

Orfeus i mørkekammeret

Af Lilian Munk Rösing

Orfeus. Eurydike. Hermes

Orfeus er på vej op fra dødsriget. Bag ham går hans elskede Eurydike. Han har blødgjort dødens magter med sin digtning og sang; hans kunst har gjort det umulige: åbnet dødens rige for ham, skaffet ham den døde elskede tilbage. Men ikke helt endnu: Dødsrigets hersker har stillet den betingelse, at han ikke må vende sig om og se den elskede; hvis han gør det, skal han miste hende for altid. Foreløbig er han bare på vej. På vej til at føre sin Eurydike ud af skyggerne, op i lyset. Han er manden der vil vinde sin tabte elskede tilbage. Men han er også det i kunsten som vil føre noget frem i lyset; lade noget som er skjult i det dunkle (i sindet, i erindringen, i fortiden) få synlig skikkelse blandt de levende. Fremkalde et negativ der har ligget glemt i en skuffe. Fremstille et motiv som ingen længere tør fremstille. Genoplive et billede som er dødt: en solnedgang, et bristet hjerte, en brølende hjort.

Som han går der, som han befinder sig i det dødsrige hvor han skal hente sin kvinde, sit stof, sit motiv, er han splittet i to: på den ene side utålmodig efter at få sin skikkelse frem i lyset, på den anden side dvælende ved mørket bag ham. Han vil livet og synligheden: skikkelsen der træder frem for dagen, men han vil også døden og dunkelheden: materien der synker formløs tilbage i sig selv. Han er på vej mod livet, men han er smittet af døden: lige nu synger han ikke, og lyren er vokset ind i hans arm, som hænger slapt ned langs siden.

Orfeus er ikke mindre død end Eurydike, skriver Maurice Blanchot: "Il n'est pas moins mort qu'elle". Og Eurydike er virkelig død. Hun vandrer mekanisk og søvngængeragtigt af sted, med ligklæderne slæbende efter sig, hun aner ikke hvor hun er på vej hen, hun genkender ikke Orfeus; hun er død, hun er uden bevidsthed, hun er ren materie. "Hun er allerede rød" (Rilke), filtret ind i Dødsrigets muld. Hun er en livgivende død: et nærende rodnet i det dunkle. En kvinde der føder og dør. En materie der ikke kan træde frem og blive skikkelse blandt de levende, men som skikkelserne lever og næres af.

Mellem Orfeus og Eurydike er Hermes. Han fører Eurydike; selv lader han sig føre, med inertiens træge kraft. Han er "gangens og det fjerne budskabs gud" (Rilke); bevægelsens, budskabets, transportens, formidlingens gud. Han er det tegn, den form, den skikkelse, som skal formidle den træge materie, sætte den i bevægelse. Hans ankler er bevingede, hans gang er let: som sangens lette vinger eller penslens lette strøg mod lærredet. Først til sidst, først da Orfeus har vendt sig, bliver han tung og

sorgfuld, tung af sorg over den materie der alligevel ikke lader sig føre frem i lyset. For Orfeus vender sig. Naturligvis vender Orfeus sig, naturligvis kan han ikke vente med at se sin Eurydike, at stå ansigt til ansigt med den materie han vil have med op i lyset. Og så er det han mister hende. Så er det hun for altid må blive blandt skyggerne. Men kun ved at miste hende kan han få hende. Få hende som han vil have hende. Det, Orfeus vil have, er ikke hverdagens levende Eurydike, men nattens døde (Blanchot). Og hun forbliver levende i hans sang, som han genoptager, da han er tilbage på jorden. Selv da mænaderne, jaloux over hans evige troskab mod Eurydike, sønderflår ham og smider hans kropsdele i vandet, selv da synger hans hoved videre. Orfeus' omvendning er kunstværkets paradoksale gestus: på én gang at tabe og vinde det dunkle stof det vil give skikkelse; på én gang at redde og give afkald på det, eller netop redde det ved at give afkald på det. Først når Orfeus har erkendt sin uovervindelige afstand til Eurydike, har han en chance for at overvinde den.

Sie war schon Wurzel (Hun var allerede rod)

Hvem er Eurydike?

Hun er kvinden, den døde, men også stoffet, det levede; kunstværkets materie og kunstværkets objekt: et træ, et syn, en erindring.

Eurydikes blodårer ligner træets rodnet. Hun er *i sig*, som et træ. Det er Eurydike givet at være i sig. Ikke, som Orfeus, at være bestandig på vej ud af sig selv. Men den vegetale væren-i-sig kan til forveksling ligne døden. Fjern er hun for Orfeus, fjern. Lukket i den krop, der har nok i sig selv, der nærer sig selv med sit forgrenede system af blodårer eller åreringe eller rodnet.

