

ØJEBLIKKET

HAMLET, den melankolske hævner **LIFE IS SWEET**, livsappetitten

METROPOLITAN, borgerskabets diskrete varme **MELANKOLI**, nordiske stilbilleder

PERNIOLA, den malende tanke **DANCIN' VISUALS**

grænses af en nedre og en øvre hastighedsgrænse, og at det teknificerede kollektive liv stort set først har passeret den nedre og til sidst den øvre.

Det er i øvrigt karakteristisk, at alle teknologier, eller overhovedet det tekniske, enhver *teknik*, vedrører netop hastigheder og billeder. Hvis vi siger, at noget, et objekt, er »teknisk«, når det hjælper os i en eller anden henseende, altså med at gøre noget, vi allerede vil gøre eller i det mindste i grunden kunne tænke os at gøre, har vi på forhånd et billede af dette mål i hovedet, og vi ser os adskilt fra målet ved en vej, der kan være så lang, at den snarere er en mur. Lad os sige, at vi nærmer os målet ad vejen; vi afgør, om det går frem eller tilbage, ved at sammenligne målbilledet med, hvad vi undervejs ser omkring os. Hvis vi søger en bog på biblioteket, kan vejen gennem katalogerne være lang; men en computer kan forkorte den. Tekniske objekter skyder sig ind mellem os og målet. Hvis de forkorter vejen, kalder vi dem hen-sigtsmæssige, i

hvert fald i denne hen-seende. Det er imidlertid vejen, der er virkeligheden; når vi er nået frem, føler vi uvirkelighed; det er vejens modstand, der får os til at tro på materien. Det er målbilledets *fjernhed*, et andet udtryk for modstanden, der får os selv til at føle os ret virkelige. Vor hastighed udtrykker forholdet mellem vort eget pres og vejens modstand. Men teknikken fjerner jo rask en del af modstanden og øger dermed vor hastighed, så at målbilledet rykker nærmere, og vi selv altså føler os mindre virkelige. Teknikken har altid virket derealiserende. (Tilbage til naturen, ud i skoven, træer er reelle...).

Ligesom vi typisk kender fire områder, hvor vore aktiviteter gør os målrettede, kender vi fire slags teknologi: vi sanser og udstyrer os med sanseproteser, såsom kikkerter, hørerør, tele-teknik osv.; vi bevæger os og opfinder bevægelsesproteser, transportmidler, fra æsler til fly; vi bearbejder genstande og konstruerer arbejdsproteser, fra spader til robotter og kanoner; og vi bear-

bejder erfaringer og bygger os kognitive proteser, såsom skriftsystemer, kuglerammer, maskiner der kan hjælpe os med at huske, undersøge og ændre på det opbevarede (»reproducere«). Alt dette isenkram »tjener formål«, dvs. griber ind i vore aktiviteters rytmik og nedsætter hastigheder, reducerer virkelighedens tyngde – og et vist, passende virkelighedstab, ikke for lille og ikke for stort, kalder vi åbenbart Historien.

Men vi kan også give os til at lege med grejet, forvandle proteserne til *spil* – skriftens tavler til kortspil – tant og fjas – en omnibus til en rutsjebane, et gastronomisk udstyr til et muntert køkken – kunst (Marcel Duchamps cykelhjul), litteratur, genstande for selvstændig opmærksomhed. Denne perverterede holdning til proteserne gør os naturligvis fri af dem som proteser, med ét står vi protese-løse over for verden, ganske vist en særdeles menneskeskabt del af verden, og vi mærker virkeligheden komme tilbage, vi føler os virkeligere end nogensinde.

Det er sikkert denne tilstand, vi befinder os i, når vi finder på at elske eller at forske, i lidenskab og viden-skab. Her er vi atter helt på egen hånd, tankens og hengivelsens lystighed indskyder ikke nye proteser (erotisk og teoretisk legetøj ville igen derealisere os, hvis vi med dem ville »opnå« noget bestemt, såsom i terapi eller dogmatik), og vi finder vore virkelige hastigheder, kroppenes og deres nervers mangfoldige egenrytmer. Ikke i naturen, men helt hinsides den, i den spillende eller legende omgang med artefakterne.

