

CONSTRUCTION TIME AGAIN

22. april – 22. maj 2021

Astrid Marie Christiansen | Ted Larsen | Troels Aagaard

Galerie MøllerWitt | Bredgade 67 | 1260 København K

Zeichnungen des Patienten O.T...: **Construction Time Again**

Titlen på udstillingen: *Construction Time Again* er som billedkunstneren Troels Aagaard har gjort mig opmærksom på hentet fra bandet Depeche Modes tredje LP fra 1983. Det er min titel på denne artikel til gengæld ikke. Den er derimod lånt fra det tyske støjrockband Einstürzende Neubautens LP fra samme år. At jeg har valgt titlen *Zeichnungen des Patienten O.T...: Construction Time Again*, skyldes primært to ting. For det første var Martin Gore fra Depeche Mode til koncert med Einstürzende Neubauten i 1983, hvorefter Depeche Mode på deres *Construction Time again* – som blev udgivet senere samme år – valgte at skabe en langt mere maskinelfremstillet musikform end tidligere. For det andet er de tre kunstnere Troels Aagaard, Ted Larsen og Astrid Marie Christiansen alle i dialog – ikke bare med den elektroniske musikscene – men derimod også med de historiske avantgarder fra tiden omkring første verdenskrig. De ambivalenser som de historiske konstruktivistiske avantgarde-kunstnere fra revolutionstidens Rusland for eksempel var optaget af relanceres på kompleks og raffineret vis i Aagaards, Christiansens og Larsens værker. I overensstemmelse med de historiske konstruktivister artikulere de tre kunstnere også et grundspørgsmål, som handler om hvordan kunsten kan integreres i samfundslivet, uden at den herved samtidig bliver til en konsumvare i det varekapitalistiske system. Med andre ord arbejder de på sofistikeret vis med nye undersøgelser af, om end på historiske præmisser, hvordan kunstneren meningsfuldt kan skabe værker som ikke bare undrager sig – men måske ligefrem er med til at eliminere det borgerliggjorte samfunds forventning om at kunst er noget som skabes som eksklusive fetich-objekter for de udvalgte få. Disse grundproblemer kan endvidere siges at kendetegne mange af punk- og postpunk-generationens arbejder – hvad enten dette afspejles i musik eller i billedkunst. Punkerne og de efterfølgende elektroniskorienterede post-punkere, som knytter sig til bandnavne som Jesus and Mary Chain, Bauhaus, Einstürzende Neubauten, Cabaret Voltaire, Joy Division, Siouxsie and the Banshees, Talking Heads, Killing Joke, Public Image Limited, Depeche Mode m.fl. ligger fortsat i forhandling med det problem, at deres musiske produktioner ikke længere fungerer som et subversivt eksteriør til det kapitalistiske samfund som de automatisk har indskrevet sig i; så længe disse bands gnidningsfrit lader sig omsætte til musikindustriens forventninger, markedskræfter og varelogik. På det niveau udspillede musikken sin rolle som et reelt revolutionært projekt, i det øjeblik hvor den blev mainstream. At disse bands omvendt tog de historiske avantgarders kritiske og eksperimentelle projekter til sig, vidner navne som Einstürzende Neubauten, Bauhaus og Cabaret Voltaire om. Sidstnævnte refererer direkte til dadaismens konstitution i Cabaret Voltaire i 1916 i Zürich. Her blev dadaismen lanceret af Hugo Ball og hans hustru Emmy Hennings, som en grundlæggende performativ anti-kunst i opposition til de klassiske normer og værdier. At dadaismen sidenhen er blevet transformeret til en kunstisme på lige vilkår med andre avantgardestrømninger som for eksempel konstruktivisme og surrealisme – hvorfor avantgardernes værkobjekter for længst er blevet forvandlet til museumsgenstande – vidner blot om det indlysende forhold, at kunstens betydning er omskiftelig over tid. At der i dag findes et Ramones Museum i Berlin – dette vel at mærke i de tyske punkeres oprindelige tilholdssted Kreuzberg – underbygger min her fremlagte tese om, at selv den i dag historiske punkmusik hurtigt blev forvandlet til underholdningsindustri for den brede befolkning, herunder de mange tilreisende turister som siden Murens fald i 1989 er valfartet til kvarteret.

