

PÅ SPORET AF DEN TABTE FØLELSE Portræt af Preben Fjederholt

*Til udstillingskataloget Preben Fjederholt ERINDRING, Vejle Kunstmuseum 2002,
Nivaagaardsamlingen 2003*

Først øjnene. Af alt på den mand var det øjnene der dominerede...Et harmonisk bygget menneske. Høj og slank. Ansigtet smalt og markeret, men forfinet - aristokratisk. Panden høj og smukt hvælvet øverst ved hårgrænsen. Næsens lige linie, vinkelret på de tynde øjenbryns, understregede ansigtets regelmæssighed. En mellemting mellem et smilehul og en fure i den ene kind det modsatte...munden smal med et solidt drag ned mod hagen. Ørerne små, let bagudrettede. Men øjnene, disse mørke, næsten sorte øjne. Et intelligent blik, men også en dunkel passage omverdenen og en bevidsthed. Og hvad omverdenen fik at se var en dyb ro i det sorte mørke - som om intet kunne overraske ham. Denne uforfærdede ro lå også i stemmens mørke leje. Sætninger fra Preben kom altid klart tilhuggede, som uomgængelige udsagn, der ikke kunne ændres på, selvom han drenget smilende let kunne ændre holdning når det blev nødvendigt. En alvorlig mand - med sans for humor. Ikke en hr. Hvemsomhelst. Det, man talte med Preben om var vigtigt, havde betydning. Ethvert tiltag til smalltalk blev knust og vendt mod den stakkel, som havde forsøgt sig med det. Preben var nådesløs overfor snæversyn og dumhed. Han opfattede det som manglende respekt. Han mødte altid selv folk med respekt og forventede det var gensidigt.

Preben var først og fremmest maler. Og det var grunden til at jeg kom til at lære ham at kende rigtigt. Jeg havde faktisk allerede hørt om ham som barn. Han var nemlig jævnaldrende med min 3 år yngre bror, som han gik klasse med i en periode på Tarup Skole ved Odense. Det var sidst i 1960'erne. Vi boede dengang i samme parcelhus-forstadskvarter, og legede på de samme ensformige villaveje, hvor endeløse rækker af tætklippede Ligusterhække talte autoritært mod vores spirende oprør. Jimi Hendrix, Marihuana og syre. Omgivelserne så ganske anderledes ud end vi havde det indeni. Nu er det jo sådan, at man ikke rigtigt interesserer sig for eleverne i de lavere klasser, så jeg kan faktisk slet ikke mindes at have set ham dengang, men jeg hørte der gik ry om en fantastisk tegner i min brors klasse. Selv vidste han alt om mig, for de små kender de store, og havde, fortalte han mig senere, på afstand mig som det store forbillede - så længe det varede...

Men vi skulle først mødes langt senere.

Det skete i slutningen af 1980'erne, i udstillingskælderen ved Kunstakademiet på Kongens Nytorv, hvor jeg for første gang så en række af Prebens billeder, malet mens han var elev dér. Jeg vidste hvor teoretisk undervisningen på Akademiet var, og forventede derfor at se et cool, ironiserende maleri med overfladen som væsentligste element. I stedet kom jeg ind i et stemningsmættet, dunkelt rum og fik af billederne en altmodisch, museal fornemmelse af noget på en gang mærkeligt og velkendt - den højstemte følelse man får i selskab med de klassiske maleres billeder. Vi fik hilst på hinanden for første gang, udvekslede livshistorier, og begyndte straks at diskutere maleri. Det blev en god og lang samtale, og

jeg gik derfra ikke helt som den jeg var, da jeg kom.

