

Bilde og maleri

av Arve Rød

Pablo Picasso skal ha uttalt følgende, kanskje om sånne som meg, som bruker sine beste år på å omsette kunst i verbal form: Den som forsøker å forklare et maleri, går seg som regel vill. Sitatet er for så vidt kjent, men kanskje spesielt relevant i en sammenheng som denne, i en tekst om maleren, grafikeren og skribenten John David Nielsen. Symptomatisk nok kom jeg over Picassos utsagn i en av Nielsens egne artikler, *Det malte bilde*, i litteraturtidsskriftet *Vinduet*.¹ Teksten tar for seg vår persepsjon, eller synsevne i omgangen med bilder og virkelighet. Eller enklere sagt: Hva er det som egentlig «ligner», når vi sier at et bilde ligner på virkeligheten. Mennesket har til alle tider oppskattet den realistiske gjengivelsen av den fysiske verden: det illusjonistiske bildet, blåkopien. Men det finnes ingen en-til-en gjengivelse av det sette – ganske enkelt fordi det ikke er likt for alle. Lyset i en skyformasjon eller grønnfargen på marken skifter i løpet av et tiendedels sekund. Og hvordan ser egentlig fargen rød ut? Likevel er bildets, eller maleriets likhet med det malte objektet – om det nå er et landskap, en stein eller et portrett – noe som til alle tider har tiltrukket seg beundring og overbevisning om kvalitet. Det er for ganske mange den enklest påviselige egenskapen ved et malt bilde: Ligner det, eller ligner det ikke?

Men så likefrem er det likevel ikke, noe Nielsen utdypet med sin artikkel i *Vinduet*. Grunnene til å se nærmere på denne teksten er flere, til tross for at den er skrevet for snart 40 år siden. Én ting er at Nielsen har en forholdsvis liten produksjon. Han er «en kunstner med en stor motstand i seg»; han er «den betydelige skribenten som sjelden skriver, og den rene maleren som nesten ikke maler, noe som har gitt ham et nesten mytisk ry», ifølge en eldre artikkel om kunstneren.² *Det malte bilde* kan leses som et slags kunstnermanifest fra en meningsvillig person som ikke uttaler seg i manifests form. Tvert om leverer han med ujevne mellomrom ettertenksomme og innsiktsfulle (og fra en skribent til en annen: uhyre velskrevne) tekster – *Det malte bilde* skal ha tatt ham tre år å skrive – og enda mer funderende utstillinger. *Det malte bilde* er en historisk gjennomgang av likhetskravet og hva han kaller dets «elastisitet» – hvordan oppfattelsen av hva som ligner, endres med tiden og hva betrakteren er vant til å se – med avstikkere til ulike epoker, stiler og kunstnere: fra renessansekunstneren Veronese, via friluftsmaleren og førimpresjonisten Camille Corot, til filosofen Maurice Merleau-Ponty. «Motsetningen mellom et illusjonistisk, naturalistisk og et deformert, «abstrahert» maleri er ikke så absolutt som mange har villet ha det til», skriver Nielsen. «Begge er resultatet av en formende prosess, grunnlagt i håndens arbeid; resultatet er i begge tilfelle bestemt ut fra det faktum at verket er *laget*, og ikke skuet inn på lerretet.» I

¹ *Vinduet* nr. 4, 1973.

² Dag Hofseth, *Dagbladet* 19. november 1975.

en utstillingstekst for venn og malerkollega Svein Strand noen år senere kommer han tilbake til dette poenget: «Svein Strands malerier er i aller høyeste grad laget, i en så stor grad at tilskueren kanskje vil føle seg snytt, maleren har selv sett på det han har gjort, han har selv påtatt seg å utnytte og utvikle de mulighetene som lå i temaet – han nøyer seg ikke med suggererende tilløp eller lovende anslag, som han eventuelt håper tilskueren vil «dikte» videre på.»³

