om Kasper Heiberg foreligger for første gang en samlet fremstilling af kunstnerens virke.

Kira Kofoed argumenterer i bogen for, at Kasper Heiberg i sine udsmykninger udarbejder et steds- og farvespecifikt værkbegreb, der revolutionerer begrebet offentlig kunst i Danmark. Heibergs udsmykninger fra 1970'erne og 1980'erne af blandt andet Skjoldhøjkollegiet, Thisted Gymnasium og Hobro Kirketorv, såvel som de mange udsmykningsideer der forblev på skitseplan, fremhæves som hans vigtigste bidrag til dansk

kunst. Ud fra dette fokus opsummeres den øvrige værkproduktion af malerier, tegninger og skulpturer primært som foregribelser af den farvens frisættelse, der finder sted i disse arbejder i det offentlige rum.

Der opstår ifølge Kofoed en konflikt i udsmykningerne mellem folkelighed og avantgardisme. På den ene side stræber Heiberg efter at skabe en åben værkform, der kommunikerer direkte med publikum, på den anden side ønsker han samtidig at overskride det klassiske kunstbegreb. Inden for museets mure kan disse intentioner sagtens eksistere side

om side, men idet værket flyttes ud i det offentlige rum, møder det her et publikum med forventninger om en autonom, symbolsk kunst. Den avantgardistiske, værknedbrydende agenda bliver i den situation problematisk, eller i hvert fald vanskeligere at realisere fuldt ud. Vi ser, hvordan paradokset konkret udspiller sig i Kofoeds detaljerede fremstilling af Heibergs udsmykninger - mange af dem må ændres markant undervejs i forløbet, og en stor del bliver aldrig til noget. En af de måder, Heiberg søger at mindske afstanden til publikum, er via hans sideløbende forfattervirksomhed, hvor han teoretisk og pædagogisk forklarer sin praksis og forudsætninger bag. Han formulerer i den sammenhæng en fænomenologisk farve- og rumteori, som udgives som *Den Europæiske Palet* (1975), og skriver desuden sammen med skulptøren Willy Ørskov en teori om kunstens relation til omgivelserne med den lange titel *Rapport om en mulig helhedsplan for integrering af billedkunst i et byudviklingsmiljø* (1981).

Bogens fremstilling er opbygget nogenlunde kronologisk således, at vi følger Heibergs værkproduktion fra 1950erne til han dør i 1984. Det giver følgende kapitler: Tidlige malerier, abstrakte malerier og konkretskulptur, filmeksperimenter, offentlige udsmykninger, sene tegninger og malerier. Indskudt mellem disse historiske og værknære læsninger er nogle mere teoretiske afsnit, som behandler Heibergs udsmyknings-teori, Heibergs teori om farve samt en diskussion af Heibergs værker i forhold til andre kunstneres udsmykninger i samtiden (Institut for Skalakunst, Bjørn Nørgaard m.fl.). Fremstillingen af udsmykningerne fylder cirka to tredjedele af bogen, hvad der også siger noget om, hvor fokus ligger. Det medfører som nævnt, at værkproduktionen før udsmykningerne - malerier, skulpturer og film - fremtræder som skridt på vejen frem mod det udvidede værkbegreb hinsides museer og gallerier. Vi følger en bevægelse, der går fra værkautonomi til større integration med omgivelserne og det sociale.

Det udvidede felt

Heibergs version af et stedspecifikt, offentligt værkbegreb eksemplificeres især i kapitel 5, som gennemgår samtlige offentlige udsmykninger, samt mere teoretisk i kapitlerne 4, 6 og 7, som omhandler henholdsvis udsmykningsteori, farveteori og en perspektivering til andre kunstneres udsmykningsprojekter i Danmark. Kofoed beskriver, hvordan Heiberg arbejder med idéer til udsmykninger, der i stadig højere grad forholder sig specifikt til udsmykningssituationen: til arkitekturens udformning, til stedets farvesammensætning, til lys og skygger med videre. Hvert sted har i den Heibergske optik en særegen række egenskaber, der ændrer sig gennem dagen, under skiftende vejrforhold, gennem skiftende årstider. Det steds-orienterede værk træder i forhold til disse egenskaber, reflekterer dem, transformerer dem, forholder sig poetisk eller kritisk til dem. De fleste af Heibergs udsmykninger laves til steder præget af beton-arkitektur og grå flader. Udsmykningernes farvesætning og rumlige indgreb bliver ifølge Kofoed også en måde

kritisk at diskutere disse arkitektoniske miljøer på. Helt overordnet læses Heibergs udsmykninger som forskellige måder at intensivere vores sansning af omgivelserne på.

Udsmykningen af Skjoldhøjkollegiet fremhæves som et af hovedeksemplerne på, hvordan en sådan dialog mellem værk og arkitektur kan udfolde sig med farven som omdrejningspunkt. Heiberg forholdt sig i denne udsmykning blandt andet til kollegiets fysiske kontur i kontrast til det omgivende landskab, til byggematerialernes tekstur og farve, til skyggernes vandring gennem byggeriet i løbet af dagen og til mange lignende udpræget fænomenologiske registreringer. Kollegiets forskellige formelle og visuelle egenskaber bliver indoptaget i udsmykningens struktur, farve og rytme, og det synliggør en mere generel karakteristik ved Heibergs udsmykningsbegreb: Nemlig at aflæsningen af det åbne værk er tæt sammenhængende med en mere fintmærkende sansning af omgivelserne for værket. Opmærksomheden er i den forstand flyttet

hinsides det autonome værk mod en mere åben eller dialogisk situation.

Der er en oplagt forbindelse mellem Heibergs steds-orienterede udsmykningsprojekter og internationale bevægelser i skulptur og installationskunst i samme periode fra sen-60erne og op igennem 1970erne. Hvis man for eksempel forholder sig til amerikanske tendenser som land art og arkitektur-orienteret kunst, kan man finde samme opmærksomhed for stedets specifikke egenskaber, og hvordan disse kan registreres i nye, åbne værkformer. Rosalind Krauss' artikel "Sculpture in the Expanded Field" diskuterer disse nye former i relation til modernistisk skulptur, mens eksempelvis Miwon Kwon's bog *One Place After Another* kontrasterer 1960ernes formelle og fænomenologiske stedspecificitet med en anderledes diskursiv stedspecificitet i samtidskunst siden 1990erne. Kofoed kommer ikke ind på disse historiske diskussioner af relationen mellem værk og sted, hvad jeg savnede lidt, fordi det kunne have forankret Heibergs værkfor-

ståelse i nogle mere generelle brud i tiden. I det perspektiverende kapitel åbnes der lidt for denne bredere kontekst, men stadigvæk primært i et dansk perspektiv og begrænset til værker, der entydigt kan betegnes som udsmykninger.

Modhistorier

Bogens opdeling i henholdsvis værknære og teoretiske kapitler forekom mig under læsningen lidt bremsende i forhold til fremstillingens flow og efterlod et staccato-agtigt indtryk. Det medfører også en del gentagelser, hvor for eksempel de samme udsmykningsteoretiske pointer gentages først i den teoretiske diskussion af Heibergs og Ørskovs diskuterende publikation, så i de konkrete analyser af udsmykningerne og dernæst igen i perspektivering til andre udsmykninger. Jeg synes, det havde været bedre, hvis det værknære og teoretiske havde været mere integreret. Det kunne også have gjort fremstillingen mere logisk. For eksempel virkede det lidt paradoksalt, at kapitlet om Kasper Heibergs farveteori er placeret

næsten til sidst i bogen i stedet for i kapitlet om konkret-skulpturerne, hvor denne teori er direkte relevant.

Et andet aspekt, som kan gøre læsningen af bogen lidt træg, er den store detaljerighed, som i udgangspunktet er fin, men også stedvis bliver lidt for opremsende. Det gælder især i kapitlet om de mange udsmykningsprojekter. Efter at have læst om de første 12-15 projekter begynder det at blive vanskeligt at skelne dem fra hinanden, og det bliver ikke lettere af, at der ofte kun er løse skitser og optegnelser at forholde sig til.

Teoretisk belyses Heibergs værker primært af kunstnerens egne udtalelser. På den positive side betyder det, at man kommer tæt på Heibergs egen tankegang og idéer med værkerne. Men mere problematisk betyder det, at Heibergs oeuvre igen kommer til at stå lidt uden anden kontekst end den helt nære og lokale. Heibergs tilgang til rummets sanselige egenskaber, til farve og rum, har som antydning oplagte paralleller i fænomenologisk

teori, sådan som den kan findes hos Edmund Husserl, Martin Heidegger eller Maurice Merleau-Ponty. Dialogen med fænomenologisk teori kan genfindes mange steder i 1960ernes kunst helt eksplicit (Chevrier, 1997), og det kunne derfor have været spændende at få udfoldet i forhold til Heiberg. I forlængelse af fænomenologisk filosofi udgiver Willy Ørskov en objekt-teori i 1971, som på mange måder er beslægtet med Kasper Heibergs farve-teori fra samme periode. En mere direkte inddragelse af Ørskovs objekt-teori kunne have været interessant i forhold til den markante fysiske side af Heibergs udsmykninger, som Kofoed fint beskriver, men ikke behandler mere teoretisk. Heibergs udsmykningsprojekter er også i dialog med skulptur, de betegnes i monografien som "miljøskulpturer", og kan relateres til en lang tradition for monumentalkunst igennem det 20. århundrede, som dog generelt forbliver implicit i bogen.