Fordi vi begge var igang med at udvikle maleriet fra en anden og mere indadvendt position end 1980'ernes eksalterede vilde maleri og Kunstakademiets konceptualisme fandt vi hurtigt en fælles tone i enighed om, at maleriet først og fremmest har med sansning og fordybelse at gøre. Et mentalt rum. Jeg kunne mærke på Preben at han virkelig mente det alvorligt - det var ikke et udtryk for en strategi. Min egen enegang med maleriet havde været svær og fuld af tvivl, og derfor også præget af en vis distance, der slet ikke gavnede mit arbejde. Prebens maleri blev dagligt konfronteret med Akademiets kritik. Bortset fra fotografen Per Bak Jensen, i hvem Preben fandt en åndsbeslægtet, havde professorerne Hein Heinsen, Mogens Møller og Stig Brøgger med afsæt i Amerikansk konceptkunst og de franske postmoderne filosoffer ikke megen forståelse for Prebens projekt, men dette at mødes og omgås "Fjenden" har givetvis skærpet hans fornemmelse for præcis hvor han selv stod og ville hen med maleriet. Denne daglige kamp havde jeg aldrig oplevet så konkret, og jeg beundrede hans kamgeist, hans stærke tro på maleriet. På den måde var han en slags redning for mig og mit maleri, som jeg i svage øjeblikke frygtede var outdated og fortabt.

Selv havde jeg kun sporadisk frekventeret Kunstakademiet i begyndelsen af 1980'erne, dengang Dan Sterup-Hansen var professor på Grafisk Skole. Det var tradition der ville noget, med modeltegning og det hele - den anden yderlighed - og jeg følte mig for "moderne" i dét selskab. Min modstand havde været af en anden og noget blidere art. Vi stod altså midt imellem den nye og den gamle "akademisme" - og ville et nutidigt maleri. Jeg så i Prebens arbejder dén inderlighed og intensitet jeg havde ledt efter. Men o.k., hvis det bare var det, kunne adskillige andre jævnaldrende malere også være med - det gik dybere: Det meste maleri dér, i 1980'erne var som sagt enten hysterisk, eller cool og rigidt. Der var langt imellem snapsene. Kehnet Nielsen var en af de få jeg kunne forholde mig til, og nu også Preben.

Det, jeg taler om, er det "maleriske stof", et oldnordisk begreb fra en svunden tid, fra dengang en maler var en maler - og ikke sådan en et æggehovede, der udtænker strategier og tager pis på det hele. Med det maleriske stof mener jeg når farven har krop, d.v.s. tyngde og fylde, men også inderlighed og substans. Dette at farven dels er "følt", ligger på fladen, og alligevel illuderer rum. For ikke-malere kan det virke teoretisk, men det er en vigtig pointe ved oplevelsen af Prebens maleri.

Per Kirkeby, som Preben satte meget højt, er et godt eksempel på en maler der med årene har bevæget sig fra en plaktagtig, cool brug af farven hen mod en følelsesfuldt ladet og gammeldavs inderlig farvebehandling. Rent teknisk er der groft sagt to tilgange til maleriet: En metodisk, kalkuleret og videnskabelig måde, hvor maleriet bygges op som en konstruktion - farven er kun farve, lærredet kun lærred og skal heller ikke illudere andet. Betydningerne i værket er noget, der tillægges udefra. Værket er som en tom kasse, hvis mulige indhold tilføres fra omverdenen. Der er gjort meget ud af den håndværksmæssige konstruktion af kassen.

Og så en uvidenskabelig, kropslig måde, hvor sansningen spiller den største rolle. Her er farven både materiale og ide, men får tilført

sansningen, følelsen. Her er magi tilstede. Maleriet er en eruption, det er skudt frem som et ladet objekt i kløften (kampen) mellem maler og materiale. Hvis vi skal bevare billedet med kassen - så er der her puttet noget i, og det er blevet umuligt at skille ad fra selve kassen. Ren magi. Det er ikke den gamle snak om Kunstneren der udgyder sit hjerteblod jeg vil ind på, eller Det Andet, som Hein Heinsen taler om. Det er noget tredje. Når sansningerne, de pludselige indfald, kroppens erindringer lukkes med ind i værket - og tager idéernes plads i mødet med det konkrete materiale, farven, lærredet - flytter fokus over i et tredje felt, som er et uudsigeligt og ubeskriveligt sted. Erindringens og billedets virkelighed. Hverken objekt eller subjekt. Mere et sted end en ting. Sådanne steder er Preben Fjederholts malerier.