"Sie war in sich, wie eine hoher Hoffnung", skriver Rilke. Hun er i sig, som i lykkelige omstændigheder. Hendes væren-i-sig er på én gang den drægtiges og den dødes. Hun er drægtig med sin død. Hendes blik er ikke rettet mod noget, men sunket ind i sig selv. Eurydike er et træ. Hvis intet bandt mig til menneskenes fællesskab, hvor gerne ville jeg da ikke bo blandt jer, som Hölderlin skriver til egetræerne. Hvor gerne ville jeg da ikke være et træ. Hvor gerne ville ikke Orfeus være Eurydike. Eller rettere: have adgang til den eksistens som han forestiller sig er Eurydikes. Være til som træet, være hvilen i sig selv, bare være. O, at være... Et æble, en tøjhund, et træ.

Fra Dødsriget forgrener blodet sig til menneskene, skriver Rilke - og ellers er der intet rødt. Minegangens årer, træernes rodnet er også blodårer. Som underjordisk netværk, som krop gennemtrukket af årer forsyner Eurydike de jordiske med næring og blod. Eurydike er 'Livets træ' - måske også det i Paradis, men mest moderkagens forgrenede blodårer, som jordemødrene netop kalder 'Livets træ'. Eurydikes blodkar fortætter sig til livmodertræ. Og i træets midte sidder en hellig-åndsdue. Herfra stråler skabelsens kraft, som livmoderens blodårer, som træets åreringe. I skyggen af dette træ kan den ensomme vandrers hvile. Blive til et lille barn, iklæde sig livmoder-blodets kåbe.

Eurydike er et træ: en skikkelse der synes at hvile fuldendt i sig selv. Og som Orfeus igen og igen besynger, igen og igen gør til sit motiv. Men Eurydike er også træ: en materie der først skal formgives. En materie der formes til at bære og frembære: som stol, som bord, som staffeli.

Træets skikkelse genopstår af træets materie (stumtjeneren stritter med sine grene). Eurydikes skikkelse genopstår af Eurydikes materie. Bærende som hun bærer sit barn og sin død. Men en bæren befriet for byrde. Eurydike i skikkelse af en port eller dør, som man kan gå ind ad, som manden kan gå ind ad. Men en port der står frit, med det åbne rum på begge sider. Eurydike som en livmoderhals der føder spor af kvinden: handsker, håndtasker, ringe i vandet.

Er hat sich umgewendet (Han har vendt sig om)

Hvem er Orfeus? I Rilkes digt er det Eurydike der stiller dette spørgsmål. Da Hermes udbryder: "Han har vendt sig om", spørger Eurydike uforstående: "hvem?" Hun aner ikke, hvem han er. I et glimt oplever vi situationen fra Eurydikes perspektiv: hvem er han dog, den lille mand ved vejens ende? Hvad vil han dog mig? Da Orfeus vender sig, vender Rilke sit digt, så vi i et glimt ser Orfeus med Eurydikes øjne. Orfeus' omvendning er en nødvendig konsekvens af hans færd, ræsonnerer Blanchot. For Orfeus' projekt er at overtræde forbud: Han overtræder forbudet mod at stige ned i Dødsriget og må da også overtræde forbudet mod at vende sig om. Kun i denne overtrædelse bliver værket til. For værket går ikke ud på at genvinde Eurydike, men på at vinde den tabte Eurydike, vinde Eurydike som tabt. Den Orfeus begærer, er ikke dagslysets og dagligdagens Eurydike, men nattens bortvendte, utilgængelige, usynlige Eurydike. Værket er ikke at Eurydike genopstår i levende live, men at den døde Eurydike lever. Ikke at gøre skyggen til lys, men at lade skyggen lyse.

Tro nu ikke at Orfeus blot er den store romantiske kunstner med bølgende hår og glødende øjne. Næ, lige så vel er han en lille undselig mand, en kafkask funktionær i skjorteærmer. De mytiske magter han prøver at finde sig til rette med, tager ikke skikkelse af halv- eller helguder, men af hverdagens insisterende objekter: slipset, skrivebordet, skabet. Han trues af at blive som dem: en ting blandt tingene, skyllet i land som vraggoods sammen med inventaret. Eller måske længes han også efter at blive som dem: hvilken ro og hvile der kan være i at blive lige så glat og enkel som et bord.

Af og til tager den undselige lille mand sin cotton coat på og slentrer rundt i byens gader som privatdetektiv. Kunne det være her, blandt Valbys cyklister, at han skal finde Eurydike? Kunne fodgængerovergangen være en skæbnesvanger korsvej, kunne dens striber være en overgang som kystlinjens, kunne trafiklyset have skær af sol og måne, kunne vejskiltene være vartegn?

