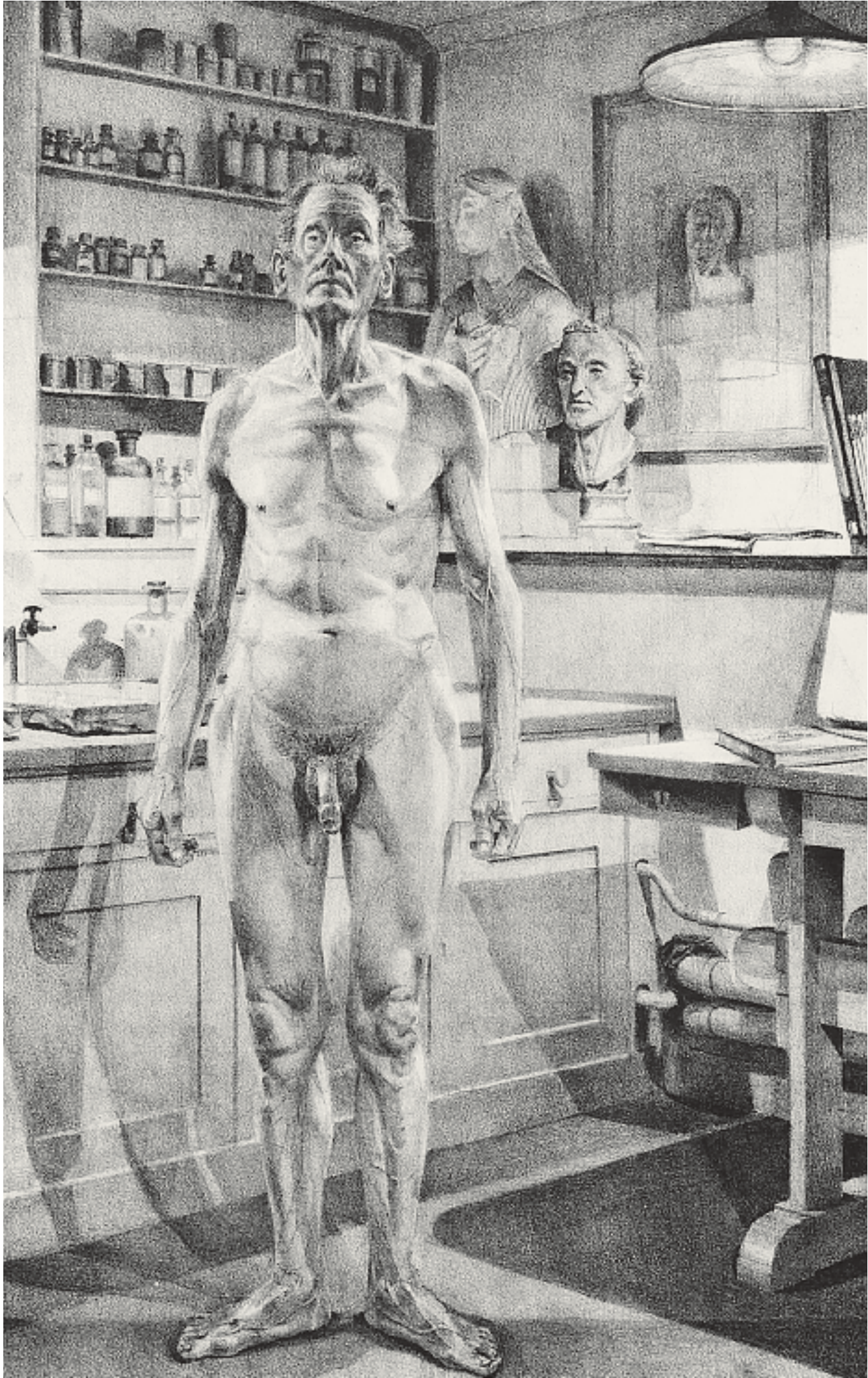


# Gunnar Aagaard Andersen

ANNE DUER



## - en banebrydende hybrid kunstner

**g**unnar Aagaard Andersens (1919-82) kunstneriske virke var præget af kompleksitet og alsidighed. Uddannelsen fra Skolen for Kunsthåndværk og et senere virke som maler og arkitekt var medvirkende til, at han som en af få kunstnere kunne realisere Bauhaus' drøm om at fjerne skellet mellem arkitektur, skulptur og maleri – og i stedet „være en inspireret håndværker“.<sup>1</sup> Aagaard Andersens produktion omfatter bl.a. tegning, grafik, maleri, skulptur, arkitektur, tekstilkunst, design, møbelkunst og eksperimenter med musik og performance. Han eksperimenterede med at skabe en syntese mellem lyd og billede, producerede tapeter, skabte den verdensberømte stol i flydende polyurethanskum<sup>2</sup> og stod bag en række udsmykninger af bl.a. Mads Eg Damgaards fabrik i Herning, Fredericia Banegård og Odense Koncerthus. Aagaard Andersens kunstneriske produktion kan således karakteriseres som bred i mediemæssig forstand, men også i kunstnerisk udtryk. Regelsæt og nøje kalkulerede bevæggrunde er kendetegnende for hans tankegang og motivationen for hans handlinger, hvilket kan genfindes i hele hans produktion, hvad enten det drejer sig om tekstil, maleri, skulptur eller arkitektur.

I artiklen ønsker jeg dels at beskrive kunstnerens grundlæggende interesse for regelsæt, dels at beskrive kunstnerens interesse for det sociale rum og hans ønske om at skabe en syntese mellem kunstarterne. Artiklen vil tage afsæt i kunstnerens arbejde i de unge år, hvor han modtager undervisning hos Aksel Jørgensen – videre til Paris, hvor kunstneren møder den internationale kunstscene og senere bliver en del af Groupe Espace.

