

# KUNSTHISTORISK BOGLISTE

---

Nr. 6 / 2013



**DANSK KUNST  
HISTORIKER FORENING**

# INDHOLD

---

## 5 Et nyt perspektiv på Winthers konkrete og konstruktive værker

*Richard Revival. Konkrete og konstruktive tendenser hos Richard Winther*  
Anmeldt af Jens Tang Kristensen

## 19 Ny kunst i ny indpakning

*Ny Dansk Kunst 2012*  
Anmeldt af Anne-Sophie Kofoed Rasmussen

## 27 Mellem uskyld og unatur

Jørgen Dehs, *Det autentiske. Fortællinger om nutidens kunstbegreb*  
Anmeldt af Darío González

## 35 Det post-ideologiske paradigme

*Den ny bølge i dansk arkitektur / The New Wave in Danish Architecture*  
Anmeldt af Kasper Lægning

## 49 Vilhelm Kyhn & det danske landskabsmaleri

*Vilhelm Kyhn & det danske landskabsmaleri*  
Anmeldt af Iben Johansen

## 59 'Tilfældet Bloch'

*Carl Bloch: 1834-1890*  
Anmeldt af Anders V. Munch

---

# Forudsætninger

---

Hvordan skriver vi os ind på de genstande, vi arbejder med? Hvilke afgørende antagelser driver vores analyser? Vil metoden for al fremtid have sin gyldighed? Vil vurderingen for altid stå uimodsagt?

Refleksive spørgsmål af denne art bliver ofte rejst i de anmeldelser, der udgør hvert nummer af Kunsthistorisk Bogliste. Det kan i dag synes en selvfølgelig opgave at stille dem, men det har det ikke altid været. Og det er stadig en sjældenhed uden for den akademiske samtale, der forgår i specialiserede niche-udgivelser som nærværende. Som faglige autoriteter, der formidler fortællinger og perspektiver på billedkunsten, ligger et særligt ansvar hos os kunsthistorikere. Leverer man selve grundlaget for en diskussion - og som oftest også dens rammer og grænser - kan dette ikke debatteres ofte nok.

I flere af de følgende anmeldelser stilles skarpt på både betingelser for og konsekvenser af, hvordan vi bedømmer og iscenesætter forskellige kunstneriske projekter. Kritikken lyder nok tydeligst i Kasper Lægrings anmeldelse af *Den ny bølge i dansk arkitektur*, en bog der aktivt forsøger at forme fremtidens tilgang til en hel bevægelse. Men også i anmeldelser af værker om Carl Bloch, Vilhelm Kyhn og Richard Winther gives eksplicite diskussioner af kanonisering og italesættelse. Endelig viser anmeldelser af Københagens kunstårbog og Jørgen Dehs' filosofiske behandling af det autentiske sig ligeledes at handle om forudsætningerne for den samtale om kunsten, vi allerede har haft og også vil føre i fremtiden.

*Redaktionen*

## RICHARD REVIVAL

KONKRETE OG KONSTRUKTIVE TENDENSER HOS RICHARD WINTHER



FUGLSANG KUNSTMUSEUM

*Richard Revival. Konkrete og konstruktive tendenser hos Richard Winther.* Udstillingskatalog. Med tekster af Tine Nielsen Fabienke, Anneli Fuchs og Mette Højsgaard. Toreby: Fuglsang Kunstmuseum, 2012. 128 sider.

## Et nyt perspektiv på Winthers konkrete og konstruktive værker

Af Jens Tang Kristensen, mag.art., ph.d.-stipendiat i kunsthistorie

Richard Winther (1926-2007) var, ligesom flere af sine kollegaer fra kunstnergruppen Linien II (1947-51), en yderst produktiv og alsidig kunstner. Hans kunst har ofte været vanskelig at rubricere og klassificere, og det skyldes ikke mindst, at hans værkproduktion stilistisk spænder fra det spontan-abstrakte til de store figurative billedcyklusser og rene konstruktive og konkrete kompositioner. Klassifikationen af hans værker kompliceres yderligere af, at han ofte benyttede sig af forskellige medier som for eksempel maleri, skulptur, grafik, tegning og fotografi samt en række mere eksperimentelle hybrid-

former, der også involverede en stor produktion af forskellige typer af relieffer, assemblager, panorama-apparater, lydkunst, musik og film. Det bør også nævnes, at Winther var en ihærdig kunstteoretiker, ligesom han i perioder var udøvende forfatter og designer. Det er disse mange facetter, dog med fokus på den konkrete og formelle side af Winthers kunstproduktion, som Fuglsang Kunstmuseum har sat fokus på i et lille, men til gengæld yderst gennemarbejdet og informativt katalog; et katalog, som er udarbejdet til udstillingen *Richard Revival*. Det bør dog allerede her understreges, at ka-

taloget samtidig fungerer særdeles godt som en selvstændig publikation, uafhængigt af udstillingen, idet det som noget nyt sætter særligt fokus på Winthers konstruktive og konkrete værker.

***Winthers afvekslende strømninger og stemninger***

Bogen består foruden tre selvstændige artikler af en udvalgt biografi samt bibliografi, der alle på hver deres måde giver et nyt indblik i Richard Winthers produktion af de konstruktive og konkrete kunstværker specifikt. Det bør dog påpeges, at der samtidig er tale om værker af meget forskellige karakterer, idet bogen beskæftiger sig med et bredt udsnit af hans værkproduktion heriblandt film, fotogrammer, design, grafik, tegning, skulptur og maleri.

Foruden den værknære tilgang har Tine Nielsen Fabienke i sin artikel "Bevægelse, forandring, flertydighed - konkrete og konstruktive tendenser hos Richard Winther" forsøgt at skabe større klarhed over, hvad begreber som spontan, konstruktiv

og konkret kan siges at dække over. Hermed tilnærmer hun sig også en af de problemstillinger, som allerede Mette Højsgaard, der i øvrigt også bidrager til bogen, rejste i sin ph.d.-afhandling med titlen *I Paris lærer man at tale rent ... - dansk-franske kunstforbindelsers betydning for udviklingen af konkret kunst efter 2. verdenskrig* (Højsgaard, 2000). I indledningen til sin afhandling anvendte Højsgaard den lidt forenklede forklaringsmodel, at grunden til, at det er vanskeligt at skelne mellem den konkrete, konstruktive og abstrakte kunst, er, at førstnævnte begreb er knyttet til en særlig dansk kontekst.

*Selve betegnelsen konkret kunst anvendes især i Danmark, hvorfor det kan være noget forvirrende at beskæftige sig med emnet, der også ofte går under navne som abstrakt kunst, geometrisk abstraktion, non-figurativ kunst, konstruktiv kunst og forskellige andre varianter af disse muligheder.*

(Højsgaard, 2000, p. 5)

Højsgaards opmærksomhed på, at

begreber som konstruktiv og konkret er diffuse, upræcise og uafgrænsede, bestyrkes i nærværende bog, som når Fabienke skriver, at

*kunsthistorien anvender ofte 'konkret' og 'konstruktiv' til både at beskrive historisk afgrænsede aktiviteter samt til at betegne værkers form og indhold. Siden det 20. århundredes tidlige årtier, hvor begreberne første gang formuleres, har de imidlertid antændt en stadig blussende diskussion om, hvad især 'konkret' egentlig dækker over, og hvor grænserne for dets udbredelse går. Mens 'konstruktiv', også i denne tekst, fortrinsvis referer til geometrisk og rationelt grundede kompositioner, fremstår 'konkret' straks mere kompliceret.*

(Fabienke, 2012, p. 15)

Der er omvendt tale om et godt udgangspunkt, når der i bogen tages afsæt i Richard Winthers hyppige brug af begrebet konstruktiv frem for konkret. Han foretrak således belejligt begrebet konstruktiv til beskrivelsen af den geometriske og rationelle kunst, mens den tilsvarende brug af det efter Fabienke og

Højsgaards udsagn mere "upræcise" begreb konkret kunst derimod sjældent optræder i Winthers eget teoretiske begrebsapparat. At det er vanskeligt at undgå det upræcise, når man beskæftiger sig med Winthers kunst ud fra en stilistisk og formalistisk tilgang, understreges af Mette Højsgaard i hendes bidrag til *Richard Revival*, idet hun fremhæver, at Winther var optaget af flere stilretninger ofte på samme tid. Hun indleder således sin artikel med følgende citat af Winther, som stammer fra kunstnerens litterære hovedværk, *Den hellige Hieronymus' damekreds* fra 1978:

*Det spontane, det er personen og følelserne. Det konstruktive, det er principerne og tanken. Kunst har lige meget brug for begge dele, ikke delt men samlet, for mennesket har begge dele i sig.*

(Winther efter Højsgaard, 2012, p. 79)

Omdrejningspunktet for Højsgaards artikel er Winthers kunstsamling, der foruden værker af nogle af de mest fremtrædende surrealister, kubister og konkrete/konstruktive kunstnere

som Alberto Giacometti, Man Ray, Theo van Doesburg, Jean Arp, Pablo Picasso, Joan Miró, Vassily Kandinsky og Jean Deyrolle også rummede værker af de hjemlige danske spontan-abstrakte kunstnere som Ejler Bille, Henry Heerup og Sonja Ferlov Mancoba (Højsgaard, 2012, p. 79ff). På baggrund af kunstsamlingen fremhæves det, i overensstemmelse med mange af de andre konkrete kunstneres produktioner, at Winther også var eksponent for en kunst-udfoldelse, der må ses i tilknytning til mange forskellige stilretninger i det 20. århundredes kunstproduktion. Han formåede, i øvrigt ligesom mange af de andre Linien II-medlemmer, som for eksempel Albert Mertz, Gunnar Aagaard Andersen, Niels Macholm og Knud Nielsen, at skabe en eksperimentel kunst på tværs af de kategoriale begrænsninger; uanset de forskelle og kontradiktioner, der kan opstilles de enkelte begreber og kunstneriske positioner imellem (Barbusse og Lene Olesen, 1995, p. 134; Andersen, 2008; Fabienke, 2013, p. 16). Det er dog bogens styrke, at den på eksemplarisk vis

formår at navigere i Winthers kunst, idet den sætter fokus på en særlig stil og side af Winthers kunst, dog uden at fortabe sig i en bestemt epoke eller i et bestemt medie. Med bogen understreges det dog samtidig, som antydnet i titlen, at der blot er tale om "tendenser" i Winthers værkproduktion, ligesom de konkrete og konstruktive elementer ikke bør isoleres til en bestemt epoke i kunstnerens samlede produktion. De konstruktive og konkrete elementer skal hermed opfattes som noget, der optræder som led i hans tænkning og kunstneriske udfoldelse på tværs af tid og rum. Nogle af Winthers værker fra den sidste måned af hans liv, udarbejdet i 2006-07, må således betegnes som konkrete kompositioner, og de indgår også i bogen som eksempler på, hvordan hverken det informelle eller nonfigurative projekt på noget tidspunkt bliver forkastet totalt (Fabienke, 2012, p. 69). Bogens insisteren på, at det konstruktive på subtil vis kan adskilles fra de øvrige værker af spontan-abstrakt eller figurativ karakter, udgør på én gang bogens styrke og svaghed. Det er på



den ene side et problem at sammen-tænke Winthers kunst i en monografisk helhed uden hensyntagen og direkte henvisninger til den figurative side af hans kunstneriske teori og praksis. På den anden side er det efter min mening betoningen af de indbyrdes forskelle som opstod imellem den figurative og nonfigurative kunst, der ender med at give bogen en særlig validitet i en tid, hvor grænserne mellem de to positioner ofte bliver for relativerede og dermed delvist sammentænkte (Andersen, 2008; Frederiksen, 2000). Det er ved at påpege, at det konkrete og konstruktive element fortsat kan undersøges i og for sig selv, at bogen bliver interessant. Det paradoksale er således, at biografiske, dokumentariske og narrative beskrivelser, som præger bogen, burde kunne reduceres til fordel for en på en gang mere teoretisk og bredere kontekstuel analyse af, hvilken rolle den konkrete og konstruktive kunst indtog i efterkrigstidens Europa, dog stadig med udgangspunkt i Winthers værker som en case. De vanlige og forsimplede forbindelser, som ofte trækkes

mellem den parisiske og københavnske kunstscene, kunne på den måde også være undgået (Andersen, 1983; Barbusse og Olesen, 1995; Højsgaard, 2000).