Orfeus er K. på kontoret og Marlowe i Valby; Orfeus er Robinson på sin øde ø, eller Jesus fristet i ørkenen.

Orfeus er også Eurydike. Så længe han opholder sig i underverdenen, er han smittet

af Eurydike: han er tavs, han er træg, han er træ: et oliventræ ifølge Rilke, som skriver at lyren er vokset ind i hans hånd "som rosenranker i oliventræets gren". Han er ikke mindre død end hun.

Til sidst er Orfeus ikke andet end ansigt. Et afrevet ansigt der flyder på vandet og stadig synger, stadig bedriver sin kunst. Bliver han aldrig fri for at synge? Får han aldrig lov til at tie og hvile; kan ikke hans ansigt glattes og lukke sig om sig selv som Eurydikes krop?

Jo, der findes stunder hvor Orfeus' ansigt er lige så afrundet som en krop. Og der findes en mand i træ, en mand i et træ, en mand der er blevet til træ, og som endelig får lov til at sove. Endelig får lov til at hvile i sig selv, i sin egen materie.

I et maleri fra 1865 fantaserer Gustave Moreau om, at Orfeus' ansigt endelig får lov til at hvile i fred. Det ligger udbredt på lyren; en ung kvinde har samlet det op af floden og står med det i favnen; hun kigger ned på de lukkede øjne og glattede træk, der spejler hendes egen mildhed. Endelig tier Orfeus. Organisk smelter han sammen med sin lyre eller måske ligefrem med det kvindekøn der deler form med lyren. Forløst spejler hans ansigt den hvilen-i-sig-selv, som ellers har været forbeholdt Eurydike.

Der Gott der weiten Botschaft (Det fjerne budskabs gud)

Hvem er Hermes?

Han er *mellem*. Mellem Orfeus og Eurydike, mellem 'for sig' og 'i sig'. Orfeus er 'for sig', ude af sig selv (hans lugtesans løber fra ham som en hund), i ydre eksil. Eurydike er 'i sig', hviler i sig selv, i indre eksil. Hermes er muligheden for at overvinde eksilet, at skabe sig et hjem. Et hjem i bevægelsen. Rummet *mellem* for-sig og i-sig er hjemmets mulighed. Hjemmet som bevægelse. At have et hjem er at kunne gå ud (af sig selv) som Orfeus og ind (i sig selv) som Eurydike. At kunne være *mellem* Orfeus og Eurydike, som Hermes.

Hermes er mediet, budbringeren, tegnet. Han har vinger om anklerne, søn af luften, hvor Eurydike har ligbånd, viet til jorden. Hans gang er let som lyren. Den lette Hermes har den tunge Eurydike i venstre hånd. Orfeus har den lette lyre i sin tunge venstre hånd.

Hvad er det der er mellem Orfeus og Eurydike? En smidig bevægelighed, som skal føre dem sammen, men som ender med at blive en tung sorg over, at det ikke kan lade sig gøre.

Hermes bevæger sig frit mellem Orfeus' og Eurydikes to adskilte verdener: de levendes og de dødes. Betyder det også, at han kan bevæge sig mellem mandens og kvindens verdener? Ja, måske har han androgyne træk, måske er det svært at afgøre hans køn. I en af sine skikkelser er han glad, let og kønsløs. Måske fra engang før kønnet blev opfundet. Før materie og form blev adskilte. Da der kun var bevægelse.

Hermes er elskerens øre. Øret der stritter ud som et fallisk attribut og krøller sammen som et kvindekøn. Noget går ind ad det eller noget går ud. Noget går gennem det.

Hermes er en membran, en kontaktflade med omverdenen. Kikkert eller tragt? Noget at se igennem eller høre igennem? At modtage eller afsende? At opfange eller udbasunere? Hermes er øre og kikkert og kamera. Et organ eller instrument der på én gang udsender og modtager. Han er Orfeus' lyre: et skød for strengens vibrationer og en spændt bue der sender dem ud i rummet.

Hermes forsvinder med Eurydike ned i Dødsriget som den traurige sjælefører. Og stiger samtidig med Orfeus op i de dødeliges rige, som lyren der atter bliver let i Orfeus' hånd og besynger den træge materie der har måttet lades tilbage.

Hermes er *mellem*. Han er grænsen. Kystlinjen. Søbredden. Døren og porten. Overgangen, også den med fodgængere. Hermes er tegnet, skiltet, pilen, signalet, navnet. Og hjemmet. Hermes er Orfeus' skygge.

