



Louisianas samling

Minimalisme

Minimalisme

S K O L E T J E N E S T E N L O U I S I A N A



Donald Judd (1929-1994), Uden titel, 1962/90 og 1968/91.

To orangerøde rektangulære kasser står direkte på gulvet uden en sokkel, der løfter dem op og dermed antyder, at de er privilegerede. Kasserne ser næsten ens ud, bortset fra en fordybning på oversiden. På den ene kasse kan man se ind i det tomme indre, der er delt op af nogle tværgående ribber; mens den anden kasses fordybning er lukket af en grå aluminiumsskinne, som danner en skal. Den rødlige signalfarve giver en klar definition af formen, som er malet ensartet, jævnt og i samme nuance overalt. Det er typisk for minimalisterne: Farven skal ikke forføre, kunstneren er ikke ude på at blære sig med et eller andet talent for liflige farvesammensætninger. Farvens opgave er derimod at stramme formen op, give den en let aflæselig kontur; så skulpturen fremtræder tydeligt på baggrund af gulvet og væggen.

Arbejdsspørgsmål:

Er kasserne lige store? Hvad er målene på kasserne?

Hvad bruger du for at beregne målestoksforholdet?

Har værket en forside og dermed en særlig ideel synsvinkel, man skal se fra?

Hvad kunne der potentielt være på de sider, vi ikke kan se på fotografiet?

Hvad gør fordybningerne ved kassernes form?

Hvordan kunne en tredje kasse se ud, hvis den skulle variere det lille system, disse to kasser er ved at etablere?

Hvilken virkning har det, at vi ser to kasser, og ikke én?

Ændrer det noget ved værket, dets kvalitet, dets status som kunst, vores indlevelse?

Hvilke aspekter bliver fremhævet ved at arbejde med serier og moduler, og hvad viskes ud?

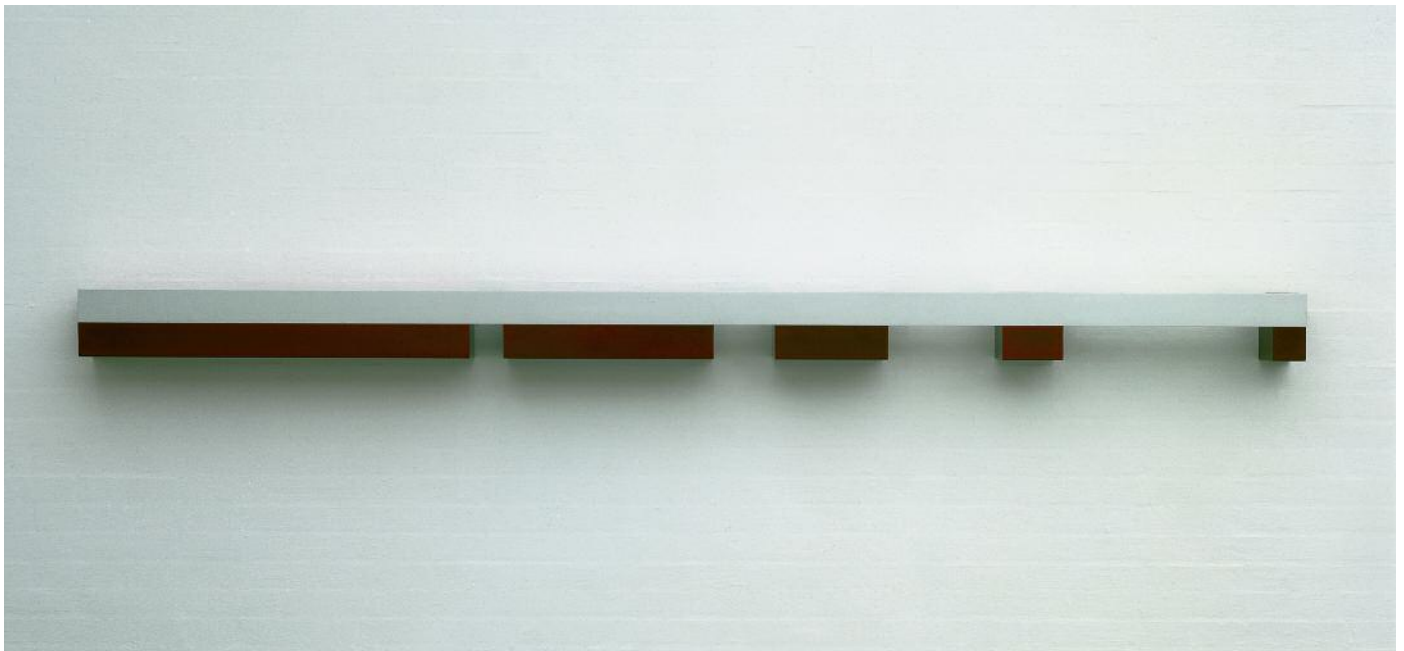
Minimalisme kommer af udtrykket "Minimal Art", som er betegnelsen for en ny kunstrening i 1960'ernes USA. Den opstår blandt andet som en reaktion mod 50'ernes følelsesbetonede abstrakte ekspressionisme, der dyrkede en form for heftigt maleri, hvor arbejdsprocessen og de maleriske spor

