

Cai Ulrich von Platen

– om en kunstners tid, nogle billeder og en underlig mand.

Centralt placeret – store, egne – tiltrak to billeder af Cai Ulrich von Platen sig opmærksomhed på Charlottenborgs Efterårsudstilling i 1989 (s. 22 og 23).

Billederne var lige store, 2,80 x 4 m, begge var de malet med olie på lærred og udtrykket i de to billeder var ens. Men baggrundene var forskellige: Den ene blegrød, den anden bleg blågrøn – næsten som kobber, henholdsvis pudset og irret – farverne næsten komplementære.

På samme måde som komplementære farver tilsammen giver hvidt, danner komplementære fænomener tilsammen et hele. Således også med Cai Ulrich von Platens to billeder, hvis komplementaritet ikke begrænser sig til farven alene, men også udstrækker sig til indholdet. Det vender vi tilbage til; her kun dette: Von Platens to store billeder fra 89 var et forsøg på en symbolsk helhedstolkning i den store stil. Helt forkert i den forbindelse er det ikke at lade tanken strejfe monumental-værker som Gauguins »Hvorfra kommer vi? Hvem er vi? Hvor går vi hen?« eller Willumsens Store Relief. Som i disse vover Cai Ulrich von Platen et helhedssyn på eksistensen. Billederne er kulminationen på en kunstnerisk udvikling, der strækker sig fra begyndelsen af 80'erne til idag og må betragtes som hovedværker inden for kunstnerens produktion. På Efterårsudstillingen opstod ønsket om at lære denne produktion nærmere at kende. Med udstillingen her åbnes muligheden herfor.

I 1973 startede Cai Ulrich von Platen på Kunstakademiet, hvor han på førstedelen havde lærere som Sven Dalsgaard og Freddie A. Lerche. Det store udbytte fik han imidlertid ikke af undervisningen, men gennem projekter og fællesmaleri med andre elever, så som Ole Broager, Niels Erik Jensen, Hanne-Lise Thomsen og Eva Öhring. Efter førstedelen var Cai Ulrich von Platen derfor med til at etablere en afdeling uden professor, hvor eleverne selv definerede studieforløbet, og ideelt set kunne trække på lærerkræfter fra hele akademiet. Det kneb imidlertid med tilgangen til den professorløse skole, og den blev aldrig det alternativ til de etablerede skoler, som det havde været hensigten at skabe.

Cai Ulrich von Platens kunstsyn var på dette tidspunkt marxistisk orienteret. Han var optaget af den samfundskritiske teoridannelse vedrørende billedanalyse, der fandt sted fra slutningen af 60'erne og blandt andet udgik fra Teckningslærerinstitutionen i Stockholm. Praktisk engagerede han sig i Socialistisk Kulturfrente, og var der med til at danne en billedgruppe, der analyserede billeder, arrangerede vandrestillinger osv. Det var det politisk organisatoriske, der tiltalte ham – ideen om kunsten i klassekampens tjeneste, følelsen af kunstens samfundsmæssige nødvendighed.

I 78 holdt Cai Ulrich von Platen op på Akademiet, og samme år havde han



udstillingen »Portræt af en gade« på Københavns Bymuseum med motiver fra Rantzausgade på Nørrebro, hvor han på det tidspunkt boede. Billederne var solidarisk reportage fra kunstnerens eget nærmiljø – ofte facadeudsnit parallelle med billedfladen: Grillbaren, døgneren, møntvasken med mennesker – arbejderkvarterets egne beboere – passerende forbi på fortovet. Det var tidens og stedets enhed.

De følgende år forlod Platen Rantzausgade-billedernes naivistiske socialrealisme. Gradvis blev billederne af byen mere frie, mere maleriske. Det ideologiske pres begyndte at lette.

Det store nybrud fandt imidlertid sted i begyndelsen af 80'erne, hvor signaler om en ny ekspressiv, »vild« kunst nåede Danmark fra Tyskland, Italien og USA. I et katalog til Køln-udstillingen »heute« i 1981 så Cai Ulrich von Platen første gang billeder af Borofsky, Chia, Clemente, Cucchi, Daniels, Droese, Lüthi, Paladino, Salle, Schnabel – alle sammen vigtige navne inden for den nye internationale tendens. Det føltes som en grænsesprængende oplevelse at stifte bekendtskab med en ny kunst, der forestillede noget uden at lægge bånd på følelsen og det subjektive. Første gang det vilde maleri slog igennem i Danmark var på udstillingen »Kniven på hovedet« på Gentofte Kommunes Kunstbibliotek, Tranegården, i maj 1982. Allerede et halvt år forinden havde Platen samme steds udstillet sammen med den gruppe, som han havde værkstedsfællesskab med i St. Kongensgade 61 A. Platens bidrag var »heftige« akrylbilleder på papir (bl.a. maleriet side 11). Som de eneste på udstillingen var de klart aflæggere af det nye vilde maleri.

