

Det er Louisianas stifter, Knud W. Jensen, der fortæller et sted, hvorledes den amerikanske kunstner Alexander Calder (1898–1976) udbryder, let resigneret under opstillingen af en af sine skulpturer – ”Oh, one more Moore” – og således blev det også på museet i Humlebæk, hvor Calder blev den anden af de to store markører i parken – sammen med Henry Moore. Dog har de delt territoriet mellem sig: Moore har taget den store plæne, medens Calder har fået terrassen foran caféen. Men de er fælles om udfordringen: Både Calder og Moore er blevet så meget inventar, at det måske kræver en ekstra anstrengelse fra beskuerens side – eventuelt en lille selvpåført fremmedgørelse i et kort sekund, hvormed man kan komme fra det at få øje *på* til det at have øje *for*.

Ikke desto mindre ligger det netop som ide i rigtig mange kunstneres arbejde, at deres værker ville have nået et toppunkt, dersom de indtog verden med samme autoritet som træer og sten, altså som ubetvivleligt eksisterende, også hinsides skaberens hensigt med dem. Og i den sammenhæng må man vel sige, at det er lykkedes Calder – eller for den sags skyld scenografen Knud W. Jensen (der tilmed er takket, drillende, af Calder ved at få sine initialer, KJ, på *Almost Snow Plough*, fordi han blandede sig så meget ...). For det er med et maksimum af selvfølgelighed, at Calder har sat sig på terrassen. De tre skulpturer forholder sig til det store rum, til havets uendelighed, til horisonten, men også til det nære og elementære – at vi er her, lige nu, i lys og skygge, at livet bevæger sig, som vinden blæser, på godt og ondt. Lad os da blive siddende lidt.

De tre skulpturer er stærke hver for sig, og de kunne have taget terrassen hver for sig, men trioen har alligevel en pointe, også en der går længere end det princip, som Knud W. Jensen altid hyldede som samler, navnlig når nogen skulle give noget: Én er alene, to bliver et parforhold, tre er en gruppe med dynamik – en livsfilosofi, der måske ikke omfatter ægteskabet på den mest harmoniske måde, men derimod foregriber mandens ønske om at se social vitalitet spejlet i kunsten og i museet som kollektivt tilløbsstykke.

Skulpturerne repræsenterer nemlig en stigende gennemsigtighed og udfoldelse af rummet omkring sig. *Almost Snow Plough* er skarp og skjuler mere, end den åbenbarer, bag sine sorte vægge – skyggen spiller en større rolle end lyset her og husker os på, at Calder ikke bare er glade dage. Ploven har arbejdets træghed i sig, den kan minde en om de gamle rustrøde landbrugsmaskiner, man stadig i min barndom kunne se efterladt her og der i det danske landskab, i hjørnet af en mark – som om bondemanden en dag bare ikke orkede at gå tilbage til naturen. Den står og skræver bredt, Ploven, den rækker sine spidse skær alt andet end mildt mod sommerhimmelen. Den holder på

Alexander Calder



jorden, den er faktisk alt for grundfæstet i forhold til størrelsen og den let beskedne stræben.

Her over for står *Nervures minces* (Spinkle ribber), som har rejst sig på noget, der ligner ben. Der er mere væsen end genstand over *Nervures*. Den er yndefuld, og den danner fine mellemrum med sin struktur, samtidig med at den tager omgivelserne ind i små udsnit. Ribber er noget, der bærer noget større, bladets overflade, skibets sider eller husets tag, ribber er skelet og skrog – og det er også, hvad *Nervures* ligner. Et insekt, der har slået sig ned. Men uden retning, der er ingen aggression eller bevægelse andet end beskuerens egen gåen omkring og så lysets – dagens, årstidernes skifte. Trækker ploven mod jorden, løfter *Nervures* – sig selv, naturligvis, men også stedet. Noget har rejst sig, noget har foldet sig ud – som et træ. Skulpturen er harmonisk, for den forener det statuarisk lodrette med både cirkelslag og skrånstillede plader, næsten som gennemspiller den forskellige måder at imødegå tyngdekraften på i statikken – det vil sige, når man rejser noget, der af mere naturlige årsager hellere vil ligge ned: Man kan fordele tyngdekraften over en bue, man kan styre den i et ligevægtspunkt, eller man kan støtte ved at lade noget læne sig op ad noget andet. *Nervures* er ikke en bygge-manual, men den bliver, når man nu sidder og kigger på den, til et lille billede på, hvad der sker, når noget – nogen – opgiver at blive liggende.