Abstrakt ekspressionisme

Retning i malerkunsten efter 1945, udviklet i USA af kunstnere som bl.a. Jackson Pollock og Willem de Kooning. Beslægtet med den abstrakte ekspressionisme i USA er den nordeuropæiske bevægelse Cobra med danske navne som Asger Jorn, Carl-Henning Pedersen og den hollandske maler Corneille. Louisiana har et stort udvalg af Cobra-værker i sin samling.

skulle vise følelsesudbrud, handling og energi.

For minimalisterne er det vigtigt, at man ikke kan se kunstnerens arbejdsproces i værket. Personlighed og subjektive følelser er ikke synlige i værkerne. Det er en kølig, nøgtern kunst, som ikke lader sig beruse af diverse



Donald Judd, Uden titel, 1969.

Dette værk er fastgjort til væggen, cirka i en voksens hovedhøjde. Tilsyneladende er også denne skulptur hurtigt overset og beskrevet: En vandret stang og fem mindre kasser, fastgjort til stangen. Materialet er gråligt mat aluminium, som for de fem modulers vedkommende er lakeret i en violet nuance. Farveforskellen, som ikke en-gang er en rigtig kontrast – det ville være for billigt et trick – giver klarhed mellem delene. Vi fornemmer kompositionen så hurtigt, at vi næsten ikke tænker over det: To vandrette forløb, det ene ubrudt, det andet med mellemrum som en rytme, der ændrer sig.

Arbejdsspørgsmål:

Hvorfor lave skulpturer i aluminium med en industriel lakering?

Hvis skulpturen var en slags noder, der skulle angive rytmen, hvordan ville den så lyde?

Hvordan ville de orange kasser lyde, med den åbne fordybning og aluminiumsskinnen?

Mellemrummene udgør de pauser, der gør det muligt, at vi overhovedet kan se, at der er fem kasser, og at de ændrer størrelse. Pauserne mellem formerne fungerer implicit og underforstået; de fungerer, uden vi lægger mærke til det. De er en slags nødvendigt fravær; luft som giver plads til, at materiale og form kan strukturere sig. På en lynhurtig og

grundlæggende måde danner disse rumlige pauser den perceptuelle bund, forudsætningen for at vi overhovedet kan skelne i vores synsfelt.

Værket tilhører den gruppe af vægobjekter, der går under betegnelsen "progressions". Det vil sige "udviklinger", hvor et talmæssigt system bestemmer forholdet mellem delene. I stedet for "kunstnerisk intuition", der skal afveje balance og hierarki, har Judd ladet tal og matematik styre kompositionen, som dermed bliver upersonlig, fritaget for smag og fornemmelser. Progressionerne genererer selv deres forløb, Judd skal blot vælge, hvordan udviklingen skal starte, og hvornår den skal slutte.

Arbejdsspørgsmål:

Er der et system, en regelmæssighed i forholdet mellem de violette moduler og mellemrummene?

Hvordan vokser modulerne i størrelse? Og mellemrummene?

Kan man undgå at komponere?

