

Svend Wiig Hansen – med kunsten i kroppen

Jens Tang Kristensen, nov. 2023

Mennesket har en krop, og den krop bliver gjort mere og mere arbejdsløs i vor tid. Dette er ikke menneskets tid. Vi lever i en teknisk fantasiverden, hvor drømmene er sat til side og hvor den knap, der kan udløse verdenskatastrofen er den samme som den på din computer. Gode mennesker i dag er latterlige. (Svend Wiig Hansen Politiken den 10. juli 1990)

Citatet er – ligesom Svend Wiig Hansens kunst – mere aktuelt end nogensinde før. For Wiig Hansen kan med sin kunst vise os, at det ikke er teknificeringen af tingene, som kan løsrive os fra vores grundlæggende eksistentielle grundvilkår, men derimod snarere kunsten, som kan bevidstgøre os om et begreb, som næsten er faldet ud af vores bevidsthed: skæbnen.

I sin etymologiske oprindelse henviser skæbnen til "det som er skabt eller forudbestemt". På samme måde er Wiig Hansens kunst en slags skæbnekunst, i den forstand at den er knyttet til et vigtigt grundtræk ved eksistenspørgsmålet, nemlig det som handler om kroppens tilknytning til væren. Det er ofte blevet fremhævet at Wiig Hansens kunst skal samtænkes med eksistentialismen, hvilket lige så ofte er blevet synonym med én bestemt gren af eksistentialismen, nemlig den som knyttede sig til Den Kolde Krigs problematikker og efterkrigstidsforfattere med bred appel såsom Jean Paul Sarte og Albert Camus hvis værker nærmest vokser ud af den politiske konfliktfyldte situation. Men hermed er selve spørgsmålet om eksistensen som potentialitet og skabelsesfænomen, og som Wiig Hansens kunst helt bestemt også handler om, blevet forbigået og overset.

Med denne lille udstilling af kunst med stort format, er det oplagt at påpege at Wiig Hansen snarere er i dialog med store fænomenologiske tænkere som Martin Heidegger og Maurice Merleau-Ponty: for ligesom disse rettede kunstneren en særlig opmærksomhed på kroppens forbindelse til væren. Det er oplagt at se Wiig Hansen som en kunstner, hvis værker er i direkte dialog med Merleau-Pontys filosofi, idet sidstnævnte eksplicit opfatter kroppen som "den rene maskine"; og det vil sige som en maskine, der er mere kompliceret end maskinerne og teknikken i industrierne, og dermed i en begrænset og isoleret produktionsoptimerende teknofetich-forstand:

"Kan jeg ikke i kroppen finde tråde mellem de indre organer og hjernen, indsat fra naturens side for at give sjælen mulighed for at sanse sin krop? Således fortrænges kropsbevidstheden og sjælen, kroppen bliver på ny denne helt rene maskine, som det tvetydige adfærdsbegreb

næsten har fået os til at glemme. Hvis for eksempel en amputeret i stedet for at blive stimuleret på benet udsættes for stimulation af den nervebane, der går fra benstumpen til hjernen, vil han fornemme et fantomlem, fordi sjælen umiddelbart er ét med hjernen og kun med den.” (Merleau-Ponty 2000: 13)

Det kropslige aspekt ved Svend Wiig Hansens kunst kan således heller ikke ignoreres. Kroppene fylder således meget både som motiv og i den kunstneriske udtryksstil, idet den altid aftegner sig som et aftryk af og spor efter kunstnerens egen fysiske arbejde med stoffet og materialerne. Kroppen er som aftryk, spor og tegn altid til stede og præsent i det bredspektrede kunstneriske virke. Det er også derfor kroppen kan ses som et af de vigtigste omdrejningspunkter til forståelse for og beskrivelse af hans kunst i sin helhed; dette såvel motivisk som teoretisk.