Når vi således undertiden »ikke går i en sags tjeneste«, bliver instrumenterne faktisk *instrumenter* i musikalsk forstand. Vi bliver snarere selv instrumenternes proteser eller forlængelser. I denne omvending opstår musikken, den klingende tanke, formspillene der hviler i deres egne egenskaber, kort sagt *billedannelsen*, hvoraf alt afhænger, men som ikke afhænger af noget. Som slet ikke hænger, og slet ikke på træerne.

MELANKOLI: ET IVRIGT BUD PÅ DET NORDISKE SINDSBILLEDE

Frem til 10. november viser Århus Kunstmuseum udstillingen
»Melankoli – Nordisk romantisk maleri«.

Ildhu er ikke uden interesse. Og en art ivrig trang til at overbevise om et bud på noget så omfattende som det nordiske sindsbillede er, hvad der karakteriserer denne eminent ikke-metropole udstilling.

Århus er da også en bizar by, mere end en provinsby og mindre end en metropol: Kort efter at have lyttet til museumsdirektør Jens Erik Sørensens oplæg om sin Melankoli-udstilling – et oplæg der holdtes til et meget dansk bord af kunstkritikere forsamlede omkring smørrebrød og pilsnere – kunne *Øjeblikkets* udsendte gå op til byens Universitet og lytte til den italienske filosof Mario Perniola, der talte om Giambattista Vico og Immanuel Kant, om hedenskab og sublimitet som æstetikens afgrunde.

Det er ikke så lidt af de samme absolutter, de århusianske museumsfolk har forsøgt at indkredse i deres udstilling ved hjælp af eksempler fra et »nordisk« maleri, der må siges at være meget omfattende: fra Turner, Casper David Friedrich og van Gogh over J.C. Dahl, Willumsen, Munch og Hammershøi frem til Jorn, Kirkeby og Dorte Dahlin. Samt fra, over og frem til mange flere, til og med nogle småkitschende mestre, i overensstemmelse med den af det parisiske Orsay-museum lancerede nye tradition, at når det gælder tidsånd, har kitsch også ret.

Og alle malerier er så sat op i ukronologiske parforhold, somme tider på grund af plastiske slægtskabsforhold og somme tider på grund af

tematiske. Kontrapunktiske opsætninger, der skal formidle en ide om noget »romantisk«, om en »stemning« hidrørende fra det »foruro-ligende«, der angiveligt kan samle mestre fra det nordlige Europa omkring fællesetiketten »Melankoli«, en stemning så stærk og varig, at den også menes at kunne spores i det allernyeste, hjemlige maleri, 80'ernes »vilde« danske.

Det »klassiske« og »konstruerede« skal ligge »vort« sind fjernt, i det mindste fjernere end tilfældet er for de »franske og italienske« malere, en modsætning udstillingskataloget beskæftiger sig nærmest religionshistorisk med i en artikel af Erik Fischer, der gør sig overvejelser om Reformationen og dens gennemslag i lande, der lå uden for de store ka-

tolske imperier, det senromerske, det karolingiske og det tysk-romerske. – En snigende tendens til at identificere det katolske og hierarkiske med det klassiske og det konstruerede går gennem flere af katalogets bidrag. Som allerede antydte: et meget omfattende projekt, ja måske det mest omfattende der gives for forståelsen af den europæiske kultur og dens kunst; i det mindste indtil samme kunst efter 1960'erne kom under amerikansk påvirkning og gled fra det gamle kontinent over i det geopolitisk set meget sammensatte område, der går under navnet *Vesten*.

