

Simon Grimm

JEG EFTERLADER ALT



*

*Til
Viola, Charlie & Lucas*

JEG EFTERLADER ALT

Simon Grimm

JEG EFTERLADER ALT



*



Stumper og stykker

Denne bog består af udvalgte fragmenter lagt ved siden af hinanden. Jeg har skrevet dem frem som et billede på de tanker, valg og praksisser, jeg gør brug af som maler.

Jeg vil forsøge at beskrive maleriets grundvilkår og undersøge mulighederne for at danne billeder. Min kunstpraksis handler om at isolere nogle af de dele, der tilsammen danner et maleri. Det skrevne ord tager altid tilløb, og det er også en del af min praksis. Tekstfragmenterne kredser om maleri og om billedet som et objekt, jeg begærer.

Jeg vil skrive om det, jeg har set, og om det at se.

Leaving it All Behind

»Leaving it All Behind« er den samlende titel på en serie malerier, jeg har arbejdet på i de seneste år. I malerierne arbejder jeg med fravær og tab af billedfladen, hvilket jeg i praksis gør ved at skære hul i billedfladen og derved viser maleriets synlighed og grænser. Jeg arbejder med at skabe en billeddannelse, som kun kan samles bag nethinden. Jeg arbejder med et dynamisk billede. Med dynamisk mener jeg et billede, der kan fastholde et blik i længere tid.

Jeg ønsker at isolere centrale dele i det at gøre et maleri, og her via skriften at give disse informationer videre. Jeg vil sprogligt – og i tankerne – åbne op for, hvad et maleri er, og hvilke dele det består af.

Hullet

»Leaving it All Behind«. Seriens signatur, maleriernes motiv, er et hul midt i lærredet. Maleriernes centrum er skåret ud. Ved nogle af malerierne står væggen igennem, andre malerier har et stykke lærred monteret på bagsiden af blindrammen. Billederne med et ekstra lærred monteret på bagsiden opererer med et dobbelt billedplan.

Billederne med hul direkte ind til væggen synliggør, at billeder har en bagside. Disse billeder opererer med det, jeg vil beskrive som et reetableret billedplan.



Hullet tvinger begge typer malerier ud i et skifte, hvor maleriets flade forlades, hvorefter billedet visuelt realiserer sig rumligt som det objekt, det er. Hullet peger tilbage på den flade, der forlades, selvom det tvinger selvsamme dimension til et kollaps. I fladens kollaps blotlægges det grundvilkår for maleriet, at det er et objekt, der læses fladt.

Der blotlægges det vilkår, at vi oftest vælger at se og opfatte en afgrænset og ubrudt flade todimensionelt, når denne flade præsenteres for os med de ydre tegn på, at det er et maleri, et billede, vi beskuer.

Disse ydre tegn optager mig, fordi de er definerende for læsningen af det, jeg gør som maler. Det, at jeg gør et maleri.

Næsten-nulpunkt

Jeg oplever hullet som et tomrum, der evner at berøve blikket et punkt at hvile på. I maleriet gør det, at mit øje ikke mere finder hvile der, hvor blikket før bandt sig til en flade. Synet passerer øjeblikkelig igennem fladen.

Det tomrum, som hullet efterlader, kan ikke bære blikket, og således bliver mit blik i gentagne øjeblikke hjemløst. Blikket bliver hjemløst, fordi det hele tiden forsøger at tilbageerobre det ingenting, som hullet har skabt. Jeg finder det påfaldende hvorledes jeg sanser, at mit blik slår smut hen over det tomme rum, eller hvorledes mit blik i stadige forsøg prøver på at trodse hullets kraft.

Det er udgangspunktet for – og en del af det – jeg senere vil benævne som en visuel motor. Det er det pendulerende blik, der opstår, når blikket til stadighed forsøger at finde billedets fulde og intakte flade at hvile ud på. En forudsætning for ovennævnte tilstand er et hul af en vis størrelse, med en maksimal grænse. Den maksimale grænse er skaleret efter vores krops størrelse, som bl.a. afgør, hvornår hullet vil skifte karakter til f.eks. en passage.

I hul-malerierne henviser hullet både til billedet som et normalt tredimensionelt objekt samt til billedets før-tilstand, der var et objekt med en todimensionel læsning.

Når jeg ser hullet, splittes mit blik i et *dobbeltsyn*, et frustreret syn, fordi mit blik bliver tvunget ud i en pendulering mellem det to- og tredimensionelle. En grundforudsætning for maleriet bliver hermed synlig.

Grundforudsætningen er, at vi ser og læser denne objektkategori fladt. Jeg oplever, at dette vilkår synliggøres, i og med at maleriet til stadighed skifter dimension bag øjet. Det er en usædvanlig tilstand for et maleri, at den intakte flade er fraværende, samt at der så tydeligt er et brudt blik til stede i det, man ser foran sig. Jeg finder, at denne tilstand lukker op for en mulighed for at kigge ind i maleriet.

Hullet tydeliggør maleriet som et objekt. Maleriets flade forlades. Dette er den poetiske begrundelse for titlen: »Leaving it All Behind«.

Sprogligt kunne jeg kredse om hullet som et ikke-sted, en membran uden farve eller substans. Jeg har valgt at benævne hullet et *næsten-nulpunkt*. Ved beskrivelsen af hullet kunne man sige, at alt er fjernet, dog er det omkranset af en fortællende rest. Denne rest ses bl.a. langs med og lige ved hullets kant.

Selve hullet synes i sit udgangspunkt ikke at bestå af noget. Dog repræsenterer det fraværet. Fraværet af noget, der før var til stede. Hullet fortæller, at der har været et før. Selve hullets sum bliver for mig, at det bærer på et fravær, der er forbundet med et før. Hullet tænkes derfor ikke som værende absolut tømt, men som et punkt, der har disse *ikke længere tilstede kvaliteter* i sig.

Hullet har et forhold til tid. Det har et ekstraordinært forhold til det rumlige. Hullet er noget *næsten ingenting* med *noget udenom*. Summen bliver i min optik et *næsten-nulpunkt*.

Jeg tænker, at når *næsten alt* forsvinder, kommer jeg tættere på, at alle muligheder igen er blottet. At *næsten intet* har sin egen tyngde. En tanke, der ligger fint i tråd med ideen *Less is more*.

Forestillingen om

Jeg tænker denne præmis for mine hul-billeder: Når det tabte ikke mere er tilstede, bliver forestillingen om det tabte mulig. Denne forestilling om det tabte bliver skabt bag øjet.

I serien »Leaving it All Behind« oplever jeg, at hullet kan forskyde billeddannelsen, således at den foregår på en anderledes måde end den, jeg normalt udfører, når jeg ser et helt billede henne på væggen. Jeg oplever, at hullet forskyder billeddannelsen inde bag mit øje. Jeg tror det sker, fordi forestillingen om det tabte sætter ind, når jeg erkender, at billedet foran mine øjne har et hul i sig.

Grundlæggende tænker jeg altid at billeddannelse sker bag øjet. I hul-billederne oplever jeg en billeddannelse, der er forankret bag øjet, men som også til stadighed ligger i en repetitiv udveksling med det, der hænger henne på væggen. Jeg vil beskrive billeddannelsen som en stadig proces i det at skabe et helt billede til aflæsning.

En pointe, i at tænke billeddannelsen væk fra væggen til bag øjet, er, at billedet hermed rykker tættere på sit eget udgangspunkt, fordi billedet havde en præforestilling før dets realisering. Præforestillingen og den nye forestilling er ikke den samme.





Som betragter begærer jeg at læse billedet fladt, fordi det bærer alle tegn på at ville aflæses fladt. Men det er ikke muligt, og jeg må samle billedet på en markant anderledes måde, fordi jeg genskaber billedet bag øjet.

