

# Et øjeblik

Sand kunst eller kunstnerisk sandhed er, for at være helt ærlig, noget, jeg aldrig har tænkt over fandtes. Kunstnerisk frihed, derimod, er et alment og fortærsket begreb. Men det udelukker nærmest sandheden fra det kunstneriske felt: Du er som kunstner ikke bundet af nogen eller noget, ingen forlanger, at kunstneren lægger hånden på Bibelen og sværger kun at fortælle sandheden. Sandhed har at gøre med domstole, detektivarbejde, psykoanalyse og kritisk journalistik, om end der i disse praksisfelter meget sjældent er tale om en endegyldig sandhed.

Alligevel vælger jeg, som bidrag til dette nummer af *Periskop* om det sande billede, at reflektere over, om sandhed kunne være en målestok for den kunstneriske praksis. Jeg afgrænser mig helt bevidst til kun at hente eksempler fra min egen kunstneriske praksis. Her har jeg en lille smule fast grund under fødderne, ude på argumentationens gyngende grund. Teksten består af fire afsnit, der beskriver perioder i mit arbejdsliv, hvor jeg især forandrede fokus i forhold til, hvad man kunne kalde "meningen med kunsten".

## 1. (1972)

I en kort periode tog jeg som forberedelse til kunstakademiet tegneundervisning hos Erling Frederiksen på Glyptoteket i København. Det gik ud på at lave store kultegninger af de klassiske ægyptiske og græske figurer. Jeg lagde frejdigt ud med den allerførste dag at lave to, synes jeg selv, pænt gennemarbejdede tegninger. Frederiksen var dog ikke tilfreds. Han insisterede på, at det tog længere tid at lave en tegning, og placerede mig foran en af de stive ægyptiske figurer, dødsguden Anubis. De



næste par måneder tilbragte jeg tre-fire timer om dagen på at oversætte figurens tre dimensioner til papirets flade. Frederiksen kom forbi et par gange om ugen og stillede sig lige et øjeblik på mit iagttagelsespunkt. Så udpegede han et sted på tegningen, der slet ikke passede med virkeligheden, og så var det om igen. Vel var det frustrerende at blive afsløret i ikke at se ordentligt efter, men først og fremmest var det en ægte øjenåbnende oplevelse, at det kan tage så lang tid, før man forstår eller indser, hvad det er, man ser. I den periode, jeg gik hos Frederiksen, blev den virkelighed, der mødte mine øjne, langt tydeligere og mere nuanceret, end jeg nogensinde før havde oplevet. Både hjernen og øjnene kom i skarp træning i at se ordentligt og dermed i en vis forstand også mere sandt.

## 2. (1973-79)

Da jeg blev optaget på kunstakademiet, havde jeg sådan set på forhånd besluttet mig for, hvordan det skulle gå. Jeg skulle bare være ærlig og følge mit hjerte. Jeg følte, jeg var uangribelig, hvis jeg var ærlig. For så hævdede jeg ikke andet end det, jeg som person kunne stå inde for. Intet praleri, ingen forstillelse, bare afbilde verden – sådan som jeg så den.

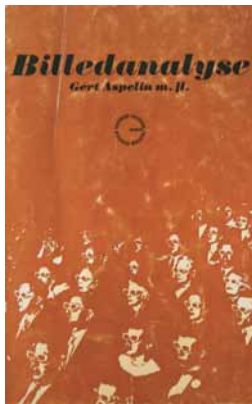
Jeg forsøgte altså, næsten inden jeg overhovedet var kommet i gang, at lægge en ramme, eller en målestok for, hvornår min kunst var rigtig, eller sand, om man vil. Jeg troede, at hvis jeg selv var "sand", ville min kunst automatisk også blive "sand".

På min årgang knyttede jeg mig til nogle medstuderende med en anden baggrund og større ballast end min egen. Over for dem var det ikke specielt pointgivende

at komme med min tese om ærlighedens målestok. De pegede snarere på, at kunsten kan rykke ved vores virkelighedsopfattelse ved at udfordre den traditionsbårne æstetik, den gode smag og den rigtige mening. Dette blev for mig en betydelig og skelsættende udvidelse af det kunstneriske felt.

Således kom jeg meget tidligt i mit uddannelsesforløb til at indse, at det, jeg troede var et fundament, mere var et korthus. Men det var helt fint, idet jeg herefter kunne afprøve alt muligt nyt uden at få moralske kvababbelser over at have svigtet min ærlighed.