Jeg vil komme tilbake til dette etter å ha beskrevet kunstnerskapet i mer nøkterne ordelag, med et nødvendig minimum av biografiske fakta. Nielsen er født i London i 1938. Som kunstner er han nærmest selvlært, med korte opphold som hospitant på Kunstakademiet og Kunst- og håndverksskolen, og ett år ved Bjarne Engebrets malerskole (1959). Han kan derfor ikke så lett knyttes opp til noen bestemt stilretning eller «skole» etter markante professorer ved noe akademi, men har kommet inn i kunsten «på illegal måte».⁴ Dette behøver likevel ikke bety all verdens forskjell for hvordan Nielsen utviklet seg som kunstner på 1960-tallet. Han fremsto tidlig som en selvstendig alenegåer, som etter eget utsagn trivdes best i eget selskap i Nasjonalgalleriets tredjeetasje, i tiden før man fikk installert elektrisk lys, blant malere ingen har hørt om.⁵ Han er – igjen i egne ord – en rocker som ikke liker rock, men foretrekker Händel – finkulturell, uten å føle seg hjemme blant de etablert finkulturelle,⁶ en maler som ikke med sin beste vilje kan anse fotografi som kunst på linje med maleriet, men som likevel skrev en av de første tekster om Susan Sontags kjente bok om fotografi (*On Photography*) i norsk dagspresse (Dagbladet, desember 1979). Nielsen bar allerede i tyveårene en modnet og eiendommelig fremtoning, skal vi tro de få, men leseverdige beskrivelsene av ham fra den gangen. Hør bare hva forfatter Sven Kærup Bjørneboe har å si om sin gamle kamerat, fra den selvbiografiske boken *Ung mann i lang frakk* (2003): «John David Nielsen. En gammelmodig fremtoning, en eldre herre på noenogtyve år med hatt og alltid en liten koffert i hånden. Vindskeiv og ustø på foten. Det kunne virke som om han hadde snublet i terskelen da han gikk hjemmefra i Wilhelmsgate, og nå brukte han resten av dagen til å gjenvinne balansen. [...] I mine øyne fremsto John David Nielsen som en kjølignende intellektuell [som] kombinerte det akademisk akseptable med det fullstendig uakseptable. Han eide en helt egen slags særhet i måten å tenke på. [...] Hans særhet hadde ingenting med særlingens, den var ironisk og med understatement.»

II

Ung mann i lang frakk er Kærup Bjørneboes erindring om og beskrivelse av et miljø av kunstnere og intellektuelle på 1960- og 70-tallet som så seg selv i opposisjon – til den politiserte, venstresradikale tidsånden, men også til enhver form for etablert borgerlighet. Nielsen fant seg naturlig hjemme i et slikt miljø av egenrådige polemikere. Selv skriver han slik om sinnstilstanden fra den gang da: «Hvordan karakterisere den atmosfære vi innåndet den gang? En fandanivoldskhet vi delte, en forakt for «det riktige», «det korrekte», en ubestemt motvilje mot alt det folk var blitt enige om – det som i dag

så fint heter «konsensus». Jeg vil tro vi hadde Kierkegaard i ryggen når jeg – og kanskje vi – mente at når det var noe alle var blitt enige om, da var det opplagt ugler i mosen: sannheten var ikke å finne der. Men dette «vi» eksisterte ikke den gang – bare ordet var nok til å gi «oss» ubehagelige fornemmelser.»⁷

Om det nå eksisterte et etablert «vi» eller ikke; blant Kærup Bjørneboes unge «langfrakker» fantes også andre malere som dyrket et utaktisk og utidsmessig billeduttrykk: kolorister og penselintimister, romantikere med sans for fransk palett og motiver med synlig tilknytning til den sette verden. En gruppe litt eldre kolleger av Nielsen, med Svein Strand, Frans Widerberg, Johannes Vinjum og Eilif Amundsen i spissen hadde gått sammen i utakt med den abstrakte modernismen som slo inn over det norske kunstlivet seint på 1950-tallet. De var inspirert av 1930-årenes svenske vestkystkolorister («göteborgskolen»), Ludvig Karsten, og postimpresjonistiske franskmenn som Édouard Vuillard, Pierre Bonnard, Maurice Denis. Nielsen knyttet tidlig an til denne gruppen, og deltok blant annet på den mye omtalte og omdiskuterte «Romantikk»-utstillingen i Oslo Kunstforening i 1970. Men Niensens karakteristiske og aldri hvilende tvisynd og skepsis slår gjennom også her. Han har gitt klar melding om at ønsket om å se en sammenheng mellom ham og alle skoler eller kunstneriske grupperinger er ulogisk og uriktig. –Når du sier at jeg [...] er franskpregget, eller [...] unorsk, så er vel dette egentlig tøv, sier han i et intervju i VG i 1981.⁸ Mye senere, i bladet Billedkunstneren (#2, 1998), avskriver han seg også tilknytning til kretsen rundt Amundsen, Vinjum og Widerberg: –Jeg [hørte] vel mest med i den i egen innbildning. Den lavmælte revolusjonslederen Eilif Amundsen hadde jeg knapt sett, men jeg kunne i hvert fall skryte med at jeg kjente noen som kjente ham.

Når han like fullt ses som del av denne første nyfigurative, eller nyromantiske bevegelsen i moderne norsk malerihistorie er det naturligvis fordi han deler med dem noen grunnforutsetninger utover å betrakte tekniske og tematiske nyvinninger med konservativ skepsis, i både motivvalg, malerisk uttrykk og livsanskuelse. Store norske leksikon kan meddele at Nielsen «foruten enkelte portretter [vesentlig har] malt interiører i en dempet, litt tung koloritt». Han har blitt betegnet som både ekspresjonist, kolorist og lyriker «med en stenk av jordfarver og vemod»;⁹ uttrykket er både kultivert romskapende, nervøst og frigjort, men teknikken kan være maniert og «uferdig» ifølge anmeldelser i dagspressen opp gjennom årene, fra Nielsen debuterte i Unge Kunstneres Samfund i 1965.

