

Dyrisk materie

Metamorfoser i Asger Jorns maleri

Mina Storhaug Haufmann



Masteroppgave i kunsthistorie
Veileder professor Bente Larsen

UNIVERSITETET I OSLO
IFIKK

Vår 2015

Dyrisk materie

– *Metamorfoser i Asger Jorns maleri*



Copyright: Mina S. Haufmann

År: 2015

Tittel: Dyrisk materie – Metamorfoser i Asger Jorns maleri

Forfatter: Mina S. Haufmann

Tittelblad-bilde: Asger Jorn, *Elfenbenstårnsbyen* (1955)

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

I dette prosjektet analyserer jeg tre av Asger Jorns malerier, *Rovdyrpagten II*, *Die Törichte Jungfrau* og *Døddrukne danskere*, med utgangspunkt i metamorfosebegrepet. Metamorfosen setter hele maleriet i bevegelse, dette er utgangspunktet for flere sentrale virkninger og spenninger i maleriet. Den overordnede tesen er at en måte det primitivistiske utfolder seg på hos Jorn er gjennom metamorfosen. Jeg vil gå nærmere inn i hvordan det gestiske kommer til uttrykk, hvordan spenningen mellom det jordiske og mytiske kan forstås som underjordisk og argumenterer for at lerretene burde forstås som en type natur.

Som kunstner jobbet Jorn med flere medier, i denne avhandling vil temaet kun være maleriet. De tre maleriene vil være hovedkilden for analysen. Jorn jobbet med et primitivistisk bildespråk. Primitivismen blir derfor viktig som teoretisk grunnlag og vil bli tematisert i et eget kapittel. Redegjørelse for og diskusjon av metamorfosebegrepet vil være en annen sentral del av det teoretiske rammeverket for prosjektet. Asger Jorns biografi vil være tema i et eget kapittel der jeg også gir en kort gjennomgang av oeuvren og beskriver maleriene jeg skal analysere.

Forord

Jeg har fått mye hjelp, inspirasjon og støtte gjennom arbeidet med dette prosjektet. Jeg vil takke Oda Wildhagen Gjessing, Ellef Prestsæter, professor Knut Stene-Johansen og kunsthistoriker Karin Hellandsjø for å ta seg tid til å snakke med meg i startfasen. Ved Henie-Onstad vil jeg takke Lars Mørch Finborud for innledende hjelp og konservator Hilde Heggveit for uvurderlig hjelp til å finne frem malerier av Asger Jorn jeg kunne sitte foran i mange timer over flere dager. Jeg vil rette en spesiell takk til kunsthistoriker Troels Andersen for kommentarer til deler av teksten.

Ved UiO vil jeg rette en stor takk til min veileder, professor Bente Larsen for godt samarbeid og fyldige kommentarer som har bidratt til at arbeidet mitt kunne modnes gjennom denne tiden fra våren 2014 til våren 2015. Utover dette vil jeg takke mannen min Torkel, for å ha utvist stor tålmodighet og støtte gjennom hele prosessen.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	V
Forord	VII
1. Introduksjon	1
1.1 Innledning	1
1.2 Formål	1
1.3 Tese	3
1.4 Teori og metode	3
1.4.1 Teori	3
1.4.2 Metode	7
1.5 Avgrensning	7
1.6 Tidligere forskning	9
2. Asger Jorn	12
2.1 Biografi	12
2.2 Cobra 1948-1951	16
2.3 Beskrivelse av livsverk	22
2.4 Beskrivelse av bildene	25
3. Primitivismen	30
3.1 Bakgrunn	30
3.2 Definisjoner	31
3.3 Autentisitet og politikk	36
3.4 Sykdom og primitivisme	41
4. Metamorfosen	44
4.1 Definisjon	44
4.2 Materie	44
4.3 Menneskedyret	47
4.4 Metamorfosens symbolikk	49
5. Bildeanalyse	52
5.1 Gesten	52
5.2 Det underjordiske	56
5.3 Natur	60
5.4 Oppsummering	64
6. Avslutning	66
6.1 Konklusjon	66
6.2 Blikk fremover	66
Litteraturliste	68
Vedlegg	72

1. Introduksjon

1.1 Innledning

Møtet med Asger Jorns kunst har vært preget av refleksjon og modning; det var ikke et umiddelbart kjærlighetsforhold, men vokste seg dypere ettersom møtene ble flere. Særlig trådte fargene stadig tydeligere frem og fenget blikket som små overraskelser nærmest gjemt i lag av tykk maling. Lerretenes fysiske kvalitet, gjennom penselstrøkenes vitalitet og overflatens taktile egenskaper brakte videre nysgjerrighet og glede ved å aktivere flere sanser enn blikket og atter nye følelsesinntrykk. Jorns kunst har gradvis kommet tettere og tettere gjennom arbeidet med dette prosjektet.

Jorns kunst ligger stadig i spenningsfeltet mellom den ytre verden og det indre liv. En god overskrift for Jorns kunstneriske prosjekt kunne derfor vært Paul Klees formulering: "Art does not reproduce the visible; rather it makes visible"¹. Det finnes en eksistensiell karakter ved Jorns malerier, som om vesenene fødes ut av urmaterien; en materie som er jordisk men mytisk på samme tid. Denne eksistensielle karakteren gjenfinner man i motivene. Det eksistensielle må ikke forveksles med det alvorlige; selv i humoren og lekenheten som preger Jorns kunst er det eksistensielle fremtredende. Kunst og liv var i stor grad ett for Asger Jorn.

1.2 Formål

Asger Jorn (1914-1973) var en mangslungen kunstner, noe som kommer tydelig til syne i verkkatalogen hans. Maleriet var mediet Jorn virkelig gjorde seg bemerket innenfor, men i de senere årene har mindre kjente sider ved kunstnerskapet hans blitt trukket frem, både i akademisk sammenheng og i gallerikontekst. Eksempler på dette finner man både i Jorn-

¹ Åpning av "Creative Credo" fra 1950, oversatt i 1959. Referanse note 12 i: Hal Foster, "Blinded Insights: on the modernist reception of the art of the mentally ill", i *Prosthetic Gods*, (Cambridge: MIT Press, 2004), 409.

utgaven av *October* fra 2012² og i den store, todelte jubileumsutstillingen for Jorns fødsel som ble avholdt i København og Silkeborg i 2014³.

I begynnelsen av prosjektet var tesen at maleriet i perioden 1955-61 burde behandles som en egen stilperiode i Jorns kunstnerskap, fordi de formale løsningene og behandlingen av det tematiske var så annerledes enn i andre perioder. Argumentet var at denne perioden åpnet for å lese ham inn i den europeiske forgreningen av den abstrakte ekspresjonismen – ofte kalt tachisme eller lyrisk abstraksjon, men som fikk navnet *l'art informel* av Michel Tapié⁴. Etter en stund viste dette seg stadig vanskeligere å forsvare. Selv om tilknytningen til *informel*-maleriet er der, finnes den bare i enkelte formale trekk – ikke som en helhetlig tilnærming. Som i resten av kunstnerskapet, er maleriet i denne perioden sjelden entydig. Inspirasjonen fra kunstnere som Jean Dubuffet, Henri Michaux og Wols er reell, men ikke gjennomgripende nok til å påstå at dette burde definere løsningen av maleriet i perioden. I arbeidet med maleriene ble det tydelig at metamorfosen var et sentralt aspekt ved Jorns kunst og målet ble derfor endret til å gi en dybdelesning av hvordan metamorfosen kommer til uttrykk og hvilken rolle den spiller for maleriene, med utgangspunkt i et lite utvalg hovedverk. Analysen kommer til å dreie seg rundt tre malerier: *Rovdyrpagten II* [Figur 1] (1950, Atk. 650), *Die törichten Jungfrauen* [Figur 2] (1958, Atk. 1140) og *Døddrukne danskere* [Figur 3] (1960, Atk. 1307).

Formålet med dette prosjektet er å analysere disse tre maleriene med utgangspunkt i metamorfosebegrepet. Det motsetningsfylte og tvetydige er iøynefallende i møtet med Asger Jorns kunstnerskap. På et nivå finner man ofte både alvor og ironi i samme verk og han kan ofte harselere med andre kunstners maleriske løsninger samtidig som han gjør honnør til dem. Det som blir fokus her er snarere metamorfosen: Transformasjonene mellom tilstander i maleriet. Hos Jorn blir maleriet en slags legemliggjøring av motsetningen. Metamorfosebegrepet åpner for å forstå disse tvetydighetene som betydningsfulle aspekter ved Jorns maleri, som foruten å beskrive noe sentralt i Jorns kunst, åpner for å beskrive noe

² Hal Foster presenterer nye tolkninger i sin introduksjon: Hal Foster, "Introduction", i *October*, 141 (sommer 2012): 3-3, 3.

³ Se blant annet Jacob Thages tekst som retter fokus mot dreiningen bort fra det tradisjonelle bildet av Jorn: Jacob Thage, "Forord", i *Expo Jorn – Kunst er fest!*, konsept Karen Kurczynski og Karen Friis, 8-9 (Silkeborg: Museum Jorn, 2014), 8. Utstillingen *Expo Jorn* gjenspeiler dette fornyede bildet av Jorn på flere måter. I tillegg til å vise grafiske arbeider, skulptur, keramikk og å presentere lys-eksperimentene hans, som også de besøkende kunne prøve seg på, viet Museum Jorn en egen avdeling til det store omfanget dokumentasjon Jorn samlet om den nordiske folkekunsten.

⁴ Tapié la rammene for *l'art informel* som stilretning i boken *Un art autre* fra 1952.

særegent ved Jorns primitivisme sammenlignet med andre primitivister. Dette kommer jeg til å argumentere for i kapittel fem, "Bildeanalyse", der jeg sammenligner Jorn og Jackson Pollock. En av disse særegenhetene er spenningen eller bevegelsen mellom det figurative og materien. Jorns maleri ble aldri abstrakt, selv om han i enkelte perioder eksperimenterte mye med tilsynelatende abstrakte elementer. Han skriver selv om Cobras kunst "at det er en abstrakt kunst, som ikke tror på abstraksjonen."⁵ Mitt argument er at dette tilsynelatende abstrakte snarere må forstås som materie. Metamorfofen, eller utvekslingen mellom figurasjon og materie blir en viktig del av argumentasjonen i analysen. Jeg vil gå spesielt inn i hvilken type *gest* som finnes i Jorns maleri, hvorfor man burde forstå Jorns malerier som *underjordiske* og hvordan Jorns lerreter må tolkes som en type *natur*, snarere enn spor av kunstneren selv.

1.3 Tese

Den overordnede tesen er at en måte det primitivistiske utfolder seg på hos Asger Jorn er gjennom metamorfofen. Andre teser er:

1. At metamorfofen gir maleriet eget liv gjennom spenningen mellom figurasjon og materie og i figurasjon og materie hver for seg.
2. At metamorfofen skaper tvetydighet i forholdet mellom myte og virkelighet.
3. At metamorfofen er forutsetningen for å tolke materien som gestisk.

1.4 Teori og metode

1.4.1 Teori

Metamorfose er overgangen fra en tilstand til en annen, en endring av form. I naturvitenskapene refererer metamorfose til en håndfast forvandling, for eksempel den forandringen larven gjennomgår for å bli et fullvoksent insekt. I kunsten er metamorfose ofte utgangspunkt for å reflektere over sjelens livets foranderlighet og menneskets forgjengelighet. Det finnes mange eksempler på modernistiske verk som bruker metamorfose som tema og

⁵ Asger Jorn, *Om formen: Udkast til kunstarternes metodik*, originalt utgitt som "Pour la forme" i 1958 (Rødovre: Forlaget Sohn, 2011).

motiv, deriblant Franz Kafkas *Forvandlingen* (1915) og James Joyces *Finnegans wake* (1939), men begrepet er mye eldre. I den greske og romerske antikken var forvandling og transformasjon del av myte-verdenen og et gjengående tema i lyrikken, blant annet i Ovids episke dikt *Metamorfoser*.

Et viktig aspekt av metamorfosebegrepet er paradokset ved det *samtidige*. Metamorfosen betegner ikke bare en endring eller transformasjon, men at noe eller noen kan være i to eller flere tilstander på en gang. Denne samtidigheten har vært betydningsfull også utenfor kunsten og finnes blant annet i kristendommens treenighets- og transsubstansiasjonsbegrep, hvorav det siste deler trekk med metamorfosebegrepet.

Metamorfose i kunsten trenger ikke nødvendigvis være isolert til det tematiske eller symbolske, men kan også være konkret tilstede i det fysiske verket. Begge disse formene finner man hos Jorn. Metamorfosen kommer til uttrykk i tre aspekter ved Jorns maleri: I motivene, figurasjonen og i materien. Motivene befinner seg ofte et sted mellom virkelighet og eventyr. Fantasilandskapene som noen ganger gir assosiasjoner til tunge, fuktige nordiske høstskoger med dype mettede jordfarger befolket av ubestemmelige vesener er typiske for Jorn, det er også de mer voldsomme, fargesprakende, naive maleriene som minner om barnetegninger – malerier der figurene er likeverdige spredt rundt på billedflaten uten tanke på dybde, perspektiv eller størrelse – *Lettre à mon fils* (1956-57, Atk. 1012) er ett eksempel. Maleriene av den sistnevnte typen er også befolket av fremmedartede vesener som er vanskelig å bestemme som dyr, fugl eller menneske.

Figurasjonen hos Jorn er stort sett en ansamling svevende vesener som befinner seg i en overgang mellom menneske, dyr og mytiske figurer. Figurene er lite entydige; de flyter inn og ut av hverandre, smelter tidvis inn i bakgrunnen – som ofte er delvis abstrakt – og glir gjerne over fra figur til materie, som på det mest konkrete plan kan betegnes som linjeføring, penselstrøk og malingsdrypp. En rufsete liten trollfigur kan endre fysisk form og bli til en lundefugl, som igjen løser seg opp og blir til et skrikende udyr, og figurene ser tilsynelatende ut til å sveve på en bakgrunn som ikke virker å hentyde til annet enn maling. Disse bakgrunnene kan gi assosiasjoner til landskap, mens de andre ganger virker som fargeflater som fyller inn ”hullene”, eller det negative rommet rundt motivet. Min tolkning er som nevnt at disse partiene må forstås som *materie*; aktive, levende partier i maleriet som snarere må anses som en form for natur enn som ren maling eller grunning av lerretet. Linjeføringen i de

figurative elementene kan i flere malerier gli over i materien, slik at materien og det figurative smelter sammen i ett visuelt spenningsfelt.

Asger Jorn må leses inn i en modernistisk kontekst. Det er uenighet i forskningsmiljøet om Jorn best kan beskrives som modernist eller avantgardist, men uavhengig av hvordan man forholder seg til dette spørsmålet var modernismen bakteppe for kunstnerskapet. I dette prosjektet vil ikke modernismen være tema i generell forstand, men spesifikt i tematiseringen av primitivismen, som jeg plasserer Jorn inn i. Hos Jorn er metamorfosetematikken knyttet til primitivismen. Kapittel tre vil gå mer i dybden på hva primitivismen er, litt om bakgrunnen for den og spesielt hva den er hos Asger Jorn. Redegjørelsen for primitivismen vil utgjøre bakteppet for kapittel fire, der metamorfosen blir tema.

Primitivisme er et komplekst begrep. Ikke bare fordi det kan bety så mye forskjellig, men også fordi det kan oppfattes som både reduktivt og regressivt. Graham Birtwistle skriver at begrepet var under diskusjon allerede på 1930-tallet, og at Jorn som mange andre kunstnere følte behov for å klargjøre hva han la i det og hva det betød for kunsten hans⁶. Et av de sentrale spørsmålene Birtwistle trekker frem er hvorvidt primitivismen var uttrykk for en fremadskridende antihumanisme og kulturell regresjon eller om den nettopp var et forsvar for større kulturell mangfold og et grunnleggende humanistisk verdensbilde. Jorn argumenterte for det sistnevnte.

Det primitivistiske tanke settet er sentralt i modernismen og henger tett sammen med bestrebelsen etter det genuine. *Det genuine* kan referere til flere ting. Det kan betegnes som frigjøringen av kunstneren til å følge sitt eget kall, en grunnantagelse om at det finnes en *naturlig* tilstand for naturen og mennesket som man lengter etter, eller et mål om å legemliggjøre det indre liv i kunsten. Som i mange av Jorns tekster er det vanskelig å finne et entydig svar på hva han legger i primitivismebegrepet. Gjengående temaer i tekstene hans er forholdet mellom kultur og natur, menneske og dyr og menneskets natur, men argumentasjonen er ofte preget av motsigelser og mangel på konstans. Uavhengig av argumentasjonen hans jobbet Jorn med det primitive. Det gjorde også Cobragruppen, som blir tema i kapittel to. Redegjørelsen for Cobragruppens program og virke vil inngå i en større klargjøring og redegjørelse for Asger Jorns biografi. I dette kapitlet vil de tre første delene i

⁶ Graham Birtwistle, *Living art: Asger Jorns's comprehensive theory of art between Helhesten and Cobra 1946-1949*, (Utrecht: Reflex, 1986), 168-169.

stor grad ta utgangspunkt i Troels Andersen, Willemijn Stokvis og Guy Atkins' omfattende dokumentasjon og forskning på henholdsvis Asger Jorn, Cobra og Jorns kunstkatalog.

Den mest utbredte plasseringen av kunstnerskapet er innenfor spektret av ekspresjonisme. Det er ingen tvil om at Jorn var preget av de utstillingene han hadde sett av fin de siècle-ekspresjonistene, særlig av en kunstner som Vasilij Kandinskij. Når det er sagt er det tydelig at Jorn var del av en annen generasjon og kontekst i kunsthistorien og det er mulig å peke på flere likheter mellom ham og de franske abstrakt orienterte ekspresjonistene, som hadde sin storhetstid etter andre verdenskrig. Denne sene ekspresjonismen blir ofte forklart som et svar på etterkrigstidens fremherskende stemning av pessimisme og apati. Om han ikke er direkte pessimistisk, er det på grunn av galgenhumoren som nærmest alltid akkompagnerer alvor i Jorns kunst⁷. Humoren kommer ikke bare til uttrykk i billedtitler og motiver, men også indirekte gjennom den lekne og fantasifulle tilnærmingen som går igjen i Jorns maleri.

Inspirasjonen fra de franske abstrakt-ekspresjonistiske kunstnerne er tydeligst i det viltre og frisinnete uttrykket mange av dem forfektet. Interessen Jean Dubuffet hadde for det han kalte *l'art brut*, eller "rå kunst", speilet mange av Jorns egne idealer for kunsten; det spontane, naive, primitive og genuine. I ekspresjonismen kommer letingen etter det genuine til uttrykk i vendingen innover, inn i selvet. På lerretet er en av løsningene for å uttrykke det genuine *gesten*. Gestus-begrepet gir en viktig tilgang til Jorns maleri.

Foruten å beskrive en type henvendelseskarakter ved maleriet, brukes ofte gestusbegrepet for å betegne forlengelsen av kunstnerens kropp på lerretet, en måte å gjøre det indre synlig på. Begrepet blir gjerne knyttet til Jackson Pollocks dryppeteknikk som ofte tolkes som desto mer kroppslig fordi malingen ble slynget utover lerretet ovenfra. Pollock, som var en av frontfigurene i New York-skolen, er et godt eksempel på forskjellen mellom den amerikanske abstrakte ekspresjonismen og den europeiske "formløse kunsten". På tross av enkelte likhetstrekk, er det store forskjeller ved den amerikanske og europeiske forgreningen av den abstrakte ekspresjonismen. I dette prosjektet vil jeg riktignok ikke gå inn i denne store diskusjonen, men i kapittel fem vil Pollock bli trukket inn for å tydeliggjøre hvordan det gestiske fremstår hos Jorn, som er vesentlig annerledes enn hos Pollock.

⁷ Et åpenbart moteksempel er for øvrig "Stalingrad" (1957-60, 1967, 1972).

I Jorns maleri finner man ikke bare det primitive og ekspressive, men en stadig eksperimentering rundt hvordan man kunne gjøre det indre visuelt. Det er ikke uvanlig å knytte Jorn til surrealismen, både på grunn av det humoristiske og absurde aspektet ved kunsten hans og på grunn av automatismen. Automatismeteknikken, som kort fortalt går ut på å koble ut kroppen fra det bevisste ved å la hånda bevege seg intuitivt på papiret, er en teknikk som ble brukt av surrealistene. Automatismen ble en viktig del av Cobra-gruppens arbeidsmåte. Om det ikke kan defineres som automatisme, fortsatte Jorn å eksperimentere med å gi fra seg kontroll i det kunstneriske arbeidet for å få frem resultater som ikke var planlagt.

1.4.2 Metode

Den overordnede tilnærmingen til metamorfosen som uttrykk for primitivismen hos Jorn, vil være å diskutere de mange spenningsforholdene i Jorns maleri. Metamorfosebegrepet beskriver spenningene mellom dyr og menneske, mellom figurasjon og abstraksjon og mellom dyr og vesen. Malerienes innhold og motiv kan leses primitivistisk. I siste del av biografikapitlet om "Asger Jorn" vil temaet være beskrivelsen av de tre maleriene som er primærkilden for "Bildeanalyse".

For ytterligere diskusjon og belysning av tesen vil jeg bruke enkelte tekster skrevet av Jorn som supplerende kilder. Jorn var en skrivende kunstner; selv om han var kritisk til tekstliggjøring av det visuelle, skrev han mye om sin egen kunst. Dette materialet vil i hovedsak bestå av *Magi og skønne kunster*, *Om formen* og et lite utvalg artikler.

1.5 Avgrensning

Metamorfosetematikken er ikke ukjent i litteraturen om Asger Jorn, men problemet er at begrepet stadig blir liggende i bakgrunnen. Eksempler på dette ser man hos både Karen Kurczynski⁸, Anders Kold⁹ og Lars Morell¹⁰¹¹. Det er en stor mangel for forskningen, fordi

⁸ Karen Kurczynski, "Ironic gestures: Asger Jorn, informal, and abstract expressionism", i *Abstract expressionism: The international context*, redigert av Joan Marter, 108-124 (New Jersey: Rutgers university press, 2007), 114.

metamorfosen beskriver et sentralt trekk ved Jorns kunst samtidig som den beskriver en sentral forskjell mellom primitivismen hos ham og hos andre abstrakte ekspresjonister som har vært definerende i perioden. Jeg vil fokusere på metamorfosen hos Jorn, fordi metamorfosebegrepet åpner for å beskrive noe særegent ved Jorns kunst, en særegen måte å uttrykke det primitivistiske på.

Målet er verken å lage en verkkatalog, lage en innflytelsesanalyse eller å destillere ut formale særtrekk ved ulike faser i kunstnerskapet. Formålet er i stedet å undersøke metamorfosemotivet med utgangspunkt i at dette er et sentralt trekk ved Jorns kunst og et uttrykk for primitivismen hos Jorn. Jeg kommer ikke til å undersøke hele kunstnerskapet, eller prøve å konkludere med en generell tolkning for hele produksjonen, men vil ta utgangspunkt i tre hovedverk fra ulike perioder i kunstnerskapet. Jeg vil gå i dybden på transformasjonene slik de kommer til uttrykk i de tre maleriene konkret og forhåpentligvis antyde en bredere tendens hos Jorn.

Jeg har valgt malerier fra ulike perioder i kunstnerskapet og som på hver sin måte kan bidra til å belyse hvordan Asger Jorn jobbet. Det første maleriet ble malt i Cobra-tiden. *Rovdyrpagten II* (1950) er malt som et ugjennomtrengelig nett av svarte strøk som gjør det kompakt og truende. *Die törichten Jungfrauen* (1958) er et maleri som har tatt et skritt videre i retning av det abstrakte. Linjeføringen minner om den i *Rovdyrpagten II*, men nettet er ikke like kompakt og klaustrofobisk. Fargene er muntre og motivet mer humoristisk. *Døddrukne danskere* (1960) er et eksempel på et eksplosivt ekspresjonistisk og fargesterkt maleri. I dette maleriet er figurasjonen mindre entydig enn i *Rovdyrpagten II* og formspråket er vilt.

Maleriene viser tre forskjellige sider ved Jorns maleri, samtidig som de er gode representanter for hovedstrømninger i kunstnerskapet. De egner seg dermed godt som analyseobjekter for å studere metamorfosetematikken. Foruten disse tre maleriene vil jeg trekke inn enkelte andre malerier av Jorn for å klargjøre poenger i analysen.

⁹ Anders Kold, "Image revolutions. Abstract expressionism and what looks like it in Jorn and Pollock", i *Revolutionary roads*, redigert av Poul Erik Tøjner og Anders Kold, 10-49 (København: Louisiana museum of modern art, 2013), 16.

¹⁰ Lars Morell, *Asger Jorns kunst* (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2014), 9-11.

¹¹ Jorn behandler temaet selv i blant annet "Menneskedyret" publisert som "The human animal" i *October*, nr. 141 (sommer 2012): 53-58.

1.6 Tidligere forskning

I forskningslitteraturen om Asger Jorn har særlig det ekspresjonistiske, det skandinaviske, rollen han spilte i Cobragruppen og beskrivelser av de ulike periodene i kunstnerskapet blitt vektlagt. I de senere årene har man som nevnt sett en dreining bort fra disse temaene mot andre sider ved Jorn og hans kunstnerskap, som Jorns politiske interesse, tilknytningen til Guy Debord og *den situasjonistiske internasjonale* (SI), kritikken mot Max Bills visjon for Bauhaus som tok form som *Mouvement Internationale Bauhaus Imaginiste* (MIBI) og studiet av skandinavisk kunst- og utsmykkingstradisjon i det ambisiøse prosjektet *skandinavisk institutt for sammenlignende vandalisme* (SISV). Dreiningen har altså ikke bare vært bort fra maleriet, men også mot mindre kjente sider av livet han levde og kontekstene han opererte innenfor. Den samme tendensen ser man i litteraturen som har fortsatt å problematisere maleriet. Det ekspresjonistiske og det nordiske er temaer som stadig blir mindre tematisert til fordel for fokus på hvordan han uttrykker humor, den situasjonistiske *détournement*, vandalisme og de mange motsetningene man finner i de maleriske løsningene – for eksempel den samtidige respekten for og ironiseringen over *gesten*.

