

## Being a painter without making pictures – at være maler uden at lave billeder

af Vibeke Petersen

**“Kunsten giver mulighed for fuldkommen idealisme. Den er et bud på, hvad livet kunne være og ikke, hvad det er.”<sup>1</sup>**

Når Malene Landgreen kommer med et sådant udsagn, placerer hun sig midt i den til alle tider vigtige diskussion om kunstens betydning. Maleriet er hendes udgangspunkt, og det er gennem dette, at vi har mulighed for at undersøge, hvad der ligger bag et sådant udsagn. Både når hendes maleri sættes ind i en historisk sammenhæng, og når vi undersøger, hvad hendes intention er med maleriet. Det er fristende at stille skarpere ind på, hvad der ligger i sådan et udsagn, der kommer fra en kunstner, som siden 1990'erne har været en væsentlig bidragyder indenfor det nye bud på, hvad maleriet som betydningsbærer indeholder, og hvordan dets flade og rum kan udstrækkes.

Siden renæssancen har maleriet været et udsøgt medie til at kunne udtrykke følelser og diskutere æstetiske problemstillinger. Mange filosoffer, kunstnere og kritikere har gennem tiden givet deres bud på disse. Forholdet mellem det æstetiske og det skønne i kunsten har været ét af de væsentligste emner. For eksempel: Er det æstetiske og det skønne uadskillelige størrelser, eller skal de opfattes som to selvstændige begreber, der ikke nødvendigvis har noget med hinanden at gøre?

Men én ting er, hvordan filosoffer og kunstkritikere definerer kunsten, en anden er, hvordan kunstneren til enhver tid forsøger at sætte spørgsmål til kunstens anliggende. Kunstnerens indsigt i, hvordan hun er i stand til at påpege eller tage et tema eller et sagsforhold op, som set fra hendes vinkel giver nye åbninger i hendes arbejde, vil altid have første prioritet. Intellektualiseringen af kunsten vil ligge implicit i værket fra kunstnerens side. Men først og fremmest er det registrering, sansning og tolkning af sagsforhold, som kunstneren er en del af – det være sig i forholdet til kunstnerens dagligliv eller i forholdet til de overordnede samfunds-perspektiver. Udgangspunktet for kunstnerens arbejde og det resultat, der i sidste ende manifesterer sig i form af et enkelt værk, i form af større værk-projekter og i sidste ende af kunstnerens samlede livsværk, rummer den kreative vilje til at finde nye veje i kunstens måde at manifestere sig på eller ved at genopdage eller genfremsætte allerede definerede kunstdiskussioner gennem sit kunstneriske virke. Derfor er Landgreens udsagn ovenfor interessant og lad os se, hvor det fører os hen.

Op gennem det 20. århundrede har det været tydeligt, at skønhedsbegrebet indenfor kunsten har været udsat for en konstant nedskydning. Der har været mange forsøg på at komme

omkring det skønne, som med Kant i 1700-tallet fik sin første fortalere for, at det æstetiske var et subjektivt anliggende. Kant betragtede det æstetiske som et begreb, der styrede vor opfattelse af, hvad der var skønt, og når dette var tilfældet, var vi også i stand til at adskille den gode smag fra den dårlige smag. Det æstetiske blev blandt andet til et smagsanliggende. Den overordnede diskussion drejede sig om, hvordan vi opfattede naturen i forhold til kunsten. Filosofen Arthur C. Danto diskuterer i sin bog "The Abuse of Beauty – Aesthetics and the Concept of Art", hvordan vort forhold til det æstetiske og det skønne har ændret sig. Hans ærinde er at undersøge, hvordan vi gennem filosofien bliver gjort opmærksom på kunstens potentiale, som nedbryder af vante forestillinger og opbygger af "noget andet" både mentalt og fysisk.

Hos Kant var æstetikken og det skønne forbundet, det skønne lå implicit i vores måde at definere det æstetiske på. Hans definition var at: "naturen er skøn fordi den ligner kunst" mens "den skønne kunst må ligne naturen". Kants betydning for al diskussion senere inden for det kunstteoretiske område er indiskutabel.