Et gennemgående træk ved det nye, der tiltrak mig, var det kollektive. Fællesmaleri, fælles billedanalyser, selvorganiserede udstillinger og naturligvis en plads på et fællesværksted efter akademiet. Det var også den tid, hvor den samfundsorienterede, politiske side af kunsten voksede i betydning. Skolingen i marxistisk og socialistisk tænkning blev en nødvendighed, hvis man ville være blandt progressive kunstnere. Diskussionerne om, hvad kunstens rolle ideelt skulle være i det nuværende og fremtidige samfund, rykkede endnu en gang ved kunstens mening. Kunsten skulle stille sig i en højere sags tjeneste, nemlig afskaffelsen af det kapitalistiske samfund og indførelsen af en eller anden form for socialisme. Det blev vældig tydeligt for mig, hvordan penge, prestige og parnas var den grøft, kunsten havnede i, hvis ikke man aktivt valgte side til fordel for den progressive og bevidstgørende kunst.



Den politiske bevidsthed blev den nye målestok. Jeg forestillede mig måske ikke, at socialistisk kunst var en sandere kunst, snarere den nødvendige kunst, det, der skulle til, for at samfundslivet og kunsten kunne finde den rigtige balance.

Så set i bakspejlet var det nok et forsøg på at finde en dybere og rigtigere sammenhæng mellem kunst og liv, men den kunst, som jeg formåede at lave på baggrund af denne nye bevidsthed, havde hverken den kunstneriske tyngde eller sociale indignation, der skulle til. Afstanden mellem det, jeg havde forstået, og det, jeg i den kunstneriske proces kunne eller egentlig var optaget af, var alt for stor.

### 3. (1985)

Da min ældste datter var tre år, sad hun mange gange på mit skød ved skrivebordet med en bunke store papirark, sort maling og en pensel inden for rækkevidde. Det var fascinerende at følge hendes både helt intuitive og målbevidste roterende bevægelser med penslen hen over papiret. Men det, der virkelig slog mig som overraskende, var hendes sikkerhed i stemmen, når hun sagde: "Nu er den færdig!"

Det var næppe en formel billedmæssig vurdering, der fik hende til at stoppe legen og begynde en ny tegning. Det må have været en indskydelse, hun bare fik og ikke stillede spørgsmål til – præcis det, børn er så gode til. Personligt fandt jeg det ret provokerende at blive konfronteret med hendes intuitive sikkerhed. Rigtig mange gange havde jeg netop oplevet, hvor svært det er at beslutte, hvornår et billede er færdigt. Alle mulige parametre blander sig sammen og vil give sit besyv med, og hvis de modsiger hinanden, opstår en lammende usikkerhed. Jeg blev derfor optaget af at lære noget af min datters medfødte evne til at vide, hvornår processen skal stoppe, så billedet kan blive til.

Mine forsøg begyndte at bære frugt, da jeg fandt metoder til at fokusere min koncentration. Første skridt var at vente. Vente med at male, til hjernen var tømt for idéer og visualiseringer, og kroppen var parat til den fysiske udfoldelse. Dernæst at rette al opmærksomhed mod

spidsen af penslen. Bare følge det spor, malingen efterlader på lærredet, og fysisk være så tæt på lærredet, at jeg umuligt kunne have overblik over maleriet. På den måde udskød jeg *bedømmelsen* af min indsats, som jo kræver en helt anden form for koncentration. Mantraet var altså at fastholde hele opmærksomheden på det, hånden gjorde, uden at vide, hvad det endelige resultat ville blive. Når så et eller andet gjorde, at jeg mistede kontakten til denne automatpilotagtige tilstand, havde jeg i princippet færdiggjort billedet. Jeg opdagede i hvert fald, at de figurationer, som blev resultatet af denne bevidsthedsstrøm, tydeligt udspandt af min underbevidsthed, og at de havde en autoritet, der sagtens kunne stå alene. Skulle der flere lag til, handlede det om at vente, til jeg igen var koncentrationsparat.

Her fandt jeg altså en metode, endda legitimeret af Freud, Jung og alle surrealisterne, der kunne skabe en kanal ned i underbevidstheden til stof, jeg kunne genkende, selv om jeg aldrig havde set det før.

Genkendelsen blev en mulig målestok. Især den genkendelse, der kommer som en overraskelse, som virkelig bekræfter, at jeg i den skabende proces aldrig helt kan vide, hvad jeg selv ender med at få sagt. Men hvis jeg kan genkende det, må det jo have noget på sig.

#### 4. (2016)

Indtil videre har jeg i denne sandhedssøgende rundrejse i min egen praksis udpeget opmærksomhed som redskab



til at se virkeligheden tydeligt. Dernæst har jeg beskrevet, at det blev nødvendigt at forstå sammenhængen mellem verden og kunsten på et politisk og historisk plan. Ved samme lejlighed lærte jeg, hvordan et for stort gab mellem budskab og proces kan føre kunsten ind i en blindgyde.