### Spilleregler og billedkomposition

Gunnar Aagaard Andersen gik på Skolen for Kunsthåndværk fra 1936-39, besøgte kort det svenske kunstakademis ætningsskole i Stockholm og gik på Kunstakademiet i København under Aksel Jørgensens ledelse i årene 1939-46. Aksel Jørgensens undervisning var baseret på klassiske modelstudier, kompositionsøvelser og foredrag, der omhandlede klassiske kunstnere med de-

taljeret gennemgang af udvalgte værker med fokus på komposition. Aksel Jørgensen lærte Aagaard Andersen at arbejde koncentreret og fokuseret med et motiv (fx modelstudier og opstillinger). Der var fokus på at komme ind til essensen. Et motiv blev gennemarbejdet via adskillige studier, inden det endelige værk blev udført. Forarbejdet eller den forudgående proces var essentiel.

Aksel Jørgensens indflydelse kan man aflæse i litografien *Stående mandlig model på Grafisk Skole, Kunstakademiet*, 1943, der af kunstnerens søn beskrives som Aagaard Andersens mest klassiske værk (fig. 1).<sup>3</sup> Modellen er omhyggeligt gengivet på Grafisk Skole og er omgivet af trykpresse, klassiske gipsfigurer og diverse remedier til at udføre grafiske tryk. Kompositionen er stram, og man fornemmer tydeligt, at kunstneren er optaget af at gengive en rumlig oplevelse via geometri og stram linjeføring. De kompositoriske linjer i rummet omslutter litografiens centrale punkt: den mandlige model, der er placeret i billedets forgrund. Omhyggelige streger og skraveringer redegør for modellens anatomi og for, hvordan kroppen kaster skygger på forskellige genstande i rummet. Det skinner tydeligt igennem, at Aagaard Andersen er en meget dygtig håndværker, og at Aksel Jørgensens grundige studier af den klassiske kunst har sat sig dybe spor i hans måde at komponere et billede på.<sup>4</sup> Litografiens motiv kan aflæses som et historisk dokument, der redegør for grundelementerne i den undervisning Aagaard Andersen modtog hos Aksel Jørgensen på Grafisk Skole.<sup>5</sup>

### Årene i Paris – fri geometri

Aagaard Andersen kom til Paris i efteråret 1946 sammen med Richard Winther og Paul Gadegaard. Det geografiske skift fra København til Paris afstedkom en række overvejelser for kunstneren, hvis formsprog ændrede sig i perioden 1946-50.<sup>6</sup> De figurative tegninger, grafiske værker og malerier blev forladt til fordel for geometrisk-abstrakte billeder, der udviklede sig til tredimensionale eksperimenter med lys, musik, arkitektur, skulptur, møbelkunst og design.

Aagaard Andersen havde ud over kontakten med de

(Fig. 1)  
Gunnar Aagaard Andersen:  
Stående mandlig model  
på Grafisk skole,  
Kunstakademiet. 1943  
Standing Male Model at the  
School of Graphic Arts at the  
Academy of Fine Arts  
Litografi. 413 x 207 mm  
Statens Museum  
for Kunst

danske kunstnere, der befandt sig i Paris i perioden, også kontakt til César Domela, Alberto Magnelli og Felix del Marle. På tæt hold kunne Aagaard Andersen i Paris iagttage „et asketisk, geometrisk maleri præget af systematisk gennemført reduktion i form og rum“.<sup>7</sup> Det var billedopbygningen – selve formsproget, der optog de danske kunstnere. Aagaard Andersen formulerer det klart i 1948,



(Fig. 2)  
Gunnar Aagaard Andersen:  
Delinger i sidernes  
forhold. 1949  
Dividing the Sides  
Olie på lærred, 46,5 x 61 cm  
Esbjerg Kunstmuseum

da spørgsmålet falder på, hvad det er, man kan lære som billedkunstner i Paris: „Man lærer rent kunstnerisk at tale rent. Slet ikke at forstaa paa den Maade, at alle skal sige de samme Ting, men det man har paa Hjerte skal udtrykkes med den samme Klarhed. – Og dertil hører naturligvis i første Række et nøje Kendskab til Midlerne“.<sup>8</sup> Aagaard Andersen udtaler endvidere i artiklen, at han i Paris modtager en ny viden om konstruktion, om hvordan man opnår rigere udtryksmidler, og hvordan man arbejder med linjen.<sup>9</sup> Det samlede begreb for efterkrigstidens konkrete bestræbelser blev *fri geometri*. „Frie konkrete former i geometriens eget billedrum“.<sup>10</sup> Man kunne følge udviklingen på Salon des Réalités Nouvelles, som var det nye forum for den konkrete kunst, der åbnede i 1946.

Grundlaget for Aagaard Andersens kunstneriske arbejde beskriver han ligeledes i artiklen „Linien II og Frankrig“. Her redegør Aagaard Andersen for de påvirkninger og de undersøgelser, der blev grundlaget for hans kunstneriske arbejde:

„Det var åbenbart, at vi måtte lære at udtrykke os mere artikuleret, hvis vi ville blive hørt. Vi måtte rent ud sagt give os til at studere billedsprog. Det gjaldt alle skandinaver, uanset hvilke forudsætninger vi havde med

hjemmefra. Vi mærkede virkelig, at vi var her for at studere, det var ikke nok at kigge på billeder. Dissekerende billedanalyser blev vores samtaleform. Vi masede os ind på ethvert tilbud fra pariserskolen“.<sup>11</sup>