Der Seelen wunderliches Bergwerk (Sjælenes underfulde bjergværk)

Hvad er Dødsriget? Rilke kalder det "sjælenes underfulde bjergværk". Og det er dobbelttydigt: på den ene side et bjergværk fuldt af sjæle, på den anden side et bjergværk i sjælene, et indre sjæleligt landskab. Dødsriget er det limbo tingene og de andre befinder sig i, når vi endnu ikke eller engang har sanset dem. ('Endnu ikke' og 'engang' lever side om side, i samme virtuelle rum.) Af dette limbo, af dette virtuelle rum henter kunsten sine billeder. Henter Orfeus sin Eurydike; mister og vinder hende på én og samme gang.

Dødsriget kan tænkes som et mørkekammer, hvor negativer venter på at blive fremkaldt. Eller det kan fremstilles som en hvilende kikkert fuld af virtuelle billeder: dem der engang og dem der endnu ikke er blevet set. Det kan tage skikkelse af et pulterkammer hvorfra tingene engang kan hentes frem og indgå helt nye, uventede forbindelser. Eller et decideret mausolæum: en sokkel der frembærer en gåde: et navnetræk, et ansigt, en skikkelse. Og pudsigt er det hvordan det erindrede rum kan findes i nutiden, blot et andet sted: hvordan 50ernes Danmark f.eks. kan findes i Polen.

Et negativ ligger ufremkaldt i en skuffe. Venter 20 år på at blive fremkaldt. Venter 20 år på at blive til et billede. Indtil da har det slet ikke kunnet ses. Indtil da har det bare været krimskrams. Som den vej vi bor på, som det fortov vi hver dag går på, og som opløses i nærhedens flimmer. Men efter 20 år i Dødsriget genopstår fortovets og indkørslernes fliser som monumentale linjer, der fører ind mod et fjernt lille lys i det dunkle. Og træets grene, der i det usynlige har tegnet sig sort mod negativets lyse nattehimmel, lyser nu som sølvårer i vinteraftenens mørke. Her har vi hende jo, Eurydike: træet, de forgrenede årer, det selvtillstrækkelige netværk. Genopstanden efter 20 år i filmrullens lille etui. Adskilt fra os af en pæl og en bom, af en tærskel som ikke kan overskrides. Sådan trådte stederne og skikkelserne efter mange år frem af glemslens negativ og blev på én gang til billeder og gåder.

I et lille erindringsstykke med titlen *Vinteraften* fortæller Walter Benjamin om det dunkle, ukendte Berlin der breder sig ud for ham når han om vinteren følger med

sin mor til købmanden i gaslysets skær. Gadens belysning skjuler mere end den viser, ja faktisk synes den slet ikke at være skabt til at oplyse: "Lyset havde kun med sig selv at skaffe. Det tiltrak mig og gjorde mig eftertænksom. Det gør det stadig i min erindring." Det er som om erindringens tvetydige lys (som både belyser og skjuler: Eurydike på én gang tabes og vindes) allerede fandtes midt i det oplevede. Som om fremkaldelsens lys fandtes indbygget i det billede, der først skal fremkaldes så mange år senere. Som om erindringsbilledets spil med lys og mørke også er et billede på selve erindringens proces. Som om erindringsbilledet ikke bare er et billede af, men også et billede på erindringen. Erindringens lys har mest med sig selv at skaffe. Proust skriver at det vi oplever er mørke negativer som først forestiller noget når de oplyses af "intelligensens lampe". Benjamins erindringslampe er snarere eftertænk-somhedens.

Den lille Walter havde et postkort som forestillede en berlinsk plads, hvor han aldrig havde været. Kortet var natblåt, og månen og husenes vinduer var udklippede huller som skulle få liv og lys når kortet blev holdt op mod en lampe. På den måde foregreb den lille Walter den erindrende Benjamin. Allerede barnet havde et erindringsbillede, et billede af et sted hvor han 'endnu ikke' havde været, et sted der, ligesom den erindrendes 'engang', ligger i det virtuelle rum. Når fortidens steder bliver til billeder, er det også som om vi endnu ikke har været der.

I Rilkes dødsrige findes en "stor, grå blind dam", der hænger over sin fjerne grund "som en regnhimmel over et landskab". Guds blinde øje. Eller måske kunstnerens. Et øje, der ikke lader sig gennemtrænge af lyset, men trækker sig sammen til en tæt-vævet flade. Et øje der bliver til stof. Øjets blodårer, kroppens blodkar, træets årer, ringe i vandet.

Overskrifterne er citater fra Rainer Maria Rilkes digt:
"Orpheus. Eurydike. Hermes"
Neue Gedichte, 1906

"At være til stede mens man gør det"

- linier i Cai Ulrich von Platens kunst

Af Anne Ring Petersen

Ethvert kunstværk opstår i en udveksling mellem stof og form. Med 'stof' menes ikke kun de materialer og materialevirkninger kunstneren benytter i sit værk, men også stof i den mere immaterielle betydning af emne og indhold. Tilsvarende skal 'form' ikke kun forstås som værkets udformning, men også som de teknikker og fremgangsmåder kunstneren anvender. Som digteren Søren Ulrik Thomsen skriver i *En dans på gloser* (1996), drejer den kunstneriske skabelsesproces sig i høj grad om at balancere på knivsæggen mellem stof og form. Det ene niveau bør ikke vokse sig større og vigtigere end det andet. Det gælder om at ramme det spændingsfyldte balancepunkt, hvor formen når på højde med det stof der kun modstræbende lader sig fange og artikulere af formen, men hvor de rent formelle hensyn ikke tager overhånd og bliver et mål i sig selv.