Malere af den sidste kategori havde (bortset fra Per Kirkeby, der altid har været hævet over kritik) en tendens til at blive betragtet som patetiske og outdated i 1980'erne. Ikke at vi selv syntes vi var patetiske, men det var en opfattelse der herskede blandt conceptualisterne. Det var lidt interessant. Det var kitschen, de var bange for, tabet af klarheden. De var jo fundamentalister, hvor vi var en slags katolikker....Det tog Preben og jeg konsekvensen af med udstillingen PATHOS på Den Frie i København i 1993. Vi fik en række skribenter til at udlægge den nutidige betydning af Det Patetiske i kataloget til udstillingen. Det var Per Aage Brandt, Stig Dalager, Cecilia Maria Jacobsen, Lars Morell, Karl Aage Rasmussen, Preben Major Sørensen og Carsten Thau. Udstillerne var ud over Preben Fjederholt og undertegnede Inge Ellegård, Frans Kannik, Pontus Kjerrman og Bo Thobo-Carlsen.

Preben havde et stort anlagt, fortællende maleri igang til udstillingen. Det forestillede en boksering med et væld af tilskuere... ved nærmere eftersyn kunne man finde både Marx, Freud, Nietzsche og et væld af andre store tænkere på tilskuerpladserne. Det blev desværre aldrig færdigt og siden malet over. I stedet viste han nogle værker af en serie, der hed Objets Trouvé med variationer af museumsmotivet, han havde været inde på tidligere. Et billede af en kystode eller nattevægter (i én variation med lommelygte, en anden uden) der falder i staver over et skønt klassisk modelbillede på sin sene nattevandring i det lukkede museum. I en variation opdager han et par trusser der ligger under billedet, i en anden variation gennemhuller han sin egen skygge med lysstrålen fra lommelygten præcis dér hvor genitalerne sidder på gulvet under billedet...

Preben arbejdede i serier. De vigtigste motiver de første år var interiører og opstillinger. Så kom landskaber og det han kaldte Det Metafysiske Museum - billeder af billeder på museum - eller malerier af billeder - eller billeder af malerier - you name it. De stammede fra en tur han var på med Kunstakademiet til New York. Her gennemfotograferede han rummene på de museer de besøgte og brugte disse fotos som udgangspunkt for malerierne. Der kom også en del sære skov- og landskabs billeder i denne periode, hvor den grønne farve ofte var ualmindelig mærkelig. Mange af billederne var diffuse som set gennem duggede ruder. De var malet fra "Hulebækhuset", hans sommeratelier ved Fuglebjerg. Når han malede landskabet set fra vinduet i atelieret, brugte han en uskarpt indstillet feltkikkert til at se igennem, den, der også optræder som objekt nogle af hans opstillinger med kopper

O.S.V.

En af de største serier han arbejdede med er Parkbillederne, hvoraf nogle stykker findes i Vejle Kunstmuseums samling. En del af disse er reminiscenser fra fotos af Villa d'Este i Italien, men Preben arbejdede frit og improviserende over temaet.

Vi er omkring 1994. Lyngby Kunstforening spurgte om jeg ville kuratere en udstilling på Sophienholm - eneste betingelse var, at jeg også selv var med på udstillingen. Det blev til udstillingen BLIND DATE (ikke at forveksle med den nyligt afholdte udstilling med samme titel på Brandts Klædefabrik i Odense). Prebens og mine billeder kørte godt sammen, så vi manglede bare 3-4 andre malere. Det skulle være en rigtig maleriudstilling! Efter nogen søgen efter de helt rigtige blev det Ola Billgren, Anette Harboe og Kehnet Nielsen. Det underliggende tema til udstillingen skulle være "blindhed", og teksterne i kataloget relaterede hertil. Ola Billgren fik udvirket at udstillingen også blev vist i Göteborg og Malmø, og det blev en god tid med masser af diskussioner og godt samvær. Preben var på parkvandring i denne tid, og det rislede fra fontæner og vandfald i hans billeder.

Jeg havde det ikke så godt med dem dengang, der var noget lummert over al den rislen. Men billederne fejlede ikke noget, det var bare mig der havde vendt idyllen ryggen med en serie billeder, der kredsede om Nürnberg-processen og anden verdenskrig.

