

Anders Troelsen

## To koloristers fornemmelse for rum

*En dialog mellem Ruth Campau og Anette Harboe Flensburg*

### Grænsefloder – fællesskab og forskelle

Lokalet er fyldt op med plader i ulige størrelser og med forskellig indfarvning. Mere eller mindre gennemsigtige danner de en bræmme langs væggene, som de læner sig op ad. Overalt er de at se, men nogle steder er de stablet i skrånede lag, så de med forskellig hældning overlapper hinanden og skaber farvetoner og lysværdier, de har del i, men er nogle andre, end dem, de selv er påført. Mest af alt minder rummet om et lager af moduler, der kan tjene til opbygning af ukendte strukturer.

Sådan kan Ruth Campaus atelier tage sig ud, når man ser det i videooptagelser eller på fotografier. Som lettere uskarp baggrund for kunstneren kan hendes værksted faktisk minde en smule om rummet i mange af Anette Harboe Flensburgs malerier, hvor farvede plader skrånede ud fra tynde rumadskillelser. Opbuddet af tonede elementer i disse billeder kan næsten synes at have en slags modsvarighed i Campaus omfattende arsenal af farveprøver.

Men det er nok mere end tilfældige ligheder, der har gjort, at de to kunstnere har kunnet finde sammen og gå i indbyrdes dialog i Galleri DGVs rummelige og indbydende lokaler i Svendborg. *Boundary River* er navnet på deres fælles udstilling. Titlen hentyder til floder, der udgør landegrænser – dvs. er nationale skillelinjer, som er naturskabte og ikke skyldes forskellige samfundsformer eller politiske systemer.

Grænser kan være grænser på mange måder. Grænseegne kan udgøre overgangsområder, hvor nationale karakteristika blandes eller forenes, så de glider ind i hinanden omkring skillelinjen. Eller de respektive kendetegn kan fra begge sider udtyndes, så demarkationen forekommer at udgøre et ingenmandsland – noget, der ikke rigtigt har præg af hverken den ene eller anden nation. Men skellet kan også – det er en tredje mulighed – være anledning til, at hver side fremhæver en forskellighed, idet de to sider udfordrer hinanden og gensidigt ansøres til maksimal markering af deres særegenhed. Ingen af de tre muligheder, og slet ikke den anden, synes helt at være på spil i denne sammenhæng. Det er mere grænsen selv, der er afgørende for Campau og Flensburg: Floden adskiller sine to sider,

men forbinder begge bredder med fjerne steder og med sit udspring. Som grænse er den både flydende og strømførende.

Lige som floder kan høje bjerge danne naturlige grænser. Her er det typisk vandskellene, der er definerende, idet floderne dannes af vandløb, som efter deres udspring samles i styrtløb til hver sin side. Men når floden selv tegner skillelinjen, har den typisk fundet et roligere leje, der gør, at grænsefloden tjener som vandvej for begge bredder. Floden er én fælles vandåre og transportrute, som løber i én og samme retning og danner en sammenhængende strøm. Man kan fra hver bred øse af noget fælles, der tilfører næring og giver orientering, idet vandløbet betoner såvel fællesskab som forskel. Titlen *Boundary River* kan, tror jeg, forstås så nogenlunde på denne baggrund.

Frem for alt er det deres optagethed af rummet som motiv og sted for kunst, der bringer Campau og Flensburg sammen. Begge to kan karakteriseres som kolorister; de er dybt interesserede i intense farvevirkninger, men ikke mindre i kunstens muligheder for at danne rum og lysets rolle i begge sammenhænge. Mens Flensburg fremmaner drømmeagtige, vægtløse rum, der kun lader sig fremstille i maleriets fiktive verden, skaber Campau håndgribelige steder i kraft af sine installationer. Hun afbilder ikke mulige rum, men frembringer dem som fysisk virkelighed, der aktivt griber ind i omverdenen og forvandler den. Hvor lyset i Flensburgs malerier i sagens natur frembringes som et internt, malerisk anliggende, udnytter Campau det udefra kommende lys – men begge spiller på lysets forhold til gradbøjninger af gennemsigtige, matte og spejlende overflader.

Campau har med iver kastet sig over udvalgte syntetiske materialer og anvender akrylfarver, der omhyggeligt er valgt og blandet på forhånd, da de hurtigt tørrer op og kun for en kort tid tillader rettelser. Flensburg derimod holder sig til olie på lærred, idet malingens lange tørretid tillader en lasering, hvor lag på lag af maling kan skinne igennem. En langskaftet kost er Campaus foretrukne redskab, en langhåret pensel Flensburgs. Penslen er tæt på håndens arbejde med det lodrette lærred og egnet til at slette sine egne spor. Kosten, der erstatter penslen, bringer snarere hele kroppen i spil.

Med sin kost skaber Campau kunst i lange baner. Hun arbejder på gulvet ved at skubbe sin kost foran sig gennem den farvemasse, hun i klatter har pøset ud på det liggende kunstmateriale. Den tynde plastikfolie er bredt ud og trukket i længder, hun kan overkomme, dvs. nå med skaftet fra den ene ende (ca. 3 m). Hvis banerne er længere, kan hun gå planken ud ved at male dem fra siden, mens hun bevæger sig frem. Den fremadrettede bevægelse indebærer en præcisionshandling, hvor kosten styres, så den danner snorlige spor i form af små forhøjninger, idet pigmentet alt efter dets viskositet efterlader farverande eller danner små bræmmer – og hvis karakter også kan varieres ved trykket på skaftet og børsternes tæthed og stivhed. Campau beskriver sin arbejdsproces som en slags meditation, en handling, der er tæt på en livsytring som åndedrættet, men også har

karakter af en performance, som må tage højde for den stressfaktor, akrylfarvens korte tørretid indebærer. Størst mulig mekanisk præcision er tilstræbt, men processen efterlader uvægerligt små fejl, der vidner om menneskelig ufuldkommenhed og skrøbelighed. Signaturens særtræk røber sig paradoksalt nok dér, hvor den på en måde svigter.