Hegel derimod kom op med en egentlig kunstæstetik, der adskilte naturen og kunsten. Hvis der skulle tales om natur, var det kunstens natur. Det drejede sig om kunsten som en realitet i sig selv. Kunsten var i stand til at "udøve sansning, følelse, intuition, forestillingsevne". Hegel betragtede kunsten som et instrument til at påvirke os ikke blot ved at opfylde vore sanser, men i særdeleshed ved at kunsten befandt sig på samme niveau som religion og filosofi, og var betydningsbærende som disse. Kunsten handler om noget i forhold til naturen, som ikke udsiger noget, men er. Siden da har man kunnet finde modreaktion til Hegels påstand om, at naturen ikke er i stand til at indgive betydning. Kunstnere, der definerer naturen som et guddommeligt visuelt sprog, vil opponere. Ikke desto mindre er det med Hegels adskillelse mellem naturen og kunsten, at der sker en intellektualisering af kunsten. Kunsten gøres til et objekt, der underlægges den kunsthistoriske videnskab.

Hegel slog fast, at kunstens natur i sig selv rummede 'en anderledeshed', 'noget andet', som ikke kunne defineres ud fra naturens (det naturliges) præmisser. Hegel udvidede kunstens skønhedsbegreb, noget som vi stadig slås med hver gang en generation af unge kunstnere erobrer kunstens rum. Selvom Hegels definition af det skønne og det æstetiske tager udgangspunkt i det klassiske kunstværk, har hans filosofi åbnet for andre mulige teoretiske refleksioner over, hvad kunst drejer sig om.<sup>2</sup>

Kunstens position i dag, er forandret ved at kunstneren har sprængt de klassiske værkkategorier. Denne 'sprægning' er også sket institutionelt gennem en gradvis udvidelse af værkbegrebet, hvor enhver ting eller aktivitet kan defineres som kunst. Denne udvikling har været godt hjulpet på vej af kunstinstitutionen, og her er ikke kun tale om museet, men i ligeså høj grad alle de andre typer af kunstinstitutionelle forehavender både offentlige og private: akademiet, galleriet, udstillingen og kunstmarkedet i det hele taget. Et interessant

eksempel på overskridelse af maleriet som en klassisk værkkategori finder vi i Landgreens konfrontation med Matisse.

### **Landgreen & Matisse**

I 2005 blev Malene Landgreen inviteret til at deltage i udstillingsprojektet **"Matisse &"** på Statens Museum for Kunst. Udover Landgreen var også den danske videokunstner Jesper Just og den finske fotokunstner Aino Kannisto inviteret. Udstillingens afsæt var at vise 9 hovedværker af Matisse fra perioden mellem 1905 og 1918, som er i museets samling. Det var i denne periode, at Matisse manifesterede sig som én af de toneangivende kunstnere inden for et nyt ekspressivt maleri.

Dette ekspressive maleri blev studeret grundigt af unge kunstnere både hvad angik hans teknik, formelle kompositionelle løsninger, og hvilke muligheder der lå i selve mediet maleri som billede og rum og som emne for kunstens nye veje.

Udstillingens idé var at lade 3 samtidskunstnere forholde sig konkret til Matisse-værkerne set med deres blik. Jesper Just og Aino Kannisto valgte at præsentere deres bud på, hvordan forskellige typer af identitet manifesterede sig i deres værker med kunstneren som centrum for identitetsskiftene.

Som maler valgte Landgreen at gå direkte i kødet på Matisse. Identitetsproblematikken blev hos Landgreen afprøvet på en helt anden måde. Her blev konfrontationen langt mere direkte. Udstillingens 9 Matisse-malerier var ophængt i et rum for sig, og det var dette rum Landgreen gik i clinch med.

At spille op til så berømt en kunstner som Matisse kræver ikke så lidt af et vovemod. Kender man til Landgreens arbejde med maleriet bliver det indlysende, at det både var en uimodståelig, men også en udfordrende opgave hun satte sig selv på.

