

Landschaftsverbot

Landschaftsverbot

LANDSCHAFTSVERBOT

Der findes malerier, og så findes der inversionsmalerier. De første er relativt ufarlige og flest, mens de sidstnævnte er billeder, man brænder sig på, de yder voldsom modstand. Og dem er der af gode grunde færre af.

Inversionsbilleder er billeder, der er blindgyder i det biografiske og billedmæssige udviklingsforløb. Det er billeder, der flipper eller tipper over. Det er skæbnesvangre og altafgørende billeder ofte med et point of no return. Inversionsfigurer og fixérbilleder. Billeder, der går tabt, efterbyrds- og slipstrømsbilleder, penetrationer og overgange mellem virkelighed og billede.

Afsættet for udstillingen *LANDSCHAFTSVERBOT* er netop sådan et skæbnesvangert og altafgørende inversionsmaleri. Jeg taler om et maleri af Per Kirkeby med titlen *Island* fra 1976. Malet på et for Kirkeby atypisk aflangt marineformat på 38 x 66 cm 'som jeg har bakset med med i flere måneder. Med oliefarve. Det er mere oppisket i farven end jeg er vant til.' 'Munch-agtigt.'¹

Alt er atypisk ved det maleri, selv provenienssen fortaber sig. For det første er der den lakoniske titel, for det andet stilen og måden det er malet på. Motivet er en islandsk bygd for foden af et fjeld, men modsat de andre malerier fra samme år og året før er der her ikke tale om et sedimenteret maleri på masonit med figurative og abstrakte overlejringer i syntetisk maling, olie og spraymaling. Maleriet er derimod et meget ordinært landskabsmaleri, faktisk så ordinært, at man ikke – hvis det ikke lige var fordi, der stod *Per Kirkeby, Island 1976*

malet på bagsiden med hans let genkendelige skrift og hans karakteristiske penselføring og 'løbere' nederst i motivet – ville forbinde det med et maleri fra hans hånd. Det er heller ikke en overmaling af et loppetorvsmaleri, som den serie af 12 overmalede – hovedsagligt – landskabsmalerier på lærred, som han laver i 1976. Det er malet i olie på lærred som det eneste (ikke-overmalede) maleri på lærred i 1976, de resterende 18 malerier fra det år er alle malet på masonit.²



Han ligger i skilsmisse og er i krise, *in transition*. Et limbo, som Erik Steffensen i sin Kirkeby-biografi beskriver således: 'I den underlige tågetilstand mellem det forhold, der var slut, og det ny, der tog form, søgte Per at få fodfæste.'³ Den daværende direktør for Silkeborg Kunstmuseum, Troels Andersens, invitation til at lave en film om Asger Jorn er et af forsøgene på at vinde et sådant fodfæste. Det giver ham også den tro på maleriet tilbage, som er ved

PER KIRKEBY

Island, 1976
Olie på lærred, 38 x 66 cm



KURT SCHWITTERS

Uden titel (norsk landskab nær Åndalsnes), 1939
Olie på træ, 60 x 70 cm
Tidligere i Per Kirkebys eje

at glide ham af hænde: i 1975 maler han, der ellers er så produktiv, hvad malerier angår, sige og skrive fem malerier på masonit, fire overmalinger samt to tavler.⁴ En erkendelse tager form: 'Og jeg der så tit her i den seneste tid siger at byen det er mig. Det er ligesom at landet, er malerkaldet i den gamle forstand, som stadig ligger og venter på mig, og så er byen som distraktionerne, muligheder (filmen). Men jeg ender i naturen med lærred og malerkasse og tager 'den inderlige' kamp. Maler vil jeg være.⁵

Han har lige afsluttet mammutprojektet filmen *Normannerne* sammen med Poul Gernes og har haft en retrospektiv udstilling med tegninger på henholdsvis Kobberstiksamlingen på Statens Museum for Kunst i København samt Henie Onstad Kunstsenter i Høvikodden i Norge. 1976 er et *crucial year*: han bliver skilt fra Elisabeth Therkelsen og flytter sammen med Vibeke Windeløv, udstiller på biennalen i Venedig i juni og rejser herefter til Island den 25. juli, hvor han udover at se Reykjavik rejser rundt i landet for bl.a. at studere fugle.⁶

Allerede i 1975 har han mødt Per Hovdenakk, der er Jorns ven og kurator på Henie Ostad

Kunstsenter. Han tilbyder Kirkeby en udstilling. Det er hjemme hos Hovdenakk 'i et helt almindeligt parcelhus i udkanten af Oslo'⁷, at han den 22. november 1975⁸ ser et af den tyske dadaist Kurt Schwitters' såkaldte Norge-billeder fra det norske eksil:

Min egen lille hule var ligesom snøret sammen om mig. Det knagede og bragede, og sjælen gjorde ondt. Bevægelser uden for min kontrolrækkevidde havde grebet fast i mig. Jeg var sammen med Vibeke. Øl og snaps. Og pludselig løb det af med mig, i en hvidknitrende ophidselse røg jeg på hende. Bed og slog og troede jeg kyssede, forbitret over ustyrlig kærlighed. Forundret så de norske ansigter på, Per og hans børn. På væggen hang

et lille aflangt billede. En klippeodde, der gik ud i rummet, kulminerede i et kors. Et sømærke skulle det vel være. Det lignede et landskab, det udstrålede også oplevelsen af at være malet efter noget ude i verden, men det var et helt konstrueret billede alligevel.