Hvor plastikprodukter traditionelt fremstod som kunstmateriale, men ikke et materiale for Kunst, udnytter Campau gerne nyudviklede stoffer, som kan lægges i flere tynde lag ind over hinanden, ét af dem måske direkte spejlende, så helheden bliver lysende som på en computerskærm. Flensburg udnytter derimod, at tynde, transparente lag af oliemaling langsomt trænger ned ind i lærredet og bliver opsuget af vævningens sprækker. På klos hold opleves det typisk som farveslør lagt oven på hinanden, idet de mat lysende frembringer en vibrerende, ubestemt rumlighed af mere eller mindre diffuse felter.

### Kunstnerisk klangbund

Begge kunstnere – Campau såvel som Flensburg – tager afsæt i moderne kunstretninger, som de hver især ombryder. Som klangbund for deres bestræbelser kanaliserer de strømningerne i retninger, der afviger stærkt fra deres forgængere og forlæg. Flensburg tager sit udgangspunkt i en klassisk modernisme, der mere eller mindre renlivet besinder sig på maleriets flade, hvor formerne vinder selvstændighed uden at være underlagt andet end deres egne basale love.<sup>1</sup> Det moderne maleri, når det stadigvæk var figurativt, var tilbøjelig til at lade sin fremstilling glide ind i fladen, hvori den absorberes i form af abstrakte figurationer. Flensburg synes nærmest at vende strømretningen: Især i nogle af hendes tidlige malerier kan det virke, som om modernismens genstandsløse former har vristet sig fri af deres todimensionale binding, eller i hvert fald har gjort forsøget. De er løbet af fladen for at slå sig ned i rum, de selv er med til at skabe, idet de ved en visuel udveksling forlenes med genstandskarakter i skikkelse af mærkeligt muterede afarter. Abstraktionens gestalter er sprunget ud som konkret virkelighed og synes at have materialiseret sig i fritstående objekter, der har opnået en vis genkendelighed. Selv en cirkel – der lige som en kugle har med minimal berøringsflade til omgivelserne – kan antage substantiel, håndgribelig karakter som rumligt inventar, som ikke kun har udstrækning, men også dybde.

Afsættet for Campau er en kunst, der gjorde op med den klassiske modernisme, nemlig minimalismen. Den kunstfrembringelse, hun praktiserer, er et stykke hen ad vejen en *mekanisk* minimalisme, men vel at mærke også hvad man måske tør kalde en *magisk* minimalisme. Den første tilstræber traditionen tro en seriel produktionsmåde præget af nøjagtige gentagelse. I den sidste udøver

kunstneren en næsten rituel gentagelseshandling, der både besværges og fornægtes det regelmæssige og retlinede.

Jackson Pollock foregreb måske performancekunsten ved at danse på det horisontalt udbredte lærred, hvor maleakten efter hensigten var spontan og løssluppen. For Campau har den en helt anden karakter og er faktisk det mindst tidskrævende i værkskabelsen. Det er forarbejdet, ikke selve udførelsen, der tager tid: Alt er omhyggeligt forberedt, og processen er i udgangspunktet pålagt en yderste disciplin og præget af næsten umenneskelig påpasselighed. Men dette til trods afsætter Campaus strøg kunstnerens personlige præg og vidner om hendes nærvær, og især i slutningen og begyndelsen af et strøg synes der at kunne opstå farveansamlinger – pletter og klatter, der ofte får lov til at forblive uantastet, især som forankring forneden, når banerne rejses til lodret stilling.

Minimalisme er typisk kendetegnet ved addition af nøjagtigt ens elementer, hvis ofte lige antal forhindrer, at ét bestemt element kan opkaste sig til centrum for rækken; under alle omstændigheder kan den forskelsløse opregning få øjet til at prelle af på enkeltdelene og sende det på en glideflugt ud i uendeligheden. I lighed med minimalisternes frembringelser peger Campaus ud over sig selv. Opmærksomhed forskydes fra værket selv til de omstændigheder, hvorunder det opfattes: dét rum, værket og beskueren befinder sig i, dén tid, det tager at opleve det. Striberne kan måske minde om dem, man finder i mange af Frank Stellas voluminøse vægobjekter. Ved deres form og kraftige relief aktiverer de væggen, som til gengæld trænger ind i værket eller ligefrem gennemhuller det, samtidigt med at objektets ydre kontur repeteres indadtil som endeløse ekkoer i form af farvede striber. Men overfladen fremtræder her metallisk og er industriel i sin forarbejdning, så den fremhæver de knivskarpe grænser mellem farvestriberne. De personlige strøg på det tynde, gennemsigtige kunstmateriale er grundlag for Campaus kunst. De er maleriets marv, dets optakt og afsæt, men ikke dets afslutning. Gale streger *kan* måske forekomme, men på det enkelte modul trækker linjerne ikke ind mod hinanden og kan ikke konvergere mod et perspektivisk forsvindingspunkt. I minimalismens ånd peger de som sideordnede ud i omgivelserne uden nogensinde at mødes.

## Mødesteder

Campau og Flensburg mødes som nævnt i deres optagethed af farvetransparens og er begge optaget af rum. I kunstnerisk forstand er de tidligere mødtes på samme grund i København og har haft enslydende opdrag, nemlig at skabe et møderum til Kunstforeningen Gl. Strand – ikke helt det samme rum og på forskellige tidspunkter, ganske vist, men jeg tror, deres tilgange til opgaven kan sige i hvert fald noget om forskellen mellem dem.

Ruth Campau var først på stedet. I 2006 skabte hun en rotunde af plexiglas, der blev rejst og bøjet, så de gule striber løber horisontalt og tilbage i sig selv. Rundkredsen udgjorde et rum i rummet, og dets form gentog en stukroset i loftet. *The Well* hed værket, og på en rund glasplade, der erstatter krystallysekronen, var glas, skåle, karafler og kander anbragt med gennemlyste væsker i forskellige kulører. Man må vel forestille sig, at hele lysspektret i alle dets brydninger blev opbevaret og tilbudt fra brøndens overflod.