Aagaard Andersen havde arbejdet seriøst med billedanalyse og komposition i Danmark på Skolen for Kunsthåndværk og på Grafisk Skole hos Aksel Jørgensen. I Paris blev han optaget af Rubens og barokken, som han studerede på Louvre. Iagttagelsen af barokken var baggrund for, at Aagaard Andersen malede en serie konkrete billeder.<sup>12</sup> Rubens' maleri af Abrahams offer blev bl.a. kopieret i 1947.<sup>13</sup> Det var selve kompositionen i Rubens' malerier, der var i fokus. Indgangsvinklen til det konkrete formsprog byggede således på erfaringer hjemmefra og blev i Paris udvidet med at arbejde med de ældre maleres kompositionsprincipper. Rubens' komposition bliver hos Aagaard Andersen til billedets motiv. Aagaard Andersen formulerer det således: „Jeg gik ind i en udvikling, hvor jeg fra at eksercere med en række realistiske iagttagelser i højere og højere grad lod billedet blive et udtryk, gjort med de kompositionelle midler.“<sup>14</sup> Det ses også i *Deling i sidernes forhold*, 1949, (fig. 2). Kunstneren har inddelt billedets flade i felter af varierende størrelse. Der er tale om et kompositionsprincip, som er mere enkelt end det gyldne snit og den harmoniske port. Billedopbygningen tager udgangspunkt i forholdet mellem siderne, der ca. svarer til 3:4, og dette delingsprincip er maleriets motiv.<sup>15</sup> Rubens benyttede det samme kompositionsprincip i maleriet af Abrahams offer.

*Hældningskoefficient 1:2:3*, 1950, udsprang også fra iagttagelser af barokkunst på Louvre (fig. 3 og 4). Aagaard Andersen var optaget af barokkens sans for at skabe dynamik på en flade og analyserede barokkunstnernes bagvedliggende billedkomposition. I monotypien *Uden titel*, 1949 (fig. 5), ser man hans interesse for at arbejde med trekantens mulighed for at skabe dynamik på en flade.<sup>16</sup> I *Hældningskoefficient 1:2:3*, 1950, arbejder han også med trekantede og andre dynamiske former. Delingslinjerne mellem punkterne, der deler siderne i forholdet 1:2:3, er trukket op. Via diagonale linjer opstår enkle geometriske figurer, som skyder sig ud og ind mellem hinanden. Formerne indgår i forskellige kompositioner og farvelægges ligeledes på forskellig vis via brugen af sort, hvid og brun maling, hvorved der skabes variation. Det konkrete formsprog benyttes til at visualisere grundlæggende billedskabende strukturer, og disse strukturer eller billedsystemer ophøjes til billedets motiv.



## Syntesen mellem lyd og billede

I slutningen af 1940'erne skaber Aagaard Andersen ikke kun todimensionale værker. Fra samme periode stammer *5 gipsskulpturer*, 1948, der viser kunstnerens inspiration fra neoplasticismen og viser et slægtskab med Vantongerloos *Plastik II* fra 1918.<sup>17</sup> Gipsskulpturerne gengiver geometriske former, som kunstneren også benyttede i bl.a. *Hældningskoefficient 1:2:3*, 1950. De små skulpturer dokumenterer kunstnerens interesse for at bearbejde en todimensional problemstilling i tre dimensioner.

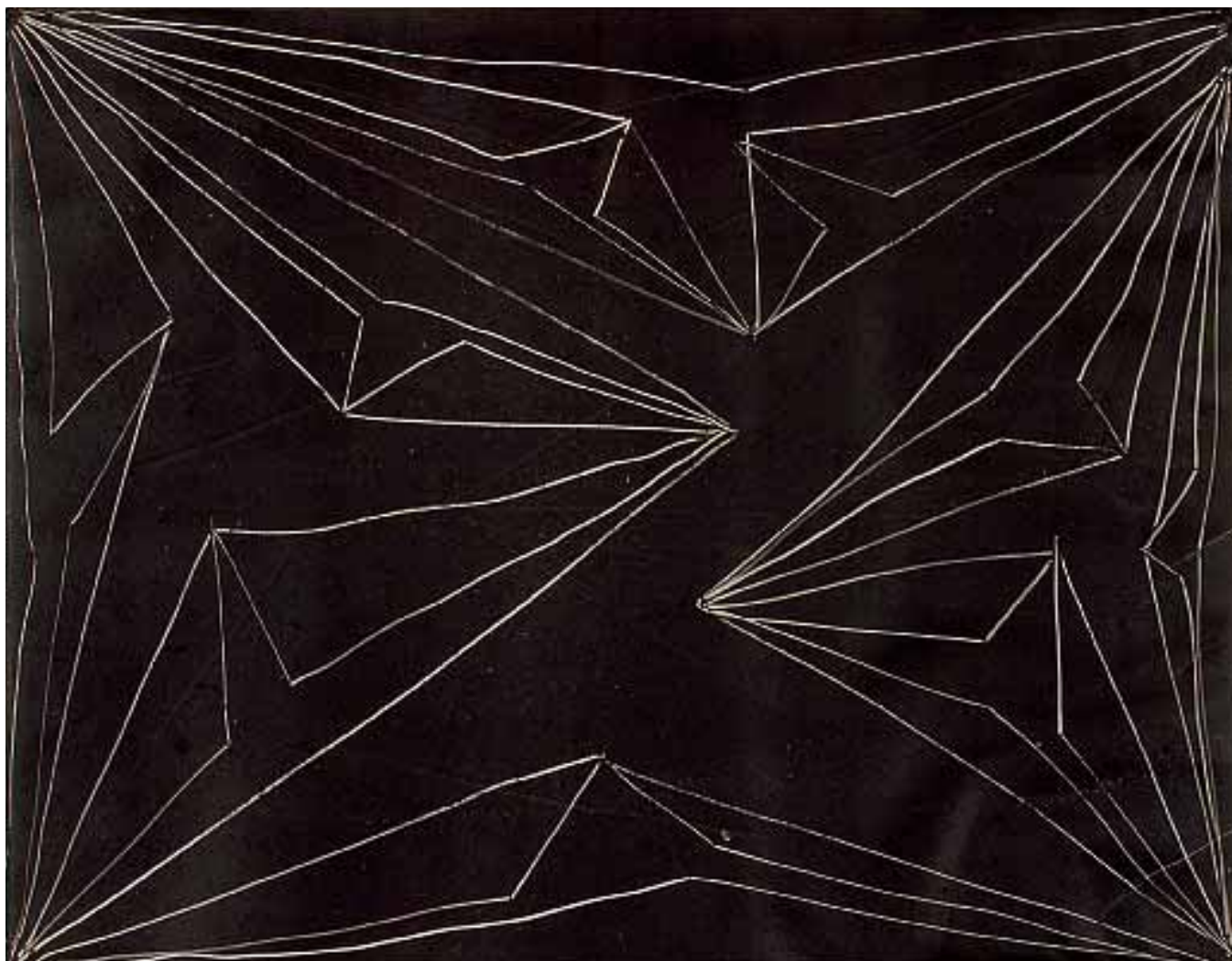
Aagaard Andersen eksperimenterer ligeledes med at skabe en syntese mellem lyd og billede, idet han ønskede at nærme sig det konkrete sprogs ABC via elektronisk musik. *Koncert for fem violiner og lysbilledapparat*, 1949, er et eksempel på kunstnerens ønske om at projicere et billede ud som lydfenomener med henblik på at skabe en rumlig og social forbindelse mellem kunstneren, værket og publikum.<sup>18</sup>