Cai Ulrich von Platens kunstneriske virksomhed synes siden begyndelsen af 1980'erne at have været koncentreret om at finde denne vanskelige balance. Når det har været så magtpåliggende for ham at arbejde med balancen mellem stof og form, så skyldes det formentlig at han startede sin løbebane i den politiske kunsts velmagtsdage. Cai Ulrich von Platen er uddannet på Det Kongelige Danske Kunstakademi i årene 1973 til 1978. I midten af 1970'erne var det kunstneriske klima udpræget politisk og det resulterede i en ensidig betoning af værkets indholdside. Det var det samfundskritiske budskab og engagement der talte, mens den indadvendte udforskning af formsprog og æstetiske virkemidler blev foragtet for sin apolitiske selvtilstrækkelighed. Det påvirkede selvsagt også Platens aktiviteter.

Hans kunstsyn var i de år marxistisk orienteret. Praktisk engagerede han sig i Socialistisk Kulturfront hvor han bl.a. var med til at danne en billedgruppe og arrangere vandredstillinger. Teoretisk interesserede han sig for de idéer om en samfundskritisk billedanalyse som i slutningen af 1960'erne udgik fra bl.a. Teckningslärarinstitutet i Stockholm. Og kunstnerisk søgte han sammen med ligesindede akademielever der som han var opsat på samarbejde, på fællesmaleri og på at kæmpe for institutionspolitiske forandringer i ånden fra oprøret mod professorvældet på universiteterne. I 1974-1975 drev han således sammen med Niels Erik Jensen og Hanne Lise Thomsen Den professorløse Afdeling, hvor eleverne selv fastlagde studieforløbet. Da det skortede på elevtilgang, blev den dog aldrig det alternativ til akademiets etablerede skoler, som de havde drømt om at skabe. Men lysten til at

indgå i arbejds- og udstillingsfællesskaber har Platen bevaret lige siden, og samarbejdsprojekterne har i virkeligheden været de steder hvor han har fået sin egentlige kunstneriske uddannelse.

Udvekslingen med ligesindede som Hanne Lise Thomsen, Niels Erik Jensen, Ole Broager og Eva Örling fortsatte Cai Ulrich von Platen efter studietiden i Værkstedet i St. Kongensgade 61. I 1983 var han med til at stifte Udstillingsstedet Kongo på samme adresse, og han forblev en af hovedkræfterne bag galleriet helt indtil lukningen i 1992. På dette tidspunkt var Platen dog allerede i gang med at starte et nyt, dynamisk arbejds- og udstillingsfællesskab sammen med bl.a. Kerstin Bergendal og Jørgen Carlo Larsen. De kaldte det TAPKO efter navnet på Tappekompaniets gamle petroleumstappehal i Nordhavnen, hvor de i 1992 arrangerede en serie opsigtsvækkende udstillinger med stedspecifikke værker af internationalt meriterede installationskunstnere som Richard Wentworth, Jaroslaw Kozłowski og Sarkis. Denne praksis med at invitere andre, og ofte udenlandske, kunstnere til at deltage i gruppens aktiviteter skulle siden blive et af TAPKOs kendetegn. Det bedste vidnesbyrd om betydningen af den dialog som fandt sted i TAPKOs regi og især af den årelange udveksling med Kerstin Bergendal og Jørgen Carlo Larsen, er i grunden det faktum at Cai Ulrich von Platen op gennem 1990'erne i ligeså høj grad har vundet anerkendelse som installationskunstner som for sit maleri. Platens installationer er mestendels blevet realiseret som flygtige værker, skabt til TAPKOs mange udstillinger i byens ikke-kunstindviede rum. De blev i 1998 grundigt dokumenteret i den katalogbog som fulgte gruppens udstilling på Kunsthallen Brandts Klædefabrik, TAPKO - *Sunday Morning Walk* - en udstilling der samtidig tilkendegav kunstinstitutionens officielle anerkendelse af TAPKOs rolle som et vigtigt dansk forum for udvikling af installationens og det stedspecifikke værks udtryksmuligheder.