For at finde indgangen til rotunden måtte man kredse omkring den cirkulære, gulmalede forhøjning, der fortsætter på den anden side af plexiglassets runding og giver rum for, at man kan cirkulere for at finde en plads på den ligeledes gule hynde i det inderste af kredsen. Her kunne man så slå sig ned omkring et cirkelrundt bord, mens man halvvejs sank ned i et dunkelt, lilla område under den gule bordskive, idet den gule farve blev tilført yderligere lyskraft ved sin komplementærfarve. Hvis bordets form på forhånd forhindrede en hierarkisk orden, sikrede værkets hele udformning, at alle bogstaveligt befandt sig *inde i* det, nedsænket i miljøets energifelt. Værket eksisterer stadigvæk – det befinder sig i dag på indgangsbalkonen til Esbjerg Kunstmuseum – og dets titel antyder vel også noget positivt, når det byder velkommen til et brøndfællesskab som en dyb og grundlæggende kilde til ideer og inspiration, idet værket i sine associationer inddrager sollys og vand som forudsætninger for liv og vækst. Stedet er et brændpunkt for møde mellem mennesker – et solarium for samvær og udveksling.

Fra Gl. Strands daværende møderum så man over imod Thorvaldsen Museums okkergule facade – M.G. Bindebølls tempelagtige bygning (1848), der i sin tid dannede modsætning til C. F. Hansens sandstensgrå København og hans klassicistiske Christiansborg.<sup>2</sup> Samme vue til dét, som Thorvaldsen selv kaldte sit »smilende museum«, har man fra Montanasalen, der blev mødelokale og lige som det første indrettet af skiftende kunstnere. Flensburg forsynede i 2021 tre af rummets vægge med malerier; to på den ene langvæg vinkelret på vinduespartiet, hvis symmetriske fordeling de gentog. Et tredje maleri befandt sig på endevæggen og et fjerde på den anden langvæg nær vinduerne. De er alle sammen med i *Boundary River*-udstillingen, og bærer den samlede titel *Også i Arkadien kan du dø*. Måske hentydes der til, at Thorvaldsens Museum også er billedhuggerens mausoleum, hvor han ligger begravet midt i den indre gård. Omkring graven gør

brølægning og malede friser med scener fra hestevæddeløb stedet til en hippodrom med associationer i retning af livsløb og livscyklus. Sejrens krans leveres implicit af de palmer, laurbær og egetræer, der afbildes i gårdens »paradishave«. <sup>3</sup> Måske er det disse associationer til »karrieren« som livscyklus, der i coronaens tid fik Flensburg til at hentyde til dét motiv, en række kunstnere (mest kendt er nok Nicolas Poussin) har hentet fra den romerske digter Vergils hyrdedigtning, hvor Døden bekendtgør sit nærvær selv i paradisiske egne: *Et in Arcadia ego* – Også i Arkadien (er) jeg. Flensburgs malerier antyder udsyn til naturscenerier med nøgne træer og udgåede grene – et par grene var håndgribeligt hentet ind i lokalet svarende til kviste i dét »knoglehegn«, hun har benævnt som et af sine genkomne baggrundsmotiver. En sort bjælke har til dels indrammende funktion i de tre store malerier, lige som aflange, gule felter i lidt forskellig afskygning danner en slags farvefiltre, der på det tredje billede lader baggrundens træer antage næsten røntgenagtigt skær i kontrast til lysende, abstrakte farvefelter. Bortset fra det fjerde, mindre maleri, som forbandt sig med vinduet, hang billederne ikke på væggen; de stod heller ikke skrånende mod væggen, men var installeret parallelt med den og gik ned til gulvet, hvilket understregede, at deres proportioner var hentet fra møderummets døråbning.

Et mere institutionelt mødested, både Flensburg og Campau har bidraget til at præge, er kirkerum. Den første har forsynet Balle Valgmenigheds Kirke (2009) med et »opstandelsesbillede«, der værdigt er indsat i en tempelgavl kronet af et kors. Maleriet er af en type, vi almindeligvis er kommet til at anse for kunstnerens »signaturbilleder«, men er tilpasset menighedsrummet ved at optage nogle af dets farvenuancer. To overlappende glasplader skiller sig ud fra de andre tilsvarende rektangler som de højeste i billedet. Hjulpet på vej af overlapninger med to mørkere, flankerende »sidetavler« og i samspil med mulige skyggetegninger afmærker de antydningen af et kors på blålig baggrund, der har sit genbillede på en tilsyneladende reflekterende gulvflade. Til venstre, hvor sollyset vælder ind, er væggen gylden, mens den til højre side forvandles til en blændende hvidhed. Som i så mange af Flensburgs malerier spejles oppe og nede i en grad, så fremstillingen virker vægtløs. Hvor Flensburg sjældent anviser en ubestridt midte, indtager korsets vertikale bjælke her sammen med sin spejling højdeformatets midterakse. Det samme gør den runde søjle, der bærer vindeltrappen i Flensburgs altermaleri til Uggeløse Kirke (2009). Som forbindelse mellem jord og himmel fremtræder denne Jakobsstige udvisket i dét, der forneden må antages af være dens spejling. Opadtil afskæres den af billedkanten, men vinder i skarphed, samtidigt med at lysintensiteten tiltager, og hvidheden træder frem på den røde baggrund.

Som midlertidig foranstaltning havde Campau i 2004 forsynet Hans Egedes Kirke på Østerbro i København med alterbilledet *Opstandelsen*. Det er et billede, hvor sribesignaturen på afstand opleves som forhæng eller tæpper. Den blå farve er traditionelt himlens farve, hvilket også har sammenhæng med dét forhold, at

stenen, der var basis for ultramarin var sjælden og pigmentet derfor kostbart. Åndelig og materiel værdi var legeret i en symbiose, når Himmeldronningen Marias kappe antog denne farve. Den røde kulør i hendes kjole eller bluse formidlede derimod til den jordiske sfære. Campaus blålige strøg løber naturligvis vertikalt i højformatet, men mellemrummene tillader glimt af noget hinsides, der sløret synes at give sig til kende på den anden side af forhænget. Dét, der uklart skelnes bag ved tæppet, er imidlertid en genspejling af det, som er foran – dvs. at blikket reelt kastes tilbage på beskuerens rum, kirkesalen. Et kors, der befinder sig over indgangsdøren modsat alteret, kan således optræde reflekteret, men formen dannes også af den måde, hvorpå selve værkets indgående elementer skærer hinanden.