Idéhistoriker Lars Morells inngang til Asger Jorns kunst i *Asger Jorns kunst* fra 2014 har vært en av inspirasjonskildene til å bruke metamorfosebegrepet som utgangspunkt for min analyse. Hos Morell blir det tvetydige og de figurative transformasjonene uttrykt som *forvandlingsbilleder*. Han begrunner det slik: ”Med begrepet forvandlingsbilleder som indfaldsvinkel kan man bevare den leg med betydninger og motiver, som ligger i al hans kunst.”¹² Morells motivasjon for å bruke *forvandlingsbilleder* er å holde veien inn til Jorns kunst åpen og unngå en reduktiv tolkning av Jorns livsverk. Fremdeles ligger min begrunnelse for å bruke metamorfosen som utgangspunkt tett opp til Morells begrep. For Morell er riktignok ikke forvandlingen et uttrykk for primitivismen hos Jorn, ei heller utgangspunkt for en dyperegående analyse av konkrete verk. *Asger Jorns kunst* er i stor grad et ikke-akademisk oversiktsverk over Jorns kunst og liv. Mitt prosjekt skiller seg fra Morells tilnærming ved å være en systematisk dybdetilnærming til metamorfosen, snarere enn et utgangspunkt for refleksjon.

Foregangsskikkelser i Asger Jorn-litteraturen er blant andre Troels Andersen, Willemijn Stokvis og Guy Atkins. Den danske kunsthistorikeren Troels Andersen var venn av Jorn i

¹² Morell, *Asger Jorns kunst*, 9.

mange år og tiltrådte som første direktør ved Silkeborg Museum, nå Museum Jorn, i 1973. Biografien fra 1994 regnes fremdeles som et standardverk i litteraturen. Den nederlandske kunsthistorikeren Willemijn Stokvis har gått grundig inn i Cobragruppens historie og kunstneriske program. Hun har blant annet skrevet om hvordan Cobragruppen utviklet den spontane maleteknikken som kjennetegnet dem. Guy Atkins har på sin side skrevet en komplett verkkatalog fordelt på tre bind, med et etterfølgende supplement: *Jorn in Scandinavia: 1930-1953*, *Asger Jorn: The Crucial Years: 1954-1964*, *Asger Jorn: The Final Years, 1965-1973* og *Asger Jorn – Supplement: To the oeuvre catalogue of his paintings from 1930 to 73*. Atkins er ikke kunsthistoriker, noe som var viktig for Jorn da han skulle innlede samarbeid med ham. Deler av verkene ble til gjennom et samarbeid med Troels Andersen.

Kunsthistorikeren Graham Birtwistle har vært en annen viktig bidragsyter til Jornforskningen. Han har blant annet studert Jorns kunstteoretiske tekster fra perioden mellom dannelsen av tidsskriftet *Helhesten* og Cobragruppen og samlet analysen i boka *Living Art* fra 1986. Jeg kommer til å støtte meg på denne boka i deler av oppgaven. Han blir viktig for å opprettholde en kritisk lesning av Jorns tekster. Kunsthistorikeren Peter Shield har behandlet senere teoretiske verk av Jorn med spesielt fokus på SISV, blant annet i boka *Comparative vandalism: Asger Jorn and the artistic attitude to life* (1998).

Videre var Asger Jorn mye i Norge og donerte deler av samlingen sin, inkludert egne verk, til Henie-Onstad kunstsenter. Tidligere direktør Per Hovdenakk var spesielt aktiv i å få til et samarbeid med den danske kunstneren og flere av de følgende direktørene har vært kunnskapsrike aktører som har bidratt med publikasjoner om Jorns kunst. Det er naturligvis mange flere som har bidratt til forskningen på Asger Jorn, men til slutt vil jeg si litt om feltet slik det fortøner seg i dag.

Det finnes et levende forskningsmiljø knyttet til Museum Jorn, i den midt-jyske byen Silkeborg. Nåværende direktør Jacob Thage og museumsinspektør Karen Friis er aktive bidragsytere i litteraturen. Helle Brøns er for tiden doktorgradsstipendiat og jobber med å knytte sammen to motstridende lesninger av Jorn som henholdsvis modernistisk ekspresjonist og politisk avantgarde-kunstner. Målet er å lage en større kontekst å analysere Jorn utfra. Hun er ikke alene om å trekke frem det motstridende i Jorns tenkning og virke som kunstner. Karen Kurczynski har blant annet skrevet om Jorns avsmak for den abstrakte

ekspresjonismen¹³. Avsmaken var riktignok ikke entydig; i flere av tekstene og maleriene er det tydelig at Jorn hadde respekt for de abstrakte ekspresjonistene og idealene deres. Kurczynski har også bidratt med tekster om Jorn og primitivisme, samt analysert maleriet *Schwächeanflug* (1957-58, Atk. 1036) i sammenheng med den abstrakte ekspresjonismens internasjonale kontekst.

2014 var som nevnt 100-årsjubileet for Asger Jorns fødsel. Jubileet ble markert med store utstillinger på SMK i København og naturligvis på Museum Jorn i Silkeborg. I den anledning samarbeidet SMK og Museum Jorn om to utstillingskataloger, med bidrag fra forskere jeg har nevnt samt nye ansikter på feltet. Et av de nye ansiktene er Oda Wildhagen Gjessing, som avla sin masteroppgave om Jorn og det spontan-abstrakte maleriet ved UiO i 2006. I oppgaven gjorde hun en komparativ analyse av et utvalg malerier av Asger Jorn og Edvard Munch. Munch var en stor inspirasjonskilde for Jorn, noe som kommer tydelig til uttrykk i deler av katalogen hans. Utenom jubileet er det verdt å nevne den amerikanske journalen *Octobers* Asger Jorn-nummer utgitt i 2012. I dette nummeret ble det publisert artikler i front av Jorn-forskningen, i tillegg til et par oversatte artikler av Jorn selv, deriblant ”The human animal”.

Av modernismelitteratur er det artikler om primitivismen jeg kommer til å støtte meg på. Primitivismen er et stort felt i kunsthistorien og i denne oppgaven vil naturlig nok ikke alt materiale være like relevant. Det blir lite plass til å diskutere primitivismen generelt; det teoretiske bakteppet vil snarere være knyttet til primitivismen slik den fortoner seg hos Asger Jorn. Robert Goldwater var en av foregangsfigurene på primitivismefeltet. Utenom Goldwater vil jeg trekke frem noen av de andre bidragsyterne til primitivismelitteraturen, deriblant William Rubin, Kirk Varnedoe, E. H. Gombrich og Frances S. Connelly. Hal Foster har skrevet mye om primitivismen og Asger Jorn. *Prosthetic gods* er et av verkene jeg kommer til å bruke som utgangspunkt for diskusjon.

¹³ Et av mange eksempler er maleriet ”Ausverkauf einer Seele” (1958-59), eller ”Sjel på utsalg”.

2. Asger Jorn

2.1 Biografi

”Jeg har alltid tillid til fremtiden. Jeg er alltid ved begynnelsen.”¹⁴

Asger Oluf Jørgensen ble født som nummer to i en rekke på seks søsken, morgenen 3.3.1914. Det var først i 1945, etter krigen var over at han endret navn til Jorn. Troels Andersen beskriver Jorns barndom som utfordrende¹⁵. Familiens økonomi var trang og i tidlig alder opplevde han å miste både faren og sin eldste bror Henning, som han hadde et nært forhold til. Jorn slet med dårlig helse gjennom livet. Som sekstenåring ble han hardt rammet av lungebetennelse og senere ble han svært syk av tuberkulose. Jorn døde i 1973.

I 1929, tre år etter farens død, bestemte Jorns mor seg for at familien skulle flytte fra Aulum til Silkeborg. I Silkeborg ble Jorn raskt kjent med maleren Martin Kaalund-Jørgensen. Han hadde dannet den lille gruppen ”Frie jyske malere”, som ofte arrangerte utstillinger i Silkeborg og Århus. Gjennom Kaalund-Jørgensen ble Jorn kjent med byens bibliotekar Peder Nielsen. Ifølge Andersen fikk Nielsen mye å si for Jorn, som tilbrakte mye tid på Silkeborg bibliotek. Det var i bibliotekets utstillingssal Jorn debuterte som kunstner. Tre av maleriene hans ble vist på en utstilling som ble arrangert av de ”Frie jyske malere” i 1933.

Kunstinteressen til Jorn var bred. Interessen for den nye bølgen realistisk kunst, spesielt den tyske *Neue Sachlichkeit* og interessen for politisk kunst hindret ikke engasjementet for det abstrakte maleri som utviklet seg i mellomtidskrigens Danmark¹⁶. Troels Andersen skriver at på tross av at Jorn ikke fikk sett *Liniens* gjennombruddsutstilling i København i 1934, fikk han tilsendt første nummer av tidsskriftet *Linien* allerede før utstillingen var tatt ned. Med sentrale navn som Richard Mortensen, Ejler Bille og Vilhelm Bjerke-Petersen i spissen, ble *Linien* en viktig del av Jorns utvikling som kunstner. I 1937 fikk han stille ut flere verk på en

¹⁴ Asger Jorn fra et brev skrevet til Constant i 1952. Hentet fra Troels Andersen, *Asger Jorn. En biografi*, 2.utgave 1.opplag (Rødovre: Forlaget Sohn, 2011, 237.

¹⁵ Andersen, *Asger Jorn*, 13-37.

¹⁶ Andersen, *Asger Jorn*, 40.

av gruppens utstillinger. På samme tid ble han elev hos Aksel Jørgensen på Kunstakademiet i København.

Under sitt første opphold i Paris ble Jorn tatt opp ved Fernand Léger og Amadée Ozenfants "Atelier de l'Art contemporain"¹⁷. Ønsket som fikk ham til å dra fra Danmark i 1936, var å bli elev hos Vassilij Kandinskij, men da han fant ut at Kandinskij ikke tok imot elever søkte han i stedet hos Léger. Hos Léger utviklet Jorn et stramt billedspråk som han senere beveget seg fullstendig bort fra. Selv om det tok flere år å frigjøre seg fra akademiets stil, har Jorn uttalt at den franske disiplin var en styrke han bar med seg som en grunnleggende teknisk støtte gjennom kunstnerskapet¹⁸.

Etter et nytt opphold i Paris, dro Jorn tilbake til Danmark i 1939. Den korte tiden før landet ble okkupert 9. april 1940 var begivenhetsrik. På høsten 1939 giftet han seg med Kirsten Lyngborg¹⁹ og senere samme år ble forholdet hans til *Linien* og spesielt til Richard Mortensen dårligere²⁰. I krigsårene var Danmark avsondret fra omverdenen og Jorn tilbrakte denne tiden isolert fra sine kunstnerkontakter i det øvrige Europa. Ifølge Andersen spilte sannsynligvis isolasjonen i krigsårene en stor rolle for utviklingen av den danske kunsten. To malerier som gjerne trekkes frem fra denne perioden er *Det blå billede* (Atk. 162) og *Grædeøjne* (Atk. 153) som begge ble malt i 1940. I disse tidlige maleriene kan man se inspirasjon fra kunstnere som Miró, Kandinskij, Klee og spesielt Ejler Bille.

Det danske kunstmiljøet rundt Jorn og Mortensen delte seg rundt *Helhesten* og *Høstgruppen*²¹. I sin felles interesse for det spontan-abstrakte maleri, begynte Jorn og Egill Jacobsen arbeidet med tidsskriftet *Helhesten*, som var kalt opp etter den mytiske hesten som varslet om døden²². Omkring et år etter de begynte planleggingen gav de ut første nummer i 1941. Den indre kjernen av tidsskriftet, foruten Jorn og Jacobsen, besto av Ejler Bille, Carl-

¹⁷ Tidligere "Académie moderne".

¹⁸ Guy Atkins, *Jorn in Scandinavia 1930-1953* (København: Borgen, 1968), 29.

¹⁹ Lyngborg og Jorn tok samme lærerutdanning. Etter de fullførte dro Jorn til Frankrike for første gang for å fortsette med kunsten i stedet for læreryrket.

²⁰ Andersen, *Asgar Jorn*, 69.

²¹ Se Andersen, *Asgar Jorn*, 89-94 for en grundigere redegjørelse.

²² Ifølge Stokvis var valget av navnet *Helhesten*, som hun skriver kan forstås som danskenes utgave av det store franske forbildet *Minotaure*, symbolsk ladet både politisk – som et antinazistisk budskap – og kunstnerisk, gjennom interessen for det mytiske. Willemijn Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, dansk utg. (København: Forlaget Søren Fogtdal, 2001), 129.

Henning Pedersen, Else Alfelt og Henry Heerup. Andre sentrale skikkelser var redaktøren, arkitekt Robert Dahlman Olsen og mesen, kunstsamler og maler Elna Fonnesbech-Sandberg.

I 1953, først nærmere ti år etter engasjementet rundt *Helhesten*, dro Jorn og familien til Sveits. På dette tidspunktet hadde han vært gift med Matie van Domselaer i to år, datter av komponisten Jakob van Domselaer og som tidligere hadde vært gift med Constant. Planen var egentlig å bosette seg i Frankrike, men etter lengre tids sykeleie på tuberkulosesanatoriet i Silkeborg, hadde Jorn behov for rekreasjon og det fantes det bedre muligheter for i Sveits²³. I løpet av kort tid fikk Jorn kontakt med den italienske maleren Enrico Baj, en sentral skikkelse i *Arte nucleare* i Milano. I 1954 innledet Jorn diskusjon med den sveitsiske maleren Max Bill, som raskt kulminerte i gruppen MIBI, eller *Mouvement international pour un bauhaus imaginiste*. Sammen med Bajs *Arte nucleare* vokste denne ”forestillingenes bauhaus” frem som en del av Jorns motstand mot Bills visjon for det nye Bauhaus. MIBI var bare en av en lang rekke grupper Jorn engasjerte seg i etter Cobra.

Sammen med Guy Debord var han med på å danne IS – *Internationale situationniste*, eller *den situasjonistiske internasjonale* (SI) i 1957. SI var en sammensmelting av MIBI og Debords bevegelse som gikk under navnet *l'internationale lettriste*. Etter kort tid begynte SI å splittes opp i fraksjoner; mange av medlemmene ble kastet ut av Debord, og Jorn selv var bare aktiv de første årene. Ifølge Atkins gikk Jorn ut av SI i 1961 delvis fordi han mente at gruppen begynte å stivne og mye fordi Debord styrte den i en renere politisk retning²⁴. En av gruppene som ble kastet ut av SI var den tyske *Gruppe SPUR*²⁵. SPUR ble det nye fokuset for Jorn en periode.

I samme periode som MIBI tok form ble Jorn kjent med utviklingen av det abstrakte maleriet i Paris, gjerne kalt *tachismen*. Kjennskapet fikk han i stor grad takket være kollegaen Pierre Alechinsky²⁶. I 1954 fikk Alechinsky, i samarbeid med Édouard Jaguer, trykket magasinet ”Phases”. I første utgave trykket magasinet reproduksjoner av sentrale kunstnere som jobbet med det europeiske abstrakte maleriet, deriblant Wols. Jorn utviklet selv et vennskap med

²³ Andersen, *Asger Jorn*, 263.

²⁴ Atkins, *Jorn in Scandinavia*, 55.

²⁵ Sentrale navn i SPUR: Lothar Fischer, Heimrad Prem, Hans-Peter Zimmer, Jacqueline de Jong og Helmut Sturm.

²⁶ Andersen, *Asger Jorn*, 268.

Jean Dubuffet, en kunstner han hadde stor respekt for²⁷. På tross av den store begeistringen for og påvirkningen av det abstrakt-ekspressionistiske maleriet forble Jorn figurativ gjennom sitt kunstnerskap.

I 1949 innledet Jorn og den danske arkeologen P.V. Glob et samarbeid om å skrive boken *Olddansk kunst*²⁸. Boken ble aldri ferdig, men for Jorn ble tankene han formulerte viktig for arbeidet videre gjennom livet. I sin del av teksten lanserte han en firedeling av den danske oldtidskunsten, en inndeling som skilte seg fra den samtidige vitenskapelige normen innenfor arkeologien. Den første, eksperimenterende fasen ble etterfulgt av tre viktigere perioder: Den *magiske*, *kultiske* og *mytiske* fasen. Deler av dette tankegodset er beskrevet i *Magi og skønne kunster*, som Jorn skrev allerede i 1948²⁹.

Det er spesielt *magi*-begrepet Jorn bygger videre på. I 1957 ferdigstilte Jorn et tredje utkast til *Olddansk kunsts* introduksjonskapittel, med tittelen *Danefæ*. I det første utkastet, skrevet syv år tidligere, var den *magiske fasen* del av en trinnvis utvikling; i *Danefæ* ble *magi* derimot beskrevet som et generelt kunstbegrep. Ifølge Andersen ville Jorn

”sammentenke den utvikling, han oplevde i den moderne europeiske kunst, med de gamle skandinaviske kilder. Den selvstendighet han fandt i den nye danske kunst, og som han selv var del af, prøvede han at projicere bagud.”³⁰

Arbeidet med *Olddansk kunst* utviklet seg de neste årene til det ambisiøse prosjektet som Jorn kalte *Skandinavisk institutt for sammenlignende vandalisme*. Prosjektet vokste delvis frem i kjølvannet av erkjennelsen at det *olddanske* ikke rommet de større linjene i kunstutviklingen, men bedre kunne beskrives som *oldnordiske*³¹. Ifølge Jorn var det stor mangel på kunstnerisk interessante behandlinger av temaet, som gjerne bare ble behandlet innen akademiske kretser.

²⁷ Dette kan man se tydelig av en artikkel som *Nogle iagttagelser vedrørende fænomenet Jean Dubuffet*, publisert i 1967.

²⁸ Andersen, *Asger Jorn*, 198-201.

²⁹ Boken ble riktignok ikke gitt ut før i 1971.

³⁰ Andersen, *Asger Jorn*, 312.

³¹ Andersen, *Asger Jorn*, 375.

2.2 Cobra 1948-1951

Den mest kjente gruppen Asger Jorn var del av ble kalt Cobra av Christian Dotremont, et akronym for Copenhagen, Brussel og Amsterdam. Willemijn Stokvis skriver at samarbeidet mellom de danske, belgiske og nederlandske kunstnerne vokste ut fra en felles misnøye med retningen den surrealistiske-revolusjonære bevegelsen, eller *Surréalisme révolutionnaire*, var på vei i³². Foruten misnøyen med det teoretiske fokuset, spesielt i den franske forgreningen av gruppen, var Jorn, Dotremont og *den eksperimentelle gruppe* i Nederland særlig motstandere av retningen surrealistene tok maleriet i. Motstanden mot den geometriske abstraksjon de kalte "formalisme"³³ som også Richard Mortensen var opptatt av, ble grunnlaget for at Jorn og Dotremont, sammen med spydspissen av de nederlandske *eksperimentelle* Constant, Karel Appel og Corneille opprettet Cobragruppen.

Før jeg fortsetter å diskutere Cobra, vil jeg si litt om bakgrunnen for gruppen. Kunstmiljøet i medlemslandene Danmark, Belgia og Nederland, var ganske ulikt i årene før gruppen ble samlet. I Danmark utviklet det seg et avantgardistisk kunstmiljø allerede i 1930-årene. To representanter for den nye danske kunsten var Vilhelm Bjerke-Pedersen og Ejler Bille, som sammen dannet *Linien* i 1934. Samme år opprettet de tidsskriftet med samme navn. Med *Linien* fortsatte de den utvikling de hadde begynt tidligere i tiåret og arbeidet med det de betegnet som en "abstrakt surrealisme"³⁴. Bjerke-Pedersen og Bille gikk hver sin vei alt det første året, grunnet uenighet rundt hva den surrealistiske kunsten burde være. Stokvis skriver at Bille representerte den særegne stil som ble en viktig del av den nye danske kunsten, nemlig "den eksperimenterende, spontane fantasikunst."³⁵ Det primitivistiske var en viktig komponent for *Linien*. I 1937 arrangerte gruppen en stor, internasjonal utstilling i København der flere av de nye danske kunstnerne stilte ut. Foruten Jorn selv³⁶, var blant annet Richard Mortensen og Egill Jacobsen representert.

I Belgia fantes det et veletablert modernistisk kunstmiljø. Stokvis betegner derfor krigsårene som en "mellemfase" i den belgiske kunsten, delvis på grunn av isolasjonen fra

³² Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 193.

³³ Dette er en forenkling av "formalisme"-begrepet slik gruppens medlemmer brukte det. Selv om de ofte brukte formalisme om den geometriske abstraksjon, kunne det bety mye forskjellig; Dotremont redegjorde for hva han la i begrepet i manifestet *Le Grand Rendez-vous Naturel* som ble utgitt i *Cobra* #6. Som utgangspunkt for å lese mer om formalisme, se Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 295.

³⁴ Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 124.

³⁵ Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 124.

³⁶ Da het han fremdeles Jørgensen.

omverdenen³⁷. På tross av at et stort antall unge belgiske kunstnere orienterte seg mot den geometriske eller lyriske abstraksjon i Paris etter 1945, ble grunnlaget for Cobra lagt hos de belgiske surrealistene. Flere av disse, deriblant Christian Dotremont, samlet seg rundt det franske surrealisttidsskriftet *La Main à Plume*. Ifølge Stokvis var dette en gruppe som hadde vært aktive motstandsfolk under krigen og som fortsatte sitt politiske engasjement gjennom kunsten etter aksemaktenes kapitulasjon³⁸. Dotremonts kommunistiske overbevisning ble en sentral del av hans bidrag til Cobra.

I Nederland fantes det ikke noe tilsvarende kunstnerisk grunnlag å bygge på etter krigen som i de to andre landene. Ifølge Stokvis opplevde den unge generasjonen den nederlandske kunsten før 2. verdenskrig som lite relevant³⁹. Samtidig var Nederland svært isolert både i årene før og under krigen og kunstnerne som ikke søkte medlemskap i *Kultuurkamer*⁴⁰ hadde dårlige forutsetninger for å få utført prosjekter⁴¹. Det var med dette bakteppet kunstnerne som senere ble del av Cobra prøvde å finne en ny kunstnerisk retning. Karel Appel, Constant Nieuwenhuys og Corneille utgjorde den første sammensetningen av *den eksperimentelle gruppe* som ble opprettet i 1947. I løpet av 1947-48 fikk gruppen nye medlemmer, med sentrale navn som Theo Wolvecamp, Anton Rooskens og Jan Nieuwenhuys. Gruppen fikk sin offisielle oppstart 16. juli 1948, samme år utkom tidsskriftet deres *Reflex* for første gang⁴². Det kunstneriske utgangspunktet for de danske, belgiske og nederlandske kunstnerne var altså meget forskjellig, noe de ulike landenes bidrag til Cobragruppen også reflekterte. Gruppens medlemmer ønsket ikke å utslette disse ulikhetene, men formanet om å bevare særpreget de ulike landene bragte med seg i forening med slektskapet kunstnerne følte med hverandre⁴³.

Kjernen i Cobras program var det spontane uttrykket og den eksperimentelle frihet, frigjort fra den vestlige kunsthistoriens estetiske normer. Gruppen har således mye til felles med *tachismen* og Jean Dubuffets *l'art brut*. Stokvis er med rette likevel tilbakeholden med å si at den spontane arbeidsmetode knytter sammen alle Cobramedlemmene og skriver at den kun

³⁷ Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 151.

³⁸ Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 151.

³⁹ Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 161.

⁴⁰ Dette var en nederlandsk forgrening av det tyske *Reichskulturkammer*, som ble opprettet av Joseph Goebbels for å holde den tyske kunsten under kontroll. *RKK* sto blant annet for den mye omtalte utstillingen for "Entartete Kunst" (degenerert kunst).

⁴¹ Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 162.

⁴² Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 176.

⁴³ Dette finnes det flere kilder på, se blant annet Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 194.

kjennetegner noen få av dem⁴⁴. Idealet om den spontane kunst må kobles til etterstrebelen av *det autentiske*, til det de mente var det mest umiddelbare kreative uttrykket hos hvert individ. Denne etterstrebelen gir seg blant annet uttrykk gjennom ønsket om å nå tilbake til menneskets ur-kreativitet. Cobrakunstnerne mente at det lå i menneskets natur å uttrykke seg og at det første utløpet for denne iboende kreativiteten var bildet. Det var denne typen oldtids-primitivisme de søkte tilbake til. Jorns maleri *I begyndelsen var billedet* (1959, Atk. 1610) fungerer med sin bibelske konnotasjon som en oppsummering for denne holdningen og det blir ofte trukket frem som nettopp det. For å oppnå en slik frittstrømmende kreativitet skriver Stokvis at kunstnerne i Cobra søkte en ”bevidst regression” til den typen sinnstilstand som denne kunsten sprang ut av, det vil si til primitivistiske inspirasjonskilder som blant annet urfolkskunst og kunst laget av mentalt syke⁴⁵. Ifølge Stokvis pløyer Cobrakunstnerne dypere inn i primitivismen enn både surrealistene og de tyske ekspresjonistene, fordi *materien* er utgangspunktet de jobber med, ikke utgangspunktet de prøver å overskride⁴⁶. Materien rommer både det håndgripelige og det mystiske. Dette spenningsforholdet mellom det jordnære og det overnaturlige var noe Jorn tok med seg videre etter Cobra. Det er for øvrig viktig å påpeke at Cobra ikke må forstås som en bestemt stil, ei heller en periode hvis påvirkning var dominerende videre i kunstnerskapet. Atkins går så langt som å skrive at ”the COBRA movement, ironically enough, probably affected Jorn as much by the manner in which it failed as by anything it achieved.”⁴⁷

Den stadige bevegelsen mellom det jordnære og det overnaturlige kan beskrives gjennom metamorfosebegrepet. Vel så viktig som spenningen mellom det metafysiske og materielle er den pågående kampen mellom det lekne eller eksperimentelle og den knugende ekspresjonismen og innadvendtheten i verkene, som utgjør den eksistensielle overbygningen som fyller Jorns maleri med en uro midt i all barnlig kreativitet. På tross av interessen for det dekorative blir maleriet hans aldri fullstendig dekorativt, det behandler snarere stadig menneskets dyptliggende følelser. Denne eksistensielle uroen ligger i særlig grad under maleriet i Cobratiden og videre gjennom 1950-tallet. *Krigsvisjonene* blir ofte trukket frem som eksempler på dette mørket, men selv malerier med et mer humoristisk anstrøk, som *Lettre à mon fils* (1956-57, Atk 1012), har innslag av de sykelige gul- og grønntonene samt det blodrøde som minner om at alvor og humoren er tett knyttet til hverandre.