*Det var det første billede jeg så af Schwitters' norske levebrøds-billeder. De forbudte billeder, de der ikke stemte med 'historien', de fortrængte og skamfulde minder om den tyske malers trængthed. Jeg syntes det var et fantastisk billede. Det svarede til min vanvittige sindstilstand. Var en indelukket udfrielse, beklemmende som alle de store overskridende forsøg i sidste ende altid er det. Og en ren konstruktion.*⁹

Herfra er der ikke langt til i sommeren 1976 at sætte sig på en klippe på Island for at male 'et ægte uskyldigt billede'¹⁰ plein air på lærred i et bredt landskabsformat som det ovenfor omtalte. Der er blot den hage ved det, at det er en dead end, en blindgyde. Mig bekendt eksisterer der kun dette ene forsøg på at male sig ud af krisen med forlæg i Schwitters' Norge-billeder. Det

måske mest afgørende og centrale maleri i Kirkebys produktion. En produktiv fejltagelse af helt afgørende dimensioner. Det er nemlig hverken Schwitters eller for den sags skyld Munch, der viser vejen ud af miseren, men Edvard Weie.

Et andet inversionsbillede, som er det, der lægger navn til udstillingen her, er en lille, undselig multiple-collage af Jörg Immendorff fra 1969 med følgende tekst: 'LANDSCHAFTSVERBOT – ausgesprochen von Jörg Immendorff im Januar 1969 – LIDLAKADEMIE DÜSSELDORF'.¹¹ Teksten er trykt i offset på et stykke papir i A4-format med et farvefoto af en vietnamesisk landsby limet på papiret i midten. Han producerer collagen tre år efter sit ikonoklastiske imperativ, maleriet *Hört auf zu malen* fra 1966.¹² Ironisk nok er maleriet, der kræver, at malerne skal holde op med at male, blevet hans mest ikoniske værk. Kirkeby, der bliver kollega til Immendorff hos Galerie Michael Werner, skriver i dagbogen om Immendorffs malerier: 'Immendorff, jeg bryder mig absolut ikke om det, selvom det er meget dygtigt.'¹³

Efter at Immendorff mere eller mindre har forladt kunstscenen, er han i de tidlige halvfjerdserne politisk aktiv i den maoistiske lejerbevægelse og underviser i formning på en folkeskole. I 1971 tilbyder Michael Werner Immendorff en udstilling og inviterer ham samtidig til at blive en af galleriets faste kunstnere. Immendorff takker ja på den betingelse, at den første udstilling udelukkende bliver en gruppeudstilling med sine folkeskoleelever med titlen *Die Arbeit an einer Hauptschule*.¹⁴ Werner accepterer på den betingelse, at han til gengæld får de tidligere pop-politiske LIDL-værker.

Som sagt: inversionsbilleder er noget man brænder sig på. De vender tingene på hovedet, ofte helt skæbnsvangert som i tilfældet Emil Nolde, hvis *Malverbot* er det tredje afsæt for udstillingen her: maleforbudet mod Nolde, der udstedes den 23. august 1941 af præsidenten for det nazistiske Reichskammer der bildenden Künste, Adolf Ziegler, redder i første omgang Nolde fra den historiske glemsel, der var blevet ham til del, hvis dele af nazipartiet havde haft magt som de havde agt, nemlig at gøre ekspres-

sionismen og Bauhaus til den officielle statskunst og statsarkitektur. Men som sagt, man brænder sig på inversionsbilleder. I Noldes tilfælde stod billederne til den anden og indtil videre sidste offentlige udskamning med den omfattende og meget veldokumenterede udstilling *Der Künstler im Nationalsozialismus*, der fandt sted på Hamburger Bahnhof i Berlin i 2019 (den første udskamning fandt sted i 1937 i form af udstillingen *Entartete Kunst*). Angela Merkel havde fra sit kanslerkontor udlånt et Nolde-maleri til udstillingen. Efter udstillingen frabad hun sig at få maleriet retur.¹⁵

Inversionsbilleder har det med at tippe over, men de holder sjældent op med at radiere af den grund.



1. Erik Steffensen: *At trække en streg. Per Kirkeby – liv og værk*, Gyldendal 2017, pp. 213-214.
2. Ane Hejlskov Larsen: *Per Kirkeby – Malerier 1957-1977*, Borgen 2002, pp. 293-294, 297-298, 300-301.
3. Erik Steffensen: *At trække en streg. Per Kirkeby – liv og værk*, Gyldendal 2017, p. 204.
4. Ane Hejlskov Larsen: *Per Kirkeby – Malerier 1957-1977*, Borgen 2002, pp. 292, 297, 300.
5. Erik Steffensen: *At trække en streg. Per Kirkeby – liv og værk*, Gyldendal 2017, p. 204.
6. Oplyst mundtligt af Lucas Haberkorn, som har tilgået Per Kirkeby Arkivet på Museum Jorn den 26. maj 2021.
7. Per Kirkeby: *Schwitters*, Edition Bløndal 1995, pp. 10.
8. Oplyst mundtligt af Lucas Haberkorn, som har tilgået Per Kirkeby Arkivet på Museum Jorn den 27. maj 2021.
9. Per Kirkeby: *Schwitters*, Edition Bløndal 1995, pp. 10-11.
10. Ibid., p. 30.
11. Den danske oversættelse lyder: 'LANDSKABS-FORBUD – udtalt af Jörg Immendorff i januar 1969 – LIDLAKADEMI'.
12. Jörg Immendorff: *Aualand*, Contemporary Fine Arts 2003, p. 19.
13. Erik Steffensen: *At trække en streg. Per Kirkeby – liv og værk*, Gyldendal 2017, p. 236.
14. Jörg Immendorff: *Aualand*, Contemporary Fine Arts 2003, p. 23.
15. <https://www.tagesspiegel.de/themen/reportage/bilder-emil-noldes-in-merkels-buero-die-kanzlerin-und-der-nazi-kuenstler/-24873370.html> (tilgået den 14. juni 2021).

