

VELKOMMEN

Mariagerfjord Kunstforening og Hobro Kunstsamling har ønsket at markere mange års samarbejde med 3 af Danmarks markante kunstnere.

Udstillingen har Kunstnerne givet titlen 30 år med Hobro Kunstsamling og det er ingen overdrivelse for de har været med i alle Kunstsamlingens 36 års levetid. For Kai Führers

Vedkommende begyndte det for 42 år siden med plakater og happenings, et fælles udsmykningsprojekt ved det nye Friluftsbad, hvor vi havde samlet Poul Agger, Niels Guttormsen, Kaspar Heiberg, Kai Führer, Frithioff Johansen og K. Bjørn Knudsen, og i 1973-74 Führers 110 meter lange betonrelief i Brogade, udført gennem et samarbejde mellem A70, Vejdirektoratet og Kommunen. Steffen Jørgensen kom til for 35 år siden da vi samlede en buket af kunstnere til udstilling på Hobro Nordre skole. Begge kunstnere har rådgivet og inspireret og vi fik hurtigt udpeget Hans Jørgen Nicolaisen, der i 1979 opstillede sin bronze på Bibliotekstorvet/ Store Torv. Museumsdirektør Jørn Otto Hansen ønskede kommunen tillykke og trak forbindelse fra vores skulptur tilbage til Fidias. En journalist refererede, at den abstrakte kunst efter Jørn Otto Hansens mening, er det mest sande udtryk for den menneskelige tankegang.

Kai Führer og Steffen Jørgensen er begge 70 år, Hans Jørgen Nicolaisen døde i 2007. Alle tre er markant tilstede i byen, vi vil vise flere værker på udstillingen. Kataloget rummer ikke noget CV, men gengivelser af kunstværker og centrale tekster om deres værk.

Det er deres ønske, - og vi tillader os da at fremlægge 1. ringbind om hver af de tre. Steffen Jørgensen har udført Forårspakaten.

Velkommen til åbningen **lørdag den 12. marts kl. 11.00**, hvor kunstnerne og Monica Nicolaisen vil være tilstede.

Udstillingen åbnes af fhv. Museumsinspektør for Jørn Museet i Silkeborg Troels Andersen og Formanden for Hobro Kunstsamling.

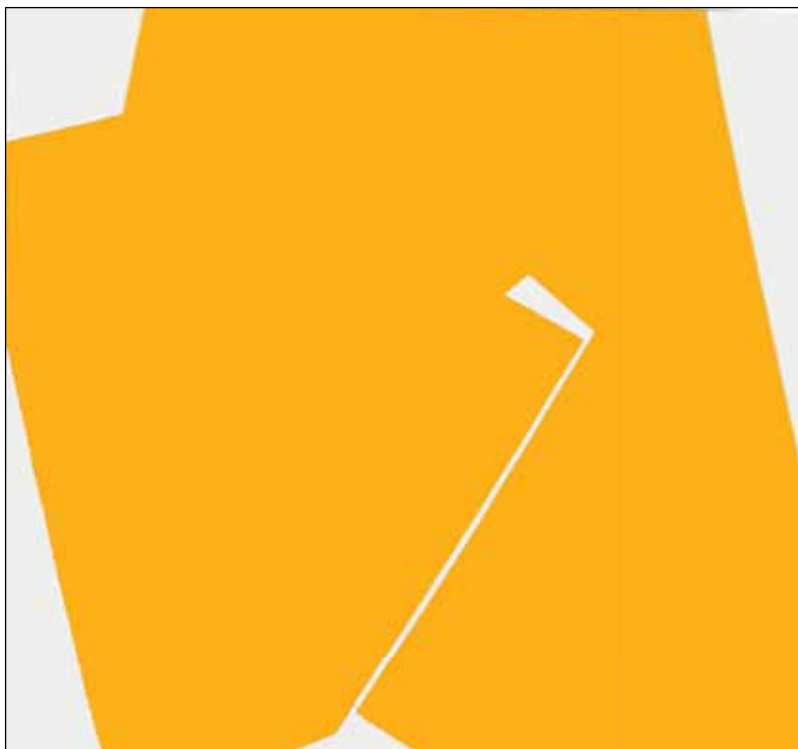
*Svend Nielsen, Fmd. for Kunstsamlingen
Søren C. Olesen, Fmd. for Mariagerfjord Kunstforening*