Hvad er forskellene på Judds vægobjekt og et stykke design?

Hvilke funktioner kunne Judds værk få, hvis man var praktisk anlagt?

Hvilke ligheder og fællestræk er der mellem Judds værker?

Har han en stil?

Hvordan adskiller Judds værker sig fra traditionelle skulpturer?

flygtige tilstande, skeptisk over for ekspressionistens eskapader. Minimalisterne betvivler maleriets autensitet: At det kan være et oprigtigt udtryk for psykologiske tilstande. De anfægter ideen om billedet som et vindue til sjælen, en seismograf, hvor følelsesmæssige rystelser kan aflæses på en sandfærdig

måde. Derfor benytter de sig ofte af industrielt fremstillede materialer med glatte overflader, hvor spor efter enhver arbejdsproces er forsvundet. Det er en vigtig, og traditionsbrydende, pointe, at værket ikke skal vurderes ud fra kunstnerens tekniske evner eller dennes flair for at indgyde symbolsk

dybde på et stykke lærred. I stedet for mystificerende maleri sættes enkle kasser og moduler. Der er intet forsøg på at lave raffinerede kompositioner, og der er ingen symbolik skjult i værkerne. Minimalisterne prøver at tømme værket for illusionisme, dette synsbedrag hvor f.eks. et maleri vil bilde os ind, at >

Dan Flavin (1933-1996), Uden titel (Til Barbara Lipper), 1973.

Værket består af farvede lysstofrør opstillet som en ramme, der læner sig op mod hjørnet af det rum, det er opstillet i. Neonlyset skinner udad, ud i beskuerens rum, og det vender indad, hvor det oplyser et hjørne, som vi derfor lægger mærke til, og som vi ser mere omhyggeligt på, takket være lysskæret. Men det er også et hjørne, som er afspærret pga værket, som blokerer: Vi ser det, men har ingen adgang, måske ser vi netop derind, fordi vi ikke har adgang. Skulpturen foretager en slags decentring, væk fra midten, ud i periferien, hvor den sætter ramme om en del af udstillingsrummet, som normalt bare overses. På den måde fremhæver Flavins værk noget upåagtet, såsom stikkontakten, der pludselig bliver en komisk, ikke-planlagt detalje i et værk, som rykker fokus væk fra de pæne, hvide vægge, hvor der plejer at være gjort nydelig plads til kunsten.

Arbejdsspørgsmål:

Hvor stort er værket?

Hvilken virkning har placeringen i et hjørne?

Hvad gør det lyserøde-violette neonlys ved hjørnet?

Hvilke former ser du inde bag rammen?

Hvor slutter værket, og hvor begynder udstillingsrummet?



Skulpturen virker lidt som en tom neonlysreklame. Reklamen plejer at fungere som et signal, der udpeger noget for vores opmærksomhed. Men den kommercielle brug af neon vil som regel fremhæve et produkt, et navn, et logo for noget, som skal sælges. Flavin har opstillet en indhegning uden noget centrum, en neonlysreklame uden produkt. Så hvis han ikke har noget at sælge, hvad fremhæver Flavins neonramme så?

Arbejdsspørgsmål:

Som reproduceret billede har skulpturen mistet sin tredimensionalitet og sin reelle størrelse. Men hvordan tror du, at det ville føles at stå foran værket?

Skaber lyset nogle stemninger, en atmosfære?

