Helt konkret

— mellem kunstnerisk idealisme og politisk realisme

AF **CHRISTIANE FINSEN**, MAG. ART. MUSEUMSINSPEKTØR, ESBJERG KUNSTMUSEUM

Hvordan kan kunsten blive relevant for det enkelte menneskes liv og hverdag? Hvordan kan de værdier, som kunsten repræsenterer, slå igennem og præge den faktiske virkelighed? Og hvordan kan kunsten bidrage til positiv forandring i samfundet som sådan?

Siden de første avantgardebevægelser er disse og lignende spørgsmål blevet udsagt og forsøgt besvaret igen og igen. Tiden efter Anden Verdenskrig udgør én af de perioder, hvor der var akut brug for at reformulere kunstens strategiske potentiale og injicere verden med nye, visuelle og æstetiske tanker og former. Dermed udgjorde den også en periode, hvor disse spørgsmål trængte sig særlig stærkt på, og som krævede en affattelse af alternative og visionære svar.

Der var flere svar. Ét af dem var konkretismen. Denne bevægelse var igen inddelt i underbevægelser, der mere eller mindre radikalt med afsæt i forskellige kunstneriske strategier og praksisformer forsøgte at imødekomme og præge den nye situation. Men fælles for de konkrete kunstnere var overordnet set et ønske om at finde "fællesnævneren mellem en subjektiv omverdenserfaring og de objektive former", som Mikkel Bogh (f. 1963) præcist formulerer det.[1] Den nonfigurative, konkrete kunst hvilede på geometriske principper og dyrkede maleriets grundvokabular: linie, flade, form og farve. Målet var et formsprog af universel gyldighed, løsrevet fra en personlig eller indre forestillingsverden – en kunst, som ikke imiterede genstande uden for sig selv. Kunsten skulle med andre ord frigøres fra såvel det individuelle og spontane som det repræsenterende og associative. Med udgangspunkt i sådanne tanker blev de konkrete kunstneres fokus i efterkrigstidens Danmark rettet mod kunstens sociale potentiale. Kunstnernes ønske var en ikke-elitær kunst, som gennem en kunstnerisk omdannelse af hverdagens miljø skulle påvirke og præge alle borgeres verdensopfattelse.

Men hvordan stemte disse visioner overens med det samfundspolitiske klima i årtierne, der fulgte? Hvorfor har netop kunsten i den konkrete tradition formået at slå så stærkt igennem i det offentlige miljø i Danmark? Hvilke, måske specifikt danske eller nordiske, forudsætninger kan forklare dette forhold? Og endelig: hvordan udfordres kunstens idealistiske potentiale, når den kobles til en faktisk politisk dagsorden? For at udfolde den skitserede vinkling af konkretismen rettes blikket i nærværende artikel ikke alene mod eksempler på kunstværker i den konkrete tradition, men i særdeleshed mod forskellige analytiske tilgange: en socialæstetisk, en kulturpolitisk og en performativitetsteoretisk, der integreres i forsøget på at nærme sig en mulig, samlet indkredsning af problemfeltet.[2]

KUNSTNERISK INTERVENTION I DET OFFENTLIGE RUM

De indledende eksperimenter og positioneringer resulterede bl.a. i dannelsen af kunstnersammenslutningen *Linien II* (1947-1952).[3] Med sit navn signalerede den et klart tilhørsforhold til 1930'ernes sammenslutning *Linien*, som bl.a. var inspireret af impulserne fra Bauhaus-skolen, og med den nye gruppering begyndte det konkrete formsprog i Danmark for alvor at folde sig ud i det offentlige rum efter midten af halvtredserne. Blandt inspirationskilderne var sammen med hollandske *De Stijl* den franske *Groupe Espace*, som blev oprettet i 1951 og bl.a. også talte den danske kunst-

En del af Paul Gadegaards (1920-1992) originale interiør fra Den sorte fabrik er bevaret på designskolen TEKO/Via University Campus Herning

RECEPTION

Ib Geertsen (1919-2009)
Dekoreret HT-bus, 1986

Paul Gadegaard (1920-1996)
Dekoreret Uno-X tankvogn, begyndelsen af 1960'erne

ner Gunnar Aagaard Andersen (1919-1982). Gruppen ønskede en funktionel kunst, som på den ene side imødekom menneskets behov, men på den anden side også kunne påvirke mennesket direkte på nye måder.[4] Der var tale om en kunst, hvor form og farve er uadskillelige, en kunst, som omdanner og udfolder sig i et reelt rum, og derfor ikke bare fungerer som en udsmykkende tilføjelse af det. Billedkunsten blev i stigende grad integreret i arkitekturen - i det miljø, hvor folk allerede færdedes, og fokus blev følgelig rettet mod selve mødet med værket fremfor værket i sig selv. Kunstens løsrivelse fra fladen og dens udfoldelse i en konkret rumlig kontekst inddrog beskueren på hidtil usete niveauer og pegede dermed på selve kernen i den konkrete kunsts idégrundlag: at kunsten skulle have en reel funktion i samfundet. Som også Jens Tang Kristensen (f. 1971) anfører i afhandlingen *Når linier trækkes op, skabes der afstand*, var budskabet således klart: "Kunsten skulle medvirke til udjævningen af sociale forskelle". Konkretismen var på den måde båret af en utopisk tro på, at "kunsten kan reformere sig hen imod en bedre verden."[5]

Det måske mest eklatante eksempel på værkets bevægelse væk fra forankringen i kunstinstitutionen og staffeliformatet er Paul Gadegaards (1920-1996) totaludsmykning af den anden Angli-fabrik i Herning, kaldet den Den sorte fabrik, som han udførte mellem 1957 og 1960. Gadegaards vision var at skabe "Danmarks største socialrealistiske maleri" – vel at mærke en alternativ version af socialrealismen, der erstattede den figurative arbejderkunst med en ny tilgang til værket, som direkte berørte de faktiske sociale realiteter.[6] Vægge, lofter, lamper og øvrigt inventar blev inddraget i Gadegaards altomfattende værk, og alt blev dækket af nonfigurative, geometriske felter i stærke farver, der greb ind i rummet og formede det. Fabrikkens arbejdsgange blev således påvirket direkte af det kunstneriske totalgreb, og de ansatte kom i bogstaveligste forstand til at arbejde *ved, på* og *i* kunsten.

En anden måde, hvorpå Gadegaard bragte kunsten ud i virkeligheden og ind i hverdagen, var gennem sit arbejde for Benzinselskabet *Uno-X*. Han designede bl.a. firmaets karakteristiske bomærke og farvesatte en af dets tankvogne, som dermed kom til at fungere som et omkringkørende kunstværk. Ib Geertsen (1919-2009), som var en af de bærende kræfter i *Linien II*, leverede ligeledes konkrete indgreb i den faktiske virkelighed. Både Gadegaard og Geertsen omskabte på skift, som to af flere kunstnere, en HT-bus til et mobilt værk.[7] Dermed gjorde de kunsten til en bevægelig og funktionel del af bybilledet og bragte den ud blandt mennesker, som måske ikke normalt var vant til at omgive sig med moderne billedkunst. Forud for Geertsens busudsmykning fra 1986 lå flere årtiers arbejde med en "erobring af rummet", der kulminerede i tresserne med to store udsmykninger af hospitalerne i Næstved og Aalborg.[8]

Visionerne bag disse udsmykninger delte han med kunstnerkollegaen Poul Gernes (1925-1996), som kom til at stå bag én af de mest markante totalfarvesætninger i Danmark, nemlig udsmykningen af Herlev Hospital, som han udførte 1968-1976. Kunstnerne indtog de respektive hospitaler ud fra en fælles tese om, at samspillet mellem de forskellige former og farveflader virkede motiverende og velgørende – ikke alene på arbejdsglæden, som det var kommet til udtryk i ideerne bag Den sorte fabrik, men også på helbredet. Dermed kunne kunstens integration i hospitalsmiljøet bidrage positivt til patienternes almene velvære og helbredelsesproces. Samtidig blev den også i mere konkret forstand funktionaliseret, idet farven anvendes som et vejvisende

element, der letter den måde, hvorpå man orienterer sig mellem hospitalets forskellige afdelinger.