### *Winthers verden og eftertidens syn herpå*

Det er bogens fortjeneste, at den dels er med til at skabe klarhed over de begreber, som ofte forbindes med den danske efterkrigstids abstrakte kunst, dels bidrager med ny viden, ikke bare om Winthers kunst specifikt, men også om den receptions- og forskningshistorie, som har påvirket det generelle syn på hans nonfigurative værker og deres betydning for kunstnergruppen Linien II. Anneli Fuchs har således behandlet forholdet mellem Winther og Linien II og indsætter hans kunst i en dansk, historisk ramme, samtidig med at hun har foretaget en mindre undersøgelse af, hvordan Winthers konkrete værker har øvet indflydelse på eftertidens kunstscene fra 1960erne og frem til i dag. At den konkrete kunst stadig spiller en afgørende rolle for samtidskunsten, ligger helt i forlæn-

gelse af den tese, som også Marianne Barbusse og Lene Olesen fremlagde i deres i dag kanoniserede standardværk over den konkrete kunsts udvikling i Danmark (Barbusse og Olesen, 1995). Det er oplagt, at Fuchs trækker forbindelser på tværs af Linien II og EKS-Skolen med afsæt i Winthers fremtrædende placering og deltagelse i begge miljøer. Det er dog problematisk, at hun kun undersøger sådanne forbindelser sporadisk og på baggrund af en streng formalistisk og stilistisk undersøgelse af nogle få singulære værker. Det havde været ønskværdigt, om hun samtidig havde formået at foretage en undersøgelse af de teoretiske, ideologiske og politiske korrespondenser, som eventuelt kan påvises på tværs af de eksperimentelle kunstmiljøer, og som flere af de konkrete fra Linien II på hver deres måde blev involveret i. Det savnes mest, fordi man herved kunne vise, hvordan den konkrete kunst også var en ideologisk kunst, der trods de mange formelle ligheder ikke nødvendigvis altid var engageret i samtidskunsts scenen eller i dyrkelsen af en ren minimalistisk

æstetik. Flere af Linien II medlemmerne blev således involveret i en aktionspræget og eksperimentel kunst ikke mindst i forbindelse med deres tilknytning til Arthur Köpcke og dermed Fluxus-bevægelsen og Maj-Udstillingen. Fuchs overtager derimod stafetten fra Barbusse og Olesen, der med deres tilsvarende formalistiske tilgang kunne trække "naturlige" linjer fra Linien II og frem til en række kunstnere som Hein Heinsen, William Soya, Børge Jørgensen, Hans Jørgen Hvid og medlemmerne af Ny Abstraktion, heriblandt Finn Mickelborg, Merete Barker og Klaus Hilligsøe. Fuchs pointerer da også, at hendes artikel ikke i sig selv bygger på nogen ny og original analysevinkel (Fuchs, 2012, p. 93). De forbindelser, som Fuchs trækker imellem Winther og Poul Gernes som repræsentanter for en ældre generation af tværæstetiske og eksperimenterende kunstnere, forekommer dog alligevel forfriskende og nye, selvom den direkte påvirkningshistorie, som anvendes i artiklen, samtidig er behæftet med visse uklarheder. At både Winther og Gernes var profes-

sorer ved Kunstakademiet, afspejler ifølge Fuchs, at de automatisk figurerede som autoriteter og faderfigurer for de yngre elever, som dermed bliver deres naturlige arvtagere for et forudbestemt kunstsyn. Fuchs har i sin artikel opstillet en model for, hvordan slægtskabet imellem Richard Winther, Poul Gernes, samt Gunnar Aagaard Andersen kunne etableres, og hvordan de på forskellige måder har kunnet påvirke en hel gruppe af yngre kunstnere helt frem til i dag, med Malene Landgreen, Ruth Campau og Olafur Eliasson som seneste repræsentanter for den formelle og dermed "neo-konkrete kunst". Den indfaldsvinkel indebærer, at de eksperimentelle sider af Winthers og Gernes kunstneriske projekter og strategier samtidig indskrænkes eller elimineres. At Albert Mertz, som også var et fremtrædende medlem af Linien II, fik stor indflydelse på både minimalisterne og De Unge Vilde i 1980'erne, indgår ikke som en integreret del af skemaet, og det giver ikke læseren et reelt indblik i, hvordan de faktiske relationer imellem lærer og elev bør

forstås. Diagrammet som en grafisk illustrationsmodel over den konkrete kunsts videre liv forekommer mindre hensigtsmæssig end tilsigtet. Et af problemerne med den diagrammatiske model er, at der i nogle tilfælde er skabt en naturaliseret forbindelse imellem en yngre generation af kunstnere såsom Hein Heinsen, Kasper Heiberg og Per Kirkeby til de tre professorer Richard Winther, Poul Gernes og Gunnar Aagaard Andersen, blot fordi de førstnævnte var elever af de sidstnævnte. I andre tilfælde konstrueres der en forbindelse på baggrund af en rent formalistisk tilgang, idet en række stilistiske lighedstræk blandt de udvalgte kunstnere kan bestemmes uafhængig af den direkte påvirkningshistorie, som var kendetegnende for lærer/elevforholdet. At det diagrammatiske skema har været styrende for den på forhånd givne tese, er i sig selv problematisk, idet diagrammet ikke er et resultat af undersøgelsen, men derimod snarere fungerer som en slags associativ mindmap:

*Da jeg fik opfordringen til at skrive til dette katalog, begyndte jeg - for at danne mig et overblik - at skitsere et diagram.*

(Fuchs, 2012, p. 93)

### ***Winthers eksperimenter som sociale og private projekter***

De eksperimenterende sociale og samfundspolitiske aspekter ved Winthers kunst bliver desværre kun ansatvist berørt i bogen, hvilket er en skam, fordi sådanne aspekter betød meget for mange af de konkrete omkring Linien II, ikke mindst Winther. I Liniens dokumenter fra 1948 lagde han afstand til den spontan-abstrakte kunst, som blev dyrket af kunstnerne omkring Helhesten, Høst og CoBrA, idet han hævdede, at den konstruktive og mekaniske kunst var den eneste sociale og folkelige. Ud fra en lidt forenklet fremstilling kan man hævde, at mens man blandt Linien II dyrkede troen på fremskridtet, teknikken og videnskaben som erkendelsesformer, var det blandt CoBrA-kunstnerne snarere interessen for animismen, fortidens myter og riter, der blev forsøgt etableret som værn mod de

borgerlige civilisationsprincipper. Det var ud fra den optik naturligt, at det blev drifterne og de dionysiske kræfter ved de spontan-abstrakte udladninger, som Winther først og fremmest lagde afstand til i sit teoretiske virke, som lå til grund for den konstruktive og konkrete kunst, som han producerede i 1940erne og -50erne.

*Ved den ubevidste spontanitet (automat-tegninger og lignende) og den naturalistiske udtryksform overføres følelserne til kunstværket, og det kan aldrig virke direkte ved sine egne midler, da de er tilslørede af fremmedelementer. Udførelsen må være så teknisk-mekanisk som muligt. Denne befriede, absolutte kunst kalder jeg syntetisk. Det er den eneste virkelig folkelige "sociale" kunst.*

(Winther, 1948, upag.)

De sociale aspekter ved den konkrete kunst kunne med fordel være behandlet mere indgående i bogen, idet sådanne betydningslag både kan forklare, hvorfor Winther senere blev knyttet til EKS-skolen, ligesom det kan markere de tydelige for-

skelle, som opstod mellem Linien II og CoBrA i slutningen af 1940'erne. Fuchs har ellers en vægtig pointe her, idet hun fremhæver, at de konkrete generelt var mere opmærksomme på de sociale og samfundspolitiske sider ved kunststudfoldelsen end den, som blev artikulert hos de på mange måder oppositionelle spontan-abstrakte kunstnere i Danmark. Det er som sagt tydeligt, at de konkrete lagde afstand til det personificerede og følelsesladede figurative maleri, om end sådanne forskelle sjældent er blevet lagt til grund for mere indgående studier af disse kunstneres forhold til og indflydelse på det sociale rum. Det er derfor ikke uvæsentligt at Fuchs, desværre i alt for generelle vendinger og kun sporadisk, tilnærmer sig et sådant aspekt, som når hun skriver, at

*Et andet væsentligt kendetegn var, at de konkrete kunstnere i langt højere grad end de "spontan-abstrakte", med undtagelse af Asger Jorn (1914-1973), var optaget af det sociale rum.*

(Fuchs, 2012, p. 95)

Den markante forskel, som opstod i den måde, hvorpå de konkrete versus de spontan-abstrakte tog rummet i brug, bliver, som det er også var tilfældet i for eksempel Jens Jørgen Thorsens oversigtsværk over den moderne kunst i Danmark, desværre heller ikke i denne bog behandlet særlig udførligt (Thorsen, 1987, p. 155). At socialiteten og figurationen senere fik betydning for Winther nævnes derimod i Fabienkes artikel med henvisninger til blandt andet Rune Gades argumenter for, at det kun var ved genindsættelsen af figurationen, at identiteten og dermed relationen mellem kunst og liv kunne iværksættes (Fabienke, 2012, p. 68). Det fastslås endvidere på traditionel vis og med henvisninger til Winthers egne skrifter, at distinktionen mellem de spontan-abstrakte og de konkrete da heller ikke kan betragtes som stationær, entydig og verificerbar:

*reaktionen på det selvstændige danske abstrakte maleri, var en måde at gøre sig fri af det, en vej til selvstændighed. Først langt senere, i begyndelsen af 60'erne*

*havde jeg absorberet begge modsætninger, der smeltede sammen til et hele, min personlige udtryksform, min stil om man vil.*

(Winther efter Fabienke, 2012, p. 68)

Man kan således hævde, at det figurative og nonfigurative ikke kan adskilles i Winthers kunst, med mindre man bør opfatte de to retninger som parallelle forløb, der ikke nødvendigvis virker ekskluderende på hinanden. Når man som her i bogen alligevel vælger at udskille det konkrete og konstruktive som et samlet og afgrænset genstandsfelt, kan der opstå visse metodiske problemer. Når det efter min mening stadig er muligt at udskille det konstruktive og konkrete, skyldes det, at distinktionen faktisk blev formuleret og anvendt som et bipolart system i 1940'erne og -50'ernes kunstmiljø. At der blandt de konkrete og de spontan-abstrakte var nogle fælles lighedstræk med hensyn til kunstens funktion som en antiautoritær og eksperimentel livsudfoldelse, gjorde ikke, at midlerne til opfyldelsen af disse mål var tilsvarende synlige

og forskellige. Når de konkrete lod sig engagere i talrige og omfangsrige udsmykningsopgaver i det offentlige rum, og det vil sige på en mere radikal måde end de spontan-abstrakte, skyldtes det blandt andet et utopisk ønske om, at kunsten som et universelt sprog skulle medvirke i nedbrydningen af ethvert socialt, kulturelt, geografisk og dermed nationalt skel.

### ***Richard Rescued***

Ved at sætte fokus på de konstruktive og konkrete sider som et særligt aspekt i Winthers samlede produktion formår bogen at give et på en gang nyt og forfriskende indblik i de problemstillinger, der knytter sig til denne særegne kunstners værk. Det er bogens absolutte styrke, at den diskuterer forskellige aspekter af efterkrigstidens kunst og kunstteori generelt, samtidig med at den formår at isolere Winthers konstruktive og konkrete værker som et særligt fænomen i hans specifikke kunstproduktion, der som bekendt også bestod af store billedcykluser og figurative værker. Der er tale om en yderst gennearbejdet

bog med mange illustrationer af de værker, der alt for længe har været gemt væk for offentligheden. Den er yderst velskrevet, og den formår, selvom den kun indeholder nogle få artikler, at isolere den konstruktive og konkrete kunst som en særlig betydningsfuld og eksperimentel facet af Winthers virke. Det påvises således, og med al tydelighed, at de konstruktive og konkrete tendenser slog igennem i nogle af hans væsentligste film, fotos, malerier, grafiske værker, skulpturer samt designprodukter.



## Litteratur

Andersen, Gunnar Aagaard, "Linien II og Frankrig" in Tove Lund Larsen (red.), *Omkring linien* (Odense: Fyns Kunstmuseum/Roskilde: North, North nr. 13, 1983)

Andersen, Troels, "Figurativ, abstrakt eller konkret" in Troels Andersen m.fl. (red.), *Richard Winther: Billeder og tolkninger* (København: Borgen, 2008)

Barbusse, Marianne og Lene Olesen, *De Konkrete* (København: Gyldendal, 1995)

Frederiksen, Finn Terman, *Farve - form-balance - Om maleren og billedhuggeren Ib Geertsen* (Randers: Randers Kunstmuseums Forlag, 2000)

Højsgaard, Mette, *I Paris lærer man at tale rent ... - dansk-franske kunstforbindelsers betydning for udviklingen af konkret kunst efter 2. verdenskrig*, Upubliceret ph.d.-afhandling (København: Institut for Kunsthistorie, Dans og Teatervidenskab, Københavns Universitet, 2000)

Thorsen, Jens Jørgen, *Modernisme i dansk malerkunst* (København: Palle Fogtdal, 1987)

Winther, Richard, "Syntetisk kunst" in *Liniens dokumenter 1. 1948* (København Møllers bogtrykkeri, 1948)



*Richard Revival. Konkrete og konstruktive tendenser hos Richard Winther*  
indeholder følgende bidrag:

Tine Nielsen, "Bevægelse, forandring, flertydighed - konkrete og konstruktive tendenser hos Richard Winther"

Anneli Fuchs, "Linien II: Richard Winther og nogle efterkommere"

Mette Højsgaard, "Spontan/konstruktiv - efterkrigstidens kunstmiljø i Paris set i lyset af Richard Winthers kunstsamling og beskrivelser"









*Ny Dansk Kunst 2012*. København: Copenhagen Art Institute og Shooting Gallery Press, 2013. 360 sider.