„Over fem liniers bevægelse på en grafisk flade sku fem violiner nu spille. Violinens toneområde blev delt i 2 1/2 intervaller (violinens område), og linien angav hvilket interval man befandt sig i. Tidens måler var afsat som enheder hen langs papirets underkant. Liniernes

mønster var hentet over et motiv fra Rubens, som bestod i et skævt og meget simpelt delingsforhold, nemlig 3:4. Altså halvdeling og tredeling. Fantastiske tonevandsspring fremkom, og springvandets kilder blev vist på væggen, gennem et lysbilledapparat som et kæmpemaleri.“<sup>19</sup>

Aagaard Andersens eksperimenter med lyd og billede er nyskabende og går forud for eksperimenter, man efterfølgende foretog i Fluxus, samt det samspil, der er mellem musik og billede i musikken i dag. I *Koncert for fem violiner og lysbilledapparat*, 1949, betones vigtigheden af regelsæt/talsystemer, jf. violinens toneområde, der inddeles i bestemte intervaller og linjernes mønster, der blev bestemt af et motiv fra Rubens (delingsforhold 3:4.).<sup>20</sup> Regelsæt er centrale for alle de værker, Aagaard Andersen udfører – og den kunsthistoriske arv medtages i hans produktion, jf. interessen for ældre maleres kompositionsprincipper i de konkrete malerier og i eksperimentet med fem violiner og lysbilledapparat. Aagaard Andersen læste Klees *Pädagogisches Skizzenbuch* og Kandinskys *Punkt und Linie zur Fläche* (fra henholdsvis 1925 og 1926). Ud over studiet af formelle, billedmæssige grundbegreber og inspiration fra neoplasticismen var Bauhaus et forbillede med henblik på at lade kunst-

(Fig. 3 og 4)  
Gunnar Aagaard Andersen:  
*Hældningskoefficient 1:2:3*  
1950  
Gradient 1:2:3  
Olie på lærred, 130 x 97 cm  
Statens Museum  
for Kunst



(Fig. 5)  
 Gunnar Aagaard Andersen:  
 Uden titel. 1950  
 Untitled  
 Monotypi, 243 x 314 mm  
 Statens Museum  
 for Kunst

arterne samarbejde. Bauhaus' ideer blev aktualiseret via de Bauhaus-folk, som havde bosat sig i USA, bl.a. gav László Moholy-Nagys *Visions in motion*, 1947, et inspirerende syn på „sammenhængen mellem kunst og samfund“.<sup>21</sup> I slutningen af 1940'erne er Aagaard Andersen således både interesseret i at synliggøre billedskabende kompositionsprincipper og eksperimenterer samtidig med at forene flere medier i samme kunstværk. Man kan derfor konstatere, at han på et tidligt tidspunkt viser interesse for at skabe en syntese mellem kunstarterne.

### Interessen for det sociale rum - syntesen af kunst og arkitektur

I 1950'erne var der blandt kunstnerne et ønske om, at kunsten skulle ud til folket, og der herskede en social ide om, at det konkrete maleris sprog var et objektivt logisk sprog. Det førte til eksperimenter med kollektivt udførte

kunstværker. Kunstnerne ønskede at gå i endnu tættere dialog med arkitekturen og derved gøre op med det hæderkronede staffelimaleri til fordel for muremaleriet.<sup>22</sup> Kunsten skulle ud i det offentlige rum og komme i direkte kontakt med menneskets hverdagsliv. Kunsten skulle ikke kun repræsenteres på museet, men være en del af hverdagen og derfor formidles ud fx ved udsmykninger i kantiner, fabrikker, butiksvinduer, filmkompositioner o.l. Der var et ønske om, at kunsten skulle være en del af massekulturen, og kunstneren ønskede at være med på råd og blive involveret i det arkitektoniske arbejde.<sup>23</sup>