JÖRG IMMENDORFF

Landschaftsverbot, 1969
Collage på offset på papir, 30 x 21 cm

CLAUS CARSTENSEN

Malverbot (Defaced), 2021
Akryl og collage på lærred, 80 x 60 cm

Som angivet var han (Nolde, min anm. CC) den 15. september 1934 blevet medlem af 'Nationalsozialistische Arbeitsgemeinschaft Nordschleswig' (NSAN), men havde fået medlemsnummeret 1722. NSAN sluttede sig i sommeren 1935 sammen med andre nationalsocialistiske grupper til NSDAPN, således at Nolde siden 1935 var medlem af NSDAPN (Nordschleswig), mens NSDAP I Tyskland forfulgte hans kunst som 'entartet' (vanartet).

MONIKA HECKER: NOLDE EIN NAZI? – UNSINN, IN: SCHLESWIG-HOLSTEIN-JOURNAL SONNABEND, 16. DEZEMBER 1995



CLAUS CARSTENSEN

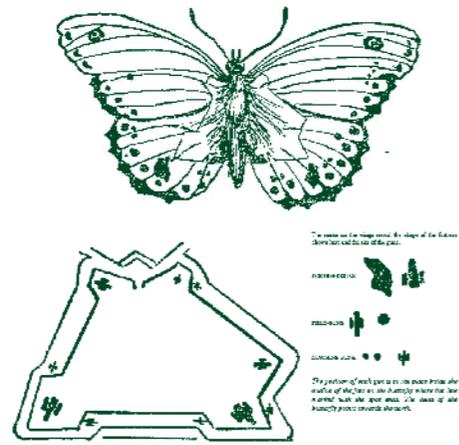
Sønderborg Slot – Museum Sønderjylland, 2021
Print på Gloss Epson på Dibond, 37 x 49,5 cm

My Adventures as a Spy is possibly Baden-Powell's most quixotic work — which is saying quite a lot. Most curiously, the former military intelligence officer includes a section titled 'The Value of Being Stupid,' in which he contends that the best way to navigate enemy territory unnoticed (in peace time, presumably) would be to play the daffy Briton — specifically, to pose as an eccentric artist or naturalist out for a jaunt with brushes and easel, seemingly oblivious to the strategic military base that just happens to be blocking his view of the coastline. For Baden-Powell, the entomologist is a particularly useful cover, for who would suspect a scholarly gentleman sketching the antennae of turf ants to be secretly observing the construction of a hydroelectric dam? While *Scouting for Boys* limits its discussion of insects to their being tasty treats and examples of good citizenship — bees, the Chief Scout remarks, 'are quite a model community, for they respect their Queen and kill their unemployed' — *My Adventures as a Spy* takes the bug to a whole new level, graphically illustrating that entomological drawings themselves may be used to conceal maps and diagrams of enemy fortifications. 'Once I went 'butterfly hunting' in Dalmatia,' Baden-Powell recalls; tasked with investigating a series of mountain-top batteries, the spy pretended to be one of those 'harmless lunatics' out for a bit of amateur lepidoptery:

I went armed with most effective weapons for the purpose, which have served me well in many a similar campaign. I took a sketch-book, in which were numerous pictures—some finished, others only partly done—of butterflies of every degree and rank, from a 'Red Admiral' to a 'Painted Lady.'

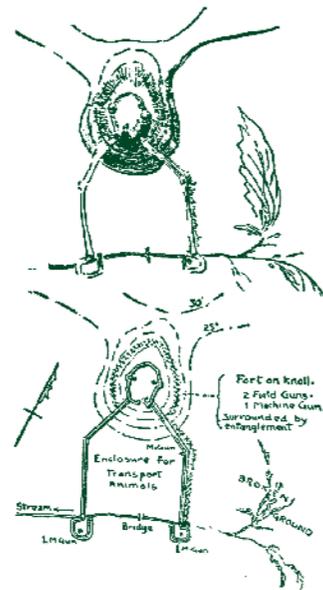
Carrying this book and a colour-box and a butterfly net in my hand, I was above all suspicion to anyone who met me on the lonely mountain side, even in the neighbourhood of the forts.

Upon inspecting the sketch-book, foreign officials failed 'to notice that the delicately drawn veins of the wings were exact representations, in plan, of their own fort, and that the spots on the wings denoted the number and position of guns and their different calibres.'



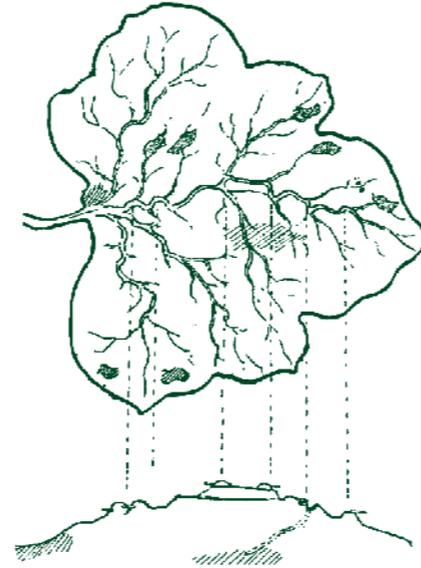
'This sketch of a butterfly contains the outline of a fortress, and marks both the position and power of the guns. The marks on the wings between the lines mean nothing, but those on the lines show the nature and size of the guns, according to the keys below', from Baden-Powell's *My Adventures as a Spy – Illustrated by the Author's Own Sketches*, London, C. Arthur Pearson, Ltd., Henriettea Street, W.C., 1915

Butterflies were only one of Baden-Powell's winged agents; even the most mundane of moths could veil the blueprint of an enemy compound.