I det hele taget udviklede Platen sig hurtigt til andet og mere end tegner og maler. Hans brug af fotografiet kan følges helt tilbage til slutningen af 1970'erne. Og allerede i 1984 udførte han i samarbejde med Morten Skriver og Christian Skeel flere installationer. Platens senere installationer er dog blottet for disse tidlige fællesværkers kølige konceptualisme. Som malerierne har hans installationer rum for det intuitive og personlige (se ss. 16, 23, 55, 68). I Cai Ulrich von Platens tilfælde er de forskellige medier som rodsrud fra den samme plante: De materialiserer det samme forestillingsunivers, men udgør samtidig hver især en selvstændig gren, idet udtrykket altid er bestemt af det valgte medies muligheder. Hvor Platens malerier ofte fremtræder som anelsesfulde billeder på sindets skiftende stemninger og eksistensens grundvilkår, er hans installationer og skulpturer mere baseret på tegnets direkte kommunikation og tingenes håndgribelighed. Tegningen og fotografiet bruger Platen derimod som de spontane indfalds medier. I tegningen har han især fanget en indre verden ind, i fotografiet har han registreret en ydre.

Men tilbage til det egentlige anliggende: spørgsmålet om hvordan Cai Ulrich von

Platen rettede op på 1970'ernes ubalance mellem stof og form. Typisk for årtiet afsluttede han sit akademistudium med en kortfilm der sammenfattede hans syn på kunst og politik og understregede kunstens samfundsmæssige nødvendighed. Set i distanceret tilbageblik fra år 2000 beskriver Platen selv sin marxistisk tonede kunst fra akademitiden som "en blindgyde" og 1970'ernes dogmatiske krav om politisk aktivisme som en spændetroje for den der - som han - gerne ville male. Malerier er nemlig næsten umulige at placere i det politiske arbejde. Det skulle da lige være som propagandabilleder der sætter belæringen af beskueren i højsædet på bekostning af den æstetiske oplevelse. Med andre ord, prioriterer indholdet på bekostning af formen. Og den ville Platen ikke give køb på. Det han søgte var en mellemposition - eller bedre, et balancepunkt - der befandt sig lige langt fra den selvtilstrækkelige formalisme og 1970'ernes budskabsfikserede kunst, der tenderede mod at lade det kunstneriske arbejde gå restløst op i det politiske og sociale.

I slutningen af 1970'erne var Cai Ulrich von Platen stærkt optaget af at skildre gaden. Motiverne og modellerne fandt han i nærmiljøet omkring sin daværende bopæl i Rantzausgade på Nørrebro. Ofte gengav billederne udsnit af arbejderkvarterets butiksfacader med en trafik af beboere passerende forbi på fortovet. I 1978 viste Platen denne solidariske billedreportage om storbyens folkeliv og daglige rytme på sin første separatudstilling *Portræt af en gade* på Bymuseet i København. Som kunsthistorikeren William Gelius har bemærket, forlod Platen dog i de følgende år Rantzausgade-billedernes naivistiske og ideologisk forpligtede socialrealisme til fordel for en mere fri og malerisk fortolkning af byen.

Dette skifte til en mere intuitiv skabelsesproces havde næppe været mulig uden den arbejdsmetode som Cai Ulrich von Platen udviklede i forbindelse med en udstilling på Tranegården i Gentofte i 1982. I modsætning til de socialrealistiske Rantzausgade-motiver, var gademotiverne til Tranegården i højere grad indre billeder. Med erfaringerne fra de tidligere storbyskildringer i baghovedet som et vokabular han kunne trække på, faldt det ikke Platen svært at tegne ved skrivebordet i en tilstand hvor han var på nippet til at falde i søvn. Denne metode til at omgå bevidsthedens kontrol ved at bringe sig i en søvngængeragtig tilstand hvor man er halvt vågen og halvt i drømme, kan føres tilbage til surrealisternes brug af automatskrift. Således beskriver surrealist-anføreren André Breton i *Det første surrealistiske manifest* (1924) hvorledes han sammen med digteren Philippe Soupault havde eksperimenteret med at nedfælde de mere eller mindre absurde sproglige billeder, som uzensureret dukkede op i deres bevidsthed på tærsklen til søvnen. Det er karakteristisk for Platen at han ikke som surrealistene ønskede at stoppe ved de spontane notationer. Han underkastede sine automat-tegninger en bearbejdning, idet han klippede tegningerne op og monterede figurerne på nye ark i bevidste kompositioner. Trods intellektets efterfølgende redigering adskiller Tranegårds-tegningerne sig tydeligt fra Rantzausgade-tegningerne derved, at de lukker figurerne ud af deres realistiske skal, fratager byrummet dets arkitektoniske