I forhold til udsmykningernes paradoksale stilling mellem folkelighed og avantgardisme er Heiberg for

mig at se mest spændende, når han ikke vælger side, men fastholder paradokset (som i Skjoldhøj-udsmykningen, 1972-75, der både er kommunikerende og autonomi-kritisk). De sene udsmykninger virker i dette perspektiv mindre vellykkede, idet Heiberg her indlejrer symbolik og fortælling og således genindskriver et traditionelt skulpturbegreb (for eksempel i Espergærde-udsmykningen, 1983). Kofoed er gennemgående diplomatisk og positiv i sin fremstilling, hun kommer sjældent med kritiske vurderinger. Det savnede jeg faktisk lidt, fordi det medfører, at værkerne derved får en tendens til at blive temmelig ensartede, selvom de reelt indebærer forskellige betydningslogikker og forskellige positioner til kunstens sociale funktion.

Hvis bogen virker lidt tung at komme igennem i én gennemlæsning, egner den sig omvendt glimrende som oplagsværk, hvor man kan vælge at læse om eksempelvis en specifik udsmykning, fokusere på kapitlet om konkretskulpturerne, eller læse om Heibergs eksperimenter med

filmmediet. I en sådan tilgang bliver det også klart, at bogen ud over det diskuterede hovedspor indeholder et væld af sidefortællinger og nuancerende iagttagelser, som det i denne anmeldelse ikke har været muligt at komme ind på. Kapitlet om Heibergs tid i Paris er således ikke bare en fremstilling af kunstnerens bevægelse fra maleri til skulptur, men også en skildring af et levet miljø, som også belyser mange andre danske kunstnere, der på dette tidspunkt arbejdede i byen. Hvis man altså er interesseret i dansk kunst i 60'erne, i kunst i det offentlige rum eller i det udvidede kunstbegreb, er bogen bestemt anbefalelsesværdig. Heibergs praksis er tit blevet lidt marginaliseret i kunsthistoriske oversigter. Bogens modhistoriske ærinde er at demonstrere, hvordan Heiberg i et udsmykningsperspektiv var en af de centrale skikkelser.



Litteratur

Chevrier, Jean-François, *The Year 1967: From Art Objects to Public Things, or Variations on the Conquest of Space* (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997)

Krauss, Rosalind, "Sculpture in the Expanded Field", in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge MA: MIT Press, 1986)

Kwon, Miwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge MA: MIT Press, 2004)



Aarhus University Press | 



Representational Machines

PHOTOGRAPHY AND THE PRODUCTION OF SPACE

Edited by Anna Dahlgren, Dag Petersson and Nina Lager Vestberg

Representational Machines. Photography and the Production of Space

Redaktion: Anna Dahlgren, Dag Petersson og Nina Lager Vestberg. Aarhus: Aarhus University Press, 2013. 270 sider.

Fotografi handler ikke blot om tid

.....

Af Mette Sandbye, ph.d.

.....

Ofte forbinder man fotografi som medium med erfaringen af tid. Men siden fotografiets opfindelse har det i høj grad været medvirkende til at skabe vores forestillinger om rum. Antologien *Representational Machines. Photography and the Production of Space* med bidrag fra forskere fra flere forskellige europæiske lande diskuterer fotografiets "produktion af rum" fra de tidligste daguerreotypier til nutidens digitale overvågningsfotografi.

For nylig var jeg på en stor international fotografiforskerkonference i Helsinki, hvor en af keynotespeak-

erne i sit oplæg nævnte Roland Barthes' bog *Det lyse kammer* (fr. *La chambre claire*). "Man kan jo ikke tale ved en fotografikonference uden at komme ind på den", som han sagde. En af fotografiforskningens mest centrale og citerede aktuelle forskere, australske Geoffrey Batchen har ved flere lejligheder udtalt, at Barthes' lille bog om fotografiet som erkendelsesform er den ultimative bog om fotografi, aldrig overgået hverken før eller siden dens posthume udgivelse i 1980. James Elkins mente derimod i antologien *Photography Theory* fra 2007, at *Det lyse kammer* havde blokeret for og ødelagt diskussionen om

fotografi. Barthes' bog handler kort og firkantet fortalt om at indkredse fastfrysningen af "det-der-har-været" og diskutere fotografiet som en fænomenologisk erfaring af selveste tiden.

Rum er ikke, rum performs

I forordet til antologien *Representational Machines. Photography and the Production of Space* nævner bogens tre redaktører, svenske Anna Dahlgren (lektor i kunsthistorie ved Stockholms Universitet), svenske Dag Petersson (lektor ved Arkitekt-skolen i København) og Nina Lager Vestberg (lektor i visuel kultur ved NTNU i Trondheim), faktisk slet ikke Barthes, hvilket er ganske velgørende. Men en vis polemik mod altid at diskutere "fotografi og tid" ligger som en præmis bag bogens produktion, ligesom redaktørerne eksplicit ønsker at udfordre "the hoary old concept of the index". Hvad med den mindst lige så vigtige "produktion af rum"? spørger de og indleder antologien med et citat af en anden fototeoretisk gigant Walter Benjamin, hvor han taler om, at fotografiet producerer et nyt "Blickraum".

Med afsæt i den franske filosof og urbanitetsforsker Henri Lefebvres tanker fra 1970'erne om rum som noget, der ikke blot er givet *per se*, og som eksisterer som en universel størrelse, der blot kan fastholdes på et foto eller et landkort, argumenteres for, at "rum" snarere må ses som en relativ og flydende størrelse, der konstant produceres af os selv, mens vi færdes i rummene. Videre er de tre redaktører - og til en vis grad de øvrige bidragydere - inspireret af en vifte af kulturvidenskabelige fag såsom humangeografi, etnografi, sociologi, materialitets- og urbanitetsstudier og arkitekturteori, hvor man de sidste årtier netop har diskuteret ideen om "rum" som produceret - eller "performet" med et af tidens buzzwords - ikke mindst af billeder.

Fotografier kan således anskues som "repræsentationelle maskiner", som bogens overskrift lyder. Men fotografiets forhold til rum er underudforsket, skriver redaktørerne, og det vil de gerne være med til at råde bod på. Antologiens ærinde er at indkredse fotografiets "space" i

bred forstand: de rumligheder, som billederne *forestiller*, men også de rumligheder, hvori de *tages, vises, distribueres* og *arkiveres*, samt endelig de rumligheder, de skaber i hovedet på os; de imaginære rum. Det er et ganske bredt ærinde, og antologiens ti kapitler spreder sig da også over hele fotografiets historie fra de allerførste daguerreotypier til nutidens forandrede digitale virkelighed, hvor fotografier cirkulerer endeløst rundt på nettet og oftest opleves flygtigt på en skærm. Bogen spreder sig over kunst- og arkitekturfotografi, stereoskopfotos, familiealbum, industri-fotografi, "edutainment-film" og meget andet. Bidragyderne kommer også fra et væld af fagligheder; kunsthistorie, medievidenskab, filosofi, idehistorie med videre. Bogen er vokset ud af en to-dages workshop i Stockholm, hvor deltagerne mødtes og diskuterede hinandens førsteudkast, hvilket i sig selv er en rigtig god måde at skabe en sammenhængende antologi på. Ikke desto mindre har den et vist strittende og ujævnt præg, som med antologiens brede emne in mente nok ikke helt kunne undgås.

Fotografier skaber forestillinger, der lever videre

Alle artikler har en konkret case som afsæt. De bedste er dem, hvor det lykkes at vise, ja ligefrem helt billeddetektivisk at afsløre, hvordan vores mentale forestilling om noget er uløseligt knyttet til en fotografisk repræsentation produceret på et bestemt tidspunkt i historien. Som Patrizia DiBello, der skriver om 1860ernes stereoskopiske fotografier, som fungerede som en underholdningsindustri. Motiverne var ofte hvide statuer, som egnede sig særligt godt til at udnytte stereoskopbilledernes tre-dimensionelle virkning. Hun analyserer, hvordan de stereoskopiske fremstillinger af skulpturerne på Verdensudstillingen i London i 1862 tilbød publikum et renset, kontemplativt rum for at se og opleve dem, hvilket følte svært for det kunstuvante publikum på selve Verdensudstillingens inferno af visuelle og auditive indtryk. Med andre ord var det som om, skulpturerne kun kunne opleves og sanses med kameraets mellemkomst. Kunstkritikere var ikke begejstrede for udstil-

lingens skulpturer *in real life*, men 30.000 stereoskopfotos af dem blev langet over salgsdisken hver uge. Magnus Bremmer tager også fat i etableringen af den tidlige visuelle kultur og beskriver, hvordan litografier baseret på daguerreotypier af landskaber – men redigeret i den litografiske "oversættelse" – lærte publikum at opfatte deres omgivelser på en pittoresk og "ideel" måde. Det er beskrevet før, blandt andet af førnævnte Geoffrey Batchen, men det er interessant af få inddraget nordisk materiale, her stockholmske panoramaer skabt allerede i 1840 få måneder efter afsløringen af den nye fotografiske opfindelse i Paris i 1839.