## Ny kunst i ny indpakning

Af Anne-Sophie Kofoed Rasmussen, mag.art. i kunsthistorie

Nyt format gavner årbogen *Ny Dansk Kunst*, men den har svært ved at finde sit ståsted imellem det danske og det internationale

*Ny Dansk Kunst*, som København har udgivet årligt siden 2006, er overordnet set et vigtigt indslag i den aktuelle kunstdebat, idet den er den eneste publikation, der tilbyder læseren en substantiel og rimelig bred opsummering af det forgangne års kunstoplevelser. Men årbogen er samtidig en svær genre, fordi det ofte bliver udeladelserne snarere end tilvalgene, der kommer til at træde tydeligst frem.

I dette års udgave er det traditionelle årbogsformat taget op til revision. I stedet for at præsentere en række aspekter af den nutidige kunstscene gennem særskilte kapitler, er syv markante aktører inden for samtidskunsten blevet bedt om at give deres vurdering af det forgangne kunstår. De har hver udvalgt ti udstillinger eller kunstbegivenheder og beskriver baggrunden for deres valg samt generelle iagttagelser om samtidskunsten i interviews, der alle er foretaget af kunstner, skribent og kurator Mikkel Carl.

### **Velvalgte smagsdommere**

Det er grundlæggende en god idé således at lade disse syv meget forskellige meningsbærere agere talerør for kunstscenen. Dermed påpeges det subjektive i kunstopfattelsen nemlig, og man undgår, at bogen kommer til at virke som et forsøg på at opstille en objektiv facitliste for god kunst og en almengyldig status på samtidskunstens rolle i Danmark. Ligeledes savner man ikke de bagerste siders kunst-hitlister, der er udeladt i dette års version. Selvfølgelig er der fra redaktionens side til dels blot tale om en forskydning fra udvælgelsen af kunstbegivenheder til udvælgelsen af kunstpersonligheder. Og de redaktionelle overvejelser bag dette udvalg er da også ganske indlysende. Bestræbelsen i sammensætningen har tydeligvis været at opnå så bredt et udvalg af udstillinger og så stor forskellighed i det kunstfaglige fokus som muligt.

Med de syv interviewpersoner, Jacob Fabricius, Bente Scavenius, Christian Rud Andersen, Mikkel Bolt, Merete Jankowski, Thomas Asbæk

og Janus Høm, er der sørget for højt profilerede og velformulerede repræsentanter fra både den museale og den kommercielle kunstscene samt kritikerstanden, universitetet og akademiverdenen. Den delvise forudsigelighed, som denne blanding af nye og mere garvede ansigter med forskellige kunstfaglige baggrunde indebærer, gør absolut ikke valget af dem dårligt.

Man kan selvfølgelig indvende, at repræsentanterne for den kommercielle kunstscene udnytter lejligheden til at pleje personlige interesser. Således har Thomas Asbæk to udstillinger på sin liste, der har deres ophav i Asbækimperiet. Ligeledes er Christian Rud Andersen selv inde på det potentielt problematiske i sit udvalg af to udstillinger med værker af Rolf Novotny, som også var genstand for den åbningsudstilling, der øjeblikkeligt cementerede Galleri Christian Andersens status som en af de vigtigste aktører på den danske galleriscene. Det er dog ikke automatisk et kritikpunkt, og jeg kan kun erklære mig enig i, at både

Nicolai Howalts *Slutninger* på Martin Asbæk Gallery og Novotnys *Full Frontal Nudity* på Overgaden hører hjemme iblandt årets mest markante udstillinger.

### ***Indforstået kunstsnek***

Generelt er jeg ikke ovenud begejstret for interviewformen, der giver en afbrudt og fragmentarisk læseoplevelse og passer sig bedre til det talte end det skrevne ord. Pointen i at bruge interviewet som strategi kan være, at interviewereren har mulighed for at udfordre den interviewedes synspunkter eller sikre, at denne ikke bevæger sig for langt væk fra det udstukne tema. Ingen af delene er tilfældet her. Selvom Mikkel Carl tydeligvis er en både vidende, engageret og velformuleret interviewer, forbliver hans rolle relativt anonym, og i visse tilfælde kan det få teksterne til at virke lidt som en slags indforstået kunst-sniksnak, der ikke er henvendt til læseren. Anonymiteten er sandsynligvis tilstræbt, men det er svært at gennemskue, hvad overvejelserne bag dette valg har været. Og når Bente Scavenius fremhæver

en udstilling af netop Mikkel Carl, og i den forbindelse omtaler ham i tredje person, virker det direkte fjollet, også selv om hun har særdeles fornuftige ting at sige om selve udstillingen. Jeg havde således foretrukket en almindelig essayform.

### ***Interessante overlapninger***

Selvom der tydeligvis er stræbt efter alsidighed i udvalget af talspersoner, kan det ikke undgås, at der sker visse overlapninger i de interviewedes respektive udvalg. Det er faktisk noget af det, som gør det nye format rigtigt spændende, idet man således præsenteres for flere forskellige vinkler på de samme begivenheder og for en mere bredspektret diskussion af den nye danske kunst, som ud over de konkrete udstillinger også når omkring forskellige kunstpolitiske og markedsrelaterede betragtninger. Art Copenhagen er ikke overraskende et gennemgående tema i bogen, og meningene om tiltaget er delte. Hvor Jacob Fabricius roser den overvejende vellykkede inddragelse af byrummet, kritiserer Mikkel Bolt i skarpe vendinger den noget luftige

tilgang til det overordnede fælleskabstema. Begge pointer er gode at have med. Den danske kunsts scenes repræsentation på *Documenta 13* samt på de internationale kunstmesser, for eksempel *Armory Focus: the Nordic Countries* på årets Armory Show, bliver også diskuteret i flere interviews.

### *Gallerier eller museer?*

Der er en iøjnefaldende overvægt af galleriudstillinger i årets bog, og som sådan har redaktionens bestræbelser på at fordele spaltepladsen ligeligt imellem de forskellige grene af kunstscenen ikke forplantet sig til udvalget. Spørgsmålet står så tilbage, om gallerierne entydigt danner fortrop, når det kommer til ny kunst, eller om det lige så meget er et udtryk for, at museerne har en større udfordring i denne sammenhæng. Museerne står jo for en institutionalisering, der kan være svær at forene med samtidskunstens nyhedsaspekt. Det er i hvert fald det indtryk, man får, når man læser interviewet med Mikkel Bolt, der som den eneste har fokus på museerne,

men som samtidig anlægger en overvejende kritisk vinkel på disse. Selvom kritikken måske ikke altid er lige berettiget, er det forfriskende, at bogens udstillinger ikke kun er valgt ud fra deres åbenlyse positive aspekter, men lige så meget fordi de giver anledning til diskussioner af holdninger og værdier på den aktuelle kunstscene.

En af de museumsudstillinger, der kritiseres i denne kontekst, er Arkens blockbuster *India: Art Now*, som beskyldes for at gentage en allerede eksisterende opfattelse af, hvad indisk kunst er. Det er interessant, at udstillingens værker, som for størsteparten er skabt af internationalt anerkendte kunstnere tilknyttet vigtige gallerier i kunstmetropoler som New York og London, åbenbart automatisk reduceres til orientalistiske tableauer og billeder på fremmedhed, når de udstilles samlet på et dansk museum. Men spørgsmålet er så, om det egentlig er Arken, der er eurocentrisk, eller om det i virkeligheden er den danske kunstscene generelt, der er det, for hvorfor har

vi overhovedet en generel opfattelse af, hvad indisk kunst er? Vi har vel ikke tilsvarende en generel opfattelse af, hvad amerikansk - eller sågar dansk - samtidskunst er?

### *Mellem provinsen og verden*

Dette kan opfattes som et udtryk for, at den danske kunstscene stadig er præget ikke blot af eurocentrisme, men også stadig en vis navlebeskuende provinsialitet, som i *Ny Dansk Kunst 12* blandt andet kommer til udtryk i, at den danske samtidskunsts forhold til den internationale kunstscene er et relativt overset område. Man beskriver således gerne både danske kunstneres deltagelse på udstillinger i udlandet og også internationale kunstneres repræsentation i danske udstillinger, men selve den internationale udveksling og det bredere perspektiv herfor debatteres ikke.


Denne provinsialitet er egentlig lidt pudsigt i betragtning af, at den geografiske provins spiller en ret lille rolle i det samlede udstillingsudvalg, der overvejende er koncentreret i

hovedstadsområdet. Iblandt de få udstillinger, der har fundet vej fra provinsen til *Ny Dansk Kunst 12*, er *Erindringens Arkæologi / Materialitet #1*, som blev vist på Sorø Kunstmuseum, og som var alt andet end provinsiel, både hvad angår indhold og kuratering. Udstillingen formåede at gribe ind i den materialitetstendens, der i øjeblikket gør sit indtog i både kunst og teori, og den lover godt for museets fortsatte udstillingsprogram.

### *Den analoge fremtid*

Én måde at få årbogen til at favne geografisk bredere kunne være at adoptere kunstner og kurator Janus Høms tilgang til udstillingsoplevelsen, der ikke skelner mellem kunst set på nettet og i virkeligheden. Men mange vil nok stadig tillægge den fysiske oplevelse en vis merværdi, og det gælder også for bøger. Så selvom man sikkert kan finde både billeder og anmeldelser af udstillingerne fra *Ny Dansk Kunst 12* på nettet, skaber det nu alligevel et behageligt overblik at have dem samlet i fysisk bogform, og det, i kombination med

den generelt høje kvalitet i tekster, billeder og layout, berettiger i høj grad udgivelsens fortsatte eksistens, selvom der stadig er plads til forbedringer.



*Ny Dansk Kunst 2012* indeholder bidrag af:

Bente Scavenius, Thomas Asbæk, Merete Jankowski, Christian Andersen, Jacob Fabricius, Mikkel Bolt og Janus Høm samt interviews ved Mikkel Carl.







JØRGEN DEHS

# Det autentiske

Fortællinger om  
nutidens kunstbegreb



Jørgen Dehs, *Det autentiske. Fortællinger om nutidens kunstbegreb*. København: Vandkunsten, 2012. 196 sider.

## Mellem uskyld og unatur

Af Darío González, ph.d. i teologi, mag.art. i filosofi

Jørgen Dehs' refleksion over "det autentiske" beror på en afdækning af de udviklingstendenser, der forbinder den moderne æstetiks oprindelse med den senmoderne kritik af erfaringens æstetisering. Bogen tilbyder således både en udmærket introduktion og en hermeneutisk nøgle til problematiseringen af æstetikens fundamentale begreber.

*Æstetisk behøver autenticiteten ikke at betyde meget andet end 'tilstrækkelig autentisk' - nemlig tilstrækkelig til at fremstå autentisk og ad denne vej*

*kvalificere sig i forhold til vores virkelighedsforståelse.*

(Dehs, 2012, p. 16)

Denne indledende præcisering synes at være nødvendig i forbindelse med en undersøgelse, som ikke beskæftiger sig med eksistensfilosofiske spørgsmål - autenticiteten eller egentligheden som individernes måde at være på - men snarere med det sanseliges fremtrædelsesformer inden for modernitetens kulturelle horisont. I *Det autentiske* peger forfatteren nemlig på nogle af de vigtigste kriterier for vores kulturs annektering af en virkelighed, som

i takt med selve denne annektering tilskrives en æstetisk værdi. Hvad *kunsten* angår, tager disse tilegnelseskriterier nødvendigvis form af et paradoks, for så vidt den "virkelighed", som kunsten og kunstværket forholder sig til, samtidig opfattes som produkt af en konstruktion:

*Det autentiske har frem for alt interesseret mig som et program i kunsten og som en produktiv del af den ideologiske atmosfære, der har omgivet kunstbegrebet i mere end to hundrede år. Forstået som 'program' antyder autenticitet det banale og alligevel bemærkelsesværdige forhold, at en estimeret kulturel virksomhed, der nærmest per definition indebærer illusion, forstillelse, iscenesættelse og unatur af enhver art, forholder sig til et ideal om at være det modsætte.*

(Dehs, 2012, p. 9)

### ***Tingenes vakkende autoritet og kunstens autonomi***

Diskussionen af autenticitetsbegrebet kan siges at placere sig i spændingsfeltet mellem flere interrelaterede temaer. Og det faktum, at der netop er tale om et *spændingsfelt*

snarere end om et klart defineret genstandsområde, må ikke mistes af syne. Det drejer sig *for det første* om spørgsmålet om kunstværkets tingsmæssige karakter og om de historiske omstændigheder, under hvilke "tingens autoritet" begynder at vakle. Hvad denne dobbelte konstatering angår, kan Dehs i forlængelse af Walter Benjamins, Martin Heideggers og Theodor W. Adornos perspektiver fortolke søgen efter det autentiske som kunstens problematiske relation til en "sandhed" og til en "selvfølgelighed" (Dehs, 2012, p. 32f; Heidegger, 1950, p. 25ff; Adorno, 1970, p. 9), som i moderniteten syntes at være tabt. "Det autentiske" i denne første betydning lader sig forstå som kunstens evne til frit at forholde sig til den historiske totalitet, hvis sandhed "tingen" selv i en rationaliseret verden ikke er i stand til at formidle.