Kroppen som nærvær

Fordi kroppen er allestedsnærværende i verden, er den også synligt til stede i samtlige af Wiig Hansens værker. Kroppene fødes ud af værkerne, uanset om der er tale om skulptur, maleri, tegning, grafik eller de mange andre medier som han også beskæftigede sig indgående med. For på den ene side var Wiig Hansen en traditionsforankret kunstner, på den anden side skabte han nye eksperimenterende og afsøgende værktøjer udfoldet i mange andre formater, genrer og traditionelle medier end maleri, tegning og skulptur.

Ved at være åben over for nye ukendte sider af kunsten, og ved at inkorporere nye medier, formåede Wiig Hansen på en avanceret facon, at udfordre den tradition som han i udgangspunktet samtidig forsvarede og repræsenterede. Det betød at han gerne, som en slags parallelpraksis, udvidede sit kunstneriske virke til også at omfatte andre værktøjer såsom glasarbejder eller ligefrem performative seanceværker, som dem han udførte i Nikolaj Kirken i 1974.

Med sin åbenhed overfor hvad kunsten kan, fik Wiig Hansen også iværksat flere sociale kunstprojekter, som egentlig mindede mere om Eks-skolens tilsvarende praksis, end om de primært grafiske kunstnerkollegaers værker som hans kunst ellers stadig hyppigt associeres med, såsom Palle Nielsens, Dan Sterup-Hansens, Jane Muus' eller Erling Frederiksens.

At Wiig Hansen også var i besiddelse af en både social og performativ kropsforståelse som integreret del af den kunstneriske praksis bør altså ikke ignoreres. I 1975 lod Wiig Hansen for eksempel alle indbyggerne i den vestjyske by Brande deltage i udførelsen af Danmarks hidtil største kollektivværk i form af Brandetæppet. Her havde kunstneren formålet at få indbyggerne til at bidrage med hver sin indleverede stoflap som efterfølgende blev inkorporeret som en lille del af det gigantiske patchworktæppes værkkorpus. Hver enkelt del i tæppet udgjorde herved et aftryk af en fysisk krops arbejde med værket. Værket kan på

den måde også ses som en et aftryk af en konkret dansk bys samlede kroppe og DNA. På lignende vis arrangerede og afviklede Wiig Hansen offentlige tegne- og maleundervisningsprogrammer for den almene befolkning i Fælledparken i København. I sin egenskab af professor på Kunstakademiet var han således også en af efterkrigstidens mest markante bannerførere for indfrielsen af ønsket om, at alle skulle kunne agere udøvende kunstnere. Selvom disse performative værker ikke kan ses i dag, udgør de alligevel en prisme til forståelsen af Wiig Hansens kunst som grundlæggende social engagerende og kropsligt funderet. Eller sagt på en anden måde er kroppen direkte til stede og integreret i værket, hvad enten der er tale om en motivisk afbildet manifestation, eller en mere direkte performativ, og dermed kropsbevidst udladning, indlejret i arbejdet som et spor efter kunstnerens fysiske kropsarbejde med stoffet.

Receptionen

Traditionelt set er Wiig Hansen på den ene side ofte blevet karakteriseret som en eksistentielistisk, introvert dystopisk kunstner, præget af samfundets generelle koldkrigsangst i 1950'erne og 1960'erne. På den anden side skildres han samtidig lige så ofte som en ekstrovert megaloman og hyperaktiv kunstner med store visioner og tro på kunstens vitale betydning for samfundsudviklingen. Denne dobbeltposition angår også Wiig Hansens tilbagevendende arbejde med kroppen som tema og motiv, selvom der samtidig kan argumenteres for, at hans virke bevidst er udspændt mellem det, som typisk opfattes som inkommensurable, uforenelige og kontrastfyldte positioner. I den sammenhæng er Wiig Hansens "forvandlingsbilleder" ikke sammenlignelige med f.eks. Cobra-kunstnere som Henry Heerups, Carl-Henning Pedersens eller Asger Jorns ofte glorificerende eventyrskildringer. For Cobra-kunstnerne tilstræbte med deres utopiske visionsmalerier at annullere kriserne, ved blot at skildre de psykiske tilstande. Deres eskapistiske ønske om at drømme sig tilbage til barndommens landskaber, eller til andre psykiske eller fremmede geografiske regioner var i den forstand mere metafysisk strukturerede, i modsætning til Wiig Hansens krops- og eksistensfikserede billedunivers.

