

Ud·tryk

Nr. 4 • Vinter 2010 • 11. årgang



RANDERS KUNSTMUSEUM • MUSEUM FOR DANSK KUNST

Magasin for Randers Kunstmuseum

Redaktion

Finn Terman Frederiksen

Udgiver

Randers Kunstmuseum

Oplag

3000 stk.

Udgivelse

Bladet udkommer 4 gange årligt.

Abonnement

Bladet fremlægges i museet til fri benyttelse og kan afhentes gratis på museet. Medlemmer af støttekredsen Randers Kunstmuseums Venner får tilsendt bladet frit. Skoler kan bestille gratis klassesæt så længe oplag haves.

Design og produktion

Buchs AS

ISSN

0905-4898

Randers Kunstmuseum

Museum for Dansk Kunst
Stemannsgade 2, 8900 Randers C
Tlf. 86 42 29 22 · Fax 86 43 29 54
www.randerskunstmuseum.dk

Åbningstider

Tirsdag-søndag 10-16, mandag lukket.

Fri entré.

Skoleklasser, foreninger mv. har adgang også uden for museets sædvanlige åbningstid efter forudgående aftale. Omvisning i forbindelse med skolebesøg m.v. kan arrangeres mod betaling. For grundskoler fra Randers Kommune er omvisninger gratis.

Sparekassen Kronjylland er hovedsponsor for Randers Kunstmuseum.

Forside

Poul Anker Bech: „En vinter lang“. 2005. (Venstre fløjbjillede i triptykon'et „Det tabte land“ 2003-2005. Olie på lærred, 195 x 360 cm. Randers Kunstmuseum

Bagside

Poul Anker Bech: „Sommernat“. 2004. (Højre fløjbjillede i triptykon'et „Det tabte land“ 2003-2005. Olie på lærred, 195 x 360 cm. Randers Kunstmuseum

INDHOLD



Violinspillende Poul Anker Bech i atelieret.

4 DET TABTE LAND

POUL ANKER BECH I STORT FORMAT

Ved Finn Terman Frederiksen



(Foto: Denne side Poul Blak.
Alle andre fotos i bladet: Lars Worm Beck.)

ANDET

20 DALSGAARD UD PÅ SKOLERNE

SJOV, LEVENDE OG TANKEVÆKKENDE

UNDERVISNINGSBOG FOR DE 10 - 12 ÅRIGE

OM SVEN DALSGAARD PÅ VEJ SOM

DIGITAL PUBLIKATION

Ved Line Søndergaard

22 POUL ANKER BECH:

DET TABTE LAND

UNDERVISNINGSTILBUD MÅLRETTET

7. – 10. KLASSE OG HF, GYMNASIE- OG

HANDELSSKOLEKLASSER

Ved Marie-Louise Hallen Christiansen

23 KALENDER

DET TABTE LAND

Poul Anker Bech i stort format

6. november 2010 – 20. februar 2011

Ved Finn Terman Frederiksen

Udstillingens værkudvalg

Når Poul Anker Bech ville udtrykke noget, der lå ham særlig stærkt på sinde, valgte han gerne at gøre det i et dertil svarende, betydeligt billedformat.

I alt 11 værker skiller sig klart ud fra hans øvrige produktion i kraft af deres monumentale billedstørrelser, d.v.s. i de fleste tilfælde en billedhøjde på omkring 2 meter og en billedbredde på ca. 3,5 meter. Af disse 11 fremhæver 3 sig som flerdelte værker. Det ene af dem er udformet som et såkaldt diptykon (: værk bestående af et billedpar). Det andet er et triptykon (: tredelt værk) bestående af et stort centralbillede, flankeret af to mindre billedfelter. Det tredje er også et triptykon, men sammensat af tre lige store monumentalbilleder.

Det sidstnævnte, tredelte værk, som fik titlen *„Det tabte land“*, udformede han i løbet af tre år fra 2003-2005. Kunstneren regnede det selv for sit absolutte hovedværk, den store syntese, hvori han havde sammenfattet hele spektret af temaer, der havde optaget ham stykkevis og delt igennem alle de øvrige billeder, han havde malet.

Men selv om dette tredelte hovedværk altså har en særlig betydning, der naturligt gør det til værkudvalgets omdrejningspunkt, stiller det bestemt ikke udstillingens øvrige 10 storværker i skygge. De hører alle hjemme i „superligaen“ af monumentale billeder, og hvert enkelt af dem dækker på fuldgældig vis et særlig vigtigt aspekt af kunstnerens univers.

Udstillingens enestående værkudvalg af monumentalbilleder er aldrig tidligere vist samlet.

Ligeledes har *„Det tabte land“* 1-3 endnu aldrig været udstillet i sin helhed.

Den nordiske myte om det tabte land

Med udgangspunkt i første del af Johannes V. Jensens seksdelte roman-epos *„Den lange rejse“*, dyrkede Poul Anker Bech forestillingen om *„det tabte land“*. I romanen dækker begrebet det solfyldte, paradisiske urtidsland, som Norden var før istiden. Med istidens klimaforandringer forvandlede Norden imidlertid til den solfattige og kølige region, vi kender i dag. Den hårdføre del af de oprindelige beboere, som ikke valgte at søge til mildere himmelstrøg sydpå, overlevede fra denne fjerne urtid i det barskere klima med drømmen om det tabte land i deres hjerter; og denne drøm har levet videre som en uudslettelig længsel i deres nordiske efterkommeres sind. Det er den samme længsel, der i dag driver nordboerne på ferietogter til Sydens sol og gennembræger deres forhold til den alt for korte nordiske sommers flygtighed med et nostalgisk drømmende stemningsliv.

Poul Anker Bechs altoverskyggende ønske var at nå frem til en kunstnerisk fremstilling af det tabte land som en stadig levende virkelighed i det nordiske sind.

„Det vil jeg gerne lave en stor fortælling om, der består af 3 billeder. Et vinterbillede, der så bliver afløst af et stort midterbillede, som skal være et drift-billede, den nordiske drift for at komme ud til den sol, som vi har for lidt af. Og så afsluttes med et billede, der udtrykker den drømmende danske sommernat, der lige så stille driver afsted og næsten ikke er her længere. Det store farvel vil jeg egentligt også gerne have med – også i denne serie. Det handler om at samle alt det op, som jeg har været meget optaget af og gerne vil give den store løsning på,“ forklarede kunstneren om hensigten bag det tredelte hovedværk.



Poul Anker Bech: „I drift“. 2003. (Midterste billede i triptykon'et „Det tabte land“ 1-3. Olie på lærred, 195 x 360 cm. Randers Kunstmuseum.

Det store farvel

Med udtalelsen om, at han også ønskede at få „det store farvel“ med i det planlagte triptykon, udvidede han værket dækning af den nordiske myte til at omfatte hele verdens aktuelle tilstand. Bech var en i religiøse henseender erklæret ateist, en udtalt tilhænger af Darwins lære om arternes oprindelse og af naturvidenskabelige verdensforklaringer i det hele taget. Hans livssyn var også præget af en stærk fatalisme: han var overbevist om, at verden af i dag befinder sig i en uafvendelig opløsningsproces og nærmer sig sin undergang – enten som en forudsigelig følgevirkning af menneskenes hensynsløse forurening og rovdrift på naturens ressourcer eller som det pludselige resultat af uforudsigelige naturkræfters „tilfældige“ udfoldelse, f.eks. kollision med en anden klode. Og derfor afbildede han sin omverden som en verden, der smuldrer og brydes i stumper og stykker, som svæver frit omkring i det tomme. I hans bevidsthed var den moderne verden en uoverskuelig og sønderdelt virklighed i drift. Hvor vi end vender os hen i hans billedunivers, konfronteres vi derfor med afbræk, tab af sammenhæng og bærende grund. For at tydeliggøre sin rystende virkelighedsforståelse i sine billedmæssige iscenesættelser, „gensamlede“ kunstneren sit sønderdelte verdenslandskabs grundbestanddele, landskabsfragmenter og himmel, i fysisk umulige eller naturstridige indbyrdes vinklinger, og han lod alskens genstande eller lev væsener optræde på steder, hvor de absolut ikke er naturligt hjemmehørende: en gris eller ko, en støvsuger, et fjernsyn eller andet placeres f.eks. helt umotiveret på en strandbred. Verden har mistet enhver helhed og meningsfuld sammenhæng; alt er blevet surrealistisk, meningsløst, absurd, – en

tilstand, som kunstneren konstaterer med bidende ironi og overbærende humor. Verden befinder sig på tærskelen til „det store farvel“.

„Det tabte land“

I det følgende ser vi lidt nærmere på de tre billeder, der sammen danner udstillingens mest centrale værk.