Nuvel, det nordiske har egne drivkræfter, hævder arrangørerne, det står ikke blot uden for, men besjæles af egne syner og trængsler: der er

»den grå og alvorstunge nordhimmel« (Jens Erik Sørensen), og der er åbenbart især drømmen: »Netop drømmen må siges at være nøgleordet for det nordiske romantiske maleri i det 19. århundrede. Drømmen om at være andetsteds end der, hvor man er.« (Allis Helleland). Det er altså ikke det surrealistiske eller psykoanalytiske drømebillede, vi her har at gøre med, men det, der indeholder en »længsel« og sågar ofte en »smægtende« sådan.

Det er jo ganske bramfrit og charmerende gået ud fra Århus Kunstmuseums side, og jeg havde da også på fornemmelsen, mens jeg lyttede til Sørensen's førnævnte oplæg, at de jydsk arrangører her havde fulgt Napoleon Bonapartes valgprog »On s'engage et après on voit«, der i al sin militære beslutsomhed og frit oversat lyder: »Vi starter fjendtlighederne og bag efter ser vi, hvordan vi kan tilkæmpe os sejren«. Og en sådan fremgangsmåde er da også mere end tilladelig for et museum. Siden Beaubourg-centret i 1970'erne lancerede de tematiske udstillinger, dvs. udstillinger med kulturanalytiske hypoteser om billedkunstens funktionsmåde, har sådanne, skal vi kalde dem »drøftende« udstillinger, givet meget fine resultater; og ingen kunstkritiker ville i dag kunne forholde sig til kunstens historiske sammenhænge uden at inddrage de resultater, de mange forskellige udstillinger af førnævnte drøftende karakter har frembragt.

Dog synes netop en kunstudstilling, hvor et æstetisk synspunkt søges funderet i en geopolitisk identitet, noget af det vanskeligste at håndtere. I frisk hukommelse har vi her Kölnerudstillingen »Bildereit«, der hævdede at kunne fremvise en forskel mellem europæisk og amerikansk samtidskunst. De tyske arrangører havde ligeledes opstillet værkerne kontrapunktisk, og resultatet mindede mest af alt om en tilsnigelse, sådan som amerikaneren Donald Judd påviste i sin nu berømte artikel »Udstillingsstrid« (på dansk i samlingen »Billedets onde ånd«, Det kgl. danske Kunstakademi 1990). Klogeligt har 1980'ernes store amerikanske og franske udstillinger om det nordiske billede da også valgt *lyset* som æstetisk-samlende udgangspunkt, dvs. det »letteste« element i farvekompositionen, den dimension som billedkunstneren Peter Holst Henckel siden omarbejdede til flag-installationen »Danish Light« på »Luxury cultu-

re«-udstillingen (Sophienholm 1990).

Melankoli, derimod, oversætter vi med tungsind, mens ordets græske oprindelse *melancholia* betyder »sort galde«. Alt andet end let og lyst med andre ord, hvad den moderne kunsthistorie grundlægger Heinrich Wölfflin påpegede i 1905, da han analyserede Albrecht Dürers ultraklassiske stik »Melancolia I« (fra 1514) og netop tog udgangspunkt i den allegoriske kvindeskikkelses vægt og sathed.

Jeg mener ikke, at en sådan naturbestemt »grå og alvorstung« stemning karakteriserer billedet af det nordiske »sind«, det være sagt med det samme; det betyder imidlertid ikke, at naturhenrevethed ikke har udgjort en betydningsfuld inspirationskilde for nordeuropæiske malere, ligesom det indadvendte blik og den stille kontemplation såvel som den rene fortvivlelse forekommer på mangfoldige lærreder »hos os«.