Kroppen som landskab, albummet som hjem

En anden "afsløring", der muligvis er velbeskrevet men var ny for overtegnede, er Solveig Jülichs gennemgang af de visuelle kneb og tricks, den svenske fotograf Lennart Nilsson og hans hjælper benyttede sig af i deres "edutainment-film" fra 1960erne og 70erne om barnets undfangelse og fødsel. Her anvendte man i

udpræget grad landskabsmetaforer om kroppens indre, ligesom tidens fascination af erobringen af rummet sivede ind i filmene. Begge måder at betragte og omtale befrugtningssprocessen og kroppens indre har i den grad præget kulturen siden disse film, der gik verden rundt. Endvidere skulle publikum tro, det var *the real thing* man bevidnede, men filmene var fulde af tricks. Stillfotos blev animeret, aborterede, døde fostre optaget i kar med farvet vand agerede det levende foster, og der blev sågar anvendt organer fra døde får.

Anna Dahlgren diskuterer 1800-tallets familiealbum som et konkret "sted", hvor folk blev bragt sammen på siderne, som var de portrætter ophængt i et fysisk museum eller ligefrem decideret foretog et rigtigt møde i et privat "hjem". Af den grund var det også vigtigt, hvem man "sad ved siden af" i forhold til social status.

Andre af bidragenes cases virker mindre indlysende, eller forfatterne får ikke i tilstrækkelig grad draget principielle konklusioner ud af deres

materiale eller formår at overbevise analytisk. Det gælder konstruktionen af et angiveligt særligt "socialistisk rum" i industrifotos (Philip Ursprungs underillustrerede og dermed for generaliserende og påståelige bidrag), det interessante overhovedet ved fotografierne i Niels Bohr-arkivet (Nina Lager Vestberg), udover at de findes, eller muligheden for at skrive kreativt på en ny måde gennem fotografiet (Ella Chmielewska).

Bogen slutter med to perspektivrige og fremadpegende bidrag om det ændrede fotografiske rum i dag, hvor fotografierne cirkulerer overalt på nettet og ses og opleves i et billedflow på skærmen frem for som fysiske papirobjekter i hånden. Louise Wolthers diskuterer overvågningskameraer som en ny rumdannelse, vi alle er underlagt i nutidens affektive frygtkultur. Hun fremhæver kunstneren Hasan Elahis strategi for "modovervågning", hvor han med kameraet som en kropslig protese ad absurdum registrerer alt, hvad han foretager sig, og meddeler det til FBI

og andre overvågningsinstitutioner, ligesom han derpå offentliggør, når de "kigger med".

David Bate diskuterer i bogens *outró* overgangen fra analog til digital. På sin vis reproducerer digitale kameraer de analoges æstetiske greb og muligheder; perspektivet, uskarp-skarp, flash, farveskalaen, sepiatoning. Det nye er derimod billeddistributionen. De digitale billeder eksisterer som en fritflydende billedstrøm på nettet, som konstant og øjeblikkeligt muterer og genannvendes og producerer en oplevelsesmåde som "live" og "nu-og-her" på en helt anden og ny måde end de analoge fotos. Bate kaster en række nye spørgsmål i luften i kølvandet på beskrivelsen af denne radikale omkalfatring af mediet. Han svarer ikke på dem, men efterlyser "a new field of digital theory of photography". Med denne udgangsreplik, sammen med den overordnede påpegning af fotografiets produktion af imaginære rum, er bogen på glimrende vis i sync med sin egen tid, hvor man oplever, at fotografiet

er på vej et helt nyt sted hen, som vi endnu ikke helt har fattet rækkevidden af.



Representational Machines. Photography and the Production of Space
indeholder følgende bidrag:

Magnus Bremner, "The Magic Box of the Picturesque: Anticipating Photographic Space in Benzelstjernas's 'Daguerreotyp-Panorama' 1840"

Patrizia Di Bello, "The 'Camera-Medusa': Stereoscopic Photographs of Statuettes"

Philip Ursprung, "The Production of Socialist Space: A Photographic Archive of the Leipzig Fair"

Ella Chmielewska, "Writing with the Photograph: Espacement, Description and an Architectural Text in Action"

Dag Petersson og Walter Niedermayr, "Photographic Space"

Solveig Jülich, "Televising Inner Space: Lennart Nilsson's Early Medical Documentaries on the Interior of the Human Body"

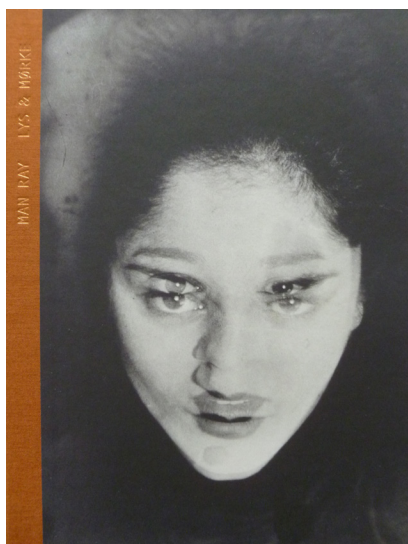
Nina Lager Vestberg, "A Photographic Archive of Physics, or a Physical Archive of Photography? Niels Bohr and the Photographic Production of Scientific Space(s)"

Anna Dahlgren, "The Album as Site"

Louise Wolthers, "Mobile Monitoring: Self-tracking in Counter-surveillance Art"

David Bate, "The Emancipating Machine"





Man Ray - Lys & Mørke

Redaktion: Louise Birch Sørensen. Holte: Gl. Holtegaard, 2013.
216 sider.



Man Ray - Syn & Tanke

Redaktion: Sidsel Maria Søndergaard. Hellerup: Øregaard Museum, 2013. 319 sider.

Man Ray - kunstner-identitetens flertydige væsen

.....

Af Vibeke Petersen Gether, mag.art.

.....

I efteråret 2013 introducerede Gl. Holtegaard og Øregaard Museum kunstneren Man Ray (1890-1976) gennem to fine udstillinger. Udstillingerne supplerede hinanden og blev afholdt stort set samtidig fra henholdsvis d. 23. august - 15. december 2013 og d. 25. september 2013 - 26. januar 2014.

Den fælles præsentation af Man Rays værk var delt, sådan at Gl. Holtegaards fokus var på Man Rays fotografi og film med titlen *Man Ray - Lys & Mørke*. Her så man, hvordan Man Ray udforsker fotografiets grænser, der overskrides teknisk og

genremæssigt med kvinden som det altoverskyggende motiv.

Øregaard Museums fokus var på maleri, skulptur, objekt, film, bøger, tegning og collage med titlen *Man Ray - Syn & Tanke*. Udstillingen viste hans arbejde med genrer, medier og materialer. Her blev Man Ray præsenteret i al sin mangfoldighed.

Man Ray, hvis oprindelige navn var Emmanuel Radnitzky, blev født i USA af russisk-jødiske immigrantforældre. Byen Philadelphia blev udgangspunktet, men inden han var

nået til skelsår og alder, var familien flyttet til Williamsburg i Brooklyn, New York. Og herfra begyndte hans kunstneriske løbebane.

Første gang vi i Danmark blev præsenteret for hans interessante værk var en retrospektiv udstilling på Louisiana Museum i 1972. Der skulle gå 40 år, før der atter var nogen, der ville binde an med en Man Ray-udstilling. Godt at Gl. Holtegaard og Øregaard Museum gav os muligheden for at blive genintroduceret til hans alsidige virke.

Et resultat af Gl. Holtegaards og Øregaard Museums udstillinger er, at vi heldigvis sidder tilbage med to bøger, der er rigt illustreret, så selvom man ikke har set udstillingerne, gives et grundigt indblik i Man Rays kunst.

Teksterne i de to bøger fører os ind i Man Rays tanke- og praksisverden. De giver indblik i de komplicerede forhold, der ligger i avantgardens antibevægelse mod enhver konformitet. Vi får præsenteret Man Rays personkreds, kunstneriske aktivite-

ter og arbejdsforhold, som konstant befinder sig i krydsfeltet mellem kunst/ikke-kunst. Biografierne i begge bøger opsummerer hans liv, dog er biografien i bogen *Man Ray - Syn & Tanke* mere detaljeret. Her bliver kunstnerens tidslinje perspektiveret gennem begreberne objektkunst, dada, surrealisme og samtidens optagethed af anarkismen som politisk drivkraft, foruden Man Rays arbejde med de fotografiske medier rayografi og solarisering.