Hvor *ikonostaser*, ikonvægge, i byzantinske kirker markerer det allerhelligste som et mysterium, menigmand kun kan gøre sig håb om at skimte, er det usete her på uigennemskuelig vis en genspejling af den verdslige verden, men sådan at det guddommelige alligevel anes som i et spejl, i en gåde, ikke ansigt til ansigt.

## Lys, transparens og transcendens

Som for de fleste billedkunstnere er lyset for Campau og Flensburg alpha og omega. Og dét i en grad så lyset måske halvvejs kan antage metafysiske dimensioner som i den nævnte kirkekunst – uden at kunstnerne nødvendigvis abonnerer på bestemte trosretninger eller på nogen måde gør krav på at have set Lyset i mere absolut forstand.

Flensburgs farvevirkninger er i almindelighed – men ikke altid – noget mere dæmpet end Campaus. De glasplader, der breder sig i Flensburgs interiører, tager på ikke altid gennemskuelig vis farve af hinanden, blander sig med hinanden, smelter sammen. Deres konturer eller indbyrdes grænser kan være slørede, men også knivskarpe. I flere malerier kommer man i tvivl om, hvorvidt lysåbningerne er mulige billeder eller udsyn til verden udenfor, der fortaber sig i slørede antydninger. Denne opfattelse fremmes i serien *Through the Looking Glass* (2007) af, at åbningerne deler proportioner og størrelse. Ellers er lysåbningerne oftest identiske, mens farvefelterne ikke er det. Begge er underlagt perspektivet, de første danner måske endda gradienter. men de sidste matcher ikke de huller, der er slået i rumkassen

Helheden får ofte karakter af en glasmosaik, der gennemspiller en række farve-tonearter, som transponeres og udsættes for et væld af modulationer. Farverne befordres af overfladerne, men fæstner sig ikke til dem. Lys og farve virker indirekte og medieret, og spejlinger, der forlænger farvepladernes lysspil ved at trække striber hen over gulvet, skaber tilløb til en horisontal symmetri. Usikkerheden i forholdet mellem oppe og nede får sceneriet til at svæve – næsten

en potensering af dén effekt, rokokoens *porte-fenêtres* (vinduesdøre) afstedkom, når lyset piblede ind langs gulvet og fik det lette møblement til at svæve.

Det er omgivelsernes direkte lys, Campau fanger med sine glasplader, der fungerer som altanadskillelser i boligkomplekset *Nordlyset* i Københavns Nordhavn (C.F. Møller Architects, 2004-07).<sup>4</sup> Selv om Campaus strøg er alt andet end stregkoder, er det med en silketryksteknik digitalt lykkedes at overføre hendes farvestriber til de dobbelte glasplader: den ene, som er hvid, er gennemgående, men parres på de enkelte facader med en blå, gul eller grøn. Pladerne er ført et lille stykke ud over muren, der alt efter lysforholdene tilfører den et svagt farveskær. Facadens skarpskårne, indeliggende altaner danner sammen med vinduespartierne et mønster, der i negativ minder om et opskaleret, traditionelt murstensforbandt. Dette træk spiller for så vidt imod byggeriets betonedede lån fra tidlig modernisme: for at befordre indtrykket af lethed ligger vinduesfladerne næsten i plan med de glatte, hvidpudsede mure, der virker som papirstynde membraner. Lodret og i rødt gentages Campaus sribemotiv i opgangene, hvor det følger elevatorerne til tops, idet farven gradvist lysnes op til den syvende og sidste etage.

Det farvede glas er unægtelig en blødgøring af modernismens skarpskårne kubisme, men er på en måde en delvis virkeliggørelse af selvsamme arkitekturs lidt fortrængte forudsætninger efter Første Verdenskrig. På den tid nærrede arkitekten Bruno Taut en idé om at skabe en glasarkitektur med inspiration fra digteren Paul Scheerbarts *Glasarchitektur* (1914), der fablede om huse, som dannede lyskroppe af farvet glas. Med sit tidsskrift *Frühlicht* (Morgenlys) som forankring samlede Taut en række af de arkitekter, som senere blev toneangivende i funktionalismen, idet de indgik i et forum for idéudveksling, han kaldte *Die gläserne Kette* (Glaskæden). De utopiske projekter, der kom ud af det, var visuelt en slags gotisk tankespind udtænkt i glas. Tanken var at lade murene falde efter Verdenskrigens ragnarok. I stedet skulle et åbent og grænseløst fagfællesskab blomstre i lighed med de værksteder (*Bauhütten*), man forestillede sig som drivkraften bag de store katedralbyggerier. *Bauhaus*-manifestet (1919) lå til dels i forlængelse af sådanne ekspressionistisk-messianske forestillinger om en ny tid, og Walter Gropius' højstemte tekst blev ledsaget af Lyonel Feiningers træsnit *Socialismens katedral*, hvor en treenighed af stjerner over den gotiske bygnings spir udsender et bundt af lysstråler.<sup>5</sup>

Hvor de borgagtige romanske kirker forskansede sig bag tykke murer, der begrænsede antallet og størrelsen af lysåbninger, tillod de gotiske konstruktionsprincipper, at muren blev perforeret af gigantiske glaspartier, der kanaliserede lyset. Katedralerne var lysfælder, der brød det hvide, rene lys i glasmosaikkernes jordiske spektrum, som kun formåede at formidle et genskær af den kosmiske fuldkommenhed. Som livgivende og skabende princip var lyset dét, der i denne forestillingskreds lignede Gud mest: Selv usynligt er det ophav til alt



synligt og kan kun ses i kraft af sine virkninger.<sup>6</sup> Det er fristende, synes jeg, at se den gotiske lysmetafysik som bagtæppe for dét, der i Bauhaus' anden fase bevidsthedsmæssigt blev transformeret til et rationalitetens lys. I verdslig version kunne det trænge ind overalt, blotlægge og offentliggøre det hidtil skjulte.