Concealing a fort in a moth's head, from Baden-Powell's *My Adventures as a Spy – Illustrated by the Author's Own Sketches*, London, C. Arthur Pearson, Ltd., Henriettea Street, W.C., 1915

In addition to the insects themselves, the author advocates using sketches of leaves to mask the profiles of hilltop



'A smart piece of spy-work. Veins on an ivy leaf show the outline of the fort as seen looking west (Point of the leaf indicates north.)', from Baden-Powell's *My Adventures as a Spy – Illustrated by the Author's Own Sketches*, London, C. Arthur Pearson, Ltd., Henriettea Street, W.C., 1915



SØREN MARTINSEN

Bog and Spine, 2021
Akryl og olie på rå bomuld, 200 x 130 cm

Et fjerde afsæt for udstillingen er Søren Martinsens maleri *Vandspejlet*, som jeg så på hans udstilling *Menneskespor* hos Galerie Møller Witt i november 2020 efter først et par dage forinden at have set maleriet på endevæggen i galleriet i et kort glimt i forbifarten. Trods det, at jeg kun så maleriet i et splitsekund, fangede det straks min opmærksomhed – og det blev ikke længe efter anstødsstenen til den her aktuelle kuratering.

Mange malerier, der arbejder med det sublimе i landskabet er tværformater. Højformatet i Martinsens maleri *Oversvømmelse* (fra samme udstilling), som har samme motiv som *Vandspejlet*, går op imod denne fortælling om det sublime og sætter med sit højformat og sin dødsmetaforik en cæsur i det sublime, som måske stammer fra hans fascination af L.A. Ring, hvis malerier *Elletrunten* fra 1893 og *Sommerdag ved Roskilde Fjord* fra 1900 Martinsen låner såvel motiv som billedsprog fra. Rings bedste malerier er i min optik inersionsbillederne *I høst* fra 1885, *Skelet. Døden uden vinger* fra 1887, *Aften. Den gamle kone*

og *døden* fra samme år og sidst, men ikke mindst *Sønnen Ole kigger ud ad vinduet* fra 1930. I alle disse malerier er armene bizart lange, hvilket tilføjer billederne en stemning af noget weird eller uncanny. Lidt den samme stemning, som også hviler over Martinsens fotografier fra 1996–97 af viltre og forvitrede bagårdshaver overtegnet med sølvflak-speed marker. Hvordan kommer han fra disse overmalede fotos og den videofilmede performance *The Man I Love* fra 1994, hvor han med tiltagende hastighed hakker en dolk ned i bordet mellem sine fingre, til maleriet her?

'Jeg har i mellemtiden fundet motivet, som er en mærkelig ursump med træstammer og visne træer der spejler sig i blankt vand, oppe ved Ledreborg i Roskilde. Det gør sig ikke godt i sommeridyl, så jeg venter med at male det til efteråret for alvor er trådt ind så det kan få den passende dystre stemning.', skriver han til mig i en mail i maj 2021.

Sumpgreb er måske ordet for en sådan bevægelse.

Noter fra en ugelang vandretur, som jeg i august 1989 foretog sammen med Thomas Bruun og Hans Kindler til Jostedalsbræen og grunden med Wittgensteins ikke-længere eksisterende hytte ved Skjolden i Lustrafjorden:

3 principper:

Tågen = den diffuse figur, glidningen, konnotationen, signifierne.

Afløbet/fontænen/fossen/flåddet = den produktive figur, det generative, grammatikken.

Spejlingen = den reflekterende figur, det dialektiske, bipolariteten, dialogen, diskursen, konteksten.

En denaturaliseret romantik.

Deterritorialiseret (1989), Løvsprett (Fritz Thaulow, 1889).

FRA NOTESAMLINGEN *PROVISORIER 1972-2002*, DET KONGELIGE DANSKE KUNSTAKADEMI 2002



PETER BONDE

Uden titel, 2020

Olie og print på lærred, 70 x 60 cm



Paul Thek: *The Tomb*, 1967

Peter Bondes maleri fra 2020 er et overmalet print, der gengiver forsiden af kataloget *Paul Thek: Shrine* til udstillingen *Art Is Liturgy – Paul Thek and the Others* på Kolumba i Köln, 2013. For mig har ordet 'shrine' i en Paul Thek-sammenhæng altid konnoteret til hans måske mest ikoniske værk, installationen *The Tomb* også kendt som *Death of a Hippie* fra 1967. 'A shrine to anti-Americanism', som Mike Kelley har formuleret det.

Jeg kendte værket fra to s/h fotos fra tidligere, men var så heldig at se installationen på udstillingen *Westkunst: Contemporary Art Since 1939*, der blev vist i messehallerne i Köln i sommeren 1981. Noget af et lykketræf skulle det vise sig, da værket året efter udstillingen forsvandt ud af kunstens *cargo cult*:

Thek's most-discussed work was his sculptural installation *The Tomb* (1967), which chronologically and stylistically bridged his body-part relics and immersive environments. *The Tomb* consisted of a one-story-high, pale pink structure reminiscent of a Sumerian ziggurat, within which lay a full-size, painstakingly crafted effigy of Thek himself. Painted pale pink, the replicant featured long hair and a moustache like Thek's own, and wore a double-breasted suit and a necklace made of human hair, as well as other jewelry. Its tongue was sticking out of its mouth, and the fingers on its right hand—Thek's working hand—were cut off, leaving bloody stumps. The fingers hung inside a pouch near the figure.