En dempet og sober ekspresjonist, hvis bilder er mer å regne som sukk enn som skrik; en tung og vemodig kolorist; tilbaketrukket, men debattvillig; alvorlig ironiker og munter skeptiker – motsetningene virker å stå i kø i omtalen av Niensens maleri og person. Så hva er det han maler? Utstillingen på Galleri K denne gangen er, i tillegg til et utvalg eldre bilder, hovedsakelig satt sammen av gatescener fra Edinburgh, den skotske hovedstaden hvor Nielsen vokste opp under krigen. Utover det spiller det tilsynelatende ingen rolle for oss betraktere hvor motivene er hentet fra; likhetene til andre bygninger og menneskegrupper fra tidligere utstillinger er så store at man faktisk vil ha

³ Skrevet til Strands utstilling i Galleri Dobloug, oktober 1976.

⁴ Intervju med Nielsen i Aftenposten, 23.12.1977.

⁵ John David Nielsen, *Malerkunst og opplevelse*, 2005.

⁶ Ifølge et håndskrevet notat, eller «Egenmelding», overlevert under tegnede under ett av våre møter våren 2013.

⁷ *ibid.*

⁸ Blant de mer eller mindre «ukjente» kunstnerne som har påvirket Niensens maleri finner vi Bernhard Folkestad, Søren Onsager, Arne Kavli og Henrik Lund – postimpresjonister som ble avvist som «unorske» av Henrik Sørensen. Ved å knytte an til disse kunstnerne fikk man stempel som «lite norsk», samtidig som man fikk høre at man var provinsiell og ute av stand til å se utover landegrensene, ifølge Nielsen.

⁹ Erik Egeland, Aftenposten 9. desember 1977.

problemer med umiddelbart å skille et verk fra denne utstillingen, fra andre malerier fra både to og fire tiår tilbake. Hus og gater like vindskeive som mannen selv, horisonter i grått og pastelltoner, langstrakte damer og rom med vinduer, speil og andre bilder på veggene som danner ulike fokus- og forsvinningspunkter for øyet: Mange av Nielsens scener ser ut til ha en overveldende fortellertrang, de virker å være overveiende *litterære*, som man gjerne kaller motiver som inviterer oss til å lage egne historier i våre hoder. Men ikke overraskende får vi også på dette punktet forelagt en motsetning av fundamental betydning. Flere observasjoner av dette kunstnerskapet legger nemlig vekt på det utpreget *ikke-* eller endog *anti-litterære* ved Nielsens maleri. Tilbake i Kærup Bjørneboes tilbakeblikk kan vi lese om «John David den intellektuelle, den velbevandrede i tenkning og litteratur. Det påvirket ikke hans maleri, som forble anti-litterært.» I en katalogtekst til en tidligere utstilling i Galleri K skriver forfatteren Dag Solstad følgende (Solstads tekst er for øvrig gjentrykket i denne katalogen): «John David Nielsens malerier skulle få en forfatter til å få lyst til å male for det er noe ved hans malerier som får en til å tenke på det litterære maleri. For det er jo figurer i det, som umiddelbart skulle få en til å hengi seg til fortolkninger. I tillegg er det mulig å se disse figurative maleriene uten å kjenne at de er et sterkt uttrykk for en refleksiv bevissthet. Men disse figurasjonene er ikke litterære figurer. Det er det som er det besynderlige. Det er reint maleri, men med figurer.»¹⁰

III

Rent maleri, er det et urent bilde? Man kan snu om på argumentet om det anti-litterære maleri, at det i større grad handler om at et litterært maleri er et anti-maleri, et maleri som handler om noe utenfor seg selv. Nielsen legger trykket på «malte» når han snakker om det malte bildet. Bildenes egentlige innhold er fargene og strøket; materialets fremtredelse, stofflighet og flatestruktur – dette er maleriets enemerke. Nielsens tekst deler til forveksling noen vesentlige observasjoner den franske filosofen Michel Foucault gjorde i en forelesning han holdt om Édouard Manets malerier i 1971, bare to år før Nielsen publiserte *Det malte bilde*. Her fremholder han at Manet gjør maleriet til et «bilde-objekt» eller «maleri-objekt»; til ren materialitet; en farget overflate (eller maleriet som «en flate dekket av farger føyd sammen i en viss orden», som Maurice Denis lakonisk formulerte det). Bilde-objektets uvirkelighet beordrer betrakteren til å erkjenne seg som et autonomt subjekt, hvis forhold til bildet er uavklart og ustabil. Multiple lyskilder og forvinningspunkter (blant annet gjennom vinduer og speil), og ikke minst at Manet gjennom en løs maleteknikk og motiver uten definerte identifikasjonsmarkører for betrakteren (slik sentralperspektivet er det i det klassiske maleriet) fremhever maleriets fysiske bestanddeler, så som strøket, rammekantene og lerretsstrukturen. Foucault ser i Manets bilder et kunsthistorisk skifte ikke bare fra den klassiske tradisjonen – som hadde utviklet seg til forskjønnende akademisme i Manets tid – til impresjonistene, men til 1900-tallets modernistiske maleri og en såkalt «mediespesifikk» kunstforståelse i alminnelighet. Manet er først og fremst informert