Men tænker man f.eks. på Edvard Munchs maleri »Melankoli« (fra 1893), så opdager man snart, at blikket især møder stregindkredninger og farveflader, der strukturerer og adskiller lærredets overflade i strømme, knolde, linier og ovaler, hvor det mørkes forhold til det lyse vedblivende udsætter maleriets mulighed for at samle sig til en illustration af titlens proklamerede stemning; derved træder kunstværkets komposition i forgrunden: De plastiske registre, farve- og strøgvalgene om man vil, benytter sig af »subjettet«, af emnet for at få frembragt noget andet end en illustreret stemning, nemlig en kromatisk fremvisning af, at det overhovedet kan lade sig gøre at male figurativt, at skabe noget nyt - kunst - på baggrund af de allerede eksisterende færdige former. Med andre ord, og nu tænker jeg mere begrænset på de danske og norske malere, der dominerer inden for det nordiske maleri, så er disse malere netop betydningsfulde for kunsten, fordi de har frigjort sig fra deres hjemegn ved at forholde sig *fortolkende* til den samt i øvrigt bearbejde helt andre emner end de naturbestemte eller geopolitiske.

Det er for mig at se netop tilfældet med Edvard Munch, hvor kvindens gåde leverer den æstetiske *nekstus*, dvs. at spørgsmålet om forførelse og skønhed, om brunettens og blondinens sande eller falske åsyn hjem søger de ofte hårrejsende, splittede stemninger, som tilskueren kan aflæse maleriet i en fortsat konflikt

med dets kompositoriske opbygning.

Denne konflikt ved synet af maleriet udnyttes maksimalt af Willumsen, ja, den udgør måske hans »program«. Besøger man Victor Petersens samling af Willumsen-tegninger på herregården Odden, så tydeliggøres den danske malers arbejds metode, mængden af skitser og forarbejder til de enkelte malerier afslører en kompositorisk fremgangsmåde, hvor værkets enkelte bestanddele er blevet udsat for en selvstændig fortolkning: Vandmasser, strandbreddens folder og flager, lysstrålernes retninger eller legemsdelenes bevægelser opbygges, så de enkelte masser og energiudtryk aldeles får nyfortolket, hvad det er for et rum, der kan samle hav, land og kropstryk i et billedkunstnerisk værk. I den forstand er såvel Willumsen som Munch klassikere: De stiliserer ved at strukturere, men i ordet *stils* mest bostavelige forstand, nemlig i betydningen af skarp linieføring.

En mere litterær og sproglig, dvs. mindre plastisk betinget komposition karakteriserer for mig at se J.C. Dahls malerier, der som bekendt blev til ved en bearbejdelse af erindringsbilleder og småskitser, som den norske kunstner »afmalede« i en art selvvalgt landflygtighed i Dresden. Netop dette fortællende element har ikke huet den norske kunsthistorie (f.eks. Leif Østby), men udgør dog en egen bizar *force*, når man tager Dahls fjeldbilleder nærmere i øjesyn. Bjerglandskabet er så universelt som tænkes kan, at male bjergets ide, at overføre et geografisk panorama til et malerisk *look!* (Skal man se de Dahl'ske malerier, hvor fjeldene klarest svarer til bjergets pikturale »begreb«, må man dog til Nasjonalgalleriet i Oslo...)

Århus-kataloget tillader sig ganske frisk og ukronologisk at sammenligne Munch med impressionisterne, så jeg skal også forsøge mig med den samme fremgangsmåde, nemlig med en sammenligning af Dahls »Norge« med Courbets alpinske dale, elve, vandfald og tinder. Faktisk er Courbet den »landskabsmaler« (men Courbet er selvfølgelig også andet), der bedst svarer til de århusianske udstilleres »koncept«. En djærv friluftstemning med vindsus og grumset skumring skal gengive en naturoplevelse så umiddelbart og uakademisk som muligt. Malerierne må gerne være vækkende, måske »bevidstgørende« og under alle omstændigheder bevidsthedsillustre-

rende. Her mødes politik og vision som Linda Nochlin har påpeget i sin »The Politics of Vision - Essays on the Nineteenth-Century Art and Society« (Harper & Row 1989). Derfor er Asger Jorn også så eminent *fransk* i sin metode, med et plastisk register, der bygger på oplevelsen af lokale stoffligheder, hvis maleriske fortolkning skal vække tilskueren til universelle, helst emancipatoriske indsigter. Politisk kunst i dette begrebs fineste forstand.