Derfor kan vi hurtigt konstatere, at hans kunstneriske indføring begyndte på kunstsolen The Art Students League i 1911. Dog havde han allerede i 1910 fulgt familiens håndværkstradition ved at tilmelde sig aftenkurser på The National Academy of Design. Hurtigt blev han hvirvlet ind i et mere radikalt kunstmiljø, da han i 1912 begyndte at tage aftenkurser på Ferrer Social Center, også kaldet The Modern School. Her blev diskuteret anarkistiske idéer og stillet spørgsmål til samfundets opbygning, og i særdeleshed blev der skudt på kunstakademiske traditio-

ner. I 1913 fik Man Ray det næste chok, da han besøgte *The Armory Show* i New York og blev konfronteret med blandt andet Marcel Duchamps *Nøgen kvinde gående ned ad en trappe, nr. 2* (1912).

Året 1915 blev på mange måder skelsættende - han fik blandt andet sin første separatudstilling i Daniel Gallery, hvor han udstillede malerier. Selvom *The Armory Show* havde rystet ham, havde han fortsat holdt fast i et mere klassisk maleri, men lysten til at eksperimentere med andre medier havde fået sit tag i ham. Det skyldtes dels, at han var begyndt at have sin gang i fotograf og galleriejer Alfred Stieglitz' Galleri 291, som især gav plads for fotografi som kunstnerisk udtryk. Stieglitz og han blev med tiden nære venner. Det samme gjorde sig gældende, da Man Ray i samme år mødte Duchamp i New York, med hvem han indledte et venskab og en arbejdsrelation, som kom til at vare mere end 50 år. 1915 var også året, hvor han fik købt sit første fotografiapparat. Og så er vi ved Man Rays egen praksis som

kunstner, mode- og portrætfotograf og reklamemand.

I *Man Ray - Lys & Mørke* skriver Rune Gade om Rays fotografiske virke. Teksten er komprimeret, men løses op af de mindre tekster, som indleder bogens billedel, og som er identiske med udstillingens opdelte temaer. Gade fører os ind i Man Rays fotografiske univers som indgangen til en større forståelse for hans samlede og mangeartede virke. Men det viser sig, at fotografiet må betragtes som et forførelsesnummer - for hurtigt bliver vi hvirvlet ind i komplicerede relationer mellem fotografen og hans motiv: kvinden som objekt og subjekt - identitet og køn. Hvem forfører hvem? Hans forhold til surrealismen og Dada afspejles tydeligt i hans fotografiske værk. Men ved siden af fotografiet som kunstmedie blev det også hans levevej, og her blev hans dilemma tydeligt. Fotografiet og filmmediet indvarslede en ny tidsalder. Disse medier satte en anden puls og blev i mange henseender toneangivende for, hvordan et kunstnerisk udtryk hurtigt kunne ændres og

varieres i rytmiske forløb. De gav baghjul til de 'gamle' kunstneriske virkemidler. Gade analyserer Man Rays fotoværker, men trækker også det paradoksale frem, at kunstneren ikke følte at han blev opfattet som seriøs kunstner på lige fod med flere af de kunstnere, han mødte gennem sit liv. Man Rays styrke, men også hans problem, var at han bevægede sig frit på tværs af mange kunstarter og stilistiske udtryk. Det blev et vedvarende forhindringsløb, som han bestemt ikke var ene om dengang.

Det bliver uddybet i *Man Ray - Syn & Tanke*, hvor Sidsel Maria Søndergaard og Marie Louise Helveg Bøgh folder Man Rays praksis ud. Man Rays anliggende var at stille spørgsmålstil, hvordan en kunstneridentitet kunne defineres, når kunstneren bevæger sig mellem kunstens rum og det kommercielle rum. Selvom han understregede, at det for ham ikke havde nogen betydning, hvilket medie han benyttede sig af i en kunstnerisk sammenhæng, viste det sig alligevel, at han ikke kunne sige sig fri for at føle sit arbejde mindre

værdsat i kunstkredse, når han beskæftigede sig med fotografiet. Problemet var, at fotografiet ikke blev betragtet som en kunstkategori på linje med maleri og skulptur. Hans arbejde som modofotograf placerede ham derimod i en kommerciel, populærkulturel sammenhæng. Dog var det ikke ensbetydende med, at han rettede ind, tværtimod tog han 'kampen' op ved at italesætte sine idéer som et grundlæggende kunstnerisk produkt på linje med et originalt kunstværk.

Søndergaard skriver om tre ledemotiver, der perspektiverer Man Rays praksis: identitet, spil og det levende billede. Her bliver det tydeligt, at det er selve idéen, der interesserer Ray, hvorimod valget af medie er underordnet. Det drejer sig først og fremmest om at understrege de kreative dynamoer - lyst og frihed. Godt nok er han optaget af kvinden som motiv, men når det kommer til stykket, er det ham selv som objekt og subjekt, der styrer iscenesættelsen. Søndergaards ærinde er at vise, hvordan han i sine arbejder inkor-

porerer tilfældighed og kontrol, så sammenstødet mellem det gådefulde og det kaotiske elektrificeres.

Helveg Bøgh tager fat i Man Rays maleriske praksis og ser på forholdet mellem hans position som kunstnerisk fritænker, når det drejer sig om fotografiet, filmen og objektet, og hans bundethed af maleriet. Paradoxet var, på den ene side, at han udnyttede de muligheder, der lå i tiden for at promovere sin fotografiske og konceptuelle praksis, og dermed understregede avantgardens antibevægelse, og på den anden side hans behov for at lægge sig ind under maleriets klassiske udtryk og dermed acceptere de konventionelle kunstneriske spilleregler.

Bøgerne fremstår hver især som selvstændige, men vil man have det totale billede af Man Rays produktion, fås det fulde udbytte først, når begge er læst. Hvorfor Rune Gades bidrag er trykt i hver, kan synes overflødig, især fordi teksten passer ind i *Man Ray - Lys & Mørke* ved at fokusere på Man Rays fotografi og film, som var udstillingens fokus på

Gl. Holtegaard. Derfor er denne bog også fyldt med fotografier, der er indtalt i udstillingens temaer. Udover behandlingen af fotografiet giver kunsthistorikeren og vennen Janus, Man Rays fortrolige levnedsbeskrivelser fra slutningen af 1960'erne og frem, en karakteristik af hans mange praksisser, hans flytning frem og tilbage mellem USA og Europa, en intellektuel og æstetisk nomadisme. I Øregaard Museums *Man Ray - Syn & Tanke* er der ellers rigeligt med stof. Udover behandlingen af Man Rays kunstneriske og identitetsskabende praksis er der også fortællingen om Richard Winthers besøg hos Man Ray. Og Wendy A. Grossman skriver om Man Rays forbindelse med den danske samler af afrikansk kunst Carl Kjerfve, som inviterede Man Ray til at komme til København i 1933 og fotografere Kjerfve og hustruen og deres afrikanske skulptursamling. En begivenhed, som satte sig dybe spor i Man Rays fotografi.

Begge bøger har den samme grafiske tilrettelægning af *All the Way to Pa-*

ris. De har en fælles ramme, struktur og typografi, hvorimod de hver især har en forskellig signaturfarve: I bogen *Man Ray - Syn & Tanke* er det en svag, sart rosa farve, og i bogen *Man Ray - Lys & Mørke* er det en svag, sart grønlig farve.

Artiklerne er indsigtfulde, men der er dog rigeligt med gentagelser både på billed- og tekstsiderne. Det kan have sine fordele, da Man Rays kunst ikke er for fastholdere, men kan også blive vel meget af det gode. Alligevel er bøgerne en visuel fornøjelse, og de udtrykker en overordnet smuk, æstetisk helhed.



Man Ray - Lys & Mørke indeholder følgende bidrag:

Rune Gade, "Skyggernes Eros"

Janus, "Tilbage til meningen med Man Ray"

Temaintroduktioner og biografi ved Louise Birch Sørensen og Ida Leisner



Man Ray - Syn & Tanke indeholder følgende bidrag:

Sidsel Maria Søndergaard, "Forvandlingskuglen - introduktion til Man Ray"

Rune Gade, "Skyggernes Eros"

Wendy A. Grossman, "Afrikansk kunst i sort og hvidt: Man Ray og Kjersmeierforbindelsen"

Marie Louise Helveg Bøgh, "Man Rays paradoks"

Richard Winther, "Atelierbesøg hos Man Ray"

Biografi ved Anne-Christine Løventoft-Jessen



KUNST & RELIGION

fra Byzans
til Per Kirkeby

Hans Jørgen Frederiksen



Hans Jørgen Frederiksen, *Kunst & religion - fra Byzans til Per Kirkeby*

Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2013. 149 sider.