For de tidlige arkitekturmodernister skulle de store glasflader bryde intimsfæren op. Campaus altanadskillelser sikrer imidlertid netop en vis privathed, men lige som i *The Well*-rotunden går hendes bestræbelse tydeligvis ud på at fange lyset og inddrage det som kilde til liv og trivsel. På Hvidovre Hospital trækker mosaikken af lysende og spejlende felter ovenlyset ned i de høje haller, der rummer afdelingernes trappeopgange (2017-). De tæppeagtigt sribede baner er domineret af f.eks. gul og blå som orienteringsfarver, men ellers veksler koloritten, lige som de bemalede materialer varierer i deres modtagelse af lyset. Man bibringes en fornemmelse af, at de opsatte felter lader sig udskifte; konstellationen lægger op til, at ingen situation er endegyldig; alt står til at ændre. Reelt er det naturligvis ikke så ligetil at rulle »tæpperne« sammen, sådan som man kunne med senmiddelalderens gobeliner, som de omrejsende fyrster og konger bragte med sig, indtil de senere i historien blev fastboende i egentlige residenser. Lige som de få, flytbare møbler (mobil og møbel er faktisk beslægtede ord) kunne billedtæpperne foregøgle en vis konstans i skiftende omgivelserne, men især kunne de blødgøre de ofte kuldslåede og fugtige vægge og forbinde sig med klædedragternes tekstiler, når luftstrømme ved festlige lejligheder, f.eks. dans, svagt kunne drage dem med i ceremoniellets bevægelse.

Kropslig bevægelighed fremskyndes af dén koreografi af farvefelter, som skaber liv i foyeren til *Idrættens Hus* i Brøndby (arkitekt: Claus Francke, 2007). Fra de skrå ovenlys med foliebelagte termoruder blev Campaus sribede mosaikker projiceret ned på gulvet, hvor de som stofløse tæpper fulgte lysindfaldets skiften i løbet af dagen. I loungen er en tilsvarende mosaik af farvede vægtæpper oplyst indefra af elektriske lyskilder.

I modsætning til tekstiler æder Campaus gennemlyste tæpper og forhæng ikke lyset, men oplades af det, så de selv synes at udsende lys. Under alle omstændigheder kan de tjene til at bløde arkitekturen op. Modernismens metalskelet betød, at muren mistede tyngde og tillod store glasflader, når den blev frigjort fra sin bærende funktion: Den blev netop gjort til en *curtain wall* (gardinmur). Indfældet i arkitekturen illuderer Hvidovre Hospitals tæppebehængte væg en tekstil blødhed, der kan associere til vores omgang med mennesker og genstande, vi vil værne om og beskytte. At svøbe en genstand eller en person i et tæppe er udtryk for værdsættelse, udgør måske ligefrem en kærlighedsgerning. Tæpper skærmer mod kulde, mod slid, stød og slag. Plastre og bandager stopper blødninger og modvirker infektion og tryk. På sengeafsnit kan forhæng tilgodese den enkeltes privathed og værdighed. Tæppeassociationerne er også aktiveret i det nye Hvidovre-byggeris ydre betonmure, hvor Campaus signaturstrøg yderligere

binder over til det gamle byggeris riflede beton. Andetsteds har hun blødgjort den ellers genstridige beton, så den på afstand illuderer lange folder af farvet gardinstof, f.eks. i en mur, der finurligt er blevet benævnt som *Concrete Poetry*.<sup>7</sup> I værket *Goodmorning Yellow* (2013), der må tænkes at byde solen velkommen, indgår derimod felter, som umiddelbart minder om bly, men hvor den metalliske karakter er et blændværk, der er frembragt på tynde membraner af mylar og spejlmylar. Det sprøde, tynde og gennemsigtige materiale skaber usikkerhed om sin karakter ved at tillægge blyet bløde og bøjelige plisseringer. Ved en slags alkymi opløder Campau på skrømt det allertungeste og mest uigennemsigtige metal, som selv røntgenstråler er ude af stand til at gennemtrænge.

Bly er alkymiens negative modsætning til det skinnende guld, men det er sollyset, der gennemlyser og forbinder sig med strålerne i Campaus *Sunset Boulevard* (2022). Højt oppe – i næsten 9 meters højde – og lige under ovenlyset på Bornholm Kunstmuseum – danner installationen buede sejl, der bugter som billeder på lys, idet rummet spændes ud fra solopgang til solnedgang. De immaterielle farver – med deres forskellige bølgelængder – danner skiftende skyggespil på væggene og kan også opleves som skyer, der driver over den hellige kilde, som i museets indre sagte risler ned mod kysten ved Helligdomsklipperne. Vandløbet er nemlig som en smal rende indfældet i museets gennemgående 36 m lange centrale passage, der følger terrænets fald mod havet. Titlen skaber tankeforbindelse til Hollywood og filmstjernernes legendariske hovedstrøg, men foliestrimlerne bølger her også langs en kilde, hvor pilgrimme tidligere søgte helbredelse. Lige som i *The Well* bliver det livgivende lys og vand bragt i indbyrdes forbindelse. Penselstrøgene kan i dette tilfælde knytte an til solstriber – undertiden kan de minde om kaskadernes stråletegning i et vandfald, mens Campaus signaturstreger andetsteds kan forvandle et gulvareal til plovfurer, der rummer løfte om fremtidig grøde.<sup>8</sup>

## Beskuer og bevægelse

Den sidste installation tillader kun en beskuerposition, der skyder sig en smule frem i værket, som ikke ellers må betrædes. En installation som *Sunset Boulevard* lægger derimod op til, at museumsgæsten følger dén retningsanvisning, der på forhånd er indbygget i museets arkitektur på samme måde, som Campaus tæpper på Hvidovre Hospital tager højde for trappeforløbene.

Ved indlagte bevægelsesimpulser kan værker aktivere det fysiske rum på mangfoldige måder. Det kan ske ved, at installationer inddrager gulvet og trækker omkring et hjørne, men blot dét, at de har en forside og en bagside, kan sætte skub i beskueren, der ikke længere nøjes med at se *på* et kunstværk, men befinder sig *i* det – det danner ramme for oplevelsen, men afgrænses ikke selv af en ramme.