Fra starten af er det indlysende, at denne analyse står i relation til en fuldstændig parallel problematik, nemlig spørgsmålet om kunstens autonomi, dens "kommen-til-sig selv

som kunst" eller i det mindste kunstens søgen efter sin egen identitet som erfaringsform - et spørgsmål som Niklas Luhmann havde sat i relation til den moderne kunsts orientering mod ikke-institutionaliserede felter eller "kulturelle restpositioner" (Luhmann, 1997, p. 145ff; Dehs, 2012, p. 104). En af de idehistoriske betingelser for en sådan orientering havde uden tvivl været overgangen fra Immanuel Kants filosofiske teori om det sublime til romantikkens kunstneriske praksis. Dette "sublime", som ifølge Kant ikke egnede sig til en kunstnerisk fremstilling, blev hos romantikerne i stigende grad iscenesat som poetisk eller malerisk begivenhed. I dens mest karakteristiske produkter synes den romantiske kunst at handle om det sublime, hvilket dog ret beset betyder, at den beskæftiger sig med sin egen bestræbelse på at fremstille det, som ikke lader sig fremstille: naturen som ren størrelse eller som ren magt. Begrebet om "det autentiske" kvalificerer således selve denne bestræbelse snarere end fremstillingens resultat eller ontologiske korrelat.

### **"Natur" som autenticitetsfelt**

Den romantiske insisteren på åndens eller kulturens dramatiske møde med naturen beror imidlertid på en række forandringer, der inden for den moderne filosofi og kunstteori kommer til udtryk i forsøget på at legitimere "kontinuiteten" mellem kunst og natur. Det drejer sig netop om at bestemme, hvorvidt kunsten, som ifølge en antik doktrin og ved anvendelsen af bestemte regler "efterligner" naturen, efter modernitetens præmisser kan "se ud som natur" (Kant, 2006, p. 192) uden dog at imitere en naturlig genstand. I forbindelse med dette *andet* tema kan læseren endnu engang konstatere den vigtige rolle, som henvisningen til Kants æstetik - og til dennes genfortolkning - spiller i enhver af Dehs' "fortællinger". Det er i sidste ende Kant snarere end Baumgarten, der "for eftertiden bliver afgørende for æstetikens teoretiske profil" (Dehs, 2012, p. 44). Det er på ingen måde tilfældigt, at diskussionen af mimesisbegrebet i bogens centrale kapitel (p. 90ff) fører til en eksplicit betoning af relationen mellem de

forskellige begreber, der samles under betegnelsen "det autentiske": naturlighed som kriterium, naturen selv som tabt position, geniets spontanitet, autonomisering af kunstens meningsdannende aktivitet. Kants lære om geniet - det naturtalent, der uden at efterligne naturen skaber naturlignende værker - "konvergerer med ideen om kunstens autonomi og med en stadig forsøget værdsættelse af permanent fornyelse og uforudsigelighed i kunsten" (p. 97).

Forståelsen af kulturens og især kunstens evne til konstant at "forny" sig selv har gennem æstetikens historie været parallel til en gentagen omdefinering af kulturens relation til en natur, som trods alt får lov til at overraske os. Inden for samtidskunstens område udgør arkitekten Peter Zumthors ide om en "kulturel uskyld" et af de værdifuldeste eksempler i Dehs' bog (p. 60f). Men ideen selv dækker over en fundamental tvetydighed. Det er enten tale om fokuseringen på "de iboende love i konkrete fænomener som bjerge, klippegrund og vand i sammenhæng med en byg-

geopgave" eller også om forpligtelsen til et slags "dogme", hvis anvendelse giver kunstneren mulighed for at blive "forbavset" over resultatet (p. 177f). På et litteraturteoretisk plan kan denne sidste tendens siges at svare til påstanden om, at sprogets iboende handlingskarakter snarere end "forfatteren" selv er betingelsen for fornyelsen i kunsten. Ved sin distancering i forhold til "stemmen" og ved således "at bringe sproget til handling" er *skriften* nemlig "den store autenticitetsknuser: den magt, der ud af egen autenticitet udvisker al anden autenticitet" (p. 132). Kunstens tvetydige position over for alt det, der 'endnu ikke' har antaget en symbolsk form, er nøglen til en paradoksal sammenkobling af "det nye" og "det autentiske". Dehs' fokusering på senmodernitetens anerkendelse af dette paradoks bør nævnes som et af bogens mest interessante bidrag til forståelsen af den moderne æstetiske erfaring. I en række analyser, som på visse punkter kunne sammenlignes med Heideggers karakteristik af den nyere tid i bl.a. *Die Zeit des Weltbil-*

des (Heidegger, 1950, p. 75ff), peger Dehs på den trivialisering, der er forbundet med mangfoldiggørelsen af naturbilledet i nutidens mediekultur. Det samme gælder for de produkter, som vi i vores tilhørsforhold til markedssamfundet "vælger" med afsæt i autenticitetsparadigmer, der i hvert tilfælde fungerer som "et slags 'kriterium' (naturligvis ikke det eneste) for vores anerkendelse af det, vi møder" - uanset om vi betragter os selv som "bevidste forbrugere" eller om vores såkaldte valg baseres på andre orienteringsprincipper (Dehs, 2012, p. 24). Den kritiske rekonstruktion af samme tendens kan også finde sted ved henvisning til moderne *teorier* om kulturgenstandene. I nogle af disse teorier bliver det indlysende, at horisonten for kunstens symbolske aktivitet hverken er naturen selv eller en naturlig betydning, som geniet skulle overføre til værket, men snarere - som det er tilfældet hos nykantianeren Ernst Cassirer - den "åndelig distancering", i kraft af hvilken kulturen kun forholder sig til en "model" af naturen (Dehs, 2012, p. 80ff).

### *Fra sandhed til autenticitet?*

I kraft af netop dets evne til at artikulere den æstetiske kunsts fundamentale paradoks besidder autenticitetsbegrebet et særligt kritisk potentiale. Så snart det autentiske med rette sættes i relation til de "ideologiske" konstruktioner, der siden modernitetens gennembrud privilegerer den *æstetiske* tilgang til kunsten, bliver læserens opmærksomhed henledt til den epoke, i hvilken 'kunstens sandhed' er begyndt at blive problematisk. Hegels såkaldte tese om kunstens endeligt bliver i en vis forstand bekræftet af de forskellige tendenser, der i mangel af en religiøst legitimeret *sandhedshorisont* koncentrerer sig om det, man kunne kalde kulturproduktens *autenticitetseffekt*. I denne sidste henseende er "det autentiske" i oplevelsessfæren måske ikke andet end det kunstneriske "sandes" surrogat. Men det er også rigtigt, at søgen efter en sådan autenticitetseffekt - eller i Dehs' egne termer det autentiske "som program" - nødvendigvis er forbundet med spørgsmålet om, hvorvidt "kunst" (og nærmere

bestemt kunstens sandhed) "trods alt stadig kan tænkes" (Dehs, 2012, p. 39). Det ville være hensigtsmæssigt i forlængelse af denne bemærkning videre at undersøge, i hvilket omfang forsøget på at tænke kunstens sandhed i *æstetikens* æra ofte er blevet til en slags *etisk* ærinde - et projekt, som uden tvivl hører under æstetikens ideologisering.




#### Litteratur

Adorno, Theodor Wissengrund, *Ästhetische Theorie* (Frankfurt am Main: Suhkamp, 1970)

Heidegger, Martin, *Holzwege* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1950)

Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* (Hamburg: Meiner, 2006)

Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft* (Frankfurt am Main: Suhkamp, 1997)

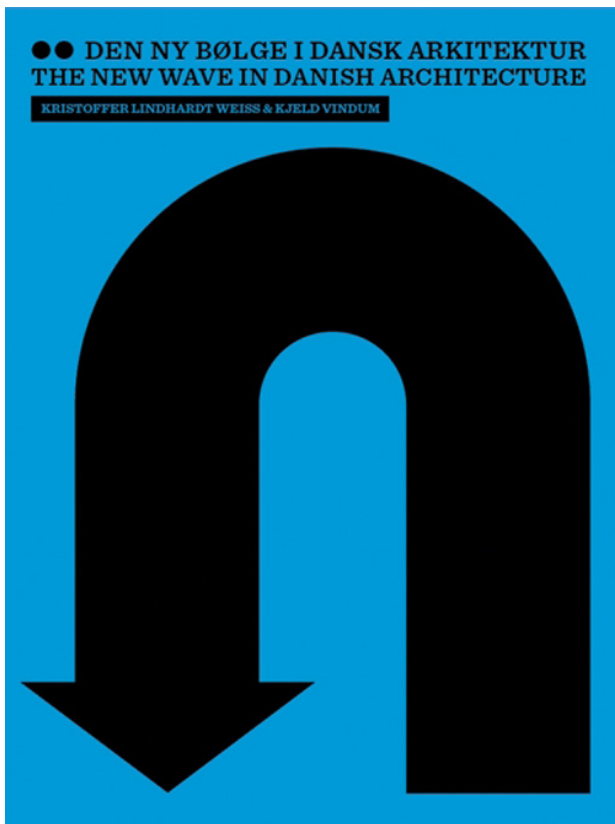






●● DEN NY BØLGE I DANSK ARKITEKTUR  
THE NEW WAVE IN DANISH ARCHITECTURE

KRISTOFFER LINDHARDT WEISS & KJELD VINDUM



*Den ny bølge i dansk arkitektur / The New Wave in Danish Architecture.* Redaktion: Kjeld Vindum og Kristoffer Lindhardt Weiss. København: Arkitektens Forlag, 2012. 384 sider.

## Det post-ideologiske paradigme

Af Kasper Lægning, mag.art. i kunsthistorie, ph.d.-stipendiat i arkitektur

*Den nye bølge i dansk arkitektur* præsenteres som et stykke samtidshistorie om de sidste tolv års danske arkitektur, men er ikke et arkitekturteoretisk værk. Udgivelsen er en formidlings- og debatbog og skal naturligvis tilgås som sådan. Men den bombastiske titel er et markant udsagn om dansk arkitektur i nutiden, og da bogen vil blive en uomgængelig fremtidig reference, er dens budskab værd at analysere og udlægge. Dertil kommer, at bogen fremsætter teorien om en forbindelse mellem pragmatismen som filosofisk strømning og den hollandske skole inden for arkitekturen.

Antologien er redigeret af Kristoffer Lindhardt Weiss og Kjeld Vindum og lider noget under, at dens indhold oprindeligt har været bragt i to numre af tidsskriftet *Arkitektur DK*. Bogens trestrengede form består af interviews, essays og præsentationer af de centrale tegnestuer, hvoraf denne anmeldelse primært behandler bogens essays. Værket lader i høj grad til at være Weiss' hjertebarn - mere end Vindums - for sidstnævnte optræder kun i ét af dets bidrag, og Weiss har da også selv været partner i en af bogens cases, tegnestuen EFFEKT.

Bogens ærinde er sikkert velkendt fra anden omtale og skal ikke trækkes i langdrag her. Kort fortalt er dens anliggende at gøre status over den gruppe af unge danske arkitekter og tegnestuer, som både forbindes generationsmæssigt, inspirationsmæssigt - idet en del af dem har stået i lære hos Office for Metropolitan Architecture/Rem Koolhaas - samt af en forkærlighed for forkortelser eller begrebslige navne (ADEPT, BIG, COBE, EFFEKT, JAJA, JDS, Kollision, NORD, PLOT, POLYFORM, TRANSFORM, SLETH og WE).

