

Blindness and Insight

Af cand.phil. Niels Lehmann

1. Forhistorien:

Fra socialrealisme til modernisme

Evan Rasmussen har valgt at navngive denne udstilling 'Blindness and Insight'. Titlen refererer til den amerikanske dekonstruktions Godfather Paul de Man, og dennes synspunkt, at prisen for enhver indsigt er en vis uundgåelig blindhed. At en omverdensforståelse således er afhængig af, hvad man er i stand til at se, og hvad man derfor er tvunget til at overse, er imidlertid ikke blot denne udstillings tema, men kunne med rimelighed gøres gældende som det princip, hvorudfra Evan Rasmussens udvikling som kunstner lader sig beskrive.

Efter 9 års skolegang havde Evan Rasmussen fået nok af mekanisk vidensindlæring, forlod derfor skolen og begyndte i 1970 sit professionelle liv som arbejder på Lindøværftet. Skønt arbejdsindsatsen her blev suppleret med en meget seriøs karriere som amatørcykelrytter, blev Evan Rasmussens livsappetit ikke stillet af livet som værftsarbejder. Der måtte være andet og mere i livet end svejsninger og cykelløb. I billedkunsten fandt Evan Rasmussen endelig et medie for sin søgen, og han begyndte derfor på Odense Kunstakademi i 1978.

At skifte en tilværelse som arbejdsmand ud med et kunstnerliv er selvsagt ikke et helt lille skridt at tage. Der er langt fra maskinparken til staffeliet. Ikke så mærkeligt, at den proletariske baggrund i begyndelsen af Evan Rasmussens kunstneriske løbebane ikke fornægtede sig. Sideløbende med de tekniske øvelser og de bundne opgaver på Kunstakademiet lavede han således socialrealistiske billeder med arbejderistiske motiver. For kunsten måtte da have en mening, mente han og håbede først og fremmest at finde denne mening i et proletarisk indhold.

Efterhånden som studierne på Kunstakademiet skred fremefter, blev Evan Rasmussen dog mere og

mere mistænksom over for sit eget æstetikteoretiske udgangspunkt i socialrealismen. Gradvist kunne han se klarere, at den indholdsorienterede æstetik hvilede på en bestemt blindhed: det massive arbejde med indholdet fører til, at formen tenderer mod at blive negligeret.

Fungerede arbejderklassen som den faste referent for Evan Rasmussens billedproduktion i den spæde begyndelse af hans kunstneriske karriere, medførte studierne på Kunstakademiet, at denne referent (omend tøvende) blev skiftet ud med modernismens ideal om 'den store form'. Lundstrøm og Matisse blev de ubestridte helte i Evan Rasmussens univers, fordi de som få andre har håndteret de grundlæggende formprincipper i den vestlige traditions malerkunst. Motivkredsen blev udskiftet til fordel for opstillinger af genstande, der lod sig studere indgående fra et malerisk synspunkt.

I denne periode forsvandt indholdet dog ikke helt og aldeles ud af billederne. Det er karakteristisk for hele Evan Rasmussens kunstneriske virke, at han insisterer på indhold enten i form af en figurativ, en narrativ eller en psykologisk dimension. Derfor blev det i denne periode udelukkende ved en flirt med den konkrete kunst. Det afgørende er imidlertid, at indholdet i denne periode underlægges den æstetiske form helt og aldeles: intet indhold uden i gennemarbejdet æstetisk form.

Mens mange andre af Evan Rasmussens samtidige kunstnere kastede sig ud i avantgardistiske eksperimenter, fra happenings og spontaneistisk maleri til Pop Art og Konceptkunst, fastholdt han stædigt idealet om kunst som den ultimative bearbejdning af formen. Anti-kunst virkede useriøst på ham, og han havde ikke meget til overs for avantgardistiske bestræbelser på helt og aldeles at udskibe traditionen.

Idet det altså var vigtigt for Evan Rasmussen på dette tidspunkt at fastholde kunstens store begyndelsesbogstav, kunne han hente teoretisk

hjælp hos Herbert Marcuse mht. at få defineret sit nye synspunkt på kunstens mening. Dette spørgsmål havde nemlig på ingen måde forladt Evan Rasmussens inkvisitoriske sjæl i og med overgangen fra socialisme til modernisme. Det ville også ligge ham fjernt at slå sig til tåls med en idé om kunst for kunstens egen skyld, men Marcuses svar var brugbart. Hos Marcuse repræsenterer kunsten netop i kraft af sin særlige evne til at sammenfatte form og indhold et transcendentalt princip med direkte adgang til *sandheden*. En sådan tankegang gik fint i tråd med de forhåbninger, en maler, der er inspireret af den klassiske modernisme, måtte knytte til arbejde med 'den store form'.