(The artist was thus symbolically 'silenced', unable to do his work.) In the first presentation of *The Tomb*, at New York's Stable Gallery in 1967, Thek surrounded the figure with pink goblets, a funerary bowl, personal letters and some of his previous reliclike work, making *The Tomb* resemble an archaeological dig. On the outside of the ziggurat, Thek posted a sign that detailed the structure's measurements, medium and fabricator, mocking the literalness of Minimalism while suggesting scientific precision.

(The piece is now considered one of the great lost works of the 1960s. The figure disappeared after Thek refused to accept it from a shipping company in 1982, apparently because of damage the piece had incurred in transit.)

MATTHEW ISRAEL: *FINDING THEK'S TOMB*, IN: *ART IN AMERICA*, NOVEMBER 11, 2010 — [HTTPS://WWW.ARTNEWS.COM/ART-IN-AMERICA/FEATURES/FINDING-THEKS-TOMB-62864/](https://www.artnews.com/art-in-america/features/finding-theks-tomb-62864/) (TILGÅET DEN 1. DECEMBER 2021)

For så vidt er jeg landskabsmaler, som jeg tror, at kroppen tager anstød af de rum, den færdes i: livsgeografien. Som også romantikerne besjælede deres landskaber. Til-egnelsen som en given og tagen – fænotypernes fødsel, fænomenerne toner frem: tingenes tilsynekomst. Merleau-Ponty, som træder frem fra det banale for at tage livtag med foreteelserne 'i sig selv'. Geschichte u. Eigensinn. Om-brydning, jorden gennem kroppen.

FRA ESSAYSAMLINGEN *DETERRITORIALISERET*, BORGEN 1991, MED TITLEN *TIL PETER BONDE*. OPRINDELIG SKREVET SOM EN MEDITATION OVER PETER BONDENS UDSSTILLING OG KATALOG *IND I LANDSKABET OG UD IGEN I GALLERI SPECTA*, ÅRHUS 1986.



CLAUS CARSTENSEN

Doing Time (1), 2021
Negle og akryl på lærred, 50 x 60 cm



To live is to lose ground.

E.M. CIORAN: *THE TROUBLE WITH BEING BORN*, ARCADE PUBLISHING 2012

PER KIRKEBY

Uden titel (overmaling), 2008
Olie på lærred, 63,5 x 88 cm

**Kvinde i modlys en aften før Vlissingen.
Dæmningen bagude er allerede en sfære i beton.
Net, boykot eller blokader,**

**sådan forestiller jeg mig aflivningen
sættende sig til modværge som ikke-lysægte
farver.**

FRA DIGTSAMLINGEN Z.T., BORGEN 1989



STEFFAN DANIELSEN

Uden titel, 1964

Olie og alkydmaling på lærred, 28 x 52 cm

SPERRGEBIET

... ich behaupte, dass es überhaupt keinen Sinn hat, zwischen jenen Schriften Celans, die vom Sujet des Datums handeln, die das Thema Datum ansprechen, einerseits und den poetischen Spuren der Datierung andererseits eine Trennungslinie zu ziehen.

Jacques Derrida i *Schibboleth*

Verden er hverken 'nominalisme' eller 'realisme', men folder sig ud imellem disse.

Lyset fra den Anden side: grænseland.

Sujet'et konstituerer sig gennem grænseværdierne.

En serie tegninger (1-13) med titlen (sujet'et) *Durchlässigkeit (Meinungen/Suhl)*.

12-130790 (mellem Augsburg og Oberzell/Sinntal)

FRA ESSAYSAMLINGEN *DETERRITORIALISERET*, BORGEN 1991

Steffan Danielsen bliver født i 1922 på øen Nólsoy uden for Tórshavn, hvor han dør i 1976. Per Kirkeby er en beundrer af hans maleri, og man ser tydeligt slægtskabet. Stilistisk foregriber Danielsen i sine billeder med fire årtier det, der er blevet kaldt for photo based painting. Ikke at han maler efter fotografier (hvad han faktisk gør i flere af sine portrætter), men blikket i malerierne er ofte fotografisk og beskæringerne snapshot-agtige. Og han eksperimenterer med filmformatet super 8 – der findes bl.a. en rulle film, hvor han zoomer ind på og i ryk forsøger at fange

en vinterhares flugt i sneen. Plet på hvid grund. Lidt på samme måde som hans billeder også unddrager sig enhver kategorisering. Der er ofte hegnspæle og stendiger i billedet. Og plamager som skyen og pletterne forneden i maleriet her, der er malet med alkydfarver som så mange andre af hans malerier. Han bevæger sig på den anden side af det mentale markskel – på vrangen, mærket af sin lobo-tomi. Med al den lakoniske og mærkeligt tidløse poesi i det bricolage-agtige maleri, det udløser.

Noterne nedenfor er fra Kinna Poulsens monografi *Steffan Danielsen*, Bókagarður 2009, p. 62:

Note 30: Áshild Olsen fra Nólsoy beretter således i brev til mig dateret 7. august 2008: 'Jeg husker, at Steffans mor kom til min bedstemor for at spørge hende hvad hun skulle gøre. Hun havde fået brev fra doktor Poulsen om forældrene ville eller ikke ville give tilladelse til, at Steffan fik 'det hvide snit'. Men det turde bedste hverken råde hende fra eller til...'

Note 31: Áshild Olsen fra Nólsoy skriver i samme brev: 'Steffan fortalte for min bror, at før han fik 'det hvide snit' kunne han gå omkring alle steder i fjeldet og bjergene, men bagefter kunne han ingen steder gå.'