Jeg oplever en markant forskel på et billede, der realiserer sig på fladen ovre på væggen og altså kan læses fladt, og et billede, der som beskrevet folder sig ud bag øjet.

Den samlede billeddannelse sker i udvekslingen mellem det billede, jeg samler bag øjet, billedet på væggen, billedet på nethinden. Det sker i en stadig udveksling, hvor et nyt tab optræder: Tabet af det forestillede billede.

Et tab, der danner en forlænget beskuelsestid. Den forlængede beskuelsestid består i, at jeg til stadighed forsøger at genvinde det tabte billede.

Hullet er blevet en måde at flytte billedet fra væggen og ind bag øjet, flytte billedet tilbage til *forestillingen om*. I min billeddannelse indgår der via hullet en forestilling, der kompenserer og arbejder for at genskabe et helt billede.

Jeg ser et billede, der kommer til mig på en radikalt anderledes måde end forventet. Det, jeg ser, bliver tydeligt i en udveksling med mig, den verden billedet er en del af – og billedet selv.

At genskabe det billede, der før var, er ikke muligt. Billedet er noget andet. I min billeddannelse vil jeg som udgangspunkt forsøge at genskabe billedplanet gennem en forestilling om, hvorledes fladen kunne have set ud.

Dette sker ved, at jeg forestiller mig det, forsøger at huske det, forsøger at komme forbi hullets *void*. Det sker inde bag øjet. *Forestillingen om* er et af flere mulige bedrag. Hukommelsen er også et bedrag.

Hukommelsen om

Hukommelsen er mistænkelig. Den er præget af en *forestilling om*. Jeg oplever, at hukommelsen er i spil, når jeg *forestiller mig*. Jeg bruger billeder, informationer, erfaringer etc. fra noget, jeg f.eks. har set, gjort eller erfaret før. Ved hul-billederne optræder hukommelsen som et led i forsøget på at genskabe den tabte flade. Det sker især i de billeder, hvor væggen er synlig gennem hullet. Det, jeg mener at kunne huske, kan jeg bruge til at sætte i stedet for det manglende, bruge til at konstruere et plausibelt bud på en ny intakt flade.

Når min hukommelse er en aktiv medspiller i billeddannelsen, betyder det, at mit billede momentvist er hinsides denne verden. Billedet er hinsides det, der hænger på sømmet foran mig. Det er for mig et af billedets mange mulige måder at folde sig ud på.

Synsbedrag

At tale om synsbedrag handler om at finde en beskrivelse af det fænomen, man visuelt sanser, når man tror, man visuelt sanser, hvad man kunne kalde rent, men egentlig er overladt til en helt, eller delvis visuel konstruktion, skabt i øjet eller bag nethinden.

I »Leaving it All Behind« forsøger jeg at operere med en billedkonstruktion, der i en af sine bestanddele indeholder et synsbedrag. Selve synsbedraget folder sig ud, når jeg kigger ind på billedet, og det momentvist visuelt kompenser for hullet i fladen.

Det er et synsbedrag, når billedet i et glimt samler sig i en intakt flade bag nethinden. Når jeg visuelt sanser det hele billede bag nethinden, så sanser jeg en flygtig visuel konstruktion.

Det billede jeg i et glimt ser, det oplever jeg som også værende en del af virkeligheden. Det vil sige, at jeg tænker det som værende lige så *sandt*, som det billede med hullet, jeg straks efter genser.

Når min hånd ikke skaber et maleri, der ligger i en rimelig forlængelse af det billede, jeg havde forestillet mig, så er det nærliggende, at jeg oplever det endelige billede som ufuldendt og uforløst.

Jeg tænker det forestillede billede som et ideelt billede, det perfekte billede, der har en ikke-realiserbar perfektion i sig. Hvis dette forhold gør sig gældende, vil det realiserede billede altid falde mere eller mindre uforløst og ufuldendt ud. Netop det forhold anser jeg som en af de centrale problemstillinger for det realiserede billede.

Jeg tænker det som maleriets unavngivne traume. Jeg forsøger ikke at bruge forestillingen om billedet som en fordring til det billede, jeg har givet form, men tænker tit, jeg alligevel kommer til det i små bidder.

I hul-billederne synes synsbedraget i momenter at kunne *heale* det ufuldendte maleri. For mig skubber synsbedraget billedet tilbage i en billeddannelse bag nethinden. Tilbage til en position, der på sin vis ligger i nærheden af det forestillede billede.

Selve tanken om at komme tilbage bag nethinden finder jeg interessant, fordi jeg opfatter det som stedet for mit billedes oprindelse.

Det er i min praksis blevet vigtigt at komme tilbage til udgangspunktet for billedet, at forholde mig til det forestillede billede og placere billeddannelsen et sted bag nethinden.





Jeg tænker ofte, at det ufuldendte kunne defineres som en forestilling, der ikke er realiseret.

Synsbedraget bliver for mig en af flere mulige komponenter i forlængelsen af beskuelsestiden.

Det nye billede

I processen, hvor øjet forsøger at reetablere hullet, bliver mulighederne mange. Mulighederne er dog – alligevel – begrænset af det, der ligger omkring hullet.

Det, der ligger omkring hullet, leder genetableringen af det tabte intakte billedplan i bestemte retninger. *Næsten-nulpunktets* mulighed er, at det har utroligt mange muligheder samlet i sig.

Mulighederne er ikke nødvendigvis uendelige, men kunne tænkes her som uoverskueligt mange. Min oplevelse er dog, at denne reetablering af fladen er rimelig *næsten-ens* hver gang, men signifikant nok altid med små skred og variationer i sig. De små bevægelser, skred og variationer udløser et vibrerende rekonstrueret billede. Blandt andet dette forhold gør, at billeddannelsen er dynamisk, fordi det rekonstruerede billede aldrig falder helt ens ud. Det skaber en dynamik i billedet, når øjet hele tiden prøver at genskabe billedets tabte helhed.

Det er et forhold, der kan løse en af maleriets svagheder. Nemlig den korte beskuelsestid, som et billede normalt bærer rundt på.

Det, der ikke er der

Det fraværende er præsent som fraværende. Det har et eget nærvær. Det, der ikke er der, fungerer og har næsten samme kvaliteter som det, man finder ved en udstregning. Udstregningen har i sin aflæsning en flertydig betydning, og er ofte et startpunkt for en læsning af fladen. Hullet er udtrykt fravær og har, hvad man kunne betegne som et *det, der ikke er der*-nærvær. Derfor bliver hullet et naturligt startpunkt i en aflæsning af billedet. Hullet har en forøget betydning for den samlede billeddannelse. Når blikket møder hullet, forsøger det at forstå, at genskabe og kompensere for det tabte. Det er så drastisk og altdominerende, at enten må vi visuelt helt give slip på hul-maleriet, og så er det der ikke mere – eller også må vi prøve at komme forbi hullet, hvilket resulterer i, at øjet får sit eget pendulerende syn.

Det pendulerende blik

Beskuelsen er til stadighed beskæftiget med at håndtere den visuelle negation, hullet udgør. Blikket mærker hullets kant. Det kigger øjeblikkeligt gennem hullet.

Blikket bliver springende, søgende. Det forsøger at reetablere en før-hul-tilstand, hvor billedet igen er et billede. I et og samme moment bliver billedplanet reetableret og tabt. Med gentagelsens små variationer starter billeddannelsen igen forfra.

Det dobbelte billedplan

Den centrale pointe i billederne med et dobbelt billedplan, er, at i perceptionen samler de to forskellige billedplaner sig i kortvarige glimt. Det todimensionelle plan i maleriet reetableres bag øjet og mistes øjeblikkeligt, når man genser maleriet på væggen. Billedet får herved en karakter, jeg vil kalde *en anelse*. *En anelse* fordi billedet ses og tabes i et og samme moment.