Kunst & religion - billedkunsten som en særlig erkendelsesvej

.....

Af Trine Dissing Paulsen, mag.art.

.....

Billedkunsten har gennem årtusinder været intimt forbundet med det religiøse, særligt i den vestlige kultursfære, hvor billedet, og derved også kunsten, har eksisteret i et symbiotisk, men også konfliktfyldt forhold til den kristne kirkes dogmer - i særdeleshed i relation til Det Gamle Testaments forbud mod afgudsbilleder. Hans Jørgen Frederiksen, lektor i kunsthistorie ved Aarhus Universitet, tager livet tag med forholdet mellem kunst og religion, og i særdeleshed konflikten mellem billedstrid og billeddyrkelse, i bogen *Kunst & religion - fra Byzans til Per Kirkeby*.

Kunst - religion - erkendelse

Hans Jørgen Frederiksen har store ambitioner med denne bog. Han ønsker at udforske billedkunsten som en særlig erkendelsesvej, en form for udforskning af virkeligheden som udgør et supplement og korrektiv til den strengt videnskabelige virkelighedsopfattelse som dominerer den moderne verden. Dette er selvfølgelig et enormt projekt, som han indsnævrer ved en tofoldig indramning af sin undersøgelse: først i relation til den byzantinske billedstrid, *ikonoklasmen*, som udspillede sig i det 8. og 9. århundrede, og dernæst i relation til den filosofiske æstetik

udforskning af den kunstneriske erkendelse som en alternativ måde at udforske *virkeligheden* på.

Per Kirkeby og det byzantinske

Frederiksen har valgt at nærme sig sit emne gennem den danske kunstner Per Kirkeby, der gennem en årrække har beskæftiget sig en hel del med den byzantinske billedstrid. Dette gøres gennem to korte kapitler, der tjener som en indramning af Frederiksens redegørelse for de teologiske argumenter, hvorigennem den byzantinske billedstrid udspillede sig, deres indflydelse på den kristne kunst fra middelalderen til Reformationen over Oplysnings-tidens filosofiske æstetik frem til modernismens kunstsyn, som Frederiksen italesætter som en ny form for billedstrid.

Per Kirkeby har siden 1970erne beskæftiget sig med *det byzantinske*, hvilket i denne sammenhæng skal forstås i forhold til den modernistiske billedæstetik med dens modstand mod det narrative og det figurative i billedkunsten samt den

valorisering af abstraktionen og den rene form. Desuden er Kirkebys interesse for den byzantinske billedstrid i høj grad betinget af den dominans, som koncept- og performancekunsten havde i 1970erne, hvilket Frederiksen karakteriserer som et slags kunstnerisk "billedforbud", hvor maleriet måtte kæmpe for sin eksistensberettigelse.

Frederiksen fremhæver dog, at det byzantinske i Kirkebys kunst indtager en langt mere fundamental rolle end et tidsbundet, kunstpolitisk standpunkt. Det byzantinske er, i Frederiksens optik, en essentiel del af Kirkebys kunst og i denne forbindelse introducerer han nogle begreber, som udgør en ledetråd gennem hele bogen. Der tales om *form*, *tomhed* og *ingenting* - begreber som ifølge Frederiksen ikke blot er intimt forbundne, men som også viser tilbage til de teologiske debatter som formede ikonoklasmen, debatter som i bund og grund omhandlede relationen mellem spiritualitet og materialitet i relation til Jesus som det Inkarnerede Guds billede. Altså

det guddommelige givet form og materialitet, hvilket var et afgørende argument for det religiøse billedes eksistens og nødvendighed i billedfortalernes teologiske argumenter.

Billedstrid: fra Moses til Byzans

Fra Kirkeby bevæger Frederiksen sig over til den byzantinske billedstrid, som den blev italesat gennem teologien. I perioden 726-834 - med en afbrydelse i perioden 787-815, var der et officielt forbud mod religiøse billeder i Det Byzantinske Kejserrige, som strakte sig over det meste af Lilleasien og Balkan. Frederiksen fremhæver, at kejser Leo III's (ca. 640-741) indførelse af dette billedforbud til dels bør anskues i forhold til den muslimske trussel, dels som en imødekommelse af krav fra kejserrigets østlige provinser. Men spørgsmålet om eksistensberettigelsen af religiøse billeder var i høj grad også et teologisk spørgsmål inden for den kristne kirke.

Det byzantinske billedforbud fandt sit vægtigste argument i Det Gamle Testaments Anden Mosebog, hvor

de to første bud omhandler afguds- og billeddyrkelse. Frederiksen citerer:

*Du må ikke have andre guder end mig,
Du må heller ikke gøre dig noget udskåret
billede eller noget afbillede af det, som er
oppe i himmelen eller nede på jorden eller
i vandet under jorden; du må ikke tilbede
eller dyrke det, thi jeg Herren din Gud er
en nidkær Gud [...]*

(p. 13)

Kernen i den byzantinske billedstrid (og den senere protestantiske billedstrid) drejer sig om måden, hvorpå disse passus i Biblen blev fortolket. Ikonodulerne (billedfortalerne) tolkede det gammeltestamentelige billedforbud som en del af det første bud: "Du må ikke have andre guder end mig", altså som et forbud mod afgudsbilleder. Ikonoklasterne fortolkede det derimod som et selvstændigt bud, hvilket betød, at det fik langt mere omfattende konsekvenser - det vil sige, at enhver form for religiøst billede var forbudt.

Det Nye Testamente fik derimod en afgørende betydning for senere

tiders billedteologi. I denne forbindelse fik doktrinen om Jesus Kristus som inkarnationen af det Guddommelige Ord en altafgørende betydning: Kristus skulle således opfattes som Guds fuldkomne billede. Den teologiske debat vedrørende billedforbuddet indgik således i en bredere kristologisk debat omkring Kristi dobbelte natur, menneskelig og guddommelig. Heraf følger det, at hvis man tror på Inkarnationen, så er billedet ikke bare en mulighed, men også en nødvendighed.

Det var dog ikke kun det gammeltestamentelige billedforbud, som var afgørende for den byzantinske billedstrid. Et andet centralt problem var, at billedmodstanderne var bekymrede for, at de religiøse billeder, først og fremmest ikonerne, kunne forlede folk til at forveksle ikonen med dets forbillede (urbilledet), det vil sige det skabte med Skaberen, og derved komme til at vise billedet en tilbedelse, som kun tilkom Gud. Derfor brugte billedtilhængerne stor energi på at argumentere for, at et billede blot var et billede, men at det

spillede en uhyre vigtig erkendelsesmæssig rolle - som et medium for den religiøse erkendelse. Billedtilhængerne definerede således billedets relation til det afbildede som en formmæssig lighed, det vil sige billeder af Kristus henviste til hans fremtrædelsesform og ikke hans essens, hvilket udgjorde et argument imod ikonoklasternes frygt for en sammenblanding af det materielle billede med det guddommelige urbillede. Billedet blev således defineret som havende en formel lighed med det afbildede, ikke en essentiel identitet - hvilket var det afgørende argument. Herved fungerede ikonen som en reference til Kristi fysiske krop samt det åndelige potentiale i materielle ting, hvilket kunne lede den troende til en erkendelse af det guddommelige urbillede.

I dette kapitel fremfører Frederiksen en koncis fremstilling af de teologiske argumenter, som prægede den byzantinske billedstrid og demonstrerer også sin fortrolighed med mange spidsfindige og sofistikerede detaljer. Jeg savner dog et lidt bredere perspek-

tiv i hans behandling af dette emne. Ikonoklasmen var nemlig ikke blot en teologisk strid, men også en reaktion på en udbredt praksis som kirkefolk fandt foruroligende: I tiden op til 700-tallet eksisterede der en udbredt kristen billedkult, som var omgivet af en række ritualer og praksisser, der ofte nærmede sig idolatri. Mange af disse praksisser eksisterede i et kontinuum med forskellige før-kristne religiøse praksisser overtaget fra den senantikke verden (Kitzinger, 1954).

Oplysning og modernisme

Efter sin gennemgang af den byzantinske billedteologi vender Frederiksen blikket mod den filosofiske æstetik, som har præget tænkningen om kunst siden 1700-tallet. Her ligger hans fokus især på de muligheder, som den filosofiske æstetik formulerer, for at kunsten kan fungere som en erkendelsesvej, der er forskellig fra, men som også supplerer, den rationelle forstand. Det er især Kant og Burkes tanker omkring det sublime som fremhæves; særligt som en kraft, hvor det rationelle erkendelsesapparat kommer til kort, og hvor det

ophøjede formidler en oplevelse og erkendelse, der ikke umiddelbart kan italesættes. Det sublime unddrager sig på sin vis billedet, hvilket selvfølgelig udgør et problem for Frederiksens projekt.