Springende reflekser kan selv ved beskuerens mindste bevægelser frembringes i et værk som Campaus *Twinkler* (2008) eller *You too can be a superhero* (2010), hvor de sribede baner er tilskåret og sat sammen i skarpe vinkler. Med sine spejlinger eksploderer helheden visuelt i et flimmer af glimt og genskær. Troldspejle på vægge og gulv slynger deres lys imellem sig i sidstnævnte værk. Billedelementer sønderbrydes og sprænges i et spejlkabinet, der hele tiden forvandles og splintres, når synsvinklen forskydes. Med vældig dynamisk kraft bryder den kæmpemæssige installation ud af de hårfine plader, den reelt består af; den udlades eruptivt og spreder sig til omgivelserne, så de visuelt splittes ad i alle retninger. Beskueren inviteres næsten med, når superhelte tænkes at udleve deres omnipotente flyvefantasier. Man får indtryk af, hvorledes deres habitat i optårnede tomrum mellem skyskraberne byder på skjulesteder og dække for bagholdsangreb og udfordrer dem til at opføre en luftballet af hæsblæsende forfølgelse og flugt.

Kampkoreografien er i gulvinstallationen *Boogie Woogie Palace* (2004) erstattet med en opfordring til dans, selv om værket som indgang til Randers Kunstmuseum i første omgang må tænkes at give anledning til tøven: Dét at træde på noget, der måske er et kunstværk, fremmer en vis eftertænkthed og tilbageholdenhed. Bevægelsesimpulsen er derimod med eftertryk indlagt i et gulv, der springer og hopper i kraft af farver, som trænger sig på eller trækker sig tilbage. Med støtte i værktitlen<sup>9</sup> har Campau med sin kost fejlet et gulv, så det kan fungere som dansegulv; hun har gjort den ofte højtidelige overgangzone til kunsten til et sted for bevægelse, en platform for liv og lyst.

I Flensburgs fiktive billedrum er beskueren indtænkt – naturligvis uden at være fysisk inkorporeret. Hans eller hendes placering eller bevægelsesmuligheder er imidlertid ikke altid så let at få hold på. Trods lærredets ofte inviterende størrelse, kan tilskueren føle det vanskeligt at placere sig selv som krop. Den udgør normalt den oprejste målestok i en rumfønmelse, der sætter sig ud over det abstrakte, matematiske rums abstrakte mangel på forskelle. Det er kroppen,

der underlagt tyngdekraften indsætter den vandrette og lodrette dimension, privilegerer retninger og tilkendegiver rumlige tyngdepunkter.

Nogle af malerierne synes dog at spejle betragteren og sig selv i et rum med en langagtig åbning, der som vindue er mere eller mindre dækket af et gardin eller tæppe, som delvist er trukket for. Måske får vi endda anvist en siddeplads, som om vi befandt os i en biograf foran et cinemascope-lærred. Mønsteret i et gennemsigtigt tæppe kan forene sig med en nærmest pikseleret tegning af kviste og træer udenfor. For det meste er der imidlertid ikke meget at se for en mulig beskuer – måske blot en næsten sort flade, hvor vi aner lidt grønt i et hjørne.

De fleste af Flensburgs rum er imidlertid slet ikke møbleret, og hvis de er, kan det være med en enkelt havestol med tilbagelænet ryg eller med et eller flere sofaborde. Borde er normalt knyttet til en grad af aktivitet eller socialt samvær, men det er ikke tilfældet her. Havestole, undertiden kombineret med blafrende gardiner, skaber også usikkerhed om vores inde/ude-placering. Møblerne og udstyret (undertiden tilsyneladende en barneseng) virker *out of place* og giver mest af alt indtryk af fravær.

Det er således ikke handlinger eller bevægelser, der frembringer det flensburgske rum, selv om det på mange måder kan virke som et genkendeligt, scenografisk teaterum. Sagen er, at vi har mere end svært ved at sige, hvad der overhovedet kan finde sted på baggrund af disse kulisser. Tæppet er gået op, men tiden gået i stå, og vi er ikke nået frem til tæppefald. Er det et lystspil eller tragedie? I hvert fald er det et lys-spil. Og mest af alt virker det som et ikke-sted eller et »mellem-rum«, der endnu ikke er taget i brug, måske er under midlertidig ombygning – eller er forladt uden at nogen har sørget for, at det blev ryddet. Under ingen omstændigheder virker rummet som et eksistentielt forankrende sted. Det er en lokalitet, hvor vi er på vej til noget andet: et venteværelse, et fordelingsrum, et mulighedernes rum, der endnu ikke har aktualiseret sine potentialer.

Flensburgs rum er ikke skabt af massive voluminer eller beklædning – 1800-tals arkitekten Gottfried Semper gjorde ellers beklædningen til arkitekturens kernestykke i analogi med tekstiler. Snarere er det i lighed med bygningskunsten som en begrænsningens kunst, der i kunsthistorikeren August Schmarsows opfattelse er rettet mod den indre rumdannelse – en kunstart, som afslører sig ved bevægelser langs en akse, der trænger ind i dybden.<sup>10</sup> Men selv om man naturligtvis i fantasien kan bevæge sig i Flensburgs rum, bliver man hurtigt desorienteret. Det orkestrerer uigennemskuelige afbrydelser og barrierer, men antyder alligevel rum bagved rum, åbninger, der måske – måske ikke – fører videre, uden at man rigtigt ved, hvad der gemmer sig. Hvad vi ser trækker ikke veksler på nogen bagvedliggende virkelighed, som det fremstillede rum kunne være bundet af. Der foregøgles ikke en form for objektiv reference, som de sete aspekter henviser til. Rummet *er* blot sine skrøbelige og flygtige fremtrædelser.