Aldeles modsat vor måske mest lokale billedkunstner, Per Kirkeby: Mens Willumsen og Munch går fra det universelle spørgsmål om forholdet mellem billedkunst og fantasiskabt indre oplevelse til det enkelte værk som det, der afstedkommer en skarp indsigt i det synliges maleriske sammensætning og dermed lokale »afstukkethed«, og mens Jorn som sagt fører synsoplevelsen fra maleriet mod universalierne, så bevæger Kirkeby sig fra det lokale til det lokale, fra det danske landskabsmaleris farvetradition og -klang til en abstrakt stemningsbegræftende bearbejdning af den nævnte genres tradition og farve, hvor figurationen selvfølgelig forsvinder, og kromatikken søges selvstændiggjort ved forskellige overbud på eller omgælder af traditionens velkendte farvevalg. Bekræftelser risikerer jo altid at henfalde til skønhedsvirkninger og for at undgå dette, koncentrerer Kirkebys farveskala sig da gerne om matte eller »kedelige« farver formidlet af en hurtig eller *cheap* strøgføring, hvorved det modsatte af et skønmaleri så ganske opnås. Det er ganske skævt, men især meget dansk.

Og hvad skal man så stille op med C.D. Friedrich i denne sammenhæng? Melankolsk tyngde er der jo ikke i hans malerier, og slet ikke i det lille mesterværk, de viser på Århus Kunstmuseum. Dertil er »Nordisk hav i måneskin« alt for fyldt af krystallinsk lethed, af en kompositorisk tydelighed, der måske får forenet Willumsen og Dahl, al den stund det *både* fastholder opdelt elementer og får totalt en fortælling om verden, *både* får tilvejebragt en lokal indsigt i maleriets æstetiske virkemåde og fremvist en ide om den himmelske uro, hvori aftenlyset hensætter stranden. Enhver kan her se, at der hvor jorden ender, begynder noget langt mere omfattende end blot havet eller skumringen, thi i horisonten lurer en uendelighed, men en af de mere

umægørlige, stramme og bratte, en horisontal og dog »smal« uendelighed, der ikke kan være længslernes mål. For de reflekterede romantikere udgjorde himmelrummet da også mere et tomhedens fikspunkt, dvs. en æstetisk hypotese om uforklarlige dybder i rummet end en håbets genstand.