„En vinter lang“

„En vinter lang“ (gengivet på bladets forside) er triptykon'ets venstre fløjbillede. Hele værket skal aflæses som et samlet forløb af tre lige store og tematisk sammenhængende billeder fra venstre mod højre. Det vil sige, at selv om „En vinter lang“ ikke er værket hovedbillede, skal det opfattes som billedrækkens første led.

„En vinter lang“ viser et fladt og snedækket dansk vinterlandskab med en let mod højre hældende horisont under tungt rullende uvejrsskyer. Måske en flad mark, der mod venstre kranses af gran- eller fyrretræer, og mod højre forsvinder i mørket (fortaber sig i en afgrund?). Der kan også være tale om et udblik over en tilsneet strandbred, der i højre billedside lader os ane et mørkt hav („havstokkens“ bløde, diffuse tungeformer giver klart associationer i denne retning). For så vidt som vi vælger den sidstnævnte bestemmelse af motivet, må transformatorårnet, der rejser sig mod himlen et stykke til højre for billedmidten, karakteriseres som et påfaldende fremmedlegeme i de aktuelle omgivelser. Noget lignende gælder en stærkt højrehældende gyllevogn, som efter en stort svingende bevægelse ind i billedet kunne se ud til at være havareret ved tårnet, hvor begge dens højre hjul er sunket i den bløde grund. Gyllevognen ses omgivet af stående menneskeskikkelser



„En vinter lang“.

og en hund. Vognens havari og mærkeligt umotiverede tilstedeværelse her på den snedækkede sandstrand, hvor gødende gyllespredning må betragtes som aldeles meningsløs, stemmer til gengæld godt sammen med transformatorårnets lige så meningsløse placering og dets afbrudte, løst nedhængende kabelstumper. Tårnet står på stranden, ingenmandslandet mellem havet og det faste land som et levn fra en anden tid; det viser på denne måde tilbage mod „det tabte land“.

Billedets stemningskarakter er stærkt præget af det dramatiske modsætningsforhold mellem lys og skygge, som strides i skyformationernes mange blåkolde og rødligvarme gråtoner og i det elementære modsætningsforhold mellem sort og hvidt, som især kommer til udtryk i kontrasten mellem det dybsorte hav og sneens hvidhed. Og man bemærker, at hvidheden her ikke virker livsbekræftende: den signalerer vinter og død (farveløs sterilitet). Forekomsten af egentlige farver i billedet begrænser sig til de meget sarte rødlige og gullige toninger i himlens øvre partier, gyllevognens grønne tank og et par af de stående menneskekikkelsers gullige og højrode beklædning.

Som helhed udtrykker det tredelte værk bl.a. kunstnerens opfattelse af begrebet tid. „En vinter lang“ fokuserer indledningsvis på en meget negativ tidsoplevelse: den lange og kolde nordiske vinter, der føles endeløs.

Ligesom sommeren for det nordiske menneske er indbegrebet af mental livsnydelse og kropslig velvære, er vinteren et symbol på al den sjælelige formørkelse og fysiske lidelse, som menneskelivet også rummer. Den ulige fordeling af de to aspekter af tilværelsen – lykke og lidelse – var noget centralt i Poul Anker Bechs livssyn, og de svarede for ham helt til vor tidsoplevelse i forbindelse med årstiderne sommer og vinter. Lidelse forekommer altid at være langvarig, og når vinterkulden huserer, føles den ulideligt vedholdende.

Den lange vinters mørke og kulde forekommer os på denne måde at have en nærmest uendelig udstrækning i tid. Det er denne oplevelse af stilstand og trivialitet, som Bech beskæftiger sig med i „En vinter lang“. Bemærk f.eks. den vigtige detalje, at gyllevognen midt i

billedet er kørt fast; menneskene omkring den bakser tilsyneladende med at få den fri af den snedækkede sandørkens kviksand, men kommer efter alt at dømme ingen vegne. Det må også tillægges en vis betydning, at gyllevognen er en „forårsbebuder“, der skal ud og sprede sit gødende indhold over markerne, når frosten er af jorden. Gyllevognens havari giver således også den nordiske vinters uvillighed til at slippe sit greb en fysisk anskuelig form. I denne betydning bliver oplevelsen af tid noget negativt, en erfaring af fastlåsthed i den aktuelle tilstand: så erfares tiden som en langtrukkenhed, der tapper sind og legeme for kræfter. Den psykologiske grundstemning i „En vinter lang“ er i dominerende grad forbundet med denne negative tidsoplevelse, der får os til at drømme om sommersolens lys og varme. Dermed giver „En vinter lang“ den psykologiske baggrund for den længsel, der kommer til udtryk som et gennemgående grundmotiv i hele det tredelte værk.

„I drift“

Det midterste billede viser et mod højre hældende landskab, hvori en bred bjergvej fra forgrunden fører ind i billedrummet. Vejen flankeres til højre af stejle, partielt bevoksede skrænter, hvorpå en smal cementtrappe fører op til et bymæssigt bebygget plateau. Til venstre for vejen ses derimod en afgrund af „blå luft“, som i dybden fortætter sig til en optårnet gruppering af vejtræer med løvformationer, der et stykke nede ad vejen står fri af skyggevirksomheden fra bakkehældet til højre og rammes af en lavtstående eftermiddagsols gyldenvarme lys, som får dem til at gløde voldsomt op i orangegule farvetoner med blåviolette skygger. Mellem disse flanker, åbnes i midten frit udsyn mod bjerge, der fortøner sig blegt pastelfarvede i det fjerne. Vejen kan ikke følges ret langt i dybden; dens moderate stigning afløses et stykke inde i forgrunden af et brat fald forbundet med et krummende forløb, der lader vejen forsvinde ned bagom bjergbyen til højre i billedet.

Opfattelsen af vejens krummende og nedadskrånende forløb støttes af en gruppe rygvendte mennesker, der bevæger sig til fods, bærende på tasker og kufferter; denne lille flok er trukket ud på en række i venstre vejside. Dermed følger og markerer fodgængernes langstrakte formation vejforløbets venstre flanke.

De gående bevæger sig – trods afgrundens nærhed – på fast grund; derimod er der i mere end en forstand tvivl om, hvordan man skal opfatte en ikke entydigt identificerbar mørk brun menneskekikkelse helt fremme i forgrunden til venstre. Den mærkelige figur, der nærmest synes at være klædt i en eller anden form for overlevelseshjælp af gummi eller andet blankt materiale og bære beskyttelsesbriller for øjnene, kunne vække associationer i retning af en bjergbestiger, der er i færd med at kravle op eller ned, samtidig med, at

vedkommende vender hovedet og over sin højre skulder kaster et blik ned i dybet under sig.

Landskabets lysforhold er en anden faktor, der støtter opfattelsen af vejforløbet og de rejsendes målrettede færd: sceneriets disede lys kommer fra en skjult kilde, som må være solen, der står relativt lavt på himlen til højre for billedafskæringen.

De stejle skråninger i højre side af billedet kaster lange slagskygger ind over størsteparten af vejen; kun i venstre vejside når lyset uhindret frem, så de flankerende formationers farver gløder op og danner en lysende „væg“ bag de – ligeledes belyste – mennesker på vejen. Denne lysende „væg“ vinder tiltagende glød i dybden, hvor den udmunder i en „flosset“ struktur af gyldent flammende „spidser“ eller „takker“, der klart stimulerer opfattelsen af vejens videre forløb, – en stimulus, hvis karakteristiske former på iøjnefaldende vis gentager sig i de fjerne bjerges lys- og skyggetegning, således at disse danne en korresponderende „bagvæg“, der lukker af for øjets videre bevægelse i dybden og leder blikretningen videre mod højre, mod det lysrum, der anes, men ikke ses, bag skrænterne i højre billedside. Billedet karakteriserer på denne måde de rejsendes fremfærd som en vandring i retning af lyset.

Vejens krummende og nedadrettede fortsættelse danner en raffineret kontrast til „den anden vej“ i billedet, trappen, med det snorlige, opadrettede forløb. Til højre ved trappens fod står et par sorte affaldssække og en papkasse, d.v.s. affald, der vidner om det bofaste liv, som leves i bysamfundet oppe for enden af trappen. Lader vi blikket følge trappen i vejret, ser vi et andet vidnesbyrd om livet deroppe: Der brænder lys i nogle af husene. Over byen længst mod højre i billedet rejser der sig en næsten vertikal, let højrehældende grålig „væg“ på himlen. Elementet, der ifølge kunstneren skal ses som en havflade, er vippet næsten lodret op i billedrummet og danner en tilnærmelsesvist vinkelret modspiller til vejens hældende grundflade.