Det er illusoriske visuelle bevægelser i synsindtrykket, der skaber billedet, og det virker ret dynamisk, fordi synsindtrykket hele tiden opdager *fejlen*, hvorved billedplanet kollapser. Herved bliver billedet som i en cyklus tabt og stykket sammen igen og igen.

Denne flygtighed – denne reetablering af fladen uden for maleriet – bliver for mig et ideelt billedplan. Genetablering af det tabte er en meget lykkelig tilstand for et maleri, fordi man hermed opnår at komme betydeligt tættere på det billede, man satte sig for at lave. Det ligger tæt på, måske lige op ad den forestilling om billedet, man havde, før man startede.

Forestillingen supplerer hele tiden, med små forskellige varianter, en mulig reetablering af det tabte. Denne forvirring, eller tøven, giver netop de gentagelser, der er befordrende for beskuelser. Beskuelsestiden forlænges anseligt. Det er den dynamiske illusoriske repræsentation af billedet bag nethinden, der er nøgle til forbigåelsen af billedet på væggen. Det er lykkeligt, for her forbigår man en af de største svagheder, et billede har.

Svagheden er, at billedet ikke har udseendet med sig, forstået på den måde, at det ikke svarer til den startforestilling, man havde. Det falder banalt ud, hvilket sker, fordi det ikke kan opfylde de ideelle fordringer, man havde til det før dets realisering.

Hul ind til væggen

Når maleriet hænger med et tilpas stort hul i sig, vil der tegne sig to skygger på væggen: En fin selvskygge modsat lysindfaldet i hullets udkant samt i forlængelse af billedet en slagskygge modsat lysindfaldet. Slagskygge og selvskygge fortæller mig, at jeg har med et objekt at gøre.

Selvskyggen etablerer væggen som et plan under maleriet. Det fortæller mig, at fladen foran har en bagside. Væggen er et kendt sted, hvorpå malerier beskues.





Normalt anser jeg den hvide væg som næsten neutral, men ved også, at dette må anses som et valg.

Den hvide væg er kodet. Og dog er den en optisk, næsten hensigtsmæssig måde at bære et billede frem på. Dette fordi billedets forskelle er klare, når det læses op mod den lyseste del af væggen. Jeg er dog skeptisk over for den hvide væg, idet den kaster nærmest blændende lyset tilbage. Det medfører, at jeg på sin vis ser billedet i modlys. Jeg tror, at hvis væggen holdt en anelse mere på lyset, da ville billedet kunne folde sig anderledes klart ud.

Hvis et billede optræder mod en sort væg, vil det påvirke niveauforskelle i billedet betydeligt. Sort suger lys, sort holder på lyset. Farvede vægge forskyder den koloristiske balance, som jeg formoder mange billeder internt forsøger at opnå. Den farvede væg kan og vil forskyde blikket, så det hviler mere på væggen rundt om end på det billede, væggen bærer. Den forstyrrer beskuelsen af billedet.

Muligvis ville en meget lys, grå væg bære billedet bedst, fordi grå evner at understøtte og fremme farven i maleriet.

Via hullet i et enkeltplansmaleri vil man forsøge at kompensere for den tabte flade. Væggen, som er en af billedets klassiske medspillere, viser sig her i momenter som en del af billedet. Væggen er flad og en del af billedannelsen. Jeg tror, vi forstår billedet i forhold til det, der ligger uden om det. Det være sig fysisk såvel som konteksten, billedet optræder i.

Væggen har en *hele-vejen-rundt-om-os* fladhed, hvilket jeg oplever som en anden form for fladedannelse, da den fuldbyrder skaber et rum. Væggen er et slutpunkt i rummet.

Hvide huller

Det er nærliggende at parallelisere de tanker, jeg har om huller i maleriet, med de sorte huller, astrofysikken beskriver. Der er dog den forskel, at huller i malerier opfører sig en kende anderledes. Jeg har valgt at kalde disse huller for hvide huller (uden at jeg ønsker en sammenligning med astrofysikkens hvide huller).

Jeg kalder dem hvide huller, fordi det er den måde, de gennemsnitligt og banalt visuelt fremstår på. Min erfaring siger mig, at øjet bliver uroligt, når det mærker hullet. Men ved disse hvide huller sker der noget andet end i fysikkens sorte huller, hvor det, der findes på kanten af begivenhedshorizonten, vil møde hullet, tone ud, blive trukket ind og forsvinde. Hvide huller lukker ikke beskuelsen fast, billedet forsvinder ikke gradvist. Min erfaring er, at her sætter hullet gang i forestillingen om det tabte. *Forestillingen om* er for mig at skubbe beskuelsen over i et før.

Øjet vil forsøge enten at kompensere for det tabte, reetablere eller erstatte det. Den nærliggende grund er, at hullet er til at overskue, og derfor kan vi bedre kompensere for, reetablere eller erstatte den tabte flade igen. Jeg tror, vi bag øjet instinktivt forsøger at rekonstruere objektet, og i dette tilfælde et maleri. Vi prøver instinktivt at gøre det til et objekt, vi aflæser todimensionelt. Reetableringen kan foregå på forskellige måder. I mine undersøgelser opererer jeg med to forskellige slags huller: De huller, hvor man kommer direkte ind til væggen, og de huller, der møder et nyt billedplan længere inde. De fungerer på forskellige måder. Det er begrundelsen for, at jeg opererer med, at enten vil man kompensere for hullet eller reetablere fladen i perceptionen. Ved huller i enkeltplansmalerier vil øjet forsøge at reetablere. Ved dobbeltplansmalerier vil øjet lægge planerne sammen.

Visuel motor

Et billede har normalt en kort beskuelsestid, der kan tælles i få sekunder. At etablere, samt at forlænge denne tid, kan gøres på forskellige måder. Etableringen af, hvad man kunne kalde en simpel beskuelsestid, er ganske ligetil.

Startbeskuelsen sker i to tempi. De første sekunder søger billedet selv for. Jeg ser tegnet for et billede, jeg ser noget, jeg kan isolere fra det, der er omkring det. Jeg ser måske selve billedet og forsøger med det samme at aflæse det.

I anden omgang aflæser jeg billedet i en eller anden given rytme. Hertil kan lægges den lille forlængelse af beskuelsestiden. Dette sker, når jeg møder befordrende tiltag eller befordrende forhindringer i min læsning af billedet. Jeg tænker, at min beskuelse ofte ophører umiddelbart efter, at mit øje har mødt en *ikke befordrende forhindring* på fladen. Mødt noget, der får mit blik til at søge videre. Ophøret sker normalt og oftest med en lille forsinkelse til følge. Denne forsinkelse skyldes, at jeg i få momenter forsøger at kompensere for det upræcise, at noget bag øjet reagerer på det uønskede. En proces, hvor jeg visuelt forsøger at forstå, at kompensere, for siden at komme forbi billedet.

Normalt ophører min beskuelse længe før, der er gået 10 sekunder. En forlængelse af beskuelsen ud over de indledende sekunder er for mig oftest forbundet med et vist besvær. Det er her, jeg arbejder med en idé, jeg vil kalde en visuel motor.

Kort beskrevet er mit bud på denne visuelle motor en mulighed, man kan opnå, hvis man lægger billeddannelsen i en gentagende udveksling mellem det, der sker henne på væggen, og det, der sker inde bag øjet.

En visuel motors startpunkt kan etableres ved et eller flere formelle tiltag på billedplanet, som man efterfølgende fuldfører, kompenserer for eller reetablerer bag





øjet. Udvekslingen, den gentagne udveksling, sker, når man lige efter øjeblikket erkender, at helheden bag øjet er tabt, da billedet på væggen siger noget andet end det etablerede billede i bevidstheden.