Preben havde, lige fra jeg første gang stødte på ham i kælderen ved Kunstakademiet, en beroligende indflydelse på mig. Nok på grund af hans eftertænksomhed og hvilen i sig selv, men også fordi han var så vidende og velfunderet, at jeg aldrig var i tvivl om ægtheden og dybden i hans projekt. Derfor blev han også en vigtig samarbejds- og diskussionspartner. Han hjalp mig tit med ophængningen når jeg udstillede, fordi han så klart og kompromisløst. Vi sås ofte, og han ringede tit når et nyt billede var lykkedes for at få mig ud at kritisere det - eller det modsatte. Omkring tiden med de mange Parkbilleder sagde han en dag, han havde fundet endnu en måde at komme ind i maleriet på: Brug masser af farve! Fed farve! Han sagde det som var det en åbenbaring, der gav adgang til overdådige mængder af kommende mesterværker...men, der var den sandhed i det, at de følgende billeder vittelig havde mere fylde og større inderlighed - der kom simpelthen mere potens i udtrykket. Det var følelsen, der blev skruet op for med den federe farve.

Vi talte om at lave en udstilling med et fællesmaleri på Overgaden i København. Det var i 1996. Preben fandt på titlen "Licence to Paint". Det med fællesmaleriet gik ikke. I stedet skulle udstillingen være dedikeret vores fælles interesse i fotografiet. Vi har begge haft et særligt forhold til fotografiet. Til erindringen, og nuets forvandling hertil i et materiale. Preben havde eksperimenteret med forskellige fotografiske metoder og kreativt mørkekammerarbejde, og jeg havde arbejdet med camera obscura og affotograferinger af TV og video. Malerierne på denne udstilling var alle et resultat af en oprindelig fotografisk proces. Preben viste et 5 meter langt og meget smukt billede, der som udgangspunkt havde et manipuleret negativbillede af et skovparti. Der var 2 stemningsmættede parkbilleder også.

Parkbillederne var meditative studier af det sted, som er parkens, både historisk, kulturelt og mentalt. For Preben især det sidste. Som parken er tilflugtsted for storby mennesket, når det skal stresse af og have samling på tankerne, var parkmotivet for Preben et rart sted at løse maleriske problemer, men også et hårdt tilkæmpet sted, en måde at indføre balance i sit liv.

Farven er oftest underlagt motivet i de billeder, men det lønner sig at stikke snuden helt tæt på lærredet. Der, i de tætte farvelag sker en masse skønt med farven - minimale modulationer i det mørke, som havde Cézanne været på natarbejde...

På atelieret havde Preben skrevet på en lap papir: HUSK HELE TIDEN! Hvert strøg skal passe ind i helheden. Justér hele tiden fladernes møde! Husk altid 3 toners sammenhængsforløb!

Om det er læresætninger han har taget til sig udefra eller det er hans egne, ved jeg ikke, men det ses tydeligt i hans værker at han fulgte dem. I den sidste store serie værker, Cityscapes, er han på vej bort fra nærværet i parken og skoven. Den store følelse bliver hjemløs og svæver som et meteorologisk fænomen hen over det nye landskab - byens, der krystalagtigt vokser i alle retninger efter et mønster, der muligvis rummer koden til hans egen himmelflugt. Ligesom i indledningen af Robert Musil's roman "Manden uden Egenskaber", er blikket hjemløst i disse billeder. Som Musil siger et sted, er mennesket ikke længere udgangspunkt for den kulturelle udvikling, men er blevet en del af udviklingen - en verden af egenskaber uden mand.

Preben har også undergået en forvandling. Efter "Licence to Paint"-udstillingen er han på vej ind i et mørke.

Forskellige personlige forhold gør, at han får en depression, der gradvist fylder mere og mere i hans liv.

Døden bliver nærværende. Flere af parkerne i billederne er som kirkegårde eller forladte haver med ruiner, i hvis sorte åbninger gravens mørke lurer som tomme øjenhuler i et kranie. Trods depression og krise maler han som bare fanden, og hans billeder bliver bedre og bedre i denne periode fra midten af 1990'erne. En af kulminationerne er den retrospektive udstilling på kastrupgårdsamlingen i 1996. Han lever så meget for malerierne og bliver opslugt af byen, at ægteskabet med Lisbeth Bonde ikke holder. Depressionen får nu alt hvad den kan trække. Søvnproblemer gør, at han maler på alle tider af døgnet - ind imellem er han på vandring i byen. Krisen er ikke bare eksistentiel. Han begynder også at tale om at han fuldstændigt har mistet lysten til at male. Han kunne ikke føle farven mere, sagde han. Maleriet havde ellers hele tiden været den redningsplanke der holdt ham oppe - det var stedet, han fik orden på det hele. Vi sammenlignede af og til hinandens arbejdsproces, og af os to var jeg rodehovedet og Preben ordensmanden. Prebens palet var altid ordnet, farverne lå i store djærve klare felter, hvor min altid var klattet og rodet. Han arbejdede i det hele taget mere teknisk end jeg nogensinde har gjort. Ganske kort: sort i Prebens billeder består oftest af en blanding af komplementærfarverne rød og grøn i to mørke varianter, f.eks. Emerald Green og Kraplak. Blandet med hvidt giver den sorte nogle meget klingende gråtoner, der svinger mellem det rødlige og det grønne. Derfor klinger farven altid i det sorteste sorte, og rød-grøn balancen giver parkbillederne krop, eller centrum, så