2. Gennembruddet: Opløsningen af den absolutte æstetiske målestok

Mange stilstudier og opstillinger senere, foruden kampe med at få præciseret det maleriske udtryk og et afsluttet studium på KUnstakademiet (1983) meldte sig atter den mistænksomhed over for egne udgangspunkter, som holder Evan Rasmussen konstant på farten. Nu rettede den sig mod legitimeringsgrundlaget for den klassiske modernisme.

Hvad nu, hvis traditionen uretmæssigt var blevet tilskrevet rettighederne til at bestemme, hvad der er god og dårlig kunst? Hvad nu, hvis der i virkeligheden ikke gives skudsikre kriterier for vurderingen af kunst? Hvad nu, hvis kunst ikke er kunst, fordi den er kunst, men blot fordi vi har vedtaget, at noget er kunst og andet ikke? Eller endnu mere nietzscheansk: hvad nu, hvis sandheden i virkeligheden er en hær af metaforer, hvis metaforiske karakter blot er gået i glemmebogen? Med andre ord: hvad nu, hvis den strenge disciplin, som modernisterne med idealet om 'den store form' forlanger, beror på århundredernes største blændværk?

Spørgsmål af denne type har som bekendt været en væsentlig drivkraft for dette århundredes mange avantgarders forskellige forsøg på at sprænge kunstinstitutionen i stumper og stykker. Skønt spørgsmålene efterhånden også blev påtrængende

for Evan Rasmussen, har de imidlertid aldrig fået ham til at slå følgeskab med avantgardistiske institutionsstormere. Det var stadig vigtigt for ham at fastholde det maleriske arbejde som den væsentligste dimension i arbejdet, men i og med opgivelsen af transcendentale kriterier blev der åbnet for muligheden for at lege med den maleriske repræsentation på en helt ny måde. Trilogien 'Nedtur', 'Frokost' og 'Opdrift' lader sig læse som en ironisk selvtematisering af det skift, som Evan Rasmussens maleri undergår på dette tidspunkt.

'Nedtur' har Ikaros som motiv. Man vil vide, at myten om Ikaros handler om den overmodige søn, der med sine menneskeskabte vinger stræber stedse højere og højere, indtil han kommer for tæt på solen, mister sine vinger og styrter ned. Tænker man sig den modernistiske kunstner som Ikaros, får man en sækulariseret udgave af myten. I bestræbelsen på at finde sandhed gennem kunsten flyver han stedse højere og højere. Bevægelsen standses dog brat af den blændende sol, hvis ubærlige lyskraft afslører, at den absolutte sandhed blot er en menneskelig fiktion, en legitimeringsskabende krykke for kunstnere og filosoffer. Det står malet i Ikaros' ansigt og hver en fiber af hans krop, at nedturen bliver lige så pinefuld, som opturen var megaloman.

Uden transcendentalitet, ingen legitimering af arbejdet med 'den store form'. Det kunne meget vel være denne bekymring, der optog skaberen af de tre frokostgæster, da han gav dem de dystre og uafklarede ansigtsudtryk og kropsstillinger. 'Frokost' tager tråden op fra Manet. Mens 'Frokost i det grønne' vakte skandale, fordi Manet bragte en nøgenmodel ud i skoven, er skandalen i Evan Rasmussens billede imidlertid total. End ikke kunstneren har tøj på. Og male kan han ikke længere. 'Frokost' synes at fremstille et limbo, en pause, en stilstand, der befinder sig *efter*, at begivenhederne er foregået, og *før* noget nyt atter vil ske. Ingen kommunikerer, frokosten *er* spist, og idyllen er gennembrudt af en overdimensioneret hunds skræmmende glammen i det fjerne. Kort sagt: stilstanden er uudholdelig. Det er ikke rart at befinde sig i det totale tomrum uden nogen form for retningsgivende metafysik.