På LO Skolen i Helsingør, det nuværende Konventum Konferencecenter, vandt det konkrete tankesæt og formsprog også indpas. I forbindelse med opførelsen af byggeriet i 1969 blev Henning Damgård-Sørensen (1928-2013) udpeget til at udforme en rumadskillelse, der på én gang skulle fungere som væg og kunstnerisk objekt. Efterfølgende var han i flere årtier tilknyttet skolen som en form for huskunstner. Der er ikke umiddelbart tradition for, at fagbevægelsen bruger større summer på kunst, men visionen var klar: Den nye arbejderhøjskole var et prestigeprojekt, hvor arbejdere og tillidsmænd skulle uddannes til at tage del i demokratiet som engagerede borgere. Hele bygningsmiljøet skulle gennemsyres af godt håndværk og høj kvalitet; for tanken var, at stedets kunstneriske og arkitektoniske rammer skulle have potentialet til at fremme menneskelig udvikling og en åben, fri debat.[9] I tilfældet LO Skolen møder vi således en udtalt forestilling om, at kunsten ikke alene kan indvirke positivt på menneskers hverdag generelt, men også kan understøtte og fremme et politisk og demokratisk sindelag, der stemmer overens med et faktisk ideologisk tankesæt.

GRÆNSERNE FOR ÆSTETIKKENS FUNKTION I DET SOCIALE RUM

Den konkrete kunst slog for alvor igennem i halvtredserne og udfoldede sig i tresserne, men den vedblev at præge de næste årtiers kunst i det offentlige rum og foregreb tillige den aktuelle, interaktive og borgerinddragende kunstpraksis, vi ser udfoldet i dag.[10] Nok var konkretismen båret af store social-utopiske visioner, men den bygger samtidig på en grundlæggende forfægtelse af kunstværkets autonomi og opfattes af mange lægpersoner som svært tilgængelig. Det umiddelbare clash mellem det selvreferentielle og på sine egne lovmæssigheder hvilende kunstneriske credo og ønsket om at funktionalisere kunsten i reelle samfundsregulerende sammenhænge er ikke i udgangspunktet befordrende for den succes, som den konkrete kunst i offentligt regi viste sig at blive. Der er ikke nødvendigvis tale om et selvindlysende match. I sit fundament må konkretismen nemlig anses for distingverende i bordieusk forstand.

Henning Damgård-Sørensen
(1928-2013)
Udsmykning af Konventum Konferencecenter (LO Skolen), 1969-1987
Damgård-Sørensen arbejdede på skolen i flere omgange. På fotografierne ses tremmevæg i ahorntræ mellem kantinen og forhallen, samt skolen panoptikon med mosaikgulv og blå skulptur

Elementer af Poul Gernes' (1925-1996) totaludsmykning af Herlev Hospital, 1968-1976
Udsmykningen bestod blandt andet af en 168 meter lang billedfrise bestående af 56 malerier og fire store foldedøre.

Gennem sine sociologiske analyser problematiserer Pierre Bourdieu (1930-2002) grundlaget for den modernistiske praksis og ideen om en enhedskultur. Han peger i forlængelse heraf på det illusoriske i at skabe lighed gennem dannelsestanken, som en bevidst implementering af kunst i det offentlige rum må siges at udgøre en del af. I *La Distinction, Critique sociale de jugement* udfoldes hans grundlæggende pointe: at kunstnerisk konsumering opfylder en social funktion, der legitimerer sociale forskelle; social identitet ligger i forskellen. På grund af kunstens symbolske funktion, som bunder i, at kunsten i praksis kun eksisterer for dem, som har midlerne eller koderne til decifrere den, er den med til at cementere denne forskel – en forskel, man altså gennem den førte kulturpolitik i Danmark har forsøgt at nedtone.[11] De offentlige, regulerende foranstaltninger har nok været båret af idealisme, men har, hvis vi følger Bourdieus argumenter, samtidig været med til at sløre den forbindelse, som eksisterer mellem kulturel kompetence og uddannelsesmæssig eller økonomisk magt.

Bourdieus tese og undersøgelser er interessante, fordi de fremhæver grænserne for kunstens og kulturens demokratisering. Det betyder i den aktuelle sammenhæng, at de tiltag, der gennem satsningen på den konkrete kunst i det offentlige rum har skullet demokratisere mødet med kunsten, problematiseres. Men også Bourdieus egen problematisering udfordres, kunne man hævde. I Danmark er den distingverende æstetik nemlig – stik mod Bourdieus tese – blevet almen, idet det offentlige med henvisning til folkelighed og demokrati har bidraget til almengørelsen af for eksempel den konkrete kunst.

Det stiliserede æstetiske formsprog og de lighedsskabende tanker, der lå bag dets udbredelse, blev selvfølgelig også genstand for folkelig modstand i samtidens offentlighed. Det kom blandt andet til udtryk i lagerforvalter Peter Rindals (1923-2009) mobiliserende kamp mod den statsstøttede og for ham både ufolkelige og uforståelige kunst. Politisk blev utilfredsheden tydeligst opsamlet og artikuleret af Fremskridtspartiet, der voksede ud af en folkelig, traditionsbunden græsrodsbevægelse, hvis væsentligste drivkraft var et opgør med offentlig regulering i almindelighed og det danske skattetryk i særdeleshed. Som vi senere skal se, havde statens interesse i den non-figurative kunsts potentialer tillige en ikke ubetydelig konsekvens for kunstens frihed og kritiske potentiale. Tesen om det konkretistiske formsprogs almengørelse kan således angribes fra såvel et populistisk som et kunstteoretisk perspektiv. Disse forbehold ændrer imidlertid ikke det faktum, at den distingverende æstetik gennem en aktiv offentlig satsning vandt usædvanlig stor udbredelse i Danmark sammenlignet med andre steder.

Denne pointe udgør omdrejningspunktet for Hans Carl Finsens (f. 1945) undersøgelsesfelt i bogen *Den danske smag*. Hans afsæt er forankret i 1930'ernes funktionalisme og traditionen herefter. Da konkretismen historisk har sit rodnet i både konstruktivismen og tredivernes nybrud, er der tale om uomgængelige paralleller, som gør det frugtbart at inddrage Finsens argumenter i denne sammenhæng. Disse paralleller identificeres også af Finn Terman Frederiksen (f. 1949), der for eksempel fremhæver det beslægtede formsprog og den æstetiske dialog mellem det konkrete murmaleri og den funktionalistiske arkitektur.[12] Med udgangspunkt i sociologien og indkredsningen af større æstetiske miljøer, der under ét benævnes 'socialæstetik', beskriver Finsen funktionalismens arkitektur og design som særligt distingverende. En æstetik, der bygger på rene, lige linier og klare, geometriske former, har nemlig i særlig grad en symbolsk funktion, da den markerer en stilisering af omgivelserne, som adskiller den fra et traditionelt folkeligt formsprog, eksemplificeret i kakkelbordet eller amagerhylden. Og ved at omgive sig med en sådan konkret, funktionel æstetik markerer man en afstand til dem, der ikke gør det samme.[13] Det er ikke alene den store udbredelse af det funktionalistiske og geometriske formsprog, som Finsen finder bemærkelsesværdig. Det forekommer ham samtidig også overraskende, at det offentlige i det gennemsocialdemokratiske Danmark op gennem det 20. århundrede har gjort sig til eksponent for denne distingvernede æstetik, for eksempel gennem et enormt forbrug af PH lamper og Børge Mogensen stole – og konkret kunst, kunne man tilføje – der befolker hospitaler, plejehjem, ministerier, skoler og rådhuse.[14] Han ser dette som et særlig dansk samt i en vis udstrækning også svensk og finsk forhold, der i Europa adskiller Danmark (og dele af det øvrige Norden) fra både Sydeuropa og de tidligere Østbloklande. Men hvad kan forklare denne forskel? Hvad er forudsætningerne i Danmark for den skitserede, æstetiske satsning?