Hvordan løste hun så denne opgave? Hun valgte at skabe en ramme omkring Matisse-malerierne gennem forskellige maleriske og skulpturelle greb. I erkendelse af at styrkeforholdet var uligt, underspillede Landgreen sin rolle på en ganske raffineret måde. Hendes greb blev at markere og understrege.

Podielignende skulpturelle geometriske og organiske former var placeret på gulvet under flere af Matisse-værkerne og bemalet. De maleriske markeringer på væggene skete på forskellige måder. Bag de fleste af Matisse-værkerne havde Landgreen malet direkte på væggen med enten forskellige typer af penselstrøg, linieforløb eller farvede flader.

Bag de to portrætter af Matisse og hans hustru markerede Landgreen det betydningsbærende både på det formelle plan og på det psykologiske plan. Hun fremhævede gennem sine kompositionelle markeringer især de to portrætters urovækkende fremtoning. Matisse har fremhævet portrætternes udtryksfuldhed gennem en eksplosion af farver og dristige

kompositioner. Malerierne må absolut defineres som uskønne i deres fremtoning. Særlig i "Madame Matisse" bliver det uskønne overdrevent tydeligt.

Landgreen fortsatte og forstærkede således portrætternes formelle billedsprog udover maleriernes ramme. Og understregede således det uskønne, som den bærende kvalitet både formelt, indholdsmæssigt og æstetisk. Landgreens installation med Matisse kan betragtes som en hyldest fra en maler til en anden. Et internt anliggende der handler om at forstå og fortolke en anden kunstners værk, og derigennem få stablet et andet kunstnerisk bud på benene. Den begyndende 'overall komposition', som er fremherskende i flere af Matisse-værkerne, blev hos Landgreen ført ud i sin yderste konsekvens generelt i hendes maleri, men også i selve maleri-installationen som en direkte modstilling. På den ene af rummets endevægge foldede Landgreen sit eget maleriske udtryk ud. Vi blev indfanget af et tilsyneladende 'smukt' maleri. Penselstrøg var afsat med en lethed, der forførte os ind i et univers hinsides dette. Men penselstrøgenes og farvernes forskellighed i styrke og mangel på sammenhænge indgød også en usikkerhed. Grunden til dette var, at Landgreen havde skabt et usammenhængende maleri i komposition og farve. Maleriet bekræftede os ikke, det ville 'noget andet'. Noget som vi må søge hos os selv – og det er netop essensen i Landgreens maleri – her underspillede hun ikke sin rolle. Hun tydeliggjorde med andre ord konflikten mellem begreberne om det skønne og det uskønne i sin maleri-installation.

Seneste skud på Malene Landgreens store manifestationer ud i maleri-installationer er udstillingen Color State på Charlottenborg.

### **Color State**

I udstillingen Color State drejer det sig om maleriets og installationens rumlige og tidslige territoriale afmærkning. Udstillingen bevæger sig over 6 rum, der i størrelse og udformning er forskellige.

Hvor er jeg? Hvad gør jeg her? Hvad gør det ved mig?

Det er spørgsmål, som presser sig på, når vi bevæger os ind i Landgreens rum. Med linie, form, farve, tekstiler, forskydninger, gentagelser, dynamiske forløb og skulpturelle former, lysvirkninger og tidsaspektet hvirvles vi ind i kunstnerens tankesæt. Gennem disse materialer og virkemidler orkestrerer Landgreen en fuldtonet sansning og videregiver os beskuere en erfaring, der både fysisk og psykisk kan åbne for en større modtagelighed. Landgreen siger det meget præcist: "I ethvert værk drejer det sig om at gøre erfaringer" <sup>3</sup>

Kort beskrivelse af rummene:

*Det geometrisk flerfarvede maleri*

Ét rum er fyldt med geometriske farvefelter på væggene og gulv. Undersøger man hvordan disse farvefelter forholder sig til hinanden indbyrdes, opdager man, at døråbningen er modellen for det rektangulære farvefelt. Farvefelternes størrelsesforhold er så enten kørt op eller ned. Et sort farvebånd ovenover døråbningerne løber hen over alle fire vægge, og får tillagt en stabiliserende funktion. De stærkt farvede felter kan opfattes som om, de er slynget op på væggene og ud på gulvet via en centrifugal kraft.