Løsningen på dette problem synes Frederiksen at finde i abstraktionen. Han fremhæver således en række billeder, hvor fremstillingen af den religiøse oplevelse og det guddommelige subjekt illustrerer en fremadskridende udvikling frem mod den komplette abstraktion. Det er en rejse, der går fra Caspar David Friedrichs religiøse landskaber, over Gauguins anti-naturalistiske billeder af religiøse visioner til Hein Heinsens rent abstrakte kirkekunst. Særligt Hein Heinsen er interessant i denne sammenhæng, idet han sætter spørgsmålstejn ved, om det overhovedet er muligt at fremstille det hellige:

Jo nærmere vi kommer det, der virkelig betyder noget, det hellige, jo vanskeligere er det at lave en afbildning uden at spærre det inde.

(Heinsen citeret af Frederiksen, p. 58)

Er det nu en anden slags ikonoklasme, der er på spil? Hvis den vestlige kunsts konventionelle ikonografiske formler og symboler for fremstillingen af det hellige ikke længere er virksomme, hvad så? Er det umuligt at fremstille det religiøse i kunsten, og hvad betyder det for den form for ikke-rationel, mystisk erkendelse, som Frederiksen argumenterer for, at billedkunsten kan tilbyde beskueren? Hvordan kan billedkunsten relatere til det Absolutte, det Hellige, det Guddommelige uden at ende i ikonoklasme? Frederiksen søger svaret i den danske teolog K.E. Løgstrups argument om, at selve virkeligheden er symbolsk.

Universelle symboler

Hvis selve virkeligheden er symbolsk, så kan kunsten også være symbolsk - men hvad er det så for nogle symboler, som bedst udtrykker dette? I denne forbindelse præsenterer Frederiksen et noget provokerende begreb om "universelle" symboler. Disse skal, ifølge Frederiksen, forstås som nogle fundamentale, naturlige symboler, der på spontan vis er groet frem af dybe lag af den menneske-

lige psyke. De stammer, med et jungiansk udtryk, fra menneskets kollektive ubevidste. Han sammenligner de universelle symboler med myter. Myter udgør fortællinger, der siger noget væsentligt om verden, og hvis sandhedsværdi ikke er afhængig af en rationel, analytisk bekræftelse. Man kan med andre ord måske sige, at de besidder en slags psykologisk sandhedsværdi.

Myter og symboler peger på sammenhænge og helheder i en fragmenteret verden. De giver form og synliggør nogle fundamentale menneskelige erfaringer og erkendelser. Ifølge Frederiksen findes der en række universelle symboler, som kan findes i kunsten til alle tider og alle steder og med nogenlunde den samme betydning. De vigtigste er:

1. Cirklen (symboliserer helhed, enhed med det guddommelige).
2. Kvadratet (symboliserer både helhed samt en opdeling af det psykiske verdensbillede i sæt af fire, for eksempel de fire elementer).

3. Bjerget/Klippen (symboliserer forbindelsen mellem jord og himmel, mødet mellem menneske og Gud samt formidler af åbenbaring og indsigt).
4. Klippehulen (åndelig genfødsel, hvor en søgen indad og nedad efterfølges af en tilbagevenden i en ny sjælelig tilstand. Hule er på en og samme tid en grav og en livmoder).
5. Træet (symboliserer liv, vækst samt offer og død).

Frederiksen trækker på mange kilder for at eksemplificere og underbygge denne tese om universelle, naturlige symboler. Han kommer vidt omkring fra oldtidens mytologier, over kristendommen og med små afstikere til Østens buddhisme. Hans billedeksempler spænder således fra antikken til modernismen, men det må påpeges, at langt størstedelen af hans eksempler stammer fra den vestlige kulturkreds. En underbygning af en så kontroversiel påstand som eksistensen af naturlige, universelle symboler vil kræve et langt større kunst- og religionshistorisk

arbejde, hvilket jo falder uden for denne bogs genstandsfelt.

Frederiksen holder sig til at beskrive, eksemplificere og fortolke disse universelle symboler som en række abstraktioner, der tjener til at synliggøre det usynlige på en konkret måde, en måde at anskueliggøre den skabte verden som et vidnesbyrd om Skaberen. For at tydeliggøre hvorledes billedkunsten kan have et spirituelt erkendelsespotentiale søger Frederiksen hjælp hos fænomnologiske tænkere som Martin Heidegger og Georges Didi-Huberman. Her bliver sansningen udgangspunkt for både kunsten og erkendelsen og værkets materialitet som et betydningsbærende element. Kunstværket bliver således en konkretisering af noget universelt, og dets erkendelsespotentiale grunder derved i et samspil mellem det materielle og det spirituelle qua dets æstetiske form.

Provokerende og tankevækkende

Hans Jørgen Frederiksen har begået en interessant og spændende bog, der henvender sig både til akademi-

kere og lægfolk. Han formidler et omfattende og svært materiale i et letforståeligt sprog og med en høj grad af succes, selvom han ikke helt har formået at tydeliggøre bindeledet mellem den byzantinske billedteologi og det 18. århundredes filosofiske æstetik på en måde, som ville gøre det lettere at følge hans argument for en lægmand. Hans argumenter spænder vidt, men fremføres på en koncis og overskuelig maner.

Bogen er en fornøjelse at læse, men der er mest vægt og bid i den sidste halvdel. Tesen om universelle symboler er ganske provokerende, særligt for en akademiker, der er trænet inden for de semiotiske og post-strukturalistiske teoridannelser. Men det er samtidig en yderst tankevækkende bog – hvor provokationen blidt ledes hen mod eftertanken. Spørgsmålet omkring kunsten som en spirituel erkendelsesvej er yderst spændende, men også en smule ukomfortabelt, særligt i forhold til den sekulariserede modernitet, som vi alle lever i. Men dette emne udgør samtidig et tilsyneladende uløseligt

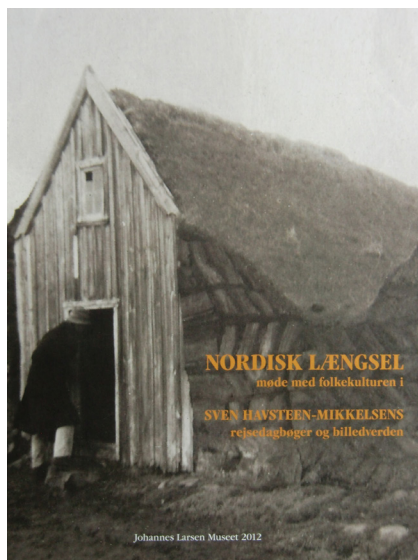
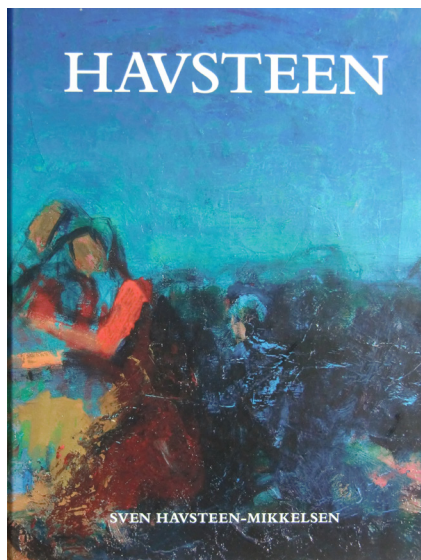
paradoks i denne tekst: For hvordan kan man forklare og formidle en form for erkendelse, der i bund og grund ikke kan sættes ord på? Den åndelige erkendelse som kunsten, ifølge Frederiksen, kan tilvejebringe, kan i sidste ende ikke formidles; den skal opleves og erfares.



Litteratur

Kitzinger, Ernst, "The Cult of Images in the Age Before Iconoclasm" in *DOP*, 8, 1954





Havsteen. Sven Havsteen-Mikkelsen

Redaktion: Malene Linell Ipsen. Kerteminde: Johannes Larsen Museet, 2012. I samarbejde med Museet for Religiøs Kunst, Nivaagaards Malerisamling, Oluf Høst Museet, Ribe Kunstmuseum, Schæffergården, Sophienholm og Ærø Museum. 190 sider.

Mette Eriksen Havsteen-Mikkelsen, Nordisk længsel - møde med folkekulturen i Sven Havsteen-Mikkelsens rejsedagbøger og billedverden

Kerteminde: Johannes Larsen Museet, 2012. 163 sider.

En nordisk kirkekunstner

.....

Af Ulla Kjær, dr. phil.

.....

I Folding kirke omtrent midtvejs mellem Ribe og Kolding står en renæssancealtertavle med et maleri, der breder sig ud over både storfeltet og de to sidefelter. Det er bevægende. Blå og brune farver brydes og bliver til bølger med hvide toppe. Alt er i oprør. Men midt i det frådende hele af hav og himmel står en lille, klippefast skikkelse i rødt og med løftede arme: Jesus i øjeblikket lige før han stilner stormen på Geneserat Sø.