I trilogiens sidste billede møder vi Sisyphos, der skubber stenen mod bjergets top. Stilstanden er

brudt, og turen opefter atter påbegyndt. Men billedet forråder ingen patetisk vilje til højder eller handlingslammelse som følge af en grusom tabserfaring. Farveholdningen er mere pastelig end de øvrige billeder, og Sisyphos' krop synes i perfekt harmoni med den sten, han skubber opefter. Sisyphos har et job at udføre, og det gør han så. Man kan næsten høre hans fløjten! Sisyphos ved, at hver eneste gang han har nået bjergets top og har opnået en fornemmelse af at være fremme, at kunne skue sandheden, vil stenen trille ned igen. I Evan Rasmussens fortolkning synes Sisyphos imidlertid at sige: 'Jamen, så triller vi den da bare op igen!' Med Camus må man forestille sig Sisyphos som en lykkelig mand.

I sin helhed synes trilogien at minde os om, at skønt fraværet af transcendentale kriterier for kunsten meget vel kan opleves som et tab, kan det i lige så høj grad fortolkes som en frisættelse, en åbning af et gigantisk mulighedsrum. Håbet om at finde den ultimative form lader sig erstatte med en glæde over det maleriske arbejdes principielt uafsluttede og evigt nybegyndende karakter. En sådan glæde kan åbne for en *glad eksperimenteren uden grænser*. Meningen med kunsten – for en sådan kan fortsat udmærket tænkes på dette grundlag – bliver da at vedblive med at producere betydning i det tom/frirum, som fordampningen af det transcendentale har efterladt.

Allerede i trilogiens æstetik kan omvendingen af tabserfaringen til en frihedseufori anes. Således synes figurerne, hvis omrids markeres af en kraftig markeret streg, ligesom den glæmme hund fortrinsvis at være skabt ud fra tegneseriens æstetik. Men modsat Lichtenstein, der gør maleriet til tegneserie, afprøves tegneserieæstetikken hos Evan Rasmussen snarere som en mulighed *inden for* malerkunsten. Ligeledes optræder her for første gang et spil med maleriets perspektiviske love. På den ene side overdrives visse af figurerne tredimensionalitet næsten til det perverse. På den anden side trænger baggrunden sig frem mod forgrunden og insisterer dermed på billedets reelt todimensionale karakter. Resultatet er et spil med maleriets formåen som medium, men dette spil udfolder sig dog på en sådan måde, at billedet ikke 'knækker over'.

3. En fri eksperimenteren i en personlig stil

Med den opgivelse af den modernistiske pathos, som kommer til udtryk i 'Nedtur', 'Frokost' og 'Opdrift', lå vejen åben for Evan Rasmussen til at finde sin helt personlige stil. En selvvironisk – eller i dag ville man måske sige: selvdekonstruktiv – distance kunne indfinde sig i hans billeder. Idéen om, at rigtige malere skam bruger oliemaling, kunne ligeledes sendes til omskoling. Inspireret af Arne Haugen Sørensen's maleri skiftede Evan Rasmussen til acrylfarve og kunne derved opnå en helt ny friskhed i sin farveholdning.

Selv en direkte humor kunne der nu blive plads til. Som f.eks. i det billede, hvor rationalisten Descartes' berømte cogito parodieres med et motiv af grubleren på en etbenet stol, der ifølge en hver fysisk lov måtte vælte omkuld, men dog holdes oppe af en skreven linie, hvis tekst er en lettere omformet udgave af Descartes' cogito.

Accepten af det transcendentales fravær får ikke blot æstetiske konsekvenser. Tematisk holder synspunktet også sit indtog i Evan Rasmussens billeder. Den billedlige metafor for den filosofiske pointe, at der ikke gives nogen absolut retningsangivning, er naturligvis blindhed. Derfor dukker humoristiske skildringer af blinde i famlende søgen op i Evan Rasmussens motivkreds.

Fra Breughel overtages det groteske motiv, hvor blinde fører blinde mod afgrunden. Mens Breughel lader sine blinde gå forbi en kirke og dermed antyder, at blindheden ville kunne bringes til ophør ved den religiøse oplysnings mellemkomst, fremstår blindheden i Evan Rasmussens billede som et vilkår, der uundgåeligt driver os mod afgrunden. Men det dystre i denne 'indsigt' i den uundgåelige blindhed fortøner sig i samme gestus, som den markeres, idet hans skildring af 'afgrunden' mest af alt giver mindelser om len sufflørboks, der ikke virker synderlig skræmmende.

Travestien over Breughel udgør midtersektionen i et triptykon, hvis venstre tavle er udformet som et ekstremt nærbillede af en blinde's ansigt. Pga. sin anmassende karakter smider billedet blindetemaet

lige i synet på på beskueren. Men det tematiserer også forholdet mellem blindhed og indsigt på en mere subtil måde.