På Linien II's udstilling i Den Frie, 1950, viste Aagaard Andersen et kunstværk, der brød med autonomibegrebet og foregreb en syntese mellem maleri og skulptur. Aagaard Andersen udstillede en træskulptur, der var udført i samarbejde med Félix del Marle (fig. 6), der havde bemalet den. Félix del Marle havde arbejdet sammen med Mon-

drian og van Doesburg og tilhørte De Stijl, hvis grundlæggende principper han havde videreudviklet ved at gå fra billedfladen til rummet, og Félix del Marle indviede Aagaard Andersen i den neoplasticistiske tradition.<sup>24</sup> Skulpturen var placeret i det samme rum som malerierne *Hældningskoefficient 1:2:3* og kan aflæses som en rumlig skildring af malerierne. De Stijl-farverne rød, blå, gul, sort og hvid, som skulpturen er bemalet med, afspejler tydeligt, at en anden kunstner har været involveret i den skabende proces, idet der var anvendt andre farver end sort, brun og hvid, som blev benyttet i *Hældningskoefficient 1:2:3*. Skulpturen kan aflæses som et vellykket kollektivt kunstværk. Bauhaus' ide om at forene kunstarterne er her eksemplificeret via samarbejdet med Félix del Marle, og det fortsatte fremover i den constellation, der kom til at hedde Groupe Espace.

### Groupe Espace

Aagaard Andersen blev en del af Groupe Espace i Frankrig i 1951. Gruppen var en sammenslutning af arkitekter og kunstnere, der ønskede at udvikle en rumkunst, og karakteriseres som en af de vigtigste initiativer for den konkrete kunst i begyndelsen af 1950'erne. Gruppens

mål var at gribe direkte ind i den sociale sfære. Groupe Espaces ønske var at skabe et samspil mellem kunstarterne og føre kunsten ud i det offentlige rum. Ifølge manifestet var formålet at skabe „et grundlag for direkte aktion i selve virkelighedens rum ved samtidigt at gøre arkitektur og form sammensmeltet med menneskenes virkelige samfund ...“.<sup>25</sup> Blandt de øvrige kunstnere kan nævnes André Bloc, Nicolas Schöffer, Félix del Marle, Edgard Pillet, Piero Dorazio og arkitekter som Zerfuss, Rich, Neutra og Proucet. Det var kunstnere, som kom til at spille en fundamental rolle i by- og kunstudviklingen i Frankrig og Italien i 1960'erne og 1970'erne. Groupe Espaces udstilling i Biot karakteriseres som banebrydende med hensyn til at skabe en overgang til det sociale rum. Ifølge Jens Jørgen Thorsen var situationisterne, Nouveau Réalisme og Fluxus utænkelige uden udstillingen i Biot. Aagaard Andersen udstillede en modulskulptur, hvor „sorte kasettemoduler ændrede rette lameller til et spændt forløb af buede flader. Det var på én gang struktur-skulptur og pilotprojekt for en helt ny type huskonstruktioner af typen 'Hyperbolsk Paraboloid'“.<sup>26</sup> Groupe Espace-medlemmerne hædrede Aagaard Andersen med en førstepremie for hans indsats, hvilket var et bevis på



(Fig. 6) Gunnar Aagaard Andersen: Skulptur. 1949  
Sculpture  
Træ bemalet af Félix del Marle, 182 x 182 x 182 cm  
Privateje

Aagaard Andersens store betydning for gruppens eksperimenter og understregede hans nyskabende rolle.<sup>27</sup>

Aagaard Andersen deltog i 1952 i sommerkurset Design Education i Oslo sammen med bl.a. Keld Helmer-Petersen. På workshoppen underviste fem professorer fra Institute of Design i Chicago, heriblandt designeren og kunstneren Hugo Weber og arkitekten Konrad Wachsmann. Skolen i Chicago var berømt for at fortsætte det arbejde, som Bauhaus-skolen før Hitler havde påbegyndt i Tyskland. I Oslo mødtes billedkunstnere, arkitekter, sølv- og guldsmede og formgivere fra de nordiske lande.<sup>28</sup> Der blev eksperimenteret og leget med materialerne for at undersøge nye muligheder. Ønsket var at bryde skellene mellem kunstarterne.<sup>29</sup>

Efter Aagaard Andersen forlader Frankrig i 1951, fortsætter han med at arbejde med rumkunst i et forsøg på at udvikle kunstarternes samarbejde. I samarbejde med kunstnerens søster Karen og hendes mand, Jan Eggen, begge arkitekter, skaber han i 1957 „en kæmpe konkret skulptur“<sup>30</sup> via konstruktionen af administrationsbygningen til aktieselskabet Mads Eg Damgaard i Herning. Samarbejdet fører til en vellykket syntese af billedkunst og arkitektur, og kunstneren udtaler i den forbindelse, at „viljen til at placere kunst også uden for de få museer er sjælden, men vigtig“.<sup>31</sup> Udtalelsen manifesterer kunstnerens ønske om, at kunsten skulle ud i det offentlige rum, og resulterer siden hen i flere væsentlige udsmykninger, bl.a. Balticas bygning i København (1958), Fredericia Banegård (1972) og Odense Koncerthus (1982-83).