### *Generationsportrættet*

Den ny bølge er et generationsportræt, ikke en oversigt over danske arkitekters bedrifter i 2000erne. Generationsportrættet har imidlertid nogle implikationer, som man skal til den historiografiske litteratur for at finde drøftet. I en nylig bog om arkitekturfænomenologiens historie, *Architecture's Historical Turn*, skriver Jorge Otero-Pailos, at arkitekturhistoriografien traditionelt har fokuseret på enten "individuals or self-identified groups". Som eksem-

pler på sidstnævnte opremser han CIAM, GATEPAC, Team X og Archigram og skriver advarende: "In such cases, the historiographical operation of selection follows the contours of the architects' self-selection" (p. 2). Historikeren vil ofte i sådanne tilfælde fremlæse en homogenitet i den pågældende gruppes intellektuelle projekt, og samtidige ideer, som ikke harmonerer med gruppens formulerede program, vil blive skubbet i baggrunden. Endvidere reflekterer Otero-Pailos over generationen som historiografisk markør, og han introducerer Ortega y Gasset's vægtning af det "interindividuelle" perspektiv samt den spanske kritikers betoning af mulige *konflikter* mellem generationer som den drivende kraft i historiografisk praksis:

[...] *Ortega y Gasset thought that historians needed to look closer at the struggles between generations. Without a grounding in this generational struggle, macrohistorical changes would appear to happen magically, as if propelled by an impersonal will or spirit.*

(Otero-Pailos, 2010, p. 5)

*Den ny bølge i dansk arkitektur* er desværre præget af netop den historiografiske naivitet, som Otero-Pailos problematiserer. Udvælgelsen af generationen som filter er en bestemt gangbar, men ureflekteret, præmis, som ydermere gøres til bærer af en enhedslig praksis; nemlig den såkaldte arkitektoniske pragmatisme.

Den generationskonflikt, som Ortega y Gasset vægter, er ganske vist opridset i *Den ny bølge*, men den ældre generation af danske arkitekter forbliver en navnløs masse af funktionalister og humanister. Det er betegnende, at kritikerne af den ny bølge næsten aldrig selv kommer til orde, men i stedet behandles en bloc af de indforskrevne kulturanalytikere, der agerer stedfortrædere (p. 312). Derfor indtræffer den potentielt frugtbare polemik ikke, og vi præsenteres i stedet for en art intellektuel skyggeboksning. Kristoffer Lindhardt Weiss søger eksempelvis at afparere disse afsenderløse kritikker ved at ironisere over den nye bølge som et særligt maskulint fællesskab (blandt andet fremhæves

Carsten Thaus betegnelse for den nye bølges arkitekter som "a band of brothers").

### *En ny pragmatisme?*

Bogens teoretiske målsætning er at bygge bro mellem på den ene side den danske, hollandsk inspirerede nybølgearkitektur og den amerikanske filosofiske pragmatisme (Peirce, Dewey) og nypragmatisme (Rorty). Denne ambition udfoldes i Weiss' to essays, som henholdsvis indleder og afslutter antologien. Inspirationen til dette åndelige ægteskab mellem amerikansk filosofitradition og europæisk arkitekturpraksis kommer fra antologien *The Pragmatist Imagination: Thinking About "Things in the Making"*, som udkom i 2000 under redaktion af Joan Ockman, og som var en udløber af først en konference og så en workshop afholdt samme år i New York. Ockman, med hvem jeg selv har haft lejlighed til at drøfte pragmatismespørgsmålet, omgås teori og metode med en forbilledlig omhu, og hendes bogs metodiske horisont er velafklaret. Frem for alt er bogen tilrettelagt med vægt på at

sætte en *amerikansk* filosofi i dialog med en *amerikansk* arkitekturpraksis, og derfor er bogens bidragydere med få undtagelser alle amerikanske akademikere. Anmeldelsen af konferencen i *The New York Times* afspejler også dette fokus, og selv Rem Koolhaas, som deltog i drøftelserne, betragtede pragmatismens indtog i arkitekturen som en art amerikansk kulturimperialisme:

*Rem Koolhaas [...] suggested that the shunning of European theory and the embrace of homegrown American philosophy is an imperialist gambit, a way for Americans to assert themselves in the world.*

(Boxer, 2000, upag.)

Skal et sådant værk sættes intellektuelt i forbindelse med europæisk arkitekturpraksis, kræver det derfor en tilsvarende metodisk nøjagtighed. Desværre er den omhu fraværende i *Den ny bølge*, hvor det temporale sammenfald af konferencen i 2000 og startskuddet på den unge vilde arkitektur står alene som spinkel præmis. Weiss nævner godt nok, at pragmatismen blev konciperet som

en udpræget amerikansk strømning (p. 49), men alligevel er den selvfølgelig kobling mellem europæisk arkitektur og amerikansk filosofi en forudsat præmis igennem hans essays og interviews.

Ockmans position er ideologikritisk, og hvor diskussioner om arkitekturens betydning for det offentlige rums socialitet fylder meget i *The Pragmatist Imagination*, er disse aspekter nærmest fraværende i *Den ny bølge*.

Nævnes bør også den mere heterogene, men sammenlignelige bog *The New Architectural Pragmatism* (Saunders, 2007, baseret på artikler i *Harvard Design Magazine*), som i skarp modsætning til *Den ny bølge i dansk arkitektur* rummer bidrag, som samlet set belyser fænomenet pragmatisme hele vejen rundt. Således er blandt andre socialhistoriske og fænomenologiske positioner velrepræsenterede i bogen.

### ***Fortrængt postmodernisme***

I *Den ny bølge i dansk arkitektur* er

den arkitektoniske pragmatisme hverken funktionalismens arvtager eller en forlængelse af postmodernismen. I betragtning af, at den filosofiske pragmatisme er en art rationalisme, som deler fællestræk med den ideologiske ballast for den tidlige, radikalt utopiske Bauhaus-modernisme, forekommer det besynderligt, at bogens redaktion ikke mere tydeligt har afklaret pragmatismens genealogi.

Dan Stubbergaard fra COBE citeres for, at "dekonstruktivisternes og postmodernismen er meget langt fra, hvad vi laver" (p. 380). I solidaritet med Stubbergaard reducerer Weiss disse to store strømninger til "spekulativ teori", selvom mange grene af postmodernismen var folkelige, til tider populistiske og ofte anti-teoretiske. Weiss' forsøg på at klippe nybølgearkitekturens navlestreng til postmodernismen over bliver imidlertid ikke understøttet af hverken Kjeld Vindums eller Carsten Thaus bidrag til bogen, tværtimod, og bogens parallelisering af nybølgetegnstuerne og Tegnestuen Vandkunsten,

som forenede pragmatik og æstetisk merværdi, modsiger også, at postmodernismen skulle være irrelevant for en forståelse af nybølgen.

Helt rammende skriver Vindum det ubestridelige, at der er mange postmoderne elementer i nybølgens portefølje og i dens kommunikative effektivitet, og Thau redegør detaljeret for nybølgens og den hollandske skoles ubestridelige rødder i popkunsten og postmodernismen. "[Æ]stetikken overgriber pragmatikken", pointerer Vindum (p. 364; se også p. 374). At kontrasten mellem de to redaktørers tolkninger af nybølgearkitekturen kan blive så udtalt tyder på, at en begrænsende fejllæsning af Koolhaas og den hollandske skole er gennemgående i Weiss' essays.

Hvad er Bjarke Ingels' brug af et fotografisk billede som skærm på VM Bjerget eller PLOT's forslag fra 2004 til en bogstav-mimetisk bebyggelse i Vejle andet end postmodernistiske strategier? Og eksempelvis hjemliggørelsen i NORD arkitekters

gavlandskab (Sundhedscenter for Kræftramte) trækker ligeledes tråde tilbage til 1980ernes danske arkitektur – eller til O.M. Ungers. Reinhold Martin hævder i en nylig bog, at postmodernismen er et spøgelse, der hjem søger samtidsarkitekturen. At postmodernismen har denne status af blind passager, synes *Den ny bølge i dansk arkitektur* at bekræfte – på trods af Weiss' forsøg på intellektuel eksorcisme.

Man må derfor spørge, hvorfor en arkitektonisk pragmatisme – opfattet som en fordomsfri, kalejdoskopisk og løsningsorienteret modus – ikke også skulle kunne indbefatte postmodernistiske strategier.

### *Fra naiv funktionalisme til naiv pragmatisme?*

I sin bog *Teorie e storia dell'architettura*, der udkom i revolutionsåret 1968, konciperede den italienske arkitekturteoretiker Manfredo Tafuri begrebet "operativ kritik" om den kritiker, som både skriver om og parallelt tager aktivt del i en bestemt arkitekturpraksis. Sigfried Giedion

var med sin involvering i CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne) og sin rolle som modernismens samtidshistoriker Tafuris kardinal eksempel på denne figur, som Tafuri også så genspejlet i sin landsmand, Bruno Zevis, skrivende praksis (Tafuri, 1980). Med Andrew Leachs ord opererer disse figurer

*under the guise of historians while using the historian's media to extend their architectural practice. Like the architects proper of the Modern Movement, they anticipate utopia and actively pursue it into the future.*

(Leach, 2007, p. 16)

Den historiografiske praksis er hovedsagelig analytisk og fortidsorienteret, mens arkitektens virke er projektivt og fremtidsrettet, og den "operative kritiker" blander disse roller.

Med *Den ny bølge i dansk arkitektur* træder Kristoffer Lindhardt Weiss netop ind i rollen som "operativ kritiker" qua sin dobbeltrolle som både udøvende og skrivende deltager i



bølgen, og på mange måder udgør antologiens teoretiske ekkorum en parallel til den tidlige teoretisering af modernismen, som var præget af den såkaldte naive funktionalisme. Den historiografiske praksis er stadig i disse år i færd med at rydde fordomme væk og at revidere den meget dogmatiske funktionalisme- og modernismedefinition, som især Philip Johnson og Henry-Russell Hitchcock var ophavsmænd til med deres *International Style*-udstilling og -katalog på Museum of Modern Art i 1932. Derfor må man undres over, at *Den ny bølge* står som skaber af en art naiv pragmatisme, hvor en række nedarvede fordomme om modernismen opblandes med nye, simplificerende udsagn om samtidsarkitekturen.

Forestillingen om, at de fremsynede arkitekter "blot" ingeniøragtigt løser de foreliggende komplekse, tværfaglige problemer, går igen både i 1932 og i 2012, og atter anvendes en avantgarderetorik til at positionere sig selv som et nyt paradigme i arkitekturens udvikling (p. 21).

Nybølgearkitekterne skildres som handlende til forskel fra de foregående generationer af talende arkitekter, og flere steder i bogen er der derfor tilløb til en parafrase over det kendte citat fra Karl Marx' 11. Feuerbach-tese ("Filosofferne har kun fortolket verden forskelligt, men hvad det kommer an på, er at forandre den"). "Pragmatikken er handlingsorienteret", skriver Weiss og italesætter dermed andre arkitekturpraksisser som nølende og ubeslutsomme (p. 17).

"Den nye tænkning lagde op til en kritisk revision af den sproglige praksis, der udfoldes i faget", skriver Kristoffer Lindhardt Weiss om nypragmatismen (p. 378), men en sådan sprogligt-logisk lutring genfindes ikke i bogen, hvor Weiss dyrker en sproglig ubestemthed, som gør den nye bølge elastisk. Den er både bæredygtig, socialt ansvarlig, pragmatisk, legende, uformel, businesslike, selv-iscenesættende, utopisk og avantgardistisk ("Utopiske tanker forankret i og skabt af virkelige behov her og nu, ikke universelle principper", p. 17). Et udsagn som:

“Denne nye generations arkitekter er mere optaget af at reducere i den kompleksitet, som virkeligheden præsenterer, for at sige noget klart og præcist gennem arkitektonisk form” (p. 384) smager af en formalisme, som kolliderer med andre af nybølgen adelsmærker. Dermed er bogens samlede udsagn så bristefærdigt selvmodsigende, at den faktisk kommer til at bekræfte en postmoderne tilstand af “lige gyldighed” (jf. Flemming Skudes legende titel til udstillingen af samme navn på Gl. Dok 1988 *Alt er lige gyldigt: Portræt af postmodernismen i Danmark 1977-1988*).

Og nu vi er ved Marx, så fornemmer man en dialektisk modus i bogen. De mange kulturanalytiske bidrag danner tilsammen et modsigelsesfrit univers, hvor den nye bølge i sin ekstreme pluralisme er i stand til at bearbejde enhver kulturel impuls og at parere enhver kritik ved at indoptage selvsamme kritik i sin kreative proces. Bølgen skildres som en dialektik, som altid får omformet og opløftet modstridende udsagn til en

syntese. Kun i Rasmus Bech Hansens bidrag antydes det, at nybølgen ikke er et historisk punktum, men at begivenheder uden for kongeriget viser andre udviklingsmønstre i retning af det minimalistiske og nedtonede. Dertil kommer Thaus hvasse, men præcise kritik af aspekter af nybølgearkitekturen, som er en velgørende forstyrrelse af bogens dialektik.