⁴⁴ Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 302.

⁴⁵ Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 296.

⁴⁶ Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 298.

⁴⁷ Atkins, *Jorn in Scandinavia*, 20.

Spenningene i Jorns maleri er typisk for problemstillingene Cobra jobbet med. Et trekk som skilte dem fra de samtidige hovedstrømningene i ekspresjonismen var kampen mellom figurasjon og materie. Det figurative trer hovedsakelig frem som ubestemmelige vesener og kan formalt sett forklares som utslag av den spontane arbeidsmetode og gjennom inspirasjonen fra den skandinaviske folkekunsten. Stokvis beskriver mytiske vesener fra det forhistoriske Skandinavia ”der med besvær kæmpede sig ud af materien”⁴⁸ i Jorns malerier. Med denne formuleringen får hun frem det uavklarte i Cobramaleriet og hos Jorn; motivene blir ikke fastsatte enheter, men får nærmest egne liv gjennom dette spenningsforholdet mellom figurasjon og materie. Ifølge Stokvis modnes figurasjonen riktignok ikke før etter Cobra, fordi kunstnerne i større grad klarte å realisere den eksperimentelle frihet de etterstrebet og slik ”mister disse væsener meget af deres barnlige enkelhed”⁴⁹.

Interessen for folkekunsten var nært knyttet til målet om å realisere en fellesskapskunst, et ideal som hang tett sammen med de marxistiske overbevisningene hos flere av gruppens medlemmer. Jorn skriver at ”Historiens store lektion er, at alle de skønne kunster hidtil har været båret oppe af adelens selviske magt, og aldrig har udstrakt deres rækkevidde til at være til trøst og velvære for folkets masse”⁵⁰. Jorn mente man kunne kjempe mot den borgerlige kunsten gjennom *lek* og Constant snakker om *homo ludens*, eller det lekende menneske⁵¹. Jorn prøver å formidle hvor viktig lek er i flere tekster. I *Magi og skønne kunster* trekker han paralleller mellom lek og eksperimentering og skriver at leken ikke er ”bevidst rettet imot noget mål, men er en glæde ved selve tingen, en identifikation. Derfor udvikler legen sig best i fællesskab.”⁵² En slik felles glede og nysgjerrighet, samt tro på fellesskaps- eller folkekunsten var bakgrunnen for Carl-Henning Pedersens ord, referert av Stokvis fra en artikkel skrevet til Høstutstillingens katalog i 1944⁵³: ”Vi må gjøre alle mennesker til kunstnere!”

Stokvis spør om Cobra kan regnes som en stilart når den har et så utpreget antiformalistisk program⁵⁴. Hun svarer ja på sitt eget spørsmål og hevder at ”Cobraspråket” var det mest

⁴⁸ Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 299.

⁴⁹ Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 304.

⁵⁰ Jorn, *Om formen*, 63.

⁵¹ Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 295.

⁵² Asger Jorn, *Magi og skønne kunster* (København: Borgens forlag, 1971), 29.

⁵³ Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 130.

⁵⁴ Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 295-296.

særegne som vokste ut av denne bevegelsen. Hun mener at kunstnerne felles interesser var utgangspunktet for ”språket”, fordi det lå til grunn for et tett fellesskap med mye innbyrdes påvirkning. Det mest direkte uttrykket for dette fellesskapet var samarbeidsverkene. Hun fremhever likevel at det var en liten gruppe innad i Cobra som uttrykte seg via dette felles språket og at det karakteristiske uttrykket i stor grad ble utviklet av de danske medlemmene før Cobra.

Som nevnt lå alvoret under gruppens virke hele veien. Det er derfor nødvendig å si litt om bakgrunnen for dette alvoret. Kurczynski og Pezolet argumenterer for at Cobragruppens eksperimentelle metode må sees i sammenheng med det politiske klimaet og den samfunnsmessige utviklingen gjennom krigsårene og videre i årene etter. Gjennom spontaniteten markerte de motstand mot samfunnet, som ble stadig mer preget av det rasjonelle⁵⁵. Jorn formulerer et eksempel på dette i *Pour la forme*, der han riktignok tar for seg et langt eldre eksempel ved å angripe den matematisk oppbygde dekorasjon som han blant annet mener å se i utsmykningen av Alhambra. Motsatsen til en slik ”lydighed overfor matematisk lov” finner han i sympatien ”med det iagttagende liv”⁵⁶. Videre kan man, ifølge Kurczynski og Pezolet, se utviklingen av Cobras visuelle uttrykk som deres motsvar til et samfunn preget av urettferdighet, ulikhet og krig⁵⁷. Veien til kunstnerisk frihet gikk gjennom opprøret, noe som kommer til uttrykk i Jorns kunstsyn: ”Tolerance er det eneste, der er utålelig på kunstens område.”⁵⁸

Det er ikke bare alvor og pessimisme som rår i Cobra-landskapet. De mytiske vesenene er ofte malt med en barnlig linje som gir dem et preg av humor og vill energi. I ”Primitivism, humanism, and ambivalence” skriver forfatterne at Cobragruppen ønsket å skape noe nytt og positivt etter årene med krig⁵⁹ og for Stokvis var denne nye bølgen vital ekspresjonisme uttrykk for at man var trett av surrealismens dystre, Freudianske verden⁶⁰. Det er viktig å fremheve at Cobraspråket ikke er et utslag av en naiv vitalitet. Det blir feil å lese Cobraspråket som en type eskapisme; billedspråket må forstås som en forlengelse av de politiske og samfunnsmessige idealene kunstnerne i gruppen hadde, noe vi også ser hos

⁵⁵ Karen Kurczynski og Nicola Pezolet, ”Primitivism, humanism, and ambivalence: Cobra and post-Cobra”, i *RES* 59/60, (vår/høst 2011): 282-302, 287.

⁵⁶ Jorn, *Om formen*, 64.

⁵⁷ Kurczynski og Pezolet, ”Primitivism, humanism, and ambivalence”, 288.

⁵⁸ Jorn, *Om formen*, 72.

⁵⁹ Kurczynski og Pezolet, ”Primitivism, humanism, and ambivalence”, 288.

⁶⁰ Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 298.

Kurczynski og Pezolet: "The turn to fantasy was less an escape than materialist recognition that imagination was fundamentally human, while its popular manifestations were suppressed by classical humanism."⁶¹

Jorn var et av de danske medlemmene som øvde stor påvirkning på Cobraspråket. Stokvis trekker særlig frem de muntre og mer lekne verkene fra årene mellom 1945 og 1948 som sentrale inspirasjonskilder for de øvrige Cobramedlemmene⁶², verk Jorn oppfattet som svært viktige selv⁶³. Cobra-årene var preget av en tyngre linje og dystre fargebruk enn disse foregående periodene i kunstnerskapet, men han jobbet fremdeles med å utvikle det frigjorte billedspråk som han i stor grad oppnådde etter Cobratiden.

I løpet av Cobras fire leveår holdt gruppen kun tre "virkelige" utstillinger, altså internasjonale utstillinger der Cobra sto i sentrum snarere enn de respektive landenes kunstnergrupper⁶⁴. Den første ble avholdt i Brussel, den andre i Amsterdam og den siste i Liège. Den første av disse var ikke noen stor suksess, men gruppen ble introdusert for belgieren Pierre Alechinsky som besøkte utstillingen. Alechinsky ble en viktig del av Cobra etter dette. Utstillingen i Amsterdam, 3.-28. november i 1949, var en stor affære kalt *Exposition Internationale d'Art Expérimental*, organisert av den hollandske *Esperimentelle Gruppe*. Den ble ledet av Constant i samarbeid med kuratoren Willem Sandberg ved Stedelijk Museum. Utstillingen, som ble montert av arkitekten Aldo van Eyck, fikk i overkant av syv saler til disposisjon i museet og alle medlemmene av Cobra deltok. Utstillingen fikk mye omtale i pressen, spesielt etter det oppsto håndgemeng i kjølvannet av en tale med kommunistiske tilbøyeligheter avholdt av Dotremont. Denne episoden forårsaket ikke bare sinne fra flere oppmøtte, men splittelse blant de nederlandske medlemmene. Oppmerksomheten førte riktignok til et større besøkstall enn forventet.

Fra 6. oktober til 6. november i 1951, holdt gruppen sin *II^E Exposition Internationale d'Art Expérimental* ved Palais de Beaux-Arts i Liège. På dette tidspunktet var Cobragruppen nær ved å oppløses. Denne utstillingen, som var enda litt større enn den forrige, ble i hovedsak drevet fremover av Alechinsky – både Dotremont og Jorn lå syke med tuberkulose på

⁶¹ Kurczynski og Pezolet, "Primitivism, humanism, and ambivalence", 290.

⁶² Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 314.

⁶³ Her refereres det i hovedsak til Saxnäs- og Djerba-maleriene.

⁶⁴ Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 238-258.

sanatoriet i Silkeborg. Kunstnerne fikk i stor grad frie tøyler til å organisere utstillingen slik de ønsket og Aldo van Eyck sto igjen for oppsetningen. Jorn ble representert med flere verk.

Motsetningene innad i gruppen hadde vært tilstede fra begynnelsen, men etter utstillingen i Amsterdam utviklet motsetningene seg til strid. Uenigheten handlet i stor grad om hvor innfiltret det politiske skulle være i kunsten. Utover det politiske ble det i stadig større grad uenighet om lederskap og selvstendighetsspørsmål i landenes grupper. Andersen skriver at Jorn talte mot å sammenblande kunst og politikk og at han ønsket selvbestemmelse innenfor hvert land⁶⁵. Videre ble forholdet mellom Dotremont og Jorn utsatt for en stor belastning i det Andersen betegner som et blandet opphold på sanatoriet i Silkeborg⁶⁶. Etter oppholdet var det ikke noe særlig igjen av vennskapet. Om Cobragruppens samarbeid skrev Jorn i et brev, sitert hos Andersen, til Constant: ”Måske er det forbi, mulighederne for at enes om en fælles kamp på det kunstneriske område? Måske er alt hvad der lod sig gøre allerede gjort.”⁶⁷ Cobragruppen var en kortlivet affære av mange grunner, men selv om Jorn beveget seg inn i et mer abstrakt landskap etter Cobra fortsatte han en prosess som i stor grad hadde blitt hjulpet frem gjennom tiden i Cobra.

2.3 Beskrivelse av livsverk

I studiet av Jorns verkkatalog kan man se at maleriene ofte er del av korte perioder med tematisk og uttrykksmessig likhet⁶⁸. Guy Atkins skriver at dette var en bevisst arbeidsprosess Jorn utviklet på 1940-tallet⁶⁹. Utover andre halvdel av 1950-tallet sluttet han i stor grad å jobbe med disse temaene, periodene blir mer utflytende, med unntak av tydeligere avgrensede tematiske serier som *Luksusmaleriene* og *Modifikasjonene*. *Didaska* var et tema han jobbet med fra 1944-45 og maleriene fra denne perioden er karakteristiske. Før 1944 var kunsten mer eklektisk, mer tydelig preget av inspirasjonen fra andre kunstnere. I denne tidlige perioden av kunstnerskapet var kunstnere som Kandinskij, Klee og Miró sentrale inspirasjonskilder for utviklingen av billedspråket, noe man kan se spor av i malerier som *La*

⁶⁵ Andersen, *Asger Jorn*, 208-210.

⁶⁶ Andersen, *Asger Jorn*, 220-221.

⁶⁷ Andersen, *Asger Jorn*, 237.

⁶⁸ Guy Atkins har skrevet en fullstendig oversikt over Asger Jorns kunstnerskap i *Jorn in Scandinavia, The crucial years, The final years* og *Supplement*. Jeg henviser derfor til disse bøkene for en grundigere redegjørelse for og liste over stilene man gjerne deler verkene inn i.

⁶⁹ Atkins, *Jorn in Scandinavia*, 39.

barbe verte (1939, Atk. 119), *Forår* (1939, Atk. 113), *Komposition* (1940, Atk. 139) og i en rekke skisser, hvorav to er gjengitt hos Andersen⁷⁰. *Didaska*-bildene er jevnt over malt i en varm palett og er bygget opp rundt geometriske former som er utypisk for det øvrige kunstnerskapet. I 1946 begynte Jorn å jobbe med renere abstrakte elementer. Maleriene fra denne periodene er ofte fargefeltbilder, malt i mange sterke farger. Et sentralt verk er maleriet som gav navn til perioden, *Saxnäs* (Atk. 473) fra 1946.

Vinteren 1947-48 bodde Jorn med familien i Tunisia. Temaet han jobbet med under dette oppholdet kalte han *Djerba*. I *Djerba*-maleriene ser man flere av de primitivistiske elementene Jorn utvikler videre senere. I et maleri som *Automolok* fra 1948 (Atk. 556) ser man begynnelsen på den kraftige svarte linjen som bygges opp som et tett gitter, typisk for *Le droit de l'aigle*-, *Aganak*- og flere av de øvrige *Cobra*-bildene. Fra *Djerba*-perioden er også masken et sentralt motiv. Etter Tunisiaoppholdet kan man se en dreining fra det naive maleriet som ofte ble malt i en varm palett, mot det ville, mørke og rått ekspressive.

Le droit de l'aigle eller *Krigsvisjoner* som de ofte kalles, var navnet på åtte malerier malt mellom 1949 og 1950. *Ørnens ret I* (eller *Le droit de l'aigle*, Atk. 648) ble malt i 1950 og gav navn til perioden. Ørnemotivet er gjengående hos Jorn fra slutten av 1940 og utover første halvdel av 1950-tallet. *Rovdyrpagten II* er del av *Krigsvisjoner*-serien. I *Aganak*-maleriene fra 1950-51 åpenbarer det uhyggelige seg i utvidet form. Udyrene som befolker lerretene i denne tematiske serien er av større variasjon. I *Suicide's counsellor* (1950, Atk. 644) ligger det et insektlignende vesen nærmest klemt ned i det flate billedrommet, omhyllt av rødfarge som gir assosiasjoner til blod, noe tittelen bidrar til.

Året før Jorn reiste med familien til Sveits, jobbet han med billedsyklusene *Årstiderne* og *Af den stumme myte*. I løpet av utarbeidelsen av disse seriene ble han innlagt på tuberkulosesanatoriet i Silkeborg, der han fortsatte arbeidet. *Årstiderne* er en serie bilder som tematisk kretser rundt året, måned for måned. *Af den stumme myte* er en serie malerier og grafiske blad. I flere av maleriene er bildeelementene komponert som avgrensede former der bølgende linjer omhyller hvert enkelt "motiv" og holder dem fra hverandre som avpassede puslespillbrikker.

⁷⁰ Andersen, *Asger Jorn*, 62-63.

Før han dro med familien til Sveits hadde Jorn begynt å eksperimentere med keramikk. På våren 1954 flyttet han videre fra Sveits til Albisola i Italia, der han bygget videre på keramikk-kunnskapen han opparbeidet seg i Silkeborg. Keramikken ble en viktig uttrykksform for Jorn, ikke bare i rene keramiske arbeider, men også i maleriet. Han overførte arbeidsmetoder til maleriet som gav den spesielle teksturen og de glaserte overflatene som er typisk for mediet. *La ville des tours d'ivoire*, eller *Elfenbenstårnsbyen* fra 1955 (Atk. 923, se tittelblad) er et tydelig eksempel, men påvirkningen kommer ofte til uttrykk i mer subtile sammenhenger.

Den klare avgrensningen mellom bakgrunn og motiv som kjennetegner *Af den stumme myte*-syklusen forsvinner aldri helt hos Jorn. De figurative elementene svever ofte rundt på en udefinerbar eller tvetydig bakgrunn. I årene 1954-64 ser man fremdeles enkelte eksempler på denne tendensen, men figurasjonen nærmer seg abstraksjon i større grad enn tidligere. Både *Die Törichte Jungfrauen* og *Døddrukne danskere* ble malt i disse årene og er gode eksempler på sentrale strømninger i maleriet fra denne tiden. I et maleri som *Etwas bleibt* fra 1963 (Atk. 1526), eller *Ausverkauf einer Seele* fra 1958-59 (Atk. 1171) er likevel forskjellen mellom ”motiv” og ”bakgrunn” nærmest utvisket. Det finnes mange eksempler på det samme. I denne perioden kan man se slektskap mellom billedspråket i enkelte verk av Jorn og av andre abstrakte kunstnere som gjerne blir omtalt som *tachister* eller *informel*, deriblant Wols, Jean Fautrier, Jean Dubuffet og Henri Michaux. Her kan jeg trekke frem verk på papir som *Dødsbranden* (1950, Atk. 653), tegnet med tusj, eller malerier som *Le Timide Orgueilleux* (1957, Atk. 1023), *Destiny is edible* (1958, Atk. 1164) og *Schwemme* (1958, Atk. 1145). På tross av at Jorns maleri i større grad går dypere inn i materien og må forstås gjennom metamorfosebegrepet, som blant annet beskriver den kontinuerlige bevegelsen i verkene, finnes det likhetstrekk mellom disse verkene og elementer i blant annet Fautriers *Otages*-serie og Michauxs kalligrafiinspirerte tegninger.

Et av de siste maleriene Jorn malte, *Euphorisme* (1970, Atk. 1911) har et nærmest sakralt preg. Det er varmere i fargen og mykere i formen enn de fleste maleriene fra 1950-årene. I *Euphorisme* er ”motivet”, som er vanskelig å definere fullt ut som figurativt, adskilt fra bakgrunnen. Dette må ikke tolkes som at figurasjonen og bakgrunnen ikke påvirker hverandre eller glir over i hverandre. Til forskjell fra sjablongvirkningen i mange av *Af den stumme myte*-bildene, er motivet i større grad integrert i landskapet som omslutter det, motivet blir nærmest slukt. Kontrasten mellom blått og gult som kald og varm farge forsterker denne

effekten; de blå figurene trer en anelse bakover i billedrommet. Hele flaten i maleriet er aktivt og del av en metamorfose; figurene, eller dyrene er i en forandringsprosess mellom ulike former og blir samtidig overtatt av den voldsomme og varme himmelen – dyrene blir dermed omformet til luft eller landskap. Det er vanskelig å si hvor dyrene begynner og himmelen slutter.

Det tok flere år før Jorn fant frem til sitt eget, personlige billedspråk. Fra røttene i surrealismen og det mer naive billedspråket malt i en frisk og lys palett, forandret formspråket seg særlig gjennom Cobra-årene, der det eksistensielt dystre var dominerende. Det var lite humor i verkene fra denne perioden sammenlignet med det øvrige kunstnerskapet. Gjennom 50-tallet utforsket Jorn i større grad det gestiske strøket, nærmet seg i større grad det abstrakte, eksperimenterte mer med ulike materialer og kunstmedier og videreutviklet den spontane arbeidsmetoden. I 1960-årene skapte han de fleste *Modifikasjonene*, samtidig som han blant annet jobbet videre med *Stalingrad* (1957-60, 1967, 1972, Atk. 1296) og *Luksusmaleriene*⁷¹. Jorn jobbet i all hovedsak med oljemaling, men i 1966 begynte han å eksperimentere med akryl. Selv om han brukte denne malingstypen videre, ble de fleste akrylmaleriene malt i løpet av dette året⁷². Gjennom hele kunstnerskapet var eksperimentering med og utforsking av billedspråket viktig for Jorn, ofte realisert gjennom transformasjonene. De siste maleriene han malte reflekterer denne interessen og på tross av å være svært ulike, har flere det fellestrekk at de er formulert i mer lyriske penselstrøk enn tidligere, et eksempel foruten *Euphorisme* er *The enigma of frozen water* malt i 1970 (Atk. 1902).

2.4 Beskrivelse av bildene

Rovdyrpagten er navnet på to malerier fra 1950, som utgjør ett av åtte *Krigsvisjoner*. Det første er en blanding av penn, tusj og akvarell på papir [Figur 4] (Atk. 649). Utgaven som er tema i denne oppgaven er *Rovdyrpagten II* [Figur 1] (Atk. 650), et maleri malt i olje på masonit. Serien ble også kalt *le droit de l'aigle* og som i flere av de andre maleriene er ørnen motiv. I den første utgaven er komposisjonen luftigere og inngår i rekken av Jorns klassiske ørnekompisjoner sammen med bilder som *Ørnens ret* (1950, Atk. 648). I det andre maleriet er det vanskelig å skille ørnene fra udyr uten spesifisering – kanskje er de bare en ansamling

⁷¹ Alle disse ble malt i 1961.

⁷² Guy Atkins, *Asger Jorn – The final years: 1965-1973* (København: Borgens Forlag, 1980), 33-58.

truende udyr som kveiler seg oppover billedflaten. Billedrommet er lite romlig; de øgleaktige vesenene ligger klemt tett mot hverandre i en skremmende klynge av gapende munnar og stirrende øyne. Det grunne billedrommet gir maleriet en klaustrofobisk undertone. Nettverket av kraftige linjer som gir dyrene et ugjennomtrengelig preg uttrykker aggressivitet. Aggressiviteten utsondres fra dyrenes side; en sentral del av maleriets uttrykk er frykten og håpløsheten man kan oppleve i møte med en slik ukontrollerbar størrelse.

Som mange av Jorns malerier virker billedflaten i *Rovdyrpagten II* nærmest ensartet ved første øyekast, det tar tid å få øye på detaljene som bidrar til maleriets virkning. Går man tettere innpå trer det frem en rekke farger og sterke kontraster; nyanser av blått, lilla, rødt som i koagulert blod, gult, grønt, brunt, grått og små partier med hvitt ligger gjemt bak det svarte gitteret av linjer og aksentuerer viktige partier av motivet, som tenner og øyne. De små flekkene, malt i ekspressive farger, er et eksempel på hvordan Jorn jobbet med materien i Cobraperioden. Fargen er et eksperiment med form, slik linjene også er. En viktig del av Jorns malerier er egenskapene de har som fysiske objekter. Samspillet mellom fargene, overgangene fra ett fargefelt til et annet, malingens tekstur og taktile egenskaper er en del av maleriets materielle grunnelementer. For Cobrakunstnerne lå altså disse elementene i kjernen av det primitivistiske uttrykket, snarere enn som elementer i et overordnet billedspråk.

I motsetning til i de senere, mer abstrakte maleriene, har ikke udyrene trosset materien og presset seg frem av den, slik Stokvis beskriver det, men virker snarere å undertvinge materien ved å ta kontroll over hele billedflaten. Den rustrøde bakgrunnen ligger som et øde bakteppe til rovdyrenes herredømme. Komposisjonen i *Rovdyrpagten I* er mer statisk. Den rigide komposisjonen og den gule bakgrunnen som i større grad opptrer som ren grunning av papiret, gir motivet en lettere overtone, uten at det må forstås som optimistisk. Motivet er mer oversiktlig og har et anstrøk av det absurde. Billedspråket i *Rovdyrpagten II* er slik mer beslektet med andre *visjonsmalerier*, for eksempel *Dødsbranden* fra 1950 (Atk. 653).

I *Die törichten Jungfrauen* [Figur 2] (1958, Atk. 1140), eller *De tåbelige jomfruer*, kjemper to ulike uttrykk seg frem av materien. I dette tilfellet ikke bare som i spenningen mellom det formløse og det figurative, men som i kontrasten som oppstår i formuleringen av det formløse, nærmest abstrakte. Forgrunn og bakgrunn, som typisk for Jorn i denne perioden er delt opp som et tilnærmet figurativt motiv montert på en abstrakt, uavhengig bakgrunn, er malt som om de var to malerier satt sammen til ett. Bakgrunn og forgrunn har tilsynelatende

ingenting å gjøre med hverandre. De abstrakte elementene i det halvfigurative motivet er formulert i de mer gjenkjennelige grove ekspresjonistiske strøkene enn bakgrunnen, der malingen er påført som en type akvarell.

Motsetningene finnes også i figurasjonen. ”Jomfruene” blir holdt på plass med et stramt nettverk av linjer, beslektet med de i *Rovdyrpagten II*. Kvinnene sklir likevel litt og litt mer ut av rammene sine mot venstre side av maleriet. Figuren helt til venstre holder på å bli fullstendig oppløst og strøkene fortsetter ut av rammeverket, som virker rigid og urokkelig lenger til høyre i billedflaten. Selv om nettet av linjer kan gi assosiasjoner til *Rovdyrpagten II* har de en annen virkning i dette maleriet. Linjene får et mildere preg fordi de er malt i brunt og ikke svart og fordi de er malt i en mer naiv strek, til forskjell fra det klaustrofobiske gitteret i *pakten*. Maleriet har like fullt noe foruroligende over seg.

Det er stor variasjon over strøkene i *Die törichten Jungfrauen*, noe som særlig påvirker den taktile virkningen i maleriet. Noen steder er det påført en grov impasto, andre steder er penselstrøkene som små glatte baner, som om penselen har sklidd mykt over lerretet. Denne kontrasten mellom virkningene av de ulike applikasjonene av maling, er nok et eksempel på den primitivistiske tilnærmingen til materien hos Jorn.