*Den teltlignende installation – "et sted at være"*

Ét rum er blevet omdannet til en teltlignende installation. Et stort stykke tekstil, der består af mangefarvede stofbaner, er syet sammen og udspændt i rummet. Det henviser til en mellemting mellem et telt og en baldakin. En malet horisontlinie 'flyder' henover to af rummets vægge, og gentager den bevægelse, der ligger i det store stykke tekstil.

*Den skulpturelt stribe-malede installation med blå-hvid sribet væg og 2-dimensional dråbeform*

Et podielignende skulpturelt, kurvet linieforløb skyder sig ud fra den nederste del af væggen. Den dominerende farve er en stærk gul, der er malet på podierne. Meningen er at publikum gives mulighed for at sætte sig på disse podier. Selve overgangen fra det ene podium til det anden er forholdsvis lav. I disse overgange ses overlappede mønstrede farvefelter, som i stor skala er så karakteristiske i Landgreens vægmaleri. Men her bliver de mønstrede farvefelter til en slags organiske vækster, der skyder sig opad. De bliver således til et sribeforløb på tværs af det skulpturelle podiums linieforløb. Ovenover dette linieforløb har Landgreen malet væggen i blå og hvide striber.

De to dråbelignende former, som løber nedover væg og podium, modsvarer de vandrette linier i installationen.

*Det organisk flerfarvede maleri med genstanden TID*

Alle fire vægge i rummet er bemalet med Landgreens efterhånden karakteristiske farvesætning af sekundærfarver, ligeså karakteristisk er hendes anvendelse af ellipseformen. Denne bløde kurvede form bliver trukket ud, trukket ind, endda så meget nogle gange at formen blot bliver til en smal stribe. Vekselvirkningen i dette formspil giver fornemmelse af et forløb, der udvikler sig i en uendelighed.

Et skulpturelt element – placeret op ad én af rummets vægge - i form af et ur leder tanken hen på en menneskeskikkelse. Urets form er bemalet med et geometrisk mønster.

*Det transparente maleri i sort og hvid*

I rummet understreges et optisk forløb af transparente hvide lag på sort baggrund. På én af væggene er de sort-hvide transparente lag geometriske flerkantede former, på den modsatte væg er de transparente sort-hvide lag sammenkrøllede. Det centrifugale punkt på den ene væg er gået fuldstændig i kaos på den modsatte væg.

#### *Den transparente væg-installation*

Landgreens indskudte væg er placeret så den dækker rummets vinduer. På det halvtransparente lærred har hun malet i en mere fri gestus. Her er maleriet ikke fastholdt i så stramt et malerisk forløb som i de andre rum. Landgreens maleri er det dominerende element i udstillingen – det er flygtigt, det har en egen karakter af forfinelse, en fornemmelse for liniens streg og formens volumen. Landgreen skaber rytmiske forløb af en ofte gentaget form. Den gentagne form danner forskelligartede mønstre, der umærkeligt glider over i hinanden. Går man tæt på, kan man blive helt opslugt i disse glidende formmønstre. Landgreen markerer de formelle billedgreb i forhold til de betingelser, rummets arkitektur giver.

Rummene *Det organisk flerfarvede maleri med genstanden TID og Skulpturelt stribe-malede installation med blå-hvid stribet væg og 2-dimensional dråbeform* er gode eksempler på, hvordan Landgreen tilføjer 'en anderledeshed', præsenteret i form af et fysisk objekt som uret, og den malede dråbelignende form.

