

”Rønnaus landskab”

af Finn Terman Frederiksen

Mag. art. og leder af Randers Kunstmuseum.

Artiklen er skrevet i anledning af Jørn Rønnaus separatudstilling på Randers Kunstmuseum fra august til november 2002.

Jørn Rønnau er i dag en kendt kunstner, som oven i købet har opnået en for progressivt eksperimenterende ånder af hans støbning usædvanlig popularitet. Det sidstnævnte faktum beror på, at han igennem de seneste 10-15 år har udviklet en særegen naturkunst/skovkunst, primært bestående af skovtræer, der gennem en kreativ bearbejdelse med motorsav er forvandlede til monumentale skovskulpturer af en udformning, som stimulerer fantasi og eftertanke hos flertallet af de mennesker, der oplever dem in situ i den omgivende naturs store stemningsrum. At Rønnau i disse værker gerne benytter enkle og velkendte grund-symboler som de fleste mennesker kan forholde sig til, f.eks. slange, hjerte, kuffert, stol, bord, hus m.v., har selvsagt bidraget yderligere til at intensivere hans folkelige gennemslagskraft. Rønnau skyer akademisk intellektualisme og alvorsfuld selvhøjtidelighed i sin kunst, der forener stor åndelig dybde med et gennemgående element af humor, hvilket selvsagt har gjort sit til at fremme hans popularitet. Et lysende sublimt eksempel på denne lykkelige blanding af spekulativ metafysisk substans og jordnær finurlighed er den her udstillede skulptur ”Håndtag med Håndtag” (2002). Kunstneren betegner den med et glimt i øjet som sin ”ultimate kuffert-skulptur”!

De færreste forbinder Jørn Rønnaus navn med andet end den folkekære skovkunst. Kun få kender til hans fortid som frembringer af noget så mærkeligt som skrevne billeder, udformet i en egen tætvet Rønnau’sk kalligrafi (f.eks. ”Telex” fra 1986), bogskulpturer (f.eks. ”Brændemærket bog”, Salman Rushdie: *The Satanic Verses* fra 1989) og andre stærkt konceptuelle skulpturobjekter.

Man kunne umiddelbart få det indtryk, at et kendskab til disse tidlige værker ikke er afgørende for at forstå Rønnaus senere frembringelser, i særdeleshed hans arbejde med naturkunsten. De tidligere værker har jo klart deres kunstneriske afsæt i samtidens internationale konceptkunst, mens de fleste mennesker nok snarere vil forbinde Rønnaus mange skovskulpturer og Krakamarken med ældre, romantiske forudsætninger. Hvilket i bedste fald kun er den halve sandhed, og i hvert fald ikke den del af sandheden, som Rønnau selv lægger mest vægt på. Ser man helt bort fra de tidlige skrevne billeder, vil man uundgåeligt overse kontinuiteten i Rønnaus kunstneriske bestræbelser, hvilket bl.a. fremgår af, at han aldrig helt har sluppet denne side af sin produktive udfoldelse; f.eks. viser han på den aktuelle udstilling et stort skriftbillede, ”Ordklode”, skabt i perioden 1998 -2000.

Betoningen af naturkunstens romantiske traditionsgrundlag er en følgevirkning af den føromtalt popularitet, som omgærder Rønnaus naturkunst. Popularitet bliver let til sværmerisk omklamring, for naturkunstens vedkommende typisk med det resultat, at der går lidt for meget pileflet og romantisk havekult i det hele. Vist så er den romantiske have omkring år 1800, d.v.s. den engelske landskabshave med sine kunstige vandfald, hellige grotter, eremithytter og andet spektakulært stof til sværmerisk dvælende eftertanke over livet og forgængeligheden, en af Krakamarkens oplagte historiske forudsætninger.