I *de tåbelige jomfruer* er fargen mer enn små punkter på lerretet. Selv om det finnes langt mer eksplosive malerier fargemessig er dette maleriet bygget opp av farge, slik som nesten alle Jorns malerier. Det brune linjenettet demper kanskje fargen noe, men det gule og grønne dominerer billedflaten. Paletten har et nordisk preg, med sennepsgule nyanser som glir over i gult og oransje, duse grønnsjatteringer der enkelte partier er malt dypt grønt, som igjen blander seg med blått og går over i rene blåtoner og koboltblå, som Jorn brukte mye. Bakgrunnen er stort sett malt i kjølige gråtoner. Figurasjonen er nesten helt formløs, men enkelte steder kan man skimte noen maskelignende ansikter og selve silhuetten av ”motivet” kan tolkes som en menneskelig form. Samspillet mellom tittelen, som er en referanse til en av Jesu lignelser og det primitivistiske uttrykket gir maleriet sin humoristiske tone. På tross av den humoristiske tonen er det noe grotesk over figurasjonen, med de kraftige linjene som bryter dem opp på brutalt vis og de voldsomme penselstrøkene som brer seg ut over figurenes grenser.

Døddrukne danskere [Figur 3] (Atk. 1307) er et av Jorns klassiske fargesterke, ekspresjonistiske oljemalerier, malt i 1960. Selv om det finnes antydninger til figurasjon nærmer dette maleriet seg det abstrakte. Bildet er hovedsakelig malt i klare kontrasterende primærfarger, med enkelte dypere fargesjatteringer og noen partier i sterk oransje. Malingen er påført på en rekke ulike måter; fra impasto til sartere linjer der underlaget skinner frem, til malingssprut og brede gestiske strøk. Går man nært innpå vil man se ulike vesener som ligner dyr og mennesker og mennesker som er i ferd med å bli dyr. Øverst i midten kan man se et oksehode med svarte horn, nederst til venstre ser man omrisset av en and, nederst i sentrum ser man et hvitt, spøkelsesaktig hode som blir sugd oppover i komposisjonen. Som i flere av Jorns malerier er det vanskelig å gi et endelig svar på hva vesenene forestiller, fordi figurasjonen er like flertydig som en Rorschach-blekkflekk. Som Kurczynski skriver var denne assosiasjonsvirkningen viktig for Jorn for å vise at den fullstendige abstraksjon ikke er mulig å oppnå⁷³. Hjernen vil alltid tolke inntrykkene den får ved å se dem i relasjon til noe kjent; slik vil fantasien alltid tolke synsinntrykkene den får, selv de mer abstrakte.

Blant de sterke fargene er det blodrøde iøynefallende. I den store flekken av rødt til høyre i billedflaten finnes det partier som minner om størknet blod og malingen rundt er påført på en måte som gir assosiasjoner til organisk materiale; det kan se ut som blod som er smurt utover. Lerretet som helhet bærer preg av noe voldelig, men ikke i form av vold mot lerretet som er typisk for mye av den samtidige amerikanske ekspresjonismen. Motivene uttrykker det voldelige og vonde, men det samme gjør materien. Malingen kommuniserer vel så mye som figurene. Igjen trer det primitivistiske til forgrunnen. Maleriet er uoversiktlig og breddfullt av elementer. Formspråket er preget av vridde og overdrevne bevegelser og er altså langt fra subtilt i uttrykket.

Selv om maleriet kan virke kaotisk og ustrukturert, er det bygget opp rundt et skjelett man kan gjenkjenne fra serier som *Af den stumme myte*. Komposisjonen er ikke like klar og sjablongaktig, som om den var satt sammen av ulike puslespillbrikker, men linjeføringen omslutter og bukter seg i like stor grad gjennom elementene i *Døddrukne danskere*. Det utkrystalliserer seg altså en bevisst komposisjon i maleriet, på tross av dets spontane og ville karakter. Kurczynski gir flere innganger til tittelen *Døddrukne danskere*. Særlig peker hun på

⁷³ Karen Kurczynski, "En abstrakt kunst, der ikke tror på abstraktion", i *Asger Jorn. Rastløs Rebel*, red. Karen Friis og Karen Kurczynski, 202-213 (København: Statens museum for kunst, 2014), 208.

den harselerende, men dypt alvorlige kritikken av den hedonistiske kulturen som fantes i miljøet rundt det ekspresjonistiske maleriet på den ene siden og som Jorn mente truet den danske kulturen på den andre.

3. Primitivismen

3.1 Bakgrunn

Primitivismen vokste ut av romantikken og er nært knyttet til modernismen generelt. Deler av det primitivistiske tankegodset strekker seg riktignok lenger tilbake i tid, blant annet i diskusjonen av menneskets natur hos filosofer som lord Shaftesbury den tredje og Jean-Jacques Rousseau⁷⁴. Interessen for begrepet kommer fra ulike hold. I antropologien har det primitive ofte blitt behandlet fra en autoritær posisjon, der urbefolkninger har blitt sammenlignet med barn og ”den primitive kunsten” har blitt tolket fra et etnosentrisk perspektiv. I psykologien var de primitive et utgangspunkt for å forstå hvordan barnet utviklet seg, blant annet hos Jean Piaget, og hos Freud for å undersøke et tidlig stadium i utviklingen av menneskets kultur.

I kunsthistorien var det primitivistiske tankegodset en sentral del av flere modernistiske stilretninger. Foruten Paul Gauguin (1848-1903), som var en tidlig representant for denne strømmingen, var primitivismen en viktig del av både ekspresjonismen⁷⁵ og kubismen⁷⁶, for de senere abstrakt orienterte ekspresjonistene – som informel-kunstnerne og de amerikanske ekspresjonistene – samt i blant annet Cobra-gruppen, surrealismen og l’art brut. Likhetene mellom disse skolene eller stilretningene finnes nok snarere i det felles tankegodset enn i det visuelle uttrykket selv om enkelte motiver, deriblant masken, går igjen hos flere av dem.

Det ligger nærmere to generasjoner mellom ekspresjonismen og utviklingen av den abstrakte ekspresjonismen. Framveksten av ekspresjonismen, som i hovedsak knyttes til Tyskland ved

⁷⁴ I denne sammenheng er det verdt å nevne George Boas’ og Arthur O. Lovejoys studie *Primitivism and related ideas in antiquity* (1935) som sporer de primitivistiske idéene enda lenger tilbake i historien. Ifølge Boas og Lovejoy finnes det to klare, adskilte tendenser i begrepets historie, *chronological primitivism* og *cultural primitivism*, hvorav den siste formen ligger nærmest det jeg diskuterer her.

⁷⁵ Fauvisten Maurice de Vlaminck regnes veldig grovt sagt som en av ”oppdagerne” av primitiv kunst.

⁷⁶ Pablo Picassos *Les Femmes d’Alger (O. J. Version O)* (1907) er et viktig primitivistisk verk som har vært gjenstand for mye diskusjon. Eksempelvis skriver E. H. Gombrich i *The preference for the primitive* at Picassos interesse for den primitive kunsten var knyttet til ønsket om å frigjøre seg fra den blå perioden. I stammekunsten fant han noe nytt, noe han kunne utvikle et friskt formspråk utfra. (*The preference for the primitive: Episodes in the history of western taste and art* (London: Phaidon press limited, 2002), 217.) Denne lesningen støttes delvis av William Rubin, for selv om han advarer mot en fullstendig formalistisk lesning av *Demoiselles* (ref. 1), tolker han maleriet mer som et ”breakaway painting”, enn et gjennombruddsmaleri (ref. 2). (”Picasso”, i *Primitivism in 20th century art: Affinity of the tribal and the modern volume 1*, red. William Rubin, 241-343 (New York: Museum of modern art, 1988), ref. 1: 255 og ref. 2: 253).

begynnelsen av 1900-tallet, kjennetegnes av sin vending innover i subjektet. Her ser man en særlig kontrast til de tidligere modernistiske retningene som naturalismen og impresjonismen, som etterstrebet å frigjøre seg fra kunstens åndelige overbygning ved å fokusere på den konkrete, ytre verden. Den abstrakte ekspresjonismen er på sin side særlig forbundet med etterkrigstidens USA og gikk et hakk dypere inn i subjektet med sin tro på den abstrakte gestus. Den europeiske abstrakte ekspresjonismen, gjerne kalt tachisme eller l'art informel, har med enkelte unntak i stor grad kommet i skyggen av den amerikanske. Cobra er kanskje gruppen som gjorde seg mest bemerket og fikk størst betydning for denne delen av den europeiske kunsthistorien. I dens korte levetid (1948-1951) skapte kunstnerne knyttet til gruppen en særegen variant av den nye ekspresjonismen der det figurative var sentralt og det sosiale og politiske spilte en viktig rolle.

3.2 Definisjoner

Primitivisme er et begrep som bærer med seg en viss ambivalens. Ikke bare fordi det kan bety så mye forskjellig, men også fordi det foruten å kunne forstås progressivt, kan oppfattes som både reduktivt og regressivt. Generelt sagt vokste kunnskapen om det primitive frem fra en marginal forståelse av de tidligere ukjente kunst- og kulturtradisjonene som ble oppdaget på 1800- og 1900-tallet. Dette kan man se i spenningen mellom romantiseringen av det frie ved de primitives måte å leve og tenke på og en kolonialistisk nedlatenhet og rasisme; selv de som var positive til disse nye funnene omtaler gjerne *de primitive* som en type *edle ville*. Forståelsen av den primitive kunstens opprinnelige bruksområder og ikke minst geografiske opphav var gjerne mangelfull og misforstått, noe den amerikanske kunsthistorikeren William Rubin blant andre beskriver⁷⁷. Det er nærliggende å tro at denne fragmentariske forståelsen av den primitive kunsten påvirket hvordan modernistene brukte de primitive objektene i relasjon til sin egen kunst. Det fordrer riktignok ikke at større kunnskap ville gitt kunstnerne mindre kreativ frihet til å inkorporere den primitive kunsten i sin egen produksjon, som virker å være implikasjonene av Rubins argument: "Their ignorance was an advantage insofar as it freed them to interpret the objects in manners suited to their personal concerns"⁷⁸.

⁷⁷ Rubin, "Modernist primitivism: An introduction", i "*Primitivism*" in *20th century art: Affinity of the tribal and the modern volume 1*, red. William Rubin, 1-81 (New York: Museum of modern art, 1988), 38 og "Picasso", 258.

⁷⁸ Rubin, "Picasso", 258.

Mange kunstnere, deriblant Jorn, uttalte seg om primitivismen og viste interesse for temaet som kunstnere⁷⁹, noe det danske tidsskriftet *Helhesten* (gitt ut mellom 1941-1944) vitner om. Foruten artikler av kunstnerne som var tilknyttet magasinet, deriblant Ejler Bille, Carl-Henning Pedersen og Egon Mathiesen, ble det trykket flere bidrag av akademikere; blant disse var psykoanalytikeren Sigurd Næsgaard, arkeologen P. V. Glob og etnografen Werner Jacobsen. I *Helhesten* ble det primitive diskutert med utgangspunkt i flere perspektiver og tidsskriftet hadde ingen enhetlig forståelse av begrepet. På tross av dette skriver Graham Birtwistle at man kunne skille ut en klar tendens i den presenterte kunstteorien, trass i den spredte behandlingen av temaet⁸⁰. Ifølge Birtwistle ble det primitive gjerne forstått som en pågående tradisjon, altså ikke som en betegnelse på en spesifikk periode eller på kunst fra ett geografisk område. Han skriver at det primitive snarere ble brukt som beskrivelse på et fellestrekk ved ulike kunstuttrykk. *Det primitive* er riktignok ikke et nøytralt begrep.

Det primitive må brukes med en tydelig forståelse av at det beskriver et europeisk tankesett, ikke faktisk oldtidskunst eller stammekunst, noe også Frances S. Connelly understreker⁸¹. Dette er et viktig poeng, fordi det frigjør begrepet fra den begrepskritiske diskursen uten å fjerne de problematiske sidene ved det. Debatten rundt begrepet fikk et oppsving i kjølvannet av utstillingen ”’Primitivism’ in 20th century art” på MoMA New York i 1984; dette er én forklaring på det store tilfanget av tekster, deriblant Jack Flams introduksjon til *Primitivism and twentieth-century art*⁸², som kritiserer bruken av ordet. Det er selvfølgelig ikke bare utstillingen som har hatt noe å si for denne bølgen av kritiske tekster. Det er nærliggende å knytte denne nye bevisstheten rundt rasisme og undertrykkelse opp mot de forsøkte oppgjørene med både nazismen i Tyskland og slaveriet i USA. Jeg argumenterer ikke for at debatten om utbytting og rasisme ikke er viktig – noe Connelly heller ikke må bli tatt til inntekt for – men denne debatten kan ikke få like stor plass i alle kontekster. Det blir lite hensiktsmessig å betvile bruken av primitivismebegrepet i analysen av Jorn og kretsen rundt ham, slik Jack Flam og Miriam gjør i antologien *Primitivism and twentieth-century art*⁸³.

⁷⁹ Se for eksempel: Birtwistle, *Living art*, 23-31.

⁸⁰ Birtwistle, *Living art*, 25.

⁸¹ Frances S. Connelly, *The sleep of reason: Primitivism in modern european art and aesthetics 1725-1907* (Pennsylvania: The Pennsylvania state university press, 1999), 5.

⁸² Jack Flam, ”Introduction”, i *Primitivism in twentieth-century art: A documentary history*, redigert av Jack Flam og Miriam Deutch, 1-22 (Berkeley: University of California press, 2003), 1-22.

⁸³ Flam, *Primitivism in twentieth-century art*, 1.

En innflytelsesrik bidragsyter til primitivisme-litteraturen, Robert Goldwater, skjelner mellom *det primitivistiske* og *det primitive*⁸⁴ i boken *Primitivism in modern art*, først gitt ut som *Primitivism in modern painting*⁸⁵.

Goldwater forbinder det primitive til urfolkskunst, og definerer primitivismen som en betegnelse på tendenser i det modernistiske maleriet. Dette skillet er viktig hos Goldwater, fordi det tydeliggjør at *det primitivistiske* ikke er direkte avledet av den *primitive urfolkskunsten*, det han kaller "true primitive". Goldwater understreker at det han kaller *primitivistic* i modernismen ikke er en videreføring av ur-primitivismen, eller urfolkskunsten, men en utvikling av enkelte elementer i en ny kontekst. Med denne distinksjonen får Goldwater frem et viktig poeng hos de primitivistiske kunstnerne: På tross av det tilbakeskuende ved denne tankegangen skapte de noe nytt; verkene var ikke derivative, men vokste frem fra en helt ny kontekst.

Som avslutning på tolkningen av *die Brücke* i kapitlet "Emotional primitivism" formulerer Goldwater et sentralt spørsmål i boka: Hva gjør at verket kan karakteriseres som primitivistisk? Var det primitivistiske billedspråket den eneste formale løsningen å uttrykke spesifikke følelser eller temaer på, slik at det primitivistiske vokste frem av nødvendighet for å uttrykke disse temaene, eller er det primitivistiske snarere en beskrivelse av formen dette innholdet ble gitt⁸⁶? Ifølge Goldwater er svaret det siste. Spørsmålet blir stilt om *die Brücke* spesifikt, men er relevant for forståelsen av det primitivistiske generelt: Det var formen primitivistene gav innholdet som gjorde kunsten primitivistisk, ikke innholdet i seg selv. Innholdet var ikke nødvendigvis nytt, men det ble tolket gjennom en ny form. Goldwaters spørsmål og svar fungerer som beskrivelse av hvordan primitivismen kan betegne flere stiler og skoler, altså brukes om ulike kunstretninger som ekspresjonisme, kubisme og så videre; det primitivistiske billedspråket har formale fellestrekk. Dette må ikke forveksles med at uttrykkene er like; det er store forskjeller, men det finnes tross dette enkelte likhetstrekk.

Et viktig skritt videre blir da å undersøke hva disse formale fellestrekkene er. Noen generelle trekk ved det primitivistiske billedspråket er de grove, synlige linjene⁸⁷, det ikke-

⁸⁴ Robert Goldwater, *Primitivism in modern art* (Cambridge: The Belknap press of Harvard university press, 1986), xxi – introduction.

⁸⁵ Goldwater, xxi – introduction.

⁸⁶ Goldwater, *Primitivism in modern art*, 120-122.

⁸⁷ Dette trekket er særlig tydelig i tresnittet, som ble gjenopplivet av de tyske ekspresjonistene.

naturalistiske, barnlig naive uttrykket, mangel på sentralperspektiv – noe som ofte gjør billedrommet flatt og gjør det vanskelig å se hvilket dybdeforhold det er mellom ulike figurer – og den ikke-naturalistiske, ekspressive fargebruken. De viltre strøkene – gjerne betegnet som *gestiske* – og den eksplosive fargebruken er elementer som bidrar til det primitivistiske maleriets vitale karakter. Det er vanlig å se de primitivistiske kunstnerne omtale verket som en strømleder for sterke følelser og meninger, gjerne i forlengelse av beskrivelser av det formale billedspråket. I sin korte artikkel *Primitive art* fra 1941 skriver skulptør Henry Moore om den primitive kunsten: ”The most striking quality common to all primitive art is its intense vitality. It is something made by people with a direct and immediate response to life.”⁸⁸ Foruten å fremheve *det vitale* som et essensielt trekk ved den primitivistiske kunsten, knytter Moore det primitivistiske billedspråket til en spesifikk holdning overfor livet og verden og setter dermed ord på en utbredt holdning blant primitivistene. Fokuset på *det vitale* er knyttet til bestrebelsen etter det genuine, som jeg kommer tilbake til. I *The sleep of reason* uttrykker Connelly en holdning som er beslektet med Moores og som oppsummerer noe av kjernen i primitivismen: ”Perhaps the key contribution of primitivism was its attempt to reembody art by returning it to pure visual means, to make it mute and physical, impassioned and poetic.”⁸⁹ Med dette får Connelly frem hvor viktig den *genuine, naturlige, eller iboende* kreativiteten var for de primitivistiske kunstnerne, kvaliteter som sto i motsetning til et mindre umiddelbart, mer tillært, eller litterært kunstnerisk uttrykk som blant annet ble forbundet med akademikunsten.

Det er ikke alle aspekter ved det primitive som vil bli behandlet like grundig videre i denne teksten, men det er behov for å definere tre av dem tydeligere: *Gestus, détournement* og *den bevisste regresjon*. *Store norske leksikon* definerer *gestus* som en ”håndbevegelse, fakte; handling som skal tillegges en dypere mening.”⁹⁰ Bruken av begrepet bygger i stor grad på definisjonen av ordet, men det knyttes gjerne konkret til det amerikanske abstrakt-ekspressionistiske maleriet⁹¹. Med begrepet *gestus* refererer man til en bestemt frigjort malestil der det sjelelige får strømme fritt fra kunstnerens indre til lerretet, ofte realisert i brede abstrakte strøk, malingsdrypp eller flekker på lerretet. *Gesten* er dermed en ladet handling

⁸⁸ Henry Moore, ”Primitive art”, i *Primitivism in twentieth-century art: A documentary history*, redigert av Jack Flam og Miriam Deutch, 267-271 (Berkeley: University of California press, 2003), 267.

⁸⁹ Connelly, *The sleep of reason*, 113.

⁹⁰ <https://snl.no/gestus>, 2.2.2015.

⁹¹ *Gestus* er blant annet del av Harold Rosenbergs *action painting*-begrep.

som ikke bare er meningsfull for helheten det er med på å skape. *Gestus*-begrepet er viktig i diskusjoner rundt det modernistiske maleriet, nettopp fordi det tillegger strøket mening.

Gesten er ikke bare et strøk med betydning, her forstått som det fysiske strøket, men også et begrep som favner det uforklarlige i et verk, det som trekker betrakteren inn, som fanger oppmerksomheten vår. Dette overskytende i et verk, "the surplus of an action" som Roland Barthes skriver⁹² er slik han ser det verken et *budskap* eller et *tegn*, men beskriver et selvstendig element i kunstverket som kunstneren ikke nødvendigvis kan frembringe bevisst. Barthes sammenligner *linjen* hos Cy Twombly med *kroppen*⁹³; den er personlig og umulig å imitere. Gjennom kroppen fremstilles det personlige i et verk, noe som ifølge Barthes er en forutsetning for verkets egenartede karakter, i betydningen interessant eller sjelfullt. Et viktig poeng å ta med seg fra Barthes i denne sammenhengen, er at det via kroppen oppstår en betydningsfull del av kommunikasjonen mellom kunstner og betrakter; betrakteren mottar dette personlige avtrykket som kunstneren har etterlatt seg. Dette avtrykket trer frem av verket og trekker betrakteren inn.

Détournement, eller fordreining, var en av strategiene Jorn og Guy Debord arbeidet med i SI⁹⁴ og var i stor grad politisk motivert. Begrepet ble definert i første utgivelse av tidsskriftet *Internationale Situationniste* (juni 1958) og er gjengitt på dansk i etterordet til utgivelsen av *Om formen* fra 2011. En viktig del av definisjonen sier at *détournement* er en "fordreining af præfabrikerede æstetiske elementer."⁹⁵ Dette var grunnlaget for Jorns *Modifikasjoner*. I denne serien anskaffet Jorn malerier som han malte over.

Ifølge Willemijn Stokvis ville Cobrakunstnerne begynne på nytt i kunstnerisk forstand⁹⁶; dette er et gjengangstema hos primitivistene og fikk dem til å søke tilbake til det de så som menneskehetens urtilstand. Stokvis skriver således om Cobrakunstnerne at de selv ville "være folkekunstneren, den primitive, barnet, den sindssyge"⁹⁷ og at de forsøkte å oppnå dette gjennom den "bevidste regression". De ønsket med andre ord å gå tilbake til et tidligere, eller

⁹² Roland Barthes, "Cy Twombly: Works on paper", i *The responsibility of forms. Critical essays on music, art and representation*, 157-175 (California: University of California Press, 1991), 160.

⁹³ Barthes, "Cy Twombly: Works on paper", 170-171.

⁹⁴ Begrepet ble brukt av Guy Debords lettriste-fraksjon *l'internationale lettriste* før SI tok metoden i bruk.

⁹⁵ Jorn, *Om formen*, 220.

⁹⁶ Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 296.

⁹⁷ Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 298.

mer opprinnelig bevissthetsstadium og et tidligere utviklingstrinn i kunsten⁹⁸. Et sentralt poeng med *den bevisste regresjon* er at den skiller primitivistene fra det Goldwater kalte ”true primitive”; primitivistenes prosjekt var vesentlig annerledes enn for *de primitive* de hentet inspirasjon fra.

Hos Jorn var det primitivistiske en kunstnerisk strategi, en bevisst regresjon som også reflekterer hans politiske overbevisning. Det er viktig å få frem at Jorn ikke bare hentet inspirasjon fra andre kulturere *primitive kunst*, men at det primitivistiske hos Jorn ofte var inspirert av den nordiske folkekunsten, det vil si en kulturtradisjon som sto ham langt nærmere. Denne interessen er godt dokumentert⁹⁹, ikke minst av ham selv. Eksempler innbefatter *Stavkirkene – og det norske middelaldersamfunnet* (2002), *Samisk folkekunst* (2005) og *Skånes stenskulptur under 1100-tallet* (1965)¹⁰⁰.

3.3 Autentisitet og politikk

I et illustrerende avsnitt i ”Wonder, admiration, enthusiasm” beskriver Jorn hvordan surrealismen mistet sin posisjon etter andre verdenskrig¹⁰¹. Etter krigen kom André Breton hjem fra eksil i Amerika og i en utstilling stilte han ut et biljardbord som han ofte spilte på selv. Jorn sidestiller denne installasjonen med Christian Dotremonts opplevelse som ung gutt, der han spilte biljard på en forlatt pub under evakueringen av Dunkirk. Dette dramatiske krigsminnet gjorde møtet med Bretons kunstverk til en siste bekreftelse for Dotremont på at han ikke hørte hjemme under den surrealistiske fane, men at han jobbet med ”another kind of art, *un art autre*, as the typical aesthete [Michel] Tapié calls it.”¹⁰²

⁹⁸ I *The preference for the primitive* fortsetter E. H. Gombrich arbeidet med *mimesis*-begrepet han behandlet utførlig i *Art and illusion* (1960). Han går en litt annen vei enn den øvrige, toneangivende, primitivismelitteraturen, ved å forklare de primitivistiske tendensene i modernismen som en motreaksjon på *kitsch*: For å være interessant over tid må det være motstand i kunsten, blir den for vakker eller sukkersøt blir den ifølge Gombrichs *resonnement* kvalmende – se ”Preface” side 7-10. Han argumenterer for at målet med å inkludere det primitive i kunsten på 1900-tallet var å utvide kunstnerens repertoar: Hvis kunstnerne skulle klare å utvikle eller forbedre kunsten ble det viktig å ha flere tilgjengelige uttrykk, en mulighet de fikk ved å legge det regressive til med det raffinerte – se side 297.

⁹⁹ Se forskere som har jobbet med dette temaet hos Jorn, blant annet stipendiat ved Princeton Niels Henriksen. I anledning 100-årsjubileet ble det publisert en samling artikler om teamet i katalogene *Rastløs rebel* og *Kunst er fest!*, med bidrag av blant andre Dorte Kirkeby Andersen.

¹⁰⁰ Del av bokserien *10.000 års nordisk folkekunst* som var planlagt å deles inn i 32 bind, hvorav 7 ble realisert. To av de nevnte eksemplene ble utgitt posthumt.

¹⁰¹ Asger Jorn, ”Wonder, admiration, enthusiasm”, i *October*, nr. 141 (sommer 2012): 59-69, 65.

¹⁰² Jorn, ”Wonder, admiration, enthusiasm”, 65.