Gruppen af taske- og kuffertbærende mennesker, der vandrer ude i venstre side af vejen, kunne meget vel være en flok danske turister et sted i Sydeuropa. Bagagen er karakteristisk: De to bagerste figurers kufferter bærer de velkendte mærkesedler, som påhæftes i forbindelse med at der tjekkes ind i lufthavnene. Selskabet har med andre ord en flyrejse bag sig og er nu antagelig på vej til sit hotel et stykke længere fremme ad vejen her.

Der er dog ikke nødvendigvis tale om en flok turister; gruppens fremtoning giver strengt taget kun dækning for at opfatte den som en flok „rejsende“ uden klart bestemt ærinde; der kunne f.eks. i stedet være tale om mennesker på flugt fra en naturkatastrofe, krigshandling e.lign.

De vejfarende opfattes umiddelbart som billedets hovedemne; dette understøttes af værkets titel, da gruppen jo oplagt er det eneste i billedet, der rettelig kan siges at være i drift.

En mærkelig og vanskeligt identificerbar komponent er den førnævnte skikkelse, der i billedets forgrund til venstre synes at komme op fra dybet bagved selskabet. Som figuren „hænger ud“ i det tomme markerer den afgrundens farlige nærhed. Skikkelsen tilfører værket et skræmmende indslag af dæmoni gennem sin uhyggelige, abemenneske-agtige fremtoning som „et ukendt væsen fra dybet“. Og „dybet“ selv er jo ikke mindst skræmmende, fordi det udgør denne bratte afgrund i de vejfarendes nærhed og – især – fordi den danner et surrealt tomrum ved siden af billedets reale landskabsrum. Dette tomrum kan i billedet meget vel være tænkt som et sindbillede på dét, verden af i dag har mistet: det tabte land. Væsenet fra „dybet“ kan således forstås som en repræsentant for urtidsfolket, der har kæmpet sig op fra det tabtes afgrund for at slutte sig til flokken af vandrende på vejen: måske en symbolsk hentydning til en nutidsverden, der „indhentes“ af sin fjerne fortid.

„I drift“ anskueliggør begrebet tid som bevægelse i forbindelse med menneskers forsøg på at ændre deres egne livsvilkår, finde noget andet og bedre end det, der hidtil har fyldt deres liv. Modsætningsforholdet bevægelse/stilstand kommer her til udtryk i kontrasten mellem mennesker, der passerer det afbillede sted, og den fastboende lokalbefolkning.

„Sommernat“

Det tredelte værks andet fløjbillede „Sommernat“ (gen-givet på bladets bagside) præsenterer et typisk dansk sommerlandskab, der i højre billedside „svæver“ foran og delvist hen over det gabende åbne himmelrums skyer. Landskabet består nærmest betragteren af et stykke flad græsmark med en gruppe mennesker siddende omkring et bål og et par rygvendt stående får lidt længere borte. I baggrunden mod højre træder den hvidkalkede gavlg og et sporadisk rustangrebet bliktag på en trelænget gårds staldbygning lysende frem. Bag staldbygningen rager gårdens stuehus op med sit lysende røde tegtag. Over gården aftegner en bleg, hvidlig måne sig mod den blå himmel. Scenen



„Sommernat“.

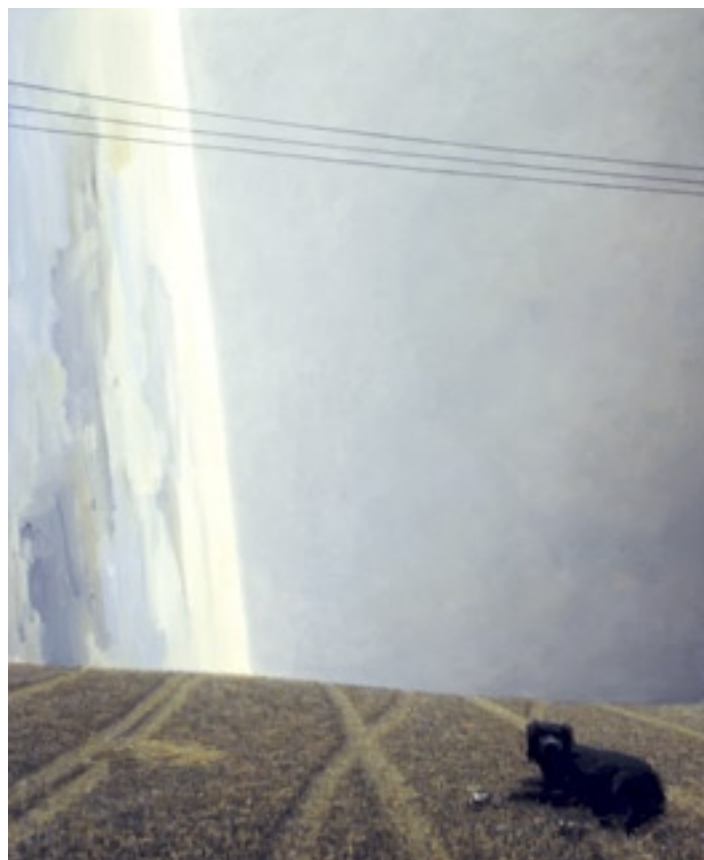
udspiller sig antagelig i timen efter solnedgang, d.v.s. på tærskelen til en af disse lyse sommernætter, hvor dag og nat går i ét og nattemørket aldrig falder på.

Med enkelte afgørende undtagelser er billedets motiv og stemningskarakter udpræget realistisk. Den mest påfaldende surreale og meget naturstridige undtagelse er selvfølgelig marklandskabets fragmenterede og fritsvævende fremtoning som et „skiveskåret“ og irregulært afgrænset brudstykke, der – med ukendt „forankrende“ videreførelse udenfor billedfeltet mod højre – stikker frem som en flosset flade i billedfeltets tomme rum. Vi har her at gøre med en af kunstnerens mest yndede former for iscenesættelse: den „ensidigt forankrede“ landtunge (typisk en mark, men også en vej e.lign), der rager ud som en tynd og fragmentarisk flade i det åbne rum (himmelrum eller svælg/underverden). Bech fremstillede ofte indbegrebet af den nære omverden i form af en enkelt græs- eller kornmark, gerne med den dertil hørende gård i baggrunden. Kunstneren var selv født og opvokset på en vendsysselsk bondegård, der med sine 20 tønder land ikke var stort mere end et husmandsbrug. Billedet af en gård og en enkelt dertil knyttet mark spejlede således den lille verden, han selv var vokset op med, fødegården og det dertil hørende jordlod, i videre eksistentiel betydning en markering af „den enkeltes lod“ i tilværelsen.

Hvem er de to eller tre svært skelnelige menneskeskikkelser, der opholder sig ved bålet i billedets svævende forgrund? Hvad laver de i grunden her? De har tændt deres „lejrball“ ved siden af en opstikkende drænrørsbrønd, en åben forbindelse til det gabende dyb under marken. Er det måske atter mennesker fra „dybet“, der søger her?

Med sin milde danske sommerpalet og sin idylliske fredfyldthed er billedets stemningsanslag på den ene side uendelig harmonisk og betryggende, men samtidig også farefuldt og dybt foruroligende i kraft af sin surrealistiske iscenesættelse, der vidner om en sønderdelt og undergangstruet verden. Situationen er særdeles tvetydig, og sommernatsidyllen på landet ses med andre ord som „en saga blot“, der bidrager til opfattelsen af nutidens livsverden som „det tabte land“.

„Sommernat“ giver en anden indfaldsvinkel til fænomenet tid end det tredelte værks to øvrige værker. „*En vinter lang*“ forholder sig til tid, der snegler sig af sted og vækker længsler efter noget andet og bedre. „*I drift*“ er en mere neutral fremstilling af bevægelse og forandring som en objektiv proces i tiden. I „*Sommernat*“ møder vi opfyldelsen af de midsommerdrømme, vi længes efter i den lange vinter, ja kulminationen på hele årets længsel efter sol og varme. Den fortættede her-og-nu-oplevelse er samtidig en erfaring af tid som flygtigt nu. For den højeste opfyldelse er også forbundet med den smertelige bevidsthed om, at sommerens lyksalighed ikke kan fastholdes. Den lyse og milde tid er knap



indtrådt før den går på hæld. Lykkestilstanden under den højeste opfyldelse er således smerteblandet i kraft af bevidstheden om denne hurtige forgængelighed.

At opfyldelsens vidunderlige nu samtidig indebærer en smertefyldt erfaring af, at det opfyldte glider os af hænde, betyder, at oplevelsen af det flygtige nu netop hverken er en hvilen i øjeblikket eller en fremadrettet længsel, men derimod en kamp for at aktivere en erindrende fastholdelse af det flygtige, d.v.s. i sit væsen en bagudrettet tidserfaring. Sommeren er omme før vi når at tænke tanken til ende, og alt det forgangne bliver en del af det evigt tabte land, fortiden og alt hvad den rummer i vor erindrende „fastholdelse“. „*Evigt ejes kun det tabte*“ (Ibsen). Det tabte land er en uafvendelig realitet; det tabte kan aldrig genvindes.