Denne arv ses da også tydeligt i en række af de værker, forskellige kunstnere har skabt på stedet, for Rønnaus eget vedkommende mest umiddelbart iøjnefaldende i *Green Man*, udført i 1997 som bearbejdelse af stubben fra et stort elmetræ. *Green Man* er fra gammel tid en gengivelse af et ansigt, opbygget af grønne blade, lidt i stil med den italienske maler Archimboldos surrealt-groteske menneskefremstillinger opbygget af frugter, grøntsager, dyr, skaller m.v. I den udformning, Rønnau giver sin *Green Man*, bringes den romantiske og symbolistiske billedkunsts eventyrligste skovfantastik i erindring, f.eks. den franske grafiker Rodolphe Bresdins forunderlige scenerier. Rønnau skaber sin variant af *Green Man* i form af en stub, der nænsomt er bearbejdet til

et fikserbillede, så nænsomt, at mange ikke umiddelbart får øje på ansigtet midt imellem de viltert radierende rødder. (Nogle mennesker skal ligefrem gøres opmærksomme på det for at kunne se det!) Opdagelsen af ansigtet kan for nogle blive en temmelig uhyggelig oplevelse, fordi den pludselig kan afføde en ubehagelig følelse af at være beluret eller iagttaget af ”skjulte naturmagter”. For dem bliver *Green Man* således et dæmonisk naturvæsen, der finder skræmmende genklange i sindets irrationelle og ubevidste afgrunde. For andre kan han derimod fremtræde som noget nær det stik modsatte, et livsbekræftende vidnesbyrd om, at alt i naturen, selv den tilsyneladende døde træstub, dybest set er et levende besjælet væsen, der ser på os og vil i dialog med os. Helt harmløs bliver *Green Man* dog aldrig, for Rønnau har givet hans ansigt et fortrædeligt, ja nærmest forpint udtryk, som om han bider en stærk smerte i sig. Dette skal nok ses i sammenhæng med den psykologiske baggrund for hans opståen; Rønnau skriver derom i sin bog: ”Krakamarkens fortsatte liv og aktivitet var af uransagelige grunde blevet en brik i et politisk spil. Mit bidrag til at ryste denne fastlåste situation blev *Green Man*. Jeg ville skabe et værk, som ikke blot handlede om stedets ånd, men udtrykte den som et stærkt billede.” Og han valgte derfor denne gamle mytiske figur, der især har fundet stor udbredelse i den engelske folketradition, men også er dokumenteret andetsteds i Europa som et billede, der vidner om ”den kraft, der udgør naturens kredsløb, årstidernes skiften, evnen til at forny sig, genopstå.” *Green Man* opfattes således som ”en arketype, et symbol på menneskets sammenhæng med naturen”. Denne sammenhæng vidner også om arven fra romantikkens og symbolismens kunstnere, der netop skabte tradition for at anskue et træ og dets liv som menneskelivets sindbillede.

Også kunstnerens to øvrige værker på Krakamarken, kan sættes i forbindelse med et romantisk traditionsgrundlag:

Det ”hus” af lodretstående, delvist nedgravede træ-stammer bearbejdet med motorsav, som danner den mest iøjnefaldende del af værket *In Between* fra 1992, kan - set på passende afstand – vække associationer i retning af den engelske landskabshaves obligatoriske ”eremithytte i ødemarken”. Konceptet bag kunstnerens projekt ”At gå en uendelig sti”, realiseret som et otte-tals-lignende uendeligheds-tegn i 1993, er nært åndsbeslægtet med den romantiske haves omhyggeligt tilrettelagte og metafysiske betydningsbærende sti-systemer.

Den ensidige betoning af det romantiske traditionsgrundlag giver imidlertid et fortegnet billede af Jørn Rønnaus bestræbelser, der i langt højere grad har sine kunstneriske forudsætninger i det tyvende århundredes kunst, primært i samtidens konceptkunst og *land art*.

Som eksempel par excellence betoner han atter og atter sin dybe fascination af Walther De Marias legendariske Dokumenta-bidrag *Jordkilometeren*. Et andet værk, som har fået blivende indflydelse på hans kunstneriske tankegang er Christos *Running Fence*: Rønnaus drøm om, at ”Vinterens hjerte” udvikler sig til et globalt land art-projekt, hvis hjertelinier verden over markeres gennem omfattende udplantninger af takstræer, rummer klart nok et ekko af denne indflydelse.