### *Ideologi er noget bras*

Hvordan man end vender og drejer det, er bogen i høj grad anlagt som et diskursivt greb, som - i lighed med de mange “mytologiske” grundlæggelses- og avantgardeskrifter - skal etablere den ny bølge som det fundamentale narrativ, hvorigennem dansk samtidsarkitektur udlægges.

Når Kristoffer Lindhardt Weiss indledningsvis skriver, at nybølgen er historien om “et fadermord uden fader, begået af en søn, der aldrig har været tabt”, må man undres. Bogen optegner på den ene side en reel metodisk konflikt mellem de gamle arkitekter og de unge vilde, og på den anden side søger den ofte at op-

hæve mulige (ideologiske) konflikter ved at formulere nybølgen som en dynamisk syntese af gammelt og nyt tankegods.

At nypragmatismen som overgribende fortolkningsmodel er utilstrækkelig, netop fordi den ikke er sensitiv over for nybølgearkitekturens blandede ophav, bliver kun tydeligere, når enkelte af de pragmatiske projekter samtidig viser sig at have ideologisk prægnans. PLOT's uopfordrede bud på en karré med billige boliger på Kløvermarken udlægges nemlig i bogen som en genkomst af en aktivisme ("Vi skal langt tilbage for at finde arkitekter, der så markant blander sig i en politisk debat via deres projekter", p. 45. I øvrigt er 15.000 modstandere af projektet i den engelske oversættelse uheldigvis blevet gjort til tilhængere). I stedet for "pragmatisk" rammer "antiprogrammatisk" mere de modi operandi, som er på færde i nybølgen.

Med Tafuris begrebsverden in mente er *Den ny bølge i dansk arkitektur* noget så usædvanligt som et retro-

spektivt programskrift. Ved ensidigt at fokusere på at få en amerikansk filosofisk tradition til at gå op med nyere dansk arkitektur, gør Weiss sig blind for det faktum, at de seneste ti års danske arkitektur både står i gæld til den hollandske skole og samtidig indoptager mange andre praksisser fra det 20. århundredes arkitektur(er).

Weiss' angst for at perspektivere nybølgearkitekturen historisk betyder, at bogen bliver et monument over forspildte muligheder (hvis potentiale dog fornemmes i Thaus og Vindums bidrag). Hvor er eksempelvis den analyse, som drager en oplagt parallel mellem ikke kun Bjarke Ingels og Rem Koolhaas, men også mellem Ingels og Le Corbusier og den schweiziske arkitekts *promenade architecturale*? Og hvorfor fremstår nybølgen fuldstændigt idéhistorisk isoleret fra andre af 00ernes store strømninger, såsom *landscape urbanism*?

Det kunne ligeledes have været interessant, dersom bogen havde

fokuseret på det spændingsfelt, som består mellem på den ene side den reminiscens af 1960ernes strukturalisme og systemteoretiske tænkning, som kommer til udtryk i tegnestuernes usentimentale og subjektløse navne og i nogle af deres praksisser, og på den anden side den romantiske kunstnerdyrkelse, som lever videre i arkitekternes sofistikerede kulturelle selvscenesættelse.

På bogens sidste sider nævnes Michel Foucault, men hans analytiske potentiale aktiveres aldrig. Med erklæret inspiration fra Foucaults begreb om frihed som en praksis, ikke en iboende kvalitet, skriver Kim Dovey og Scott Dickson følgende om den emancipatoriske stræben i Rem Koolhaas' arkitektur:

*What is missing, however, is an understanding of freedom as a form of practice: something people do rather than consume. Koolhaas does indeed challenge the primary genotypes of sociospatial reproduction, yet at the same time he generates illusions of an architecture that has been freed from spatial ideology. And*

*these illusions can be a cover for new practices of power or for more of the same.*

(Dovey og Dickson, 2002, p. 13)

Hvor *Den ny bølge i dansk arkitektur* på udmærket vis får indkredset nybølgetegnestuernes kommunikative virkemidler, kommer bogen kun glimtvis tæt på en egentlig analyse af arkitekturen. Den udfordring må tages op af fremtidige udgivelser.



## Litteratur

Boxer, Sarah, "The New Face of Architecture", *New York Times* (25. november 2000). <http://www.nytimes.com/2000/11/25/arts/the-new-face-of-architecture.html?pagewanted=all&src=pm>

Dovey, Kim og Scott Dickson, "Architecture and Freedom? Programmatic Innovation in the Work of Koolhaas/OMA", in *Journal of Architectural Education*, nr. 4, 2002.

Leach, Andrew, "Critical Operativity," in

Jane Rendell, Jonathan Hill, Murray Fraser og Mark Dorrian (red.), *Critical Architecture* (London og New York: Routledge, 2007)

Martin, Reinhold, *Utopia's Ghost: Architecture and Postmodernism, Again* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010)

Ockman, Joan (red.), *The Pragmatist Imagination: Thinking about Things in the Making* (Princeton: Princeton Architectural Press, 2000)

Otero-Pailos, Jorge, *Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010)

Saunders, William S. (red.), *The New Architectural Pragmatism: A Harvard Design Reader* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007)

Tafari, Manfredo, *Theories and History of Architecture* (London: Granada, 1980)



***Den ny bølge i dansk arkitektur / The New Wave in Danish Architecture*** indeholder følgende bidrag:

Kristoffer Lindhardt Weiss, "Den pragmatiske vending i 00'ernes danske arkitektur" (essay)

"PLOT - præsentation af tegnestuen og dens arbejder/PLOT - Presentation and Selected Works"

"Bjarke Ingels - Pragmatiske utopier/ Pragmatic Utopias" (interview)

"BIG - præsentation af tegnestuen og dens arbejder/BIG - Presentation and Selected Works"

"Kent Martinussen - Neue Sachlichkeit" (interview)

"Julien De Smedt - Attitude" (interview)

"JDS - præsentation af tegnestuen og dens arbejder/ JDS - Presentation and Selected Works"

"Shohei Shigematsu - New Danish School" (interview)

"Winy Maas - Copy Paste... but better"  
(interview)

verden/Architecture that Opens the  
World" (interview)

"Dan Stubbergaard - Insanely Pragmatic"  
(interview)

Kristoffer Lindhardt Weiss, "NORD Ar-  
chitects - Building Content"

Boris Brorman Jensen, "Optakten til  
gennembruddet/The Prelude to the  
Breakthrough" (essay)

"NORD - præsentation af tegnestuen og  
dens arbejder/NORD - Presentation and  
Selected Works"

"COBE - præsentation af tegnestuen og  
dens arbejder/COBE - Presentation and  
Selected Works"

"Jens Kvorning - Toward Complexity"  
(interview)

"ADEPT - præsentation af tegnestuen og  
dens arbejder/ADEPT - Presentation and  
Selected Works"

Tom Nielsen og Kristoffer Lindhardt  
Weiss, "Velfærdsurbanisme/Welfare  
Urbanism"

Kristoffer Lindhardt Weiss, "Utopia  
Station - Dansk velfærdisme i Venedig  
Biennalen og World Expo" (essay)

"TRANSFORM - præsentation af tegne-  
stuen og dens arbejder/TRANSFORM -  
Presentation and Selected Works"

"Jens Thomas Arnfred - More Punk,  
Please" (interview)

"Linda Tischler - Mere værdi/More Value"  
(interview)

"EFFEKT - præsentation af tegnestuen og  
dens arbejder/EFFEKT - Presentation and  
Selected Works"

Svante Lindeburg, "The BIG Bang" (essay)  
Rasmus Bech Hansen, "The Megaphone  
Generation" (essay)

"Carsten Thau - Arkitekturen der åbner

"Karsten Ifversen - Form Follows Con-  
cept" (interview)

"Torben Weirup - Building Stories" (interview)

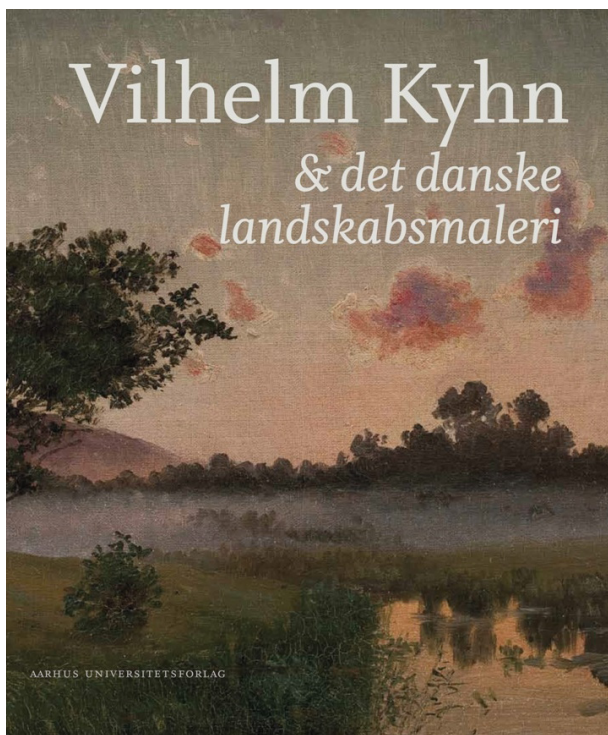
"Kollision - præsentation af tegnestuen og dens arbejder/Kollision - Presentation and Selected Works"

"POLYFORM, WE, SLETH, JAJA - præsentation af tegnestuerne og deres arbejder/Presentation and Selected Works"

Kristoffer Lindhardt Weiss og Kjeld Vindum, "En samtale om den nye bølges arkitektur/A Conversation about the Architecture of the New Wave"

Kristoffer Lindhardt Weiss, "Efter teorikrigene?/After the Theory Wars?" (essay)





*Vilhelm Kyhn & det danske landskabsmaleri.* Redigeret af Gertrud Oelsner og Karina Lykke Grand. Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2012. 232 sider.



## Vilhelm Kyhn & det danske landskabsmaleri

Af Iben Johansen, cand.mag. i kunsthistorie

Fire kunstmuseer er gået sammen om at skabe ny forskning i den danske landskabsmaler Vilhelm Kyhn. Randers, Fuglsang og Ribe Kunstmuseum samt HEART Herring Museum of Contemporary Art har sammen med Aarhus Universitetsforlag udgivet en vægtig og vigtig bog.

”Altid lempet jeg noget; men er meget forsigtig; thi det Karakterfulde kan let gaa bort og let kommer man over i Maneren.” (p. 49) Denne passage skrev landskabsmaleren Vilhelm Kyhn til kunstnerkollegaen Lorenz Frølich i 1889. Kyhns landskabsma-

lerier eksisterer i et spændingsfelt mellem den realistiske gengivelse af naturen og idealiseringen af selv samme - mellem det objektivt set og ”Maneren”.

Vilhelm Kyhn blev og er blevet kritiseret på baggrund af sin meget offentlige modstand mod det moderne gennembruds udanske motivvalg og teknik. På grund af hans kunstneriske konservatisme har eftertiden ikke set med milde øjne på hans værker. Samtidig er han som oftest blevet sammenlignet med landskabsmalere som P.C. Skovgaard. I sammenligning med ham havde

Kyhns maleriske teknik store mangler, og man følte ikke, at hans motivvalg levede op til datidens krav om idealiserede landskaber. Han ønskede i stedet at leve op til ovennævnte citats udsagn om en balance, der vægtede en mere ærlig gengivelse af naturen - for netop ikke at havne i det alt for stilistiske, "Maneren".

Spændinger som denne, mellem tidens krav og Kyhns egne præferencer, er udgangspunktet for flere af bogens forfattere, der forsøger at gøre op med kunsthistorisk kasse-tænkning og se malerens arbejder som eksempler på en kompleks tid og en lige så kompleks kunsthistorie. Samtidig er det en historie om en maler, der i sin levetid nåede at opleve nye franske tendenser og måske endda benyttede sig af dem - til trods for sin modstand.

### *Nytænkning som præmis*

Bogen bundler i et stort videnskabeligt arbejde, som kommer tydeligt til udtryk i de seks vægtige artikler. Redaktørerne ønsker at skabe en

platform for en anderledes tilgang til maleren Vilhelm Kyhns syn på det danske landskab. På bagsiden kan man læse:

Vilhelm Kyhn & det danske landskabsmaleri *tager kritisk og fordomsfrit fat på en ofte misforstået kunstner og tegner for første gang et nuanceret portræt af, hvem maleren af vores drømmes Danmark i virkeligheden var.*

Artiklernes emner har en stor spændvidde, og langt størstedelen kaster et blik på malerens samtid - både politisk (og identitetspolitisk), kulturelt, litterært og kunsthistorisk. Hvad artiklerne også har til fælles, er deres kritiske revision af holdningen til Kyhns værker og ikke mindst den kunsthistoriske litteratur om ham.