Den endnu tilbageværende, sønderdelte verden er forbigående i hvile, og mennesker hengiver sig kontemplativt til sommernattens idylliske fortryllelse. Verdens modsætninger synes for en kort stund ophævet: den lyse sommernat har fortrængt det dybe nattemørke med sit egenartede „halvlys“, hvori aftenskumring og morgendæmning mødes i en ubrudt sammenhæng. Sammen med de to eller tre mennesker, der er samlet omkring bålet her, oplever billedbetragteren, hvorledes nuet og evigheden endnu synes at leve sammensmeltet i bålets snart hendøende gløder.



*Poul Anker Bech:
„Opbrud“. 1985. Olie
på lærred, 200 x 320 cm.
Vejde Kommune.*

I det lykkelige nu, erfarer vi tiden som noget, vi ønsker aldrig må få ende; dens slags flygtige lykke-stunder er dog uundgåeligt forbundet med en snarlig „opvågnen“, som mere end noget andet lærer os at kende tidens ubestandighed. Den kortvarige lykke-tilstand, der fylder sindene, er allerede fra fødslen forgiftet af bevidstheden om det igangværende tab. Det betyder smerte, men smerten virker samtidig tilbage og forstærker den øjeblikkelige lykkefølelse. Oplevelsen af sommerens lykkelige nu fortaber sig altså i sin modsætning, d.v.s. bevidstheden om den forestående „endeløse“ vinter; den kortvarige nydelse af sommerlig lykke bringes derigennem tilbage til sig selv i intensiveret form! Den „bider sig selv i halen“ og bliver sig endnu mere bevidst derved. Det er hvad Poul Anker Bech igen og igen slår fast, når han taler om, at ethvert fænomen opleves i kraft af sin modsætning, d.v.s. først for alvor opfattes som dét, det er, gennem den sideløbende opfattelse af dét, det ikke er.

„Opbrud“

Transformatorstårnet, som jævnligt forekommer i Bechs landskaber, er gerne et af den type røde murstenstårne, der fra begyndelsen af 1920'erne frem til midten af 1950'erne opførtes mange af i Vendsyssel. Kunstneren havde daglig et tårn af denne slags for

øje; der stod nemlig et lige udenfor hans hjem, den tidligere skole ved Bastholm Møllevej i Tollestrup, som han købte i 1974.

I nogle af Bechs billeder hviler transformatorstårnet solidt på sin faste grund, i andre har det i foruroligende grad mistet jordforbindelsen! F.eks. i det store billede „Opbrud“ fra 1985, hvor landskabet er i synlig opløsning og tårnet i færd med at lette fra sin plads på den flade, afhøstede stubmark. Marken slutter brat et stykke forude; dens flossede kantlinie rager ud i det tomme, mens en lodretstående havflade rejser sig bagved, hvor den mod venstre ender i en vertikal, svagt hældende horisont og et stykke skyet himmel.

Kun den øverste spids af transformatorstårnet er nogenlunde intakt, mens resten befinder sig i en broget opløsningstilstand. Det lettende tårn holdes endnu „på plads“ af tre svære, mur- og nagelfast forankrede el-kabler som føres vandret ud af billedet i venstre side.

Til venstre for tårnet i billedets forgrund ligger en sort hund og synes at agere vagthund med dertil hørende garanti for, at „alt er som dét skal være“. Et andet „beroligende“ element i dette højst foruroligende, men også humoristisk uhøjtidelige billede, er campingvognen, som ses parkeret ved en lille plantage af grantræer langt borte i baggrunden til højre. Billedets sære, ildevarslenende lys – et solstreg fra en meget



Poul Anker Bech: „Fårene står der endnu og glør“. 1994. Olie på lærred, 158 x 321 cm.
Gymnasieskolernes Lærerforening, København.

mørk uvejrhimmel – rammer marken og den øverste del af tårnet som var det fokuserende projektorlys på en mørkelagt scene.

Billedets stemningskarakter er mærkeligt tvetydig, præget af den samme dobbelthed, vi forbinder med ord som „galgenhumor“ eller „tragikomik“.

Transformortårnet i opbrud er et godt eksempel på kunstnerens tematiske beskæftigelse med tidsbegrebet og den historiske forandringsproces. Transformortårnene var engang stolte formidlere af elektrisk energi til landets fjerneste afkroge.

Det er tankevækkende, at disse røde teglstenstårne netop ligner middelalderens kirketårne, der kan ses og høres viden om, og engang var vidnesbyrd om kirkens og kristendommens dominerende betydning i samfundet. Transformortårnenes opførelse overalt i det tyvende århundredes nationale landskab synliggjorde en ny teknologisk tidsalders fysiske kraftformidling. Industriskorstene og transformortårne overtog rollen som tidens sande magtsymboler, der vidnede om, at samfundets bærende kræfter nu var af en anderledes verdslig beskaffenhed. Sammenlignet med kirketårnene fik transformortårnene dog ikke noget langt liv. Snart løb udviklingen fra dem, et faktum, som tydeligt afspejler sig i Poul Anker Bechs kunst. Nogle af de røde tårne står ganske vist endnu, men de fleste er i dag fjernet. Hvor de stadig står, er de isolerede fortidslevn uden ledningsforbindelser til nutiden, d.v.s. i en vis forstand reduceret til mindelser om „det tabte land“.

I mange billeder gav Bech tårnene med intakt kabelforbindelse til omverdenen, men fra 1985 begyndte han også fremstille tårne med afbrudte, løst nedhængende ledninger fra tårnets top, eller simpelt-

hen tårne helt uden synlige spor af forbindelsestråde til verden omkring sig. Denne vekslende praksis var led i hans tematiske kredsen omkring tårnenes skæbne „på ondt og godt“. Den kendsgerning, at transformortårnenes rolle mod århundredets slutning var ved at være udspillet, rummede nemlig en dobbelthed, som talte stærkt til kunstnerens humoristiske sans. Med skrotningen fulgte også en frigørelse: efterhånden som elforsyningen begyndte at klippe trådene rundt omkring, betød det jo at tårnene befriedes fra deres bundne samfundsopgave! Kunstneren – der lige fra barndommen havde følte sig fascineret af og nærrede „en vis frygt“ for disse højspændte og dæmonisk summende tårne som var de en slags „besjælede væsener“ – følte, at han allerede midt i 1980'erne ligefrem kunne mærke udsigten til denne frigørelse på tårnenes ydre fremtoning: efter mange års bundethed til stedet forekom de ham nu „bevægelige“, og han så for sit indre blik, hvordan deres glæde over udsigten til den nye frihed steg til jublende overstadighed og fik dem til at bryde op fra stedet. Deres eufori forekom ham så stor, at de ikke holdt sig tilbage fra at indlede dette opbrud „i utide“, d.v.s. før udviklingen havde kappet de sidste forbindelsestråde til fortiden, sådan som vi ser det i „Opbrud“, hvor det store tårn endnu på sin ene side fastholdes af tre kraftige forsyningskabler, men til trods for det – midt i sin opløsning – har løftet sig fra grunden som en kæmpemæssig kassedrage!

„Fårene står der endnu og glør“

I billedet „Sommernat“ ses to får, der står med ryggen til og glør ud i en afgrund. Verden omkring dem er i opløsning, store dele af deres mark er styrtet i af-

grunden, men de står bare tilbage på afgrundens rand og stirrer ud i det bare ingenting! Deres hjerner er lige så tomme som det gab, der har åbnet sig foran dem.

I modsætning til markens køer, som kunstneren til lagde den evne at kunne undres og længes, havde han bestemt ikke nogen høj mening om fårs intellektuelle formåen. Opfattede han den drøvtyggende ko som et vegetativt drømmende, filosofisk anlagt gemyt, betragtede han nærmest fårene som indbegrebet af dumhed. Denne opfattelse tog han i arv fra et af sine elskede litterære forbilleder, Jeppe Åkjær, og dennes velkendte vers i „*Ole sad på en knold og sang*“: „*Fårene står der endnu og glor*“.

Poul Anker Bech malede faktisk flere markante værker med reference til grundtemaet i Åkjærs folkekære sang om fårehyrden Ole og hans ubændige trang til at løsrive sig fra den hjemlige jordknold og søge ud i den vide verden. Forholdet mellem hjemstavnsfølelse og udlængsel var et af hovedemnerne i Bechs univers.