av andre malerier, av museet, ifølge Foucault. Manets malerier refererer til maleri, og etterligner ingenting annet enn seg selv.¹¹

Meningen her er ikke å trekke tvungne linjer mellom Nielsen og Manet som sådan (Camille Corot er for øvrig en viktigere påvirkning fra fransk 1800-tallsmaleri for Nielsen). Men Nielsens drøfting av forskjellen på maleriet som formende versus gjengivende virksomhet, finner en resonans i Manets avdekking av maleriets materielle og referensielle betingelser. For Foucault innebærer Manets motiver og teknikk også en destabilisering av betrakterposisjonen i møte med bildene, slik flere av dem bryter med en perspektivisk logikk (eksempelvis i det berømte *En bar i Folies-Bergère* (1882) hvor speilbilder og perspektivforskyvinger umuliggjør én synsvinkel). I flere av Nielsens motiver, særlig interiørene, blir vi også konfrontert med slike «umulige» perspektiver og fordoblinger gjennom vinduer, speil og andre bilder i bildene (se for eksempel *Interiør med speil* eller *India Song* i denne katalogen). Til utstillingen *Back-fisher m.m.* på Galleri K i 2004 skrev for eksempel kritikeren Gard Frigstad følgende om interiørbildene: «I den grad et maleri eller bilde selv en gang skulle være en erstatning for et vindu mot verden, ved å erstatte den utsikten du har med en annen, så befinner det seg nye bilder på vinduer inni maleriene selv. Det er også en ytterligere fordobling av illusjonen i det nielsenske maleri: Det er ingen vanlig vindusutsikt vi ser, men en umulig en. [...] Bildene til John David Nielsen er tilforlatelige, men umulige.»¹²

IV

Bildet er ikke bare i sitt vesen umulig som en gjengivelse av et realistisk synsfelt; det er for Nielsen verken rasjonelt eller meningsfullt utover seg selv – det *skal* ikke noe som helst, som han selv sier det.¹³ Dag Solstad ser i dette en frihet som er tilnærmet eksistensiell. Foran et bilde av Nielsen blir han stum – det sier ham ingenting. Det finnes ingen fortelling, ikke noe budskap, ingen politisk markering eller overordnet idé utover at bildet finnes, at det er malt og presentert for et publikum. For Solstad blir beskrivelsen av dette ingenting, gjennom en omhyggelig detaljert registrering av elementene i motivet, en klaustrofobisk tilstand – «en bevissthet i seg selv». Betrakteren blir et filosofisk subjekt i møte med bildet; i betraktersituasjonen et destabilisert, men frigjort subjekt: «Bildet uttrykker ingenting, som en befrielse. En selvbevisst befrielse», sier Solstad.

Et, i det ytre, meningsløst og irrasjonelt bilde; sjargongen passer bra på en kunstner som har hatt eksistensialisten og antirasjonalisten Kierkegaard som sin filosofiske ledestjerne – en tenker som hevdet at sannhet og frihet kun finnes gjennom den enkeltes evne til å være subjektiv. Om man ikke riktig vet hvor man skal stå eller gå for å få grep om Nielsens bilder, er det følgelig en del av gamet. Fortolkningen finnes i den subjektive erfaringen; det blir med andre ord opp til hver enkelt å se. De brukne og rennende fargene, grovtegnede konturene og tilsynelatende uvørne penselstrøkene kan for enkelte – kanskje mange – oppfattes som irritasjoner og distraksjoner fra det som antas forsøkt gjengitt eller fortalt. Men John David Nielsen er ingen forteller. Han er maler.

¹⁰ Dag Solstad, katalogtekst til utstillingen *Malerier 1990-1993*, Galleri K 1993.

¹¹ Nicolas Bourriaud, forord til *Michel Foucault, Manet and the Object of Painting*, Tate, 2009.

¹² Gard Olav Frigstad, *Kunst #1*, 2004.

¹³ Fra kunstnerens «Egenmelding», se tidligere fotnote.