KULTURPOLITIKKENS REGULERING AF DET ÆSTETISKE RUM

En del af forklaringen på spørgsmålene ovenfor kan lokaliseres i den aktive danske kulturpolitik, som både kommer til udtryk i oprettelsen af forløberen for Statens Kunstfond i 1956, der under undervisningsministeriet skulle fremme udsmykningen af

statens bygninger og anlæg, i selve kulturministeriets oprettelse i 1961 og i den politik, som efterfølgende er blevet ført. I *Den danske kulturmodel* systematiserer Peter Duelund (f. 1945) den underliggende kulturpolitiske strategi i fem søjler: armslængdeprincippet, den danske rettighedsmodel, decentralisering og det pluralistiske kultursyn, hensynet til de kulturelle mindretal og endelig den danske oplysningsmodel. Det pluralistiske kultursyn har rod i de folkelige bevægelser som for eksempel andels-, højskole- og fagbevægelsen, der opfatter kultur som en samfundsdimension og som en proces, alle bør deltage i. Derfor bliver det også vigtigt at fremme befolkningens egen deltagelse i kulturlivet. Oplysningsmodellen lægger i forlængelse heraf vægt på offentlig dialog og borgernes frie adgang til kultur og alsidig information.[15]

Den kulturpolitiske strategi, som Duelund beskriver, sættes i relation til den offentlige regulering i almindelighed. Der henvises til velfærdssamfundets funktionsmåde, nemlig at modvirke markedets frie kræfter gennem regulering. Men i et demokrati kræver indgreb af denne type en formuleret målsætning, der til enhver tid vil være genstand for offentlig debat. Det gælder også for kulturpolitikken, som derfor i vid udstrækning afspejler de mål, der blev lagt til grund for hele det danske velfærdssamfund efter Anden Verdenskrig. Det er derfor i denne sammenhæng også særdeles frugtbart at se den kulturpolitiske strategi i et bredere velfærdspolitisk perspektiv. Selvom det strategiske grundlag ligger fast, har der imidlertid også inden for det kulturpolitiske felt været tale om en udvikling, der overordnet set kan beskrives som et skred fra statslig styring til lokal forankring, fra fælles visioner til decentralisering og fra oplysning til oplevelse. Nærværende perspektiv gør det især interessant at fokusere på udviklingen i de første årtier efter kulturministeriets oprettelse.

Duelund beskriver tressernes kulturpolitik som præget af ideerne om kunstens frihed og almene tilgængelighed. Periodens overordnede kulturpolitiske mål var dermed en demokratisering af kulturen. Statens Kunstfond blev oprettet i 1964, og ideen om kultur for alle blev udmøntet i turnévirksomhed og rabatordninger. Kulturpolitikken var samtidig præget af et dannelseskultursyn, der lagde vægt på oplysning og formidling.[16] I halvfjerdserne rettes fokus i stigende grad mod befolkningens egen deltagelse i kulturelle amatøraktiviteter. Det skete ud fra en forestilling

om, at en lettere adgang til kunsten ikke i sig selv stimulerer interessen hos befolkningsgrupper, der ikke i forvejen er "disponeret" for det, som også Bourdieus teser peger på. Det nye princip bliver *learning by trying* og bunder i ideen om, at folks egen deltagelse vil fremme deres forståelse af den professionelle kunst. Halvfjerdsernes kulturpolitik er på den måde båret af ideen om et kulturelt demokrati, der for alvor integrerer det pluralistiske kulturbegreb i den faktiske politik.[17]

Ideerne om kunstens demokratisering, som kommer til udtryk i tressernes og halvfjerdsernes kulturpolitik, er stadig et ideal, som hyldes i dag. I forbindelse med Statens Kunstfonds 50 års jubilæum i 2014 fremhævede daværende kulturminister Marianne Jelved (f. 1943) således Julius Bomholts (1896-1969) oprindelige vision for oprettelsen Statens Kunstfond: at kunsten skal berige *hele* landets befolkning. I forlængelse heraf fremhævede hun det positive i, at kunstens udvidede udfoldelse i det offentlige rum griber direkte ind i menneskers hverdagsliv.[18] Og netop kunstens virkning og integration i hverdagslivet er central. Den var central for de konkrete kunstnere, og den er central for at forstå det konkrete formsprogs store udbredelse.

STILISERING OG PÆDAGOGISERING AF HVERDAGENS RUM

Ét af de ledende medlemmer i *Linien II*, Richard Winther (1926-2007), talte specifikt om, at kunsten skulle tilpasse sig det moderne samfund og ikke alene være forståelig for alle, men også være *tilgængelig* for alle. "Samfundets krav til kunsten må være en tidssvarende kunst for folket", skrev han.[19] Winthers kunstnerkollega Ole Schwalbe (1929-1990) udtalte i 1954 til *BT*, at "vi vil skabe kunst, uafhængig af den ydre natur og udelukkende på basis af vort eget kunstneriske værk, ikke sådan, at det bliver navlekikkeri, men en kunst, der har relation til manden på gaden og i fabrikken, et sandt udtryk for tiden."20

Gunnar Aagaard Andersen, som ikke alene gjorde sig bemærket som billedkunstner, men også inden for arkitektur og design, lå helt på linie, da han i et interview med *Socialdemokraten* allerede i 1950 fremhævede, hvordan kunsten og sammenstillingen af farver og flader positivt kunne bidrage til at skabe variation i hverdagen.[21] Og da Poul Gernes skulle farvesætte Herlev Hospital gennemførte han først et flere måneder langt eksperiment i en 1:1 model, hvor sygehusets forskellige afdelinger på skift flyttede ind i det farvestrålende miljø, så reaktionerne hos patienter og personale kunne undersøges inden den endelige

Kasper Heiberg (1928-1984)
Uden titel. Udsmykning af Skjoldhøjkollegiet, 1972-75
Stål, jern, træ, maling, strandsten og farvet papir

udførelse.[22] I lighed med Gernes var Paul Gadegaard i sit arbejde på Angli-fabrikken optaget af kunstens reelle virkning i den dagligdag, den skulle integreres i. Han flyttede derfor til Herning og havde sin daglige gang på fabrikken sammen med de øvrige arbejdere og ansatte.[23] Det samme gjorde sig gældende, da kunstneren Kasper Heiberg (1928-1984) udsmykkede Skjoldhøjkollegiet ved Aarhus i 1972-1975. For at sikre en kunst, som var integreret med stedet og relevant for beboerne, flyttede også han sammen med sin familie ind på kollegiet.[24]

Ved på den måde at forlene den overordnede tro på kunstens muligheder med det faktisk levede hverdagsliv blev drømmen om en enhedsæstetik udfoldet – både fra et kunstnerisk og et politisk udgangspunkt. De konkrete kunstneres forestillinger om kunstens demokratiske og lighedsskabende potentiale i forhold til almindelige menneskers dagligdag blev nemlig, som vist, mødt af en tilsvarende politisk vision. Æstetiseringen af hverdagen var således både et kunstnerisk og et politisk projekt, der resulterede i, at den gode smag blev forsøgt hævet ud af den elitære distinktion og gjort universel og åben for alle.

Med afsæt i dannelsestanken blev det offentliges satsning på det funktionalistiske og konkrete formsprog, på den gode stilrene smag, gjort til genstand for et pædagogisk projekt. Der blev inden for det offentlige byggeri efterhånden skabt en forventning om, at det offentlige gik foran med et godt eksempel, og det førte til et enkelt, men smukt og gedigent byggeri, der om nødvendigt så stort på økonomien. Et sådant byggeri er udtryk for en æstetisk-social idé, og derfor ikke bundet snævert til nøgen økonomisk pragmatisme.[25] Dette forhold kan også være med til at forklare satsningen på kunstens integration i byggeri og bymiljø, og præcis som det var tilfældet med billedkunsten, var det funktionalistiske, offentlige byggeri ikke forbeholdt hovedstaden, men trængte ud i periferien. "Det er byggeri for folket", som Finsen udtrykker det.[26]

Billedkunsten bliver således en del af et større statsligt dannelsesprojekt, hvor almindelige mennesker i hverdagen bliver mødt med smukt byggeri, enkelt design og æstetisk indbydende totalmiljøer. Og den høje almenstandard overflødiggør eksklusivitet, synes tanken at være. Eksempelvis tilbyder Storebæltsfærgernes restauranter 1. klasse - det skal de ifølge internationale aftaler.