### Lysskulpturerne - syntesen af skulptur, installation og arkitektur

Interessen for rummet resulterer ligeledes i et livslangt eksperiment med lys. Kunstneren begyndte allerede at arbejde med lys i 1950'erne. Eksperimenterne udkrystalliserede sig senere til store lysskulpturer og lysinstallationer, hvor han arbejdede med spaltning af dagslys og elektrisk lys fra monokrom til polariseret form. Ifølge Aagaard Andersen repræsenterede lyset „et billedsprog med toner og farver“.<sup>32</sup> Ved at male med lys kunne Aagaard Andersen springe materien over, idet han undgik det tunge pigment og i stedet forandrede det klare, hvide lys til farve.<sup>33</sup> I *Polariseret Landskab*, 1969 (fig. 7), har kunstneren konstrueret en installation bestående af skulpturelle elementer, der er præcist placerede og sammensat med transparent og elektrisk lysende elementer. Installationens spejle reflekterer det elektriske lys, og prismer spalter det i farver, hvilket giver liv til

(Fig. 7)  
Gunnar Aagaard Andersen:  
*Polariseret landskab*, 1969  
Polarised Landscape  
Lysstofrør, opalglas, spejle,  
epolystyren, folie  
215 x 700 x 150 cm  
Statens Museum  
for Kunst







konstruktionens bestanddele. Oplevelsen af værket skifter karakter afhængig af beskuerens placering i forhold til værket. Ved en ændret position fremkaldes skift i oplevelsen. I lyskulpturerne eksperimenterer kunstneren med de få virkemidlers betydelige effekt og mangfoldighed, når kunstværket interagerer med beskueren. Beskueren sættes i centrum i installationen. Der er tale om en fysisk foranderlig oplevelse, idet værket skifter udseende afhængig af beskuerens position. I lyskulpturerne skaber Aagaard Andersen således en syntese mellem billede, skulptur, installation og arkitektur i tæt dialog med beskueren.<sup>34</sup>



(Fig. 8)  
Gunnar Aagaard Andersen:  
Drivebillede. 1952  
Running Image  
Olie på lærred, privateje

### Aagaard Andersen – en banebrydende hybrid kunstner

Skolen for Kunsthåndværk og Aksel Jørgensens undervisning på Kunstakademiet stikker dybt i Aagaard Andersens kunstneriske produktion. Skolen for Kunsthåndværk, baggrunden som vignet- og reklametegner, lærer Aagaard Andersen en grundlæggende kærlighed til produktion og opgaveløsning, som følger ham hele livet.<sup>35</sup> Fra Grafisk Skole, til den konkrete form kommer til at dominere efter årene i Paris, går Aagaard Andersen videre. Han sprænger rammerne – i tekstil, design, musik, arkitektur, skulptur og møbelkunst og eksperimenterer med grafik, maleri, skulptur, tekstil, tapet, stof, gips, polyurethanskum og ikke mindst lys.

Bauhaus-skolen spillede ikke kun en stor rolle i mellemkrigstidens Tyskland i forhold til at styrke kunstnerens arbejde og eksperimenter på tværs af kunstarterne.

Bauhaus' ideer påvirkede også Gunnar Aagaard Andersens syn på kunstpædagogik og medvirkede til, at der blev eksperimenteret med materialer og formgivning inden for maleri, skulptur, design og arkitektur. Bl.a. drivebillederne, hvor der stadig var spilleregler, der dannede grundlag for maleriet. Kunstneren lod malingen drive ned af lærredet i en tidsperiode, der svarede til en cigars tid (fig. 8). Herefter blev lærredet vendt og malingen fik igen lov til at løbe en cigars tid. Desuden skabte Aagaard Andersen rumlige objekter, også omtalt som stivnede bevægelser, i gipslærred (fig. 9 og 10). Nogle af gipseksperimenterne blev udstillet i Galleri Köpcke i 1961.<sup>36</sup> *Størknet Gestus*, 1961, er et eksempel, som repræsenterer en anden måde at bearbejde lærredet på end malerierne fra slutningen af 1940'erne og omkring 1950. Lærredet er ikke et neutralt grundlag til at påføre oliemaling. Aagaard Andersen viser i *Størknet Gestus*, at lærredet ikke kun skal associeres til maleri, men kan benyttes til at skabe et objekt, der er på vej ud i rummet. De trekantede former fra bl.a. *Hældningsko-efficient 1:2:3* er genkendelige i objektet.

Aagaard Andersen kan karakteriseres som en alsidig og banebrydende kunstner i dansk kunst i det 20. århundrede. Hans produktion var iderig, nyskabende og undersøgende. Hans „billeder kunne i Paris ses på Salon des Réalités Nouvelles fra 1949 til 1952 og på Groupe Espace i Paris og Biot fra 1951 til 1954. De kunne ses på Riverside Museum i New York 1951 og på Linien II's internationale udstillinger i København fra 1949 til 1952 sammen med et bredt spektrum af amerikanske og franske gæster“.<sup>37</sup> Han var en vigtig kapacitet i adskillige grupper - ikke mindst Linien II, Groupe Espace, Majudstillingen og Grønningen. Kunstneren spillede bevidst på bredden i sit kunstneriske øuvre i titlen til separatudstillingen på Charlottenborg i 1961, som han benævnte: Aagaard Andersen som gruppe.

Aagaard Andersens kunstneriske praksis lader sig ikke entydigt karakterisere. Ud over tegning, grafik, maleri og lysinstallation er hans eksperimenter med at skabe en syntese mellem lyd og billede og drivebillederne eksempler på hans undersøgende og legende tilgang til materialet. Den eksperimenterende brug af materialet sammenholdt med interessen for konstruktionsprincipper og engagementet i det sociale rum vidner om hans ønske om at sprænge rammerne og skabe en syntese mellem kunstarterne. Han var i konstant udvikling på vej mod et nyt formsprog.