Vedrørende konceptkunstens relevans for Rønnaus tidlige skrevne billeder ser han selv et vigtigt inspirationsgrundlag i Roman Opalkas acrylbilleder og pennetegninger med et tæt væv talrækker fra 1 til uendeligt. Opalka indledte sit arbejde med disse skrevne tal-billeder så tidligt som i 1965, og Rønnau oplevede eksempler på dem på Dokumenta 6 i 1977.

Rønnaus inspirationskilder indenfor samtidens konceptkunst og land art er imidlertid så vidtspændende, at de slet ikke lader sig eksemplificere fyldestgørende repræsentativt i nærværende sammenhæng. Især virker hans forudsætninger indenfor land art umådeligt komplekse, rækkende fra 1960’ernes ba-stante jordkunst som den eksempelvis blev udøvet af pionerer som Robert Smithson eller Michael Heizer til de efterfølgende årtiers mest subtile former for naturkunst som de f.eks. ses varetaget med mesterhånd af folk som David Nash eller Andy Goldsworthy.

Også den ældre modernisme har betydet meget for Jørn Rønnau, især dadaismen (Marcel Duchamp) og surrealismen (Rene Magritte). Rønnaus førortalte skulptur ”Håndtag med Håndtag” er et i sig selv ganske signifikant vidnesbyrd om disse retningers relevans for kunstneren. Som en

ældre hjemlig inspirationskilde, der forener flere af de internationale forudsætninger i sig (især konceptkunst, dadaisme og surrealisme), er der også grund til at nævne Sven Dalsgaard, som eksempelvis selv har udført skrevne billeder m.v.

Af de ovenfor omtalte værker på Krakamarken, er det kun *Green Man*, der temmelig entydigt lader sig fastholde på det romantiske traditionsgrundlag, mens de to øvrige værker i samme eller endnu højere grad har deres forudsætninger i samtidskunsten og dens bærende målsætninger. Tager vi eksempelvis "Den uendelige sti", har Rønnau selv sat navn på en af sine mest afgørende inspirationskilder, nemlig Richard Long og hans Walking Lines.

Når Jørn Rønnau gerne lægger afstand til at der tales om romantik i forbindelse med hans værker, skyldes det oplagt, at han ikke kan acceptere den alt for ensidige betoning af dette traditionsgrundlag og slet ikke identificere sig kunstnerisk med den mere underlødige indfaldsvinkel til hans værker, som gerne forbindes dermed.

Når dette er sagt, kan vi på den anden side ikke bare se bort fra den kendsgerning, at der faktisk er lidt af en overvintret romantiker i Jørn Rønnau, et grundtræk, som bl.a. ytrer sig i hans kunstneriske beskæftigelse med at lodde menneskesindets følelsesmæssige dybder, hans stræben for at genfinde en tabt oprindelighed og genetablere forbindelsen mellem menneske og natur, hans jordnære åbenhed i forholdet til mere folkelige former for naturdyrkelse, f.eks. dette at skære hjerter og initialer i træers bark, m.v.

Og Rønnau er bestemt ikke nogen intellektuel skabs-romantiker som visse andre i nutidens kunstliv: han tør være sig selv, fuldt og helt, idet han ikke blot dyrker mulighederne i sit intellekt, men også søger og bruger løs af sine følelsesmæssige potentialer. Der er med andre ord noget harmonisk afrundet og særdeles helstøbt over hans rigt facetterede personlighed.

Når han er så populær for sin natur- eller skovkunst, ligger det tildels i, at værker af denne karakter både i og udenfor deres naturlige omgivelser taler stærkt fantasibefordrende til os alle. Men populariteten beror også på, at Rønnau ikke nærer berøringsangst og fine fornemmelser i forhold til sit publikum; hans værker er ikke sakrale, urørligt beåndede kunst-relikvier, dækket af finkulturelt sommerfuglestøv. I et enkelt tilfælde – "Hjertetræet" i Marselisborg skov – er det nærmest ligefrem meningen, at folk har lov til skære videre i værket og føje egne initialer eller hede kærlighedserklæringer af typen "Åge elsker Ida" ind i dets store helhed.