Et års tid før sin død lagde kunstneren an til et monumentalt billede med titlen „*Ole sad på en stang og sang*“. Bech humoristiske forvanskning af Åkjærs titel sigtede bl.a. ironisk til tidens forcerede kropskultur, helsestudiernes heftigt „spinnende“ motionister, der dyrker bevægelsen uden at flytte sig en tomme af stedet, eller ekstremsportens „ironman“, hvis sportslige præstation for Bech at se var en komisk, besynderligt afmålt substitut for virkelig at erobre verden. Kunstneren havde faktisk en alternativ titel til værket: han kaldte det „*Jernmand med udlængsel*“. Bech anskueliggør mandens problem ved at afbilde ham som en rustende jernfigur i en stivnet løber-attitude; Bechs ubevægelige

Ole er så at sige „rustet fast på stedet“, idet hans ene, strakte ben forlænger sig ud i en stang, der står solidt plantet som en absurd „hopla-nål“ i klitterne på den jyske vestkyst!

Værket kendes kun som et forarbejde fra 2008 til monumentaludgaven, som kunstnerens aldrig nåede at realisere. Det var hans plan at male det store billede til præsentation på den aktuelle udstilling.

Mange år tidligere, i 1994, havde kunstneren imidlertid malet en anden monumentaldækning af hjemme-og-ude-temaet: „*Fårene står der endnu og glor*“. Billedets Ole sidder på en høj trappestige eller stigestol af den type, der bruges af strandens livreddere. Ved stolens fod er opsat en læskærm, -vendt mod landsiden! Foran skærmen på en taburet i sandet sidder en kone, sikkert Oles mor, der antagelig skal personificere hans trykke forankring og opvækst i fødehjemmet. Rundt omkring de to mennesker ses en række genstande, bl.a. en parabolantenne, et TV-apparat, plastdunke og deslige. Antennen og fjernsynsmodtageren er let opfattede vidnesbyrd om den forudgivne interesse for den store verden, som har næret Oles længsel, samtidig med at disse remediers tilstedeværelse på stranden naturligvis må betragtes som en ren absurditet.

Bagved denne gruppering står så de glanende får, og der vil de med sikkerhed stadig stå tilbage længe efter at deres hyrde „over havene fo'r“.

„Over Karup“

I 1979 tog Poul Anker Bech flyvercertifikat. Hans ønske om at kunne bevæge sig frit som fuglen i himlens åbne luftrum var ikke mindst et personligt resul-



Poul Anker Bech: „Over Karup“. 1988. Olie på lærred, 160 x 320 cm. CAOFC, Finderup.



Poul Anker Bech: „Fiskeren“ I. 2007. Olie på lærred, 100 x 310 cm. Gribskov Gymnasium.



Poul Anker Bech: „Fiskeren“ II. 2007. Olie på lærred, 100 x 310 cm. Gribskov Gymnasium.

tat af den udlængsel, han opfattede som hjemstavnsfølelsens modpol. Hans oplevelse af verden som pilot fra sit lille privatflys cockpit fik stor betydning for den måde, hvorpå han fremstillede himmel og jord i sin kunst. Krængende eller lodret stillede horisonter blev hyppigt forekommende i hans turbulente landskabsfremstillinger, og selv om man ikke kan opstille nogen regulær årsagssammenhæng mellem hans flyvning og billedernes udformning, er der dog tydeligt, at flyvningen i høj grad har bidraget inspirerende til billedudformningernes egenart.

I det store billede „Over Karup“ ser kunstneren så at sige sig selv over skulderen under indflyvningen til den stedlige lufthavn. Blandt billedets fortrin er ikke mindst dets uregelmæssige format, der her virker særdeles velmotiveret i sit samspil med mo-

tivet. Poul Anker Bech eksperimenterede gennem årene atter og atter med irregulære alternativer til det traditionelle, strengt rektangulære billedformat. Måske havde han Harald Giersings berømte udtalelse om „rammen“ (=motivets beskæring) som „billedets vigtigste virkemiddel“ i baghovedet, når han forsøgte sig med disse nye muligheder. Hans eksperimenter af denne art faldt ikke altid lige heldigt ud, mest fordi deres irregulære afgrænsning ikke spillede naturligt sammen med de pågældende billeders indhold eller udformning i øvrigt. I adskillige tilfælde nåede han dog frem til resultater, hvori den alternative afgrænsning af billedfeltet virkede styrkende for den samlede billedvirkning. „Over Karup“ er et særdeles overbevisende eksempel på denne mere vellykkede del af hans eksperimenter. Rammefeltet

her vækker naturligt associationer i retning af den begrænsede udsigt fra et sidevindue eller en front-rude i et fly.

Motivet fremtræder i øvrigt påfaldende helstøbt og realistisk; kun helt fremme i nedre venstre billed-hjørne rummer det nogle ubestemmelige, surrealistiske bestanddele; deres fremtoning er så diskret, at den ikke virker påfaldende forstyrrende for billedets realistiske helhedsvirkning.

„Fiskeren“ I-II

Flypiloten Poul Anker Bechs himmelflugt fandt et markant modspil, når kunstnerens fantasi af og til søgte ned i havets dyb.

I „Fiskeren“ I møder vi som så ofte i Bechs billeder et typisk dansk landskab med en fritsvævende mark foran et skovbryn. På kanten af marken helt fremme i billedets forgrund sidder en ung mand og fisker. Stangens line forsvinder ned i dybet under ham.

„Fiskeren“ II afslører, at afgrunden under den unge lystfisker er et havdyb. Vi kan følge fiskelinens fortsatte vej ned i vandet til havets bund, hvor et særdeles tankevækkende panorama udbreder sig for billedbetragterens blik. Spredt på havbunden ligger nemlig en kolossal mængde sunkne objekter fra forskellige tidsaldre, dog især fra vor egen tid. I baggrunden ses eksempelvis en sunken fregat, længere fremme genkendes bl.a. et fly, en bil, en vaskemaskine, et TV-apparat, en gasflaske m.m. Havbunden er således opfattet som kæmpemæssig kirkegård for alskens historiske levn, d.v.s. både i bogstavelig og overført betydning en repræsentativ anskueliggørelse af alt det tabte, d.v.s. „det tabte land“ i begrebets mest universelle betydning.

„Det lysner over agres felt“

I dette billede konfronteres vi atter med den svævende mark foran et skovbryn. Landskabet udbreder sig her under en skyet himmel med gennembrud af kraftfuldt sollys, der rammer markfladerne og giver billedets titel anskuelig mening.

Der er her tale om et tvetydigt stemningsbillede, ved første blik en billedkunstnerisk lovsprisning af det danske agerland som et mildt og givtigt livsmiljø for befolkningen, men ved nærmere betragtning og eftertanke snarere et undergangsbillede, der afslører at dette landskab billedligt talt svæver som en tynd skal i det tomme, d.v.s. allerede har sin fremtid som idyllisk solbeskinnet agerland bag sig!

Grønthøsteren i forgrunden er ved at være en anakronisme, og landbønderdommen, som sidder og hygger sig i græsset ved siden af den, vil komme til at opleve vældige omvæltninger sin levetid. Hvad der er tilbage af fortiden synes her henvist til den sorte affaldssæk, som også har fundet tilflugt på denne grønne plet, der umiddelbart fremtræder som en isoleret og fredfyldt oase i et truet landskab.

Solstrejffet i „Det lysner over agres felt“ er nok en umiddelbart positiv udmelding, hvilket har været kunstneren magtpåliggende, fordi værket jo blev til som udsmyknings-opgave til et sygehus. Men dette ændrer ikke kunstnerens fatalistiske overbevisning om, at verden omkring ham grundlæggende er så syg, at dens forestående endeligt ikke mere står til at ændre.

„Asfaltserenade“

En folk vejarbejdere er i færd med at anlægge en asfaltvej ude i den tomme luft langs kanten af et fragmentarisk, svævende marklandskab med et transformatorårn i billedets baggrund. Den absurde scene giver en tvetydig og dybt ironisk kommentar til menneskets landskabsregulerende indgreb i naturen. Transformatorårnet hæver sig i det fjerne i vertikal kontrast til landskabets og den sorte asfaltmasses horisontale udbredelse. Asfalten forlænger nok landskabet ud i det tomme, men denne tynde skal over det bare ingenting virker bestemt ikke som nogen landvinding, snarere som et sort liglagen over det uigenkaldeligt tabte land.

Vejarbejderne spreder og jævner den dampende varme og klæbrige masse ud med store blødt svingende bevægelser, der kan vække associationer i retning af en form for rytmisk dansende udfoldelse. Det er muligvis dette, der har ledt kunstneren til at give billedet sin besynderlige kombinationstitel. For der er jo ikke megen musik i den sorte asfalt som sådan.

En anden forklaringsmulighed kan være et konkret „lydbillede“, som kunstneren måske forbandt med sine feltstudier af asfaltarbejdere; de har ganske sikkert haft en transistorradio kørende under arbejdet!