(Fig. 9)  
Gunnar Aagaard Andersen:  
Størknet gestus. 1952  
Gips og hessian,  
ca. 30 x 20 cm  
Frozen Gesture  
Privateje

(Fig. 10)  
Gunnar Aagaard Andersen:  
Størknet gestus. 1961  
Frozen Gesture  
Bronzeret lærred  
ca. 95 x 95 cm  
Privateje



- 1 Bauhaus manifest 1919. Se i øvrigt Marianne Barbusse: „Socialt engagement og idealisme i den konkrete kunst“, i Marianne Barbusse og Charlotte Sabroe (red.), *Linien II* 47-50, København 1988, s. 26, 3. spalte.
- 2 Gunnar Aagaard Andersens formål var „at lave en stol af eet eneste materiale, en substans uden mekaniske sammenføjninger, en metode der kan bruges lige godt til systematisk fabriks-

fremstilling og til en håndværkers skiftende ønsker“. Stolen i polyurethanskum blev skabt i 1964 og befinder sig på MoMA i New York og påstås at være det formodentlig mest publicerede objekt. Arthur Drexler: „Andersens lænestol“, i Jens Jørgen Thorsen og Per Møllerup: *Aagaard Andersen*, København 1985, s. 22.

- 3 Oplyst af Jeppe Aagaard Andersen i forbindelse med interview 15.11. 2005.

- 4 Troels Andersen skriver følgende om Aksel Jørgensen: „Den omhyggeligt opbyggede, geometrisk reflekterede komposition rummede erfaringer fra lang tids beskæftigelse med den klassiske kunst. Inspiration kom ifølge Aksel Jørgensen selv til dels fra Vilhelm Wanscher og hans analyser på geometrisk grundlag af klassisk kunst.“ Troels Andersen: *Aksel Jørgensen – liv og kunst*, Borgen, 2002, s. 149. Det samme