Med den højst atypiske anvendelse af et filmisk virkemiddel som ultra-close-up i billedkunstnerisk regi, tematiseres billeddrammens meningsdirigerende rolle. Idet portrættet af den blinde endog skæres således, at en del af hatten ikke er med på billedet, fremtvinges en refleksion over, hvad rammens beskæring tillader at være synligt, at give indsigt i, og hvad der forvises til mørket uden for rammen, til blindheden. Vi kan f.eks. kun gisne om, hvorvidt den blindes hat er forsynet med kvast eller ej.

Triptykonets højre tavle fungerer som en ironisk kommentar til minimalismens forsøg på at fremskrive billedkunstens sprogløse nulpunkt hinsides betydningens opståen. En filmstrimmel uden motiv kunne synes at svare til f.eks. Yves Kleins monochromer. I modsætning til et helt sort lærred markerer en tom filmstrimmel imidlertid en bevidsthed om, hvad der også må gælde for minimalisten: at en menneskelig hånds arbejde har gjort sig gældende og dermed uundgåeligt produceret betydning. Nogen må jo have eksponeret filmen og hindret eventuelle motivers fremtræden. Den påklistede blindestok minder på samme måde om, at selv den mest minimalistiske tavle vil bære mærker efter penselstrøg. At den totale sprogløshed i virkeligheden er en illusion, fordi mennesket med Niels Egebaks ord 'er fordømt til betydning', er den blinde plet i minimalismen.

Om det nu skyldes hans vedholdende vilje til indhold, at Evan Rasmussen ikke har vanskeligt ved at skrive under på denne dom over det minimalistiske projekt, kan vi ikke vide. Synspunktet har imidlertid affødt en ny søgebevægelse: hvad ville der mon ske, hvis man vendte minimalismen på hovedet og i stedet for at fjerne malerkunsten mest muligt fra sproget lod sproget manifestere sig som en dimension i billedet? Ville denne vej muliggøre et arbejde med indhold på en ny måde? Og hvad ville der ske med den rent maleriske dimension?

Det er vanligt at betragte billedkunsten som udtryk for en umiddelbar sanselighed, mens sproget opfattes som medium for den rationelle refleksion, der med nødvendighed er på afstand af det

umiddelbare. Resultatet af at bringe billedet og det sproglige udsagn sammen kunne meget vel være en dekonstruktion af begge disse synspunkter. Ved at indføre tekst i billedet mindes der om, at billedet i virkeligheden også er en form for menneskeskabt betydning. Ved omvendt at underlægge det sproglige udsagn de maleriske love markeres det, at opfattelsen af sproget som ren afstandsskabende ånd kun er mulig på den betingelse, at man glemmer sprogets materielle, dvs. sanselige side: talen *høres* jo, og skriften *ses*, førend den bliver omsat til intelligibel mening.

I billedet af grubleren synes denne effekt at fremtræde som følge af en kontrastvirkning mellem tekst og billede. Skønt teksten lyder 'jeg tænker, ergo morer jeg mig', ser grubleren ud til at gøre alt andet end lige at more sig. I denne kontrast synliggøres det, at den billedlige fremstilling af grubleren ikke er betydningsløs. Omvendt træder sprogets sanselige dimension i relief dels derved, at det sproglige udsagn er tildelt den fysikalske opgave at holde grublerens stol oprejst, dels ved at holde den maleriske komposition på plads.

Også den blinde i udstillingens titelbillede holdes udelukkende oprejst af den indskudte tekst; uden den søjle, som teksten etablerer, ville kompositionen gå i opløsning, og den blinde ville ryge ud af billedet mod venstre. At den blinde holdes oprejst af en tekst, der henviser til fraværet af en absolut vished, rummer selvfølgelig også den ironiske pointe, at selv den 'sandhed', at sandheden ikke findes, kan fungere som en slags retningsgivende erstatningsmetafysik.

Undersøgelsen af forholdet mellem tekst og billede er den foreløbige endestation på Evan Rasmussens kunstneriske rejse. Hvilke spørgsmål der melder sig for ham på baggrund af denne eksperimenteren, og hvilke nye veje de tvinger ham til at gå, er det i sagens natur for tidligt at sige noget om. Men at vi ikke har at gøre med det endelige stoppested for hans kunstneriske søgebevægelser, synes hans hidtidige udvikling at garantere. Nietzsches Zarathustra lader en bemærkning falde, der måske kunne passe bedre end nogen anden på Evan Rasmussen: der er dem, der bliver unge sent – til gengæld forbliver de unge længe.s