De formelle tiltag, jeg har fundet fremmede for en visuel motor, er for størstedelen kendetegnet ved at være ufuldendte. Det være sig i stregen, farven, formen etc. Desuden kan, hvad man kunne beskrive som en anelse, være fremmede, samt fraværet af noget, man egentlig forventede ville være der. Noget, der er flimrende, sløret, utydeligt, udstreget etc. Jeg tror, de fleste billeder har en fuldendelse i mennesket. Spørgsmålet for mig er, hvordan man aktivt kan bruge den antagelse. At jeg i tanken, på lærredet og tekstuel forsøger at indkredse den visuelle cyklus som en mulighed sker ud fra ønsket om at modvirke øjets flygtighed, en flygtighed, der gør, at mine billeder har tabt beskuelen, nærmest i det øjeblik, jeg anerkender at have sanset billedet visuelt.

I min praksis er hullet en effektiv og centreret måde at skabe en forlænget bekuelse på. Hullet giver et pendulerende blik mellem det billede, der er foran os, og det billede, der samles i perceptionen. Denne vekselvirkning forlænger min bekuelsestid betydeligt.

Jeg er af den overbevisning, at når billedet samler sig, så sker det ikke i en entydig rækkefølge, Jeg oplever at billedet samler sig i brudstykker, at det samler sig over *en lille* tid. Når jeg ser billedet er overblik noget jeg sjældent føler, men noget jeg altid forsøger at etablere. At finde og *tilnærmelsesvis* fastholde billedet bliver for mig ofte lig med billedets bekuelsestid.

Det at beskæftige sig med hvor længe et billede beskues, er det samme som at prøve at bestemme, hvor længe der er en form for visuel kontakt mellem objekt og subjekt. Jeg nævnte bl.a. det ufuldendte som det, der driver motoren. Man kunne her tage det videre og tale om et maleri, der fuldbyrdes gennem sin ufuldendthed. Det er en tanke, der beskæftiger mig, og et forhold jeg synes at genkende, når jeg kigger ned gennem kunsthistorien.

At gøre et maleri

Summen af *før*, af de fysiske handlinger og de konceptuelle beslutninger giver et billede til verden.

Det at male handler ikke kun om at lægge én eller flere farver på en stabil flade af en given størrelse, i en bestemt rækkefølge og med et bestemt mål. Det handler i høj grad om noget, der ligger *før*, samt om noget, der kommer efter. Handlingen *at male et maleri* giver først mening, når *før* og *efter* tages med. Ideen om et maleri, selve det at ville male et billede, at få ideen til denne handling, ligger *før* billedet.

Når maleriet samler sig under hændernes arbejde – samler sig efter en plan, i ekstase eller ved tilfældets hjælp – bliver billedet fysisk til.

Summen af *før*, af de fysiske handlinger og konceptuelle beslutninger synliggør en visuel mulighed. Det giver et billede til verden.

Når man sætter billedet fra sig, og når det forsvinder fra værkstedet, slipper billedet sin oprindelse og finder en anden betydning. Et maleri er ikke stabilt, men forskyder sig hele tiden i sin betydning, forskyder sig i sin måde at være på, forskyder sig gennem tid og rum. Det er på sin vis hele tiden sig selv, men det mister hele tiden noget og får tilskrevet noget nyt. Der kommer nye øjne til med nye syn.

Det er et centralt, grundlæggende og determinerende forhold, at *før* har afgørende betydning for maleriet. *Efter* har også en vis bestemmende kraft over maleriet. Derfor handler det at male et maleri ikke kun om det lange øjeblik, hvor maleriet fysisk finder form, og hvor det realiserer sig som et objekt, der ses fladt. Det er især et resultat af noget, der er sket før. Denne dimension bør aktivt indgå, når man danner billedet. Maleriets iboende fortælling om dets udgangspunkt er altdominerende for dets væren. Denne determinerende del af maleriet, må man forudsætte, at man ønsker en vis form for kontrol over. Fordi man hermed kan opnå en større præcision i sin visuelle udsigelse.

Kontrollen handler om at erkende og vedkende sig det afgørende forhold for billedet. Billedets determinering rækker længere bagud end selve det idealiserede billede i forestillingen. Maleriet er på sin vis en ytring, der bygger på summen af alt det, der ligger bag en, samt på siden af en.

Man kunne rejse påstanden om, at maleriet allerede er afgjort på forhånd, og at det ofte er selve ekstasens spor, der tilfører ideen om, at man har skabt en betydningsfuld og unik forskel i verden.

Maleriet er ikke noget i sig selv, men mærkes, formes og afgøres af det, der er omkring det. Det mærkes, formes og afgøres endnu før, det realiserer sig under håndens arbejde. Jeg oplever, at maleriet ligger løst og skvulper tilfældigt i tid og rum – denne tilgang er ikke ment poetisk, men mere som et skøn over, hvad jeg oplever.

At eje et billede

Når maleriet slippes, lægger det sig ind i mængden af billeder bag mig. Billedet blev en mulighed, jeg forløste, men jeg ejer det ikke mere. Jeg ejer det ikke alene. Jeg ejer det ikke.





Det at have ejerskab og magt over billedet anser jeg som en periodisk hændelse. Billedmagerens mulige tyranni er kun kort.

Ja, man kan besidde objektet. Men selve objektets ejerskab er ikke interessant. Det er muligheden for at kunne se det, der er det interessante

Det ufuldendte billede 1

Tekstens betoning af maleriets *før* giver en mulighed for at se nærmere på det, jeg vil kalde det ufuldendte billede.

Min oplevelse er, at det realiserede billede i sin væren har noget uforløst forbundet til sig. Det hænger ofte der på væggen helt banalt og uforløst. Mens billedet, man forestiller sig, iboende har noget uforstyrret og nærmest-næsten-perfekt i sig.

Det forestillede billedes relation til det realiserede billede oplever jeg tit som en ureflekteret fordring om at realisere det forestillede billede 1:1. Selve relationen mellem det forestillede og det realiserede billede ligger centralt i min forståelse af et muligt grundproblem for maleren, og jeg tænker, at det jeg vil kalde det ufuldendte kunne være en nøgle til denne udfordring.

Hvis det færdige billede kunne finde sit udgangspunkt, ville billedet realisere en forestilling. Det ville række forbi sig selv, forbi en perfekt række af handlinger og beslutninger. Det ville være forbi denne verden. Udgangspunktet for maleriet er et idealiseret billede skabt i forestillingen. Maleren må aktivt erkende, at *før's* forestilling om billedet er en umulig og urimelig fordring til det realiserede maleri. En ureel målestok. Der er en samhörighed mellem de to billeder, man er nødt til at separere.

Det gælder med billeder som med mennesker, man må prøve at elske dem for det, de er.

Det er afgørende for mig at tænke *før* med ind i maleriet, fordi det øger præcisionen i det, jeg måtte ønske, maleriet skal kunne, gøre og være.

Bestemte tiltag, valg og selve resultatet er forbundet med det *før*, og her har jeg en vis indflydelse. Når jeg fysisk er begyndt på maleriet, er min indflydelse til dels båndlagt, og når jeg giver slip på maleriet, ophører samtidig mit regime over billedet. Jeg har dog en straffri mulighed for at annullere maleriet, endnu før nogen ser det.

Når jeg skærer et hul i maleriet gør jeg ikke maleriet fortræd eller ødelægger det. Ved at skærer et hul i maleriet viser jeg blot et af maleriets mange muligheder.

Det at male handler om *før*, samt om relationen mellem *før* og det realiserede

billede. Maleriet har noget ufuldendt forbundet til sig. Jeg synes, dette problem er et centralt punkt i forståelsen af, hvorfor det er svært at male.

Det er maleriets store udfordring og problem, at det aldrig helt lever op til min – skaberens – forestilling om det.