Denne anekdoten er ikke betydningsfull kun fordi den via Dotremont gir et innblikk i Cobragruppens brudd med surrealismen, men også fordi den forteller noe om hvilken retning gruppens kunstnere beveget seg i, ikke minst på grunn av erfaringene fra krigen. For Cobrakunstnerne manifesterte disse erfaringene seg i en stadig større motstand mot den geometriske abstraksjon og dreining i retning av det primitivistiske. Det primitive ble en motsats til akademikunsten, fordi den primitive kunsten fremsto som mer *autentisk*. Et problem med primitivismebegrepet er riktignok at det ofte er mer subjektivt ladet enn akademisk fundert, noe som også kommer til uttrykk hos Jorn og kretsen rundt tidsskriftet *Helhesten*¹⁰³. Utydeligheten ved begrepet manifesterer seg på minst to måter: I forsvaret for det autentiske, og i den politiske tvetydigheten.

Ifølge kunsthistoriker Graham Birtwistle underbygget *Helhesten* sin posisjon som kritikere av den vestlige kulturen ved å henvise til det ”organiske”, det ”genuine” og det ”naturlige”, ord som ikke er like lett å skille fra hverandre, men som ifølge Birtwistle stadig ble trukket frem som en styrke ved det primitive¹⁰⁴. Bak bruken av disse ordene ligger det en overbevisning om at det finnes en opprinnelig og mer naturlig tilstand for mennesket hvor det kunne hente kreativiteten frem av. Hva dette naturlige eller umiddelbare er, er naturligvis preget av en rekke antagelser samt av politisk overbevisning.

I artikkelen ”Intime banaliteter”, publisert i *Helhesten* i 1941, skriver Jorn: ”Det man kaller det naturlige, er den frigjorte banalitet”¹⁰⁵. På tross av en viss ironi, argumenterer Jorn for at det banale er av stor betydning for kunsten, via sin formaning om ”*ophævelsen af det æstetiske prinsip*”¹⁰⁶. Kunstneren skulle ifølge Jorn ikke begrense sine inspirasjonskilder, men ta hele verden inn i kunsten. Dette skulle bidra til å bryte ned gamle skiller mellom det vakre og stygge og mellom kunstartene¹⁰⁷. Det er ikke bare i ”Intime banaliteter” Jorn skriver om *det naturlige*. I *Magi og skønne kunster* går han mer konkret inn i hva det naturlige betyr, her i dets betydning for den kunstneriske frihet. I kapitlet ”Æstetik og sansning” beskriver Jorn ”den naturlige kunst” som frembringes av en kunstner som ”lever i en fuldendt harmoni med

¹⁰³ Se mer om *Helhesten* i kapittel 3.2 ”Biografi”.

¹⁰⁴ Birtwistle, *Living art*, 30.

¹⁰⁵ Asger Jorn, ”Intime banaliteter”, i *Helhesten* 1, nr. 2 (1941): 33-38. Hentet fra: http://www.museumjorn.dk/da/visning_af_tekster.asp?AjrDcmntId=261, 20.2.2015, upaginert.

¹⁰⁶ Jorn, ”Intime banaliteter”, upaginert.

¹⁰⁷ Jorn, ”Intime banaliteter”, upaginert.

alt, med hele livet”¹⁰⁸, noe han mente ikke var mulig å få til i sin samtid fordi det ikke forelå et harmonisk forhold mellom menneskene. I denne teksten formulerer Jorn en tydelig samfunnskritikk. Ifølge Jorn er det de borgerlige tendensene i samfunnet som har ødelagt for menneskets tro på at samfunnet kan være godt, som er et samfunn kjennetegnet av respekt og livsglede¹⁰⁹. I avslutningen av kapitlets første del fremhever han at den borgerlige estetikk representerer det motsatte av *den naturlige kunsten*:

”Lad os blot fastslå, at det, der i borgerlig forstand kaldes æstetik i stedet for at være en udvikling og berigelse af vort sanseområde og sanseevne, er en afstumpning, en innskærnkning, en antikunstnerisk virksomhed sat i system i ’kunstinteressens’ navn.”¹¹⁰

Det naturlige hos Jorn må ikke forstås som en motstand mot samfunnsinstitusjoner eller bygging av kultur generelt, men som en kritikk av det han mente var det rådende paradigmet i vesten. I kapitlet ”Menneskets utseende” i *Magi og skønne kunster* argumenterer Jorn for at det vestlige tankesettet er preget av ”unatur”¹¹¹, blant annet gjennom sin kritiske holdning til enkelte stammefolks praktisering av kroppsmodifikasjoner. For Jorn er disse kroppsmodifikasjonene, som filing av tenner og innsetting av plater i underleppen, eksempel på noe kunstnerisk, inspirerende og ikke minst *naturlig*. Han kritiserer igjen borgerskapet og denne gang dets forståelse av hva som er naturlig, eller hva som ligger i menneskets natur: ”Man vil ikke forstå, at den eneste natur mennesket kan og skal vende tilbake til er *menneskets egen natur*, og menneskets natur er netop at kultivere og opdyrke sine behov”. Det primitivistiske i Jorn tankegang kjennetegnes altså ikke ved at han etterstreber et førkulturelt eller lovløst samfunn, snarere tvert imot, men bygger på overbevisningen om at det kunstneriske anlegg i mennesket er medfødt og naturlig; slik han ser det kveles dette kunstneriske anlegget i det vestlige samfunnet, men er bevart i mer primitive kulturer. Denne tankegangen er utgangspunkt for *den bevisste regresjon* hos Jorn. Det er viktig å fremheve at man må være forsiktig med å koble denne etterstrebelen av det naturlige, forstått som en type autentisitet, direkte til Jorns kunst. I tolkningen av både enkeltverk og perioder i kunstnerskapet, kanskje spesielt *Modifikasjonene*, er Jorns holdning til det autentiske langt fra entydig, hvis man forstår det autentiske som det originale verket frembragt av det unike kunstnerindividet.

¹⁰⁸ Jorn, *Magi og skønne kunster*, 33.

¹⁰⁹ Jorn, *Magi og skønne kunster*, 34-35.

¹¹⁰ Jorn, *Magi og skønne kunster*, 35.

¹¹¹ Jorn, *Magi og skønne kunster*, 79.

Primitivismebegrepet var samtidig utgangspunkt for fullstendig motstridende tolkninger politisk, basert på ulike verdensbilder. Et sentralt spørsmål er hvorvidt primitivismen var uttrykk for en fremadskridende antihumanisme og kulturell regresjon eller om den var et forsvar for større kulturelt mangfold og et grunnleggende humanistisk verdensbilde. Et eksempel på denne diskusjonen finner vi i *Maleriets vej*, som er et av flere verk der den danske kunstneren Egon Mathiesen, tilknyttet *Helhesten*, presenterer sin kunstteori. Ifølge Mathiesen var svaret på spørsmålet begge deler: ”ser man primitiviseringen i forhold til humanismen, deler den sig i to lejre: den ene bekæmper humanismen, den anden bygger paa den.”¹¹² I Mathiesens diskusjon eksemplifiseres den humanistiske og antihumanistiske fløyen henholdsvis med ”den moderne kunstner” og ”nazifilosofene”¹¹³.

Mathiesen definerer *humanismen* som ”det arbejde, der gøres, for at forbedre menneskers levevilkår og forstaa menneskets egen natur”¹¹⁴ og understreker at humanismen ikke er en statisk størrelse, men at den er i kontinuerlig endring. Hovedforskjellen mellom den humanistiske leiren og den nazistiske var ifølge Mathiesen hvorvidt instinktet eller fornuften sto i fokus. Begge fløyer søkte tilbake til en *naturlig* tilstand, men slik Mathiesen forstår det fant nazistene tilbake til ”urdrifterne” ved hjelp av ”det mytiske og instinktive”¹¹⁵, mens humanistene søkte mot det autentiske ”under tankens kontrol.” Her formulerer han altså et skille mellom det fornuftsstyrte og følelsesstyrte, et argument som ligger nært opp mot Jorn.

Det politiske er viktig for Mathiesen, men samtidig er det de primitivistiske tendensene i det modernistiske maleriet som er viktigst og noe han forsvare gjennom kapitlet. Dette kommer tydelig til uttrykk i avslutningen: ”*Det primitive i moderne kunst* skal man ikke være bange for. Kunsten og menneskers oprindelige glæde ved kunst nærmer sig hinanden, og vi lærer at se og høre paa naturlig maade.”¹¹⁶

Det var viktig for Mathiesen å tydeliggjøre forskjellene mellom det pro- og antihumanistiske, ikke bare for å oppklare det motstridende ved bruken av primitivismebegrepet, men også for å distansere den moderne, primitivistiske kunsten, fra det nazistiske tankegodset som sirkulerte i samtiden. I katalogteksten til ”*Primitivism*” in *20th century art* bygger den amerikanske

¹¹² Egon Mathiesen, *Maleriets vej* (København: Gyldendals forlagstrykkeri, 1946), 125.

¹¹³ Mathiesen, *Maleriets vej*, 125.

¹¹⁴ Mathiesen, *Maleriets vej*, 125.

¹¹⁵ Mathiesen, *Maleriets vej*, 127.

¹¹⁶ Mathiesen, *Maleriets vej*, 128.

kunsthistorikeren Kirk Varnedoe sitt resonnement om den amerikanske abstrakte ekspresjonismen på en lignende forståelse av nazistenes primitivismebegrep som finnes hos Mathiesen¹¹⁷. Varnedoe argumenterer for at konflikten mellom fascismen og marxismen, eller mer overordnet motstanden mot fascismen generelt, lå til grunn for den amerikanske kunsten på 1940-tallet¹¹⁸. Han skriver at den tyske nazismen utfordret det vestlige tankesettet ved å tilby en "collective social integration as a bastion against the alienating uncertainties of modern life"¹¹⁹. Det primitive ble en samlende "annen" som gjorde menneskene som *tilhørte* tryggere og mer integrerte. Varnedoe argumenterer for at det tidlige, primitivistiske formspråket hos New York-skolen i stor grad burde leses som en reaksjon på nazistenes stigende makt. Han aksentuerer dermed det politiske aspektet ved primitivismen.

Hal Foster var en av mange kritiske røster mot utstillingen. Han kritiserer Varnedoes argumentasjon for å være for enkel. Ifølge Foster faller Varnedoe inn i et typisk argument der det primitive renvasker den vestlige kulturen ved å bli del av "the internal reformation"¹²⁰. Et av problemene med Varnedoes slutning, slik Foster ser det, er at Vesten ikke kan skrive seg ut av sin egen kolonialmakthistorie; dette er en del av historien som ikke kan ignoreres eller unnslippes. Et annet er at "den primitive" og den vestlige borgeren vanskelig kan sies å stå på likefot, tross graden av åpenhet og toleranse. Foster fører dermed den politiske argumentasjonen videre. Den politiske diskusjonen rundt primitivismen og den politiske forklaringen av den primitivistiske kunsten, i dette tilfellet den abstrakte ekspresjonismen, er nærmest definerende for hele dette feltet i kunsthistorien. Med et så skjellsettende bakteppe som andre verdenskrig, det ofte uttalt politiske hos kunstnerne og det problemfylte ved begrepet som sådan, er det ikke rart at det politiske spiller en stor rolle i litteraturen.

For Jill Lloyd er det motsetningene som er grunnlaget for primitivismen. Sett uavhengig av mellomkrigstidens politiske klima, blir en av kjernemotsetningene i primitivismen gjerne fremstilt som en dikotomi mellom et konservativt drag i kulturen og et progressivt nytenkningsideal. Jill Lloyd fremmer en annen posisjon der hun argumenterer for at denne dikotomiske lesningen virker reduktiv, samtidig som den går glipp av et sentralt poeng, nemlig at det konservative og det progressive var to strømninger som virket sammen og spilte

¹¹⁷ Kirk Varnedoe, "Abstract expressionism", i *"Primitivism" in 20th century art: Affinity of the tribal and modern volume 2*, redigert av William Rubin, 615-660 (New York: Museum of modern art, 1984), 651.

¹¹⁸ Varnedoe, "Abstract expressionism", 651.

¹¹⁹ Varnedoe, "Abstract expressionism", 652.

¹²⁰ Hal Foster, "The 'primitive' uncscious of modern art", i *October*, vol. 34 (høst 1985): 45-70, 59.

opp mot hverandre¹²¹. Det konservative¹²² og det moderne burde ikke leses som to adskilte diskurser, men må forstås som et dialektisk samspill mellom to motstridende impulser. Hun argumenterer for at dette dialektiske forholdet er definerende for moderniteten.

3.4 Sykdom og primitivisme

Et utslag av primitivistenes søken etter det opprinnelige var den nye inspirasjonen de fant hos barn og alvorlig psykisk syke mennesker. Det er viktig å si litt om dette temaet, fordi det er sentralt for primitivismen og særlig for senmodernismen. Her vil jeg ikke gå nærmere inn på barnekunst, men vil forholde meg utelukkende til de syke, fordi holdningene rundt denne gruppen er langt mer konfliktfylt og uavklart.

Kunsthistoriker og kurator Michel Thévoz skriver om den uvurderlige innvirkningen *l'art brut*-kunstnerne har hatt på en rekke modernistiske kunstmiljøer¹²³. For Thévoz er sykdommen hos disse kunstnerne kilde til en uhemmet kreativitet som manifesterer seg i spesielt idiosynkratiske uttrykk. Han utviser bekymring for nye behandlingsmetoder som i større grad støtter seg på medisiner og bevisst bruk av kunst som terapi, fordi det på den ene siden øker pasientenes selvbevissthet og dermed forstyrrer den "naturlige" flyten fra sinn til lerret, og på den andre siden kun er en ny form for undertrykkelse. Konklusjonen er: "One can understand why the work of psychiatric inmates has now taken a different turn, why it is no longer genuine."¹²⁴ Det finnes en beslektet holdning hos Jorn. I *Magi og skønne kunster* skriver han:

"Selv om menneskets bevidsthetsliv oppløses, mister han dog ikke derved automatisk sin kunstneriske evne. Der kan tværtimod ske det modsatte. Mister mennesket sin intellektuelle kontakt med omgivelser, der kuer og trykker ham, da kan denne befrielse midlertidigt give plads for en kunstnerisk skaben, der uden hæmninger lader det, der kommer fra hjertet, finde udtryk."¹²⁵

¹²¹ Jill Lloyd, *German expressionism: Primitivism and modernity* (New Haven: Yale university press, 1991), vi-vii.

¹²² Hos Lloyd er det konservative formulert som *det primitive* og det progressive som *det moderne*.

¹²³ Michel Thévoz, *Art brut* (London: Skira academy editions, 1976), 12.

¹²⁴ Thévoz, *Art brut*, 13.

¹²⁵ Jorn, *Magi og skønne kunster*, 126.

Spørsmålet som gjør seg gjeldende er hvordan disse verkene tolkes, om de i det hele tatt kan knyttes til sykdommen? Hal Foster behandler dette spørsmålet ved å ta utgangspunkt i psykiater Hans Prinzhorns (1886-1933) tekster om de mentalt sykes kunst. En av uklarhetene hos Prinzhorn er ifølge Foster motviljen mot å lese verkene rent diagnostisk, men samtidig en motvilje mot å lese dem som *kunst*¹²⁶. Bruken av ordet "Bildneri" i stedet for "Kunst" i *Bildneri der Geisteskranken* (1922), er et eksempel på denne inkonsekvente holdningen slik Foster ser det.

Thévoz tar en tydeligere posisjon mot den diagnostiske lesningen. Han fremholder at betrakteren burde se bort fra sykdommen hos kunstneren; at "det syke" er umulig å gjenkjenne i et verk¹²⁷. For Thévoz bidrar sykdommen til det uhemmede, "rå" uttrykket og er avgjørende for videre produksjon av originale verk, men er samtidig umulig å spore i verket. Thévoz argumenterer for at sykdommen er en katalysator for kreativiteten, altså har den ikke direkte påvirkning på billedspråket gjennom å være en psykologisk faktor som avspeiler seg i verket. Dette er et konfliktfylt tema.

Konflikten rundt synet på den mentalt sykes kunst var tydelig i det franske kunstmiljøet på 40- og 50-tallet. Kunsthistoriker Sarah Wilson skriver at André Breton brøt med Jean Dubuffet på bakgrunn av vidt forskjellige holdninger til mental sykdom, et område Breton hadde langt mer personlige erfaringer med¹²⁸. Dubuffet omfavnet i større grad de positive, opprørske sidene ved de "utenforståendes" kunst enn kunstnere som Antonin Artaud og for øvrig Breton, som begge utforsket mørkere sider ved sykdom og innleggelse. Wilson skriver:

"In Dubuffet's public presentation of an *art brut* – so ostensibly close at times to aspects of his own work – the artist suppressed the tragedy of schizophrenia or of lifelong institutionalisation, only once admitting: 'They are people for whom, indeed, everything is lost. No enterprise can offer them any hope. They have to confront the human condition reduced to a minimum, at its extreme point.'"¹²⁹

¹²⁶ Foster, "Blinded insights", 196.

¹²⁷ Thévoz, *Art brut*, 120.

¹²⁸ Sarah Wilson, "Paris post war: In search of the absolute", i *Paris post war: Art and existentialism 1945-55*, redigert av Frances Morris, 25-52 (London: Tate gallery, 1993), 32.

¹²⁹ Wilson, "Paris post war: In search of the absolute", 32. Dubuffet-sitatet er referert i note 14 hos Wilson, men kan også finnes i en annen oversettelse: "In honor of savage values", i *RES: Anthropology and aesthetics*, nr. 46 (høst 2004): 259-268, 259.

I debatten omkring holdningen til de mentalt sykes kunst tar Foster utgangspunkt i det han hevder er tre typiske tilnærminger til de mentalt sykes kunst: *Expressionist*, *visionary* og *transgressive*, knyttet til henholdsvis Hans Prinzhorn, Paul Klee og Jean Dubuffet. Ifølge Foster bygger disse tre tilnærmingene på romantiserte bilder av de mentalt syke og deres evne og ikke minst vilje til å uttrykke seg på en uhemmet og fri måte¹³⁰. Tesen i teksten er at Prinzhorn, Klee og Dubuffet feiltolker vesentlige aspekter ved denne kunsten, fordi de er blendet av sine egne antikulturelle idéer; tankene fremstår først og fremst som projeksjoner. Foster argumenterer for at kunsten frembrakt av de mentalt syke snarere er motivert av et behov for å strukturere verden, enn et ønske om å bryte med eksisterende strukturer¹³¹. Dette poenget går igjen hos E. H. Gombrich, som riktignok skriver om den primitive kunsten: "Nothing, after all, is more characteristic of tribal art than its rigid adherence to convention."¹³² Mye tyder på at *de primitive* og mentalt sykes intensjoner kom i bakgrunnen for primitivistene, enten fordi de ble feillest, eller som Gombrich hevder, ved at fokuset var deres eget frigjøringsprosjekt¹³³. Det primitive så vel som det "syke" fungerte som en urørt plattform, et friskt formspråk som primitivistene kunne bruke for å utvikle sitt eget, nye uttrykk.

¹³⁰ Foster, "Blinded insights", 204.

¹³¹ Foster, "Blinded insights", 208.

¹³² Gombrich, *The preference for the primitive*, 263.

¹³³ Gombrich, *The preference for the primitive*, 263.

4. Metamorfosen

”Intet i verden forgår, må I tro, men alting forandres,
bliver forskelligt fra før: At fødes er at begynde
at blive til andet, end hvad man var før, og at dø at begynde
at ophøre med at være just dét. Men selv om der flyttes
rundt på de enkelte dele, forbliver dog summen den samme.”¹³⁴

4.1 Definisjon

Metamorfose er en endring av form, overgangen fra en tilstand til en annen. I mytologien er metamorfosen gjerne knyttet til menneskets forvandling, enten til et dyr eller til en annen form for natur. I Asger Jorns maleri finner metamorfosen som oftest sted ved at de menneskelige skikkelsene males i overgangen mellom former, samtidig er metamorfosen beskrivende for den overordnede tvetydigheten som kommer til uttrykk i arbeidsmetoden og i hans bakenforliggende teori. Metamorfosen er et tydelig primitivistisk element hos Jorn.

Det er ikke bare det figurative som er i stadig bevegelse, den stadige endringen kjennetegner behandlingen av materien i like stor grad. Metamorfosebegrepet binder disse perspektivene sammen; metamorfosen beskriver endringene i både det Stokvis kaller *den animistiske materialisme* og det Jorn kaller *menneskedyret*. Metamorfosen eller transformasjonen går altså begge veier – fra materie til liv og fra menneske til vesen eller materie. Den gjennomgående besjelingen av lerretets bestanddeler gjør at hele maleriet trer til liv hos Jorn. Besjelingen av materien og menneskedyret i alle sine former er med andre ord sentrale aspekter ved primitivismen hos Jorn.

4.2 Materie

Goldwater skriver om hvordan det primitivistiske kommer til uttrykk hos Dubuffet og hvordan det skiller seg fra ”Miró’s gayly colored surfaces and Klee’s colored atmospheric setting for his childlike line”, både med hensyn til hvordan fargen utspiller seg på lerretet og hvordan målet aldri er å temme materialene, men å la dem være ”as close to their raw state as

¹³⁴ *Ovids forvandlinger på danske vers*, oversatt av Otto Steen Due, 2. opplag (Viby: Centrum, 1990), 490.

possible.”¹³⁵ Det er gjennom materialene primitivismen trer frem. I denne tematikken finner man et nært slektskap mellom Dubuffet og Jorn.

Stokvis beskriver Cobragruppens program som *materialistisk*. I denne konteksten har begrepet to betydninger, den ene er den marxistiske materialisme, den andre er den konkrete behandlingen av materien i kunsten. Det siste kaller Stokvis den *animistiske materialisme*¹³⁶, et begrep som refererer til en primitivistisk oppfatning om at det metafysiske bryter frem gjennom materien. I Cobramaleriet er det uklare grenser mellom materie og ånd og mellom menneske og dyr.

Det er i bearbeidingen av materien Cobragruppen og Jorn skiller seg mest fra den abstrakte ekspresjonismen. Den grove, primitivistiske materien og den dyriske figurasjonen er mer fremtredende enn det gestiske. Med dette er det viktig å påpeke at metamorfosen hos Jorn er en form for gestus med sin utadvendte karakter – metamorfoseelementene retter seg ut av maleriet – men her må gestus forstås konkret som den spesifikke abstrakte penselføring. I ”Ironic gestures”¹³⁷ argumenterer Kurczynski for at Jorn verken kan leses som ekspresjonist, abstrakt ekspresjonist eller *informel*. Med utgangspunkt i maleriet *Schwächeanflug* fra 1958 (Atk. 1036), peker hun på de nærmest vulgære, lavpannede strøkene som skiller seg fra de brede strøkene hos Willem de Kooning eller de kroppslige sporene på Georges Mathieus lerreter som ifølge Kurczynski kretser rundt malerens egen person på grensen til personkult; et tema som har vært mye diskutert i relasjon til den abstrakte ekspresjonismen. Det er strøkene hun bygger videre på til et resonnement om tre ulike tilnærminger til *gesten* hos Jorn: Materialitet, parodi og ironisk pastisj¹³⁸. Følger man Kurczynski, var Jorns harselas og kritikk mot *gesten* slik den fremsto hos malere som Mathieu, et visuelt innlegg i debatten om hva det abstrakte maleriet skulle være.

En av tingene Jorn hadde vanskelig for å avfinne seg med var hvordan det kunstnerisk interessante for kunstnere som Mathieu oppstod i det metafysiske, gjennom overskridelsen av den fysiske formen. Når maleriet abstraheres i så stor grad at det ”eneste” innholdet som står igjen er kunstnerens egne spor på lerretet, påvirker det naturlig nok rollen kunstneren spiller i

¹³⁵ Goldwater, *Primitivism in modern art*, 210.

¹³⁶ Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 294.

¹³⁷ Kurczynski, ”Ironic gestures”, 108-124.

¹³⁸ Kurczynski, ”Ironic gestures”, 113. Temaene kan kort oppsummeres gjennom kapiteltitlene: ”Materiality subsumes the gesture”, ”Parody diminishes the gesture” og ”Pastiche: Ironic gestures”.

verket. For Jorn var dette kunstnerfokuset symbol på alt han tok avstand fra, som oppbyggingen av kunstnermyten, det tidvis pompøse og overfladiske innholdet i kunsten, kommersialisme, mystisisme, samt et overdrevent selvhøytidelig alvor. For Kurczynski kommer dette anti-individuelle prinsippet frem i Jorns politiske holdning, som igjen avleirer seg i kunsten; ethvert menneske er en sosial skapning som utvikler seg gjennom sin relasjon til andre mennesker, og som aldri kan utfolde sin kreativitet isolert fra samfunnet¹³⁹. Dette kan underbygges av Jorn selv: "What was previously considered the most outstanding quality of subjective expression, the individual and the original, is herewith struck from the program"¹⁴⁰. I motsetning til den metafysiske gesten, fremstår Jorns strøk som en form for dyrisk primitivisme, der hele maleriet trer til liv. Det er kunstverkets materialitet som står i fokus, ikke kunstneren selv.