Mest klaustrofobisk virker Flensburg rum, når vi synes nedsænket i og hensat til mærkværdige, dunkle kælderrum, som oplyses ovenfra gennem sære skakter og næsten stoppes til af ejendommelige skillevægge. Eller når vi konfronteres med Piet Mondrian-agtige gitre, der ganske vist ikke fastholdes af en flade, men åbner til et geometrisk vildnis, hvor bjælker, gitre og skillevægge i lag på lag byder på alle slags synshindringer eller bevægelsesbarrierer. De indførte billedblokader bliver ikke mindre af, at størrelsesforholdene tit forvirres. Rumgrænser fortaber sig i overlapninger eller uklare spærringer, og adgange og niveauer virker labyrintiske. I mere arkitektoniske opbygninger er det plat umuligt at gennemskue de enkelte stokværks indbyrdes forbindelser eller afkode forløbet af trapper, der kunne forbinde niveauerne. Rummets flertydighed bidrager til en følelse af indespærring og ufremkommelighed, der ikke står tilbage for Giovanni Battista Piranesis fængselsfantasier fra midten af 1700-tallet.

Rummet kan imidlertid også være vanskelig aflæseligt, når man befinder sig i en af Flensburgs frontale, mere scenografiske rumkasser, hvor den fjerde væg er fjernet, og blikket inviteres indenfor af indførende perspektivlinjer. Vinduerne virker ofte mere som lysvinduer end som synsvinduer, der visuelt udvælger og indrammer omgivelserne. Som nævnt fortoner omgivelserne sig da også ofte i en grumset grenfletning. Typisk er der ikke skelnet mellem vinduers udvælgelse af synsfelter eller døres angivelse af bevægelsesretninger, og ingen af delene synes at opfylde disse formål. De ind- og udgange, der kunne være døre – det er de fleste – er tomme, og for det meste er de helt eller delvist dækket af glasplader. Pladerne passer ikke til åbningen, og intetsteds findes håndtag, der kunne åbne eller lukke passagen. De tilskynder ikke til at følge bestemte bevægelsesbaner, som kunne give rummet retning.

Titlen på et af Flensburgs »signaturbilleder«, der er med på udstillingen, er *Covered, Highlighted, Unanswered* (2019). Maleriet ganske godt indtryk af tilskuerens fornemmelse af at være indfanget i en atmosfærisk, svævende tilstand – måske lige før søvnen tager over. Rummet er ikke et sammenhængende rum, vi kan beherske. Hvad lægger det op til? Titlen antyder, at spørgsmålet ville forblive ubesvaret, at maleriet ikke ville tage til genmæle som svar på tiltale. I dets særlige univers befinder vi os overhovedet ikke længere i en verden, der svarer igen ved at konfrontere os med en hård realitet af stabile og fastforankrede genstande.

Tydeligst placeret er beskueren i Flensburgs korridor-billeder, hvor vi fra en skrå synsvinkel ser ind i et rum, der som *Raumflucht*, rumflugt, drager beskueren mod afslutningen på det langagtige rum. Den kan antyde en åbning eller fortabe sig i et mørke, som ubestemt sætter punktum for den mulige bevægelse. Sådanne rum er vektoriserede, og indebærer således normalt en bevægelsesimpuls, der svækkes, når gangen breder sig ud, men accelereres, når den snævres ind og bliver trang. Men også her kan det være svært at fornemme indebyrden af den fortælling, som ruten kunne antyde. Det er næppe tilfældigt, at sproglige udtryk for

»retning«, »sansning« og »mening « på flere sprog er beslægtede. Disse korridorer eller gallerier er måske en drømmeversion af lyse udstillingsrum som dem, Brian O'Doherty mener er mere karakteristisk for det 20. århundredes kunst end noget enkelt billede:<sup>11</sup> Her forenes vægge, loft og gulv i en lys enshed, som gør, at rummet kommer til at virke svævende og immaterielt; alt, der kunne forstyrre en selvberørende kunst, holdes ude. Rummet kapper forbindelsen til tid og sted og dermed forbindelsen til virkeligheden udenfor. Billederne, der er rykket på afstand af hinanden, er ikke længere indrammede som vinduer, der gennembryder muren, men deler flade med den.

Gallerier forbindes i dag netop med udstillingsrum, men oprindeligt var de betegnelsen for langstrakte forbindelsesrum, som i fyrstepaladser traditionelt blev anvendt til aneportrætter, hvor man ved sin fysiske bevægelse kunne tage slægten i øjesyn i en kronologisk ophængning, der oversatte tid til rum og udgjorde en slags hukommelsesteater. Her – i Flensburgs univers – synes rummet også fyldt med mere eller mindre monokrome billeder, der i skiftende grad af gennemsigtighed er anbragt mod væggen. Nogle er fastgjort til den, andre støtter sig tæt til den eller læner sig op ad den i forskellig hældning; undertiden synes de faretruende på nippet til at skride ud. Nogle af pladerne forekommer papirstynde – de kan virke bøjelige på forskellig vis – eller de kan, hvis de er ophængte, synes løftet af en luftning; måske blaffer de endda i vinden.

## Montage, modul og mosaik

Flensburgs ustabile, indre rum forlades til fordel for naturen i maleriet *Trådskov I* (2020). En træstamme i kropshøjde træder frem som en selvstændig flade, hvor kronen er afskåret og jordforbindelsens blottede rødder kun anes. Umiddelbart synes de mere eller mindre regelmæssige farvefelter fra interiørerne at være forsvundet til fordel for baggrundstræernes trådagtige tegninger, som opløses i spejlingen fra et vandhul. Men træder man nærmere, opdager man, at de lysende felter er fulgt med udenfor og har sat sig fast i træet. Barken på den ellers afskallede træstamme synes næsten pikseleret, som var den sammenstykket af lysende mosaiksten.

Overordnet opfatter jeg Flensburgs arsenal af anvendelige billedelementer som et gennemgående motiv i en stor del af hendes maleri. Rummene indeholder mulige malerier eller disponible bestanddele: I stort antal bliver de manifestationer af såvel et visuelt vokabular som dets syntaks. På en måde svarer det måske til den laserende teknik, der kan give en fornemmelse af, at ethvert billede er en palimpsest, som bærer udviskede spor af tidligere billedrum og sammenlagt giver anelse om et imaginært repertoire.