Forestillingen om at et billede har en egen perfektion, synes jeg er værd at overveje. Mens det ideelle billede har jeg i udgangspunktet lagt i det, jeg kalder *før*.

Hvad man vil, hvordan man når det, rækken af valg frem mod det og vægtningen af valgene afgøres helt centralt af, hvordan og hvor man får billedet visuelt til at samle sig.

Jeg bliver altid selv en kende mistænkelig når jeg tænker på strategien, der hedder at lytte til det, maleriet beder om. For mig er det at male er en måde at tænke på.

Jeg kan spørge det og lytte efter svar. Jeg kan ikke lytte og finde svar.

Det ufuldendte billede 2

Et maleri er en afgrænset række af hændelser, der er afledt af den idé, den forestilling, man havde lige før den fysiske tilblivelse. Afledt af ens startforestilling om, hvad det kunne ende med. Kendetegnende er det dog, at det ikke synes at ville fuldende sig selv, når man realiserer det fysisk. Selv med mange års erfaring synes der ikke at være en 1:1 sammenhæng mellem *forestillingen om* og så det realiserede. Maleriet har som en fysisk genstand noget uafsluttet i sig.

Det ufuldendte i maleriet ligger i, at maleriet i sig selv er banalt, grænsende til det brutale. Det er en lang række af handlinger, hvor den forrige handling ofte forsøges korrigeret af den efterfølgende. Man kunne kalde det at male for en kæde af styrede tilfældigheder og kompenseringer. Hvad man vil, hvordan man når det, rækken af valg frem mod det og vægtningen af valgene afgøres helt centralt af, hvordan og hvor man får det visuelt til at samle sig.

I denne kendsgerning ligger en af maleriets store frustrationer begravet, da der ingen sammenhæng er mellem det forestillede billede og udfaldet. Derfor synes billedet uforløst, utilstrækkeligt og ufuldendt, når det realiseres. Det er billedets natur at være ufuldendt, fordi det forestillede billede altid syner ideelt. Tilgangen til dette problem kunne ligge i at lade billedet forløse sig selv i forhold til det, det beder om. At frastøde og glemme det billede man forestillede sig før. Denne vej synes svær tilgængelig, for hvordan skulle man helt kunne glemme *før*. Elimineringen af *før* kan f.eks. ses i art brut, i børns tilgang til at lave et billede, i malerier lavet i en vis grad af ekstase. Dette *før*, forestillingen *før* samt det realiserede bil-





lede, må sammenkobles i billeddannelsen. Det ufuldendte bekæmpes bedst, hvis man arbejder på at gen-erstatte *før* med noget andet.

Hvis man lader billedet fuldende sig bag øjet ved hjælp af det uafsluttede, det ufuldendte, ville man have dannet bro tilbage til udgangspunktet og dermed have dannet en sammenhæng. Tænker at det for en maler kunne være en lykkelig mulighed.

Det ufuldendte billede 3

Virkeligheden lever ikke op til min forestilling. Min hånd har ikke kunnet følge med. Problemet er nok, at min forestilling om, hvad maleriet kunne være, er bundet til en idé oppe i mit hoved, er bundet til det ideelle. *Ideen om* har absolut svært ved at manifestere sig ned gennem håndleddet og ud på lærredet.

Billedet er forbløffende fremmed, når det kommer tilbage gennem øjet og forbi nethinden. Problemet opstår, når mit maleri rent faktisk *falder ud* for øjnene af mig.

Når man *har gjort et maleri*, synes det efterfølgende at medføre en klassisk frustration over mediets utilstrækkelighed. Jeg oplever på svære dage maleriet som sørgeligt banalt og fuld af utilstrækkelighed. Og det er også en mulighed, at det forholder sig således. Forventningerne til mediet er en anden frustration. Har man ikke den oplevelse med det samme, kommer den ofte med renter over tid. Eufori kan også ligge i forlængelse af ens gøren et billede. Men her bør man se, om det er billedet i sig selv, der er euforisk, eller om man får det et andet sted fra.

Grundlæggende er jeg af den overbevisning, at problemet ligger i, hvorledes vi tænker, at billedet skal forløse sig. Man forventer, at forestillingen ville kunne manifestere sig, hvis man bare rammer rigtigt eller har de fornødne teknikker i sin besiddelse. Udfaldet afspejler selvfølgelig vores forestillinger, men det forløser ikke selvsamme.

Det er netop i dette, at *maleriet ikke falder ud* som forestillet og siden planlagt, at jeg finder grund til refleksion. Jeg vil påstå, at der er en adskilt samhørighed mellem *før* og udfald. Det ufuldendte viser sig som et problem.

Jeg tænker i dag det ufuldendte som en mulighed snarere end et problem.

At se på et maleri

Når et billede beskues, folder sig ud for øjet, er afstanden givende for, hvordan det realiserer sig. Et billede realiserer sig forskelligt alt efter, hvilken afstand det beskues fra. Der er grundlæggende afstande, der er karakteriserende for vores visuelle beskuelse.

Jeg vil prøve at benævne de afstande, jeg opererer med. Jeg benævner dem: *In-*

den for rækkevidde, beskuelsspunktet, et beskuelsspunkt langt fra, samt næsten uden afstand.

Tiltag på et maleri sker normalt inden for en armlængde.

Det kunne beskrives som en *krop-pensel-flade-rækkevidde*. Mens de taktiske beslutninger løbende tages i flere skridtlængders afstand fra billedet.

Det fulde omfang af ens handlinger er ikke synligt helt tæt på, under udførelsen. Det ændrer dog ikke på, at i selve tilblivelsen af et billede bruges der megen tid til beskuelse tæt på. Det er forbi armlængden, at de fulde konsekvenser af mine handlinger bliver synlige.

Jeg anser det klart øgende for maleriets præcision, at bevæge sig frem og tilbage i processen, når man gør billedet. Man bør hele tiden se billedet i dets forskellige visuelle beskuelsspositioner. Billedets klarhed, eller mangel på samme, bliver uomgængeligt synligt, når man bevæger sig væk fra billedet.

Et billede bliver til tæt på, men afgjort på afstand.

Beskuelsespunktet

Malerier beskues oftest og bedst fra et punkt, der ligger lige foran billedet. Kendetegnet for dette punkt er, at man herfra har lidt mere end et fuldt udsyn til maleriet. *Lidt mere end* skal forstås helt bogstaveligt, således at der vælges en afstand, der er afstemt med, at man kan dominere billedet fra det punkt. Dette sker, fordi man letter aflæsningen af det, der er fladt, ved at placere det med noget omkringliggende rumligt. At aflæse noget todimensionelt sker altid gennem et rum. Der er en afstand forbundet med læsningen.

Der er en forbindelse mellem at se noget fladt, hvor vi i den proces får hjælp fra verden omkring det. Man kunne anse beskuelsspunktet som der, hvor billedets præcision og vellykkethed første gang er synligt.

Punktet *langt fra* er uomgængeligt der, hvor maleriets samlede sum og niveauet for billedets visuelle præcision manifesterer sig. Det er her summen af alle de ting, der gør et billede, realiserer sig i et samspil.

Maleriets klarhed, eller mangel på samme, er en god måde at beskrive, hvorledes et billede på lang afstand realiserer sig. At det står klart, ikke bare grafisk, men i sig selv klart og defineret, er ofte kendetegnende for de malerier, vi vender tilbage til. De afgørende faktorer for denne klarhed er ikke kun mængdeforhold og placeringen af lys og mørke, farvernes brillans eller stregens skarphed etc.

Den visuelle præcision er forbundet med billedets konceptuelle valg og strategier. Den samlede sum rækker forbi billedets formelle komponenter og formelle





tiltag på fladen. Et maleri er grundlæggende afhængigt af – og bliver afgjort af – konceptuelt præcise beslutninger. Herefter og i samspil med disse beslutninger kommer teknik, valg af materialer etc.