Billedet rummer også associationer i retning af en grammofonplade. Mange af Poul Anker Bechs billeder rummer referencer til værker af andre, gerne ældre mestre, som kunstneren var særlig optaget af. „Asfaltserenade“ blev i påfaldende grad præget af Bechs beundring for Wilhelm Freddie og dennes maleri „Grammofonlandskab“ fra 1939. Den måde, hvorpå Freddie her lod en roterende grammofonplades ekspanderende ringformer brede sig som en



Poul Anker Bech: „Det lysner over agres felt“. 2007. Olie på lærred, 160 x 360 cm. Grindsted Sygehus.



Poul Anker Bech: „Asfaltserenade“. 2002. Olie på lærred, 200 x 350 cm. Statens Museum for Kunst.

stor „tunge“ ud over billedets landskab, inspirerede Bech til at udbrede sit billedes sorte asfaldække på lignende vis.

„Landet vesten for månen“

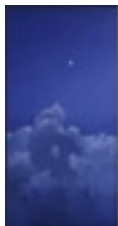
Med baggrund i eventyrenes verdensbillede omtalte Poul Anker Bech gerne den østlige verden som „landet østen for solen“ og den vestlige verden som „landet vesten for månen“. I en katalogtekst fra 2001 beskrev han sin oplevelse af akserne øst-vest som den under hans opvækst i Vendsyssel forbandt sig med indtryk fra Den kolde Krigs internationale politiske klima; han skrev bl.a.:

„ Mod øst lå et vilt land med sandjorder, bakked, lyng og granskove. Fra det hjørne kom vinterkulden og isvintrene. Derovre stod månen op og rejste sig i sin kolde majestæt over det dystre land. Fantasien bar videre til Finlands skove, Ruslands stepper og det øde Sibirien. Men det var også eventyrets og den dragende mystiks ver-

denshjørne. Længere ude lå jo Orienten med hele spektret fra 1001 nats eventyr til den kinesiske dragers fortryllelser. Helt anderledes mod vest. Her strakte landet sig blidt ned mod mere frodige strækninger, som fortabte sig i solnedgangens lykkedis. Når solen forlod os, strålede den angiveligt med fuld styrke over det rige og forjættede Amerika. Det hele blev nok forstærket af kold-krigstidens politiske undertoner. Men den store ramme, spændt ud mellem øst og vest eller mellem solopgang og solnedgang, stikker langt dybere i Nordboens bevidsthed. Myter og litteratur er rig på eksempler. Når Thor i den nordiske mytologi er ude for at „jage trolde“ sker det mod øst, og når han vender hjem til Asgård – ja så er det mod vest! Det farlige ligger mod øst. Vest er det gode hjørne.“

Bechs triptykon „Landet vesten for månen“ viser os da også en dertil svarende tvedelt verden. Billedets centralfelt fremstiller et vestjysk kystlandskab, der åbner sig mod havet og den vestlige (sol)verden mod højre og den østlige (måne)verden i form af en afgrund

Poul Anker Bech:
„Landet vesten
for månen“. 2002.
Triptykon, olie på
lærred, midfeltets
bredde 330 cm.
Hjørring kasserne.



mod venstre. I midten en højderyg af vesterhavsklitter, hvorpå bl.a. ses en rytter og strandgæsters sporadisk parkerede biler. På strandbredden til højre for klitrækken står fremme i forgrunden en flagstang, og foran den en hvid papkasse lukket med brun tape samt en blå gasflaske. Flagstangen skæres midtvejs oppe af billedets øvre kant, så et flag, der eventuelt måtte være hejst, ses ikke. Lidt længere borte står en rødklædt kvinde med en hund ved foden af klitrækken og stirrer ud over havet mod vest. Den bestående verdens foruroligende afbræk på skrænten mod øst blotlægger Danmarkshistoriske referencer til de krige, vi har udkæmpet for vor nationale selvopholdelse (Christian IV., en fregat, et udstikkende kanonløb m.v.). Vi mindes ikke mindst ved disse krigshistoriske komponenter om, at værket blev til som en udsmykning til brug for Hærens Materiel Kommando. Dets sigte er dog i videre forstand at give en sammenfatning af de politiske og historiske aspekter i kunstnerens verdensbillede med centrum i hans nordjyske hjemstavn.

„Mediet“

Et andet verdensudblik, som Poul Anker Bech behandlede i det allerstørste billede, han nogensinde malede, var massemediernes. „Mediet“, som han kaldte værket, var et bestillingsarbejde til Nordjyske Stiftstidendes domicil i Aalborg.

Billedet har en påfaldende tvedelt struktur: den venstre hovedpart af det viser et stærkt solbelyst interiør med udsigt gennem et panoramavindue i et højhus: fra vinduet ses Limfjordens løb mellem Aalborg til højre og Nørresundby til venstre. En rygvendt, delvist gennemsigtig mand står og betragter udsigten. Gennemsigtigheden udtrykker bl.a. hans åndsfravær, hans intense optagethed af udsigten. I billedets højre

trejedel skifter billedet brat til et ret så mørkt kontor; ved en computer sidder her en mand og arbejder med ryggen til, omgivet af et par stående skikkelser. Længere i baggrunden, hvor væggen rammes af indfaldende lys fra et mindre vindue står forskelligt elektronisk udstyr. De ubelyste dele af denne bagvæg rummer „skygge billeder“ af et bylandskab; på himlen over dette svæver huse omkring mellem skyerne.

Med den lokaliserbare udsigt over Aalborg-Nørresundby hentyder værket til Nordjyske Stiftstidendes lokale forankring. Det vældige udsyn fra højhuset forbinder mediet med let opfattede, relevante pointer om pressens „overblik“ i forholdet til „den vide verden“, men billedet fortæller tillige om den hårde kontrast mellem den direkte betragtning af verden udenfor gennem den tårnhøje bygnings store udsigtsvindue og den indirekte kontakt med omverdenen i kraft af elektronisk kommunikationsudstyr. Ved den skarpe adskillelse af billedets to rumzoner er der lagt vægt på at opfatte de to dermed forbundne former for omverdenskontakt som væsensforskellige. Samtidig gør kunstneren tydeligvis gældende, at pressen netop kendetegnes ved sin evne til at rumme og håndtere begge dele.

Den der ser billedet uden at kende Nordjyske Stiftstidendes bygning, ville umiddelbart kunne tro, at billedet fremstiller en udsigt fra bladhuset. Det er ikke tilfældet; billedet er i den henseende ren fiktion. Den svimlende udsigt med stærkt krængende horisont kan ikke forbindes med nogen eksisterende eller naturlig udsigt fra en bygning i Aalborg. Der er reelt tale om udsigten fra et fly, antagelig oplevet af kunstneren selv fra eget fly. Højhuset med panoramavindue har altså symbolsk karakter af et „kontroltårn“, hvorfra den vågne presse holder øje med det omgivende samfund.



Poul Anker Bech: „Mediet“. 1986. Olie på lærred, 193 x 452 cm. Nordjyske Stiftstidende, Aalborg.



*Poul Anker Bech: „Efterårsmail fra en kabeltromle“. 2007. Olie på lærred, 198 x 340 cm.
KMK Holding, Sdr. Felding.*

„Efterårsmail fra en kabeltromle“

Betragteren præsenteres her for et storladent udblik over en nordjysk Vesterhavsstrand med en glødende solnedgang under spektakulære skyformationer; sceneriet

åbner et poetisk stemningsrum, der appellerer stærkt til dén særlige tilbøjelighed hos nordiske mennesker, som Bech kaldte „solnedgangssentimentalitet“. Vi bringes uvilkaarligt til at tænke på Skagen-epokens nyromantiske



univers, selv om den typiske skyfrie midsommeridyl i „den blå time“ her er afløst af en skyet efterårshimmel. Billedets sødmefyldte Krøyer-nostalgi brydes endvidere – ganske brutalt – af en række prosaiske

objekter, der klart hører nutiden til. Først og fremmest en iøjnefaldende stor kabeltromle med et kraftigt rødt jordkabel, hvoraf en ende er rullet ud og slynger sig frem mod betragteren i strandens hvide sand.



Poul Anker Bech: „Morgendagens kyst“. 2000. Olie på lærred, 166 x 363 cm. Hjørring Gymnasium.