det grønne holdes i ave med det røde.

Preben begyndte at skrive dagbog da krisen tog til. Han noterede omhyggeligt dagens og nattens begivenheder på klokkeslet. Ind imellem kom nogle fortvivlede beskrivelser af hans tilstand. Højest 2 - 3 timers søvn blev det til i døgnnet. Et ophold på Det danske Akademi i Rom hjalp ikke på humøret. Tilstanden virkede permanent. Jeg boede selv med min familie i Olevano Romano i denne periode. Det var en time fra Rom. Han kom ud og boede hos os på landet, og vi sad og malede studier af den nyfaldne sne der kun lige dækkede de grønne bjerge. Vi kørte ture, bl. a. til Zartmanns gamle hus i Civita d'Antino. Der stod et mandsstort kors af rustent jern på byens øverste punkt. Pludselig sprang Preben op og var i sekunder selve tegnet på lidelse, mens min lille Ida stillede sig i positur uden at vide, hvilken rolle hun fik på det exponerede foto.#

Efter Italiensturen og tilbage i København var han i en elendig forfatning. Tynd og deprimeret, og nu kunne den manglende følelse, han talte så meget om, ses i malerierne. Der kom noget mere mekanisk over dem. Han kunne ikke holde ud at være i den lille lejlighed i Søborg, og det hele var noget møj. En god ven, Rasmus Nielsen, medstifter af Oluf Høst Museet, tilbød ham et ophold i sit hus i Gudhjem. Det var i december 1999: Her boede han alene og malede studier af havnen og brændingen, sneen og vandet. Der blev snakket om den fremmede "sorte mand" der gik omkring og malede i det oplyste hus hele natten, eller gik ture i sneen.#

Årsskiftet 1999 - 2000 blev et vendepunkt. Hans fortvivlelse kammede gradvist over i en mere aktiv, manisk tilstand. Han begyndte at se lysere på tingene. Fik tildelt et ophold på San Cataldo ved Amalfibugten. Han glædede sig, lagde planer og udstrålede tro på fremtiden. Han talte meget - humoren var tilbage. Manien tog dog til, han ringede oftere, og tankerne fløj - men det var en glædelig forandring oven på de sidste års mørke. Fra San Cataldo ringede han adskillige gange - en gang til Paris under en fernisering jeg havde dér, og fortalte, han var forelsket og tættere Paradis end nogensinde. En anden gang ringede han og spillede stykker af John Dowland på sin nyindkøbte guitar dernedefra. Jeg var glad på hans vegne, men var også lidt bekymret. Der var noget skingert over opstemtheden. Men han kom hjem, havde fået ny kæreste, og alt tegnede godt.

Vi skulle ses og spise frokost sammen. Men han lød stakåndet og meget skidt i telefonen. Jeg tog derud med bange anelser, og fandt ham, rystende over det hele med feber. Vi kørte på skadestuen hvor han øjeblikkeligt blev indlagt til behandling for hvad man troede var lungebetændelse. Dagen efter kom han i respirator. En uge senere blev legionellainfektionen opdaget - behandlingen herimod begyndte. 2 uger senere var han død. Han kom alt for tidligt i Paradis.