Finn Terman Frederiksens artikel indleder med en kritisk gennemgang af den hårde medfart, Vilhelm Kyhn mødte i sin samtid og sidenhen. Karina Lykke Grand gennemgår systematisk den politiske virkelighed, som Kyhn levede og malede i, hvor nationalliberalismen stod som

altoverskyggende tema. Ingeborg Bugge analyserer et enkelt og, ifølge forfatteren, ganske ubeskrevet havemotiv af Kyhn og sætter det ind i en længere ikonografisk tradition. Lise Jeppesen fokuserer på forskellen mellem kunstnerens studier og færdige værker, og hvordan de førstnævnte blev set i samtiden. Det nationalliberale partiprogram går igen i Gertrud Oelsners artikel, hvor landskabsmaleriet ses som udtryk for en særlig kartografisk og politisk diskurs. Sidst, men ikke mindst, skriver Henrik Wivel Kyhns landskabsmalerier ind i tidens litterære og filosofiske tanker.

### *Revisionistisk kunsthistorie*

Bogens placering i kunsthistorien er ganske væsentlig; den lægger sig inden for en nyere tradition, hvor kunsthistorikerne går deres ældre kolleger på klingen og forsøger at revidere måden, hvorpå vi anskuer kunstnere som Vilhelm Kyhn. Dansk kunst fra Kyhns tid og frem er til stadig forhandling – dette ses i en række udstillinger i de senere år – her kan eksempelvis udstillingerne

om L.A. Ring på Statens Museum for Kunst i 2006 og P.S. Krøyer på Den Hirschsprungske Samling i 2011 nævnes.

Den revisionistiske kunsthistorie-skrivning kan ses som en udløber af det postmoderne opgør med de store narrativer – her i form af tidligere udgivelser om Kyhn. Et opgør, der kan findes i mange afskygninger i nyere kunsthistoriske udgivelser. Blandt andet feministisk kunsthistorisk forskning og i revurderingen af kunstneriske bevægelser og 'glemte' kunstnere. Fælles er kritikken og revurderingen af ældre kunsthistorie og forsøget på nye metodiske tiltag.

Disse nye indgangsvinkler til materialet udvider feltet og kunsthistoriefaget – i denne bogs tilfælde er det identitetspolitiske analyser, der udmærker sig. Det nationalliberale som optik går igen i flere artikler, men især Karina Lykke Grands bidrag gør sig bemærket. Heri ses de kyhnske malerier som medvirkende til skabelsen af idéen om et forenet Danmark. Malerierne indgik i en politisk agenda

og var derfor ikke blot gengivelser af landskaber, men performativt identitetsskabende.

### ***Grundforskning og nye vinkler***

Denne udgivelse er resultat af en formidabel kunsthistorisk flid, hvor grundforskningen og nye spændende analyser skaber stor læselyst. Forfatternes analyser er gennemarbejdede og udviser et eksemplarisk grundigt arbejde med kilderne.

Jeg vil især gerne fremhæve Gertrud Oelsners artikel "Overblik og grænser. Vilhelm Kyhn og kortlægningen af Danmark". Oelsner formår at gribe uden for de gængse temaer og tage fat i nye perspektiver som kartografi og national identitetsdannelse, og hun viser et stort overblik over en vigtig motivkreds for maleren: det panoramiske blik over det danske landskab. Således skaber Oelsner, gennem gennemarbejdede analyser, en forbindelse mellem Kyhns politiske sindelag, tidens nationale brydninger og vigtigheden af et ideologisk samlet Danmark i tiden omkring de Slesvigske Krige og

demokratiets indførelse.

Dette nuancerede blik på Kyhns kunst viser også på hvilke præmisser, landskabsmaleriet ellers opererer i en tid, hvor landegrænser var til diskussion, og dannelsen af en fælles dansk identitet ansås som en politisk nødvendighed. Oelsner formår at skabe nye vinkler på kystpartierne og de brede vistaer og skriver dem ind i et nationalliberalt program. De er ikke længere blot stemningsfulde landskaber til de borgerlige stuer, men aktive elementer i en større politisk sammenhæng.

### ***Kyhns kritik af sin samtids kunst og en vej ud herfra***

I Henrik Wivels artikel "Poetisk realisme. Vilhelm Kyhns romantiske landsskabssyn" beskrives Kyhns tilhørsforhold til romantikkens filosofiske overvejelser. Han tager udgangspunkt i malerens kritik af den nye franske kunst og forsøger at klarlægge, hvor Kyhns egne overbevisninger ligger - og han spørger: "Men når nu Kyhn var så meget *imod*, hvad var han så egentlig *for*?" (p. 186)

Wivel svarer hurtigt derefter: landskabet - og indleder hermed en gennemgang af den internationale romantiks sublime og pittoreske landskaber, hvor Kyhn, som påvirket af C.W. Eckersberg, sigter efter det rolige og harmoniserede landskab, som man finder det i den pittoreske tradition. Dog med tendenser i retning af det sublime.

Guldaldermalerne arbejdede med et 'dobbeltsyn' på landskabet baseret på Eckersbergs lære: Eckersberg var tilhænger af friluftsstudier i naturen og efterfølgende færdiggørelse af malerierne i atelieret. Kunstnerens opgave var derfor en paradoksal harmoniseret gengivelse af naturen baseret på tilstræbt objektive studier. Denne spænding lå således også i Kyhns landskabsmalerier, der, også inspireret af kunsthistorikeren N.L. Høyen, skulle gengive en objektivt sanset, men subjektivt udtrykt virkelighed, der gav den danske befolkning en fælles forståelse af en særlig dansk natur. En balance som Kyhn selv beskriver i citatet ovenfor.

Wivel ser Kyhns heftige skriverier imod det moderne gennembruds internationalisering af den danske kunst som værende forbeholdt pen og papir - ikke hans landskabsmalerier. Der eksisterer en større lempelighed i Kyhns kunstværker, der ikke stiller sig nær så skarpt i opposition til det nye franske som hans skriverier. Læseren gives således et redskab til at komme videre fra den legendariske disput og senere dårlige anmeldelser. Wivel giver maleren respit fra polemikken - både dengang i 1880'erne og i den senere litteratur. Vi kan derfor fokusere på malerierne uden nødvendigvis at skulle læse Kyhns forbehold ind i dem.

Dette emne tages ligeledes op i Finn Terman Frederiksens artikel "Kyhns mareridt. Kunstnerens udvikling og selvforståelse i 1870'erne", der hovedsageligt beskæftiger sig med samtidens kritik af Kyhn, men også han bemærker, at nok holder Kyhn fast i det romantiske landskabsmaleri, men han lader sig også i en vis grad påvirke af de nye naturalistiske strømninger fra Frankrig.

### *Opgør med fortiden*

Der ses derfor tendenser, som går på tværs af det skel, som det moderne gennembrud tegnede i 1870'erne og 1880'erne. Herigenem kritiserer forfatterne den givne kunsthistoriske metode på området, der længe har båret præg af stilhistoriens glæde ved ismer, kasser og skelsættende årstal. Bogen excellerer i at nedbryde disse udbredte forestillinger og skaber i stedet et veldokumenteret og nuanceret blik på en ellers underkendt periode i dansk kunst omkring midten af 1800-tallet. Gennem en kritisk, men afbalanceret holdning til datidens historiefortælling, stiller forfatterne spørgsmålet: hvis Kyhn blev kritiseret for ikke at være lige så dygtig som sine samtidige, såsom P.C. Skovgaard, hvad er der så på færde? Er der andre måder at anskue maleren end i en sammenligning med de unge malere inspireret af tendenserne fra Frankrig? Og også, men aldrig sagt direkte: hvordan kan kunsthistoriefaget udfolde sig, hvis man ikke går den velbetrådte vej?

Disse aspekter bliver der reflekteret over i vid udstrækning, men det er op til læseren at gøre den sidste konklusion og også at se dette bogværk som et opgør med den normativt vurderende stilhistorie og en revision af kunsthistoriens metoder. Bogen griber til kulturelle, politiske, historiske vinkler og gør et samtidigt, synkront snit i Kyhns samtid. Heri ligger en vigtig metodisk pointe, der dog ikke udfoldes til fulde.

Bogen er udgivet i forbindelse med en udstilling med navnet *Vilhelm Kyhn & det danske landskab*, men det eneste bogen har til fælles med et klassisk udstillingskatalog findes i kolofonen og forordet. Her kan man se hvilke museer, der samarbejder, og udstillingsperioderne for udstillingen de respektive steder. Derfor er det svært helt at sige, hvilket publikum bogen er henvendt til, og derfor vælger jeg at se det som en videnskabelig udgivelse. På denne baggrund mangler bogen et par perspektiverende tanker om de metodiske præmisser for artiklerne.

**Afrunding**

I meget overordnede træk fremstilles Vilhelm Kyhn som en kunstner, der er helt klar over sit eget ståsted og ikke rykker synderligt væk derfra i mødet med ny udenlandsk kunst. Hans kærlighed til landskabet som motiv er blevet suppleret af politiske og kulturelle tolkninger, og hans samtids skift fra internationalt orienteret kongemagt til nationalt demokrati er blevet fremhævet. Hans forhold til naturen som motiv er blevet beskrevet gennem brugen af filosofiske og litterære strømninger i tiden. Spændingen mellem det kompositte maleri og den objektive naturgengivelse er blevet præciseret, og det er klarlagt, at Kyhn først og fremmest ikke opererer i 'enten/eller', men bevæger sig mellem mange tendenser, polariteter og ikke mindst danske landskaber. Præmissen for bogens forskning må siges at være opfyldt: kunstneren er ej blot maler af idylliske postkortscener eller polemikeren, der fornægtede det nye.

Udgivelsen udvider på mange måder vores viden om Kyhns landskabs-

malerier – både numerisk (der er i løbet af projektet opdaget endnu 200 værker af kunstneren i privateje) og teoretisk. Samtidig virker udgivelsen som en væsentlig tilføjelse i rækken af nyere kunsthistoriske forskningsudgivelser, der ønsker at trække linjer hen over lidt for hårde stilhistoriske grænser. Ismerne og stilhistorien er til diskussion – en vigtig diskussion – og således kan arbejdet med mange 'misforståede' eller helt glemte kunstnere tage sit udgangspunkt.



***Vilhelm Kyhn & det danske landskabsmaleri*** indeholder følgende bidrag:

Gertrud Oelsner og Karina Lykke Grand, "Introduktion til Kyhn. En undervurderet kunstner"

Finn Terman Frederiksen, "Kyhns mareid. Kunstnerens udvikling og selvforståelse i 1870'erne"

Karina Lykke Grand, "Danmark er et dejligt Land". Vilhelm Kyhn og det nationale maleri"

Ingeborg Bugge, "Dødelige drømme. Omkring tre damer i en have"

Lise Jeppesen, "Landskabsmaleriet mellem natur og følelse. Studium og stemning hos Vilhelm Kyhn"

Gertrud Oelsner, "Overblik og grænser. Vilhelm Kyhn og kortlægningen af Danmark"

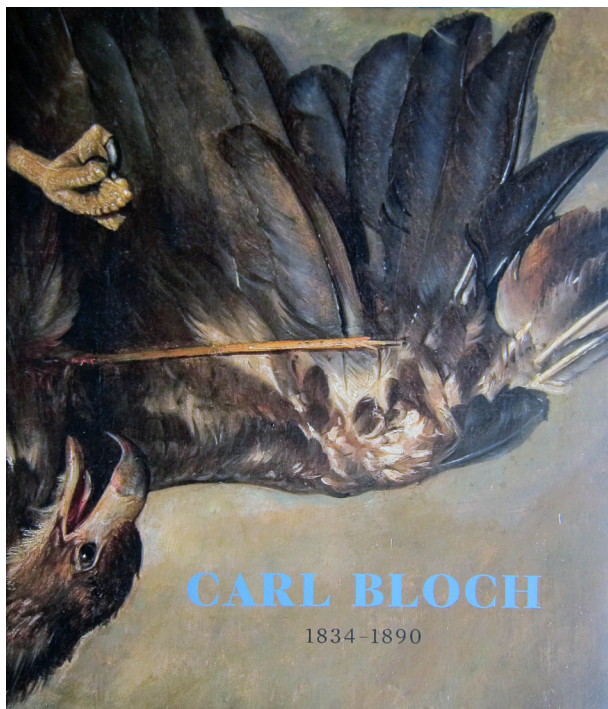
Henrik Wivel, "Poetisk realisme. Vilhelm Kyhns romantiske landskabssyn"

Karina Lykke Grand, Gertrud Oelsner og Holger Reenberg, "Biografi: Vilhelm Kyhn"









*Carl Bloch: 1834-1890.* Redigeret af Sidsel Maria Søndergaard, Gerd Rathje og Jens Toft. Lemvig og Hellerup: Museet for Religiøs Kunst og Øregaard Museum, 2012. 348 sider.

## 'Tilfældet Bloch'

---

Af Anders V. Munch, dr.phil.