Little Janey Waney har sat sig på himmelen som en evigt skiftende konstellation af kulørte planeter – hvid, blå, gul. Den er løftet op af et knaldrødt stativ på tre ben, og deroppe skramler den så rundt, konstellationen, som en anden anarkistisk vejrhane. Man kan ikke navigere efter den, for den er et vanedyr, denne vejrhane, der er kræfter i den, der får den til at falde tilbage i visse positioner, selv om vinden gør sit. Heri ligner den museets fjerde Calder-skulptur – den, indendørs, frit hængende mobile *Quatre systèmes rouges*, der ganske vist med stor ynde, men med lige så stor sikkerhed, finder tilbage, over tid, til sin naturlige balance. Set på denne måde, kunne man sige, er der en stor elementær trøst i Calders ting – hvis det da ellers er en trøst, at noget hører til et bestemt sted i en bestemt position. Men naturlighed er nu en gang højt værdsat i vores kultur. *Little Janey Waney* er i øvrigt opkaldt efter endnu en person, som i lighed med Humlebæks Knud W. blandede sig meget i udformningen af bemeldte skulptur, Baby Jane Holzer, der holdt til i kredsen omkring Andy Warhol.

Alexander Calder har måttet kæmpe lidt med sit image som harmløshedens apostel, som den moderne skulpturs venlige entertainer. Selv lagde han ubevidst grunden til dette ry, da han sidst i 1920'erne rejste fra fødelandet, Amerika, til Paris og placerede sig på kanten af tidens delvis surrealistiske avantgarde, lavede sit berømte håndgjorte og i høj grad håndholdte cirkus, et modelunivers, hvor dyr, klovne og akrobater, gjort i ståltråd og stærke farver, blev et lille bud på verdensteatret. Man har siden da lagt mere vægt på legebarnet end på den eksistentielle alvor, som et cirkus – af alle



Alexander Calder: *Nervures minces* (Spinkle ribber), 1963
Bemalet jern, 358 x 305 x 346 cm
Donation: Ny Carlsbergfondet

Foregående opslag:
Almost Snow Plough (Næsten sneplov), 1964/76
Bemalet jern, 432 x 325 x 287 cm
Deponering: Museumsfonden

Følgende opslag:
Little Janey-Waney (Lille Janey-Waney), 1964/76
Bemalet jern, 558 x 240 x 205 cm
Deponering: Museumsfonden





kunstformer – jo dog netop gennemspiller, og der er ingen tvivl om, at cirkus på mange måder blev og var et billede på kunsten i samfundet, kunsten som samfund, dengang mellem de to store krige. Maskepi og illusion, stræben og præstation, domesticering og disciplin, tricks og virkemidler, for slet ikke at tale om forholdet til publikum – det er alle elementer, som nok udløser latter og spænding i arenaen, men som ikke desto mindre også er betydningsfulde for kunstneren.

Så den venlige entertainer med den ligefremme og usofistikerede fremtoning – rød bondeskjorte og blå bukser og ikke så meget pjat, fortæller alle, der har mødt Calder – er kun det overfladiske indtryk af en stor kunstner, der greb ud efter det fundamentale og fundamentalt enkle, en universel realisme – helt på linje med kunsthistoriens største og strengeste, Mondrian, som man næppe ville mistænke for fis og ballade, på trods af de glade farver og boogie-woogie-billedet sidst i livet.

To træk hos Calder skulle blive en banebrydende fornyelse af kunsten i det tyvende århundrede. Han lukkede kroppen ud af skulpturen, og han lukkede bevægelsen ind i den. Det første gjorde han ved at lade skulpturen blive en tegning i rummet: i begyndelsen brugte han ståltråd til at 'modellere' sine figurer med, og omskrev således kroppenes volumen uden at give dem billedhuggerkunstens klassiske fylde; siden forlod han det klart figurative og begyndte nu at bruge industrielle materialer og teknikker til at skabe sine figurer med – for figurer må de stadig kaldes. Der ud over indførte han en poetisk råhed i faget, der endegyldigt fjernede det fra det kunstfærdige – hos Calder kan man se skruer og møtrikker, og hans skulpturer får den dag i dag fra tid til anden en gang maling hos autolakereren.

Det andet, bevægelsen, kom ud af et øjenåbnende besøg hos netop nævnte Mondrian, i dennes atelier på Montparnasse i Paris i 1930, hvor Mondrian var optaget af intet mindre end et universelt formsprog, som han så udtrykt i sin egen ideelle maleriske stræben – systemet af sorte linjer på hvidt med enkle primærfarvede felter. Besøget havde en enorm indvirkning på Calder, ikke mindst Mondrians kærlighed til det forenklede betog Calder, men han udfordredes af det statiske i dette verdensbillede og satte så at sige strøm på det, introducerede bevægelsen. Hans påstand var, at bevægelsen ville give et endnu stærkere billede af noget universelt, fordi ting, som bevæger sig på grund af ydre påvirkning, eksempelvis vind, vender tilbage til et naturligt punkt, dér, hvor det er i balance. Dén lille tur peger bedre på det universelle med sin dynamik, ville Calder sige – og Mondrians malerier afslørede sig altså pludselig som albertavler den eftermiddag, kun tilgængelige for menneskets indre meditative mobilitet. Calders vidunderligt enkle mobiler, derimod, får tilfælde og lovmæssighed til at tage hinanden under armen for en stund. Derfor er *Little Janey Waney* så velplaceret dér – med havet i baggrunden. Havet, som ter sig, som det vil, men altid vender tilbage til vandret.