Jorn uttalte seg flere ganger om hvilken betydning han mente kunstverket hadde i den kunstneriske kommunikasjonen. I den korte artikkelen "Det fordrejede maleri", som ble publisert i en utstillingskatalog i 1959, understreker han at verket er et middel for kommunikasjon, et forbindelsesledd mellom kunstner og betrakter. Han er kritisk til å betrakte verket som en etterlatenskap av *handlingen*, altså den kunstneriske frembringelsen av det. Denne holdningen er ifølge Jorn, symptomatisk for *action painting* der "Det er holdningen hos den rene skaber, som ikke gør andet end at realisere *sig selv* i stoffet, til sin egen glæde"¹⁴¹. Han er samtidig kritisk til å tillegge verket dets verdi kun som objekt. Jorn formulerer disse holdningene som en dikotomi mellom den klassiske eller latinske idé og den orientalske. Der den første vektlegger objektet, vektlegger den andre subjektet. Interessen han uttrykker i artikkelen finnes i spenningsfeltet mellom disse posisjonene, formulert som en tredje nordisk, eller gotisk posisjon, som skiller seg ut ved at den baserer seg på et dialektisk samspill mellom objekt og subjekt. I motsetning til det klassiske eller orientalske kunstsynet opplever Jorn den nordiske posisjon som friere. Han er "ikke bundet af den slags begrænsninger."¹⁴²

Ifølge Birtwistle finnes det en rekke slike motsetningspar hos Jorn. Han har blant annet skrevet om forskjellen mellom det primitive og klassisk-europeiske, det kulturelle og det anti-

¹³⁹ Kurczynski, "Ironic gestures", 111.

¹⁴⁰ Jorn, "Wonder, admiration, enthusiasm", 62.

¹⁴¹ Asger Jorn, "Det fordrejede maleri" i katalogen til utstillingen *Modifications* i Galerie Rive Gauche, 1959. Hentet fra: http://www.museumjorn.dk/da/visning_af_tekster.asp?AjrDcmntId=669, 20.11.2014, upaginert.

¹⁴² Jorn, "Det fordrejede maleri", upaginert.

kulturelle, mellom det klassiske og spontane, og det apollinske og dionysiske¹⁴³. Det apollinske og dionysiske retter seg i større grad enn de andre begrepsparene mot maleriets formale kvaliteter og er basert på definisjonen i Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* (1872).

Birtwistle beskriver Jorns Dionysos som en personifisering av følelser, spontanitet og bevegelse i motsetning til Apollons fornuft, kontroll og ro¹⁴⁴. Dionysos er personifiseringen av det primitive, som jeg allerede har vært inne på har et klart positivt fortegn hos Jorn. Det primitive representerer menneskets naturlige tilstand, en frihet, kreativitet og entusiasme som gjenspeiler seg konkret i penselføringen og de dekorative elementene i Jorns maleri. På tross av idealiseringen av det dionysiske, hevder Birtwistle at det kan virke som Jorn argumenterer sterkere for en dialektisk løsning mellom det apollinske og dionysiske enn en videreføring av dikotomien¹⁴⁵. Denne dialektiske løsningen åpenbarer seg i en ny manifestasjon av det dionysiske. Birtwistle skriver at for Jorn var både Klee, Picasso og Miró vellykkede eksempler på integreringen av denne ”nye Dionysos”¹⁴⁶.

4.3 Menneskedyret

”Menneskedyret” er tema flere steder hos Jorn. I *Magi og skønne kunster* er den sosialistisk funderte materielle livsanskuelsen utgangspunkt for å omfavne teoriene til vitenskapsmenn som Darwin; for Jorn er det en kjensgjerning at mennesket er et dyr, med alt det fører med seg¹⁴⁷. Ifølge Jorn har mennesket kjempet mot sin dyriske natur helt tilbake til begynnelsen av den moderne sivilisasjon, til det klassiske Hellas¹⁴⁸. Hvorfor nekter mennesket for at det er et dyr ”though even a child can see it, something that is perfectly natural and normal in itself”¹⁴⁹? Han skriver at det er slektskapet med dyrenes skamløse seksualitet som er vanskeligst å akseptere for mennesket. Selv om Jorn fremhever Freud som en av de mest betydningsfulle bidragsyterne til ”den moderne materialistiske livsindstilling”¹⁵⁰ i *Magi og skønne kunster* og selv skriver ”at menneskenes seksuelle erotik er selve nøglen til

¹⁴³ Birtwistle, *Living art*, 32.

¹⁴⁴ Birtwistle, *Living art*, 34.

¹⁴⁵ Birtwistle, *Living art*, 39-42.

¹⁴⁶ Dette er tema i Jorns artikkel ”Formspråkets livsinnehåll” (1946), i *Byggmästaren*.

¹⁴⁷ Asger Jorn, *Magi og skønne kunster*, 128-130.

¹⁴⁸ Birtwistle, *Living art*, 81.

¹⁴⁹ Jorn, ”The human animal”, 56.

¹⁵⁰ Jorn, *Magi og skønne kunster*, 129.

menneskehedens beståen og trivsel”¹⁵¹, tar han avstand fra den stadig dystre surrealistiske verdensanskuelse som bygger på Freuds hypoteser om seksuell fortrenning.

Stokvis hevder at den nye bølgen av ekspresjonistiske kunstnere må knyttes til tankegodset etter Carl Gustav Jung og spesielt det ”kollektivt underbevisste”¹⁵². Jung mente at det fantes en arvelig komponent i psyken som gav opphav til en fellesmenneskelig underbevissthet som måtte forstås separat fra den individuelle, empirisk oppbygde psyken. Denne kollektive underbevisstheten forklarte mytedannelser og fellestrekk mellom eventyr på tvers av kulturer. Ifølge Stokvis ”dyrkede den nye generation snarere vitaliteten, som skabelsestrangens kilde, end seksualiteten, som Freud hævdede” og videre ser hun Cobraspråkets fantasivesener som utspring fra dette ”kollektivt underbevisste”¹⁵³. Den figurative representasjonen av menneskedyret ble senere erstattet med en mer abstrakt tilnærming der materialene og fargen ble viktigere enn figurasjonen¹⁵⁴. Goldwaters beskrivelse av Jean Dubuffet kunne likegodt ha vært hentet fra en passasje hos Stokvis om Cobragruppens ”kollektivt underbevisste” arbeid, eller konkret om Asger Jorn:

”He wishes to describe objects as he believes most people see them, not in the isolation that conscious attention produces, but within a surrounding matrix that blurs and confuses their configurations, and yet constitutes their everyday reality.”¹⁵⁵

I ”Creaturely Cobra” beskriver Foster en annen side ved Cobragruppens dyriske vesener. Spørsmålet han stiller i artikkelen er om Cobragruppens figurasjon gjør prosjektet deres vesentlig annerledes enn de mange andre sene avartene av ekspresjonismen¹⁵⁶. Foster tar utgangspunkt i den antikulturelle, antikklassiske holdningen til Cobragruppen og etterstrebelen av en fri kunst, med dyret som det fremste symbolet på en uhildet vitalitet og nærhet til naturen. Dyret er likevel et tvetydig symbol: Det representerer frihet, men samtidig det destruktive og ukontrollerbare¹⁵⁷. Dyret er like tvetydig som primitivismen; det kan representere det bestialske og antihumanistiske i mennesket, men samtidig det frie, eksperimenterende og inkluderende. For Jorn representerer ikke dyret enten eller, men er et

¹⁵¹ Jorn, *Magi og skønne kunster*, 131.

¹⁵² Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 298.

¹⁵³ Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 298.

¹⁵⁴ Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 302.

¹⁵⁵ Goldwater, *Primitivism in modern art*, 212.

¹⁵⁶ Hal Foster, ”Creaturely Cobra”, i *October*, nr. 141 (sommer 2012): 4-21, 5-6.

¹⁵⁷ Foster, ”Creaturely Cobra”, 7-8.

interessant symbol nettopp fordi det bærer i seg begge deler; mennesket er i kontinuerlig forandring, der verken det gode eller onde slår rot for alltid¹⁵⁸.

4.4 Metamorfosens symbolikk

“Dog – hvad nytter den dyd, når hun, der som straf for en hæsleg brøde blev fugl”...

”Vel er hun blevet til fugl, men skylden føler hun stadig, gemmer sig, flygter fra lyset og dølger sin skændsel i mørket. Ugleset er hun og jaget af alle anstændige fugle.”¹⁵⁹

Forvandlingen er et utbredt symbol for straff. Etter flere hadde sammenlignet ham med Kafka, følte Jorn et behov for å svare på hvilket forhold han hadde til forfatteren¹⁶⁰. Jorn ser stadige glimt av humor i Kafkas dystre univers i form av det tragikomiske eller galgenhumoren¹⁶¹. Ifølge Jorn er det flere aspekter ved Kafka som uttrykker en lavmælt, trist humor, men den er ofte knyttet til at mennesket er fanget gjennom sin mangel på kjærlighet; dersom K. var i stand til å elske ville han uansett blitt et offer fordi menneskene rundt ham var ute av stand til det. Foruten denne humoren, som tidvis minner om Jorns egen galgenhumor, gav møtet med Kafka ham en vei inn til sin forståelse av metamorfosen. Han beskriver metamorfosen hos Kafka som et klassisk eventyrvirkemiddel; den fungerer som straff – dog med et islett av lettelse. Fra å lese Kafka begynte Jorn å lese Lautréamont, som snudde betydningen av metamorfosen på hodet:

”Suddenly the curse is lifted and the dynamic relativity of good and evil emerges, and with this new view the metamorphosis into the bestial becomes a transformation to the good. The metamorphosis becomes the principle of the good itself.”¹⁶²

Det er denne forståelsen av metamorfosen Jorn bygger videre på. Det gode er godt så lenge det står i relasjon til noe som ikke er godt. Forvandlingen som straff er bare relevant hvis man forstår det stygge eller bestialske som noe skremmende. Hvis man forstår livet som en kontinuerlig bevegelse mellom disse ytterpunktene blir transformasjonen noe positivt, fordi

¹⁵⁸ Jorn, ”The human animal”, 57.

¹⁵⁹ *Ovids forvandlinger*, 63.

¹⁶⁰ Jorn, ”The human animal”, 53.

¹⁶¹ Jorn, ”The human animal”, 55.

¹⁶² Jorn, ”The human animal”, 55.

den symboliserer disse størrelsens relative karakter: "Nothing remains good and nothing remains evil"¹⁶³. I denne sammenheng representerer dyret noe negativt i mennesket; kjærligheten er det eneste som kan redde det fra det dyriske, slik som i *Skjønnheten og udyret*. Dette gir assosiasjoner til en annen utbredt eventyrsymbolikk der mennesket får dyreform eller dyr får antropomorfe trekk for å gi en generalisert beskrivelse av menneskelige karaktertrekk, ofte i form av svakheter¹⁶⁴. Jorn var svært opptatt av eventyr og myter og brukte dem aktivt som inspirasjonskilder. Kurczynski og Pezolet skriver at han ofte omtalte sitt eget prosjekt som *folkekunst*, en betegnelse han mente sto i kontrast til den klassiske kunsten. Ifølge forfatterne utfordret folkekunstbegrepet den primitivistiske tolkningen, fordi det gav dem posisjonen som "politically marginalized, rather than culturally underdeveloped"¹⁶⁵. Jorn mente altså ifølge forfatterne at folkekunsten ikke var primitiv, men anticlassisk¹⁶⁶.

Videre er forståelsen av metamorfosen som uttrykk for en kontinuerlig endring tema i Kurczynskis analyse av *La grande victoire* (1956, Atk. 1006)¹⁶⁷. Som jeg allerede har vært inne på argumenterer hun for at det er Jorns grove materialitet og figurative elementer som i hovedsak skiller ham fra den amerikanske abstrakte ekspresjonismen. I *La grande victoire* blir gesten, igjen forstått som det fysiske strøket, borte i maleriets altoppslukende materialitet, som hun sammenligner med Dubuffets tidlige *hautes pâtes*. Tilnærmingen til materien i dette bildet er typisk for Jorns maleri på siste halvdel av 50-tallet. Kurczynski skriver at det figurative, eller mer spesifikt ansiktene "seem caught in a metamorphic process, developing out of paint"¹⁶⁸. Det er ikke bare materien som sluker gesten og dermed gir den en annen form enn den har i det typiske abstrakt-ekspresjonistiske maleriet: "His gestures also attempt to work out a subject matter and thus some form of social meaning, but one depicted as always forming itself and never fully pictured." Det gestiske, dersom det er igjen noe av begrepets

¹⁶³ Jorn, "The human animal", 57.

¹⁶⁴ Dette finnes det flere eksempler på, blant annet i de norske folkeeventyrene om reven og bjørnen.

¹⁶⁵ Kurczynski og Pezolet, "Primitivism, humanism, and ambivalence", 295.

¹⁶⁶ Her kommer vi kort inn på poenget som ble trukket frem så vidt i avslutningen av kapittel 2.1.2. Jorn var opptatt av sin egen kulturarv og bygget mye av kunsten sin på folkekunsten fra Norden, noe som potensielt sett setter maleriet hans inn i en bredere kontekst enn det er vanlig å plassere ham inn i. Dette er ikke et brått motargument mot den primitivistiske lesningen av Jorns kunst, men er viktig fordi det muligvis skiller ham fra mange av de andre primitivistene, som i større grad bygget kunsten sin på mer eksotiske kulturer som var fremmede for deres egne erfaringer. Dette betyr riktignok ikke at Jorn ikke var inspirert av den primitive kunsten, noe man ser i *Djerba*-maleriene (et annet eksempel finner man i Willemijn Stokvis' tekst: "Jorn, hans eksperimenterende kunstnerkollegaer og stammekunsten", i *Expo Jorn – Kunst er fest!*, konsept Karen Kurczynski og Karen Friis, 126-131 (Silkeborg: Museum Jorn, 2014)), men må forstås som en utdypning.

¹⁶⁷ Kurczynski, "Ironic gestures", 114.

¹⁶⁸ Kurczynski, "Ironic gestures", 114.

opprinnelige betydning, blir brukt som uttrykk for et innhold eller mening som, i motsetning til den individorienterte forståelsen av gesten som et kroppslig spor, er sosialt skapt og i stadig endring¹⁶⁹. Det gestiske vil bli tema i kapittel fem. På tross av at gesten formuleres på en vesentlig annen måte hos Jorn enn hos de amerikanske abstrakte ekspresjonistene, var gesten et viktig element hos Jorn som det er nødvendig å gå nærmere inn i.

Metamorfosen er begrepet Jorn bruker som beskriver den særegne primitivismen i maleriet hans: Den grove materialiteten som omformer maleriet til et stykke natur, en underjordiskhet som trekker maleriet ned fra det metafysiske, inn i det fysiske, inn i det verdslige, men samtidig beholder det i det eventyrlige. Gjennom metamorfosen får Jorn frem det ambivalente; både gjennom den kontinuerlige bevegelsen mellom dyr, menneske og materie som kjennetegner verdisynet hans både politisk og filosofisk og ved at det aldri blir helt avklart om motivene befinner seg i det mytiske eller på jorden. På samme tid er metamorfosen et viktig trekk som skiller Jorn fra de andre sentrale strømningene i det abstrakt-ekspresjonistiske maleriet både i Europa og i USA; i stedet for det abstrakte, arbeider Jorn med det figurative og jordiske og alle transformasjonene skaper en indre spenning i maleriene hans som gjør verkene særegne i sin spesielle form for, eller blanding av, ekspresjonisme, primitivisme, folkekunst og spontanitet.

¹⁶⁹ Samtidig blir gesten en del av et større prosjekt for å trenge ned i materien når Jorn beveger seg stadig mer bort fra maleriet og over til skulpturen i 70-årene, ifølge Luciano Caprile. Se "Jorns italienske erfaringer", i *Expo Jorn – Kunst er fest!* Dorthe Aagesen og Helle Brøns konsept. Sven Bjerkhof redaksjon (Silkeborg: Museum Jorn, 2014), 225.

5. Bildeanalyse

5.1 Gesten

Av de tre maleriene som er tema for denne analysen ligger *Døddrukne danskere* [Figur 3] nærmest verk av toneangivende abstrakte ekspresjonister, eller *gestiske* malere i Europa og USA. Det er preget av viltre, ukontrollerte strøk, malingsssprut, flekker og av sin spontane karakter. *Døddrukne danskere* blir ofte beskrevet som en hedonistisk, dekadent, Dionysos-fest¹⁷⁰, ikke bare på grunn av tittelen, men på grunn av maleriets eksplosive karakter; komposisjonen er preget av vrimmel – elementene er spredt utover lerretet. Hele flaten er aktiv, noe som får øynene til å bevege seg kontinuerlig.

Maleriet ligger kanskje nærmere et mer utbredt gestisk uttrykk, hvis vi forstår gesten som det individorienterte maleriet der man tolker penselstrøkene som unike utspring av kunstnerens kropp og sinn, men dette er kun på overflaten. Verket er bygget opp av en blanding rene malingsflater og av figurative partier. De tilsynelatende formløse partiene er riktignok ikke abstrakte malingsflater, maling som ren maling, men må betraktes som aktive partier i maleriet; som levende materie. Samspillet eller utvekslingen mellom materien og disse figurative partiene kan betegnes som en metamorfose som skaper et maleri i kontinuerlig bevegelse og endring, preget av forvandling. Det er denne virkningen som kjennetegner noe av det mest særegne i Jorns maleri; på tross av at uttrykket kan karakteriseres som gestisk av flere grunner, ligger kjernen i det primitivistiske uttrykket hos Jorn i metamorfosen, i bevegelsen mellom materie og figurasjon, mellom maling og natur, mellom myte og virkelighet, i spennet innad i figurasjonen og materien sett hver for seg. Metamorfosebegrepet beskriver derfor noe mer sentralt i Jorns kunst enn gesten; gesten fremstår mer som et virkemiddel enn metamorfosen, som snarere må forstås som en av drivkreftene i verkene.

Et viktig aspekt ved metamorfosen er figurasjonen. Det figurative aspektet ved Jorns maleri er karakteristisk nok tilstede selv i et maleri som *Døddrukne danskere*, som foruten noen av de seneste maleriene hans, er et av maleriene som i størst grad nærmer seg det abstrakte. Dette skiller ham fra det man må betegne som hovedstrømningen i den abstrakte ekspresjonismen,

¹⁷⁰ Se blant annet Kurczynski, "En abstrakt kunst, der ikke tror på abstraktion", 208. Denne sammenligningen er nok ikke tilfeldig, i og med at Apollon og Dionysos var et viktig tema for Jorn.

hvis vi sammenligner med kunstnere fra *New York-skolen* som Jackson Pollock, Franz Kline og Willem de Kooning. Det betyr ikke at alle kunstnerne som betegnes som abstrakte ekspresjonister jobbet utelukkende abstrakt, men hos Jorn er det figurative alltid del av det abstrakte eller formløse, det jeg tidligere har påpekt må betraktes som materie snarere enn rene malingsfelt. Det er viktig å tydeliggjøre det figuratives tilknytning til materien. Ut av materien i *Døddrukne danskere* trer det frem en rekke vesener. Noen fødes av materien, som det ubestemmelige dyret nederst til høyre i lerretet – en slags mus i profil, oppstilt som en marekatt, noen smelter sammen med omgivelsene rundt, som det okselignende hodet som er sentrert øverst i billedflaten, eller det groteske, hvite maskevesenet nederst i midten av komposisjonen som blir sugd oppover i diagonalen og ser ut til å felle noen tårer. Sammen med flere andre er disse vesenene del av en organisk helhet som hele tiden beveger seg inn og ut av de omkringliggende elementene og bidrar til at de mer statiske partiene, som ellers kunne blitt tolket som ikke-animistiske fargefelt får liv. Disse livløse, eller formløse partiene må altså snarere betegnes som materie enn som ren maling. Dette innebærer samtidig at materien får en annen betydning hos Jorn; den ligger ikke på overflaten og blir heller aldri fullstendig dekorativ, men får en større dybde, en eksistensiell rolle.

Materiens rolle i Jorns maleri har samtidig noe å si for hvordan man må tolke gesten. Hos Jorn er gesten forankret i materien, ikke i personen. Som Kurczynski påpekte i "Ironic gestures" skjer dette ofte ved at formuleringen av materien regelrett overdøver gesten¹⁷¹. Dette er riktignok bare ett aspekt som rotfester gesten i materien og som gjør det på en overfladisk, eller mindre betydningsfull måte. Foruten å tolke gesten som sosialt forankret snarere enn som plassert i individet, slik Kurczynski hevder, er det viktig å legge til at gesten samtidig er tilknyttet materien. Dersom vi tenker på gesten som det overskytende i et verk, det som har en utadvendt henvendelseskarakter og trekker betrakteren inn, slik Barthes skriver¹⁷², er gesten rotfestet vel så mye i materien som i det sosiale eller samfunnsmessige, dette via metamorfosen; metamorfosen skaper bevegelse i materien som omskaper materien til en type natur – noe jeg kommer tilbake til senere i dette kapitlet – og malingen forstått som materie har en slik henvendelseskarakter. Dette kommer enda tydeligere frem i et maleri som *Die Törichte Jungfrauen*, men *Døddrukne danskere* har også enkelte partier der metamorfosen gir materien denne spesielle karakteren som kommunikator, eller som bærer av en viktig del av betydningen i motivet i eksistensiell forstand, der det eksistensielle må forstås i

¹⁷¹ Kurczynski, "Ironic gestures", 114.

¹⁷² Barthes, "Cy Twombly: Works on paper", 157-176.

motsetning til det dekorative og i motsetning til konkret, tolket betydning; materien har en iboende mening hos Jorn. Et slikt parti i *Døddrukne danskere* er det store røde til høyre i billedflaten som strekker seg over nesten hele høyden av lerretet. Som flere andre partier i maleriet, deriblant noen i lys rosa som kunstneren har dratt fingrene eller penselskaftet gjennom, gir dette assosiasjoner til biologisk materiale til tross for det abstraherte uttrykket. Krakeleringen gir assosiasjoner til størknet blod, noe fargen naturligvis bidrar til.

Som jeg kort har vært inne på finnes det en utadvendt henvendelseskarakter i Jorns maleri. Dette kan også betraktes som ulikt fra en gestisk maler som Pollock som i større grad avgrenser maleriet innenfor rammens fire linjer. I denne sammenheng må det utadvendte forstås som å peke ut av maleriets grenser ved å hentyde til ting i den ytre virkelighet. Det utadvendte må altså ikke forveksles med personlig utadvendthet. Til tross for at et maleri som *Døddrukne danskere* er eksplosivt og utagerende i karakter, har det et langt mer avdempet preg hvis man ser nærmere på komposisjonen, som i større grad virker kompakt og forberedt¹⁷³ sammenlignet med malerier av Pollock¹⁷⁴.

Et maleri som i enda større grad eksemplifiserer dette poenget om den avdempede, introverte gesten enn *Døddrukne danskere* er *Destiny is edible* [Figur 5] (1958, Atk. 1164). I dette maleriet fremstår gesten som reservert – ikke eksplosiv, men snarere kontrollert. Figuren nærmer seg det abstrakte i sin anonymitet. Det vil være mer presist å si at materien svelger figuren, enn at figuren bryter seg ut gjennom materien; ”ansiktet” er delvis streket over av et tykt, mørk grønt penselstrøk, samtidig som det nærmest smelter inn i bakgrunnen, inn i det som utgjør den brune malingsstruten bak det, eller over hodet. Det venstre partiet i bildet, som utgjør om lag en tredjedel av lerretet, underbygger påstanden om et reservert, mer kontrollert gestisk maleri. Malingen i dette partiet er applisert på en måte som gir en overdreven, spraglete krakeleringseffekt, overdreven fordi feltene er så langt fra hverandre. Disse feltene i gult, gull og sølv er påført lerretet i små fargefelt som virker for detaljert i utformingen, dersom man ser maleriet som helhet, til at de har blitt slynget ut med den voldsomhet som kjennetegnet Pollock.

¹⁷³ Det er flere komposisjonstyper som går igjen i kunstnerskapet til Jorn og det er nærliggende å tro at han brukte disse utarbeidede komposisjonene for å kunne løsrive seg når han malte, for å skape større frihet i maleprosessen, et poeng jeg dessverre ikke har mulighet til å utdype her.

¹⁷⁴ Et eksempel er nr. 30, *Autumn rhythm* (1950).

Den samme avdempetheten, eller langsomheten, ser man i figurasjonen. Figuren transformeres gjennom en saktegående, kontrollert eksplosjon ut i resten av maleriet, samtidig som den smelter ned i materien under seg. Dette kunne man tolket som en voldelig, aggressiv malerisk handling mot lerretet med sin tykke impasto og sine korte små og utviskende strøk, men fordi det er så detaljert i påføringen av maling og tilsynelatende kontrollert, får det snarere et preg av sarthet. *Døddrukne danskere* er mer kompakt og organisert enn man skulle tro ved første øyekast, men det er trass dette malt med viltrere strøk enn *Destiny is edible*, noe man ikke må forveksle med at det er mer spontant.

Det introverte er et sentralt element i Jorns kunst, et element som kan knyttes til en type eksistensiell ekspresjonisme som til tross for all humor og harselas ligger under i store deler av kunstnerskapet. Det er like fullt viktig å ikke overse tolkningen av gestens tilknytning til samfunnet i Jorns maleri; en tolkning av gesten som ikke står i motsetning til det introverte, men som er et av mange aspekter ved gesten hos Jorn. Ser vi *Døddrukne danskere* i lys av Kurczynskis tolkning av gesten som samfunnsforankret, snarere enn forankret i kunstneren¹⁷⁵ – slik jeg var inne på i kapittel 4 – vil Fosters *détournement*-tanke være relevant, for med den argumenterer han for at Jorns maleri nettopp er et uttrykk for en sosial forankring og politisk holdning. Foster leser de ekspresjonistiske trekkene i Jorns maleri som *détournement* og argumenterer for at Jorn jobbet med dette som mål allerede i Cobratiden, altså lenge før *den situasjonistiske internasjonale*¹⁷⁶. Motivasjonen for de ville, primitivistiske strøkene er altså fordreiningen av det klassiske maleriet. I "Det fordrejede maleri" fremhever Jorn verdien av "devaloriseringen" som den eneste virkningsfulle strategien for å "skabe nye værdier"¹⁷⁷. Som Foster hevder, virker målet for Jorn snarere å bryte med de klassiske komposisjonsprinsippene og å presentere et alternativ til den borgerlige kunsten; opprøret er altså basert på en klar politisk og samfunnsrettet overbevisning. På bakgrunn av denne politisk begrunnede motstanden mot det klassiske maleriet på den ene siden og det individorienterte modernistiske verket på den andre, argumenterer Foster for at det ekspresjonistiske hos Jorn kun ligger på overflaten¹⁷⁸; det er mer presist å bruke *détournement* som beskrivelse enn ekspresjonisme. Foster eksemplifiserer dette poenget gjennom *Stalingrad*¹⁷⁹. Om dette maleriet skriver han:

¹⁷⁵ Kurczynski, "Ironic gestures", 108-124.