Ur-mekanismen er taget ud af sin vante sammenhæng og placeret et sted, hvor det ikke umiddelbart opfylder vor forestilling om dets funktion. Men netop ved at oppebære dets konkrete funktion som tidsmåler kaster uret så at sige tiden i ansigtet på os. Øjeblikket, forgængeligheden, uafvendeligheden er under konstant overvågning.

Dråbeformen har også et aspekt af timelighed i sig. Vi er også her bekendte med at der er tale om et fysisk fænomen – vand, der ganske langsomt er ved at falde. Men her er den fysiske realitet blevet stoppet, da kun formen antyder et billede på noget, som vi genkender som en vanddråbe.

Begge typer objekter får mere karakter af noget surreelt end repræsenterende den reelle verden. De er blevet forskudt ind i en anden betydningssammenhæng, der kan genkendes i bl.a. Magrittes maleri eller hos den amerikanske popkunstner Claes Oldenburg, med hans fuldstændig detaljefikserede gengivelse af et Hollywoodsk soveværelse med tigmønster over alt. De reelle objekter forskydes ind i et surreelt univers.

Landgreen bruger udstillingsrummets arkitektur, og udspænder sine værker til en overordnet visuel idé. Virkeligheden forvrænges og forskydes ind i maleriet. Hendes kontekstuelle rum ændrer de givne udstillingsrum til at udgøre selve værket.

Landgreens stort anlagte maleri-installation vil ved udstillingens slutning blive malet over og de skulpturelle elementer smidt ud. Dette er vilkårene. Til gengæld 'pisser' Landgreen territoriet af i den periode udstillingen varer. Tilbage er kun katalog og billedokumentation.

I Landgreens maleri kan genkendes den samme optagethed af maleriets fysiske materialitet. Fornemmelsen for farven som masse – en fysisk realitet – der med form og linier definerer 'stedet', som det væsentlige. Det er ønsket om at realisere et større kunstnerisk greb i maleriet end blot at definere maleriet som et billede på en væg. Siden 1990'erne har Landgreen reelt haft mulighed for helt bogstaveligt at arbejde med et større maleri.

### **Malene Landgreen, hendes samtids maleri og de historiske forudsætninger**

De store værkprojekter begynder i 1996, da Landgreen bliver kontaktet af Viborg Kommune, som ønsker at få skabt et maleri til foyeren og at få farvesat hallen i byens nybyggede stadionhal.<sup>4</sup> Siden da har Landgreen haft udsmykningsopgaver hos virksomheder såvel i offentlig, som i privat regi.

Forholdet mellem funktion og æstetik og mellem arkitekturens rum og maleriets flade har været udfordringer Landgreen har sagt ja til ud fra hendes idé om, at maleriet har en spændvidde og rummelighed i sig selv til at kunne klare gabet mellem den klassiske disciplin maleri og det, som går under betegnelsen udsmykning. Forholdet mellem disse to typer af maleri har været anstrengt i det 20. århundrede – både set fra kunstneres og kunstteoretikernes synsvinkel.

Ikke desto mindre har unge malere siden 1990'erne taget fat i dette konfliktfyldte emne og kommet op med nye bud på, hvordan maleriet og rummet kunne bearbejdes til en væsentlig værkkategori i sig selv. Det er dette som kunstnerne omkring Paintbox i årene 1999 – 2000 og 2003 – 2004 beskæftigede sig med. Intentionen med Paintbox-projektet var som Ruth Campau formulerede det "...at belyse et aspekt af maleriet, hvor spørgsmål om maleriets egne præmisser, maleriet som værk og maleriet i forhold til det omgivende rum er aktuelle. ... at skabe en slags kunstrum for nutidigt konceptuelt maleri...".<sup>5</sup> I årene 1999 - 2000 udstillede Bodil Nielsen, Torgny Wilcke, Jasper Böye, Signe Guttormsen foruden Michael Mørk og Ruth Campau. De to sidstnævnte var initiativtagere til projektet. I årene 2003 -2004 udstillede desuden Malene Landgreen, Elmer, BankMalbekRau (Lone Bank, Christina Malbek og Tanja Rau), og de udenlandske kunstnere Tumi Magnússon, Tim Ayres, Terry Haggerty og Karina Peisajovich. I det sidste Paintbox-katalog fra 2004 undersøger Anne Ring Petersen, hvordan det konceptuelle maleri kan forstås, set ud fra at betegnelsen konceptuel kunst har sine rødder i begyndelsen af det 20. århundrede, og som sådan er endt med at være et begreb, der rummer alt, og derfor er svært at anvende på en bestemt type kunst i dag. Ifølge Ring