Det Fælles Spor

For såvel de historiske konstruktivister fra det revolutionære Rusland, som for de her udstillende kunstnere, handler det også om at tilvejebringe nye indsigter i hvordan den kunstneriske frie arbejdsproces kan inkorporeres i en instrumentaliseret og gennerrationaliseret- og informationsstruktureret verdensorden, uden herved at rekapitulere; og dette gælder hverken kunstnerisk, samfundspolitisk eller socialt. De tre kunstnere ønsker med andre ord fortsat at tilvejebringe nye undersøgelser af hvordan det formålsrationaliserede højindustrielle samfund, med dets mange serielle og standardiserede produkter, kan befrugte det kunstneriske arbejde og omvendt. På det niveau fortsætter Christiansen, Larsen og Aagaard på sin vis alle i det fælles spor som de historiske konstruktivister allerede havde udstukket i revolutionstidens Rusland, med kulminationspunkt i 1920'erne. Dertil kommer det dialogiske møde som de tre kunstnere eksplicit formår at etablere med de europæiske neoplastiske kunstnere som ligeledes organiserede sig i 1920'erne, først og fremmest i den hollandske gruppe De Stijl, men også på den tyske Bauhaus-skole, først i Dessau og Weimar og senere i Berlin. Fælles for alle disse kunstnere, uanset tidslige og geografiske spænd, er at de ved deres materialeundersøgende værkpraksis alle har forsøgt at nedbryde grænserne mellem kunst og hverdagskultur. Herved opstår der en ny materiale- og rumundersøgende kunst som samtidig integrerer beskueren som en aktiv og kropslig del af værket. De fænomenologiske aspekter knytter hermed de tre kunstnere sammen, idet de alle er optaget af hvordan beskueren automatisk aktiveres og integreres som en uløselig del af værket. For Christiansen, Larsen og Aagaard handler det derfor også om at gøre beskueren opmærksom på synssansens afhængighed af de kropslige bevægelser, alt sammen i relation til værket som et dynamisk ikke perceptuelt afgrænset felt. Vores vante forestilling om maleriet som afgrænset og rammesat; dette i ordets bogstavelige forstand, suspenderes derfor, i erkendelsen af at "maleren 'lægger sin krop i sit arbejde', siger Valéry, og man kan virkelig heller ikke indse, hvordan en ånd skulle kunne male. Ved at udlåne sit legeme til verden gør han verden til maleri" (Merleau-Ponty 1970:17). For som filosofen og fænomenologen Maurice Merleau-Ponty videre konstaterer i teksten *Maleren og filosofen*:

"Mit legeme i bevægelse hører til i den synlige verden, det er en del deraf, og derfor kan jeg bevæge det. På den anden side er det også rigtigt, at synet er afhængigt af bevægelsen. Man opfatter kun, det man kigger på. Hvad ville synet være, dersom der ikke var øjenbevægelser?" (Merleau-Ponty 1970: 17).

På samme måde accentuerer de tre kunstnere i *Construction Time Again* kroppens og værkernes indbyrdes afhængighed af den livsverden hvori de gestalter sig, men hvori de også bevæger sig. Herved tydeliggør de tre kunstnere også, at den klassiske forestilling og idé om at der findes en central betragter-position ikke er holdbar, og dermed ikke bare skal forskydes, men derimod snarere forkastes. Dertil kommer den materialeundersøgende praksis som knytter de tre kunstnere sammen, og som samtidig også kendetegnede konstruktivisterne – der i øvrigt definerede sig som kunstneringeniører. Konstruktivisterne lagde også afstand til den borgerlige og romantiske ide om kunstneren som analog med et geni; noget som også genfindes hos Aagaard, Christiansen og Larsen.

Partikulær Chokeffekt

På subtil vis slår den antiborgerlige attitude også igennem hos postpunk avantgarde-bandet Einstürzende Neubauten. Opgøret med det autonome geni og den materialeundersøgende og grænsenedbrydende praksis kommer ikke mindst til udtryk ved bandnavnet der som bekendt refererer til, dét at understøtte nye bygningskonstruktioner, samtidig med at Einstürzende Neubauten på kompleks og paradoksalt vis formår at skabe en form for destruktion. Det skyldes at de ved at nedbryde forventningen om, at et musikalsk lyd billede må skabes ud fra konsensus om, at musik kræver en eller anden form for tonal harmoni, forskyder lyd billedet til en slags audiovisuel kunstform, hvorved performance, musik, skuespil og egentlig lydværk fusioneres. Einstürzende Neubautens maskinelle musikfremstillinger minder på den måde både om futuristernes og konstruktivisternes støjkoncerter i tiden omkring 1920. Både futuristerne og konstruktivistene eksperimenterede som noget nyt med hvordan forskellige kunstarter kunne integrere. De udnyttede i den forbindelse maskinernes funktioner på nye irrationelle og ikke instrumenterede måder, og herved opstod der partikulært en slags chokeffekt.