CLAUS CARSTENSEN

Grænse: Jordandalen, 1984
Blyant på papir, 13,3 x 21 cm



Modsat de seismografiske landskabstegninger fra 1984, som blev til ved at lade bussens rystelser diktere tegningens eller 'landskabets' kontur under en busrejse langs grænsen til Jordan på den besatte Vestbred, så er motivet i de mere traditionelle landskabstegninger fra

samme tur meget mere territoriale i en politisk forstand. Det ligger allerede i titlerne: *Grænsen til Jordan (foldet)*, *Moshav i Jordandalen (befæstet)*, *Paysage/passage*, *Udkigspost (Gaza)*, *Kabler, Sinai (vestsand)*, *Aften i Suez...*

CONSTANT

New Babylon, u.å.
Photogravure, 53 x 37 cm

Som i Ferdinand Ahm Krag's *Astro-plasma* (side 25) er der også i Constants photogravure *New Babylon* noget uafgjort utopisk/dystopisk på færde. Topografien og konstruktionerne svæver. På samme måde som den grå plamage i Steffan Danielsens maleri (side 19), der skal gøre det ud for en sky.

Constant er med på Høstudstillingen, medstifter af Reflex, Experimentele Groep in

Holland og CoBrA. Han er med da Internationale Lettriste og Movement International pour un Bauhaus Imaginiste fusionerer til Internationale Situationniste, som han så igen forlader for helt at hellige sig *New Babylon*-projektet – som i sine decentrale urbane landskaber synes uendeligt. Er der i disse landskaber overhovedet nogen af- eller begrænsninger? Og hvis: hvor finder de sted?



7/20

Constant

FERDINAND AHM KRAG

Astro-plasma, 2021

Blandteknik på træplade, 195 x 120 cm

Da semiotikeren, digteren og musikeren Per Aage Brandt i efteråret 2021 pludseligt døde, efterlod han et voldsomt tomrum. Hans sidste essaysamling, som hedder *Alt skal væk!* (og hvilken titel til en definitivt sidste bog – som Ferdinand Ahm Krag har lavet omslagsillustrationen til), handler om astro-økonomien og -økologien. Af stjernestøv er du født, til gas skal du blive.

Plasma er den fjerde tilstandsform for atomer og molekyler. Den første er den faste, solide form, den anden den flydende, den tredje gassen.

Marx taler i *Det kommunistiske manifest* om, at 'Alt fast og solidt fordufter, alt helligt bliver klædt af...' Sammen med Jim Morrisons 'Cancel my subscription to the Resurrection' fra sangen *When the Music's Over* er det den allegori, der folder sig ud i maleriet. Noget er brudt sammen. I lighed med Kirkebys *Der zusammengebrochene Linné*. Som i den femte årstid.

Slår man begrebet *la cinquième saison* eller *the fifth season* op på nettet, så finder man så vidt forskellige henvisninger som til den franske sanger Gilbert Bécaud, det kanadisk-franske rockband Harmonium, de belgisk-amerikanske instruktører Peter Brosens og Jessica Woodworth samt den amerikanske science fantasy-forfatter N.K.

Jemisin. Fælles for alle disse er, at deres ens betitlede værker handler om død, tab, håbløshed, katastrofiske klimænderinger og dysfori – og på samme tid om det stik modsatte, nemlig tidløshed, uendelig natur, håb, engle og paradiser. Den kun spaltestore afgrund mellem det apokalyptiske og det sublime. Den femte årstid er så langt fra entydig.

Maleriet *Astro-plasma* er i al sin turbulens underligt stillestående, noget glider over i en skumring. Bliver til et diorama i et dæmringslys, hvor silhuetterne i forgrunden sætter skyggespillet og skiagrafien i gang. Modlys og skygger som i barokken, hvor sørgespillet og allegorien hører til.