Den conceptuelle distance de fleste vilde malere havde til det fortællende og ekspressive i maleriet, lå langt fra Cai Ulrich von Platens udtryk. Hans billeder tog snarere udgangspunkt i personlige og hverdagsagtige historier. Men den udvikling i kunsten, som gik mod en større bevidsthed om kunsten som kulturelt og socialt fænomen i en postmoderne tid, måtte Platen, som alle andre, forsøge at forholde sig til. Morten Skriver og Christian Skeel, som på det tidspunkt også arbejdede i St. Kongensgade, havde en holdning til disse ting som Cai Ulrich von Platen delte. De udviklede efterhånden et samarbejde, og lavede nogle installationer, der var støvsuget for ethvert malerisk og individuelt udtryk. Netop ved at holde op med at male, og befri sig for maliets lange og tunge historie, var der åbnet op for et samarbejde på friske betingelser. På udstillingen »Gud og Grammatik« på Charlottenborg i 1984 opbyggede de, sammen med Henrik S. Holck, en pædagogisk installation, et verdensrum, som de kaldte det. Det lignede en skolestue eller en art museum af lettere altmodisch præg, hvor alt lige fra verdenskort, fossiler, legetøj, en vejr satellit, et alter, en tavle, frugt og blomster var blevet bragt sammen for at samle, hvad mennesket i dets sandhedssøgen havde splittet. Bestræbelserne gik ud på »at hele og på at forene de komplementære par, det aktive med det passive,

naturen med civilisationen, intuitionen med logikken . . .« lød teksten i kataloget og nederst: »NB! Vi udstiller som kvindegruppe«. Installationerne var, trods de ledsagende manifesters ordlyd, for ensidige i deres intellektualisme. For Platen blev samarbejdet bremsende for et intuitivt og direkte udtryk.

Fra 82 var hverdagen med datterens fødsel begyndt at fylde mere i Cai Ulrich von Platens liv. Under børnepasningen lavede han en lang række små upræsentløse tuschtegninger (s. 15). Med den 2-3 årige datter på skødet åbnede en helt ny verden sig i de billeder hun malede. Nærmest spontanistiske så de ud, men tilblivelsesprocessen var blottet for affekt. Håndens kredsende bevægelse var sikker, og hun var ikke i tvivl om, hvornår billedet var færdigt. Barnets skabende tilstand forekom afklaret og i virkeligheden kunstnerisk set misundelsesværdig, hvorfor Platen forsøgte en tilnærmelse til processen. Det spontane måtte imidlertid undgås for at opnå den rolige koncentration, som barnet tilsyneladende befandt sig i. Derfor valgte han at gå ud fra punktet, linien, cirklen – en art geometrisk perfektion af barnets rundkrads. Over dette tema skabte han så tegning efter tegning med små variationer, en uendelig række af punktuelle koncentrationer, og i 85 lavede han en ophængning af sine og datterens værker side om side i Galleri Kongo, som Platen iøvrigt var medstifter af. Udefra betragtet synes tegningerne ikke af meget. For Platen selv var de en minimering, en nedtælling til et nulpunkt brugbart som udgangspunkt.

På en Kongo-udstilling i 87 viste Cai Ulrich von Platen en serie malerier i højformat, akryl på uopspændt lagenlærred, der – alle forskelle til trods – byggede på erfaringerne fra de førnævnte punkttegninger: Ofte drejer kompositionen i malerierne om et punkt; ofte er den centreret om den lodrette midtakse (s. 12, 13 og 14).

Nogle opfattede dengang disse billeder med deres store ubemalede parti-er som løse og dermed svage. Den åbne form hænger imidlertid sammen med Platens gæld til surrealismen og til automatisme og actionpainting, hvori selve processen er et synligt og aktivt billedskabende element. Billederne er i princippet af- og genstandsløse i den forstand at de ikke primært forholder sig til den ydre verden, de forestiller ikke direkte noget. Der er snarere tale om en slags sindets udløsninger og for at give disse frit løb nærmer kunstneren sig det ubemalede stof blank, uden hensigt, uden tanke og placerer et strøg, som føles rigtigt. Ud af strøget vokser nye strøg; farven avler nye farver. Som Pollock taler Platen om kontakten med billedet – kontakten, der må være til- stede og total, hvis forehavendet skal lykkes. Lærrederne, så store at de mangeligt omslutter et stående menneske, er som membraner, tilbagevisende, opfangende og porøst opsugende penslens spor. Det er som om kunstneren i disse billeder træder i forhold til lærredet som til et menneske. Forholdet er direkte og sanseligt. En art dialog finder sted.



Under processen antager et penselstrøg tilsyneladende tilfældigt og uventet for kunstnerens bevidste jeg, form af f.eks. et dyr. Kunstneren prøver dernæst sig selv: Er dyret en naturlig del af konceptionen? Og bagefter rådfører han sig med værket på det stadium, som det på det tidspunkt befinder sig, for at afgøre om dyret har hjemme i sammenhængen eller om der er talte om en strejfer, et vildspor, en irrelevant association. Først hvis begge parter – kunstner såvel som billede – bekræfter, at dyret bør slippes løs på lærredets ørken-sand, er det som født, og dets tilstedeværelse griber ind i det videre kunstneriske skabelsesforløb. Måske insisterer dyret på en hule, måske sin skygge.