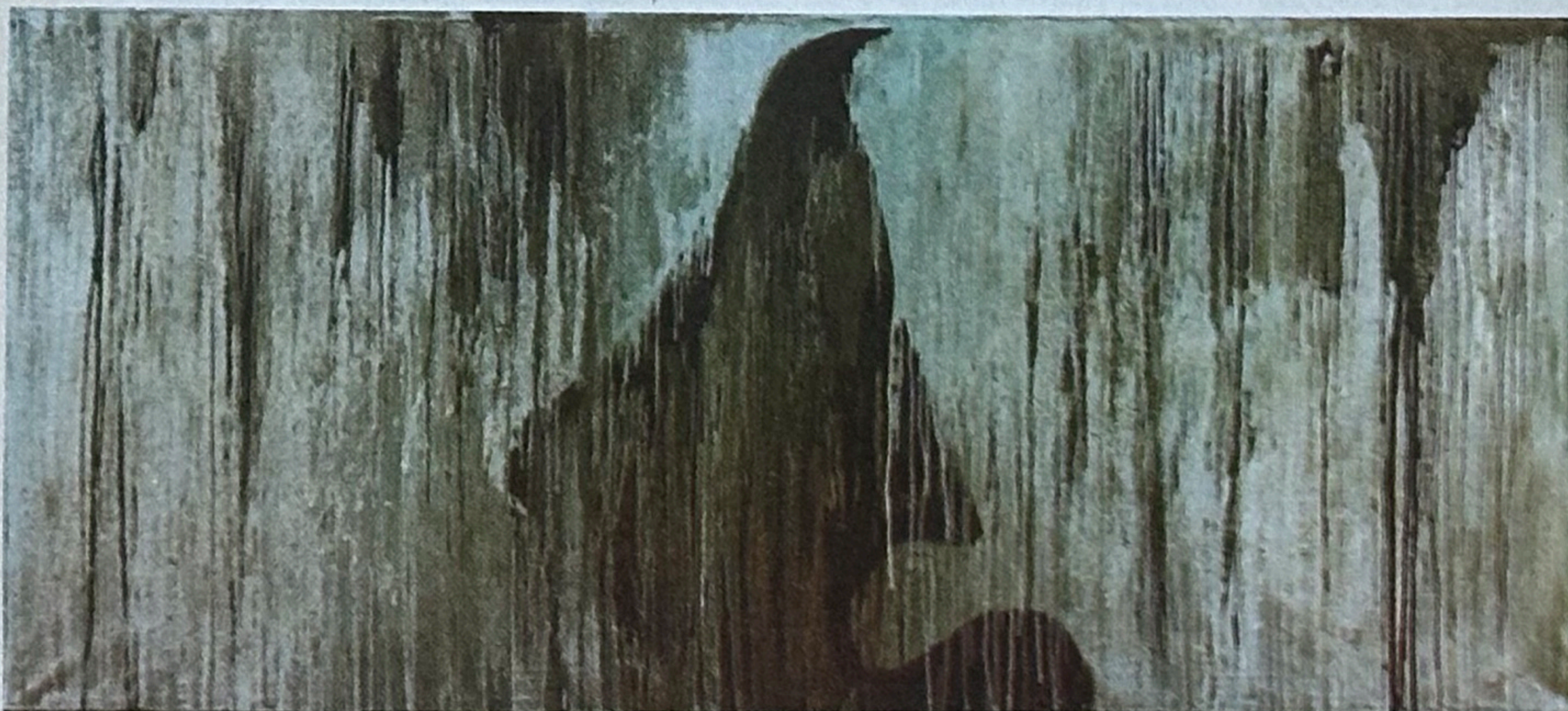
Alt hvad Friedrich har fået lagt i dybdekompositionen af ide og plastisk struktur, får Dorte Dahlin fastholdt i maleriets alleryderste for-

grund. »Mnemosyne« er et fund fra Århus Kunstmuseums side, også selv om arrangørerne blot har været en tur i egen samling. Med sine 140 x 310 centimers akryl, asfalt, aluminiumsfolie og oliemaling på lærred har Dahlin skabt et malerisk rektangel af de sjældne: Den konstant lodrette »strøg«føring overstreger en stor silhouet, der både bliver inde bag lærredets første is-lag og gennembruder dette. Denne vertikale, forhængsagtige streg-regn forlener