"Men 1. klasse er ikke demonstrativ udskillelse, tværtimod, den er blot et hjørne af middelklassens smagfulde spiselandskab, kun antydningsvis markeret ved en lav spansk væg. Stil og design er totalt identisk."[27]

Det samme gør sig gældende for DSB, hvor togindretningen er udtryk for en lignende idé: 2. klasse er formskøn og funktionel, og springet til 1. klasse er minimal. Folket tilbydes ikke plastiksæder, bare fordi de er billige og vaskbare. Drømmen sejrer over den økonomiske pragmatisme: hele folket

Ib Geertsen (1919-2009)
Farvesætning af Aalborg Sygehus syd, 1970-71

skal transporteres i gedigne sofaer. Det bedste er for alle. "Man er ligesom ikke indstillet på VIP'ere."[28] Hvor det tidligere var attraktivt at distancere sig fra hverdagen, skjule den under pynt eller stilisere evnen til at hæve sig over den, gøres hverdagen nu til ceremoni. Selve hverdagen stiliseres. Den er blevet en livsstil.[29]

Det er oplagt at anskue udbredelsen af den geometriske, non-figurative kunst i denne sammenhæng. Den konkrete kunsts formsprog passer nemlig ideelt ind i den socialæstetiske kontekst, som det offentlige gennem kulturpolitikken dyrker og fremmer i sit pædagogiske og dannende folkeoplysningsprojekt. Dette projekt udfoldes, som vi har set, i hverdagen, i de genstande, det offentlige lader fungere som ramme om det dagligdags liv, og i de miljøer, hvor almindelige mennesker færdes, hvad enten de går i skole, på arbejde, skal indlægges på hospitalet eller rejse med offentlige transportmidler fra det ene sted til det andet. Det er samtidig kombinationen af det æstetiske og politiske, det kunstneriske og demokratiske, som driver de konkrete kunstnere, der i deres arbejde med at udvikle et alment tilgængeligt og universelt formsprog søger en syntese af maleri, skulptur, design, arkitektur og urbanisme i en faktisk levet virkelighed.

Om denne virkelighed så deles af alle kan naturligvis diskuteres. Idealer og realiteter udgør ofte hinandens modsætninger, og selvom den offentlige regulering har løftet en stor del af befolkningen *ind* i den brede middelklasse såvel kulturelt som socialt, er en anden del givetvis efterladt i opposition til den officielle smag, der er blevet opfattet som både påduttet og formynderisk. Ideen om at skabe lighed gennem dannelsestanken er således ikke uproblematisk. Og svaret på den distingverende bevægelse er et folkeligt og populistisk oprør, som for eksempel kom til udtryk i rindalismens protest mod den skattefinansierede moderne kunst og Statens Kunstfond.[30]

SOCIALPOLITIKKENS LEGITIMERING AF DET KULTURPOLITISKE RUM

Som vi har set, hviler den konkrete kunst tilsyneladende i vid udstrækning på de samme idealer som kulturpolitikken, og kulturpolitikken bygger på de samme idealer som socialpolitikken og det danske velfærdssamfund i øvrigt. Den danske kulturpolitik dæmmer således umiddelbart på væsentlige punkter op for det borgerlige samfunds uddifferentiering af kunsten som selvstændigt erfaringsområde – et tankesæt, som avantgardebevægelserne fra begyndelsen af det 20. århundrede har forsøgt at modgå ved at pege på nødvendigheden af at omsætte den æstetiske erfaring til en praksis i en reel samfundsmæssig kontekst. Man kunne derfor hævde, at den konkrete kunsts store succes og udbredelse i det offentlige rum er resultatet af en specifik dansk integration af det autonome kunstbegreb i samfundets krav om kunstens almene anvendelighed. Denne tese kan underbygges af Pirkkoliisa Ahponen (f. 1943), som i *Den moderne kulturpolitik i det postmoderne samfund* leverer en analyse af det offentliges interesse i kunsten og kulturpolitikkens tætte forbundethed med det øvrige velfærdssamfund.[31]

Ahponen tager udgangspunkt i et modernistisk kulturbegreb, der forfægter en enhedskultur, og hvis fremmeste målsætninger er oplysning og velfærd. På den måde flugter hendes afsæt med Peter Duelunds udlægning af den danske kulturpolitik, når hun argumenterer for, at udviklingen på kulturens område har været motiveret af samfundets behov for at forstærke det sociale fællesskab ved hjælp af kulturkapitalens værdi.[32] Kulturdemokratiet udgør følgeligt modernismens idealudtryk. Denne pointe relativerer et uproblematisk forhold mellem kunstens idealer og de faktiske politiske visioner. Samtidig underbygger den argumentet om den sløring af forbindelsen mellem kulturel konpetence på den ene side og symbolsk og økonomisk magt på den anden, som, både Bourdieu og Finsen peger på, har fundet sted. På grund af kulturdemokratiets instrumentelle værdi har det været vigtigt at diagnostisere dets sociale brister. Strategien har været at opløse ideologiske uligheder i den kulturelle behovsproduktion ved hjælp af institutionelle formidlingstiltag og ved at udvide det sociale kulturnetværk til lokal- og marginalbefolkningen, som også Duelund beskriver. På den måde er kulturdemokratiets ideal en levevis med en kulturel kerne for alle, og Ahponen argumenterer ligefrem for, at kulturpolitikken fungerer som en spejlydelse i forhold til det socialøkonomiske beskyttelsesnet, som velfærdspolitikken tilbyder. Kulturpolitikken er nemlig ifølge hende med til at producere en positiv socialitet ved at forvandle de problemer, der er diagnostiserede som bristsituationer, til et behov for fælles velfærd. Det sociale behov udgør således en paradigmatisk motivering for kulturpolitikken i det moderne samfund.[33]

I udviklingen af velfærdsstaten er det altså lykkedes at tildele kulturen en reel funktion og forlene den sociale vision med en æstetisk dimension. Dette forhold har været med til at udbrede de tanker, der ligger bag det funktionalistiske og konkrete formsprog i en grad, man ikke har set andre steder. Finsen peger på, at moderniteten i

Danmark fandt en blødere form på basis af en hjemlig tradition. Han skriver således, at det lykkedes at give de progressive sociale forestillinger en æstetisk form, der gjorde overgangen fra gammelt til nyt "*mindre brutal*". "Brugeren af denne æstetik fik et tilbud om en modernitet, der ikke nødvendigvis betød afkald på individualitet og intimitet."[34] Denne betragtning støttes af den franske konkretist Jean Dewasne (1921-1999), som havde en nær forbindelse til det danske kunstnermiljø omkring især Richard Mortensen (1910-1993) og Robert Jacobsen (1912-1993). På samme måde som Finsen argumenterer for en specifik dansk funktionalisme, lokaliserer Dewasne også et særligt dansk udtryk i den konkrete kunst. Han beskriver, hvorledes "farverne i de 'konkrete' værker er typiske for den danske skole og giver den en uomstridelig originalitet". Han fortsætter:

"Ligeledes finder man i den ellers klare og strenge sammensætning af former en lille forskydning, en uventet hældning – afvigelser, der afslører et lune fyldt med vitalitet og en helt speciel dansk fantasi."[35]

Disse særtræk har været med til at lede den danske udvikling ind i anderledes rammer, end det har været tilfældet andre steder. Finsen påpeger, at mens modernismen i udlandet ofte er knyttet til enkeltstående spektakulære præstationer, der næsten demonstrativt bryder med traditionen og et folkeligt formsprog, lykkes det i Danmark i vid udstrækning at gøre den moderne æstetik til en miljødominerende faktor.[36]

Det er en grundtanke i velfærdssamfundet, at et bedre samfund ikke alene kan opnås gennem økonomiske og sociale justeringer. De bør også følges op af kulturelle reguleringer, der ikke alene peger på den "gode" og den "rigtige" kultur, men også gør den alment tilgængelig. At denne tilgængelighed i vid udstrækning er virkeliggjort betyder, at store dele af middelklassen er blevet vundet for en progressiv modernitet, og at majoriteten af befolkningen dermed har fået en næsten naturaliseret adgang til en distingverende kultur gennem den statslige almengørelse.[37] Sammenholdt med Ahponens udlægning af kulturdemokratiets idealer kunne man således plædere for, at det faktum, at 'den moderne' kunst og kultur har været del af et politisk projekt op gennem det 20. århundrede, har gjort, at den er slået igennem. I Danmark er det nye ikke blevet fastholdt som en radikal modsætning til det bestående og dermed som noget, der kunne true den sociale sammenhængskraft. Tværtimod er det hjulpet på vej både pædagogisk og politisk. Kunstens nye og eksperimenterende formsprog er på

den måde blevet udbredt og funktionaliseret. I forhold til denne funktionalisering og implementeringen af den konkrete kunst i det offentlige miljø er det derfor ikke alene relevant at forholde sig til, hvordan kunsten ser ud, og hvad den *er*, men i høj grad også, hvad den *kan*, og hvad den *gør* i de sammenhænge, den udfoldes i. Og det helt i overensstemmelse med de konkrete kunstneres egne idealer.