KAI FUHRER

Forfatteren Per Højholt skrev om kunstneren:

I Kai Führer gør erfaringer med virkeligheden ved at gøre erfaringer med farve, linje og form. Denne pukken på de kunstneriske udtryksmidler, som ellers kun realiseres meget sjældent, gør ikke hans billeder kolde, afstandstagende og smukke, tværtimod. De farer lige i øjnene på en, bider sig fast med deres urokkelige ønske om at være sig selv. Om man kan lide dem eller ej interesserer hverken dem eller





deres ophavsmand. De kan være så pågående, at det kan være en prøvelse at være i stuen med dem. For de lader ikke tilskueren forblive tilskuer, men trækker ham ind i en samtale, der resulterer i skænderi, slagsmål, venskab. Hvorfor nu det?

De er præcise. Kai Führer sætter kun det på lærredet, som er nødt til at være der, for billedets skyld, for at der kan blive et billede, ikke mer'. Ingen kniplinger, ingen grønne salatblade. Det er denne vilde og fanatiske mangel på imødekomenhed, der trækker os hen foran hans lærreder og holder os fast. Billeder som disse betvivler alt. De siger ikke ja eller nej til nogen eller noget, de viser hvordan det er at være til ved SELV at være til.

De er ikke spejle, der hjælpeløst gengiver, hvad de stilles overfor. De præciserer ikke noget bestemt, men noget ubestemt, noget vi ikke kan sammenfatte, og dermed på tværs af det øjeblik, vi kalder tilværelsen.

II

Kvadratet er ikke en naturform, men vores konsekvens af en naturform, den hjælpeløse måde, vi kan forstå den på. Naturen selv er uden konsekvenser; den indretter sig efter forholdene, til den og vi dør af det. Det er vi ikke indstillet på, men vi er nødt til at tænke i konsekvenser, og dermed glemmer vi naturen og holder den ude af vores liv og vores økonomi, f.eks. ved at beundre den eller tage den som et forbillede. Vi må nærme os naturen med det, vi kan, med de tegn, hvorved vi forstår den. Kvadratet er et af de tegn, et af de mest elementære, så enkelt, at det kan virke helt umenneskeligt.

Det er på dette politiske, sensuelle, økonomiske, erkendelsesmæssige punkt, Kai Führer sætter ind. Kvadratet som værktøj for mennesket i dets erkendelsesarbejde, nu hvor det er nødt til at overskride sin natur for at forstå sig selv som ansvarligt, "unaturligt" væsen. Og hvad gør man så? Spiller mystiker og maler kvadratets urform til meditation for flippere?

Efter årelangt arbejde med de her problemer har Kai Führer helt andre veje at anvise. Han modificerer kvadratet. Det lyder ikke af noget, men det er Columbusægget om igen. Hvis der er nogen retfærdighed til, burde der lyde et knæk i idéhistorien! For i virkeligheden er denne modifikation den dybeste, den mest menneskelige handling, der overhovedet kan foretages. Med den erobrer mennesket sin bevidsthedsform (f.eks. kvadratet) ved at overskride den, det trænger udover sin grænse for at finde den.

Kai Führers billeder er indtrængende og erfaringsmættede analyser af en grundform i dens overskridelse. Kunsthistorisk betyder dette en overskridelse af kubisme, pariser-skole osv., men i solidaritet. Man overskridet ikke traditionen ved at råbe nej fra den modsatte grøft, men ved stædigt og kvalificeret at arbejde sig ud af den.

Resultaterne af et sådant arbejde foreligger her, bedragerisk smukke for øjet, så smukke at de næsten ligner natur, men vogt jer, vogt jer! De bider.

III

Kunstværket er et snit, der tilføjer naturen bevidsthed, sårer den, så vi kan nærme os den med hvad vi har af følelser – skræk, lyst, fryd og vores hang til orden og konsekvenser.

Det er en af de ting en forfatter kan læse ud af Kai Führers billeder.

Naturalistens postulat er at snittet er repræsentativt, at det altså kunne være ført når og hvor, principielt, og med samme resultat – derfor fortæber naturalisten sig jævnt hen i forskelle og ligheder: Han spilder sin og vores tid med det som er indlysende. Andre benytter sig af naturens (virkelighedens) afskårethed til at gøre den til et symbol for oprindelighed, vækst, sund- og sandhed, spontanitetens uvilkårlige og halvt guddommelige udtryk.