---

Der er ikke mange, der har villet røre Carl Blochs oeuvre med en ildtang siden Rikard Magnussens monografi fra 1931. At noget så utroligt som en amerikansk Bloch-udstilling kunne blive den femte mest sete udstilling i USA i 2010, har endelig givet signal til at samle de kræfter i Danmark, der har beskæftiget sig med fænomenet Bloch. Kataloget byder på en tour-de-force af kunstvidenskabelige og -historiske manøvrer. Mindre kan nok heller ikke gøre det, når det gælder om at revurdere og gentolke Bloch, der gik fra at være sin egen generations ypperste maler til at blive de næste mange generationers

yndlingsaversion. De smægtende blikke, frelste suk og anekdotiske motiver stod for alt det, det moderne maleri gjorde op med. Men det må være en væsentlig historisk opgave at forstå Bloch som eksponent for sin tids visuelle kultur og kunstsyn. Og en væsentlig kunstvidenskabelig udfordring at undersøge, hvordan Blochs billedsprog kan være en reaktion på samtidens modernitet og måske endda en udvikling frem mod det moderne maleri. Den nyere arkitekturhistoriske forskning peger på, at selv om modernismens arkitekter brugte den historicistiske arkitektur som prügelnabe, så er den grund-

læggende tanke om tidens stil en fælles retorisk figur, der kommer fra 1800-tallets historisme (Lending, 2007). Den moderne æstetiske mentalitet og de moderne formsprog opstår ikke ud af intet.

Blochs billedsprog er ofte blevet karakteriseret som nybarok og udlagt som et virtuoseri af malerisk virkning, der stivner i et glansbillede, en demonstrativ effekt. Altså som en af historicismens mange, tilfældige blindgyder. Jens Toft overvejer imidlertid, om ikke nogle af disse demonstrative virkninger kunne ses som refleksioner over maleriets muligheder i forhold til tidens visualitet. Flere af artiklerne er med afsæt i Julius Lange inde på, at Blochs figurskildringer ikke kun kan forstås som akademiske øvelser, men søger at vise historiske figurer som nutidige skikkelser med disse ofte pågående maleriske virkninger. Toft sammenholder Bloch med Manet, der udestillerede maleriske greb fra barokkens kompositioner og omsatte dem i moderne skikkelser. Nok kan vi ikke kalde Manets malerier nyba-

rokke i samme forstand som Blochs, men der er et samspil af historicitet og modernitet i en dialog med historiske forbilleder. Uden på nogen måde at ville tilkende Bloch samme radikalitet eller betydning som Manet peger Toft på forskellige træk hos Bloch, der må overvejes som møder mellem ældre billedsprog og en ny billedbevidsthed. Toft slår her ned på det demonstrative i en række malerier, der organiseres af vinduer, der fungerer både som indramninger, men også som distancering gennem indtil flere lag glas.

Peter Nørgaard Larsen føjer her en lang række 'mærkværdigheder' hos Bloch til, som især knytter sig til en pågående, ambivalent sanselighed i slimedede fisk, svirrende fluer, smudsigt tøj, der ikke kun kan forklares som efterligning af barokkens stilleben. Der er en paradoksal 'kødets ulyst' på færde, og Nørgaard Larsen henviser til mentalitetshistorien. Digteren Christian Richardt skrev en parafrase over et anekdotisk motiv af Bloch, hvor han direkte skriver om mærkværdigheder.

Der kan sagtens være en særlig optik på visse spektakulære fænomener på spil i tiden, en dobbelttydig skuelyst. Det er en tid, der begynder forsigtigt at forholde sig til mikrobiologien som side af virkeligheden, hvilket ses i *Vanddraaben* (1848) hos H.C. Andersen og Julius Langes positivistiske udmeldinger i "Nogle Sætninger om Kunstindustri", om at historiens determinanter snarere findes hos mikrober og hverdagsting end hos konger og andre eksklusive skabninger.

*Derimod vide vi, at Ve og Vel, Liv og Død for os er aldeles afhængigt af hine Milliarder af mikroskopiske Væsener, som flyve om med Støvet og ere saa uforskammet intime imod os, at de anlægge Kolonier i vort Blod og vore Tarme.*

(Lange, 1887, p. 123).

Det er en moderne anskuelse, men bundet i en ældre periodes mentalitet og visuelle kultur, der kan virke meget fjern.

Vi har eksempelvis meget svært ved at se rimeligheden i 1800-tallets

mange 'udflugter' til andre stilepoker. Hvordan kan det være andet end forlorent for et moderne menneske? Hvordan skulle det dog i sig selv kunne være et tegn på modernitet? Men den tyske arkitekt Hermann Muthesius bemærkede i 1902, at historicismen kunne betragtes som værdifulde øvelser i alle de stemninger, som de arkitektoniske og kunstneriske virkemidler kunne frembringe (Muthesius, 1904, p. 40). Gennem denne skoling var grunden for en ny kunst af rene former lagt. Det er et mere konstruktivt syn på 1800-tallet, og mindre fordomsfulde øjne kan også bedre se, at tidens kunstnere ikke blot lavede dårlige gentagelser, men søgte nye mål.

Flere af katalogets artikler søger at tage temperaturen på periodens religiøse klima, der er baggrund for at forstå de søgte virkninger i de bibelske motiver. Vækkelsesbevægelserne stod for en ny pietisme, hvor fromhed kobles med en inderlig sanselighed. Den kan man nærme sig i Brorsons salmer, men igen må vi huske på, at 1800-tallets vækkelser

hverken kan eller vil være samme fænomen. De er netop (masse) bevægelser, som skal formidle sig i datidens medieformer, herunder olietryk og kopierede (og kopierbare) altertavler. Inderlighed og sanselighed skal medieres. Louise Toft slår i sin artikel om 'det kristne blik' hos Bloch ned på, at denne ofte valgte at skildre et bibelsk motiv i øjeblikket før miraklet indtræder, eksempelvis som den syge ved Bethesda Dam (1883). Her skal beskueren så selv være hjemme i Biblen og selv opleve, hvad der videre vil ske på den meget detaljemættede scene, Bloch viser. Der er en tilsvarende massemedieret indforståethed på færde, når folk kunne få en inderlig oplevelse ud af reproduktionerne fra altertavler og Christian IVs bedestol på Frederiksborg Slot. Måske er det billeder, der kun kan opleves som supplement til vækkelsesprædikanters levendegørelse af Biblens tekst eller intens bibellæsning? Det spørgsmål kræver assistance fra kirkehistorikerne.

Datidens gryende massekultur er en vigtig kontekst for at forstå Blochs

billedsprog. Det gælder ikke kun de allerede nævnte religiøse billeder, men også historiemalerierne, som ikke blot blev feteret i samtidens presse, men også har nået sin store publikum som illustration i skolebøger. Trine Dissing Paulsen peger i kataloget især på Christian II, der bliver understreget som en helt central national erindringsfigur gennem Blochs skildring fra 1871. Anekdoten om den rille, kongen angiveligt skulle have slidt med tommelen ved at gå hvileløst rundt om et stenbord, har sat sig fast på nethinderne gennem dette billedsprog. Det grafiske øuvre, som Bloch arbejdede med i sine senere år, hørte også til de gryende massemedier. David Burmeister Kaaring fokuserer i kataloget på, hvad Bloch lærer gennem studiet af Rembrandt om at skabe 'limited editions' af forskellige trykfaser og på eksklusive papirkvaliteter og dermed gøre dem til samlereobjekter og avancerede handelsvarer. Den dobbeltlogik af eksklusivitet og masseudbredelse har vi netop oplevet i særlig grad i sidste årtis oplevelsesøkonomi. En del af problemet

med eftertiden var givetvis, at han virkede for allestedsnærværende gennem tryk og reproduktioner efter hans død. Men eftertiden har jo også selv kendt dilemmaet mellem kunst og massemedier uden at have klare løsninger.

Jeg tænker, at det er værd at sammenholde 'tilfældet Bloch' med andre senromantiske skikkelser, der ragede op og har været omdiskuterede, men dog historisk anerkendte. Richard Wagner er blevet beskyldt for at bruge så voldsomme virkemidler i sine musikdramaer, at han nærmest 'rykker tilhøreren i armen'. Adorno som den skarpeste kritiker anerkendte imidlertid, at Wagner med kunstnerintuition havde kastet sig ud i de største udfordringer, som den fremvoksende massekultur og senere kulturindustrien skabte. Udstillingerne udviklede sig i anden halvdel af det 19. århundrede til massemedier, og de største malere lod også de mest feterede værker turnere rundt i Europa. Hans Makart var måske den største eventmaker af dem alle. Hans gigantlærred *Karl Vs indtog i Ant-*

*werpen* (1878) var i triumftog hele Europa rundt for derefter at blive stuvet dybt ned i magasinerne. Hamburger Kunsthalle fandt det imidlertid frem igen for 10-15 år siden, og i 2011 var der to parallelle udstillinger om Makart i Wien. Makart havde også en vis kobling til den senere udvikling gennem sin elev Gustav Klimt. Endelig er der Max Klinger, der nåede ud til et stort europæisk publikum både gennem monumentalværker og grafiske tryk. Hans traktat *Malerei und Zeichnung* fra 1891 adresserer den udfordring i tidens billedsprog, der også kunne siges at være Blochs. Hvordan kunne maleriets stærke, virkelighedsnære virkemidler bedst kobles med de mere idealistiske, metafysiske motiver, der ellers fandt deres mest adækvate udtryk i grafisk kunst? Hvordan fremmane guder og historiske figurer i moderne skikkelser? Klingers tre store monumentalværker, *Korsfæstelsen* (1890), *Paris' dom* (1885-87) og *Kristi indtog i Olympen* (1897) rummer nogle af de samme udfordringer, som vi må tumle med i forståelsen af Blochs fremstillinger. Klinger-kataloget fra

Hildesheim 1984 har et omfattende appendiks med receptionen af Klinger med bl.a. Georg Brandes' omtale i *Moderne Ånder*, 1882, og Meier-Graefes nedsablende nekrolog, 1920, der udgør et vigtigt materiale til at forstå modernismes kunstsyn set på vrangen. Tilsvarende kan Bloch-katalogets appendiks, der viser Blochs receptionshistorie fra den anprisende Lange og til kritikerne Hannover og Rostrup, vise udviklingen i det toneangivende kunstsyn i Danmark.

Mine paralleller kan nok skræmme nogle endnu længere væk fra Bloch, fordi Makart og Klinger var superstjerner, hvis anseelse styrtdykkede ved deres død. Men Bloch-kataloget viser parallelt med den forskning, der har været i Makart og Klinger, at det er en yderst produktiv udfordring at komme udenom eftertidens smagsdomme (samt kunsthistoriografens franske forbindelser, må jeg tilføje) og forstå disse kunstneres rolle og kulturelle kontekst som en del af genealogien bag nutidens billedkunst og -kultur. I en tid hvor utallige levende blikke henvender

sig direkte til os fra alle de glinsende retinaskærme, vi omgiver os med, og hvor ingen fænomener er for små eller intime til spredning i sociale medier, burde vi nok kunne tåle at kigge Bloch i øjnene og komme på sporet af, hvilke funktioner han tillagde de virkemidler og det billedsprog, han udviklede.



#### Litteratur

Boetzkes, Manfred, *Max Klinger: Wege zum Gesamtkunstwerk* (Mainz am Rhein: Zabern, 1984)

Klinger, Max, *Malerei und Zeichnung* (Leipzig: Insel Verlag, 1885)

Lange, Julius, "Nogle Sætninger om Kunstindustri" i *Bastien Lepage og andre Afhandlinger* (København: Philipsen, 1889)

Lending, Mari, *Omkring 1900* (Oslo: Pax 2007)

Muthesius, Hermann, *Stilarkitektur og*



*Bygningskunst* (Kristiania, 1904)

**Carl Bloch: 1834-1890** indeholder

følgende bidrag:

Sidsel Maria Søndergaard, "Biografi"

Jens Toft, "Tradition, stil, repræsentation"

Annette Rosenvold Hvidt, "Blochs kroppe  
- billedets skin"

Peter Nørgaard Larsen, "Kødets ulyst: om  
kropsnære genremalerier"

Trine Dissing Paulsen, "Mellem identitet  
og erindring: Christian II i fængslet på  
Sønderborg Slot"

Gerd Rathje, "Kristus, kitsch og autenti-  
citet"

Louise Toft, "Carl Bloch og det kristne  
blik"

David Burmeister Kaaring, "Rembrandts  
aftryk: Carl Blochs grafiske værk"



# KUNSTHISTORISK BOGLISTE

*Nr. 6 / 2013*

Redaktion:

Rasmus Kjærboe og Martin Søberg

Udgivet af:

**Dansk Kunsthistoriker Forening**

[www.kunsthistoriker.dk](http://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**