DEN KONKRETE KUNST I ET PERFORMATIVT RUM

Gennem arbejdet med kunstens sociale potentiale foregriber den konkrete kunst såvel aktuelle diskussioner om den danske velfærdsmodels status som samtidskunstens sociale og interaktive værkpraksis. Olafur Eliasson (f. 1967) skriver for eksempel om Ib Geertsen, hvordan han har foregrebet en aktuel kunstpraksis, og hvordan han allerede i halvtredserne og tresserne beskæftigede sig med begreberne 'bevægelse' og 'tid' på en måde, der skulle vise sig at få stor relevans for Eliassons egen generation af kunstnere. Geertsens fornemmelse for, hvordan aflæsningen af et rum ikke er statisk, gør bl.a. hans værker til "rumlige eksperimenter med sociale konsekvenser."[38] Med dette udtryk for den konkrete kunsts fortsatte aktualitet in mente kan man ved at anlægge et performativitetsteoretisk perspektiv på den konkrete kunsts udfoldelse i det offentlige og sociale rum formulere en rammesætning, der både favner den politiske funktionalisering og de konkrete kunstneres udtalte ønske om at lade kunsten virke i faktiske rumlige kontekster i samspil med de mennesker, som færdes der.

Når et hospital, en fabrik, en skole eller et offentligt torv gennem kunsten omdannes til en ny type aktionssrum, hvor værket ikke blot fungerer som udsmykning, men som situations- eller betydningsfacilitator, giver det ikke længere mening at betragte værket som et objekt. Værket gør med andre ord noget ved og i sine omgivelser, der uvægerligt betyder, at såvel en gængs værkopfattelse som en traditionel betragterrolle må revideres. Værket er blevet handling.

I sin udfoldelse af performativitetsbegrebet i bogen *Værk som handling* beskriver Camilla Jalving (f. 1972) performativitet som noget, der forholder sig til, "hvordan betydninger kommer i stand, hvordan noget gør noget. Hvordan et kunstværk kan gøre".[39] Denne *gøren* i en specifik kontekst har naturligvis indflydelse på en traditionel betragterrolle, idet kunstmødet set i et performativitetsteoretisk perspektiv er uløse-

Tv. En del af Paul Gadegaards (1920-1992) originale interiør fra Den sorte fabrik, 1957-60, er bevaret på designskolen TEKO/Via University Campus Herning.

Th. Paul Gadegaards oprindelige totaludsmykning af Den sorte fabrik.

ligt bundet til en interaktiv dimension, hvor betydninger konstant opstår og forandres.

Vi har allerede set eksempler på, hvordan den konkrete kunst *gør* i sine omgivelser. På "Den sorte fabrik" redefinerede og aktiverede Gadegaards totalinstallation for eksempel de gængse arbejdsgange og skabte en helt ny situation. Herved blev værket frataget sin autonomi samtidig med, at beskueren (de ansatte) gik fra at være observatør af kunsten til at blive aktør i forhold til den. At Gadegaards gennemgribende rumlige greb havde denne effekt er måske ikke så overraskende. De performative træk kan imidlertid også lokaliseres i værker, der ikke umiddelbart fremstår så radikale som Gadegaards udsmykning.

I det kinetiske værk *Drejeskulptur* fra 1953 undersøger Ib Geertsen til eksempel den skulpturelle bevægelighed og dens måde at relativere det omgivende rum på, som i høj grad er bundet til beskuerens ageren. Disse undersøgelser fra begyndelsen af halvtredserne, hvor Geertsen arbejdede med at forene og integrere forskellige skulpturelle elementer, blev efterfølgende udfoldet i hans ikoniske mobiler, hvis enkelte led sættes i bevægelse af selv små ydre påvirkninger, der giver værket "et næsten uendeligt antal forskelligartede fremtoninger."[40] Et andet og helt anderledes eksempel på det konkrete kunstværks integration i omgivelserne og *gøren* i rummet er Poul Gernes' store vægmaleri *Liniebillede* fra Forårsudstillingen på Charlottenborg i 1966. Dette værk er med sine vandrette bånd af spektralfarver og sit monumentale omfang en undersøgelse af, hvad farven *gør* i en given kontekst – hvordan den gennem sin intensitet, sit omfang og sammenstillingen med andre farver kan sætte beskuerens rum i bevægelse, virke i rummet, spille op mod

arkitekturen og dermed påvirke betragteren – uden dog at have noget "på hjerte", som Mikkel Bogh udtrykker det.[41] Gunnar Aagaard Andersens *Interferenser* fra 1972 på Fredericia Banegård er endnu et eksempel på, hvordan værket påvirker og forandrer beskuerens rum. Udsmykningen består af store forskudte og serielt gentagne ramme- og cirkelformationer. Med værket iscenesætter kunstneren et med sine egne ord 'proportionalt spil' af interfererende former og farver, der opleves som et foranderligt og næsten filmisk forløb, når passagererne i toget bevæger sig forbi.[42] Selvom man blot sidder på sit sæde i toget, inddrages man, idet værket og dets foranderlige modulering af omgivelserne aktiveres, når togets bevægelse forandrer beskuerens perspektiv. Man bliver således deltager i værkets *gøren*, selvom man egentlig blot var på vej fra et sted til et andet.

DEN PERFORMATIVE AKTIVERING AF DET OFFENTLIGE RUM

I forlængelse af en generel begrebsudfoldelse af det performative leverer Camilla Jalving en læsning af udvalgte værkers politiske dimension og potentiale.[43] Hun definerer det politiske som det, der udfolder sig på handlingsplan, i den måde, vi agerer og erkender os selv og hinanden på. Denne forståelse af det politiske viser sig som en mulig effekt af værket og i den måde, hvorpå "et kunstværk gennem sin form og virkemåde skaber (rum for) en politik eller ansporer til en politisk eller etisk bevidsthed".[44] Den type værk-handlinger, som Jalving beskriver, finder selvsagt ikke sted i et individuelt møde mellem værk og aktør. De finder sted i en socialitet, der inkluderer (en mulig) tilstedeværelse af andre individer og kroppe. Vi deler det, hun med Thomas J. Csordas' term benævner et 'intersubjektivt miljø', med andre, og derfor må man som beskuer nødvendigvis også agere i forhold til de mennesker, man deler rummet med. Rumerfaringen er i den forstand også en kropslig erfaring af en række sociale relationer.[45] Herigennem sanseliggøres de restriktioner og regler for interaktion, der eksisterer i det sociale og offentlige rum. For nok betyder de ovenfor omtalte interaktive værkeksempler af Ib Geertsen, Poul Gernes og Gunnar Aagaard Andersen slet og ret det, *de gør*, fordi de ikke henviser til en ekstern referent eller *re*præsenterer en ydre verden. Men den aktivering af betragteren, som værket kan sætte i scene, sker imidlertid ikke i et betydningsmæssigt vakuum.[46]

"Var man kynisk inklineret", fortsætter Jalving, "kunne man hævde, at jeg som deltagende betragter således blot spiller den rolle, værket tildeler mig."[47] Værket er dermed ikke alene en effekt af beskuerens bevægelser. Beskuerens bevægelser er også en effekt af værket. Og som kontekstbunden aktør er betragteren altid allerede underlagt de koder og regler, som situationen og omgivelserne frembyder. Gennem performativitetens linse flyttes værkerfaringen fra en privat til et socialt, kulturelt og historisk anliggende. Sansningen angår derfor ikke alene værket selv, men er også forankret i den situation, værket optræder i. Performativitetsbegrebet placerer nemlig den individuelle performance i et netværk af gentagelser, i hvilket det intentionelle subjekt udfordres.[48]

Mange interaktive, konkrete værker i det offentlige rum er forbundet med noget 'uhøjtideligt legende', som det for eksempel kommer til udtryk i Aagaard Andersens *Interferenser* eller Gernes', Geertsens og Gadegaards indledningsvist omtalte hospitals- og busudsmykninger. Men denne kvalitet ved et værk kan imidlertid også forstås som en politisk handling, argumenterer Jalving. For at uddybe denne pointe vender hun sig bl.a. mod Hannah Arendts 'action-begreb', der lokaliserer det politiske i handleformer, i måder at agere på.[49] Action finder sted mellem mennesker og knyttes i Arendts udlægning til den græske 'polis' eller bystat, der for hende er urbilledet på det politiske rum. Her skal polis ikke alene forstås som et specifikt eller faktisk sted, men som den organisering af mennesker, der opstår, når mennesker mødes, taler og handler sammen.[50] Selvom Arendt ikke selv benytter termen 'performativ', konkluderer Jalving, at hendes forståelse af det offentlige rum er knyttet til både det potentielt politiske og det potentielt performative. Eller rettere: det er "politisk, netop fordi det er performativt. Performativt forstået som skabende i sig selv".[51]