Atter andre – og det spænder faktisk fra visse impressionister helt over til *réalisme* og hard edge-folk, - problematiserer selve snittet, også en symbolsk affære, halvsymbolisk i hvert fald.

Man kunne måske sige, at de arbejder emblematiske: Deres værker er ikke udlægninger eller personlige vidnesbyrd, men versioner: Udforskninger af hvad de er revet ud af.

Det er denne sammenhæng, Kai Führer arbejder i, så vidt jeg kan se. At arbejde med kvadratet, den nok mest uhandterlige grundform, er blot en nødvendig radikaliserende. Hvis man vil nå resultater, der overskrider de forventninger man er i stand til at nære, kan det være nødvendigt at man gør det svært for sig selv, for klarhedens skyld, så at sige.

Jeg har nu holdt øje med Kai i årevis men har aldrig overrasket ham i at sidde og hviske med det grønne og groende, selv om der er muligheder nok her i Midtjylland. Naturen, det er noget i øjenkrogen, den ligner altid sig selv, det er dens afmagt. Og det er kunstens chance.

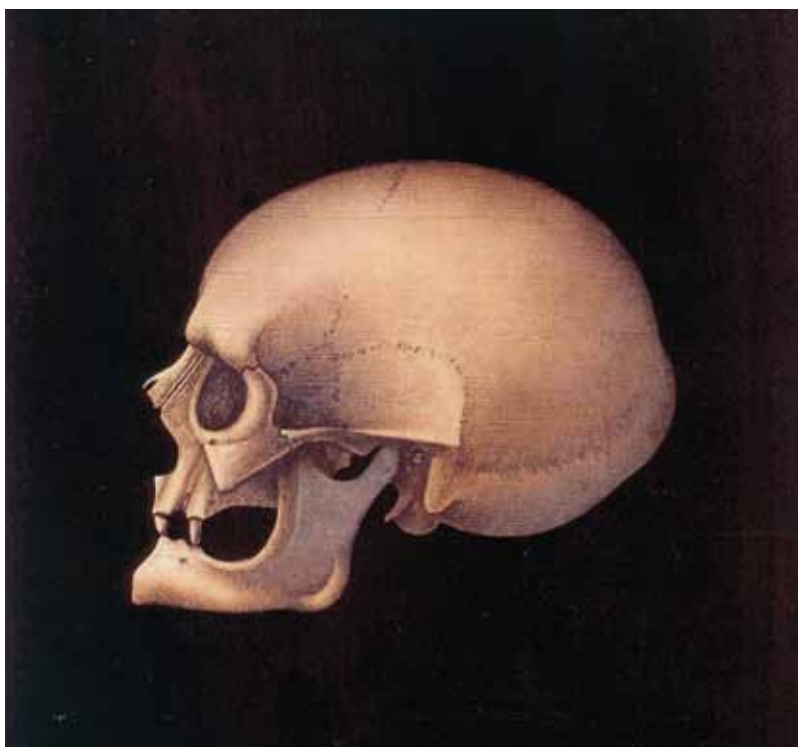
Kais emblemer vender sig ikke prøvende imod naturen, men udfordrende imod os, og farven signerer dette oprør, som altså snarere er en konfrontation: Lysende emblemer, lige langt fra den uafklarede natur og den blodsure formalistiske isolation i det private.

Gennem de sidste år er Kai Führers billeder blevet smukkere og smukkere efterhånden som han har arbejdet sig til klarhed om vej og midler. Men det er en frivol skønhed han fremstiller, tvetydig, menneskeskabt. Nul mimisis. Kvadratet, der aldrig kulminerer, men hver gang er ved at blive til, møjsommeligt for øjnene af os.

STEFFEN JØRGENSEN

KRANIUM ELLER KVADRAT - DET ER ET FEDT

Nogle uddrag fra forskellige tekster om forskellige billeder til forskellige tider.



MYSTISK MANIFEST 1975

Den påstand, at mine billeder er forestillingsløse, er usand. Mine billeder har altid forestillet det samme - tomheden. Denne er ikke udtryk for fattigdom, den er resultatet af en kraftanstrengelse. Via negationis - isolation og koncentration.

