

MORGENBLADET

Maleriets tre løgner

Langhelle, Aage

Billedkunst. Sigmar Polke (født i 1941) trer i denne retrospektive utstillingen i Berlin (også vist i Bonn) klart frem som en viktig fornyer av maleriet. Utstillingen består hovedsakelig av malerier, men det vises også en del objekter og installasjoner fra -60 og -70 tallet.

AV

Da Sigmar Polke debuterte i 1963 var den amerikanske abstrakte ekspresjonismen blitt en aktiv støttespiller i det amerikanske propagandamaskineriet under den kalde krigen. Den en gang så idealistiske og radikale bevegelsen mistet dermed i mange yngre kunstneres øyne sin integritet og appell. Modernismen hadde opp gjennom sine forskjellige utviklingsfaser rommet flere genrer og konseptuelle retninger. Den tidlige popkunsten ble møtt med ublide øyne fra modernistisk hold (Greenberg & co) da den truet modernismens hegemoni. Løsningen ble å betrakte den tidlige popkunsten som unntaket som bekreftet regelen. Slik håpet senmodernismen å beholde sin suverene posisjon.

Popkunstens inntog

På slutten av -50 tallet og utover på -60 tallet blir senmodernismen langsomt pulverisert i møtet med den fremvoksende masse- og populærkulturen. Blant andre kunstnere som Duchamp, Picabia, Schwitters og Magritte «gjenoppdages». Den yngre garde prøver nå ut posisjoner som under modernismen var «urene» og dermed «ulovlige» Når man innen popkunsten tar i bruk «lånte» elementer (sitering) og ironisering (begge deler er for øvrig urgamle strategier) blir begrepet postmoderne tatt i bruk av teoretikere som hadde behov for å rydde litt opp.

Polke lot seg inspirere av den nye og forfriskende popkunsten, samt av dadaismen og ikke minst av Marcel Duchamp. Tyskeren Polke ville operere fritt fra supermaktenes blokktenkning og kunstretninger med slike konnotasjoner. Han viste også interesse for sosialistisk realisme som rådet grunnen bak jernteppet. Fluxus-aktiviteter (neo-dadaisme) ble for første gang arrangert i Tyskland i -62 av amerikaneren George Maciunas. Fluxus med sin blanding av medier og teknikker samt kollektive natur gav Polkes generasjon mulighet til å opponere mot det som ble oppfattet som en stadig tiltakende materialisme i samfunnet, samt være et alternativ til gallerisystemets vektlegging på kunstobjektet som kommersielt produkt. På -60 tallet gikk Polke sammen med Gerhard Richter og Konrad Lueg nye veier og grunnla den kapitalistiske realismen.

Sleivspark mot autoritetene

Billeduttrykket var sterkt beslektet med den amerikanske popkunsten og tok utgangspunkt i hverdagslige motiver. Bildet Berliner (-65) som er et av hans rasterbilder viser en smilende baker. Bildet er opprinnelig en bakerilogo som Polke har tatt fra et magasin. I originalen danner de tekniske rasterpunktene et mønster bestående av runde felter som brukes til å reproducere et klart bilde. Denne logoen stiller han så sammen med et bilde av fire loff. I Polkes

malte bilde blir ikke rasteret så skarpt og godt definert som i originalen (dette skiller ham f.eks fra Warhol som reproduserer det originale rasteret). Polke imiterer og manipulerer dermed både bildene og trykkemetoden (rasteret). På denne måten fratas originalen sin evne til å kommunisere sin opprinnelige sosiale mening og forhindrer samtidig seeren i å motta den forventede sosiale mening. Polke benytter seg av dagligdagse bilder som sirkulerer i Vest-Tyskland på -60 tallet, og som er med på å forme en ny tysk sosial identitet. Bildene han produserer er bevisst like trivielle og hverdagslige som originalene (i motsetning til Warhol som i sine bilder ofte fremhever og heroiserer motivet). Polkes bilde stilt opp mot originalen skaper en ontologisk usikkerhet som er ment å oppmuntre seeren til å undersøke de sosiale betingelsene rundt produksjon og beskuelse av bilder. Bildet Moderne Kunst (-68) med sine heftige strøk omgitt av en hvit flate og med en tittel under eksemplifiserer godt et annet felt av Polkes praksis på -60 tallet. Han svipper innom de fleste genren, etterlater seg gjerne et lite sleivspark som er ment og undergrave den moderne kunstens autoritet, før han hopper videre. Det er den strategien Polke utvikler i denne perioden som gir hans virke en substans mange av enkeltarbeidene i denne fasen mangler.