Foran rullen står en kompressor og længere i baggrunden er en personbil parkeret midt ude på strandbredden. Ikke langt fra bilen er en hund er i færd med at efterlade en hilsen i sandet. Billedets egentlige hovedaktør er imidlertid en sommerklædt kvinde, der sidder på en stol ved siden af kabeltromlen og mailer trådløst fra en bærbar PC. Hendes fremtoning virker ellers påfaldende gammeldags: hendes fodlange hvide sommerkjole og den karakteristiske stråhat, hun bærer på hovedet, ville gøre hende naturligt hjemmehørende blandt tilskuerne omkring Sankt Hans-bålet i Krøyers berømte billede. Men mindelserne om „la belle époque“ kolliderer med computeren i hendes skød. Hun sidder altså her som et levn fra en forgangen tid og er – som den naturligste ting af verden – i færd med at meddele

sig i et af nutidens elektroniske medier. Hvem skriver hun til? Er hun i gang med at pleje en ny omgangskreds på Facebook, eller er skriver hun måske hjem til de gamle venner tilbage i „det tabte land“? Og hvad har hun at meddele? Billedet rummer mange „løse ender“, ikke mindst kabeltromlens, der synes i færd med at „rulle sig ud“ for at tilføre en splittet tidsalder ny „sammenhængskraft“. Denne nye, endnu udfoldede „røde tråd“, er måske billedets hovedanliggende: et spinkelt fremtidsløfte her ved solnedgangstide i det verdenshistoriske efterår.

„Morgendagens kyst“

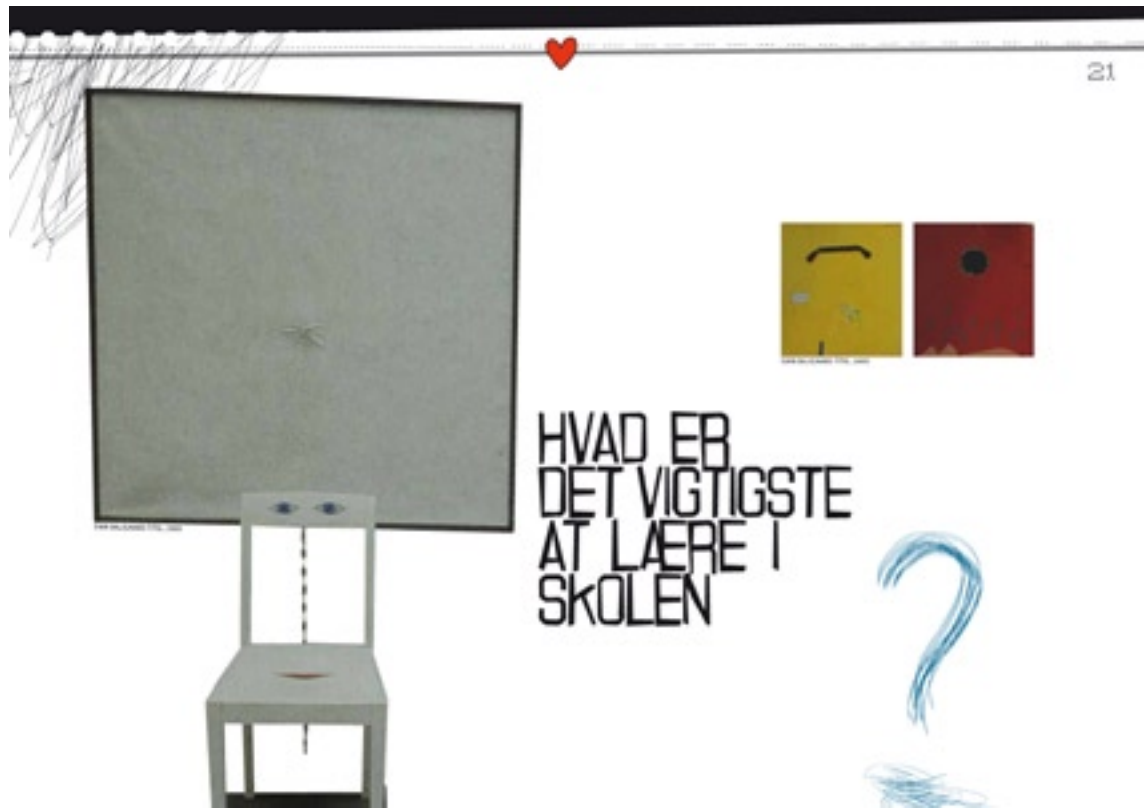
Med billedet af „Morgendagens kyst“ løste Poul Anker Bech en udsmykningsopgave til Hjørring Gymna-



sium. Som altid når han malede bestillingsarbejder havde han i sin udformning af værket tanke for, at det gerne skulle passe til bestemmelsesstedets miljø og funktioner. I det aktuelle tilfælde skulle han male et billede, der passede til det daglige undervisningsmiljø for en gymnasieungdom, som generelt måtte antages at have et lysere syn på menneskehedens fremtid end han selv. Derfor malede han et lysstemt kystlandskab, der symbolsk skulle udtrykke „morgendagens kyst“, udelukkende befolket med repræsentanter for den nye generation af dagens unge, som er grundlaget for morgendagens samfundsudvikling. Men han kunne ikke dy sig for at gøre sit billede til en yderst tvetydig fremtidsvision, som i høj grad også lod hans egen fatalisme komme til orde.

Kystlandskabet hænger i det tomme rum, mangler en bærende grund under sig. Og kunstneren markerer indirekte sin egen tilstedeværelse som passiv deltager, d.v.s. som tilskuer; det sker i form af forgrundens gamle, prøvede lænestol, hvis tilhørsforhold til tidens surrealt undergangsdømte virkelighed markeres ved, at den – lige så naturstridigt som kystlandskabet i det hele taget – står og balancerer på dét ene af sine fire ben, den har tilbage!

Som videre læsning om kunstneren anbefales Finn Terman Frederiksens store monografi „*DET TABTE LAND*“. Poul Anker Bechs *billedverden* (2010).



DALSGAARD UD PÅ SKOLERNE

Sjov, levende og tankevækkende undervisningsbog for de 10 - 12 årige om Sven Dalsgaard på vej som digital publikation

Ved Line Søndergaard

„Jeg er født den 29. maj 1914, i tvillingens tegn, det anser jeg som en fordel, både som menneske og som kunstner.“ Sådan sagde kunstneren Sven Dalsgaard; at han også blev født i Randers og havde sit kunstneriske virke her er en anden sag, men tvillingens tegn kom til at præge ham som kunstner.

Hvad sker der så, når en person født den 3. september 1973, i jomfruens tegn, skriver en bog om

Dalsgaard? Hvis man skal tro den generelle beskrivelse af jomfruer, er vi detaljeorienterede perfektionister, og det lyder jo kedeligt!

Mit mål var at skrive en sjov, smuk og underholdende bog til mellemgruppen i grundskolen. At formidle viden om en spændende lokal og national kunstner, som man kan opleve gennem en stor samling på Randers Kunstmuseum.

Jeg er opflasket med Dalsgaards udtryk, som man uvilkårligt har mødt i Randers gennem 1980'erne og 90'erne, „Køb Dansk“-reklamen på muren ved Århusvej/ Bøsbrovej, „Tiden er Løs“ plakaten til teateret Vestenvinden, den blå nøgle ved Værket, osv. Desuden har jeg set mange gode særudstillinger med hans værker på Randers Kunstmuseum.

Hans finurlighed vakte min nysgerrighed, og som voksen har jeg sat pris på hans evne til at udtrykke sig med enkle virkemidler, en farve og et hul, en farve og to øjne, en farve og en stol, direkte, subtilt, og til tider foruro-ligende... For der prikkes (fysisk) hul i balancen og harmonien.

Dalsgaards værker er præget af tvillingens dobbelthed, man finder had og kærlighed, lys og mørke, sort og hvidt, skal og skal ikke. Forsendelser, hvor både indhold og modtager er ukendt, og hvis rejse fra A til B er afbrudt.

Jeg har på min visit i formidlingen på Randers Kunstmuseum ønsket at fortælle om Dalsgaard og at introducere elever i alderen 10 – 12 år til hans værker og idéer.

Jeg har villet skrive bogen i Dalsgaards ånd, sjov, levende, tankevækkende, den er derfor udført med sjove opgaver, og layout udfærdiget i samarbejde med grafiker Louise Neimann. Bogen og opgaverne har været gennemtestet på Randers Lilleskole af Betina Ågaard Jørgensen, samt på Korshøjskolen af Lene Helle og Mette Bay, som jeg sammen med museumsinspektør Lise Jeppesen, skylder stor tak.

Bogens titel er *Den blaa bog om Sven Dalsgaard* og refererer såvel til de faktuelle beskrivelser af Sven Dalsgaards liv og levned, som til hans farvepræference, vidunderblå. Oplysningerne i førstnævnte er bygget på Finn Terman Frederiksens monografi: En rejse på stedet. Sven Dalsgaards liv og kunst. I Dalsgaards ånd



er undervisningsbogen også tosidet, den består af en del til danskundervisningen og en til billedkunstundervisningen.