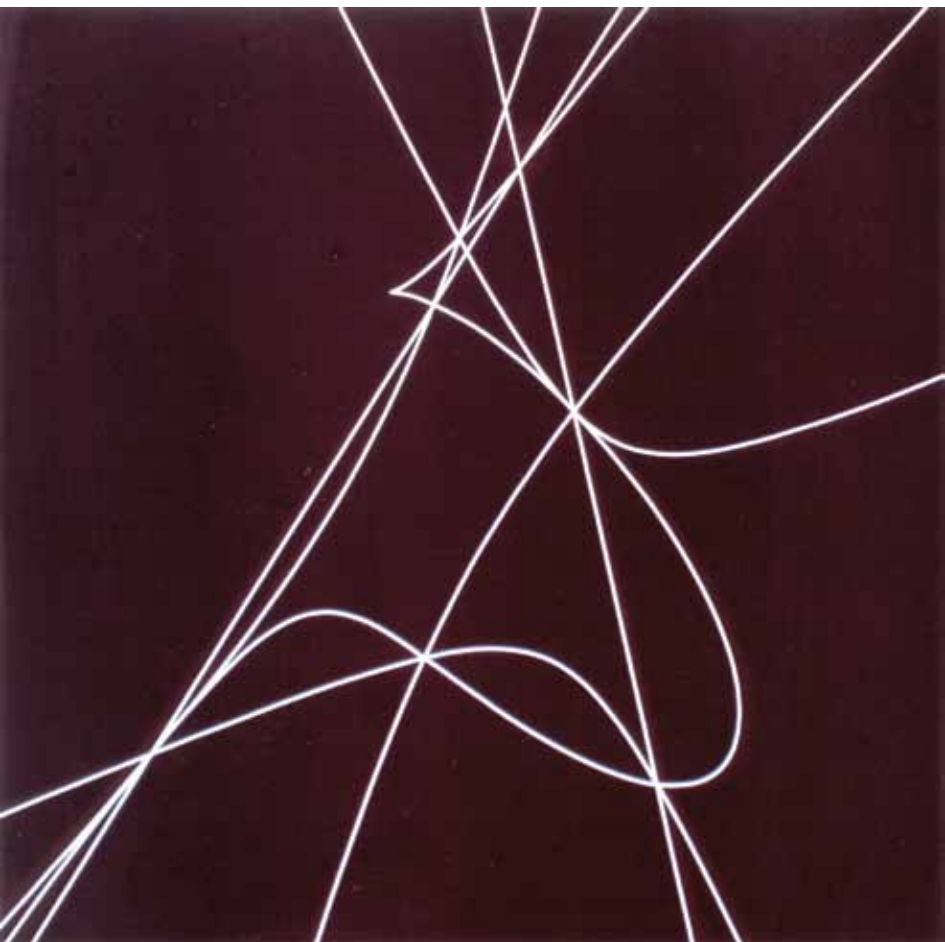
San Juan de la Cruz: "Ikke efter det mere, men efter det mindre"

"For at komme til at holde af alt, må du ikke holde af noget"

For at trænge ind i tomheden antager jeg metaforen, kraniet, kvadratet, figuren, motivet. Jeg introducerer en blomst i mit billedes tomhed, ikke af kærlighed til blomsten, men fordi den besidder metaforisk kraft. Fordi jeg, idet jeg udtrækker denne kraft, stødes bort fra genstanden og idet jeg trænger ind i mørket, uddyber jeg tomheden. Jeg er ophørt med at konstatere den fundamentale tomhed. Jeg er begyndt at tage afstand, jeg er begyndt at vinde frem.

Oh hvilken lykke.

Fray Luis de Granada: "Hvad er alle denne verdens skabelser, så skønne og fuldendte, andet end smykkede tegn, som bevidner deres ophavs fortrinlighed og indsigt. Hvad er alle disse skabninger andet end deres skabers forkyndere, vidnesbyrd om hans ædelhed, spejle for hans skønhed, bud om hans kærlighed, opvækkere af vor dørskhed, fornyere af vor kærlighed, og fordømmere af vor utaknemmelighed.