Visionen bag de konkrete kunstneres værker i det offentlige rum var båret af aktivering og funktionalisering og et ikke-elitært ønske om en fornyet omverdensforståelse og en omdannelse af hverdagens miljø gennem kunsten – og dermed også af selve den måde, vi omgås og interagerer med hinanden. Med inddragelsen af action-begrebet og det performative, der flytter værket fra en *væren*- til en *gøren*-kategori, knyttes det æstetiske og politiske sammen på et ikke-indholdsbåret niveau. Derfor kan der også etableres en yderligere perspektivering af, hvordan den organisering og realisering af borgerne, som kunsten ideelt set skulle fremme, er blevet understøttet politisk. Det er jo netop en facilitering af udvekslende møder mellem mennesker og en (performativ) mobiliserende anspoering til politisk og etisk bevidsthed, den

offentlige kunst har søgt at stimulere som del af et større velfærdspolitisk og demokratisk projekt. Ved at anskue forbindelsen mellem den konkrete kunst og den danske kulturpolitik gennem et performativitetsteoretisk objektiv kan man nu argumentere for, at det offentlige Danmark har fungeret som facilitator af mulige performative handlinger i det offentlige rum. Ved at satse på værker, der i grundideen ikke mimer en bestående virkelighed, men gennem universelle og ikke-repræsentative former fremmer den frie og legende interaktion og fællesskabet, har man således også kunnet opfylde en social vision og et politisk mål: at producere en positiv socialitet og udviske såvel kulturelle som sociale uligheder.

INSTRUMENTALISERING AF DET PERFORMATIVE RUM

Ved at tilbyde handlingsrum, der gør de abstrakte idealer, som samfundet hviler på, til genstand for individuel kropslig erfaring, tydeliggøres det – omend implicit – at demokratiet kræver deltagelse og interaktion. Men fordi værket i denne forståelse og udlægning er afhængig af en aktør, som i sin adfærd er underlagt sociale og regulerende koder, og fordi det med Jalvings ord 'uhøjtideligt legende' kan udfoldes som bevidst politisk handling, hvor beskuerens bevægelser også er en effekt af værket, åbnes der for en instrumentel politisering af det æstetiske felt. Det positive og gensidigt understøttende forhold mellem det æstetiske og politiske, mellem visionerne bag konkretismen og den faktisk førte kulturpolitik kan således også udfordres og relativeres.

Det faktiske og kontinuerligt opstående rum, som skabes i omgangen med værket, og som først bliver til i selve handlingen, kan potentielt forlenes med en politisk dimension og intentionalitet. Dermed er det ikke frit – og derfor heller ikke apolitisk. Indholdet er (stadig) afpolitiseret, men samfundet bestemmer værkets virkning, idet funktionen er samfundsmæssigt organiseret i forhold til dens idématerielle brugs- og signalværdi. Man kunne argumentere for, at der i det offentlige Danmarks måde at funktionalisere kunsten på ligger en form for sløret diskursivering af det faktiske og æstetiske rum. Det rum, der tilsyneladende først opstår i handlingen, er nemlig del af et politisk og kulturdemokratisk projekt og dermed altid allerede underlagt en politisk, pædagogisk og regulerende dagsorden. På den måde er kunsten gjort til en funktion af et politisk tankesæt, og de handlinger, den faciliterer, er derfor også usynligt orkestreret – ligesom magten selv er sløret og ikke direkte sat i scene. Men er det nødvendigvis et problem?

De kunstnere, hvis arbejde udfoldes inden for en konkret tradition, ønskede i udgangspunktet netop at bringe kunsten ind i almindelige menneskers hverdagsliv ved at forvandle den æstetiske erfaring og forlene den med en praktisk dimension. Dermed havde de også en politisk og social vision om at præge samfundet. Man kunne mene, at de konkrete kunstnere har opnået det, de ønskede: ikke alene en samfundsmæssig udbredelse, men også en samfundsmæssig relevans. Som vi har set, anerkendes kunsten gennem den danske kulturmodel som en samfundsmæssig institution. Samtidig legitimeres kulturpolitikken i vid udstrækning socialpolitisk, og kunsten har dermed fået en reel rolle som instrument i (ud)dannelsen af borgerne og udviklingen af et mere retfærdigt og lige samfund. Kunsten er dermed nok blevet praktisk anvendelig. Man kunne imidlertid indvende, at denne anvendelighed ikke alene udspringer af kunstens værdier, men af et generelt politisk behov for legitimering. Med avantgardernes tankesæt som klangbund var konkretismens ønske, at sammenblandingen mellem kunst og livsfære skulle udmønte sig i en ny praksis. Men i stedet formuleres kunstinstitutionens eksistensbehov nu som et socialt spørgsmål. Dermed bliver kunsten et redskab i en allerede eksisterende politisk dagsorden frem for at være aktivt påvirkende. Kunstens frigørende rolle og dens mulighed for at anvise nye veje er på den måde forvandlet til en magtcementerende og stabiliserende faktor. Sammensmeltningen mellem de kunstneriske og samfundspolitiske visioner har derfor afstedkommet, at de æstetiske værdiers kritiske potentiale til en vis grad er blevet instrumentaliserede med en reduktion af deres *kvalitative* gennemslagskraft i samfundet til følge.[52]

Dette forhold understøttes af udviklingen i den politik, som har medvirket til at styrke det konkrete kunstudtryk i det offentlige rum. Idéen om det kulturelle demokrati, som Duelund beskriver, bliver fra halvfjerdserne ført videre ind i firserne, men afløses derefter af en politik, der også ifølge ham har været kendetegnet af en øget instrumentalisering af kulturen og kunsten. Det betyder, at offentlige initiativer i endnu videre udstrækning bliver taget med eksempelvis socialpolitiske og økonomiske formål for øje.[53] Kulturpolitikken er på den måde i stigende grad blevet underkastet andre samfundspolitiske hensyn og derfor til dels selv reduceret til et *redskab* i velfærdspolitikken fremfor alene at afspejle de velfærdspolitiske *idealer*. Dette argument understøttes af Ahponen, som fremhæver modsætningen mellem modernismens universelle fællesskab og en tilta-

gende individualisering af livsvaner, hvori det æstetiske område udvides, og høj- og trivialkultur sammenblandes. Den kulturelle sekulariserings idématerielle brugsværdi bliver alibi og samfundsmæssig garant for, at kulturen sublimeres som signalværdi og dermed (for)bliver samfundsmæssig relevant. De kulturelle institutioner formulerer derfor i stigende grad deres eksistensbehov som sociale spørgsmål, hvilket ifølge Ahponen har bevirket, at den kulturpolitiske funktionaliseringstendens er taget til.[54]

RELATIVERING AF DET IDEALISTISKE RUM

På samme måde som de velfærdspolitiske idealer udfordres, udfordres de kunstneriske idealer også af den realitet, de udfoldes i. Marianne Barbusse (f. 1956) konstaterer således i artiklen *Socialt engagement og idealisme i den konkrete kunst* i udstillingspublikationen til *Linien II 47-50*, at den konkrete kunst ikke blev det universelle sprog, som man havde forhåbninger om i begyndelsen af halvtredserne. Derfor kan man i høj grad også sætte spørgsmålstegn ved, om de konkrete kunstnere opnåede at realisere visionerne om at udbrede kunsten til større dele af befolkningen.[55] Tang Kristensen peger i den forbindelse på, at det netop var det konkrete formsprogs almene udbredelse, der førte til, at det mistede sin kritiske betydning. I forhold til kunstnerne i *Linien II* konkluderer han for eksempel, at det på den ene side lykkedes dem at skabe en flugtlinie væk fra den formalisme, der altid ender med at binde kunsten til kunstinstitutionerne. På den anden side kom de imidlertid til at bidrage til konkretismens overdrevne forvandling til et politisk ufarligt design, og det gjorde, at den konkrete bevægelse fejlede som universel demokratisk socialkunst.[56]

