

NEWMANS SITREN ELLER GENSTANDENES KAPPESTRID

af Henrik Jørgensen, 1997

I

Til sin anden separatudstilling fra 23. april til 12. maj 1951 skrev Barnett Newman på et ark papir, sat op på galleriets væg, en lille anvisning til beskueren, at de malerier han udstillede skulle ses på kort afstand. (Udstillingen inkluderede bla. "Vir Heroicus Sublimus").

Newman skrev: "There is a tendency to look at large pictures from a distance. The large pictures in this exhibition are intended to be seen from a short distance."(1)

B. Newman har kun denne ene gang fundet det nødvendigt eller rigtigt at udpege en ideal betragtningsafstand for beskueren af sit værk. Newman så det naturligvis ikke selv sådan, men med historiens distance tolker jeg noten som en kort sitren hos en maleriets metafysiker. En sitren, han hurtigt overvinder for at udfolde det monumentale værk, der er hans bidrag til kunsten. Men også en sitren, der måske indeholder et element af tvivl om, med hvilke af sine egenskaber, maleriet kan række imod beskueren. Måske endda en tvivl om hvilke egenskaber, maleriet virkelig besidder. Det følgende er en lille undersøgelse af Newman's sitren.

Den rigtige betragtningsafstand for det klassiske maleri er den, hvor man er istand til at overskue billedet som en samlet helhed, og samtidig opfatte billedets detaljer. Derfor må et stort billede betragtes på større afstand end et lille, og Newman's seddel er på den måde en kort anvisning på, hvordan man med kroppen træder ud af det klassiske billedrum og ind i det moderne. Newman aner maleriets forestående problem med at orientere sig imellem billedfladens dobbeltbundne væsen som bærer af betydning i nærværende stoflighed og henvisende sproglighed. Han reagerer ved at "tegne" en betragtningszone på gulvet foran hvert maleri. Zonen udgør en platform, hvorfra man konfronteres med en abstrakt, sanselig rumlighed. Newman taler selv i 1950 om sine malerier som "specifikke legemliggørelser af følelse"(2) og allerede i 1948 beskæftiger han sig med det sublime som den betydningsdimension, maleriet må række ud efter.(3)

Men hvad sker der hvis man ikke følger anvisningen, og i stedet giver sig til at betragte Newman's store maleri fra en lang afstand eller fra en meget kort afstand? Man ser netop det genstandsmæssige ved maleriet, som Newman ønsker at undgå kommer til at indgå i oplevelsen af billedet.

Betragtningszonen sikrer, at værket kan opleves som **andet** end sin egen genstandsmæssighed. Og dette andet opretholdes som betydningsdimension ved at betragte det genstandsmæssige ved billedet som en **rumlig** relation, og ikke som en værkkonstituerende realitet, som f.eks. hos minimalisterne. Det genstandsmæssige må holdes i en balance imellem arkitektur og partikel, for at den ønskede sanselighed bevarer sin henvisende kapacitet. Med noten udspændes værkernes betydning, på en primitivt rørende måde, imellem farvelagets abstrakte rumlighed og notens begrebslige skelnen imellem en kortere og en længere distance til billedfladen. Beskueren skal tolke sin egen krop og billedets potentielle betydning som en relativ sammenhæng. For at sikre den optimale oplevelse af sit værk, peger Newman således på den skrøbelighed, der er en følge af sammenbruddet for repræsentationen i maleriet. Med noten lægger han op- levelsen af sine monumentale værker ud til rummets flygtige dynamik, og overgiver dem dermed til eksistensen som genstande iblandt genstande.

Sjovt nok kan man altså sige at den metafysiske Newmann, for at sikre den transendentale betydning i sit maleri, i en kort sitren, får fat i den afstand imellem værk og beskuer, som meget af den kunst, der produceres i vores tid mere eller mindre bevidst spiller på, for at **undgå** metafysik.

Hvor Newman tegner op for beskueren, hvor det er bedst at stå og betragte værket, er den mulige værkstruktur i dag så åben og dynamisk, at den æstetiske refleksion ofte må omfatte sociale, sociologiske, informationsteoretiske, filosofiske m.m. betragtninger, for at kunne få fat i det enkelte værk. Ironisk kan det samtidig synes som om netop det genstandsmæssige er det ved værkets struktur, der er det mest flygtige. At rumligheden her peger ud fra værket i så mange retninger, at værket tenderer imod at eksistere som tolkende socialitet, snarere end som henvisende realitet. Men netop det mest stedsspecifikke værk, må være allermest opmærksom på forholdet imellem genstandsmæssighed og andethed i værket. Ellers sker det let at værket, som den første, snubler i

ledningen.

II

"Det er båndet imellem tingene, der er deres gåde: jeg ser hver enkelt af genstandene på dens plads, netop fordi de får hinanden til at forsvinde, og de "kappes" foran mit blik, netop fordi hver enkelt har et sted for sig selv. Tingenes ydre bliver kendt i deres omslutten af hinanden, medens deres gensidige afhængighed kendes gennem deres selvstændighed"

M. Merleau-Ponty.(4)

Det er i tumulten i genstandenes kappestrid, at værkets andethed må findes.