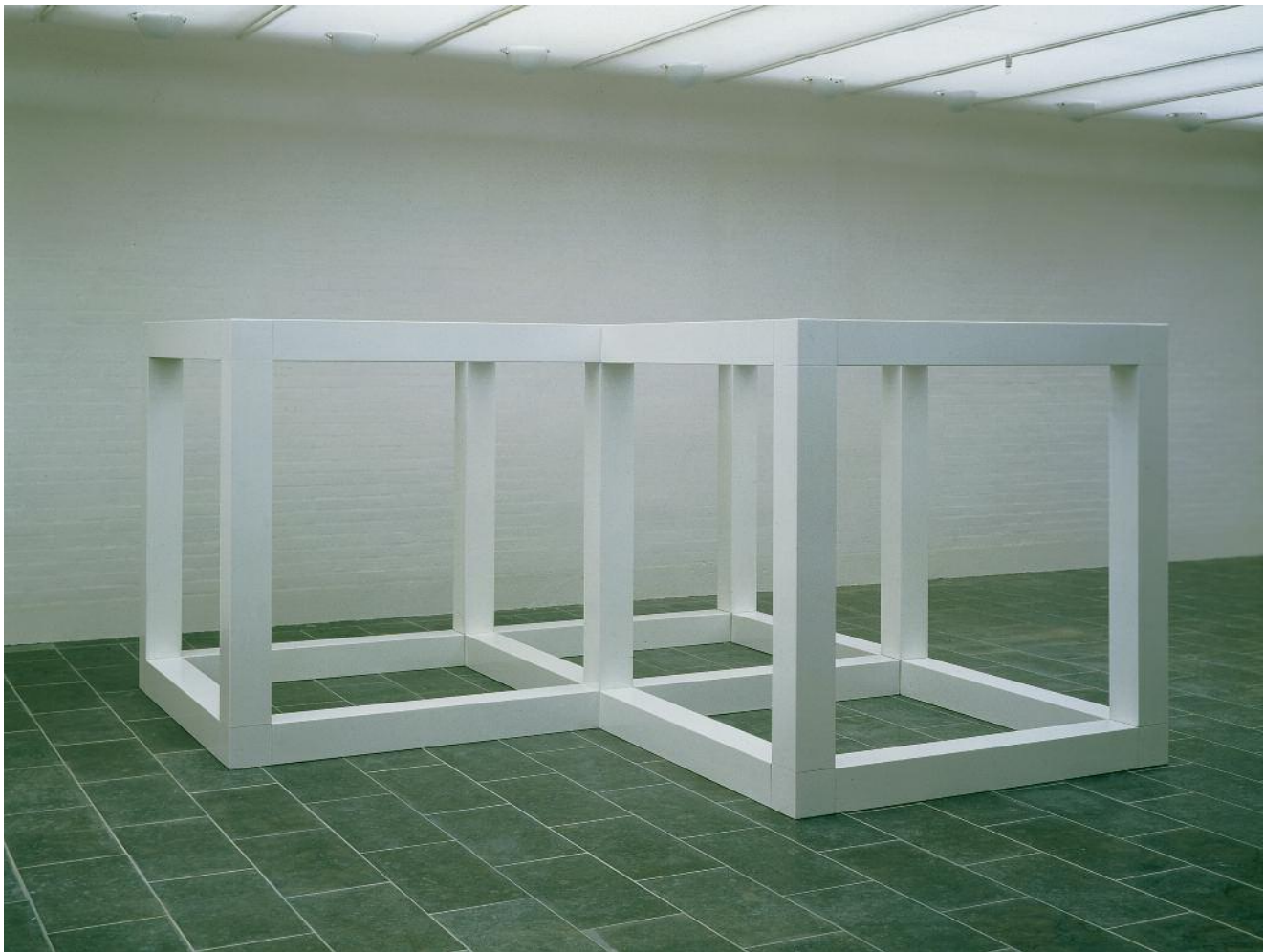
Har lyset nogen symbolsk betydning?

På hvilke andre måder kunne skulpturen decentreres, og hvilken virkning ville det få?

vi ser et landskab, en historisk person, en opstilling af frugter, når det, vi faktisk ser, er farvepigment på lærred. De minimalistiske objekter prøver ikke at ligne noget andet, end hvad de faktisk er. I stedet for inderlighed – en gengivelse af en kunstners psykologiske morads – vil minimalisterne yderlighed:

Objektets ydre, dets overflader, former, størrelse, dets forhold til rummet, som det er placeret i, forholdet til beskueren, der går, står og ser på det. Alle de udvendige, fysiske og helt konkrete aspekter, som altid er til stede, når en person befinder sig over for en ting i et rum. Derfor handler det knap så

meget om at flyve væk i alle mulige associationer, som om at blive lige dér, foran værket, rundt om værket. I den forstand handler minimalismen om enkle og grundlæggende forhold ved enhver sansning.



Sol LeWitt (f.1928), Tre kuber (vinkel), 1969.