Et konkret eksempel på dette misforhold mellem idealer og realiteter er Kasper Heibergs føromtalte engagement i Skjoldhøjkollegiet. I *Stedsans* beskriver Jalving Skjoldhøjudsmykningen som "en barsk øjenåbner, som fik ham til at tvivle på kunstens demokratiske potentiale."[57] Forgæves forsøgte han at inddrage kollegianerne og give dem direkte medindflydelse på projektet. I 1977, to år efter projektets færdiggørelse, konstaterede han med bitterhed, at

> "…nedvurderingen af specialister, som man må regne kunstnere til, har skabt et dårligt klima for kunstudsmykninger af denne art. I stedet for et samarbejdsforhold mellem professionelle og amatører er der opstået et ufrugtbart modsætningsforhold."[58]

Det konkrete formsprogs øgede udbredelse i det offentlige rum over de tre årtier, som var gået fra de første visionsformuleringer til Heibergs udtalelser, udgjorde altså en ikke ubetydelig udfordring for dets idealistiske sigte. Nok blev kunstens realisering hjulpet på vej politisk og pædagogisk, men det politiske projekt var, som vi har set, selv båret af en idealisme, som i stigende grad er blevet udfordret. De studerende har givet opfattet Heibergs udsmykning som uforståelig og fremmedgørende – et forhold, som også fremhæves af Finsen, der viser, hvordan det offentlige gennem almengørelsen af den distingverende æstetik stik mod hensigten ender med at distancere en del af befolkningen. For selv om den elitære gruppe i Danmark er blevet nok så stor, får Bourdieu alligevel ret: Eliten er kun elitær, hvis den er det i forhold til nogen, som ikke er det. I håbet om at nå alle distancerer det offentlige Danmark sig gennem det funktionalistiske byggeri, det stilrene design og de konkrete rumudsmykninger sig symbolsk fra den gruppe, som ikke identificerer sig med det samme udtryk. Resultatet er en statsunderstøttet udskillelsesproces, hvor en del af befolkningen hver dag i mødet med det offentlige bliver konfronteret med en fremmedgørende æstetik, der fremfor at samle ender med at skille.[59]

Konkluderende må man sige, at den konkrete kunsts realisering i en dansk kontekst er unik, og at den i vid udstrækning er hjulpet på vej realpolitisk. Dette forhold kan imidlertid ikke dæmme op for det paradoks, der udgør DNA'et i alle avantgardebevægelser; forskellen mellem kunst og virkelighed, der på samme tid nødvendigvis både må nedbrydes og opretholdes for at sikre kunstens kritiske potentiale i samfundet. Historien om den konkrete kunst i Danmark er således enten historien om realiseringen af en idealforestilling eller idealiseringen af den reelle virkelighed – alt afhængigt af perspektiv.

Richard Winther (1926-2007)
Hverken Malevitj eller Winther, 1948
Olie på lærred, 61 x 45 cm
Fuglsang Kunstmuseum

LITTERATUR

Andersen, Gunnar Aagaard, *Aagaard Andersen*, Sohpienholm og Aarhus Kunstmuseum, Lyngby og Århus 1977

Ahponen, Pirkkoliisa, "Den moderne kulturpolitik i det postmoderne samfund", IN Duelund, Peter (red.), *Kulturens spændetrøje: Om kultur og kulturforskning i Norden*, NordRefo, København 1992, pp. 62-80

Barbusse, Marianne og Olesen, Lene, *De konkrete. Konstruktive tendenser i dansk kunst*, Nordisk Forlag A/S, København 1995

Bogh, Mikkel, *Geometri og bevægelse. Ny dansk kunsthistorie*, Palle Fogtdal, København 1996

Bourdieu, Pierre, *Distinction – A Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge, London 1998 (1979/1986)

Dinesen, Pernille Taagaard og Sørensen, Jens Erik (red.), *Ib Geertsen – mobiler*, ARoS Aarhus Kunstmuseum, Århus 2009

Duelund, Peter, *Den danske kulturmodel*, Klim, Århus 1995

Finsen, Hans Carl, *Den danske smag*, Christian Ejlers' Forlag, København 1986

Frederiksen, Finn Terman, *Farve. Form. Balance. Om maleren og billedhuggeren Ib Geertsen*, Randers Kunstmuseums Forlag, Randers 2000

Jalving, Camilla, *Værk som handling*, Museum Tusculanums Forlag, København 2011

Jalving, Camilla (red.), *Stedsans*, Strandberg Publishing, København 2014

Kristensen, Jens Tang, *Når linier trækkes op, skabes der afstand. En ny socialkunsthistorisk analyse af Linien IIs placering og status i den danske kunsthistorie, belyst ud fra en undersøgelse af gruppens forhold til avantgarderne som kunstnerisk strategi og politisk intervention*, Ph.d.-afhandling, Københavns Universitet og Sorø Kunstmuseum. Upubliceret. Forsvaret den 29. april 2016

Sabroe, Charlotte (i samarbejde med Barbusse, Marianne) (red.), *Linien II 47-50*, Esbjerg Kunstmuseum og Statens Museum for Kunst, København 1988

Sandberg, Jens Henrik (red.), *Paul Gadegaard*, Herning Kunstmuseum, Herning 1990

ENDNOTES

1 — Bogh, Mikkel, *Geometri og bevægelse. Ny dansk kunsthistorie*, Palle Foghtdal, København 1996, p. 14

2 — Trods en anden problemformulering og et andet fokus vil visse passager og sammenlæsninger af de æstetiske, sociologiske og kulturpolitiske felter have lighed med pointer i min konferensafhandling *Kunst og virkelighed – en kulturæstetisk tolkning af det aktuelle kunstbegrebs forbundethed med den historiske avantgarde*, Århus Universitet, 2001 (upubliceret).

3 — I de formende år eksperimenterede kunstnerne i *Linien II* med mange forskellige genrer og værktyper. Jens Tang Kristensen peger i sin Ph.d.-afhandling på, hvordan der i kunsthistorieskrivningen har været en reduktiv tendens til i overvejende grad at anskue gruppen som en homogen, konkretistisk og efterkrigstids-modernistisk bevægelse. I afhandlingen belyser han *Linien IIs* heterogenitet og dens relationer til andre avantgardebevægelser. Kristensen, Jens Tang, *Når linier trækkes op, skabes der afstand*. Ph.d.-afhandling, Københavns Universitet og Sorø Kunstmuseum, 2016

4 — Barbusse, Marianne, "Paul Gadegaard. En skitse over 45 års arbejde", IN Sandberg, Jens Henrik (red.), *Paul Gadegaard*, Herning Kunstmuseum, Herning 1990, p. 12

5 — Kristensen 2016, op.cit. pp. 24 og 237

6 — Hessellund, Birgit, "Herning" og Frederiksen, Finn Terman, "Den sorte fabrik", IN Sandberg 1990, op.cit. pp. 33 og 48

7 — Barbusse, Marianne og Olesen, Lene, *De konkrete. Konstruktive tendenser i dansk kunst*, Nordisk Forlag A/S, København 1995, pp. 178-179 og Frederiksen, Finn Terman, *Farve. Form. Balance. Om maleren og billedhuggeren Ib Geertsen*, Randers Kunstmuseums Forlag, Randers 2000, p. 157

8 — Frederiksen 2000, op.cit. p. 83

9 — Jalving, Camilla (red.), *Stedsans*, Strandberg Publishing, København 2014, pp. 62-68

10 — Som eksempler på værker, der i særlig grad har vist sig folkeligt appellerende, kan man eksempelvis fremhæve Olafur Eliassons *Your Rainbow Panorama* (2006-2011) på ARoS Aarhus Kunstmuseum og Jeppe Heins *Modified Social Benches* (2005-).

11 — Bourdieu, Pierre, *Distinction – A Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge, London 1998 (1979/1986). Bourdieus sociologiske projekt, der tager udgangspunkt i et klassisk klassesamfund, kan i høj grad være med til at belyse de samfundspolitiske forhold i de år, hvor den danske kulturpolitik blev formet og udviklet. Der er således tale om et bevidst valg og dermed også et fravalg af f.eks. Gerhard Schulzes *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursocziologie der Gegenwart* (1992), som i langt højere grad forbinder kunstens funktion med individualiseret oplevelse og Mike Savages *Social Class in the 21st Century* (2015), der redefinerer den traditionelle klasseforståelse og lokaliserer kulturens distingverende funktion – ikke i kulturforbruget som sådan, men i måden hvorpå, man er i stand til at forholde sig til sit eget forbrug. De to sidstnævnte, sociologiske vinklinger kan i langt højere grad benyttes til at perspektivere en mere aktuel udvikling, der efterfølger den periode, hvor den danske kulturpolitik blev formuleret og implementeret.