Skitsen til dette billede udgør indledningen til den ene af de to bøger, der udkom i anledning af 100-året for kunstneren Sven Havsteen-Mikkelsen

den 16. september 1912, nemlig *Havsteen. Sven Havsteen-Mikkelsen*.

Den samme bog sluttet af med et fotografi af Sven Havsteen-Mikkelsen på vej ud af en dør, og spændt ud mellem det centrale maleri og manden, der udførte det, kommer læseren hele vejen rundt om Havsteen-Mikkelsens kunst. En udmærket indledning giver hovedlinjerne i hans liv, og den suppleres med en biografi og en række familie billeder, der dog skjuler sig før den samlede litteraturliste samt en række noter til bogens forskellige afsnit.

Det er lidt svært at gennemskue den rækkefølge, hvori de enkelte bidrag til bogen forekommer, og det kan selvfølgelig være en anke. Omvendt medfører denne disposition et vist spændingsmoment; man ved aldrig, hvad der gemmer sig i den næste artikel, og læser dermed bogen som en ren roman. I redaktionel henseende kunne det have været fikst, hvis der havde været en større konsensus med hensyn til, hvordan bogens hovedperson skal omtales; der bruges således alle muligheder fra hans fulde navn over Havsteen-Mikkelsen, Havsteen, SHM til Sven - for slet ikke at tale om, at han i Malene Linell Ipsens artikel om kunstneren i Kerteminde samt i halvdelen af billedteksterne til familiebillederne omtales som Sven Mikkelsen eller bare Mikkelsen. Da det i disse tilfælde handler om kunstnerens unge år, er det principielt korrekt, men det kræver, at læseren husker, at det i indledningsartiklen hed, at "der skulle gå mange år, inden Sven Havsteen-Mikkelsen tog begge sine fædres efternavne", det vil sige både den biologiske fars Havsteen

og adoptivfaderens Mikkelsen. Og så skal tungen lige i munden for at afgøre, hvornår "Mikkelsen" er Sven, og hvornår det er hans adoptivfar Ejnar. Det fremgår ikke af biografien, hvornår Mikkelsen blev til Havsteen-Mikkelsen, men i bogens næstsidste kapitel oplyses det, at det skete med en tilføjelse af en bindestreg midt i 1930'erne.

Det ville også have været rart med en liste over de enkelte bidragydernes baggrund. Det tager eksempelvis et øjeblik, før man som læser gennemskuer, at Estrid Brandrup er Havsteen-Mikkelsens datter. Men ligesom nogle få tossede stavfejl såsom "vandrerdstilling" og hele tre forskellige årstal for hvornår Havsteen-Mikkelsens hustru døde, er dette småting i forhold til de mange spændende oplysninger i de forskellige artikler.

En række af bidragene trækker på Havsteen-Mikkelsens egne dagbogsnotater. Det gælder både kapitlet "Optegnelser fra Grønland", hvor kunstneren stort set selv har ordet;

Malene Linell Ipsens to artikler om kunstneren i henholdsvis Kerteminde og Lopra på Færøerne såvel som Jens Sandbergs bidrag om Havsteen-Mikkelsen og Oluf Høst, foruden naturligvis Mette Eriksen Havsteen-Mikkelsens "Nordiske rejседagbøger".

Næsten endnu bedre er de mundtlige overleveringer, som Kjeld Heltoft flittigt citerer i sin kærlige og meget oplysende skildring af sit mangeårige venskab med den næsten tyve år ældre kunstner. I Heltofts bidrag får læseren med Havsteen-Mikkelsen selv som guide en række minipor-trætter af kunstnere fra generationen før: den følsomme Edvard Weie, den logiske Ernst Zeuthen, den praktiske Olivia Holm-Møller og den økonomiske Fritz Syberg, for slet ikke at tale om Johannes Larsen, der lagde sig efter Theodor Philipsen og undgik sort på paletten - og som forresten også var ret så kontant: "det gælder sgu bare om at komme ud til fuglene og se at få dem tegnet, inden de flyver [...]" Denne ligefremme naturlighed "gjorde mig eftertænk-

som overfor mit personlige engagement i modernismen", indskyder Heltoft selv, før han atter giver ordet til Havsteen-Mikkelsen og citerer: "Himmel og hav kræver store pensler", "Cobra [...] var et sidespor - kun gennemført af grundlæggerne", og så videre. Set i lyset af, at flere af bogens øvrige bidrag skildrer Havsteen-Mikkelsen som ret fåmælt, føles det som en særlig oplevelse at få lov til at følge ham og Heltoft rundt, få et indblik i deres diskussioner og næsten stå ved siden af, når de arbejdede. Havsteen-Mikkelsen krævede frihed, både når han malede (freskoen var "alt for saglig en udtryksform til mit temperament [...] indføre dramatiske naturstemninger") og når han udførte grafik; et medie, der dog krævede en lille omvej for at sikre, at tegning og tryk kom til at vende samme vej ("mit arbejde med landskabet foregår ikke i et artistisk ingenmandsland").

En anden af bogens gode artikler er Anders Thyrring Andersens "Kristendom er nu", der tager sit udgangspunkt

i Havsteen-Mikkelsens venskab med Martin A. Hansen, men som især behandler de to kunstneres åndelige og kunstneriske slægtskab og supplerer med en række tankevækkende betragtninger omkring den moderne kirkekunst. I tilslutning til Ole Wivel, der tidligere har biograferet Havsteen-Mikkelsen, mener Thyrring Andersen, at mødet med Hansen blev afgørende for, at de førhen mere adskilte elementer i Havsteen-Mikkelsens billedkunst: landskab, tradition og kristentro, nu smeltede sammen, så moderniteten blev kristnet og kristendommen gentaget. Fornyelsen kom da ikke til at ligge i bruddet med traditionen, men i en fortsat fortolkning heraf. Hans kunst blev dermed, anføres det, ligesom Hansens, en gendrivelse af den generelle danske idé om, at det ikke lader sig gøre både at være religiøs og moderne. Hansen og Havsteen-Mikkelsen forenede begge et kristent livssyn med et modernistisk formsprog ud fra en fælles forestilling om, at kristendommen er et nu, noget, der kan ophæve afstanden mellem fortid og nutid og mellem det uni-

verselle og det personligt erfarede. I Havsteen-Mikkelsens fortolkning blev der virkelig bygget broer. Hans egne iagttagelser af det konkret eksisterende blev til kosmiske abstraktioner; han tegnede et skib til "Moby Dick", og det var, som Hansen formulerede det, "ikke bare tegnet af en kunstner [...] det er kaldt op fra de døde af en, som virkelig kender det". Det lader sig ikke lige afgøre, hvilken label der skal sættes på hans kunst. Og som Thyrring Andersen skriver: "at befinde sig i dén uafgørlighed er præcis Havsteens mesterskab".

Mere pragmatisk kan det bemærkes, at denne uafgørlighed også er nøglen til Havsteen-Mikkelsens succes som kirkekunstner. Han favner så bredt, at de fleste kan se deres private tro fortolket i hans billeder. Det er også et interessant aspekt i forhold til det fremtidige forhold mellem religion og modernitet.

Bogen rummer naturligvis også et afsnit om Sven Havsteen-Mikkelsen og den kristne inspiration, og afsnittets forfatter, Krestina Skirl, supple-

rer sobert Thyrring Andersens overvejelser med en redegørelse for kunstnerens vej til kirkerne, hans motiver og hans ønske om at gøre de kristne motiver nærværende. En bemærkning om, at hans koncentration om Korsfæstelsen bundede i hans ideal om, at kunst skabt til kirken skulle være kristocentrisk og dermed fortrinsvis handle om kristendommens centrale fortælling: lidelseshistorien, kunne dog godt have været uddybet og diskuteret. Lidelseshistorien kulminerede jo ikke med Korsfæstelsen, men med Opstandelsen, og kan det virkelig passe, at Havsteen-Mikkelsen har undladt at male dette motiv, fordi han, som Skirl skriver, kun kunne gengive, hvad han kendte, fordi resultatet ellers blev en løgn? Vel var Opstandelsen bibelsk set uden vidner, men de soldater, der var sat til at vogte Kristi grav, så den engel, der væltede stenen fra graven, og middelalderens kunstnere lod en enkelt af dem også have oplevet selve underet, ligesom de for resten gerne skildrede den tomme grav. Så når Havsteen-Mikkelsen kunne flytte Jesus, der stilner stormen, fra

Geneserat Sø til Nordatlanten, burde en teoretisk set uset Opstandelse ikke være noget problem.

Skirls opsummerende citat af Havsteen-Mikkelsen selv står centralt for hans kunst og især for hans kristne kunst: "Et billede må aldrig blive så færdigt, at tilskueren ikke kan arbejde med på det [...] det virkelige billede er ikke det, der er fæstnet til lærredet, men det, der sker i de mennesker, der ser på det [...]"