Med trykløftsbor, tragte, betonaffald, kædesave og diverse hjemmekonstruerede maskiner skaber Einstürzende Neubauten deres avantgardistiske og tilsyneladende værknedbrydende kompositioner som et konfrontatorisk møde mellem på den ene side destruktionens negative kraft og på den anden side genopbygningens positive og utopiske effekt. At forsangeren fra Einstürzende Neubauten: Blixa Bargeld også er både komponist, forfatter, performancekunstner og skuespiller viser, at han helt i tråd med de historiske konstruktivister også arbejder med nedbrydningen af kategoriale skel såsom genre, værktøjer og stile. I Christiansen, Larsen og Aagaards kunstneriske produktion, spiller de rummelige værker uden fastdefinerede kvadratiske rammer også en substantiel rolle. På det niveau er det igen vigtigt at fremhæve hvordan reliefferne også af konstruktivisterne blev et af deres foretrukne medier, idet de hermed kunne skabe nye potentielle rumdesigns på overgangen mellem maleri, skulptur og arkitektur. På samme måde arbejder de tre kunstnere på *Construction Time Again* også med de væghængte objekter, relieffer og malerier i utraditionelle beskæringer.

Astrid Marie Christiansen

Astrid Marie Christiansens kunst giver på bedste vis mindelser til både konstruktivisternes og dadaisternes arbejder, men også til 1960'ernes minimalistiske formeksperimenter, ikke mindst som disse blev udfoldet i den danske Eks-skoles mangefacetterede arbejder. På samme måde knyttes hendes værker endvidere sammen med dadaisterne og konstruktivisternes procesorienterede antikunst-begreb fra tiden omkring Første Verdenskrig.

At konstruktivismen og dadaismen traditionelt opfattes som to divergerende kunstneriske retninger bør i dag nuanceres. Det er også dobbeltheden ved de to avantgardestrømninger som jeg mener Astrid Marie Christiansen formår at rekonstruere. At dadaisterne på den første Dada-fair i Berlin i 1920 sendte en kollegial hilsen til konstruktivisterne, fremgår af et skilt hvorpå der stod "Die Kunst ist tot- es lebe die neue machinenkunst Tatlins", med direkte reference til konstruktivisten Vladimir Tatlin, som i dag er bedst kendt for sit aldrig realiserede 400 meter høje tårn til Den Tredje Internationale i 1919-20, samt de hjørnerelieffer som han udstillede i Petrograd i 1915. En sådan omstændighed understreger at der ikke nødvendigvis er vandtætte skodder mellem konstruktivismen, neo-plasticismen og dadaismen. Et andet eksempel som understøtter dette synspunkt findes hos De Stijl-kunstneren Theo van Doesburg, idet han også arbejdede aktivt for dadaismens udbredelse, om end under pseudonymet I.K. Bonset. At Doesburg arbejdede aktivt blandt dadaisterne under pseudonym, blandt andet sammen med dadaisten Kurt Schwitters, skyldes omvendt at Doesburgs kollega Piet Mondrian ikke nærrede nogen sympati for den karnevaleske antikunst som dadaisterne repræsenterede. Ikke desto mindre er der som her illustreret flere eksempler på at dadaisterne nærrede en udbredt veneration for konstruktivisternes indsatser og omvendt.

Materialernes dualitet

I flere af Astrid Marie Christiansens værker er der også tale om en forhandling, en syntetisering eller fusion mellem flere historiske kunstneriske ismer, stile og genre. Herved formår Christiansen at skabe en ny kondenseret og isme-nedbrydende kunst; en slags avanceret, nærmest psykedelisk, rumkunst hvor maleriet konstant bevæger sig på grænsen til at forlade fladen, for herved at blive en slags reliefagtig dynamisk rumdesign eller arkitektur – igen helt i forlængelse af dadaisten Schwitters eller konstruktivisterne og De Stijl kunstnere som Theo van Doesburg og Piet Mondrians arbejder.