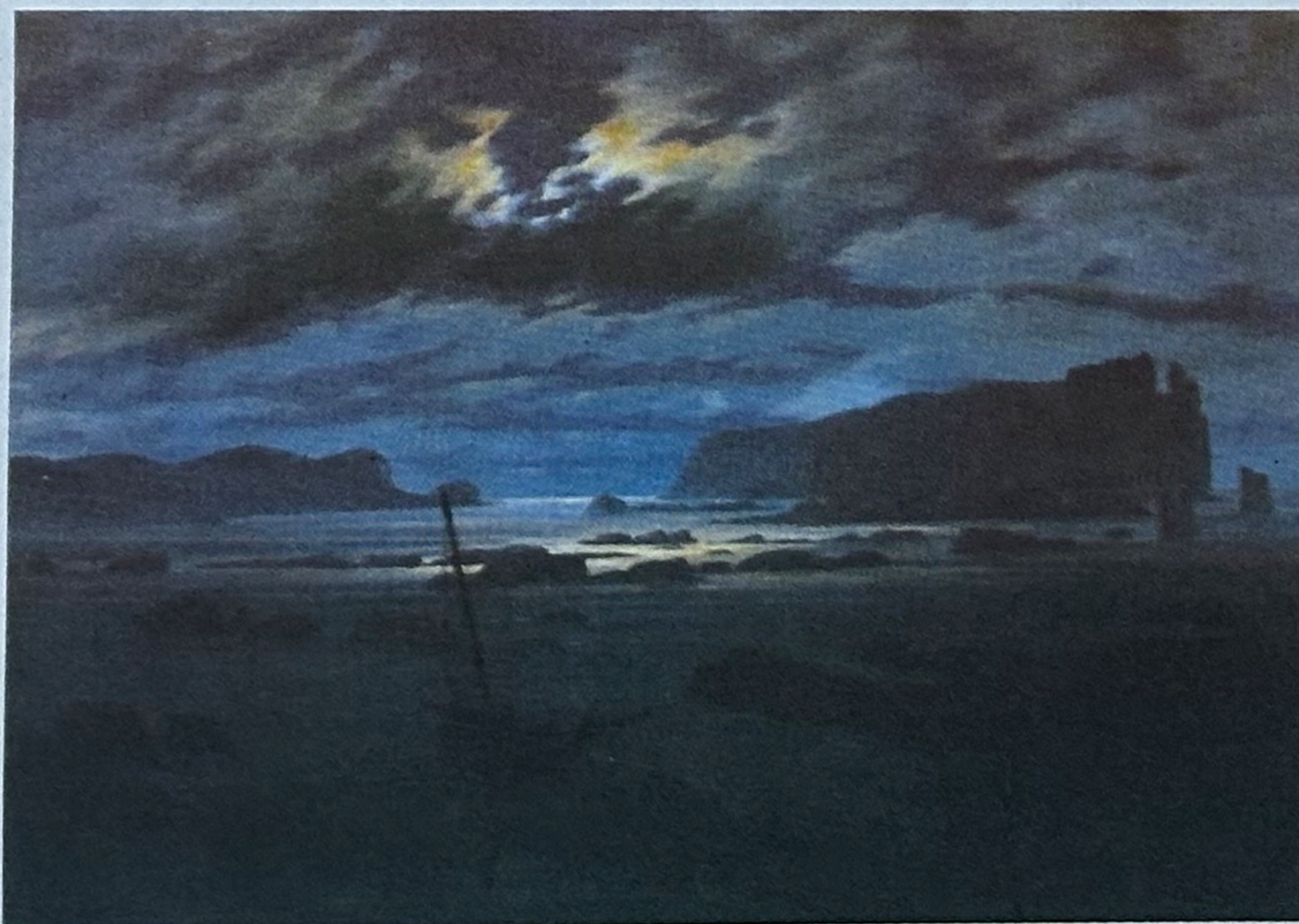
maleriet med en karakter af omvendt træsnit, der (endelig) på en egen paradoksal måde får ramt en hel del af den nordiske klassicitet, som vi kender fra f.eks. Munchs træsnit »Måneskinn« (fra 1896), der ligeledes domineres af lodrette streger samt af disses forhold til en mindre tydelig, overbeskinnet (kvinde)figur. Munchs kvinde er således kommet »for tæt« på månen, ligesom »Mnemosyne - Erindringens gudinde« med sin monstruøse, hval-

haleagtige profil er kommet for tæt på is-regnen.

Men hos os glider naturens stigmatiseringer af huden, thi på vor egen indadvendte og blinde måde forbliver vi blege guder. Derfor udgør farvekompositionen vort nødvendige element: Naturen har vendt os ryggen, kulturen er langt borte, vi har kun billedkunsten tilbage.



Dorte Dahlin: Mnemosyne (Erindringens gudinde), 1984



Caspar David Friedrich: Nordisk hav i måneskin, 1823