Det er som om Cai Ulrich von Platen i processen, der ligger til grund for disse billeder glemmer sig selv og dermed for første gang bliver sig selv fuldt og helt.

Gælden til den mere direkte forestillende surrealisme er tydelig i en serie pasteller, som Platen malede efterfølgende og viste i det hedengangne galleri Marz på Christianhavn, hvor Ole Broager og Knud Odde udstillede ved samme lejlighed. Med manden i bløde kvindelige landskaber som pastellernes gennemgående tema synes der for disse billeders vedkommende at være lagt op til mere traditionelle freudianske tolkninger.

'En underlig mand' er titlen på en af Storm P.'s tegneseriefigurer. Det kunne også være navnet på det alter ego, som Cai Ulrich von Platen lader vandre om i sine billeder, passivt registrerende, udenfor. Han findes i billederne fra 80'ernes begyndelse, han er i tuschtegningerne, der uafslødeligt bliver til, han ses i pastellerne som nævnt og endelig spiller han hovedrollen i de to store billeder fra Efterårsudstillingen på Charlottenborg i 89. I det røde, 'Ja, ja' er den underlige mand først og fremmest manden i underbukser, der ude til højre dukker op fra nederste rammekant: Hovedet er, som det ses, bøjet, ansigtet skygget; manden væk i sig selv – navlebeskuende. Med ham begynder billedet. Det var den første figur, som Platen malede på det store lærred og han er den eneste i billedet, der er blevet til på grundlag af en skitse. Alle de andre er spontant opmalede. I midten er han igen; nu iført trøje og med underkroppen kokonagtigt klæbende til en stor kontureret figur med øre, muligvis en kvinde; situationen erotisk, muligvis. Atter er han mentalt fraværende, øjnene lukkede. Hovedet vender dog opad. I øverste venstre hjørne for sidste gang: Manden med bukser og hat, rank og aktiv, fremholdende tre små vinkler, som det lykkes ham at få til at balancere oven på hinanden, hvorved de når øverste rammekant.

Der er med andre ord tale om en art gennemgående bevægelse fra højre mod venstre, fra jord til himmel, fra underbevidstheden, billedliggjort fra den autistiske mand i underbukser, til det sublimerede superego med hatten.

Også i det grønne, 'Ja', tager Platen hul på lærredets blanke flade med en underlig mand, malet efter skitse; denne gang placeret til venstre i billedet med to grenagtige stokke og udstyret med slips og en lang, sort maskelignen-



de næse, der både dækker øjne og mund. Lige foran næsen på ham vokser en stor pæl op fra nederste rammekant, foroven forsynet med trevlerødder, blade og skud. Både denne figur foran manden, mandens slips såvel som hans næse er traditionelle falliske symboler og må også her opfattes som sådan. Han står så underligt dér, invalideret, lukket inde med sin egen seksualitet med ryggen til alt det øvrige, der sker i billedet: Den truende dødningskygge, der kommer drivende foroven f.eks. eller kvinden på træstubben, hvis spirer forgrener sig op igennem hendes krop som en mellemting imellem stængler og vener. Begge ser de imod manden, men han sanser dem ikke, og endnu mindre ænser han den totemagtige silhouet af mænd på en træstub, der længere borte står opstillet oven på hinanden med mærkeligt amputerede lemmer eller den dyrelignende klat ude ved højre rammekant, der kun lader sig aflæse med Rorschach-figurers usikkerhed.

Henvisningerne til væksten – den grønne farve, rødder, spirer, stængler – får billedet til at handle om forplantningen. I stedet for det røde billedes diagonale bevægelse fra nederste højre hjørne til øverste venstre ligner bevægelsen i det grønne billede vækstens: Nedefra, fra jorden, og op. Men bevægelsen afbrydes. Træerne er kun stubbe, armene på figurerne ovenpå hinanden er klippede og mandens stokke er afskårne grene. Mens det røde billede kan siges at handle om vejen til kunstnerisk skaben, så handler det grønne om mandens smertefulde afstand til den egentlige skabelse – skabelsen af liv. Således er billedernes komplementaritet også i høj grad tilstede på det indholdsmæssige plan. Ikke som program – ikke på nogen måde søgt. Picassos 'Jeg søger ikke, jeg finder' passer i eminent grad på Cai Ulrich von Platens kunst, der i så høj grad bygger på intuitionen og det inspirerede nu og fører til egne hinsides konventioner og vaneforestillinger.

I de seneste billeder fra 90 og fra i år er det spontane element forsvundet. Farvefladerne er mættede, formerne umiddelbart genkendelige: Mand og trompet, mand liggende ved siden af væltet bord (s. 18, 19 og 20). Motivernes naivistiske enkelthed får én til at tænke på Rantzausgade-billederne, men forudsætningerne er igen surrealistiske, Magritte især. Men Magritte uden hans velkendte gåder og netop derfor så meget desto mere gådefulde.

Museumsinspektør William Gelius,
Ribe Kunstmuseum