Hos Christiansen sættes Mary Heilmanns og Elizabeth Murrays organiske abstrakte "legende" værker endvidere i dialog med den amerikanske minimalisme og Hard Edge-painting, som vi for eksempel kender det fra Sol Le-Witt, Frank Stella og Ellsworth Kelly. Dertil kommer at interessen for popkultur og DIY-kultur samtidig gennemsyrrer Christiansen værker der ofte udføres i billige præfabrikerede materialer som træ, akrylmaling og kaffegrums. I den sammenhæng fornægter forbindelserne til de danske Eks-skole-kunstnere sig heller ikke, med deres tilsvarende interesse for at kombinere skabelonmaleri og pop-kunst med minimalisme, og hvorved også de producerede en lang række ikke kategoriale værktøjer.

På Eks-skolen i begyndelsen af 1960'erne, arbejdede kunstnerne med hvordan den sociale samfundsfunction kunne fremmanes i en institutionskritisk kunstnerisk proces. For Eks-skole-kunstnernes vedkommende kunne værkerne heller ikke adskilles eksakt fra det kropslige erfaringsrum, endside de happenings og aktioner hvori de ofte tog del. De enkle former og serielle farvesystemer som for eksempel satte sig igennem hos navnlig Peter Louis-Jensen, Bjørn Nørgaard og Poul Gernes, geninstalleres på raffineret vis i Christiansens værker såsom *Square Door* fra 2012, *Concentric Dramas* fra 2018, *Happy Headache*, *The Colour of a Bruise or a Sunset*. *Manic Sun* eller *Bent Logic* alle fra 2019 samt flere af de her på udstillingen viste værker.

Den plastiske parallelitet

I *Happy Fifties Sad Sixties* fra 2018 iværksætter Christiansen på den ene side en afstandtagen til- samt kritik af tresserne som årti. På den anden side etablerer hun herved på raffineret vis, samtidig en ny dialog med kunstnere som Mary Heilmann og Elizabeth Murray samt Eks-skolen. Sidstnævnte gruppeformation tog heller ikke nødvendigvis afstand fra den konkrete kunst som udsprang af Linien IIs indsatser i 1950'erne, idet flere af de konkrete kunstnere også blev involveret i Eks-skolens arbejde. Det gælder ikke mindst medstifteren af Linien II Richard Winther, der i kraft af sin senere funktion som underviser på Eks-skolen blev en af dens vigtigste drivkræfter. Dertil kommer at Eks-skolens medstifter Gernes i en periode havde et nært forhold til Linien II-kunstneren Gunnar Aagaard Andersen, idet Gernes som ung havde været ansat på hans tegnestue på Amager. Gernes' brug af rene farver, serielle former, opbrudte fragmenter og koncentriske farvecirkler, optræder også i mange af Christiansens værker. Christiansens værker afspejler hermed på raffineret vis en genforhandling med såvel konstruktivisternes avantgardistiske projekter i 1920'erne, som de historiske nonfigurative plasticistiske kunstnere fra De Stijl og Bauhaus; alt sammen i kombination med efterkrigstidens neo-konkrete kunstudfoldelser fra 1940erne og 50'erne. Dertil kommer som sagt de klare paralleller til Eks-skolens intensive arbejde med at skabe nye farvesystemer og former.

Det er heller ikke tilfældigt at også Eks-skolens kunstnere var ekstremt optaget af konstruktivismen, hvorfor de også titulerede hinanden som brødre; en ide som de havde hentet hos de russiske litterære Serapionsbrødre, som opstod efter Den russiske revolution i 1917. Disse detaljer vidner om det stærke ideologiske tilhørsforhold til den historiske avantgarde som Eks-skolen vedvarende besad. Det er denne komplekse, krydsforgrenede og netværksorienterede arv, på tværs af geografier og generationer, som Christiansen indskriver sig i, og som hun på bedste vis både er med til at forvalte og forvandle.