Petersen vil det dog vise sig, at når kunstneren fremhæver, at denne type maleri også handler om et betydningsindhold, vil man kunne tale om et konceptuelt maleri, som har sine rødder i modernismen. Dette vil også fremgå af min fremhævelse af den betydning Barnett Newmans maleri har haft for det betydningsbærende maleri siden da. Hvorimod den konceptuelle kunst altid defineres som et brud med modernismen.<sup>6</sup>

Vender vi tilbage til Landgreen fremhæver hun netop gennem sit citat i begyndelsen af denne tekst, at hendes intention er at hendes maleri er et bud på en dybere refleksion, der har rod i en ideal forestilling om hvordan kunsten ville kunne give os stof til eftertanke.

Landgreens maleri har således sine historiske forudsætninger i modernismen i det nye maleri, der blev formuleret af blandt andre den amerikanske kunstner Barnett Newman i slutningen af 1940'erne under betegnelsen abstrakt ekspressionisme. I USA gled dette nye maleri ind under nærtbeslægtede kunstretninger som Color Field, Hard Edge og Postpainterly Abstraction. De historiske forudsætninger kan også spores i det konkrete maleri i 1940'erne i Danmark.

Kunstnere, der arbejdede inden for denne betegnelse, var optaget af et maleri, der havde sit udgangspunkt i den rene abstraktion, og var med i kunstnersammenslutningen Linien.

Udgangspunktet var de geometriske former. Malere, der havde tilknytning til denne kunstretning, var blandt andre Richard Mortensen, Paul Gadegaard og Ib Geertsen.

Gadegaard – om nogen – nedbrød grænsen mellem maleriets afgrænsning, arkitekturen og designet. Han blev som den første kunstner tilknyttet Aage Damgaards skjortefabrik i Herning i 1950'erne. Af flere omgange fik han til opgave at farvesætte fabrikkens ydre og indre og senere trikotageskolen, der var bygget sammen med det gamle Herning Kunstmuseum. Han lod så at sige maleriet erobre rummet og samtlige genstande, der befandt sig i det. Men Gadegaard holdt dog også fast i et maleri, som var forankret i en form for meta-maleri. Det var ikke fuldstændig tømt for betydning. Senere blev det Paul Gernes, der tog handsken op og med lige så stor voldsomhed skabte sit store værk: farvesætningen af Herlev Sygehus indvendigt. Gernes' idé var derimod at tømme det betydningsbærende maleri og lade maleriet blive opløst totalt som værkkategori i sig selv. Med tiden valgte han udelukkende at fokusere på farver og mønstre som dekorative elementer, der snarere kunne betragtes som en slags tapeter. Dekorationen var i sig selv nok. Dette lykkedes i en sådan grad, at det dekorative element med tiden blev til en stivnet manér.

Lad os gå lidt tættere på Barnett Newman og undersøge, hvad han skrev i perioden 1945-49, hvor han gjorde op med det abstrakte ekspressive maleri og introducerede sit syn på det, han kaldte 'det nye maleri', og som Landgreen indirekte har sin malerbagage fra. Newman er på dette tidspunkt stærkt engageret i at gøre det klart, at der er en forskel mellem abstraktion i almindelighed og den abstrakte kunst i særdeleshed:

Alle kunstnere, det være sig primitive eller avancerede, har erfaring med at håndtere kaos. Enhver maler tilhørende den nye bevægelse, har en klar forståelse af skellet mellem abstraktion og abstrakt kunst. Han beskæftiger sig derfor ikke med geometriske former for deres egen skyld, men med at skabe former der, i og med deres abstrakte natur, kan være bærere af et abstrakt tankemæssigt forhold.<sup>7</sup>

For Newman drejede det sig om at dykke ned i det metafysiske, det transcendentale, det der angår os alle i modsætning til den enkelte kunstners egne følelser. Han havde en hårfin skelnen mellem abstraktion og abstrakt kunst. Abstraktionen i sig selv var kun redskabet til at udforme et kunstnerisk udtryk. Hvis kunstneren udelukkende benyttede sig af en objektiv tilgang i udformningen af et kunstnerisk udtryk, var dette reduceret til en form for udsmykning. Han gik voldsomt i rette med Piet Mondrians udsagn om at de grundlæggende formudtryk i verden blot består af vandrette og lodrette linier. Newmans irritation overfor Mondrians kunst skal ses i lyset af, at det ikke blot skulle handle om abstrakt æstetik, som især Bauhaus var blevet fortaler for, men at det metafysiske stort set var fjernet i diskussionen om den abstrakte kunsts fundament. Jackson Pollock var en anden kunstner, som Newman også tog under behandling. Pollock blev synonym med det abstrakte ekspressive maleri, - jævnfør Cobra-maleriet i Danmark. I dette kunstneriske udtryk var det den menneskelige psyke, som blev taget under behandling gennem underbevidsthedens styring af kunstneren. Det var den menneskelige verden, der blev skildret. Dette var ikke nok for Newman. Han efterlyste det store universelle transcendentale, følelsesmæssige rum, som mennesket var en del af. Det profane, objektive syn på verden var efter hans opfattelse ikke tilstrækkeligt.

Selvom Newman fastholdt en afstandtagen fra Mondrians værker, hvor formalismen efter hans mening rådede og manglen på subjektivitet var tydelig, revurderede Newman dog sit syn på ham i 1960'erne. Newman erkendte, at der også i Mondrians maleri lå en større spændvidde, at det geometriske formsprog også kunne rumme en følelsesmæssig intuition, som Newman opfattede som en væsentlig faktor for enhver malerisk tilgang. Når det kom til stykket, var Newmans forhold til det geometriske maleri, at han betragtede det som et maleri, der uden videre kunne transformeres over i sociale projekter som udsmykninger. Og her kom efter hans mening hans idé om maleriet til kort. Op gennem det 20. århundrede har dette været et konfliktstof. Grunden til dette har været adskillelsen mellem det, der defineres som det 'egentlige maleri' og maleriet som dekoration. Det egentlige maleri blev forstået som det indholdsberende, det der kunne udsige noget. Dette 'noget' kunne i princippet kun angå kunstneren selv.

Hvis vi lige opholder os en stund mere ved Newman, placerede han sit maleri mellem det geometriske og det ekspressive maleri. Og om nogen har han måske vist os en vej, der

rummer begge typer. Hans maleri består af store farvede flader, ofte holdt i en farve og med stramme linier, der skærer sig ind i billefladen. Her er ikke tale om et stort gestus maleri, men om et meget dæmpet, nedtonet maleri, hvor malerens penselaftryk næsten ikke er tilstede. Vi står og ser på en flade og dog et rum, som er blevet defineret på grund af de streger, der er på fladen. Med dette nærmest uudgrundelige maleri pointerede Newman i teksterne fra 1945-49, at "Verden kan ikke rummes i de matematiske symboler x og y; men x og y kan bruges til at give os en større forståelse, en vision af verden." Og det er her åbningen gives. Newman blev af samme grund i 1960'erne set op til af de unge kunstnere, der var tilknyttet minimalkunsten. Det var netop Newmans radikale transformering af maleriet, der rakte langt ud over kategorien maleri og ind i et andet rum. Newman insisterede på at give os, beskueren, en fornemmelse for en fysisk og åndelig relation mellem værket og os, at vi som beskuerer kunne sanse vor egen fysiske tilstedeværelse udstrakt i et reelt, konkret forhold 1:1.<sup>8</sup> Det abstrakte maleri behøvede ikke at være uden indhold. Det var kunstens store greb, hvor sammensmeltningen af det konkrete og det erfarede blev understreget. Det var udviskningen af forholdet mellem det ydre og det indre.