Dette værk er lavet af hvidlakeret stål. Det har et stramt, geometrisk udseende med glatte overflader, så øjet glider hurtigt hen over den industrielle finish og når til kanten af formen: Den grænse, hvor skulpturen slutter; dens profil, som aftegner sig på baggrund af rummet omkring. Den kant er både banal og helt elementær, men også perceptuelt vanskelig, specielt når du bevæger dig, for hvor præcis i vores synsfelt slutter formen?

Arbejdsspørgsmål:

Er det svært for øjet at sætte en definitiv konturlinie og sige: dér møder objektet rummet?

Kig på fotografiet af kuberne. Vi formoder, at formerne er kvadratiske, med rette vinkler og ens mål. Men hvordan ser de ud?

Hvilke forskelle er der på abstrakt geometri og oplevet geometri?

Hvilke faktorer kan ændre en forms udseende, så den afviger fra vores mentale billede af den?

LeWitt har valgt at bruge lige linier og rette vinkler – de letteste at se og forstå skulle man tro – men det er typisk, at minimalisterne foretrækker enkelhed, fordi dét kan være svært nok, og fordi de håber, at beskueren via enkeltheden bliver opmærksomme på elementære forhold omkring synshandling, krop, størrelse, objekt, rum.

I 1965 skaber Sol LeWitt sine første såkaldte *modulstrukturer*, hvor han ud fra basisenheder kombinerer sig frem til sammensatte strukturer, der adderer kvadratet og gør det rumligt. Her har LeWitt anbragt strukturerne direkte på gulvet, som i Louisianas tilfælde også er et retvinklet rudenet. Det vil sige, at vi ser to systemer af firkanter, hvis proportioner deler gulv og rum op i forskellige, regelmæssige rytmer.

Grunden til, at LeWitt udelukkende vælger firkanten, skyldes ifølge ham selv, at den "mangler enhver aggressiv kraft, at den ikke antyder nogen bevægelse, og at det er den mindst følelsesladede form". Kvadratet fritager LeWitt for kompositionelle problemer: Han skal kun vælge én længde og så gentage den i samtlige relationer det ønskede antal gange. Det er ikke "hans" form, han har ikke i et kreativt øjeblik opfundet den. Han har realiseret en matematisk idé.

Arbejdsspørgsmål:

Hvordan kunne skulpturen ekspandere yderligere, hvis du skulle følge den logik, som LeWitt har fulgt?

Hvornår bliver geometri manisk, vanvittig?

Lav en så komplet liste som muligt over de beslutninger, LeWitt har måttet tage, for at hans skulptur er blevet, som den fremstår.

>

Også LeWitts skulptur er hul og åben. Som hos Judd og Flavin er der hverken hierarki eller centrum, for disse skeptikere tror ikke på de traditionelle kompositionsprincipper, som skelner mellem primært og sekundært, og som antager, at kunstværket besidder immanente meninger: At det rummer et centrum, en kerne og en mening i sig selv. I en vis forstand udfordrer minimalismen denne antagelse. De prøver at dræne værket for betydning, tømme formen for indhold, så vi opdager, at den ikke havde sin betydning på forhånd, men får den tildelt udefra.

Arbejdsspørgsmål:

Passer det, som teksten påstår, at kunstværker (og ting) ikke har en iboende mening? Har ting ikke en mening i sig selv? Værket, og tingen, får sin betydning "tildelt udefra". Hvilke instanser uden for værket kan give det mening?

Sammenlign de analyserede værker og diskuter, hvordan de hver især forholder sig til beskueren.

Lav en liste over de faktorer, der påvirker din oplevelse af værkerne! Er det de samme faktorer, der har betydning for oplevelsen af et maleri?

En stor del af minimalisternes bedrifter ligger i de valg og beslutninger, der blev taget, inden de konstruerede værket; den konsekvens, hvormed der blev valgt fra, reduceret og luget ud. Kan du ved at se på værkerne konkludere, hvilke valg Judd, Flavin og LeWitt har taget?

FORSIDEBILLEDE:
Dan Flavin, Uden titel
(Til Barbara Lipper), 1973.