Ted Larsen

Ligesom det er tilfældet med Astrid Marie Christiansen og Troels Aagaards værker trækker Ted Larsen veksler på en fænomenologisk erkendelse af, at kroppens bevægelse ikke kan tænkes uafhængigt af synssansen. Allerede den danske gestaltpsykolog Edgar Rubin havde i sin afhandling om synsoplevede figurer fra 1915, vist hvordan figur og grund kan ophæves på billedplanet. Med sin vase-teori påviste Rubin at figur og grund hele tiden afkodes i en vekselvirkning, således at en figur både kan aflæses som en vase, og som konturerne af to mennesker i silhuet, om end på en sådan måde at motivet ikke kan fremtræde i begge varianter på én og samme tid. Figuren spiller hermed ind i en dialektik, hvorved den aldrig har en naturlig placering, ligesom den aldrig kan afkodes eksakt eller "naturvidenskabeligt givent og korrekt". Enhver genstand eller objekt i verden bygger med andre ord på en perceptuel kognitiv konstruktion. (Kristensen 2019: 171). Rubin foregreb på den måde fænomenologernes senere konstatering af hvordan kroppen og tingene indgår i en uafgrænset verden, hvorfor billeder heller ikke kan indtage en given første-position. Det er også disse erkendelser som Ted Larsen kan anskueliggøre, idet også han påpeger at destilleringen, og det vil sige de kun tilsyneladende tomme rum, mellemrum eller "huller" i værkernes overflader øver en lige så stor betydning for værkets fremtoning og gestaltning, som det der umiddelbart viser sig for os som materie og substans. Herved visualiserer Larsen den af Rubin fremsatte teoretiske gestaltpsykologiske og fænomenologiske bestemmelse af hvordan grund og baggrund hele tiden spiller ind på vores betragtning af verden, idet disse positioner konstant veksler og forandres:

"Hvor Ordene Grund eller Baggrund bruges, indgår der som Regel subjektive Bestemmelser i Modsætning til hvor f.eks. Ordet Omgivelse bruges, som kun betegner det, der befinder sig i Nærheden af et Objekt. Naar jeg gaar rundt om Bordet, og betragter min Lampe, skifter Baggrunden hele Tiden; et Øjeblik er Væggen Baggrund, der kan ses gennem Vinduet, og som ikke kan siges at høre til Lampens Omgivelser. Subjektets Standpunkt indgaar saaledes som Regel i Bestemmelsen Baggrund. Naar forholdet imidlertid er saadanne, at et bestemt Standpunkt er det 'naturlige' og saa at sige selvfølgelig, kan den subjektive Bestemmelse træde tilbage i Ordets Betydning, og Ordet kan komme til, uafhængig af Subjektets Standpunkt, at betegne noget objektivt, en bestemt Del af et Rum, f.eks. Baggrunden af en Skueplads, og kan ogsaa komme til at betegne Genstande, f.eks. de Baggrunde, en Portrætfotograf bruger." (Rubin efter Kristensen 2019: 173)

Dynamisk struktureret

Ted Larsens værker er rumundersøgende og beskuerinddragende, ikke mindst ved det at han gør op med den vante forestilling om, hvad der traditionelt henregnes, defineres og klassificeres som afgrænsede værker. Ved at lade de samme moduler og komponenter indgå, ombytte og kombinere på forskellige måder i de enkelte værker, viser Larsen hvordan verden er rumlig og dynamisk konstrueret og struktureret. Med andre ord viser Larsen at den traditionelle opfattelse af værket som afgrænset i forhold til det omgivende rum skal omtænkes radikalt, i betydningen som mere komplekst. Herved gør han eksplicit op med tanken om, at kunstværker består af de på forhånd givne centrale forsider, bagsider og afgrænsede former og motiver. Larsen viser med sin kunst, at denne forestilling er forsimplet, idet de "udeblevne" eller fraskårede elementer etc. i værkerne, konstant skal sammentænkes som lige så essentielle for vores gestaltning, som de materielle og fysiske elementer der kun tilsyneladende og på et umiddelbart plan kan siges at udgøre værkets fysiske eksistens som et "dødt" objekt. Ted Larsens værker er hermed, og helt i tråd med Christiansens, i dialog med såvel efterkrigstidens danske konkrete kunstnere som for eksempel Gunnar Aagaard Andersens. I sit væghængte modulsammensatte reliefværk *Flyt selv kvadrater med sort figur, maleri som kan ændres af publikum*, fra 1961 opfordrede Aagaard Andersen beskueren til selv at arbejde fysisk med værket, simpelthen ved at flytte rundt på elementerne, hvorved der heller ikke i dag eksisterer en essentiel udgave af det. Men at Larsen samtidig er i dialog med efterkrigstidens amerikanske informelle kunst er omvendt indlysende, ikke mindst Agnes Martin som Larsen i øvrigt også har kendt personligt. At Ted Larsen i øvrigt er tæt knyttet til New Mexico, hvor han er vokset op, ligger også indlejret i en kunstproduktion, hvor den uafgrænsede tomhed, de de-territoriale og de nomadiske zoner, som kendetegner ørkenen som et uafgrænset rum, heller ikke kan ignoreres. I Larsens kunst handler det, som også filosofen Gilles Deleuze gjorde opmærksom på, om at illustrere hvordan to grundlæggende distinkte rumligheder på hver sin måde konstant gestaltes, skabes og konstitueres:

"Det glatte rum og det sribede rum, - det nomadiske rum og de bofastes rum, - det rum hvor krigsmaskinen udvikler sig, og det rum der indstiftes af statsapparatet, - disse to rum er ikke af den samme beskaffenhed. Men nogle gange kan vi markere en simpel modsætning mellem de to slags rum. Andre gange må vi angive en langt mere kompleks forskel som bevirker at de termer der er på den ene side af modsætningen overhovedet ikke er sammenfaldende, og tilsvarende for den anden side. Og atter andre gange må vi minde os selv om at de to rum de facto kun eksisterer i kraft af deres indbyrdes blandinger. Det glatte rum bliver uophørligt oversat, overført på tværs, til et sribet rum; det sribede rum omvendtes og overgives konstant til et glat rum. I det første tilfælde bliver selv ørkenen organiseret; i det andet tilfælde er det ørkenen som der vinder og vokser; og begge dele på en gang. Imidlertid er disse de facto blandinger ingen hindring for en de jure distinktion, den abstrakte distinktion mellem de to rum." (Deleuze 2005: 617).

At Larsen ydermere, i øvrigt ligesom den danske Eks-skolekunstner Per Kirkeby, har studeret geologi, integreres ligeledes på en avanceret og kompleks vis i en kunstproduktion som ikke længere kan adskilles fra urbilledet, eller en den oprindelige nulpunkts-situation hvorfra kunsten og civilisationen altid stammer. På samme måde som nogle af minimalismens koryfæer såsom Robert Smithson, Richard Serra og Richard Long, arbejder Larsen også med geologien og topologiens rum som uadskillelige fra kunstens sfære. Det er hermed heller ikke tilfældigt, at Larsen som kunstner fortsat er fascineret af Navajo indianernes tekstilhåndværk og andre etnografiske artefakter, idet hans værker også handler om at vise hvordan enhver civilisation og skaben kan siges at udspringe af potentialitetens og naturens kraftfelt. (<https://yngspc.com/artists/2019/02/ted-larsen/>)

Troels Aagaard

Troels Aagaards værk "Let all the children boogie" refererer ikke kun til David Bowies nummer Star Man fra den ligeledes ikoniske LP: *The Rise and Fall of Ziggy Stardust* fra 1972, men derimod også til Piet Mondrians maleri *Broadway Boogie Woogie* som Mondrian færdiggjorde i 1943 efter han var flygtet til New York tre år tidligere. Selvom det kan forekomme absurd at sammenligne en historisk neo-plasticistisk avantgarde-kunstner, såsom De Stijl-maleren Piet Mondrian, med et efterkrigstidsrockidol som David Bowie, kan afstanden omvendt uproblematisk udlines via Aagaards kunstneriske projekt. Det skyldes at Aagaard viser hvordan de historiske avantgarder arbejdede med kunsten som et undersøgende, dynamisk, foranderligt eksperiment, hvorved de samtidig ønskede at ophæve afstanden mellem kunst, populærkultur og hverdagsliv. På samme måde som de historiske avantgardister, heriblandt De Stijl kunstneren Theo van Doesburg ofte arbejdede under pseudonymer, konstruerede David Bowie også sit alter ego Ziggy Stardust, som han i øvrigt ofte optrådte som, iført farvestrålende og zigzag-mønstrede beklædninger; beklædninger som i øvrigt oprindeligt var blevet udviklet af Bauhaus-kunstnere som for eksempel kunstmaleren og scenografen Oscar Schlemmer.