Den folkelige medvirken til at forme eller realisere værket er også en væsentlig del af det interaktive projekt "Vinterens hjerte", som kunstneren selv introducerer andetsteds i dette katalog. At hjertet overhovedet er et af de helt centrale elementer i Rønnaus symbolverden viser både hans romantiske vægtning af det emotionelle og hans frygtløse færden i grænseområdet til det banale: hjertet kan jo – alt efter den måde det bruges på – enten være en skrækkeligt fortærsket og banal kliché eller et evigt ungt og livskraftigt arketyrisk symbol, - eller det kan være begge dele, hvilket det på en måde netop er i Rønnaus underfundige anvendelse af det.

Naturdyrkelsen og det folkelige hos Rønnau er også forbundet med en stadig kredsen om at genetablere en forbindelse til menneskelivets tabte oprindelighed i det moderne samfund. I sin omgang med træer er han i kontakt med naturens utilstande og urkræfter. Han er især fascineret af meget gamle træarter, frem for alle takstræet, der regnes for at være et af de ældste træer på vore breddegrader overhovedet. Det er derfor dette stedsegrønne træ, der er udset til at markere hjertelinierne i "Vinterens hjerte".

Der ligger vel at mærke ikke så meget som en antydning af bagstræb i Rønnaus kunstneriske målsætning. Som hans relevante forudsætninger i samtidskunsten også viser det, er han uden forbehold et barn af sin tid og går da heller ikke af vejen for at bruge moderne Edb-teknologi i sit kunstneriske øjemed, sådan som han gør det for fuld udblæsning i "Vinterens hjerte".

Den tabte oprindelighed, han søger kontakt med i sin kunst, er dybest set en tidløs realitet.

I over ti år arbejdede Rønnau primært ”i marken”, d.v.s. med naturkunsten under åben himmel. Med udstillingen af kuffert-objekter og andre træskulpturer i Århus Kunstbygning i året 2000 og det interaktive land art-projekt ”Vinterens hjerte” er indledt en ny fase, hvori han ikke mere entydigt arbejder ude eller inde, men både-og.

Den lange fase i det fri har affødt en trang til at markere den delvise tilbagevenden til ”inde-kunsten”s domæne passende stærkt, d.v.s. med en næsten demonstrativ museumspræsentation af eksempler på den kunstneriske baggage, som han har samlet sig igennem naturkunstens udefase. Det sker nu ganske eftertrykkeligt i form af udstillingen ”Landskab”, hvormed han præsenterer en halv snes nye træskulpturer af udpræget landskabeligt tilsnit.

I modsætning til kunstnerens stedspecifikke naturkunstværker i det fri, der er underkastet en naturlig forfaldsproces under åben himmel, er disse ”inde-skulpturer” unddraget denne: med dem møder vi nu igen kunsten i sin traditionelle rolle som det forgængeliges foreviger.

Hver enkelt af disse skulpturer er dele af et skovtræ, fragmenteret til materiale og bearbejdet til skulptur, som nu er anbragt under interiørbetingelser, der praktisk talt sætter træets forfaldsprocesser i stå. Disse stykker fragmenteret skovtræ er med andre ord transporteret bort fra deres oprindelsessted og optræder nu i et derfra væsensforskelligt musealt indemiljø. Overhovedet dette at udforme og derefter flytte et fragment af et skovtræ som var det et stykke bagage er i sig selv at øve vold mod skovtræets væsen eller egenart: dets natur er jo at være rodfæstet på sit vokse-sted. Karakteren af flytbart rejsegods er oven i købet fremhævet derved, at flere af disse landskabelige skulpturer er forsynet med håndtag som om de faktisk var bærbare kuffert-objekter (f.eks. ”Landskab IV”, der har form som et balanceret kuffert-objekt anbragt på en metal fod, men med hele sin bevægelsesalluderende udformning faktisk giver associationer i retning af ”flyvende kuffert” og dermed sætter flytbarhedens problematik på spidsen!).