Uden afstand

Det bør nævnes, at malerier ikke kun beskues hængende i det hvide rum, dinglende på et søm. De selvsamme billeder ses digitaliseret, reproduceret i tidens billedstrøm. I blade, bøger, på iPhones, tablets og på nettet. Her ophører beskuelssafstanden som et punkt, hvorfra billedets præcision kan afgøres. Her er det opløsningen, pixels og skærmindstillingerne, der afgør, hvorledes det fremstår. Det er malerier, der er omsat til billeder. Det, vi ser, er malerier, der er oversat til et andet format, og derfor er de underlagt dette formats muligheder.

For min part ophører muligheden for at udtale mig om maleriets visuelle præcision, fordi det er oversat til et andet format. Det tilhører en anden del af billedverden.

Fladen, kanter og hjørner

Maleriets flade ender omtrent ved lærredets buk rundt om blinddrammens kant. Det er på udstrækningen før ombukket, billeddannelsen normalt sker.

Billedets kanter danner grænser mellem det udenom og det fra kanten og indad – mellem det rumlige og det todimensionelle.

I momentet, hvor øjet sanser billedets overflade, forsøger blikket at etablere fladens udstrækning. Dette sker, fordi blikket ønsker at definere billedets fulde territorium. Blikket ønsker en klarhed over det areal, der ligger lige for at blive læst todimensionelt.

Hjørnerne har en helt central funktion i etableringen af billeddannelsen, fordi de fire punkter markerer billedets fulde udstrækning. Når vi erkender hjørnernes placering, kan billedplanets udbredelse fastlægges, og straks etableres det todimensionelles territorium. Hjørnerne er og bliver billedets definerende koordinater.

Mellem billedets hjørner løber blikket sikkert langs billedets kanter. Siderne er lige grænselinjer, der, når de parvis mødes, danner billedets yderpunkter.

Disse hjørnepunkter er koordinater til forståelsen af fladens størrelse. Ved bare to diagonalt placerede hjørner erfarer vi straks fladens fulde størrelse. I bestemmelsen af hjørnerne bliver det visuelt fastlagt, hvilket område der er afsat til en billeddannelse. Alle tiltag på fladen er afgørende berørt af fladens udstrækning.

I selve læsningen af billedet trækker vi på verden omkring det. Hvis øjet har svært

ved at definere maleriets udstrækning, forskydes beskuelen fra center til kant. Hvis det ikke er formålet at forskyde beskuelen ud til de fysiske afgrænsninger af maleriet, er det klart en voldsom svækkelse af billedrummet. Da er det, som om øjet hele tiden forsøger at finde og fastholde et format. Blikket glider og skrider i gentagne forsøg på at definere billedets udstrækning. Definerede hjørner er bærende for et billedes mulighed for at folde sig ud. For at billedet kan synliggøre sig.

Når jeg i mine hulbilleder ofte kun arbejder med helt hvide nuancer, bliver det nødvendigt at tydeliggøre billedets afgrænsninger for at modvirke, at maleriet på afstand flyder ud i væggenes hvide rum. De kulørte hjørner skal holde, og de skal indikere en flade. Dette er den formelle begrundelse for, at hjørnerne i mine malerier ofte er aktiveret med en farve.

De farvede hjørner er blevet en del af en formel signatur i mine billeder, samtidig med at jeg bruger dem til at få billedet til at pulsere. Små forskydninger i defineringen af det enkelte hjørne kan få øjet til at arbejde. Forskydningerne er skabt af forskelle i størrelse, farve etc.

Øjets definering af hjørnerne er for mig blevet en vigtig brik i spillet om at skabe en dynamisk aflæsning af billedet.

Endnu en brik i spillet for at skabe et dynamisk billede.

De farvede hjørner tænker jeg som en slags visuelle tegnestifter, der holder billedet på plads. De er billedets fire verdenshjørner.

Noter om hvid

De følgende tekstfragmenter er centreret omkring farven hvid. Hvid er muligvis den farve, kunstneren regner for mindst, men det er den farve, der ofte fylder mest. For mig er det ofte den farve, der uden ord taler højest om malerens forståelse af det at bruge farven som virkemiddel i billedet. En af hovedpointerne i disse tekstfragmenter er, at den er et virkemiddel, en farve, man som maler skal omgå med stor omhyggelig, forståelse og, tænker jeg ofte, gerne med forsigtighed.

Som udgangspunkt er det oliefarven, der danner bund for de observationer, refleksioner og bud, jeg kommer med i følgende tekstfragmenter.

Mod lyset. Farven versus hvid

Hvid er summen af alle lysets farver. Hvid er lyset. Når tuben med hvid ligger på bordet, rækker jeg ud efter den som en farve. Men i maleriet tænker jeg ikke hvid som en farve, men som et udtryk for lys. Hvid kan næsten ikke holde på lyset og





sender det videre i overvældende grad. Hvid kaster lyset videre og væk fra fladen. Den hvide farves grundlæggende potentiale er, at den kan transportere lys. Når den hvide ligger under en kromatisk farve, danner den en bund, der kan sende lyset tilbage. Den oplyser farven bagfra, eller man kunne sige: den kaster lyset tilbage gennem farven. Dette er en af begrundelserne for, at nogle kunstnere vælger det hvide lærred som bund og udgangspunkt i deres billeddannelse.

Når hvid iblandes den kromatiske farve, lysner den farven. Man lægger lyset ind i farven. Hver gang man øger mængden af hvid i sin blanding, ændrer farven sin intensitet, sin måde at fremstå på. Ved en gradvis øgning af det hvide i farven, vil farven i *perioder* miste sin *balance* og virke uoplagt, men den vil også i andre perioder genvinde sig selv.

Det er som om den kromatiske farve genvinder sin balance, sit liv, i pastelfarven – sidenhen i den knækkede hvide.

I perioderne imellem, vil farven lide under den hvide, den vil være urolig i sin manglende balance. Selvfølgelig mister farven gradvis sig selv på sin vej mod hvid, Man kunne også beskrive, at farven er foranderlig i sin væren frem mod den bliver hvid. Min pointe her er, at den også har sine toppe på denne vej.

Den kromatiske farve topper i sit eget udgangspunkt, den topper før første lille mængde hvidt, den tilføres. Når yderligere hvidt tilføres, kulminerer farven umiddelbart yderligere to gange. Eller man kunne sige, at farven gennemgår forskellige faser mod, at den bliver så fortyndet, at den fremstår som hvid igen. De forskellige stadier, farven gennemgår, når den tilføres hvid, tænker jeg som et samlet potentiale. Mellemrummet mellem disse *toppe* er absolut værd at bruge aktivt i den formelle billeddannelse, da disse farverum er fremmede for de koloristiske muligheder i billedet. Mellemtilstandene findes fra punktet mellem, at den første lille mængde hvid tilføres farven, og til farven realiseres som en pastelfarve – samt fra pastelfarven og til farven begynder at realisere sig som kridtet hvid. I disse to mellemområder er farven absolut interessant og brugbar. Jeg vil umiddelbart kalde det, at farven lider under den hvide, farven er kommet under pres, er slået i stykker.

Jeg bruger, hvad jeg vil beskrive som en beskadiget farve til at støtte koloristiske tiltag, til at skabe koloristiske dødpunkter.

Døde pletter er også en måde at skabe en diversitet i billedets farveintensiteter, et tiltag, der kan understøtte de koloristiske muligheder i billedet. I mine tekster om forlængelse af beskuelsestid har den brudte farve samme mulighed for, at man gentagende gange vil kompensere for den manglende balance. Øjet korrigerer små afvigelser for igen at miste dem ved gensynet.