logik og lukker en irrationel dimension ind i byens hverdagsbillede: drømmens. For Cai Ulrich von Platen viste eksperimentet vejen frem. Og det i dobbelt forstand: Platen har senere fulgt sin undersøgelse af automatismens potentiale op med en granskning af surrealisternes billedsprog. Indflydelsen fra Magrittes tørre og tegneserieagtige stil mærkes således tydeligt i en række billeder fra slutningen af 1980'erne. Udforskningen af mulighederne i Magrittes intellektuelle og sprogbevidste surrealismer har ligesom inspirationen fra det nye ekspressionistiske maleri som udgik fra Tyskland, Italien og USA i starten af 1980'erne, præget Platens udtryk på afgørende vis. Selvom den direkte stilistiske og motiviske assimilation har været forbigående, har Platen i begge tilfælde hentet varige komponenter til sit kunstneriske alfabet. Med forbillede i 1980'ernes nye, 'vilde' ekspressionisme kunne Platen udvikle et maleri der både havde motiv og indhold, men i modsætning til 1970'ernes kunst hverken lagde bånd på følelserne og det subjektive eller på arbejdet med farven som blot og bar farve (se ss. 90, 63, 66, 70, 71). Og med Magritte in mente kunne Platen indføre en mere kalkuleret figurgengivelse i sit maleri uden at give afkald på drømmens absurde poesi (se ss. 31, 32, 43).

Eksperimentet med automatisme synes dog også at have haft betydning på et mere fundamentalt niveau end det kunstneriske alfabet: Det satte Cai Ulrich von Platen på sporet af en indstilling til det skabende arbejde som man med rette kunne kalde for hans kunstneriske poetik. Denne finder sin endelige formulering i slutningen af 1980'erne, bl.a. i pendantbillederne *Ja* og *Ja, Ja* (se ss. 14-15). I *Ja* og *Ja, Ja* kommer maleprocessen til syne som et aktivt billedskabende element. De giver beskueren et indtryk af at billederne er groet frem i en organisk og associativ proces, hvor den ene form avler og dermed bestemmer den næste, og hvert nyt billede fremdeles bliver en knopskydning af sin forgænger. I forbindelse med Platens soloudstilling på Ribe Kunstmuseum og Kastrupgårdsamlingen i 1991 gav William Gelius en nøje beskrivelse af Platens rorschachtest-lignende fremgangsmåde:

Under processen antager et penselstrøg tilsyneladende tilfældigt og uventet for kunstnerens bevidste jeg, form aff.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 tale om en strejfer, et vildspor, en irrelevant association. Først hvis begge parter – kunstner såvel som billede – bekræfter, at dyret bør slippes løs på lærredets ørkensand, er det som født, og dets tilstedeværelse griber ind i det videre kunstneriske skabelsesforløb. Måske insisterer dyret på en hule, måske sin skygge.

Sagt på en anden måde, går Cai Ulrich von Plantens metode ud på at nærme sig det tomme lærred blank, uden skitser og uden plan. På dette åbenhedens og selvforglemmelsens grundlag etablerer han en sanselig kontakt med malefladen. Denne kontakt havde Platen fået fært af i midten af 1980'erne ved at iagttage sin 2-3 årige datter

male: Hånden kredsede spontant, men sindet var totalt koncentreret om penslens møde med papiret. Og barnet var ikke i tvivl om hvornår krusedullerne var et færdigt billede. Den lære kunstneren udledte heraf, var – med hans egne ord – at det gjalt om "at være til stede mens man gør det og slippe billedet når man er færdig." Deraf det forhold, at Platen i de senere år ofte har efterladt store partier hvide og uberørte (se ss. 49, 50, 92, 93). Som barnetegninger kan hans billeder umiddelbart virke som om de var efterladt ufærdige. Ikke desto mindre viser de dristigt forenklede motiver sig ved nærmere eftersyn at være afrundede som komposition, fuldbagte som proces.

Cai Ulrich von Platens intuitive fremgangsmåde antyder, at hans søgen efter den rette balance mellem stof og form i ligeså høj grad er en søgen efter balance mellem bevidst og ubevidst. I den henseende slægter hans poetik Søren Ulrik Thomsens på. I *En dans på gloser* beskriver Søren Ulrik Thomsen hvordan han samler inspiration til et digt. Gloser som digteren har kendt hele livet, kan pludselig melde sig i bevidstheden som dyrebare fund. Disse fund, spontane i samme forstand som de ord surrealisternes nedfældede i automatskrift, sætter processen i gang. Man kan ikke bygge et rigtigt digt af gloser ledt op i ordbogen, forklarer Søren Ulrik Thomsen, fordi man her nok får ordenes betydning, men ikke den merbetydning en ægte inspiration forlener dem med. Med et udtryk fra psykoanalysen kalder han de ord digteren finder ved intuitionens hjælp uden bevidst at lede efter dem, for *overbesatte*, fordi de i sig opsamler betydninger fra et presserende og vidtstrakt stof som henligger i mørke. Gennem den merbetydning der ligger i de overbesatte ord, kan digteren nærme sig det mørket gemmer på og forløse det i formen – som digt.