12 — Frederiksen 2000, op.cit. p. 75

13 — Finsen, Hans Carl, *Den danske smag*, Christian Ejlers' Forlag, København 1986, p. 12

14 — Ibid. p. 14

15 — Duelund, Peter, *Den danske kulturmodel*, Klim, Århus 1995, pp. 17-21

16 — Ibid. pp. 34-36

17 — Ibid. p. 37

18 — Jelved, Marianne, "Forord", IN Jalving 2014, op.cit. p. 6

19 — Barbusse og Olesen 1995, op.cit. p. 169 og Barbusse, Marianne, "Socialt engagement og idealisme i den konkrete kunst", IN Sabroe, Charlotte (i samarbejde med Barbusse, Marianne) (red.), *Linien II 47-50*, Esbjerg Kunstmuseum og Statens Museum for Kunst, København 1988, p. 24

20 — Barbusse og Olesen 1995, op.cit. p. 194

21 — Barbusse, IN Sabroe (og Barbusse) 1988, op.cit. p. 26

22 — Jalving 2014, op.cit. p. 122

23 — Hessellund og Frederiksen, IN Sandberg 1990, op.cit. pp. 33 og 45

24 — Jalving 2014, op.cit. p. 116

25 — Finsen 1986, op.cit. p. 57

26 — Ibid.

27 — Ibid. p. 63

28 — Ibid. pp. 63-64

29 — Ibid. p. 67

30 — Det tætte forhold mellem velfærdssamfundets politiske idealer og konkretismen kan tillige problematiseres ud fra et kunstteoretisk perspektiv. At det konkrete formsprog viste sig ideelt at indlemme på såvel arbejdspladser som i det offentlige rum gjorde, at bevægelsen blev genstand for en instrumentel udnyttelse og udvanding. Tang Kristensen peger for eksempel på, hvordan konkretismens indoptagelse i samfundsinstitutioner og virksomheder fejlagtigt fik disse til at fremstå tolerante over for den abstrakte kunst og dens samfundspolitiske kritik. Kristensen 2016, op.cit. pp. 19-20 og 223-228

31 — Ahponens essay er en del af antologien *Kulturens spændetrøje*, der er et fællesnordisk forskningsprojekt, som søgte at indkredse kulturens betydning for regional udvikling i den europæiske integrationsproces. Selvom hendes bidrag derfor i høj grad synes at forholde sig til en udvikling, som finder sted efter den periode, hvor den konkrete kunst etableres som det offentlige Danmarks foretrukne udtryk og formsprog, er hendes teser alligevel relevante, fordi de deler det grundlæggende fundament under den hidtil beskrevne kulturpolitik. Dermed udfoldes selve forbindelsen mellem kulturpolitikken og de øvrige samfundspolitiske områder (og dermed også artiklens fokusfelt) som forudsætningen for hendes videre perspektiveringer.

32 — Ahponen, Pirkkoliisa, "Den moderne kulturpolitik i det postmoderne samfund", IN Duelund, Peter (red.), *Kulturens spændetrøje: Om kultur og kulturforskning i Norden*, NordRefo, København 1992, p. 64. Ahponen tager udgangspunkt i det finske samfund og dets organisering af kulturen. Hendes analyser og ideer bringes alligevel til anvendelse i forhold til en dansk kontekst på grund af ligheden i de nordiske landes samfundsopbygning.

33 — Ibid. pp. 64-66

34 — Finsen 1986, op.cit. p. 43

35 — Dewasne, Jean, "Tanker om den konkrete kunst i Danmark", IN Sabroe (og Barbusse) 1988, op.cit. p. 36

36 — Finsen 1986, op.cit. pp. 41-46. Som et understøttende eksempel, der viser forskellen mellem den hjemlige tradition og udlandet, nævner Finsen blandt andet Pompidou Centret i Paris, opført 1972-1977. Dette byggeri ligger langt fra et demokratisk-pædagogisk tankesæt: "Her henvender det distingverede Frankrig sig hen over hovedet på den brede befolkning til den distingverede verdensoffentlighed – for at dupere denne." Ibid. p. 61. I absolut modsætning hertil fremhæves de generelle forhold i de tidligere Østblok-lande, for eksempel DDR. Her eksisterede der nok mange fremmedgørende relationer mellem staten og folket, men de var ikke af æstetisk art. Æstetisk bekræftede staten nemlig folket, der over alt kunne finde sig selv bekræftet, for "det at træde ud i samfundet og komme de "fine" steder [betød] ikke… [en] konfrontation med et fremmedgørende miljø". I DDR pålagde staten således kunsten at respektere folkets eksisterende smag. Ibid. pp. 19-21.

37 — Ibid. p. 56

38 — Eliasson, Olafur, "Verdner af idag", IN Dinesen, Pernille Taagaard og Sørensen, Jens Erik (red.), *Ib Geertsen – mobiler*, ARoS Aarhus Kunstmuseum, Århus 2009

39 — Jalving, Camilla, *Værk som handling*, Museums Tusculanums Forlag, København 2011, pp. 11-14

40 — Frederiksen 2000, op.cit. pp. 68-69

41 — Bogh 1996, op.cit. p. 123

42 — Andersen, Gunnar Aagaard, *Aagaard Andersen*, Sophienholm og Aarhus Kunstmuseum, Lyngby og Århus 1977, upagineret

43 — Der er primært tale om værker af Olafur Eliasson og Jeppe Hein.

44 — Jalving 2011, op.cit. p. 123

45 — Ibid. pp. 142 og 146

46 — Ibid. p. 148. Den læsning, der appliceres på den konkrete kunsts visioner for værkets udfoldelse i et offentligt rum, er hentet i Erika Fischer-Lichtes teoridannelse i *Ästhetik des Performativen* og bruges af Jalving til en analyse af Jeppe Heins værker.

47 — Ibid. p. 149

48 — Ibid. pp. 151-152

49 — Ibid. pp. 153-156

50 — Ibid. p. 157

51 — Ibid. p. 158

52 — Nærværende artikels ærinde er ikke en avantgarde-kritisk læsning af det problematiske forhold mellem kunstens kritiske potentiale og det kapitalistiske samfunds udviklingslogik. Men på samme måde som man kan finde indvendinger mod kunstens forbindelse til det offentlige Danmark og den førte kulturpolitik, kan man også finde indvendinger mod kunstens forhold til det private marked. For eksempel var fabrikant Aage Damgaard nok en visionær kunstmæcen, men han var også forretningsmand, der havde øje for den nære sammenhæng mellem arbejdsmiljø, trivsel og produktivitet. Når Paul Gadegaard gennem kunsten optimerede arbejdsmiljøet på "Den sorte fabrik", var han i sidste ende også med til at arbejde for sikringen af en øget profit, og når han omdannede en tankbil fra Uno-X, skabte han såvel et rullende kunstværk som en omkringkørende reklamesøjle. Disse eksempler trækkes ikke frem for at argumentere imod kunstens udfoldelse i det offentlige rum, men for at understrege kompleksiteten i forholdet mellem kunst og virkelighed, det æstetiske domæne og det øvrige (kapitalistiske) samfund. En problematik, der udfoldes nærmere hos Kristensen 2016, op.cit.

53 — Duelund 1995, op.cit. p. 38

54 — Ahponen 1992, op.cit. pp. 65-72. Både Duelunds og Ahponens analyser stopper ved tærsklen til det 21. århundrede, men den tendens, de på forskellige måder beskiver, er kun blevet forstærket, idet tiltag på kunstens område til stadighed skal legitimeres gennem 'reach out', integrationen i øvrige samfundsinstitutioner som for eksempel undervisningssektoren, inddragelsen af marginaliserede samfundsgrupper i kunstformidlingen etc.

55 — Barbusse, IN Sabroe (og Barbusse) 1988, op.cit. p. 28

56 — Kristensen 2016, op.cit. pp. 244 og 251

57 — Jalving 2014, op.cit. p. 120

58 — Ibid.

59 — Finsen 1986, op.cit. pp. 17-19 og 56

Side 70-71
Olafur Eliassons (f. 1967) spektakulære installation, *Your rainbow panorama*, ARoS Aarhus Kunstmuseum 2011, er et eksempel på et værk i samtidskunsten, der i særlig grad har vist sig folkeligt appellerende.