Måske er det betegnende, at Flensburg i sin arbejdsproces i vid udstrækning bygger dukkehuse – uden dukker – som hun fotograferer i det fri under vekslende

lysindfald. Fotoapparatet fastholder forsøgsopstillingen i et væld af optagelser, hvoraf en del udvælges, færre printes, mens kun ét udvalgt digitalfoto til sidst frit overføres til maleriets analoge teknik. Modellen er en slags pladebyggeri, som i overkommeligt miniatureformat tillader stadige eksperimenter. De udgør en slags noter eller skitser, der ombygges, genanvendes eller destrueres som led i en uafsluttet søgeproces. For mig at se er det næsten en omvendning af arkitektens arbejdsproces, der starter med (analoge) skitser, anskueliggøres i (måske digitalt fremstillede) tegninger og modeller for endeligt efter hensigten at blive realiseret 1:1 i form af den færdige, fysiske bygning. Det sidste er vel også mere eller mindre rækkefølgen i den arbejdsproces, Campau følger.

Hvad enten bevægelsen går fra det fysiske til det immaterielle eller omvendt, er der tale om en sammenstyknings af moduler og mosaiklignende elementer. Flensburgs kunst kan naturligvis som al kunst begrebsliggøres og analyseres på utallige måder, men på maleriets egne præmisser viser den fremstillede verden ikke noget, der kunne ses på en anden måde: Det sete og synsmåden falder for så vidt sammen; de to ting lader sig ikke adskille. Det kan de derimod i Campaus installationer et stykke hen ad vejen: I hvert fald i dét omfang, værket ikke forsøger at illudere noget, det ikke selv er, er dets forudsætning beskuerens skiftende synsvinkler i virkelighedens rum, men sådan at dets aspekter eller fremtrædelser udspringer af dets eksistens som materielt objekt – på linje med arkitektur. Campaus arbejde med komponenter i samspil med det reelle rum har vist sig hensigtsmæssig i forbindelse med arkitektur ved at udnytte fleksible moduler, som lader sig montere på måder, der er sammenlignelige med en byggeproces. Men lige som Flensburg trækker hun på et arsenal af billedbestanddele og farvemosaikker, der udgør ét stort og i princippet udtømmeligt mulighedsfelt. Den stabel af plader i mange farver, som i format matcher gulvets flisemoduler i Randers Kunstmuseums *Boogie Woogie Palace*, tjener fysisk som bænke, der også lægger op til legende omgang med andre muligheder for montage eller opfordrer til refleksion over væsensforskellige kombinationer. Altid er der mulighed for udskiftning; den kreative drivkraft består i, at det enkelte værk manifesterer en mulighed blandt flere. Campaus værker består i glimt af en større helhed, der aldrig vil åbenbare sig i sin helhed, men bestandigt er undervejs. Forhængene giver anelse om, at noget andet og mere kan skinne igennem, de parallelle linjer er uden ende. Også for Flensburgs vedkommende synes værkerne at drive hinanden frem – de falder på plads for en tid, men altid er de foreløbige dele af et større billede. I hvert deres depot oplagrer Campau og Flensburg et særegent vokabular, som kan monteres og afprøves i stadigt nye konstellationer. Bestanddelene udgør en mosaik, som ved variationer og mutationer kan blive anledning til nye værker, men aldrig Værket, som sammenfatter det hele. Ruth Campaus atelier illustrerer fysisk det mentale oplagsrum af potentielle værker, der i stort antal er vandret ind for at indtage

Anette Harboe Flensburgs rum. Parret med en vidtdreven håndværksmæssig kunnen råder begge kunstnere over et tilsyneladende udtømmeligt refleksionsrum, der har leveret den vedvarende energi bag en strøm af værker, og som vil vedblive at være fælles kilde til stadigt fornyet kreativitet.

## Noter

- <sup>1</sup> Anette Flensburg tager naturligvis livtag med en mere omfattende anerække. Til de mest oplagte i denne sammenhæng hører barokmaleren Pieter de Hooch, der mere konsekvent end hans samtidige Johannes Vermeer skabte gitteragtige billedstrukturer. De blev senere matrice for landsmanden Piet Mondrian og lidt tidligere Wilhelm Hammershøi, som imidlertid også lærte af Vermeers særlige brug af *sfumato*, uskarphed. Modernismens forestillinger om abstraktion, herunder bl.a. Piet Mondrian, har jeg behandlet i bogen *Mod Modernismen. Analyser af moderne kunst*, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus 1994 (kapitlet »Abstraktionens analyse«).
- <sup>2</sup> Jf. Bente Lange: »Se museet smiler«, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, København 1998, s. 68-73.
- <sup>3</sup> Om Thorvaldsens museum se generelt Torben Melander og Astrid-Louise-Walther (red.): *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, Thorvaldsens Museum, København 1999.
- <sup>4</sup> Om dette integrerede arkitekturprojektet se Karsten R.S. Ifversen: »Kunsten at beånde en bygning« i Ruth Campau: *Inside Out. Arbejder 2000-2010*.
- <sup>5</sup> Se herom Wolfgang Pehnt: *Das Ende der Zuversicht. Architektur in diesem Jahrhundert. Ideen – Bauten – Dokumente*, Siedler Verlag, Stuttgart 1983, s. 324-327.
- <sup>6</sup> Den middelalderlige lysmetafysik er især behandlet i Otto von Simson: *The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture & the Medieval Concept of Order* Princeton University Press, Bollingen Series, Princeton 1989 (1956).
- <sup>7</sup> Murværket indgår i *VUC Vejle* (sammen med Curbo Arkitekter, 2014). *Concrete Poetry*, konkret poesi, spiller her på *concrete*, som på engelsk også betyder beton, men ellers henviser til digte, hvor ordenes materiale, deres lydlige eller rumligt-typografiske opsætning og udformning, er af betydning. Ordene er så at sige blevet til hårde ting, der kaster skygge.
- <sup>8</sup> Soloudstillingen *Fielding* på Caspar David Friedrich Center, Greifswald, 2019.
- <sup>9</sup> Titlen – som går igen hos Campau – må tænkes at hentyde malerier som Piet Mondrians *Broadway Boogie Woogie* (1943).
- <sup>10</sup> Jf. August Schmarsow: »Das Wesen der architektonischen Schöpfung» (1894) i Jörg Dünne / Stephan Günzel (red.): *Raumtheorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2006.
- <sup>11</sup> Jf. Brian O'Doherty: *The White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley 1999 (1976).