Det sidste punktum bliver sat den 29. november, præcist et halvt år efter Dalsgaards fødselsdag i tvillingens tegn. Det gør bogen til en skytte! De skulle angiveligt være uforudsigelige og gerne ville ud i verden. Jeg håber derfor, at bogen vil komme vidt ud i verden, og at lærere og elever vil bruge den på deres helt egen, om ikke uforudsigelige måde.

Bogen udkommer i første omgang som en digital publikation, men Line Søndergaard og Randers Kunstmuseum ligger aktuelt i dialog med Randers Kommune om at udgive bogen som en fysisk publikation i det nye år.

RANDERS KUNSTMUSEUM GÅR ONLINE

Længe har Randers Kunstmuseum haft et hængeparti med at overføre oplysninger om museets samlinger til Kulturarvsstyrelsens online registreringssystem REGIN. Det er en database, som gør det muligt for alle at søge i alle statsstøttede museers samlinger. Oplysningerne herfra overføres til Kunstindeks Danmark som er det centrale register over kunstværker og kunstnere i danske statslige og statsanerkendte museers samlinger. Siden juni i år er der blevet arbejdet på opgaven. Lige nu er knap 2400 af museets 3868 værker overført, og der kommer løbende flere til.

Ønsker man at gå på opdagelse i Randers Kunstmuseums samlinger kan man gå ind på Kunstindeks Danmarks hjemmeside, www.kid.dk, og via Museumsoversigten finde frem til museet.

POUL ANKER BECH: DET TABTE LAND

*Undervisningstilbud målrettet 7. – 10. klasse og
HF, gymnasie- og handelsskoleklasser*

Ved Marie-Louise Hallen Christiansen

Fra den 6. november 2010 til den 20. februar 2011 vil Randers Kunstmuseum gerne invitere alle interesserede skoler og øvrige uddannelsesinstitutioner til at opleve udstillingen Poul Anker Bech: DET TABTE LAND. Udstillingen er centreret omkring hovedværket af samme navn, men udgøres i øvrigt af 14 monumentale, stærke og vedkommende malerier, der alle relaterer til menneskets eksistentielle grundvilkår. Her er virkelig tale om en udstilling i stort format.

„Vi er drømmere af natur“ og „egner os ikke til at leve i nuet“ mente Poul Anker Bech om det nordiske menneske. Han anså det ikke som noget attraktivt at leve i nuet, men hyldede tidsperspektivet og mente, at det interessante ved mennesket i forhold til andre sansende væsner er vores forhold til fortid, nutid og fremtid – det, at vi har forventninger, drømme om fremtiden, og erindringer. Kunstneren var i den forbindelse inspireret af Johannes V. Jensens litterære storværk *Den lange rejse* og beskæftigede sig i sine værker med myten om det tabte land. Myten handler om menneskets udlængsel som et grundvilkår og om den evige jagt på lykken andetsteds, som beskrives i flere nordiske værker, herunder f.eks. Pontoppidans *Lykke-Per*, I. P. Jacobsens *Niels Lybne* m.fl.

I forbindelse med udstillingen tilbyder Randers Kunstmuseum omvisninger til et bredt spektrum af målgrupper, men har endvidere udviklet undervisningsmateriale henvendt til folkeskolens 7.-10. klasser og til HF, gymnasie- og handelsskoleklasser. Materialet er udfærdiget af Marie-Louise Hallen Christiansen i dialog med Rita Houmann, Randers Statsskole og Lise Jeppesen, Randers Kunstmuseum

Undervisningsmaterialet tager afsæt i udvalgte værker fra udstillingen og kobler dem med uddrag

af relevante litterære værker med det fælles sigte at belyse myten om det tabte land og i forlængelse af dette, at diskutere det moderne menneskes forhold til fænomenet tid.

Materialet er bygget op omkring en introduktion til den aktuelle udstilling på Randers Kunstmuseum og til kunstneren og hans billedunivers. Introduktionen er henvendt til både elever og lærere og er tænkt som en platform for det forestående arbejde med kunstnerens værker. Arbejdsspørgsmålene er inddelt i tre temaer med følgende overskrifter: *Den historiske forandringsproces, Tid og stemning samt Drift, opbrud og udlængsel*, men kan i øvrigt alle kombineres med de supplerende indgangsvinkler, der er nævnt sidst i materialet. Spørgsmålene er som udgangspunkt målrettet henholdsvis 7.-9. Klasse og Gymnasie- og handelsskoleklasser, men det er selvfølgelig op til den enkelte underviser at vurdere, hvilken type spørgsmål, der passer til den pågældende klasse. Spørgsmålene til Gymnasie- og handelsskoleklasser drager paralleller mellem Poul Anker Bech og udvalgte værker indenfor moderne dansk litteratur med henblik på at udvide kunstnerens univers og belyse hans temaer fra andre – i dette tilfælde – litterære vinkler.

Til undervisningsforløbet er der tilknyttet omvisninger og undervisningsmateriale til brug både før og efter besøg i udstillingen. Undervisningsmaterialet kan downloades fra museets hjemmeside www.randerskunstmuseum.dk fra d. 26. oktober. Omvisninger for skoler i udstillingen er gratis. Der kan bestilles tid til omvisninger i hele udstillingsperioden ved at kontakte museet på telefon 86 42 2922 eller på mail info@randerskunstmuseum.dk.

KALENDER

6. november 2010 til 20. februar 2011

DET TABTE LAND

POUL ANKER BECH I STORT FORMAT

Poul Anker Bech (1942-2009) malede igennem sit liv 11 værker, som alene ved deres størrelse skiller sig iøjnefaldende ud fra hans livsværk i øvrigt. I disse store billeder samlede han sine mest betydningsfulde kunstneriske budskaber. Disse megastore værker vises nu for første gang på én udstilling. Det tredelte hovedværk „Det tabte land“ har aldrig været udstillet i sin helhed. Entré.

7. november kl. 14.00

OFFENTLIG OMVISNING

I POUL ANKER BECH-UDSTILLINGEN

Ved museumsleder Finn Terman Frederiksen. Entré.

14. november kl. 15.00*

POUL ANKER BECH OG TRIO QUINTILIAN

(* NB! Udstillingen lukker denne dag kl. 14.50; der vil fra dette klokkeslæt udelukkende være adgang for koncertarrangementets gæster).

Ved denne koncert på Randers Kunstmuseum kan publikum nyde Poul Anker Bechs kunst og høre musik med Trio Quintilian. Finn Terman Frederiksen giver en kort introduktion til udstillingen, og fortæller om kunstnerens forhold til musik i det hele taget. Poul Anker Bech var især kendt for sine surreale landskaber, fyldt med mystik, farveskønhed og en fortættet stemning. Han elskede musik og specielt violinen, som også er i centrum ved dette arrangement. Første del af koncerten består af en række små mesterværker for violin og klaver af bl.a. Kreisler, Fauré, Ravel, Debussy og Ysaye. Efter pausen spilles Brahms c-mol trio. Trio Quintilian består af Mo Yi, violin, Gert von Bülow, cello, og Olha Chipak, klaver. De to førstnævnte har tidligere gæstet Brage. Denne gang kommer de sammen med deres fremragende russiske pianist. Arr: Brage i samarbejde med museet. Entré: 145 kr.

23. november kl. 19.30

DET TABTE LAND

POUL ANKER BECHS BILLEDVERDEN

Foredrag ved museumsinspektør Finn Terman Frederiksen, Randers Kunstmuseum.

Poul Anker Bech (1942-2009) var en af sin generations betydelige og dybt originale danske malere, der udviklede et eget realistisk/

surrealistisk billedunivers, som i væsentlig grad byggede på den nordiske myte om det tabte land. Entré.

23. november til 23. december

STORT JULEUDSALG

Store rabatter på udvalgte bøger. Et rigt udvalg af plakater gives væk.

9. januar kl. 14.00

OFFENTLIG OMVISNING

I Poul Anker Bech-udstillingen ved museumsleder Finn Terman Frederiksen. Entré.

5. marts (til 7. august)

NIELS REUMERT

RETROSPEKTIV UDSILLING

Udstillingen viser et fyldigt udvalg af Reumerts produktion fra Violet Sol-perioden i 1970'erne frem til i dag.

13. marts

KULTURHUSDAG

I lighed med tidligere år vil huset også denne lørdag byde på et overflødigshorn af spændende særarrangementer for hele familien.

Som det fremgår, er der indtil videre planlagt to offentlige omvisninger i Poul Anker Bech-udstillingen. Museet vil løbende vurdere et eventuelt behov for at der programsættes flere omvisninger de kommende måneder, og vi beder derfor interesserede tilkendegive deres ønsker om dette, og være opmærksomme på, at museet i givet fald annoncerer ekstra omvisninger som opslag i museets forhal.