OM GEOMETRI, 1970

Pascal: "Je ne ferais pas deux pas pour la Géométrie"

Den række billeder, som vises på denne udstilling, tager deres udgangspunkt i den udformning af geometrien, som kaldes projektiv geometri. Baggrunden for dette valg er følgende: Det er velkendt, at europæisk malerkunst i flere århundreder gennem perspektivlæren havde nær tilknytning til geometrien.

Det afgørende træk ved perspektivet består i, at man trækker synsstråler fra øjet til den genstand, man vil afbilde, og lader billedet fremkomme ved at skære denne synsstrålekegle med et plan. Betragter man derefter sit plane billede,

ligner det genstanden, til trods for, at der ved den omtalte projektion opstår forkortninger, dvs. forandringer i størrelsesforholdene for den afbildede genstand. Perspektivlæren interesserer sig ikke for genstandenes mål, men for deres positioner i rummet.

I det 19. århundrede udviklede man en teknik til afbildning af den ydre virkelighed, nemlig fotografiet. Hermed faldt en af kunstens traditionelle opgaver væk, idet den nye teknik var både hurtigere og billigere.

Spørgsmål: Hvilken geometri (om nogen) har så den moderne kunst, efter at have forkastet perspektivet, betjent sig af? Svaret er meget enkelt, af den euklidiske plangeometri. Dvs. af den almindelige skolegeometri som vi alle har lært. Nu blev kunsten firkantet og derefter blev alle genstande, huse, bykvarterer firkantede. Det var en total sejr, det var for meget af det gode.

Den euklidiske geometris ugunstige indflydelse på kunst og arkitektur skyldes nok, at den er netop så stærkt aksiomatisk udformet, at den inducerer for mange egenskaber i billedet. Derved formindskes den frihed, i hvilken kunstneren



opererer. Det er præcis med hensyn til frihedsgrader, at den projektive geometri er kunstnerisk tillukkende. Vi må udvide vor formverden, vi må udvide vore ækvivalensklasser, vi må se noget nyt. Det betyder i starten, at man ikke kan se noget. Billederne virker tomme, men det er de ikke. De er blot artikuleret i et nyt og mere generelt sprog.

Indenfor billedkunsten har der været en naturlig tilbøjelighed til at operere i nær tilknytning til den rå synsoplevelse. Jeg har forsøgt at begynde i den anden ende, ved etableringen af en teori.

HANS JØRGEN NICOLAISEN

Tidligere Direktør for Silkeborg Kunstmuseum, Troels Andersen har skrevet om HANS JØRGEN NICOLAISEN

Skulpturen går altid ud fra menneskets krop. Det gælder både i historisk forstand, og for hver ny skulptur, der bliver til.

Skulpturen gentager kroppens stilling – stående, siddende, liggende, sammenpresset, udstrakt, hvilende, i bevægelse.

Hans Jørgen Nicolaisens første skulpturer stammer fra begyndelsen af halvtredserne. Han kendte til skulpturen som håndværk fra sin barndom, fra faderens virke som stenhugger. Og den håndværksmæssige kunnen og gennemførelse har han stillet sig selv som fordring gennem hele sit arbejde.

Det blev den tyske emigrant, billedhuggeren Harald Isenstein, der forberedte ham til kunstakademiet. Isenstein havde været en kendt portrætbilledhugger i Berlin før nazisternes magtovertagelse. I Danmark blev han ikke særlig værdsat som billedhugger, men klarede sig igennem i rollen som populær pædagog. På akademiet i Berlin havde han lært at modellere i en anden tradition end den danske, hans opfattelse var i slægt med den impressionistiske skulptur, sporene af modellering stod synlige i den færdige figur, og formen var ikke sluttet og glat. På Kunstakademiet blev Hans Jørgen Nicolaisen elev hos Einar Utzon-Frank, hvis opfattelse af skulpturen var en helt anden, mere præget af klassicistiske idealer, formen skulle være sluttet, overfladen fast, og formen skarpt afgrænset i rummet.

I sin debutskulptur, en stående påklædt kvindestatuette fra 1954 fulgte Hans Jørgen Nicolaisen sine egne veje, til Utzon-Franks mishag. Figuren vokser så at sige frem indefra, til den når sin endelige form. Al detaillering af formen er udeladt, såvel foldekastene i kjolen, som detaljerne i ansigtet, hænderne eller fødderne.