Når Barnett Newman trækkes frem her er det fordi, han så tydeligt viser os de forskellige måder at definere maleriet på igennem det 20. århundrede.

Når Malene Landgreen taler om den fuldkomne idealisme har diskussionen om æstetikken og det skønne atter været igennem vridemaskinen. Men Landgreen vælger at holde fast i metafysikken som et tænkings- og fortolkningselement. Hendes ønske om at udtrykke 'noget andet' er hos hende åbningen. Når Landgreen taler om det 'ideale' som et vilkår i sit maleri er det for at understrege, at hendes maleri ikke kun skal ses som formelle løsninger, men at maleriet har nogle iboende betydninger.

Landgreens farveplaner og farvefelter, hendes brug af sekundærfarver og de svingende lette penselstrøg og det ufærdige element, som ofte også kan ses i hendes maleri, er hendes signatur. Det er en måde at beskrive, hvad der ligger af muligheder i maleriet – at give åbninger og bud på andre løsninger. Det bevidste valg, der ligger i det at nedbryde farverne, så de fremtræder i en skæv konstellation samt det usammenhængende og ufærdige, er Landgreens måde at være med i diskussionen om, hvordan den æstetiske opfattelse af maleriet og herunder begrebet det skønne ændrer sig og dermed ændrer vort syn på kunstens rum.

Maleriet som én af de ypperste kategorier har gennem tiden stået for skud, men er med mellemrum altid dukket op igen med nye bud på, hvordan et maleri formmæssigt og indholdsmæssigt kunne appellere til vores sanser og intellekt.

Den abstrakte kunst har belært os om, at det sete ikke altid er, hvad det giver sig ud for. På den anden side har den abstrakte kunst også belært os om, at vi nogle gange blot må affinde os med, at det vi ser, er det, der er. Ja, billedkunsten er i sandhed en kompleks størrelse. Og diskussionen om, hvordan den abstrakte kunst skal defineres har gennem tiden givet voldsomme sammenstød både blandt kunstnere og blandt kritikere, som Newmans tekster er et godt eksempel på.

---

<sup>1</sup> Landgreen citat i Tine Nygaards bog: her own place malene landgreen in situ projekter 1997-2003, København 2003.

<sup>2</sup> Arthur C. Danto: The Abuse of Beauty – Aesthetics and the Concept of Art, The Paul Carus Lecture Series 21, Open Court, Chicago and La Salle, Illinois 2006. Kapitel: 3, s. 61-80.

<sup>3</sup> I samtale med Malene Landgreen om udstillingen Color State, 26.okt. 2009. Citater i beskrivelsen af de 6 rum er Landgreens.

<sup>4</sup> I Tine Nygaards bog, "her own place malene landgreen – in situ projekter 1997-2003", udgivet 2003, kortlægges Landgreens mange in situ projekter fra 1997 – 2003. Der er fine beskrivelser, der nøgternt fortæller om hvor disse projekter er blevet udført og hvilke grundidéer, der ligger i hvert enkelt projekt.

<sup>5</sup> Citeret fra Ruth Campaus forord, marts 2000 i kataloget Paintbox.

<sup>6</sup> Anne Ring Petersens tekst "Conceptual Painting – between thinking and sensing" i kataloget Paintbox fra 2004.

<sup>7</sup> Barnett Newman. Tekster 1945-49. Det Kgl. Danske Kunstakademi, København 1997.

<sup>8</sup> Hal Foster, Rosalind Krauss, Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh: Art since 1900 – Modernism, Antimodernism, Postmodernism, Thames & Hudson, 2004, s. 366.