Sansernes materialitet

I det hele taget arbejder Troels Aagaard videre i den tradition som mellemkrigstidens avantgardekunstnere omkring De Stijl og Bauhaus havde udviklet, men som sidenhen er blevet videreført blandt rockmusikkens kunstnere som David Bowie, Joy Division, Depeche Mode, Kraftwerk, Eistürzende Neubauten m.fl. At der findes teknikfetichistiske reminiscenser blandt disse forskelligartede kunstnere og kunstarter ses også i Troels Aagaards serielle arbejder *Battered at a Scramble*, som er udført på en måde så cirklerne snor sig ind og ud af hinanden som et værk der minder os om den måde hvorpå musikkens lyd forlader den materielle vinylplade hvorpå den er forankret, stivnet endsige optaget. På samme måde forlader et billede sin materialitet, i det øjeblik hvor vi som beskuer sanser det. Måske er det igen, det som David Bowie minder os om på LP'en *Space Oddity* fra 1969, idet han her refererer til den kosmiske sfæriske verden som ligger uden for vores jordiske og immanente liv. Aagaards serie *4 Circles make a star*, kan også ses som en henvisning til den kosmiske verdens universelle former, placeret i en sfærisk og utilnærmelig oversanselig verden, svarende til Lou Reeds og David Bowies tekstlige og planetare science fiction-univers, som vi møder det i Reeds nummer *Satellite of Love* fra LP'en *Transformer* som var produceret af Bowie og Mark Ronson og udgivet i 1972 samt Bowies *Space Oddity*-album som fik denne titel samme år, om end albummet oprindeligt blev udgivet i 1969 under titlen *Man of Words/Man of Music* i USA. På begge disse plader indtager rumkapsler og rejser i det ydre univers en helt central rolle. De to musikere udviser hermed en fascination for rejser til såvel ukendte uafgrænsede rum (jf. universet som det ultimative eksempel herpå), som i det tilsvarende indre psykisk ubevidste, noget som igen kan siges at kendetegne de historiske avantgarders dobbeltsidige projekter, hvor både den indre personlige åndelige rejse og den udadrettede samfundspolitiske- og omvæltende dimension spillede en helt afgørende rolle.

Transformation af rum

Ideen om den absolutte ånd som knyttet til musikken, idet musikken er udtryk for den reneste ikke materielle præsentation fremfor repræsentation, opererede Bauhaus-lederen Wassily Kandinsky også med. Kandinsky mente med andre ord at billedkunsten kan transformeres til en endnu mere ren kunstart i form af musikken. Det er denne transformation fra et rum til et andet som også Aagaards billeder arbejder med. Ved brugen af universelle rene former og farver formår han at skabe en dynamisk rumkunst i tæt dialog med det teoriapparat som Mondrian, Kandinsky og Lázlo Moholy-Nagy arbejdede med, men som også er blevet videreført indenfor den optiske kunst i 1950'erne og 1960'erne, ikke mindst hos Victor Vasarely og Bridget Riley. At Aagaard samtidig arbejder med en videreførelse af camouflageteknikken *Razzle Dazzle-painting*, som denne blev udviklet indenfor krigsindustrien, først og fremmest af marinemaleren Norman Wilkinson i 1917, vidner om den særdeles stærke historiske fundering som Aagaards kunst er bygget på. I værket *Razzle and Hum* indtager Aagaard en position, som viser at abstraktionen ikke bare er en optisk leg, men derimod en teoretisk viden om gestaltnings og perceptionens væsen og effekt. *Razzle Dazzle* var, som jeg tidligere har påpeget, også en manifestation af den fænomenologiske viden om hvordan et camoufleret skib, eller som i Aagaards tilfælde, et maleri kan siges at stirre tilbage på sin beskuer, hvorved magtrelationen mellem kunstneren som afsender, værket som objekt, og beskueren som modtager kan siges at udlignes for bestandigt. (Kristensen 2018: 36). Og hermed knytter Aagaards værker sig ikke bare i denne udstilling, men derimod som teoretisk felt igen sammen med Christiansens og Larsens.

April 2021

Jens Tang Kristensen, p.hd. museumsinspektør ved Museum Sønderjylland, Brundlund Slot.

Litteratur

Deleuze, Gilles: *Tusind Plateauer*, Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstsoler, København 2015.

Kristensen, Jens Tang: "Razzle Dazzle" i: Bjerring, Borreby, Jens m.fl. (red.): *Krigskunst*, Passage nr. 80, Århus 2018.

Kristensen, Jens Tang: *På frontlinjen*, Forlaget Spring, Hellerup 2019.

Merleau-Ponty, Maurice: *Maleren og filosofien*, Vintens Forlag, København 1970.