¹⁷⁶ Foster, "Creaturely Cobra", 11.

¹⁷⁷ Jorn, "Det fordrejede maleri", upaginert.

¹⁷⁸ Foster, "Creaturely Cobra", 8.

¹⁷⁹ Også kalt *No man's land* eller *The mad laughter of courage* (1956, 1957-60, 1967, 1972, Atk. 1294).

”In a sense Jorn executes a double détournement here: on the one hand, history painting is both canceled and preserved; on the other, Abstract Expressionism is compelled to evoke the very history that it otherwise evades.”¹⁸⁰

Ifølge Foster er *Stalingrad* tvetydig på flere måter, det bryter med det klassiske historiemaleriet selv om det er et historiemaleri og det er malt i en stil som avskrev denne typiske akademikategorien.

Fosters lesning av Jorns maleri gjennom *fordreinings*-begrepet tilfører noe vesentlig ved å belyse det politiske perspektivet i Jorns kunst, men det gjør ikke av den grunn den ekspresjonistiske tolkningen irrelevant. Det blir ikke mulig å gå inn i en lengre diskusjon om hvorvidt det er mer presist å karakterisere Jorns malerier som ekspresjonistiske eller fordreiningsbilder, dette er en altfor stor problemstilling med et altfor lite entydig svar til at man kan konkludere raskt, men det er verdt å nevne at et maleri som *Rovdyrpagten II* i høyeste grad har ekspresjonistiske trekk. Dette gjelder ikke bare formspråket, men også tilblivelsen, ved at det ble malt som en direkte følelsesmessig reaksjon på den ytre verden, noe jeg kommer tilbake til i ”Det underjordiske”.

5.2 Det underjordiske

Et viktig trekk ved Jorns maleri kommer tydeligere frem gjennom sammenligning med en toneangivende abstrakt ekspresjonist som Jackson Pollock.

En av de sentrale ulikhetene mellom Jorn og Pollock kan uttrykkes gjennom forskjellen på *det underbevisste* og *det underjordiske*. I perioder kan det underbevisste sies å være styrende hos Pollock som både strategi og teknikk. Skillet mellom verk og kunstner viskes ut. Hos Jorn er lerretene befolket av underjordiske vesener og bygget opp som selvstendige verdener som i stor grad er løsrevet fra subjektet. På tross av interessen for psykologi og det underbevisste, en interesse han delte med mange av sine samtidige kunstnerkolleger, er det underjordiske en mer fullverdig beskrivelse av verkene i sin fullførte form. Jorns lerreter fremstår oftere som spor av natur enn av kunstneren selv. I mange tilfeller fremstår de som selvstendige stykker natur og det er dette dyriske, særdeles fysiske som utgjør en av de mest særegne trekkene ved

¹⁸⁰ Foster, ”Creaturely Cobra”, 14.

Jorns primitivistiske ekspresjonisme. Denne forskjellen mellom det underbevisste og det underjordiske kommer også til uttrykk i Pollock og Jorns ulike tilnærming til gesten, men igjen må man ikke forveksle det underbevisste med det introverte, for der Pollocks lerreter er preget av den utadvendte, voldsomme gestus som et kroppslig spor, er Jorns metode, selv om han er mer orientert mot samfunnet og den ytre verden, preget av innadvendthet. Motivene og materien er ofte grovere og mer knugende enn hos Pollock, som jeg var inne på i kapitlet ”Gesten”.

Igjen er ikke det vesentligste grepet i Jorns maleri gesten, men metamorfosen; det er i metamorfosen dette underjordiske eller dyriske tar form og åpner veien inn i primitivismen. Et viktig aspekt ved metamorfosen er figurasjonen, et aspekt som skiller Jorn fra store deler av kunstnerne som arbeidet abstrakt-ekspresjonistisk. Figurasjonen er et av elementene som knytter Jorns maleri til den fysiske verden og verden spiller en viktig rolle i Jorns kunst. I katalogen til utstillingen *Pollock & Jorn: Revolutionære veje* skriver kurator Anders Kold at ”Jorn draws the whole world into the painting, but for Pollock the world increasingly is the painting.”¹⁸¹ Denne distinksjonen er sentral, fordi den forteller noe vesentlig om grensene for verkets begynnelse og slutt hos Jorn og Pollock. Dette poenget kan tydeliggjøres gjennom kunstnerens forhold til betrakterrollen. Tidligere i artikkelen trekker Kold frem et viktig poeng hos Jorn, nemlig at verkets mening oppstår gjennom kommunikasjon med omverdenen; objektet har ingen iboende mening, betydningen av verket er snarere avhengig av betrakteren¹⁸². Dette er viktig i distinksjonen mellom det underbevisste og underjordiske i denne sammenhengen, fordi det sier noe om hva som er styrende i verket: Verden er viktig for Jorn fordi han trekker verden inn i verket, men også fordi betydningen av verket kommer utenfra. Det underjordiske maleriet er ikke nødvendigvis mindre mystisk, men knytter seg til den ytre verden på en tydeligere måte.

Et eksempel på et maleri som i høyeste grad knytter seg til verden, kanskje særlig på grunn av symbolinnholdet, men samtidig befinner seg i det underjordiske er *Rovdyrpagten II* [Figur 1]. På tross av det grunne billedrommet som gir maleriet et preg av flatthet, som om udyrene ligger flatt oppå bakken, kunne vesenene like godt ha ligget under jorden i bokstavelig forstand. Ser vi motivet på denne måten, blir perspektivet et annet, som om udyrene kveiler seg opp mot hverandre og kjemper om den begrensede plassen under jorden. Denne

¹⁸¹ Kold, ”Image revolutions.”, 33.

¹⁸² Kold, ”Image revolutions”, 16-17.

tolkningen gir motivet et dobbelt symbolsk innhold, gjennom referansen til to ulike kamper: Den ene foregår mellom de konkrete dyrene, den andre handler om den kalde krigen, mer konkret refererer den til ”pakten”, altså Atlanterhavspakten som lå til grunn for NATO¹⁸³. Striden kan altså tolkes som kampen mellom *menneskedyrene*, eller som kampen mellom nasjoner¹⁸⁴. Som Andersen siterer Jorn på, ble *Krigsvisjonene* malt i en periode der kunstneren var preget av frykt for krig og opplevde sterk personlig dødsangst¹⁸⁵. Denne personlige tilstanden gjennomsyrrer maleriene, som må kunne sies å være preget av en større, eller tydeligere formulert eksistensiell uro enn noen av de andre periodene i kunstnerskapet.

I *Rovdyrpakten II* representerer ”*la bête humaine*” noe negativt og må derfor forstås på en annen måte enn gjennom den positive transformasjonen Jorn beskriver i ”Menneskedyret”¹⁸⁶. I denne artikkelen fremhevet Jorn metamorfosen som en redning fra det onde, fordi han mente at gjennom den kontinuerlige transformasjonsprosessen mellom det gode og onde ville det ene eller andre aldri vare for alltid. *Rovdyrpakten II* har derimot en annen tvetydighet over seg. Det er dystre, mer eksistensielt fortvilet. Som Foster skriver i ”*Creaturely Cobra*” er ikke *menneskedyret* kun uttrykk for det utemmede, *naturlige* menneske, ”it also attests to the denaturalization produced by the war and the Holocaust”¹⁸⁷. Det dyriske og tvetydige var ikke bare et sentralt tema for Jorn, men var ifølge Foster en viktig del av *Cobra*. I *Rovdyrpakten II* finner man ikke den mest avgjørende spenningen eller metamorfosen i dyrene, som i ulike tolkninger eller former de beveger seg mellom, men i forbindelsen mellom dyr og materie. Begge elementer er like skremmende, de er kompakte og ugjennomtrengelige.

En viktig del av dyrene er materien de er bygget opp av. Materie hentyder riktignok ikke til en ting, men kan forstås som to ulike ting i *Rovdyrpakten II*: Som den konkrete jorden rovdirene beveger seg i og i malerisk forstand, som malingen som blir formet til den tykke, svarte huden. Denne huden, eller skinnet, kan ikke forstås utelukkende som det den forestiller motivmessig, men er viktig gjennom sin funksjon i komposisjonen; skinnet er ugjennomtrengelig, ikke bare fordi rovdirene nærmest sperrer for hele bakgrunnen i maleriet, men også på grunn av den tykke svartmalingen – den tykke huden slipper så vidt gjennom lys

¹⁸³ Andersen, *Asger Jorn*, 206.

¹⁸⁴ Ørnen, som går igjen som motiv i denne serien, er et gammelt statsmaktsymbol og er viktig gjennom sin symbolfunksjon for moderne stater i kamp. Ørnen ble blant annet brukt av de tyske *nasjonalsosialistene* og som forsiden på den amerikanske statens offisielle segl og er avbildet i *Krigsvisjonenes* hovedbilde *Ørnens ret* (Atk. nr. 648) som ett av flere eksempler.

¹⁸⁵ Andersen, *Asger Jorn*, 203.

¹⁸⁶ Artikkelen ble skrevet i 1950-51, altså på samme tid som bildet ble malt.

¹⁸⁷ Foster, ”*Creaturely Cobra*”, 8.

fra de andre fargene. På tross av rovdyrenes skremmende dominans, både symbolsk og over landskapet de er satt inn i, tar materien nærmest herredømme over dem. Øyet øverst til høyre er sperret inne i kroppen, den svarte malingen og en flekk av den grønne ligger som et tykk rand rundt og delvis oppå øyet. Øyet er som fortapt inne i den tykke, svarte huden. Selv bakgrunnen får så vidt plass i *Rovdyrpagten II*, som i dette maleriet gir assosiasjoner til natur, jord, rust og blod, som om udyrene har ligget i et øde landskap, gravd opp jorden og tilsølt den med blod. Fargekontrastene og alvoret i maleriet bidrar til en følelse av fortvilelse, men det svarte gitteret gjør komposisjonen stram og kompakt, slik at maleriet ikke oppløses i kaos.

Et annet aspekt av det underjordiske er knyttet til den nordisk myte- og eventyrtradisjon, der det finnes et mylder av halvveis overnaturlige vesener og naturen ofte blir besjelt. *Rovdyrpagten II* har mytiske undertoner, som om det forestiller eldgamle uhyrer under eller over bakken. Det mytiske er trass dette formulert på en annen måte, som i flere av de samtidige *Krigsvisjonene*, enn i store deler av Jorns øvrige produksjon. Sammenligner man med et maleri som *Die Törichte Jungfrau* [Figur 2] trer det overnaturlige frem på en helt annen måte i dette senere maleriet; betrakteren blir ikke møtt av den samme ugjennomtrengelige svarte veggen, men blir satt i kontakt med et mye åpnere, mer tvetydig billedrom. Denne typen åpne bevegelse mellom figurasjon og materie, der det er vanskelig å se hvor noe begynner og noe slutter, er et bedre eksempel på denne myte- eller eventyrrelaterte formen for det underjordiske hos Jorn, noe som fremdeles knytter Jorns maleri til verden, snarere enn til kunstnerens psyke og kropp. I *Die Törichte Jungfrau* finnes det en rekke eksempler på vesener som trer frem av lerretet og som er i en forvandlingsprosess mellom materie og figurasjon. Mot høyre del av billedflaten, nederst under et lite svart parti – som igjen ligger ved siden av et gult ansikt eller maske – ser man et bølgende parti med svart, hvitt og gult, samt grønt og oransje. Den lille fugle-lignende skikkelsen ser ut til å løpe i vei mot høyre med bølgende hår bak seg. Skikkelsen med hvitt ansikt og nebb er malt i profil, man ser et av øynene. Helt nederst i høyre hjørne ser man en liten skikkelse som kun får form gjennom omrisset av svarte, tykke linjer. Dette vesenet bryter seg frem av en tettere, mer kompakt ansamling svarte linjer og har en snute, tre synlige ben, øyne og et grønskefarget hode. I *Rovdyrpagten II* er snarere materien dominerende og altopplukende.

5.3 Natur

Jorn arbeidet med metamorfosemaleri gjennom store deler av kunstnerskapet, en tilnærming som setter hele overflaten i bevegelse. Det er gjennom metamorfosen forutsetningen for å forstå overflaten i maleriet hans som natur ligger. Tolkningen av lerretet som natur er en inngang til å forstå overflaten, men er enda viktigere fordi den beskriver en særegenhet ved Jorns maleri. Denne tilnærmingen peker samtidig på at gesten er rotfestet i maleriet, altså ikke i kunstneren, men i lerretet. I naturbegrepet ligger det både at det er bevegelse i lerretet mellom bildelementene, men det beskriver også den fysiske strukturen eller fysiske overflaten i verket.

En parallell, som kan bidra som inngang til Jorns maleri, eller snarere materialitet forstått som natur, finner vi i Roland Barthes tolkning av Cy Twomblys (TW) skriftverk på papir, som jeg allerede har vært inne på. Barthes hevder at det ikke finnes en *ren* overflate, men at den eksisterende teksturen og de andre fysiske egenskapene ved selve overflaten, i dette konkrete tilfellet *papiret*, er en katalysator for den kreative skapelsesprosessen, eller mer presist "the idea of a graphic texture"¹⁸⁸; teksten fødes av papiret. Grunnen til at Barthes' tekst er relevant for Jorns maleriske overflate er ikke likheten til Twomblys verk¹⁸⁹, eller det nakne lerretets fysiske egenskaper, men snarere tanken om at verkets særegne materialitet springer ut av eksisterende vilkår, forutsetningen er der allerede: "what appears to be writing in TW's work is born from the surface itself."¹⁹⁰

Hos Jorn blir det lite relevant å snakke om det tomme lerretet som denne eksisterende forutsetningen for verket, blant annet fordi lerretet har en helt annen overflatestruktur enn papir, som er mer variert, men i stedet for i lerretet finnes denne forutsetningen i metamorfosen. Metamorfosen fungerer som flere ting, både som et anlegg, en katalysator for kreativ frembringelse, som bevegelse, som bindeledd mellom ulike elementer og som en

¹⁸⁸ Barthes, "Cy Twombly: Works on paper", 162.

¹⁸⁹ Jorn var riktignok interessert i skrift og i "De profetiske harper" hevder han at skrift, altså håndskrift og billedkunst er nært beslektede uttrykk: "Gransen mellom billedkunst og skrift er i sin opprindelse udflydende. Det er alt sammen symbol for noget." Asger Jorn, "De profetiske harper", i *Helhesten* 2, nr. 5-6 (1944): 33-38. Hentet fra: http://www.museumjorn.dk/da/visning_af_tekster.asp?AjrDcmntId=668, 10.3.2015, upaginert. Jorns interesse for skrift var ikke bare teoretisk, men ble et viktig element i kunsten. Allerede i *Djerba*-perioden laget han enkelte ordbilder, eller *peintures-mots*, alene, men sammen med Dotremont utviklet han billedspråket videre. Se Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 274-282 om *peintures-mots* hos Cobrakunstnerne og Karen Kurczynski om inspirasjonen fra blant annet japansk og kinesisk kalligrafi i "Digte uden ord: Øst møder vest i efterkrigstidens maleri", i *Expo Jorn – Kunst er fest*, konsept av Karen Friis og Karen Kurczynski, 141-147 (Silkeborg: Museum Jorn, 2014).

¹⁹⁰ Barthes, "Cy Twombly: Works on paper", 162.

ramme for å forstå verkene. Det viktigste i denne sammenhengen er riktignok at metamorfosen avfører forutsetningen for lerretet som natur. Det gjør den gjennom materien. I *Die Törichten Jungfrauen* er kampen mellom materie og figurasjon svært potent. Dette skaper en spenning som gir bildeelementene liv, selv om de gjerne er svært tvetydige og vanskelig å definere. Hele overflaten er aktiv; bildeelementene får liv som lever uavhengig av dem selv. Dette, sammen med den rike teksturen i overflaten kan beskrives som natur; malingen, eller materien trer til liv på en ukontrollert og selvstendig måte, igangsatt av kunstneren selv, men på tross av dette utenfor hans kontroll. Hele maleriet er i endring og transformasjonen mellom ulike stadier av materialitet og figurativitet fremstår som brutal.

I *Die Törichten Jungfrauen* har de figurative elementene blitt utsatt for stor voldsomhet. Figurene er knapt gjenkjennelige som menneskelige skikkelser, noe man antar de er med tanke på den bibelske tittelen maleriet har¹⁹¹. Det største spenningsforholdet finner man dog mellom figur og materie. Ansiktet øverst til venstre i maleriet åpner seg ved ”kinnet” og blir sugd nedover i gule strøk som blir mørkere, nesten oransje med innslag av grønt. Ansiktet blir nærmest maltraktert av materien, det løses opp. Den delen av ansiktet som beveger seg inn i materien gir assosiasjoner til sting som blir dratt i. Denne typen voldsomhet går igjen over hele lerretet. Materien dominerer figurasjonen, men har samtidig noe skjørt over seg, fordi den ikke er beskyttet av det stramme nettet linjer som gir figurasjonen stabilitet. Ansiktet i midten er en troll-lignende skikkelse. Malingen er applisert i grove strøk med en kornete struktur. Dette ansiktet er i et slags mellomstadium mellom ansiktene til høyre og venstre, som om det blir mer stramt i formen enn det til venstre, men fremdeles ikke like fortettet som det til høyre. Skikkelsene kan selv sies å representere ledd i en metamorfose.

Ansiktet til høyre er kanskje det mest groteske av de tre. Det er formulert med brede, mørke penselstrøk som danner en egg-form dekket med ovale linjer. Dette skaper en kompakt figur, en kompakthet som brer seg til hele kroppen. Disse tre figurene er bare tre av mange vesener i maleriet, skikkelsene dukker frem over hele flaten, men de tre er de største og mest fremtredende av dem. Enkelte av de mindre vesenene er lettere i uttrykket, med tydeligere humoristiske overtoner. Uavhengig av dette bidrar de til Jorns særegne maleri som trass i å nærme seg et abstrakt formspråk, stadig leker med assosiasjoner gjennom det figurative.

¹⁹¹ ”De ti jomfruer” (Mat 25:1-13) er en lignelse med eskatologisk tema, hvis ytre handling er de fem ”tåpelige” og de fem ”kloke” jomfruer som venter på *brudgommen* for å følge ham til bryllupsfesten. De ”tåpelige” er ikke tilstrekkelig forberedt, går glipp av møtet og slipper dermed ikke inn. Lignelsen har vært brukt mye i kunsten, blant annet i skulpturutsmykking av franske gotiske katedraler som Notre-Dame i Paris og Amiens.

Materie var et tema som opptok Jorn og flere andre av Cobramedlemmene. I det andre nummeret av tidsskriftet *Cobra*, som utkom i 1949, var temaet materialismen under tittelen ”La Fin et les Moyens” (Målet og midlene). Stokvis skriver at kunstnerne – foruten Jorn, var det ifølge Stokvis særlig Dotremont og Constant som beskjeftiget seg med det teoretiske – argumenterte for at materialet eller materien spilte en avgjørende rolle i den kreative prosessen¹⁹². Ifølge Stokvis oppsto verket gjennom en toveis utveksling mellom materien og kunstnerens fantasi. Kunsten var direkte rotfestet i det fysiske, i det sanselige: ”Det, de ville skape, eksisterede allerede i midlerne, i selve materien, og ikke utenfor.” Hos Jorn springer verket ut av materien, men forutsetningen for bevegelsen, eller forutsetningen for verket forstått som natur, finnes i metamorfosen; det er metamorfosen som setter bevegelsen i gang. Den eksisterende forutsetningen for verket må derfor flyttes et steg i forhold til Barthes’ beskrivelse av Twomblys verk på papir: I stedet for å forstå den tomme overflaten som katalysator for verkets tilblivelse, springer overflaten som natur ut av materien gjennom metamorfosen. Man kan snakke om en slags dobbel katalysator, eller snarere et dialektisk forhold mellom materie og metamorfose som bidrar til at lerretet trer til liv. Det som oppstår i kjølvannet av dette dialektiske samspillet kan beskrives som gestisk, hvis man ser bort fra det gestiske som det individuelle, kroppslige sporet, men snarere forstår det som det noe uutsigelige, det spesielle i et verk som henvender seg til betrakteren og drar ham inn.

Et parti i *Die Törichte Jungfrauen* som kan eksemplifisere både det uutsigelige og hvordan lerretet blir omformet til en type natur gjennom metamorfosen finner man litt under det venstre ansiktet, omtrent midt i billedflaten – igjen i spenningsfeltet mellom materie og figur. Under det man kanskje kan oppfatte som en arm ligger det et parti med kittgrønn maling som er tvetydig og nærmest abstrakt. Det er mulig å tolke det som grunning av lerretet eller et landskapselement, men det må uansett forstås som materie; et element som spiller opp mot det figurative – ”armen” og ”benet” – og er del av transformasjonen dette figurative gjennomgår. Grensene mellom materie og figurasjon er utydelig. Bevegelsen metamorfosen skaper i materien gir materien, eller det nærmest abstrakte partiet en annen karakter enn det ville hatt som ren abstraksjon, hvis man forstår abstraksjon som livløs, ikke besjelt maling; det trer til liv. Dette kittgrønne partiet, som er i dialog eller utveksling med andre elementer i

¹⁹² Stokvis, *Cobra: Spontanitetens veje*, 214.

bildet, transformeres til en form for natur, det kan beskrives som et levende element i lerretet, fordi det er et selvstendig, ukontrollert, aktivt bildelement.

Anders Kold kommer inn på et beslektet tema i artikkelen "Image revolutions":

"The miracle of transubstantiation, as Jorn himself described it in this very period: nature as subject and as unmanageably transformed effect within the actual substance of the work. Jorn gives the material its own active power and conceptualizes it."¹⁹³

Uten å gå inn i teologiske tolkninger av transsubstansiasjonen, beskriver begrepet i denne sammenhengen mye av det samme som metamorfosen; slik som vinen og brødet blir til Kristi blod og legeme, kan maleriet på samme tid være et uanimert objekt og levende som en form for natur på grunn av transformasjonen. Metamorfosen skaper denne tvetydigheten ved verkene, fordi bildelementene alltid er i bevegelse, alltid er i en prosess der de endrer form.

Jorn var svært opptatt av denne tvetydigheten ved materialet. En konkret beskrivelse av en slik type tvetydighet eller paradoks fant han hos atomfysikeren Niels Bohr, som formulerte *komplementaritetsprinsippet*. Dette prinsippet, som hører til kvantemekanikken, beskriver fenomener med komplementære egenskaper som ikke kan forklares fullt ut samtidig med hverandre¹⁹⁴. Med utgangspunkt i Bohr, dannet Jorn sin "triolektik"¹⁹⁵, som med Helle Brøns' ord kan forklares slik: "Et af hans korrektiver til Bohrs komplementaritetsteori var at udvide den til at omfatte ikke to, men *tre* sande udsagn, der alle er indbyrdes uforenelige, men nødvendige."¹⁹⁶ Ifølge Brøns innførte Jorn denne *triolektikken* for å tilføre noe han mente den dialektiske materialisme manglet, som enkelt sagt var materiens *aktive* rolle i skapelsesprosessen. Jorn arbeidet altså bevisst med materiens uforutsigbare kvaliteter; han oppgav mye av sin egen kontroll gjennom den spontane arbeidsmetode og lot materiens egen

¹⁹³ Kold, "Image revolutions", 37.

¹⁹⁴ Dette prinsippet henger tett sammen med forståelsen av lys, som må beskrives både som bølger og partikler for å forklares fullt ut, selv om disse beskrivelsene i utgangspunktet utelukker hverandre.

¹⁹⁵ Jorn skriver om *triolektikken* i "Naturens orden": *De divisione naturae. Silkeborginterpretation contra Københavninterpretation*, meddelelse nr. 1 fra Skandinavisk institutt for sammenlignende vandalisme (Århus: Skandinavisk institutt for sammenlignende vandalisme, 1961) – ble skrevet som foredrag til Studentforeningen ved Århus Universitet. Begrepet blir ellers grundig behandlet av Peter Shield: Se blant annet *Comparative vandalism: Asger Jorn and the artistic attitude to life* (Aldershot: Ashgate Publishing Limited i samarbeid med Borgens Forlag i København, 1998).

¹⁹⁶ Helle Brøns, "Folkekunst, science fiction og malerisk materie", i *Rastløs rebel*, konsept av Dorthe Aagesen og Helle Brøns, 126-157 (København: Statens museum for kunst, 2014), 143.

indre spenning være styrende for verket. En viktig del av materiens eget liv er, som også Brøns påpeker¹⁹⁷, transformasjonsprosessene som hele tiden er aktive i den.