Malerierne blev tilbage. Og Paradis er lidt af et nøgleord i dén forbindelse. Jeg mener, og det står for egen regning, at maleriet for Preben var et fristed, en Oase. Ikke at han af den grund malede så mange parker og skøn natur. Og dog. For han var på sporet efter følelsen, d.v.s. han havde den, men den skulle knyttes an til noget, og der tror jeg, at han i Parkmotivet så en metafor for det ideelle maleri, stedet, hvor den tabte følelse kunne genvindes. Som Parken er en tidslomme for eftertanke og

kontemplation, men også af en genfinden af sig selv, skulle maleriet have samme kvaliteter, et både erindringens og nærværets sted. Derfor er der også et element af retrospektion i hans værker. Mange af de kunstnere Preben studerede, stammede fra første halvdel af forrige århundrede og tilbage, hvor følelsen og sansningen af farven havde stor betydning. Arketyper på en gammel avantgardemaler, Van Gogh, havde samme stærke forhold til de gamle mestre, som han ustanseligt refererede til og målte sig med i sine optegnelser.

Preben og jeg så den store Turnerudstilling på Tate Gallery i 1998 og var rystede over hvor meget tryk der var på den gamle malerkedel. Store følelser, stort maleri. Men var det nu fordi den gamle arbejdede med virkningerne i maleriet, at følelserne blev skabt i værket, eller er de malet på så store følelser, at virkningerne blev sådan ? Hønen eller Ægget. Jeg troede mest det første - Preben, romantikeren, hældede mest til det sidste.

De kunstnere, der har haft allerstørst betydning for Preben (han har ikke sagt det direkte, men omfanget af materiale om dem på værkstedet var meget stort) var uden tvivl Wilhelm Hammershøi og Gerhard Richter. Begge malere har på hver sin måde dyrket det tonale maleri, d.v.s. arbejdet med farvens lyshed eller mørkhed, valør, som Preben selv begyndte på en gang i begyndelsen af 1980'erne.

Indtil da havde han nemlig arbejdet rent koloristisk, d.v.s. med farvens klang, intensitet og kontrast, næsten som de gamle Fauvister. Det kan ses af et maleri fra 1978, en meget tidlig forløber for de senere Cityscapes, malet mens han var elev på Kunstakademiet i Århus.#

Denne optagethed af det koloristiske ligger som en undertone i de senere værker, hvor stemningen bliver så vigtig. Det bliver også et vigtigt redskab for ham i dialogen med fotografiet, fordi Billedet med fotografiet får en særstatus, der enten kan accepteres fuldt ud, og bruges derfra - eller tolkes koloristisk og behandles i malerhænder, så at sige.

Richter er en nulevende klassiker, hvis man kan tale om det mere. Ingen maler med respekt for sig selv kan vel komme uden om Richter. Han har rørt ved alt hvad der kan røres ved i maleriet, har demonteret det og genopdaget det. Oftest i dialog med fotografiet. Han afspejler om nogen maleriets krise og genopståen gennem de seneste 30 år, og har haft en kolossal betydning for flere generationer af yngre kunstnere, således også for Preben Fjederholt.

Richter, der bl.a. har sagt, at hans billeder er klogere end ham selv, udtrykker med sådan et credo noget, der *kunne* minde om en romantisk tilgang til stoffet, dette at kunstneren er underlagt større kræfter. Det der modsiger det er hans ekvilibrisme, hans virtuositet. Richter har hele tiden ladet slagmarken være på lærredet, Maleriet i dialog med sig selv - i virkeligheden et meget modernistisk træk. Preben Fjederholt, derimod, anså ikke Maleriet for at være i krise, han dyrkede det passioneret. Det var stedet han fik tingene til at hænge sammen. Hovedværket, Scandinavia/Europe fra 1998 blev til i en periode, hvor han havde det allerværst, var depressiv, tynd og afkræftet.

Det dér med livet og kunsten, hvorvidt det hænger sammen eller ej var i Prebens tilfælde ikke til diskussion. Han var i sjældnen grad ét med det

han lavede. At være i hans selskab var som at være i et af hans billeder. Omvendt kan det glæde de besøgende på denne udstilling via malerierne også at være tæt på mennesket Preben Fjederholt, et menneske med stort vid, følsomhed og nærvær.

Efterskrift:

Tilbage i Prebens lejlighed efter hans indlæggelse stod et nodestativ med Dowland-noder på. Tværs hen over siderne stod med store, håndskrevne versaler:

FØLELSEN ER ALT!

Intet kan være mere rigtigt, når det er skrevet af – og til – Preben Fjederholt.

Peter Martensen 2002