Med dette må man sige, at vitale sider af træets oprindelige væsen, dets rodfæstelse på voksestedet samt dets organiske liv og de dermed forbundne forandringsprocesser, er elimineret. Spørgsmålet er nu, om denne eliminering er forbundet med en kunstnerisk bearbejdelse, der betoner andre af træets væsenstræk, eller om træet nu helt har mistet sin naturgivne oprindelighed.

Lad os til brug for de efterfølgende overvejelser desangående lige klargøre os træets situation og rolle i den stedspecifikke naturkunst.

Et træ er et stedbetinget stykke naturliv, hvilket i den stedspecifikke naturkunst strengt taget kun respekteres dér, hvor det kunstneriske projekt enten består i at plante et træ (f.eks. udplantning af takstræer i land art-projektet ”Vinterens hjerte”) eller i skulpturel bearbejdelse af et udgået træ med henblik på dets forbliven på stedet i ny egenskab af kunstværk (f.eks. det imponerende lange snoede ”enhjørningehorn” ”Tanden” (1993), et udgået, 12 meter højt egetræ ved kysten nær Århus, der – endnu delvist rodfæstet i strandbredden – luder ud over vandet).

I begge tilfælde bevares et til to naturlige væsenstræk:

I det udplantede træ bevares selve livet og stedforankringen (selv om den kunstneriske handling består i en om- eller udplantning på nyt voksested, er rodfæstelsen det valgte sted netop en bærende del af den kunstneriske handlings pointe.)

I det forefundne træ, der bearbejdes på voksestedet, bevares træets naturlige stedtilknytning. Man kan til gengæld sige, at det udgåede træ rigtignok har mistet en anden – nok så afgørende - egenskab, nemlig selve livet, men det er ikke i strid med træets natur at dø og langsomt forfalde igennem en længere nedbrydningsproces på selve voksestedet. Det er jo tværtimod den naturlige ”kødets gang” for træer. Den kunstneriske bearbejdelse af et egetræ så det kommer til at ligne enhjørningens snoede horn, forvandler ikke entydigt og definitivt træet til noget andet end det var; man er nemlig ikke et øjeblik i tvivl om, at der stadig er tale om et skovtræ, og et hurtigt blik på Tandens halvt oprevne rod overbeviser også enhver tvivler om, at det er bearbejdet på voksestedet. Rønnau har føjet en kunstnerisk-symbolsk dimension til det forefundne træ, ikke berøvet det noget, men givet det mindelser om noget andet, der bringer fantasien på rejse ind i det fantastiske

univers. Træets organiske liv har forladt det, men den suggestive udtrykskraft, der i stedet er tilført det, har givet det et nyt – kunstnerisk – liv! Skovskulpturens oprindelige og stadig bevarede identitet (:skovtræ) er gennem kunstnerens skulpturelle bearbejdelse beriget med en ny rolle som kunst-værk(:symbol).

I den skulpturelle behandling af det enkelte træ spilles der på fremkaldelsen af en slående figurativ lighed med noget andet, det være sig mennesker, dyr eller alskens ting og sager (f.eks. skulpturer i Marselisborg Skov ved Århus (1992-93) såsom ”Gnomen”, ”Fuglen”, ”Sneglen”, ”Tungen”, ”Tanden”, ”Byen” m.fl. eller skulpturer i Østre Anlæg i København (1996) såsom ”Kranium”, ”Knogle”, ”Skildpaddetræ” og ”Højhus til Fuglene”.) Disse skulpturers særlige kunstneriske udtryk eller mening ville imidlertid gå tabt, hvis ikke vi hele tiden har fuld bevidsthed om, at denne snegl eller dette kranium o.s.v. er et ”forvandlet” skovtræ. Som skovskulptur får træet altså en art flydende, underfundigt dobbelttydig identitet, som om det - i lighed med den franske digter Arthur Rimbauds berømte ytring om sin egen identitet – møder os med påstanden: ”Jeg er ikke mig, jeg er en anden”!

Og underfundigheden bliver ikke mindre, når Rønnau lægger en ny dobbelttydighed til værkernes udsagn ved at ”fusionere” flere symboler, sådan som det eksempelvis er tilfældet med hans inde-skulptur ”Slangehjerte” (1990) i Randers Kunstmuseums samling.