Et maleri som eksemplifiserer denne spenningen, eller tvetydigheten ved materien, spesielt i forholdet mellom figurasjon og materie er *Portræt: Alechinsky* [Figur 6] (Atk. nr. 965), som ble malt mellom 1956 og 1957. I dette maleriet bidrar tittelen til en spenning mellom materie og figurasjon betrakteren antagelig ikke ville oppfattet like tydelig uten den. Maleriet har en tyktflytende overflate, med svarte partier som minner om tjære. Randen langs hodet er flekkete rustfarget og minner om keramikkglasur. Mye kunne blitt sagt om Jorns behandling av portrettsjangeren, men i denne sammenhengen er materien viktigere, fordi den igjen i dette tilfellet må betraktes som natur; hele flaten har blitt satt i aktivitet av metamorfosen. Overflaten får på denne måten eget liv, som en egen indre logikk som trer ut av selve materien. En viktig del av naturforståelsen i dette maleriet er bevegelsen mellom de ulike strukturene i overflaten. Det finnes en rekke kontraster i overflaten mellom matte og glatte partier, mellom flate områder som minner mer om hardt materiale enn maling på lerret og impasto. En annen viktig del av naturforståelsen er de svarte partienes dominans over overflaten, som om de siver opp av lerretet, flyter utover med sin seige oljekonsistens og størkner, eller fester seg i andre deler av lerretet, en prosess som ligger utenfor malerens kontroll. Den svarte oljen utsletter deler av maleriet, som om deler av det var brent vekk. Det svarte dekker av den grunn ikke hele det faktiske lerretet; maleriet har mange motstridende, tvetydige elementer som det ikke er mulig å gå like grundig inn i her, deriblant partiet øverst i venstre hjørne der man kanskje skimter himmel og solskinn. Portrettet av Alechinsky er i høyeste grad et bilde der materien lever sitt eget liv. Metamorfosen skaper en spenning som nærmer seg bristepunktet, det flyter over av motstridigheter og kollisjoner. På denne måten fremstår maleriet som konfliktfylt natur fylt med handling og bevegelse, med sine tunge, langsomme gestiske strøk og kobling til det jordiske, til det fysiske.

5.4 Oppsummering

Asger Jorn var en svært aktiv kunstner, som var med på å definere dansk kunsthelv alt under andre verdenskrig og som senere ble en viktig bidragsyter til Cobragruppens særegne utgave

¹⁹⁷ Hun nevner også "destruktion". Brøns, "Folkekunst, science fiction og malerisk materie", 144.

av sin generasjons ekspresjonistiske maleri. Dette uttrykket var i store trekk dominert av det abstrakte billedspråket og Greenbergs *flathetsideal*, men Jorn arbeidet i stedet aktivt med spenningen mellom det figurative og det tilsynelatende abstrakte og pløyde i større grad enn toneangivende samtidige som Jean Dubuffet dypt ned i materien, i et grovere og mindre dekorativt, eller pyntelig maleri. Dette kjennetegner hans forhold til det primitivistiske, som for Jorn handlet om å finne tilbake til noe *genuint* som motsvar til det han hevdet var det herskende borgerlige paradigmet, som ifølge ham hadde for stor makt i kulturinstitusjonene og hindret *fri* kunstutfoldelse.

6. Avslutning

6.1 Konklusjon

Metamorfosen i maleriene *Rovdyrpagten II* (1950), *Die Törichte Jungfrau* (1958) og *Døddrukne danskere* (1960) er uttrykk for en primitivisme der spenningen mellom figurasjon og materie og spenningen i selve materien får Jorns malerier til å tre til liv som selvstendige, levende objekter som ikke kun refererer til seg selv eller til kunstneren, men til verden utenfor. Hos Jorn er verkets mening avhengig av betrakteren, samtidig som metamorfosen skaper forutsetningen for materiens indre liv eller logikk, et liv som ligger utenfor kunstnerens kontroll. Gjennom den spontane arbeidsmåte setter Jorn materien i bevegelse via metamorfosen; dette gir verkene deres særegne kaotiske, tvetydige preg, de er umulig å fikse fullt ut. Verkene peker ut mot verden, ofte gjennom menneskedyr-symbolikken, men er tvetydige også i denne forstand; på tross av at Jorn trakk verden inn i maleriene og lot betrakteren utenfor være viktig for å avgjøre verkenes betydning, er motivene preget av transformasjonen mellom virkelighet og myte. Det underjordiske finnes ikke bare i det figurative, men er rotfestet i materien; materien dominerer stadig bildelementer i maleriet, som figurative partier i *Rovdyrpagten II*. Materien har en viktig rolle i tillegg til det den skal forestille konkret og kan ikke karakteriseres som abstrakt, den må snarere forstås som en type natur. Naturbegrepet favner forståelsen av materien som et levende, selvstendig element som ikke er figurasjon, men som like fullt er bevegelig, i live.

Metamorfosen skaper liv eller bevegelse i materien som gir det sin gestiske karakter. Materiens utsigelige kvalitet skaper en form for henvendelseskvalitet, slik at materien fungerer som kommunikator.

6.2 Blikk fremover

Temaer som kan vies mer oppmerksomhet i fremtiden er om man kan dra nytte av metamorfosetilnærmingen i studiet av arbeider Jorn gjorde i andre medier, for eksempel

grafikk. Man kunne også utvidet antallet analyseobjekter, det vil si malerier for å se om det er andre aspekter ved metamorfosen som ville komme til overflaten.

Det vil også være mulig å gå i en litt annen retning enn jeg har gjort her, ved å gå dypere inn i likheter og forskjeller mellom Jorns metamorfosemaleri og det europeiske abstrakt-ekspressionistiske-, eller *informel*-maleriet med utgangspunkt i konkrete verk av en enkelt kunstner som Jean Dubuffet, eller sammenligne ham med figurative eller abstrakte praksiser i New York-skolen – for eksempel ved å se ham i sammenheng med Willem de Koonings kvinner, eller ved å gå virkelig dypt inn i materiebegrepet både for å utvide forståelsen av den abstrakte ekspressionismen og for å klargjøre ulikhetene mellom Jorn og andre sentrale strømninger innenfor denne typen maleri. Et utgangspunkt for en slik komparativ analyse ville vært å se på Jorn i kontekst av Cobragruppen, som hadde en særegen tilnærming til det ekspressionistiske maleriet i perioden de var aktive.

Litteraturliste

- Aagesen, Dorthe og Helle Brøns konsept. *Asger Jorn. Rastløs Rebel*. København: Statens museum for kunst, 2014.
- Andersen, Troels. *Asger Jorn. En biografi*. Rødovre: Forlaget Sohn, 2011.
- *Asger Jorn. A special issue*. October 141, (sommer 2012).
- Atkins, Guy. *Jorn in Scandinavia 1930-1953*. København: Borgen, 1968.
- -----, *Asger Jorn – The crucial years: 1954-1964*. London: Lund Humphries, 1977.
- -----, *Asger Jorn – The Final Years: 1965-1973*. København: Borgen Forlag, 1980.
- -----, *Asger Jorn – Supplement: To the oeuvre catalogue of his paintings from 1930 to 73*. London: Lund Humphries, 1986.
- Barthes, Roland. "Cy Twombly: Works on paper". I *The responsibility of forms. Critical essays on music, art and representation*, 157-175. California: University of California Press, 1991.
- Boas, George og Arthur O. Lovejoy. *Primitivism and related ideas in antiquity*. 3. utgivelse av Octagon. New York: Octagon books, 1980.
- Birtwistle, Graham. *Living art: Asger Jorns's comprehensive theory of art between Helhesten and Cobra (1946-1949)*. Utrecht: Reflex, 1986.
- Brøns, Helle. "Folkekunst, science fiction og malerisk materie". I: *Rastløs rebel*, konsept av Dorthe Aagesen og Helle Brøns, 126-157.
- Connelly, Frances S. *The sleep of reason: Primitivism in modern european art and aesthetics 1725-1907*. Pennsylvania: The Pennsylvania state university press, 1999.
- Da Costa, Valérie og Fabrice Hergott. *Jean Dubuffet: Works. Writings. Interviews*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006.
- Dubuffet, Jean og Kent Minturn. "In honor of savage values". *RES: Anthropology and aesthetics*, nr. 46 (høst 2004): 259-268.
- Flam, Jack og Miriam Deutch red. *Primitivism in twentieth-century art: A documentary history*. Berkeley: University of California press, 2003.
- Foster, Hal. *Prosthetic Gods*. Cambridge: MIT Press, 2004.

- -----. "Creaturely Cobra". I: *October*, nr. 141 (sommer 2012): 4-21.
- -----. "The 'primitive' unconscious of modern art". I: *October*, vol. 34 (høst 1985): 45-70.
- Friis, Karen og Karen Kurczynski konsept. *Expo Jorn – Kunst er fest!* Silkeborg: Museum Jorn, 2014.
- Gjessing, Oda W. "Asger Jorn – Edvard Munch. Det danske spontan-abstrakte maleriet". I *Kunst og kultur* 90, nr. 4 (2007): 210-229.
- Goldwater, Robert. *Primitivism in modern art*. Cambridge: The Belknap press of Harvard university press, 1986.
- Gombrich, Ernst H. *The preference for the primitive: Episodes in the history of western taste and art*. London: Phaidon press limited, 2002.
- Gordon, Donald E. *Expressionism: Art and idea*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- Hermansen, Tom. "Asger Jorn: Vild, politisk og manisk". I: *SMK Museumsmagasinet*, nr. 7 (høst 2013): 8-17.
- Jorn, Asger. *Magi og skønne kunster*. Valby: Borgens Forlag, 1971.
- -----. *Om formen*. Dansk udgave: Rødovre: Forlaget Sohn, 2011.
- -----. *Naturens orden: De divisione naturae. Silkeborginterpretation contra Københavninterpretation*. Meddelelse nr. 1 fra Skandinavisk institutt for sammenlignende vandalisme. Århus: Skandinavisk institutt for sammenlignende vandalisme, 1961. Ble originalt skrevet som foredrag til Studentforeningen ved Århus Universitet.
- -----. "De profetiske harper". I: *Helhesten* 2, nr. 5-6 (1944): 33-38. Hentet fra: http://www.museumjorn.dk/da/visning_af_tekster.asp?AjrDcmntId=668, 10.3.2015.
- -----. "Det dyriske menneske og det menneskelige dyr i kunsten". I: *Billedkunst* 2, nr. 3 (1967): 13-18. Hentet fra: http://www.museumjorn.dk/da/visning_af_tekster.asp?AjrDcmntId=819, 20.11.2014.
- -----. "Det fordrejede maleri" i katalogen til utstillingen "Modifications" i Galerie Rive Gauche, (1959). Hentet fra: http://www.museumjorn.dk/da/visning_af_tekster.asp?AjrDcmntId=669, 20.11.2014.

- -----. "The human animal". I: *October*, nr. 141 (sommer 2012): 53-58.
- -----. "Hverken abstraktion eller symbol". Publisert i katalogen til utstillingen av Henri Michauxs grafikk på Silkeborg Museum, (1962). Hentet fra http://www.museumjorn.dk/da/visning_af_tekster.asp?AjrDcmntId=455, 20.11.2014.
- -----. "Intime banaliteter". I: *Helhesten* 1, nr. 2 (1941): 33-38. Hentet fra: http://www.museumjorn.dk/da/visning_af_tekster.asp?AjrDcmntId=261, 20.11.2014.
- -----. "Wonder, admiration, enthusiasm". I: *October*, nr. 141 (sommer 2012): 59-69.
- -----. "Yang-yin. Det dialektisk-materialistiske livsprincip". I: *A5. Meningsblad for unge arkitekter* 3, nr. 4 (1947): 18-34. Hentet fra http://www.museumjorn.dk/da/visning_af_tekster.asp?AjrDcmntId=818, 20.11.2014.
- Kold, Anders. "Image revolutions. Abstract expressionism and what looks like it in Jorn and Pollock." I: *Jorn & Pollock – Revolutionary Roads*, redigert av Poul Erik Tøjner og Anders Kold, 10-49. København: Louisiana museum of modern art, 2013.
- Kurczynski, Karen. "Ironic gestures: Asger Jorn, Informel, and abstract expressionism". I *Abstract expressionism: The international context*, redigert av Joan Marter, 108-124. New Jersey: Rutgers university press, 2007.
- -----. "Digte uden ord: Øst møder vest i efterkrigstidens maleri". I: *Expo Jorn – Kunst er fest*, konsept av Karen Friis og Karen Kurczynski, 141-147.
- -----. "En abstrakt kunst, der ikke tror på abstraktion". I: *Rastløs Rebel*, konsept av Dorthe Aagesen og Helle Brøns, 202-213.
- Kurczynski, Karen og Nicola Pezolet. "Primitivism, humanism, and ambivalence: Cobra and post-Cobra". I: *RES* 59/60 (vår/høst 2011): 282-302. Hentet fra: <http://works.bepress.com/kkurczynski/2>, 19.11.2014.
- Lloyd, Jill. *German expressionism: Primitivism and modernity*. New Haven: Yale university press, 1991.
- Mathiesen, Egon. *Maleriets vej*. København: Gyldendals forlagstrykkeri, 1946.
- Minturn, Kent. "Dubuffet, Lévi-Strauss, and the idea of art brut". *RES: Anthropology and Aesthetics*, nr. 46 (2004): 247-258.

- Morell, Lars. *Asger Jorns kunst*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2014.
- Museum Jorn, <http://www.museumjorn.dk/da/>, 25.9.2013.
- *Ovids forvandlinger på danske vers*. Oversatt av Otto Steen Due, 2. opplag. Viby: Centrum, 1990.
- Rubin, William. "Introduction". I Rubin, "*Primitivism*" in *20th century art*, 1-81.
- -----, "Picasso". I Rubin, "*Primitivism*" in *20th century art*, 241-343.
- -----, red. "*Primitivism*" in *20th century art: Affinity of the tribal and the modern volume 1*. New York: Museum of modern art, 1988.
- Sarvig, Ole. *Et foredrag om abstrakt kunst*. København: Helios, 1945.
- Shield, Peter. *Comparative vandalism: Asger Jorn and the artistic attitude to life*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited i samarbeid med Borgens Forlag i København, 1998.
- Steffensen, Erik. *Asger Jorn. Animator of oil painting*. Hellerup: Format, Edition Bløndal, 1995.
- -----, *Jorn til folket. Udvalgte værker 1935-1972*. Aalborg: Nordjyllands Kunstmuseum, 1997.
- Stokvis, Willemijn. *Cobra: Spontanitetens veje*. Dansk utgave: København: Forlaget Søren Fogtdal, 2001.
- -----, *Cobra: The last avant-garde movement of the twentieth century*. Engelsk utgave, basert på "Cobra de weeg naar spontaniteit", 2001. Hampshire: Lund Humphries, 2004.
- -----, *Cobra: An international movement in art after the second world war*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1987.
- *Store norske leksikon*, <https://snl.no/gestus>, 2.2.2015.
- Sørensen, Jens Erik red. *Jorn International*. Aarhus: Aros, 2011.
- Thévoz, Michel. *Art brut*. London: Skira academy editions, 1976.
- Varndoe, Kirk. "Abstract expressionism". I: "*Primitivism*" in *20th century art: Affinity of the tribal and modern volume 2*, redigert av William Rubin, 615-660. New York: Museum of modern art, 1988.
- Wilson, Sarah. "Paris post war: In search of the absolute". *Paris post war: Art and existentialism 1945-55*, redigert av Frances Morris, 25-52. London: Tate Gallery, 1993.

Vedlegg

Malerier som ikke er gjengitt her finnes i Atkins' kataloger – alle billedtitler i teksten har henvisning til hvor de er å finne med sine Atkins-nummer. Foruten *Destiny is edible*, som jeg har fotografert selv og dessverre er en dårligere reproduksjon enn de øvrige, er resten av maleriene som er avbildet her hentet fra katalogene *Expo Jorn – Kunst er fest!* og *Rastløs Rebel*.



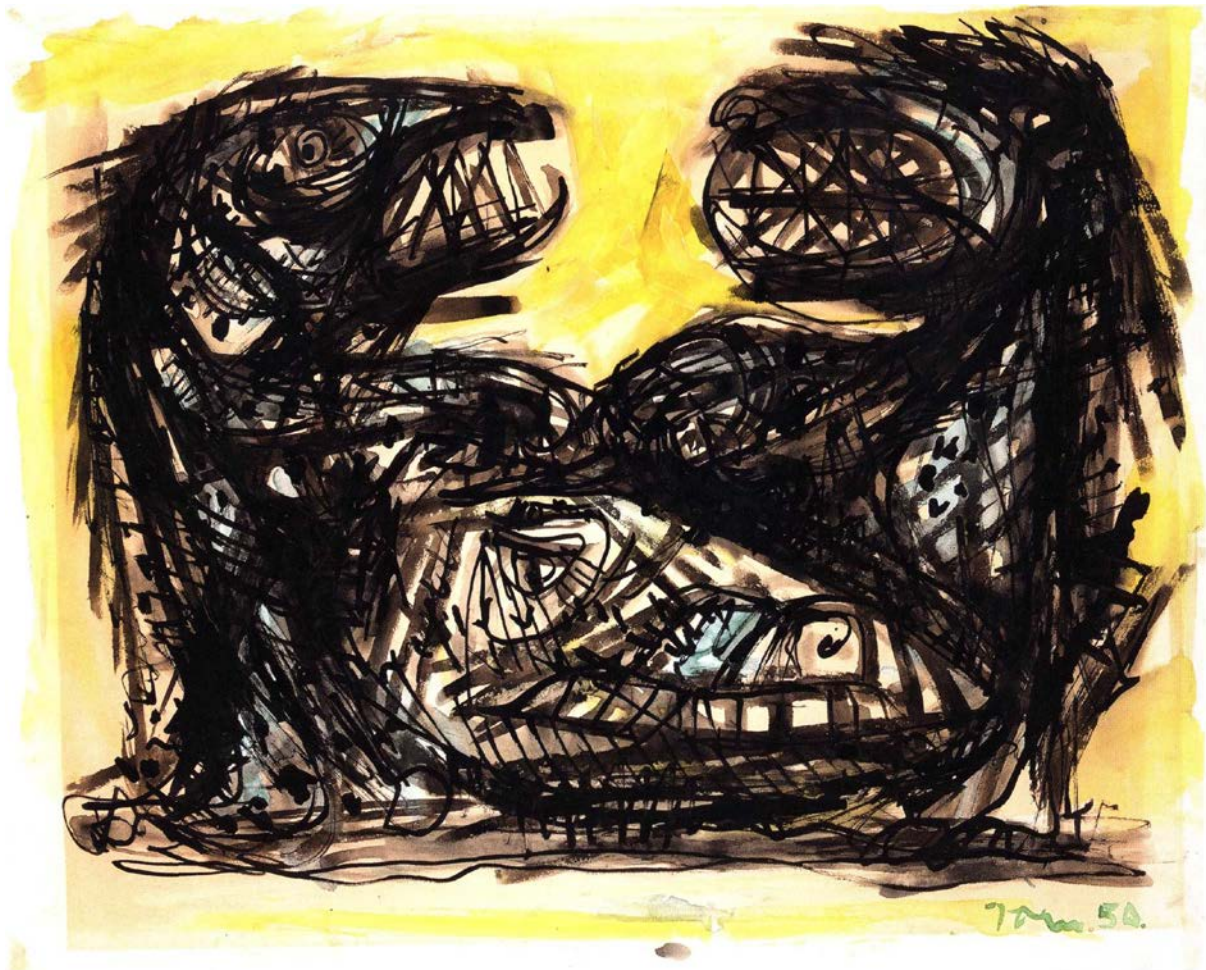
Figur 1 *Rovdyrpagten II* (1950), 119 x 122,5 cm, Esbjerg Kunstmuseum



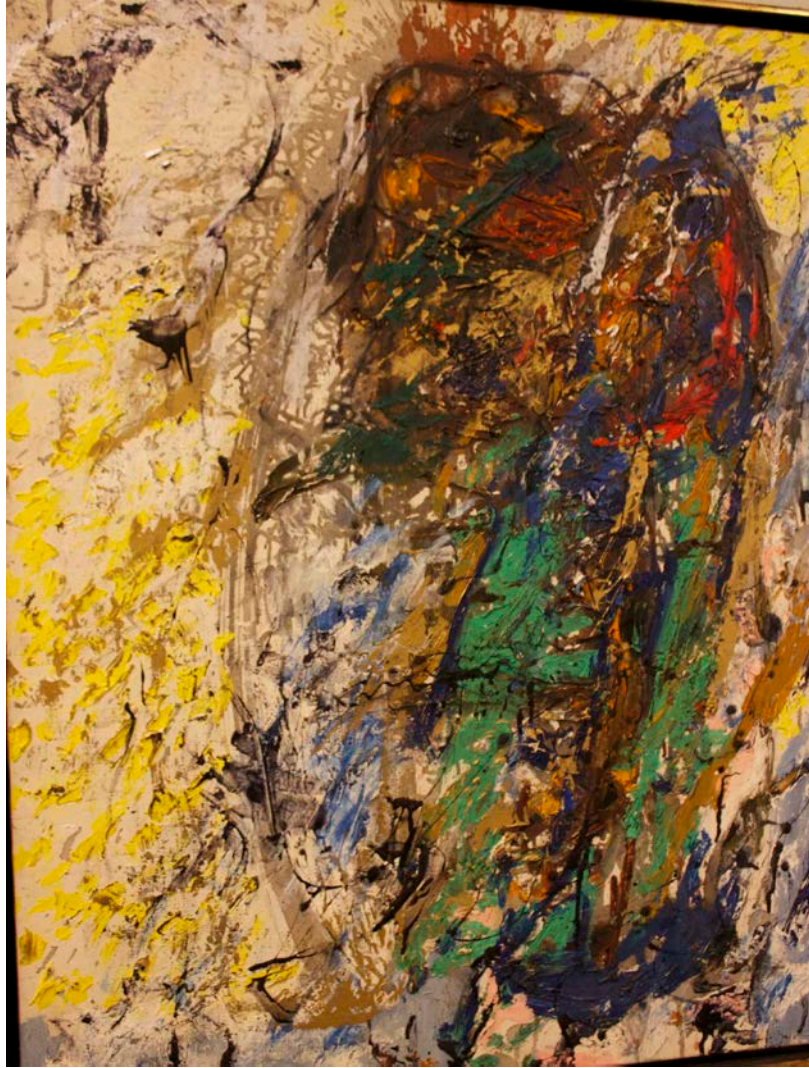
Figur 2 *Die Törichten Jungfrauen* (1958), 100 x 120 cm, Privatsamling



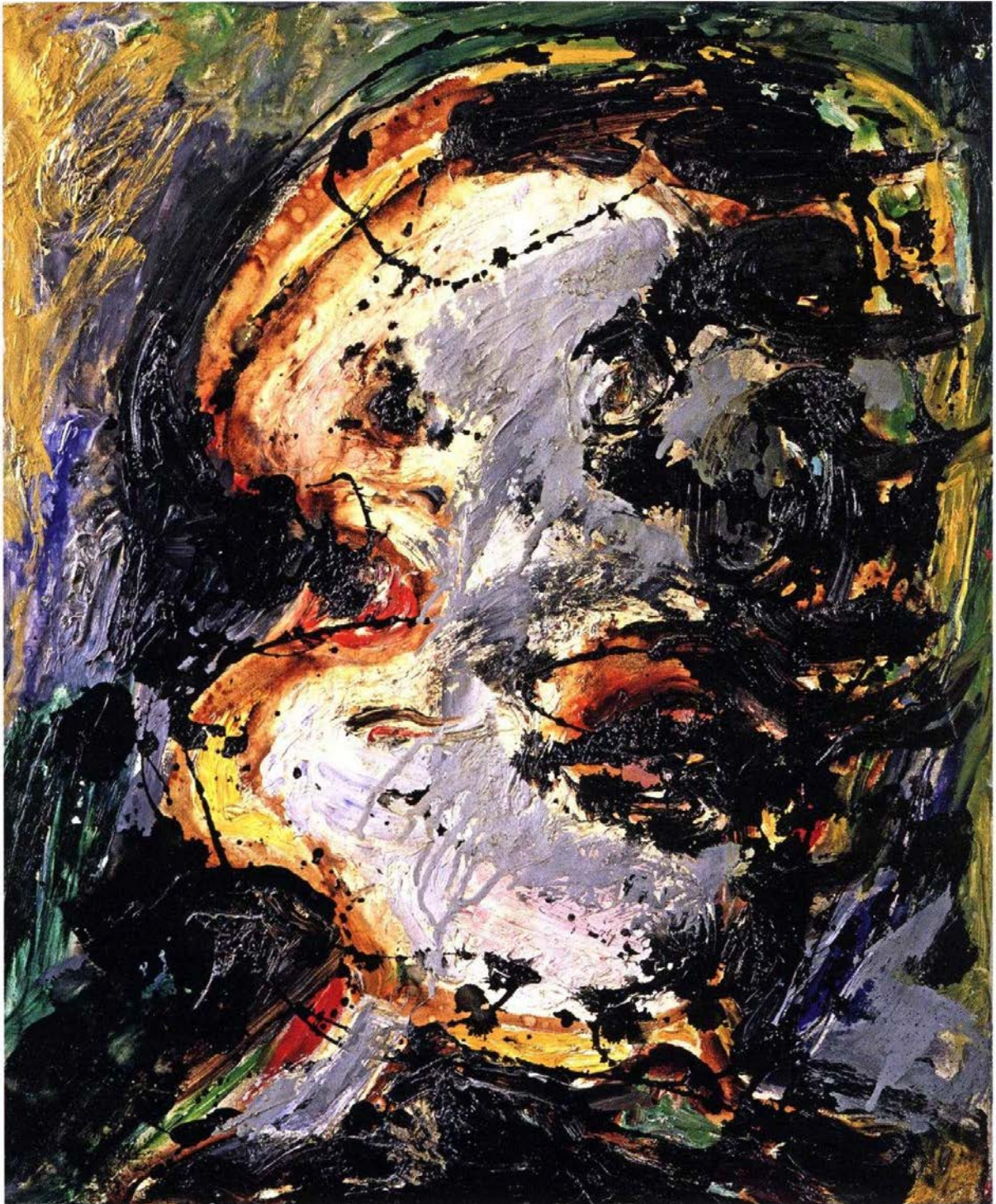
Figur 3 *Døddrukne danskere* (1960), 130 x 200,5 cm, Louisiana Museum of Modern Art



Figur 4 *Rovdyrpagten* (1950), 400 x 499 mm, Statens Museum for Kunst



Figur 5 *Destiny is edible* (1958), 64 x 80 cm, Henie-Onstad Kunstsenter



Figur 6 *Portrait: Alechinsky* (1956-57), 65 x 54 cm, Collection Pierre & Micky Alechinsky