Det repræsentative billede skaber en forskel imellem et *inde* og et *ude* af billedet. Men det ligger i billedets konstitution som genstandsmæssig flade, at eksistere på betingelse af etableringen af en andethed, der kan erkendes som sådan i forhold til verden udenom. Man kan ikke forestille sig et billede, der ikke er genstandsmæssigt erkendeligt som en anden slags genstand end væggen, hvorpå det hænger. Kunstværket definerer sig selv som kunstværk ved sin måde at være andet end sin egen genstandsmæssighed. Hvor det genstandsmæssige i sig selv peger på eksistensen af andre genstande, peger det andet på sig selv, altså på den måde hvorpå det ikke alene er genstand. Der er ikke tale om en overskridelse eller en opløsning af det genstandsmæssige, men om et aspekt ved det. Genstanden vender sig imod sig selv, og skaber som sådan afstand til genstandsmæssigheden. Maleriets dobbeltbundne væsen kan altså også karakteriseres som en vendt sig imod sig selv som æstetisk andethed, og som en genstandsmæssighed i kappestrid i et genstandenes felt.

I den klassiske tradition nyder tegningen privilegiet at være det medium, hvorigennem indsigt i genstandenes væsen bedst opnåes. Først i det modernes tidlige fase tildeles farven et tilsvarende erkendelsesmæssigt potentiale. I tegningen er det linjen, der besidder evnen til at formidle imellem tingenes væsen og den menneskelige erkendelse af verden. Fra tidernes morgen har selve linjens status været genstand for refleksion. Leonardo da Vinci filosoferede over, hvordan en vis bøjelig linje kunne opdages i enhver genstand som dens skabende akse. Senere talte Klee om at linjen ikke efterligner det synlige, men "gør noget synligt". Også i filosofien findes eksempler på linjens drag.

Merleau Ponty beskriver hvordan Bergson om linjen siger at den ikke er mere hér end dér, og dog giver os nøglen til det hele. "Han (Bergson) er her på nippet til den betagende opdagelse, som malerne allerede var fortrolige med; at der ikke findes nogen linjer, som er synlige i sig selv. Hverken markens gærde eller grænsen til heden er hér eller dér, men de er altid endten foran eller bag ved det sted, som øjet rettes imod, altid mellem eller bag ved de ting, som øjet fikserer. Genstandene udpeger dem, bærer dem i sig og kræver, at de er der, men de er ikke selv genstande." (5)

Genstandene kræver linjens tilstedevær, og på samme måde kræver linjen genstandens. I deres gensidighed fremtræder de på papiret som en figur. At studere linjens kapacitet er altid at studere den som del af en figur. Selv en prik på et stykke papir kan stå og virre imellem at være ved at forsvinde i det hvide eller accelerere imod fladen.

I tegningen kan rummet overvejes igennem figuren, og figuren igennem rummet. Værkets mod sig selv vendte andethed kræver tid, og med mine øjne sender jeg tiden imod billedet. Det er svært ikke at tænke sig genstandenes kappestrid som udspillende sig i en tidslig dimension.

Den tegnede figur eller linje synes altid at have en særlig let tilknytning til genstandenes verden. Stregens stof og papirets sarthed ligger altid som et par, der kan forsvinde, pludseligt eller langsomt. Måske denne underliggende fatalitet er grunden til at tegningen, og ikke farven, så længe har kunnet monopolisere den dybeste indsigt i genstandenes væsen. Farven eksisterer sammen med genstandene og forsvinder ikke. Den tegnede figur derimod, eksisterer kun på stoffets nåde.

Tegningens væsen minder om genstandenes, men hvor de kappes med hinanden, kappes tegningen med sig selv. Andetheden er i tegningen en kamp i stoffet, i maleriet en kamp i rummet. Derfor er Newman's note som en tegnende sitren der dukkede op og forsvandt, men dog synes nærværende når Newman i 1962 siger:

"I am always referred to in relation to my color. Yet I know that if I have made a contribution, it is primarily in my drawing. The impressionists changed the way of seeing the world through their kind of drawing; the cubists saw the world anew in their drawing; and I hope that I have contributed a new

way of seeing through drawing. Instead of using outlines, instead of making shapes or setting off spaces, my drawing declares the space".(6)

På denne overraskende måde formulerer Newman her sin opfattelse af tegningen, som forbindelsen imellem den æstetiske andethed og genstandenes kamp om væren. En opfattelse, der er helt og holdent klassisk i sin tillid til, at tegningens skrøbelighed er den membran, i hvis svingninger andetheden signalerer sig selv.

Med den erfaring nærmer jeg mig kunsten, lyttende med mine øjne.

III

High Noon

På bakkekammen holder en rytter sin hest an. Foran ham breder sletten sig ud med sin spredte, tørre bevoksning og synes langt ude i horisonten at materialisere evigheden. Det er kort før daggry. Rytteren sidder en stund ubevægelig på hesten, som også hviler sig efter den hårde opstigning til bakkedragets øverste plateau. Således går nogle øjeblikke. Hesten skraber et par gange i den støvede, hårde jord. Fra sin vanddunk væder rytteren sine sprukne læber. Ude over sletten kommer solen snart frem. Alle skygger venter. Så retter rytteren sin opmærksomhed imod horisonten. Himlen er fyldt med solopgangens farver. Hans bryn rynkes. "Farven er det sted hvor min hjerne og universet bliver et" siger han til sig selv. Så sporer han hesten, der nu har hvilet sig, og de rider ud over sletten indtil solen står på sit højeste.

Noter:

1. Barnett Newman,
Selected Writings and Interviews.
Ed. by John P O'Neill.
University of California Press 1992 s. 178
2. Id. s. 178
3. "The Sublime is now"
Artikel i Tiger Eye dec. 1948
Selected Writings . . . s. 171-173
4. Maurice Merleau-Ponty, Maleren og Filosoffen.
Dansk udg. J. Vintens Forlagsboghandel, København 1970
s. 44-45
Oversat fra fransk efter "L'Oeil et l'esprit", 1960
5. Id. s. 49
6. Barnett Newman, Interview with Dorothy Gees Seckler,
Art in America 50, 1962
Selected Writings . . . s. 251