Digteres overbesatte ord finder sit modstykke i det overbesatte penselstrøg som for kunstnerens bevidste jeg uventet antager form af fx et dyr der vil slippes løs, fri af mørket, ud på ørkensandet. Penselstrøget udgør et stof med en merbetydning som Platen forløser, idet han giver strøget dyrets form og lader det dirigere billedets videre udvikling. For såvel Platen som Thomsen er skabelsesprocessen dermed en psykologisk proces som involverer kunstnerens jeg. Søren Ulrik Thomsen jævnfører da også i sin poetik de æstetiske begreber stof og form med psykoanalysens 'det ubevidste' og 'det bevidste'. Det gør han med den begrundelse at stof og form definerer hinanden på samme måde som bevidst og ubevidst: I begge tilfælde indgår der to størrelser der kun eksisterer, for så vidt som de kommer til syne i kraft af hinanden. Ligesom det ubevidste først forløses i mødet med det bevidste, forløses stoffet først i mødet med formen. For som Søren Ulrik Thomsen understreger, kan de to led kun *erkendes* når de træder i forhold til hinanden, fordi de i virkeligheden kun eksisterer som hinandens produkt.

At begreberne stof og form har samme formelle status som ubevidst og bevidst, er dog ikke ensbetydende med at de har samme indhold. Mens psykoanalysen beskæftiger sig med jeg'ets psykiske tilstande, er det psykologiske for kunsten mestendels en indgang til det eksistentielle. Eller med Søren Ulrik Thomsen: "I poesien er 'jeg' kun

et eksempel." Denne forskel er vigtig at holde sig for øje når man betragter Cai Ulrich von Platens kunst. Selvom der optræder et væld af forskellige figurer og lokaliteter i hans værker, kan hans produktion i grunden siges at konvergere mod ganske få nøgletemaer: Platen skildrer livet som en rejse, hvor ensomheden, dét at man fundamentalt set er alene, fremhæves som et uomgængeligt vilkår. Også kærligheden, seksualiteten og begæret er emner der bliver ved med at optage ham som metaforer for livsdrift og vitalitet. De finder deres logiske modpol i Platens hyppige tilbagevenden til døden, som han ofte fremstiller som indbegrebet af en uovervindelig distance og isnende isolation. I modsætning til 1990'ernes navlebeskuende bekendelseskunst, udkrænger Platens tolkning af tilværelsens basale forhold på ingen måde det private. Ganske vist er hans individuelle psyke og projektioner styrende i skabelsesprocessen, og hans personlige erfaringer tilskyndelse og brændstof for hans kunst. Men det personlige er ikke målet, kun et middel - en kanal, et filter.

Så meget som Platen investerer af sig selv i sit arbejde, er det uundgåeligt at hans personlige liv efterlader slagger i værkerne. Slagger i form af Platens *alter ego* der vandrer gennem hans univers som en ofte ensom og lidt melankolsk figur, en iagttaget af verden på afstand; slagger i form af sporene efter et temperament der rummer både humor og alvor, eftertænksomhed og impulsivitet; slagger i form af de ubestemmelige, lidet meddelsomme former og figurer der dukker op ligesom tilfældigt og uforklarligt i hans malerier - som de organiske, knopskydende abstraktioner i det øverste højre og nederste venstre hjørne af *Ja, Ja*. Når Cai Ulrich von Platen har valgt at give det personlige en plads i sit univers, så sker det imidlertid i bevidstheden om at livets såkaldt almengyldige vilkår aldrig er 'universelle' eller 'objektive'. De er altid set fra et bestemt sted som værket så må udpege. Kunstneren må stå ved sin subjektivitet, meddele sin beskuer hvilket perspektiv han anlægger på verden, også når han beskæftiger sig med det almene. Jeg'ets tilstedeværelse i Platens kunst er i den forstand principiel: Her er jeg'et ikke et portrætteret jeg, men et anonymt jeg.

I Platens værker fra 1990'erne er indholdet gerne holdt på antydningens plan. Omvendt har formen, forstået både som et værks æstetiske dimensioner og som synliggørelsen af den intuitive og associative proces som har bragt det til verden, fået en fremskudt plads. Denne tilbageholdenhed på indholdets vegne skyldes ikke blufærdighed. Tilbageholdenhed er en nødvendighed for Cai Ulrich von Platen, ja, for enhver kunstner, der vil rette op på en ubalance mellem form og indhold for at nå frem til den æstetisk set mest interessante balance. Den hvor formen står i et forhold til stoffet der er ligebyrdigt uden på noget tidspunkt at blive spændingsløst.