Transparente uttrykk

For «hoffnarren» Polke var -70 tallet tiden for opprydding og innøving av nye grep. I denne prosessen mistet Polke nesten troen på maleriet. Den ellers svært så produktive kunstner brukte tre år på det allegorisk historiske bildet Paganini (81-83) som innleder en ny fase. Bildet er en forløper til de transparente bildene fra slutten av -80 tallet og utover på -90 tallet. I dette bildet ser vi hvordan Polke skaper en løs narrativ struktur – uten å illustrere. De forskjellige fragmentene består av både maling, tegning og trykk og befinner seg på et fabrikkprodusert stoff med et abstrakt mønster. Man får en følelse av at noen elementer legger seg bak stoffet og noen på overflaten. Denne optiske effekten skaper et mentalt rom hvor det oppstår en ny virkelighet av den virkeligheten man forlater. Verden blir en collage både med og uten struktur. I dette bildet med så pass mange representative og sterkt ladede elementer er det lett å glemme at Polkes primære prosjekt er maleriet – i form av meta- maleri. Han utforsker også i dette bildet maleriets natur – dets muligheter og begrensninger.

Løgneses sannhet

Billedtittelen Die Drei Lügen der Malerei (-94) er også tittel på utstillingen. Det er et vellykket grep. Maleriet rommer som kjent langt flere enn tre løgner. Og en løgn er bare en annen form for sannhet (!). Ved å kvantifisere ironiserer han som vanlig over vår rasjonalitet. Samtidig peker han på faktiske forhold i dette konkrete maleriet; og dermed trekker han oppmerksomheten mot de formale aspekter. Selve maleriet består av en blindramme (tre) som er inndelt i seks felter. Over rammen er det strukket en transparent polyesterduk. På denne duken ser man til venstre et tøyestykke med et påtrykt mønster vi leser som hender. I midten ser vi en serie med elementer som vi rekonstruerer til et tre. Til høyre ser vi en ås eller et fjell som har en mer uklar romlig plassering enn de andre elementene i bildet. Venstre del av bildet ligger klart foran rammen, og da treet ser ut til å ligge på samme plan som tøyestykket tenker vi at begge deler ligger foran rammen. Men når vi ser på treet, fjellet eller åsen sammen oppstår det tvil, da midtfeltet og høyre side av bildet blir dominert av blindrammen. Hos tilskueren oppstår det en romlig ambivalens. Tradisjonelt har overflaten og

det som utspiller seg på den eller foran den vært det sentrale punktet i maleriet. I Polkes transparente malerier forskyves punktet i en syntese (mening) bakover til et sted midt i mellom det som utspiller seg på den transparente duken og maleriet som konkret tredimensjonal gjenstand (blindrammen). Når man summerer elementene på duken blir de ikke lenger summen av elementene men noe annet enn summen. Polkes transparente malerier minner meg på hvor umulig det egentlig er å skille ting fra hverandre, og at mening er noe som oppstår for så og forsvinne.

Boks.

Die Drei Lügen der Malerei: retrospektiv utstilling i Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin 30 oktober -97 til 15 februar -98

((Billedtekster: Jeg foreslår Paganini som hovedbilde. Die Drei Lügen der Malerei som nummer to. De to andre kan være relativt små.))

Berliner (Bäckerblume), 1965. Städtische Galerie Karlsruhe. Sammlng Garnatz. Foto: Sammlng Garnatz

Moderne Kunst, 1968. René Block Collection, Danmark. Foto: Tate Gallery London.

Paganini, 1981-83. Privat samling. Foto: Privat samling.

Die Drei Lügen der Malerei, 1994. Privat samling. Foto: Helen van der Meij.

Publisert 30. januar 1998