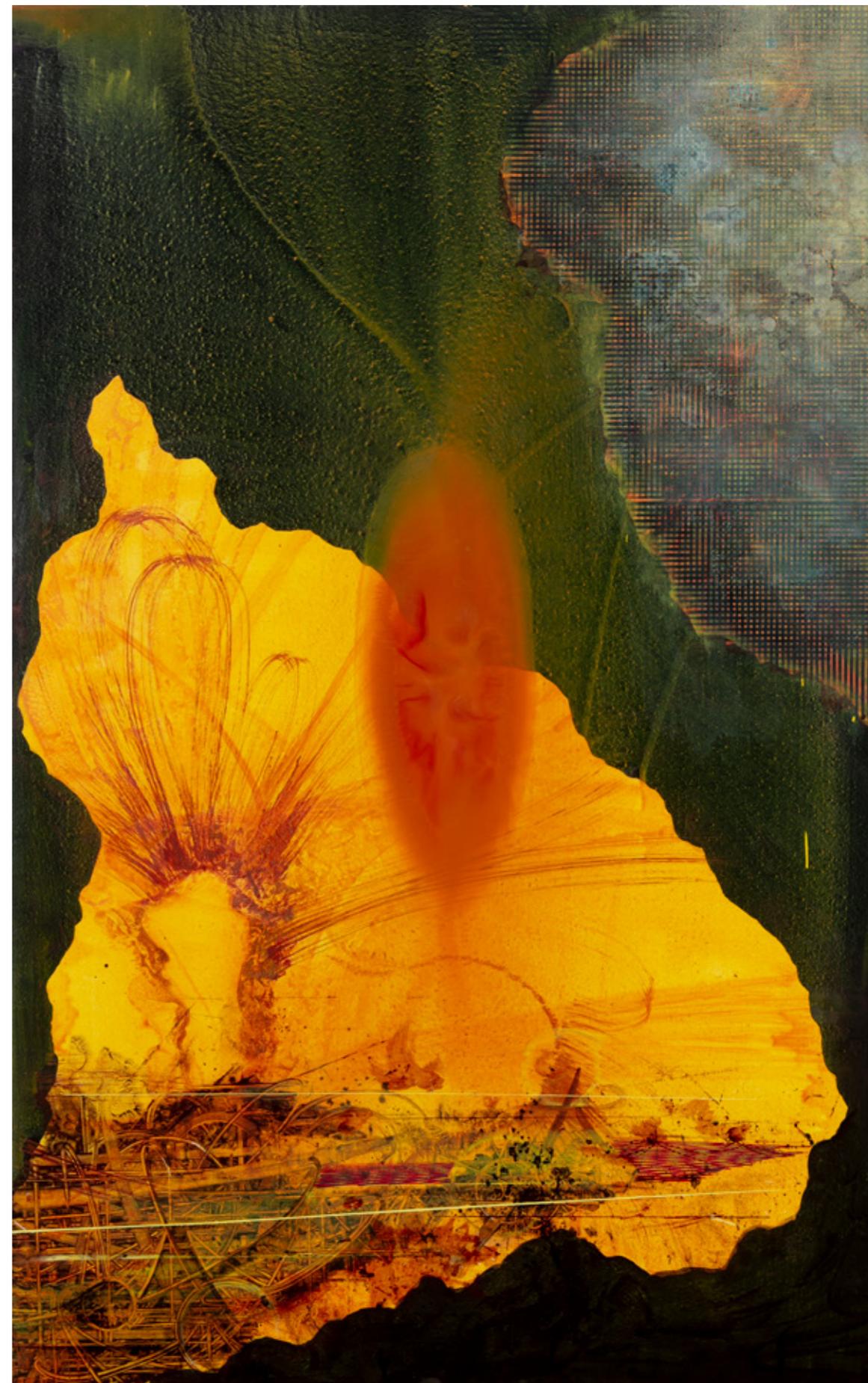
Plamagen eller plasmaen i midten er voldsom, den kommer pludseligt, uventet og udefra. En entropisk gaskværn, der river tableauet op.

Noget eller nogen har været her og kommer aldrig igen. Et fravær, et tab. Et epitaf måske, over en fjern mindelund med et træ, i hvis forgrening der ligger en børnetegning. Og op ad hvis rod, der læner sig et af liljekonvaller halvt tildækket, indrammet portræt, hvis genskin i glasset kun lige lader én ane ansigtet af en moder.

**Toi qui te désespères
De vivre les misères
De nos quatre saisons
Arrête là ta marche
Baisse toi passe l'arche
De cet immense pont
La Cinquième Saison**

**Il y a toujours un ange
Un ange de rechange
Pour t'offrir un rayon
Prends sa main et cavale
Avec lui vers l'étoile
Vers ta résurrection
Ta cinquième saison**

GILBERT BÉCAUD: *LA CINQUIÈME SAISON*, 1968



CHRISTIAN VIND

Skyggetegninger, 2021
Fyldepen, gouache og marker på papir, hver 100 x 70 cm

Skiathos skyggerne i middagsheden.

**skiagrafiens affiniteter: Henry Rollins' *See A Grown Man Cry*
Brice Mardens s/h *Suicide Notes*
Anna Akhmatova
Stéphane Mallarmés *A Tomb for Anatole*
Notebooks from Hell by Richard Hell**

Skiathos/syre/nat

FRA DIGTSAMLINGEN *DIGTE (SAMLING)*, D.T., BORGEN 1999

Der er noget Mogens Ballin og tidlig Kirkeby over Christian Vinds *Skyggetegninger*. Forstørrede gentegninger af tegninger af danske landskaber oprindeligt udført i en række små notesbøger (DIN A6-A7) over en længere årrække. Der sker noget med strengen, når det intime i de små notesbogstegninger forstørres og adderes. Det singulære forsvinder, tiden trækker sig sammen. Gentegningen og det serielle gør strengen mere mekanisk og staccato-agtig. Det bliver til en slags cut ups, der flænses et skyggebrevar. Er det skiagrafier som verdslige tidebønner?



CLAUS CARSTENSEN

Zero Dark Thirty (2), 2021
Akryl og collage på lærred, 90 x 70 cm

For one, he (Raoul Peck i sin tv-dokumentar *Exterminate All the Brutes*, min anm. CC) argues that every war fought by the US is a re-enactment of the Indian Wars. In the so-called War on Terror, American intelligence nicknamed Osama Bin Laden 'Geronimo', after the great Apache freedom fighter of the same name. Moreover, enemy territory in Afghanistan is known as 'Indian Country'. All of this reflects the US's attitudes towards Native nations.

ALBAR SHAHNOOR: BLOOD AND HONOUR IN THE AMERICAS: 'EXTERMINATE ALL THE BRUTES' REVIEW, IN: THE GAVEL, JULY 5, 2021. [HTTPS://BCGAVEL.COM/2021/07/05/BLOOD-AND-HONOR-IN-THE-AMERICAS-EXTERMINATE-ALL-THE-BRUTES-REVIEW/](https://bcgavel.com/2021/07/05/blood-and-honor-in-the-americas-exterminate-all-the-brutes-review/) (TILGÅET DEN 1. FEBRUAR 2022)

Jeg så Juan Downeys *The Abandoned Shabono* og *The Singing Mute* i independent film-serien *The New American Filmmakers Series* på Whitney Museum of American Art i oktober 1978, men fik aldrig set Kathryn Bigelows *Set-Up* (det var længe før, hun brød igennem mainstream med *The Hurt Locker*), da den blev vist i slutningen af november, hvor jeg blaffede fra Albuquerque via Las Cruces, Tucson, Phoenix, Covina

og El Monte til San Marino. Til gengæld fik jeg ved den lejlighed set Michael McMillens environment *Inner City*, der små 33 år senere snildt kunne have gjort det ud for en model af den træningscamp, hvor gruppen af Navy Seals øvede tilfangetagelsen af Osama bin Laden. Den var forlægget for Bigelows Hollywood-produktion *Zero Dark Thirty* fra 2012 (hvor *Zero Dark Thirty* er synonymt med 00.30 eller 30 minutter over midnat).