I stedspecifikke naturkunstværker, der inddrager træfragmenter/naturmaterialer fra andet vækststed er træernes naturlige stedtilknytning allerede brudt, selv om opleveren ikke føler det sådan, fordi naturmaterialerne jo synes at være i deres ”rette element”. Hvad de jo i en vis forstand også er derved at de fortsat befinder sig ude i naturen, hvor de fremdeles er undergivet den dér rådende naturlige nedbrydningsproces. Men man må samtidig være opmærksom på, at alt andet i den stedspecifikke naturkunst jo reelt er kulturel/kunstnerisk manipulation: stedet (skov, mark, park, have) er et kulturlandskab, d.v.s. et af menneskehånd trimmet og iscenesat miljø, ikke uhæmmet vild natur. Og naturkunstværket er jo i særdeleshed et af menneskehånd tilvirket kulturprodukt. Der er altså tale om en helt igennem styret situation, hvori selv vækst- og nedbrydningsprocesserne inddrages med bevidste hensigter og et forløb, der rummer en høj grad af forudsigelighed.

Med naturkunstens/træskulpturens overflytning til interiøret, her museets udstillingssale, sættes naturprocesserne reelt i stå. Selv om træet fortsat vil være ”levende” og vil ”arbejde” en tid, d.v.s. svinde, slå revner etc., i sit nye indeklime, er det nu den kunstneriske forevigelse, der sætter værkets bærende vilkår.

Men er der da egentlig vundet noget som helst i bytte for disse afkald? Afgjort ja: ved at fjerne og isolere sine skulpturer fysisk fra naturen har Rønnau opnået, at de stærkere og mere fortættet end nogensinde viser – såvel fysisk som kunstnerisk, såvel bogstaveligt som symbolsk – tilbage til den! Han har med andre ord formået at gøre dem til naturkunst af en hidtil uset ekspressiv intensitet. I disse skulpturer er der stadig tale om en figurativ-symbolsk udformning, der viser hen til noget andet end selve naturmaterialet og det skovtræ, materialet er rundet af:

Skildpaddeskjold/torso af gravid kvinde, kvindelige genitalier, klode, bjerglandskab, kuffert m.v. Ligesom det er tilfældet med skovskulpturerne bringes man altså umiddelbart til at se noget andet end ”blot” træ og træ-natur i disse ”inde-skulpturer”, men kun i den indledende oplevelsesfase: symbolikken undergår nærmest en art kopernikansk vending undervejs. Hvad der nemlig umiddelbart minder om verden udenfor museet – d.v.s. vidtstrakte landområder, i særdeleshed dramatiske bjerglandskaber med knudrede og forrevne klippeformationer og dybe dalstrøg set i fugleperspektiv, bølgende vindfurer i strandbreddens sand eller strømninger i vand m.v. – inverteres snart til en fortættet oplevelse af det, det reelt er: *træets eget landskab*. Associationerne om ”noget andet” viger for oplevelsen af, at motorsavens abstrakt-skulpturelle landskabstegning forener sig i en udtryksfuld syntese med træets rige farvespil, årestrukturer, knaster o.s.v.: materialets natur træder således frem som et i sig selv hvilende, kunstnerisk-autonomt landskab af

forunderlig skønhed og vitalitet. Træet bliver dermed levende på en ny måde som en både materielt-sanselig og åndelig realitet, et nærvær, der opstår af kunstnerens intense dialog med sit naturmateriale. I denne dialog får han træet til at tale, give sit eget liv og væsen til kende. Oplevelsen ledes altså ikke bort fra værket til ”noget andet”, men tværtimod ind i værket til et intensivt møde med dets væsenskerne, muliggjort gennem den kunstneriske afdækning af naturmaterialets eget landskab, dets egentlige organisk-stoflige natur og sporene af dets liv og skæbne, dets vækst og forfald.

Dette gælder i mere eller mindre udtalt grad for alle udstillingens landskabsskulpturer, men når for mig at se et højdepunkt af rendyrkelse og kunstnerisk kraftkoncentration i den rhombeformede ”Landskab III”.