Hvid er palettens centrale *farve*, idet den markant forøger de kromatiske farvers mulige måder at fremstå på, den er en regulator. Her synes jeg, det er hensigtsmæssigt at kigge på, hvilken af de gængse hvide man tilfører farven. Zinkhvid har en transparent karakter, der er koloristisk givende for farven. Titanhvid afslutter farven hurtigere, idet den har en dækkende karakter. Hvorledes den hvide farve kommer til os, er afgjort af de kontrastforhold, den er i, afgjort af det, der omgiver den. Nøjagtig ligesom alle andre farver er hvid ikke kun afgjort i sig selv, men bliver afgjort uden for sig selv.

Hvorledes den hvide farve samler sig i vores blik, er især defineret af dens forhold til mørket. Mørket og lyset er forbundet. Den hvide hvidhed, måden at være hvid på afgøres her.

Farvens udbredelse contra *anden udbredelse* omkring den, er ligeledes afgørende for, hvordan hvid fremstår.

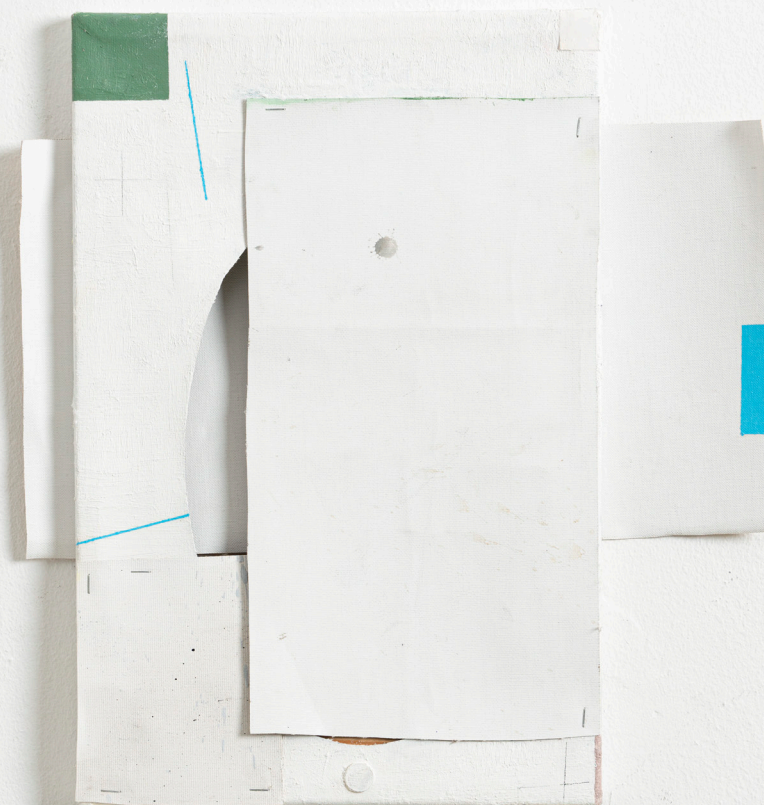
Det, der bl.a. regulerer hvids hvidhed, er, helt som ved de kromatiske farver, mængdeforholdet den optræder i, dens udstrækning, placering og form i billedrummet, hvilke farver samt valører den grænser op imod etc.

Hvid er ikke bare hvid. Den har forskellige nuancer, og denne akromatiske farve fremstår forskelligt afhængigt af dens glans, mathed og opacitet. Den kan være kold, varm, cremet, flertydig, tynd, tyk osv. Hvid er og bliver aldrig bare hvid. Hvid er meget varieret, når man insisterer på at se den.

Jeg tænker, at netop dette forhold gør, at man som maler skal være så meget mere opmærksom på hvid, når man maler.

En pointe ved hvid er, at den ikke umiddelbart virker charmerende, hvilket jeg oplever som en af normalfarvernes karakteristika. Hvid vurderes ofte som værende passiv, neutral og uden den store værdi. Denne antagelse gør hvid egnet til at simulere passiv, og derfor tages hvid tit ind i maleriet som en ønsket passiv medspiller. Dette forhold, at man vælger at hvid er passiv, gør, at man skal yde hvid meget mere opmærksomhed end andre farver. Hvid er passiv-ekstrem. Det ekstreme ligger i hvids evne til at sende lyset videre. Af samme grund, bør man omgås hvid med en øget opmærksomhed.

De færreste billeder formår i store mængder at bære hvid i sin reneste form. Det skyldes, at den æder opmærksomhed. Jeg tror, at det forhold, der gør sig gældende her, er, at hvid blander én med lys. Man har svært ved at komme ind til billedet, hvis man får for meget lys kastet tilbage. De rene farver bæres oftest bedst i små mængder. Det samme kunne være gældende for den rene hvide og den helt sorte.





Summen og samspillet mellem ren hvid og f.eks. kridtet hvid vil samlet fremstå som hvid. Man kunne kalde denne sum for dynamisk hvid. Det er en af nøglerne til, at Vilhelms Hammershøis malerier fungerer så fuldendt.

Jeg tænker ofte, at man som maler bør have aktive overvejelser over, hvorledes farven bruges, når den optræder helt klart. Dette gælder både de kromatiske farver, og de non-kromatiske farve. Jeg benævner ofte den tilstand hvor farven er helt klar, hvor hvid er helt hvid og sort helt sort, som en ekstrem tilstand for farven. Ekstrem fordi farven her har et yderpunkt.

Jeg tænker tit følgende: at når farven optræder ekstreme bør den være repræsenteret i meget små mængder. Den *tilnærmelsesvis ekstreme* farve kan fylde betydeligt mere. Jeg mener, at både farven i sin udfoldelse, inklusiv non-kromatiske farver, folder sig bedre ud, når denne konstellation er tilstede. Grundlæggende er min idé, at ekstremer bør optræde i meget små mængder, mens det der kommer tilnærmelsesvis tæt på, lettere kan optræde i meget større mængder. Overstående er en generalisering. Min pointe er, at man som maler bør have aktive overvejelser over, hvorledes farven bruges, når den optræder helt klart, helt hvid eller helt sort.

Næsten helt hvide malerier

Når hvid fylder meget i maleriet, så har det en evne til at forsvinde på væggen. Det er, som om hvide billeder momentvis glider sammen med væggen. Derfor er det nødvendigt at markere billedets udstrækning på en hensigtsmæssig måde. Oplagt er det at lægge en ramme omkring maleriet for at signalere, hvor maleriet starter og stopper.

Det kan også være, at man er markant i tekturen, f.eks. pastost, eller at overfladen er lakblank.

Det kan være ved, at man markerer flere eller alle hjørner med en farve eller tone. Det kan være hensigtsmæssigt at male de hvide billeder på en mørkere bund, fordi det giver en klang i den hvide. Hvidt maleri på hvid bund har sine udfordringer, her kan et middel være at bruge tekstur, blankhed eller f.eks. ændre væggenes farve. Overvejelserne gælder især oliemaleri, da oliefarven har en opacitet der gør, at lyset kan trænge ned, igennem, rundt i farven. Maling med høj opacitet, f.eks. akrylfarver, har ikke denne evne til at trække lyset ind i sig.

At male *næsten helt hvide billeder* er en fantastisk måde at vise maleriet på, at male med lyset er en fest.

Med hvid kan man isolere bestanddelen malingen som en substans i maleriet. Malingen som stof bliver i sig selv tydeligere, når man bruger hvid. Hvid er god til at vise malingen som en påført substans på lærredet.

Titanhvid har en god dækkeevne og er robust. Den beskadiger hurtigere farven qua dens høje opacitet, hvilket gør den velegnet til overmaling af andre farver. Zinkhvid er tit at foretrække iblandet titanhvidt pga. dens relativt lave opacitet. Zink har en fin evne til at tilføre farven lys uden at beskadige den for voldsomt. Rent fremtræder zinkhvid med en kold tone.