Det svarer smukt til datteren Estrids anekdote om Havsteen-Mikkelsens svar til et menighedsråd, der ville vide, hvor lang tid det tog at male et alterbillede. Kunstneren sagde "hele livet".

Blandt de øvrige bidrag er Mikael Wivels faktuelle og dog underfundige beskrivelse af Havsteen-Mikkelsens orientering mod det nordiske. Om hans modstand mod EF. Og om hans prompte forlægning til Ærø, da broen fra Svendborg til hans hidtidige hjem på Tåsinge blev bygget. Men først og sidst om hans vej til den kunst, der

blev hans, og om den arv, som han efterlod sig. Om hans indlevelse i det nordiske landskab, og om hvordan landskabet i naturen afspejlede landskabet i sindet.

Estrid Brandrup og Mikkel Kühl beskriver begge Havsteen-Mikkelsens problemer med at male, hvis hans omgivelser blev for idylliske. Mikkel Kühl citerer Oluf Høst for at bemærke, hvordan den yngre malers sjæl blev hjemløs i det yndige, og giver også ordet til Havsteen-Mikkelsen selv, der stillet over for den kvælende og omklamrende, sydfynske sødme, jamrede: "Jeg kunne tegne pipfugle". Det kan strejfe læseren, at denne indstilling kunne have været sammenstillet med Havsteen-Mikkelsens omhyggelige omgåelse af Opstandelsesmotivet. Men på den anden side føles den fragmenterede fremstilling af kunstneren, som de mange bidrag giver, så logisk og så naturlig for netop denne rigt facetterede mand, at man lukker bogen med en fornemmelse af at være kommet rundt og at være blevet meget klogere.

Bogen *Havsteen. Sven Havsteen-Mikkelsen* rummer også et bidrag af Mette Eriksen Havsteen-Mikkelsen. Dennes "Nordiske rejsedagbøger" er en forsmag på hendes egen bog om Havsteen-Mikkelsen, *Nordisk længsel - møde med folkekulturen i Sven Havsteen-Mikkelsens rejsedagbøger og billedverden*. Den udgør et fortrinligt supplement til *Havsteen. Sven Havsteen-Mikkelsen*, men bærer på godt og ondt præg af, at bogens hovedperson er dens forfatter endog meget bekendt: Mette Eriksen Havsteen-Mikkelsen er gift med Havsteen-Mikkelsens yngste søn. De grundlæggende biografiske oplysninger om bogens hovedperson bliver således også raskt overstået sidst i dens indledning. Forfatteren er etnolog, og det, der har interesseret hende, er miljøerne i det fjerne Norden; livsformerne, folkekunsten og den materielle folkekultur. Det oplyses, at det har været nødvendigt med en vis afgrænsning af "malerfeltets tid og rum", og at valget er faldet på en fokusering på vejene til Norge, Færøerne, Island og det sydlige Grønland, uagtet at eksempelvis Skotland og det

nordøstlige Grønland dermed er udelukket. Dispositionen er ikke nærmere begrundet, men enhver udgivelse af en række bidder af en originaltekst holdt sammen af en forklarende prosa må i sagens natur basere sig på det ene valg efter det andet, uden at den bagvedliggende tankegang nødvendigvis er beskrevet.

Men efter at have valgt de geografiske afsnit, hun vil behandle, har forfatteren givet dem en rækkefølge, der, som hun skriver, svarer til den rute, landnavsmændene tog i det nordvestatlantiske kulturområde tusind år tilbage. Dette er forklaret som et udtryk for Havsteen-Mikkelsens fornemmelse af en stærk slægtsforbindelse til disse vikinger, og omend den udenforstående læser kan finde det lige lovlig symbolsk, er det i udmærket overensstemmelse med bogens overordnede betoning af den biograferedes forhold til de nordlige verdener. Hver af de enkelte afsnit kan i øvrigt læses kronologisk og i høj grad også som et billede på den person, der skriver. Den djærve maler bliver meget menneskelig, når

han eksempelvis beskriver en fuglefangst i de færøske fjelde og beretter om, hvordan deltagerne lader sig fire ned ad bjergsiden mod en kogende brænding flere hundrede meter nede, kun holdt fast af en pæl, der var så mør, at den gik i stykker, da den blev banket ned. Et stykke nede var en hylde, hvor to mand kunne stå, og her, skriver Havsteen-Mikkelsen, blev han stående: "jeg tænkte på pælen - og på Pam og børnene". Hist og her er det også indflettet lidt kunsthistorie: "Willumsens badende drenge er storslået", eller, som i 1958: "Så Louisiana i formiddag og det deprimerede mig, er fremmed i alt dette eller måske utilstrækkelig [...]". Hverken kunsthistorien eller etnologien er dog voldsomt forklaret, og indimellem opstår der ubesvarede spørgsmål: hvorfor var Havsteen-Mikkelsen for eksempel decideret tegner for arkitekten Knud Krogh fra Nationalmuseet på en rejse i Grønland så sent som i 1965? Men grundlæggende har *Nordisk længsel - møde med folkekulturen i Sven Havsteen-Mikkelsens rejsedagbøger og billedverden* den samme karakter

som *Havsteen. Sven Havsteen-Mikkelsen*: læseren præsenteres for et mægtigt materiale i både tekst og billeder, og så kan hun eller han selv plukke løs og glæde sig over det indvundne. Bøgerne må læses i rækkefølge og *Havsteen. Sven Havsteen-Mikkelsen* først. Men så supplerer de hinanden på det fornemste.

I 1982 blev der arrangeret en vandredstilling af den da halvfyrdårlige Havsteen-Mikkelsens værker. I denne sammenhæng blev hans billeder meget passende beskrevet som kunst malet med overtøj på, og på tidspunkter og steder, hvor de mørkeræddede og kuldske ville have foretrukket stuevarmen. Hans kunst bevæger, den er sublim i romantikkens betydning af ordet. I en skrækblandet anelse om ukontrollable kræfter opstår en sansning af grænseløshed og dermed, i et nu, en fornemmelse af et indblik i det uendelige. Set i dette lys giver de to jubilæumsbøger også anledning til en helt anden refleksion, nemlig hvorfor Havsteen-Mikkelsen kun yderst sporadisk optræder i moderne

kunsthistoriske oversigter. Er det fordi han primært huskes som mester for en lang række altertavlemalerier, der takket være så håndgribelige titler som "Jesus, der stilner stormen" mere betragtes som bibelillustrationer end som 'rigtig' kunst? Hvis det er tilfældet, bør bøgerne kunne bidrage til, at Havsteen-Mikkelsen revurderes og hans værker anskues i et nyt, almengyldigt lys.



Havsteen. Sven Havsteen-Mikkelsen
indeholder følgende bidrag:

Bjarne Nielsen Brovst, Troels Malthe Borch og Malene Linell Ipsen, "Sven Havsteen-Mikkelsen biografi"

Malene Linell Ipsen, "Jeg kan sige ligesom Syberg: Der er ingen i verden, der skal få mig fra at male. Sven Havsteen-Mikkelsen i Kerteminde"

Sven Havsteen-Mikkelsen, "Optegnelser fra Grønland til at male efter ud af min dagbog"

Malene Linell Ipsen, "Mit forhold til hvalen er av gammel dato"

Jens Henrik Sandberg, "Den store mands søn"

Anders Thyrring Andersen, "Kristendom er nu. Om Martin A. Hansen og Sven Havsteen-Mikkelsen"

Malene Linell Ipsen, "Træsnit og xylografi"

Mikael Wivel, "Sven Havsteen-Mikkelsen og den norrøne naturromantik"

Estrid Brandrup, "Erindringer fra familielivet"

Marianne Wirenfeldt Asmussen, "En nordisk vandrestilling, 1982-1984"

Krestina Skirl, "Sven Havsteen-Mikkelsen og den kristne inspiration"

Kjeld Heltoft, "Maler ved Fyns hoved. Den nordiske baggrund"

William Heinesen, "Til Sven Havsteen-Mikkelsen. Det muntre Nord"

Ole Wivel, "Taknemmelig Havsteen"

Mette Eriksen Havsteen-Mikkelsen, "Nordiske rejsedagbøger. Havsteens møde med landskaber og folkekulturer"

Mikkel Kühl, "Sven Havsteen-Mikkelsens år på Ærø"

Mikael Wivel, "Biografi"

KUNSTHISTORISK BOGLISTE

Nr. 11 / 2014

Redaktion:

Rasmus Kjærboe og Martin Søberg

Udgivet af:

Dansk Kunsthistoriker Forening

www.kunsthistoriker.dk

Udgivelser til anmeldelse kan sendes til:

Dansk Kunsthistoriker Forening

Att. Martin Søberg, ID 40 84 68 60

Døgnpost 637, 1704 København V

ISSN 2245-0092



**DANSK KUNST
HISTORIKER FORENING**