Endelig har jeg fortalt om den koncentrerede maleproces som adgangen til underbevidstheden og dermed til stof, som man kunne hævde er sandere end det, vi kan ræsonnere eller argumentere os frem til.

De tre eksempler beskriver erfaringer med at *se* klare, *forstå* sammenhænge og åbne sig for det uforudsigelige. Erfaringer, der måske har gjort mig i stand til at præcisere og nuancere det, jeg vil fortælle med mine billeder. Men er de også blevet sandere?

Mit sidste eksempel bliver arbejdet med en maleriophængning, lavet til en gul murstensvæg på ca. 4x15 meter. Her var et af udgangspunkterne en netop overstået flytning af mit lager, som jeg udnyttede til at gense og fotografere alle mine malerier. Jeg lavede tilmed en lagerprotokol. Et andet mere uundgåeligt udgangspunkt var det faktum, at min mor lige var død, kun tre år efter min far. Jeg var derfor, både praktisk og mentalt, midt i at sortere massevis af personligt erindringsstof. Kunne jeg med udpluk fra malerilageret frilægge de vigtigste grundsten til en slags malerisk stamtræ? For at understrege denne bestræbelse kaldte jeg udstillingen "En bærende væg".

Det er en metode, mange kunstnere har brugt: Man har adgang til at gennemse en stor mængde konkrete billeder,





udført over en lang årrække og med helt forskellige intentioner og formelle greb. Med distanceringsens friskhed kan man søge efter det, som berører nuet. Ved at vælge ud og blande billederne, så de indgår nye dialoger og partnerskaber, opstår der billeder, man umuligt kunne have lavet “på en gang”, og derved også fortællinger, der ikke er hørt før.

Metoden bygger på, hvad jeg vil kalde en lineær oplevelse af kunst. At der altid er noget, der kommer før og efter det, man lige kigger på. At jo større linjestykket er, jo mere man kan overskue, jo rigere og sammensat kan et billede blive. Det er det modsatte af Maggi-terning-metoden, hvor man bliver ved med at fjerne og fjerne, indtil man når ind til et koncentrat, en kerne.

Netop arbejdet med den gule murstensvæg, med dens referencer til parcelhusdagligstuer fra 1970'erne, handlede i særdeleshed om at lægge til og ikke om at skrabe væk. At bruge sit eget arkiv og, som jeg, betragte det i lyset af min egen livshistorie er som at tilføje yderligere en målestok: Passer malerierne samlet set med virkeligheden? Kan jeg genkende mig selv?

Her må jeg lige indføre en parentes: Jeg skriver om målestokke, altså hvordan jeg aflæser, oplever og vurderer mit arbejde. Dette er ret beset en del af processen og ikke relevant for oplevelsen af det færdige resultat. Jeg mener, at der altid vil være en parallelitet mellem kunstnerens liv og hans kunst. Det er blot to spor, der til tider løber tæt og andre gange langt fra hinanden. Nogle gange ser jeg og udnytter forbindelsen mellem de to spor. Andre

gange opdager jeg først mange år efter, et arbejde er udført, hvordan de to spor kompletterede hinanden. Men det hverken uddyber eller forklarer oplevelsen at kende til dette ræsonnement. Kun som indlejret og omdannet kildemateriale får det betydning for beskuerens læsning af det færdige værk.

Det, der præcist skete, mens jeg arbejdede med ophængningen på murstensvæggen, var, at kompleksiteten steg voldsomt. Ud over æstetiske, formelle og konceptuelle målestokke indførte jeg bevidst den private målestok, der havde at gøre med det, der var sket i min familie. Potentielt var hele mit maleriarkiv i spil, og der var uendeligt mange måder, billederne kunne hænge på.

Alligevel opstod der omsider et punkt, hvor der ikke var mere for mig at gøre. Malerierne begyndte at tale med hinanden, fremkalde hinanden. Jeg kunne vende mig om og gå derfra uden bekymringer over, hvordan udstillingen skulle klare sig uden mig.

Processen slipper, og udstillingen bliver til. Som når to tandhjul fletter sig ind i hinandens bevægelse, eller når man endelig placerer en længe eftersøgt brik i et puslespil. Det var det punkt, min treårige datter kunne kende instinktivt. For mig er det stadig en gåde, hvordan jeg når derhen.

Men punktet er nok det nærmeste, jeg kan komme noget, som *kunne* kaldes kunstnerisk sandhed: Et gådefuldt sandhedens øjeblik, hvor det, man laver, går op, og billedet lukker sig og bliver sig selv.