- kan man overføre til Aagaard Andersens *Stående mandlig model på Grafisk Skole, Kunstakademiet, 1943* (Fig. 1). Ifølge Jens Jørgen Thorsen var Gunnar Aagaard Andersen ikke en rigtig Aksel Jørgensen-elev. Han understreger, at Aagaard Andersen havde en løs tilknytning til Aksel Jørgensens grafiske skole, jf. *Modernismen i dansk malerkunst*, bind 1-2, København 1987, s. 195. *Stående mandlig model på Grafisk Skole, Kunstakademiet, 1943*, viser dog en tydelig inspiration.
- 5 Gunnar Aagaard Andersen besøgte ofte Kobberstiksamlingen på Statens Museum for Kunst og viste bl.a. sønnen sin fascination af Juan Gris' tegning (*Juan Gris, Skål og karaffel*, 1911. Inv. nr. KKS1967-168). Aagaard Andersen var fascineret af Gris' fornemmelse for rum og hans evne til at komme bag om tingene (fortalt af Jeppe Aagaard Andersen i for bindelse med interview den 15.11.2005). Aagaard Andersens vægtning af Gris' præcise streg og rumlige sans underbygger min antagelse af, at Aksel Jørgensens skole var dybt forankret i Aagaard Andersen.
  - 6 Aagaard Andersen gik i Paris på Kunstakademiet. Det var også i Paris, at han mødte Grete, som han blev gift med. Hun gik på billedhuggeren Zadkines skole sammen med bl.a. Bent Sørensen og Søren Georg Jensen.
  - 7 Jan Würtz Frandsen: „Richard Mortensen og Linien II 1947-50“, i Marianne Barbusse og Charlotte Sabroe (red.): *Linien II 47-50*, København 1988, s. 32.
  - 8 Gunnar Aagaard Andersen: „I Paris lærer man at tale rent...“, *Berlingske Tidende*, 7.10.1948.
  - 9 Aagaard Andersen, 1948.
  - 10 Thorsen og Møllerup, 1985, s. 28.
  - 11 Aagaard Andersen: „Linien II og Frankrig“, *North 13*, 1983.
  - 12 Aagaard Andersen, 1983, s. 15. Se i øvrigt Thorsen, 1987, s. 139 (billedtekst) og s. 188. Det var begrænset, hvor mange udstillinger der var at se i Paris. Aagaard Andersen nåede lige at se en udstilling om fransk nutidskunst i Musée de Luxembourg. If. Højsgaard må udstillingen have været *Art français contemporain, peinture, sculpture, gravure*, Musée de Luxembourg, Paris, juni-september, 1946, hvor deltagerne var Bazaine, Borès, Estève, Lapique, Masson, Matisse og Tal Coat. Den store surrealistiske udstilling i 1947 og en udstilling med Calder inspirerede ligeledes. Se Højsgaard, 2000, s. 212 inkl. note 468. Højsgaard fremhæver også Mogens Andersens bog, *Moderne Fransk Malerkunst*, 1948, som havde betydning for Aagaard Andersens forståelse og interesse for det abstrakte formsprog. Højsgaard, 2000, s. 213, jf. Aagaard Andersen, 1983, s. 15.
  - 13 Lene Olsen: „Tre billeder der ingenting forestiller“, *Kunstmuseets Årsskrift*, 1992, Statens Museum for Kunst, København, s. 44.
  - 14 Aagaard Andersen, 1983, s. 17.
  - 15 „I Paris havde Aagaard Andersen studeret de gamle mestre på Louvre og i 1947 kopieret et maleri af Rubens, et udkast til et loft. Han opdagede, at der var brugt et kompositionsprincip, der afviger fra det traditionelle, hvilket skabte mere liv i billedet. Billedopbygningen havde udgangspunkt i forholdet mellem siderne, der var omtrent som 3:4. Rubens havde markeret den korte sides kvadrat på billedfladen, og hvor diagonalen i dette kvadrat skærer diagonalen i selve billedets rektangel, ligger det forskudte centrum for billedets dramatik, hos Rubens håndspålæggeren i offer-scenen. Hvis der gennem dette skæringspunkt trækkes en vandret og lodret linie til billedkanterne, vil de blive i sidernes forhold ... Da skæringen mellem billedfladens diagonaler og diagonalerne i den korte sides kvadrat deler billedet i sidernes forhold, kan dette geometriske delingsprincip gentages, indtil der er opnået en opdeling af hele billedfladen“, Marianne Barbusse og Lene Olsen: *De konkrete*, København 1995, s. 83. Se ligeledes Aagaard Andersen: „Den gyldne, den harmoniske og Rubens“, *CRAS VIII*, 1975, s. 22-25. Se ligeledes Højsgaard, 2000, s. 215.
  - 16 Aagaard Andersen udstillede 50 monotypier på Liniens udstilling på Den Fri i København, 1949.
  - 17 Barbusse og Olesen, 1995. Begge skulpturer er afb. s. 82.
  - 18 Thorsen, 1987, s. 193.
  - 19 Ifølge Thorsen viser det Aagaard Andersens mest storslåede evne som billedmager: „evnen til at projicere en tænkning ind i en holdbar, synlig eller i det nævnte tilfælde osse hørbar verden totalt uden ændring af materialet. Evnen til mental spontanisme. Aagaard Andersen var den særeste, og måske den største af de kræfter, som satte ind på at prøve ABCens muligheder. Koncerterne blev gentaget flere gange, bl.a. i Politikens sal. Musikere var hver gang medlemmer af den senere Danske Kvartet, bl.a. Knud Frederiksen. Bag deres skærmbret synes de, at musikken var spændende, men lød forfærdeligt. Ingen tænkte dengang på, at samspillet mellem toner og grafisk billede ti år senere sku blive et af de mest omdiskuterede fænomener i moderne musik“, Thorsen, 1987, s. 143.
  - 20 Interessen for musik blev ved med at optage kunstneren hele sit liv og blev stimuleret via det tætte venskab med komponisten Niels Viggo Bentzon.
  - 21 Lene Olsen, 1992, s. 53.
  - 22 Mikkel Bøgh: *Geometri og bevægelse*, Ny Dansk Kunsthistorie, bind 9, 1996, s. 49.
  - 23 Ibid., s. 48-49. Se i øvrigt kronik af Albert Mertz: „Hvad skal kunstneren leve af?“, *Information*, den 5.7.1951.
  - 24 Félix del Marle var hovedsekretær for Salon des Réalités Nouvelles og initiativtager til Groupe Espace i 1951. Se Barbusse, 1989, s. 26 og Aagaard Andersen, 1983, s. 22.
  - 25 En del af manifestet er citeret i Thorsen, 1987, s. 192.
  - 26 Thorsen, 1987, s. 192-193.
  - 27 Ibid., s. 192.
  - 28 „Sommerkurset 'Design Education' en stor succes“, *Dagbladet*, den 16.6.1952.
  - 29 Ifølge Keld Helmer-Petersen blev Aagaard Andersen ved med at vende tilbage til kurset Design Education i Oslo 1952 (oplyst i telefon interview 31.12.2005). Helmer-Petersen understreger, at undervisningen fik betydning for Aagaard Andersens kunstpædagogik i de år, han underviste som professor på Kunstakademiet i København, og for hans kunstbegreb.
  - 30 Aagaard Andersen havde en tegnestue sammen med Karen og Jan Eggen i slutningen af 1950'erne. Samarbejdet gik i opløsning, da Aagaard Andersen flyttede til Munkeuphus, hvor han selv fortsatte med at have en tegnestue. Se endvidere Barbusse og Olesen, 1995, s. 181.
  - 31 Aagaard Andersen: „Om at omgive sig med billedkunst“, i *Mobilia*, 1963.
  - 32 Aagaard Andersen: *Lys og Grafik*, Kastrup-gaardsamlingen, 1979, s. 4.
  - 33 Aagaard Andersen: *Om at male med lyset*, u.år.
  - 34 *I Byggebillede med identiske elementer*, 1961, afb. i udstillingskataloget *Gunnar Aagaard Andersen*, Sophienholm, Aarhus Kunstmuseum, 1977, ser man ligeledes kunstnerens interesse i at skabe en dialog med beskueren. Aagaard Andersen inddrager beskueren i den skabende proces, idet billedets enkelte bestanddele kan byttes rundt, hvorved kunstværket er i konstant forandring.
  - 35 Baggrunden som designer giver desuden Aagaard Andersen en økonomisk frihed, idet han kan finansiere sine leveomkostninger ved at producere tapeter og tekstiler og sideløbende arbejde med kompositoriske og rumlige problemstillinger.
  - 36 Aagaard Andersen, „Om og omkring galerie Köpcke (Koeppcke, Köpke)“, i *Billedkunst*, 1968, s. 150. Her gengives en fortegnelse over de udstillinger, der var i Galleri Köpcke. Aagaard Andersen fremhæves som den eneste af de konkrete kunstnere, der samarbejdede med happeningfolkene i Fluxus. Aagaard Andersen havde kendt Dieter Rot længe, inden han introducerede ham for Arthur Köpcke. Via Köpckes internationale kontakter (Daniel Spoerri, Niki de Saint-Phalle og Jean Tinguely) fik Aagaard Andersen kendskab til Fluxus - international anti-kunst-bevægelse, der var aktiv omkring 1962. Köpcke og Rot delte Aagaard Andersens interesse i, at kunsten skulle bryde grænser. De delte i høj grad Aagaard Andersens interesse for eksperimenter og hans ønske om, at kunsten skulle prøve nye veje. Alle tre nærrede en stor kærlighed for bogstaver, som fik en central plads i deres værker. Interessen for bogstaver stammede for Aagaard Andersens vedkommende fra årene på Skolen for Kunsthåndværk og ses allerede i de tidlige tapeter.
  - 37 Thorsen, 1985, s. 33.