Iagttagelsen af modellen, naturen var hans udgangspunkt. På akademiet gennemprøvede han dette syn i en lang række arbejder, som ikke er bevaret. I en liggende kvindelig modelskitse (1953) kan man se, hvordan han arbejder ud fra en friere formopfattelse, der nok står mere i gæld til den tradition, Isenstein repræsenterede, end til Utzon-Frank.

Snart blev Hans Jørgen Nicolaisen optaget af de ekstreme former og udtryk, som menneskeskikkelsen kan afgive, det være sig en gravid krop eller en usædvanlig hovedform. Modsætningen mellem behovet for at forholde sig til naturen og trangen til at lade formen udvikle sig frit blev stadig større. I en række mindre statuetter og skulpturer fra først i tresserne svinder hovederne ind, og kroppene vokser disproportionalt, som moderne varianter af tidlige frugtbarhedsgudinder eller som ekspressive menneskeskikkelser i slægt med samtidige europæiske billedhuggere som Germaine Richier og Reg Butler. Lidt senere prøvede han at finde nye veje med afstøbninger af modeller til drejede stole- og bordben. Deri ligger måske en reminiscens fra popkunsten og ny-realismen, som ved denne tid, først i tresserne, gjorde brug af virkelige genstande, der enten kopieredes eller føjedes direkte ind i kunstværket.

Men Nicolaisens skulpturer med de drejede former behandles omhyggeligt i materialet og får derved ikke længere præg af at være afstøbninger af genstande, men en forvandling af dem.





Midt i tresserne forlader han definitivt den figurative skulptur for kun at gøre enkelte afstikkere nu og da ind i portrætskulpturen (som i busten af Albert Dam, 1969). Han fjerner nu alle muligheder for genkendelse i sine skulpturer, der udføres i ler, gips, bronze, marmor, granit og aluminium. Han kontrasterer den strengt definerede klassiske form og dens blanke, præcise overflade med ru, ujævne partier. Eller lader rette former brydes med krumme, rundede former. Selvom skulpturerne ikke længere forestiller noget i almindelig forstand, vækker de dog stadig mange associationer hos tilskueren og er ikke fri for at have symbolsk betydning. Maskuline og feminine former støder sammen i den enkelte skulptur. Som i de ældste skulpturer er det tegn for kvindens køn, eller organiske former som æg, agern, frø, der genfindes i skulpturerne fra tressernes slutning og frem. Men stadig gælder princippet at ”hvis noget ligner, tager jeg det bort”.

Tilbage bliver en søgen efter skulpturens grundlæggende egenskaber. Nogle arbejder viser formen sammenpresset eller udstrakt mellem to plader. I relieffer foldes skulpturens former ud i let krummede flader, delt af dybe snit. Materialerne er undertiden kraftigt spejlende, den sluttede form opløses gennem spejlingen af det omgivende rum.

Sammenkrøben, krybende, voksende, spændt, liggende, stående, spaltet, hel er de ord, der bedst karakteriserer de sene skulpturer. De er alle stærkt og nøjagtigt gennemarbejdede, millimetersmå afvigelser i formen ses straks.

Det på det tidspunkt (indføjet af S.N.) seneste arbejde fra 1987-1988 er en gruppe, bestående af tre aluminiumsrelieffer og tre bronzeskulpturer, der ligger foran hvert af de kvadratiske relieffer. Både relieffer og skulpturer er udviklinger af samme formkompleks. Skulpturerne er delt af en let fold eller et indsnit på langs, som en todelt kimfrugt før den folder sig ud. Reliefferne viser formen i udfoldelse, gennem hver af dem går et langt skråt, lodret snit, deres svage krumning udefter opfanger og spejler rummet omkring dem.

Denne spænding mellem en hvilende, mørk, i sig selv sluttet tilstand og den blanke udfoldede form er en gåde, et spørgsmål om skulpturens og tilværelsens betydning.

Den naturalistiske skulptur skaber et billede af mennesket, dets krop eller ansigt, som man stilles overfor – som et svar på spørgsmålet: Hvem er jeg. Livsmaskens forunderlige spejling. Den abstrakte skulptur, som Hans Jørgen Nicolaisen opfatter den, stiller samme spørgsmål, men uden at give svar. Den får os snarere til at se med ny undren på naturen og opleve dens enkleste, grundlæggende principper.