Wiig Hansens kunst er derimod dramatisk og flertydig, hvorfor humoren og alvorigheden også ofte sammenstilles i værkerne. Her er det de jordnære elementer, det sekulariserede og fysiske stof som dominerer, og psykens og sindets landskaber er derfor ikke præsentere på samme måde som f.eks. Cobra-kunstnerne. I Wiig Hansens kunst er det derfor nogle mere konkrete grænser, som udfordres og udfoldes, hvorfor tvetydighederne i de amorfe kroppe, som hermed også suspenderer forestillingen om det bipolare køn, kan udpeges som et centralt og aktuelt. "androgyn" eller ligefrem queeragtigt træk. Omvendt handler hans kunst ikke om det identitetspolitiske, men derimod om at skærpe vores bevidsthed om at eksistensen er et universelt og almenmenneskeligt træk. Af samme grund peger hans kunst også meget direkte på transformationsprocesserne, hvor menneskets eksistens fremhæves som et "ikke sted". Det handler således

snarere om at vise, hvordan menneskets skabelse er analog med den civilisation som udgår fra den naturtilstand som kroppen samtidig forlader. Derfor er dyr-menneske-relationen også ofte til stede i de små tegninger, selvom det er menneskets karaktertræk, som tydeligvis altid er det dominerende og dermed den virkeligt tilstedeværende figur. Det er det prægnante øjeblik hvor menneskekroppen træder frem i verden, som udgør kernen i værkerne, hvorfor mennesket og kunsten helt konkret fødes og genfødes på samme tid i Wiig Hansens kunst. Det er også heri hans force og styrke ligger – det er dét som han igen og igen viser os fra de store malerier til de helt små tegninger, som dem vi ser her på udstillingen.

Blodig belejring af liv

I 1975 malede Svend Wiig Hansen et af sine i dag tre malerier udført i okseblod som en slags performativ seance på Århus Festuge. Disse værker har ikke været offentligt vist siden de blev udført, selvom de tre værker om nogen viser os med hvilken kraft Wiig Hansen skabte sin kunst, med døden som en potentiel medspiller, eftersom han valgte at blande giftstoffet cyankalium, også kaldet blåsyre i det blod som billederne blev skabt af.

Med disse tre værker, udført i en blanding af blod og gift, understreger Wiig Hansen at livet og døden uløseligt er knyttet sammen. For ligesom kunstnerens øvrige værker peger de på én gang både tilbage til en universel urtilstand, i betydningen den overgangsfase som befinder sig mellem natur- og kulturtilstanden, og frem mod det enkelte menneskes individuelle død. I den forstand er Wiig Hansens kunst cyklisk, idet den med blodet som et livgivende symbol, i kombination med den konkrete kemiske gift, peger på de transformationer som indfinder sig i det singulære subjekts krop, som et på én gang universelt, unikt og timeligt liv. Offerblodet fra oxen understreger denne betydning, hvor kunsten, ligesom stenaldermenneskets hulemalerier i blod, henviser til denne overgang mellem urtilstand og civilisationens komme. I det lys er det heller ikke tilfældigt, at Wiig Hansen arbejdede med billeder hvori det livgivende blod som sagt blev sammenblandet med cyankaliummet – dette farlige giftstof som under 2.verdsnkrig også blev anvendt af nazisterne som et selvmordspræparat. For livet og døden hænger uløseligt sammen i denne kunstners samlede værk.

Litteratur

Graugaard, Christian: "Kroppen taler ud – ti corpogrammer til skitser af Svend Wiig Hansen" i: Sørensen, Birch Louise & Mads Damsbo (red): *Rå figur*, Gl. Holtegaard, Holte 2012

Merleau-Ponty, Maurice: *Kroppens fænomenologi*, Det Lille Forlag, Frederiksberg 2000

Til udstillingen Svend Wiig Hansen – med kunsten i kroppen. 11. nov. – 16. dec. 2023 i Banja Rathnov galleri og Clausens Kunsthandel.