MAGNUS FREDERIK CLAUSEN

Nulnulfireogtyve (Nina), 2021

Olie på lærred, 37 x 30 cm

diffamering mens mørket falder på så er det forbi. sent, sorry, sent

FRA ANTOLOGIEN *TEGNINGENS SEMIOTIK*, DET KONGELIGE DANSKE KUNSTAKADEMI 2000

Minutemen. Tidspunktet er givet. Men udførelsen dikterer og overlader Magnus Frederik Clausen til andre aktører – til en vis Nina f.eks. som i maleriet *Nulnulfireogtyve*. Fremmedbestemt, lapidarisk maleri kunne man kalde det.

Mit maleri til udstillingen LANDSCHAFTSVERBOT tilhører en gruppe af malerier lavet med assistenter. Under udførelsen af disse værker træder jeg tilbage fra den maleriske proces og iagttager andre male mine billeder. Til dette samarbejde benytter jeg mig af nogle retningslinjer, som jeg finder inspiration til fra musikkens verden – især i forholdet mellem dirigent og musiker.

*Når man maler, skaber man tit en spejling af ens sind, som maleren Walter Swennen fint beskriver i interviewet i anledning af hans udstilling *Un Cœur Pur* hos Xavier Hufkens. Her snakker han om, hvordan forholdet mellem maleriet og kunstneren kan sammenlignes med et spejlbillede, der har brug for en tredje part for at eksistere – et ankerpunkt i form af tid, en kollega, en beskuer eller andet – da disse to enheder ellers enten vil kollideres eller skubbes uendeligt langt væk fra hinanden.*

Det at træde tilbage fra den fysiske handling at lægge de sidste penselstrøg på maleriet og i stedet følge værket tage form på afstand har givet mig et nyt perspektiv på, hvordan mine malerier kan komme til verden. Og således kan jeg selv agere ankerpunkt eller publikum til mine egne værker.

MAGNUS FREDERIK CLAUSEN 18:02, 25 SEPT. 2021



MARIA WÆHRENS

Strawberry Flavour, 2006
Olie på lærred, 70 x 90 cm

Denne forskel, der altid er mellem idyl og illusion, som Per Aage Brandt for nogle år siden så brat ridsede op i dagbladet Information i sit forunderligt fascinerende digt om en kinesisk atombombesprængning: 'mens jeg skriver dette driver en kinesisk / strontiumsky fint tegnet i tusch på silke / ind over københavn og det pisseregner her / sidst i oktober og i næste uge ligger den / på markerne og senere er mælkekartonernes / pap dækket af fine kinesiske tegninger og / det er børnene der har lavet dem.'

FRA ESSAYSAMLINGEN *DETERRITORIALISERET*, BORGES 1991

Den vold det umiddelbare påfører øjet. I inversionsbilleder er der tilsyneladende altid noget, der penetrerer eller penetreres. Noget, der bliver til punkter i bevidstheden eller til punkter uden for billederne ... en uendelig række af sociale deflorationer.



CLAUS CARSTENSEN

Defaced Poster, 2011
Akryl og spray på fotokopi, 92 x 120 cm

Man må tro Claude Lorrain, forgrunden i et billede er altid frastødende, og kunsten kræver at man anbringer interessen i billedet i det fjerne, derude hvor løgnen flygter hen, denne drøm taget på fersk gerning, og menneskenes eneste kærlighed.

LOUIS-FERDINAND CÉLINE: *REJSE TIL NATTENS ENDE*, ARENA 1968

Igen denne himmelråbende forskel mellem *idyl* og *illusion*. I forgrunden – som repoussoir – et krats grene, i baggrunden en bjergidyl med bjerghytter. Mellemgrunden udgøres af fem mænd i en båd på floden Drina. Fisker de? Er det et hyttefad i midten af båden?

Næsten skjult bag grenene ligger to oppustede lig i vandet. Billedteksten lyder: '**Aufgedunsene Leichen in der Drina bei Goražde: Jede Stunde 20 Körper als Strandgut des grausamen Krieges.**' Igen denne skamfering.



Aufgedunsene Leichen in der Drina bei Goražde: Jede Stunde 20 Körper als Strandgut des grausamen Krieges

LANDSCHAFTSVERBOT

© Claus Carstensen 2022

Udgivet i forbindelse med udstillingen af samme navn

Kurateret af Claus Carstensen i

Galerie MøllerWitt,

Bredgade 67, 1260 København K

24. februar – 2. april 2022

www.gmw.dk

info@gmw.dk

Grafisk tilrettelæggelse: Rasmus Eckardt og Anne Lotte Grønbæk

Fotos: Anders Sune Berg, Galleri Bo Bjerggaard og Hans Ole Madsen

Tryk: Lasertryk

Oplag: 300

ISBN: 978-87-992919-8-0

Printed in Denmark 2022

Tak til kunstnerne, Galleri Bo Bjerggaard for udlån af Per Kirkebys overmaling, udlåneren af Kurt Schwitters' maleri, Lucas Haberkorn, Ane Hejlskov Larsen, Kinna Poulsen og Erik Steffensen



9788799231980