Zinkhvid er meget problematisk at benytte, da den har en evne til over en kort årrække at tørre og hærde meget hårdt op. Det betyder erfaringsmæssigt, at der sker afskalning inden for en kort årrække. Derfor bør man ikke bruge zinkhvid rent, men zinkhvid iblandet titan har muligvis også en svækket holdbarhed. Alt andet lige blander jeg selv zinkhvidt og titanhvidt i et fifty-fifty forhold, når jeg tilfører hvidt til farven.

Farven versus brun

Dette tekstfragment handler om brun. Mit ønske her er at beskrive, hvorledes farven brun evner at tilføre en farve øgede muligheder. Som udgangspunkt er det oliefarven, der danner bund for de observationer og de bud, jeg kommer med i dette tekstfragment om brun.

Med min pensel henter jeg den blå og blander den med gul, en grøn folder sig ud. Penslen finder en rød på paletten og forener den med den grønne, farven brun er nu en udfoldet mulighed. Det, der kendetegner brun, er, at den bærer alle farver i sig. Jeg kan blande mig til den ad flere veje og regulere dens valør med lyse eller mørke farver, med sort eller hvid. Jeg tænker, at farven brun er en skønsom blanding af de tre primærfarver, hvilket på sin vis gør, at de kan danne partnerskab med alle farver.

Jordfarver er den brunes mulige udfoldelse. For mig er alle jordfarverne en variant af brun.

Brun indgår i det jeg ofte navngiver som *de komplekse farver*. De komplekse farver er ideen om, at farven kan bære en flersidighed i sig. Med en flersidighed mener jeg, at den beskuede farve består af flere forskellige farver, selv om den umiddelbart opleves som værende en farve. Jeg har en oplevelse af, at når farven er kompleks, så oplever man farven som smuk. Det er, som om øjet bliver beskæftiget, når det aflæser farven. Brun er i denne sammenhæng effektiv, fordi den består af alle farver. Den tilfører farven en flersidighed. Min oplevelse er, at man i små mængder kan tilføre brun til en given farve, og farven vil optage den i sig. Det, jeg siger, er, at man kan skjule, hvorledes man tilfører flertydigheden.

I en farve med gul som dominant eller med gul som markant komponent kan



man tilføje okker eller sienna, og dermed opnå samme mulige flertydighed. Man kunne sige, at brun er velegnet til at runde andre farver af med.

Den intensitet den klare farve har i sit udgangspunkt, fraskriver den sig, når den bliver iblandet brun. Det er en af de omkostninger, det har at tilføje farven en flertydighed. Jeg tænker derfor, at man bør være omhyggelig med, hvor meget jordfarve man lægger til farven, således at der er et velvalgt forhold mellem farvens intensitet, og hvorledes farven folder sin flertydighed ud.

I oliemaleriet kan en flertydighed i farven opnås via en undermaling, og alt andet lige er en brun variant en god måde at tilføje farven en flertydighed på. Det gør man ved at lægge den under topfarven. Brun fungerer godt med topfarven, fordi brun både er givende og samtidig har et fredeligt forhold til topfarven. Det er en subtil måde at tilføje farven sin flertydighed på. Det er værd at medregne, hvilken valør undermalingen har, da dette forhold afgør, hvorledes der tilbagekastes lys fra bundfarven op gennem toplaget.

Jeg har erfaret, at hvis man maler en mørk rå umbra som bund og derpå lægger en lysere blå, vil den blå *lyse*. Det er markant sansbart, at den blå begynder at frigive intensitet.

Det er det, jeg i dette tekstfragment kalder: at få farven til at *lyse*. At farver lyser, er noget, man kan bemærke ved malere som Emil Nolde, Mark Rothko og Claude Monet. I Danmark mærkes det tydeligt i Erik Hoppes billeder fra Søndermarken og i Anna Anchers malerier med sollys, lysindfald. Det er især farven gul, der lyser internt i førnævnte billeder. Den blå kan man få til at lyse med en mørk, kølig brun bund. Jeg bruger den mørke variant af rå umbra til dette formål. I det hele taget ved at lægge den blå på en tung og mørk bund.

Den mørke brune, f.eks. rå umbra, er en fortrinlig erstatning for farven sort. Sort er ofte en problematisk farve at have i et maleri. Grundene til, at sort er mere besværlig end andre muligheder på paletten, skyldes først og fremmest, at sort er et udtryk for manglende lys. Sort kaster ikke noget lys tilbage, som alle de andre farver gør. Sort har en evne til at danne det, en maler vil kalde huller i fladen. Sidder man og kigger på et maleri, der bruger ren sort, vil man opleve, at blikket pludselig falder gennem fladen.

Hvis man ikke ønsker, at blikket skal falde gennem fladen, kan dette modvirkes ved at give den sorte en farve. Man kan integrere den sorte ved at lade den være

tilnærmelsesvis sort, eller ved at erstatte den med en mørk brun. Man kan bruge den mørkebrune til at simulere sort. Man kan bruge brun til at gøre den sorte *tilnærmelsesvis* sort.

Farven versus grå

Grå er en akromatisk farve. Grå er et udtryk for spændet mellem lys og mangel på lys. Grå viser altid sin valør ufortyndet.

Grå er farvens lydige tjener.

Når jeg i farven bliver vægelsindet, bruger jeg grå til at bære en given flade, før jeg bestemmer mig. Når jeg er sikker og målrettet, bruger jeg grå til at bære farven frem. Når jeg tænker på at optimere en kromatisk farve, overvejer jeg at tilføje grå, der ligger i forlængelse af den farve eller det område, som skal stimuleres.

Grå bruges ofte som en neutral farve, fordi den ikke evner at komme i konflikt med andre farver. Den blænder ikke, den danner ikke *hul*, den løber ikke med opmærksomheden. Grå evner at fremhæve den kromatiske farve uden at æde den, uden at forstyrre den. Ønsker man at danne klarhed i et maleri, at danne en koloristisk klang, så er grå umådelig effektiv. Den er det bedste bud på en passiv farve.

Grå kan bære næsten alle farver i sig.

Grå er ikke en entydig farve, men kommer i forskellige varianter: varm grå, kold grå, lys grå, mørk grå, transparent grå, en lukket grå, en kompleks grå, en passiv grå.

Jeg har en fornemmelse af, at grå kan meget mere, end vi umiddelbart tror.

Jeg har en idé om, at farven kan spejle sig i den grå. Et af mine vilde gæt er, at hvis den ligger rigtigt, kan den optisk skifte og blive en egentlig farve.

Et andet gæt er, at den kan understøtte en farve i at lyse.

Måske ser jeg anderledes på det om et år eller to.

Simon Grimm
JEG EFTERLADER ALT

Tekstredaktion: Gerd Laugesen
Foto: Bjørn Pierri Enevoldsen
Grafisk tilrettelæggelse: Lasse Krog Møller
Tryk: Toptryk
Oplag: 750 ex.

forlaget *[asterisk], 2023
ISBN 978-87-92733-73-3
www.forlagetasterisk.blogspot.com

www.simongrimm.dk

Alle gengivne værker er fra serien
»Leaving it All Behind«
u.å (2010-23)
olie på lærred
varr. mål

Tak til:
Gitte Broeng, Ulrik Heltoft, Jacob Hoff, Gerd Laugesen,
Lasse Krog Møller og Bjørn Colstrup William

Udgivelsen er støttet af:

K:
Statens
Kunsthøjskole

JEG EFTERLADER ALT forsøger gennem
tekstfragmenter at indkredse, hvilke
forudsætninger, valg og handlinger der har
betydning, når en maler vil begå et maleri.

