

Palle Nielsen
i n m e m o r i a m

Sophienholm
2002

PALLE NIELSEN in memoriam

Sophienholm
23. marts – 9. juni 2002

Katalogredaktion: Mikael Wivel

Udstillingstilrettelæggelse:
Mikael Wivel i samarbejde med Benedicte Bojesen

Design og produktion af udstillingskatalog:
Erik P Grafisk Design

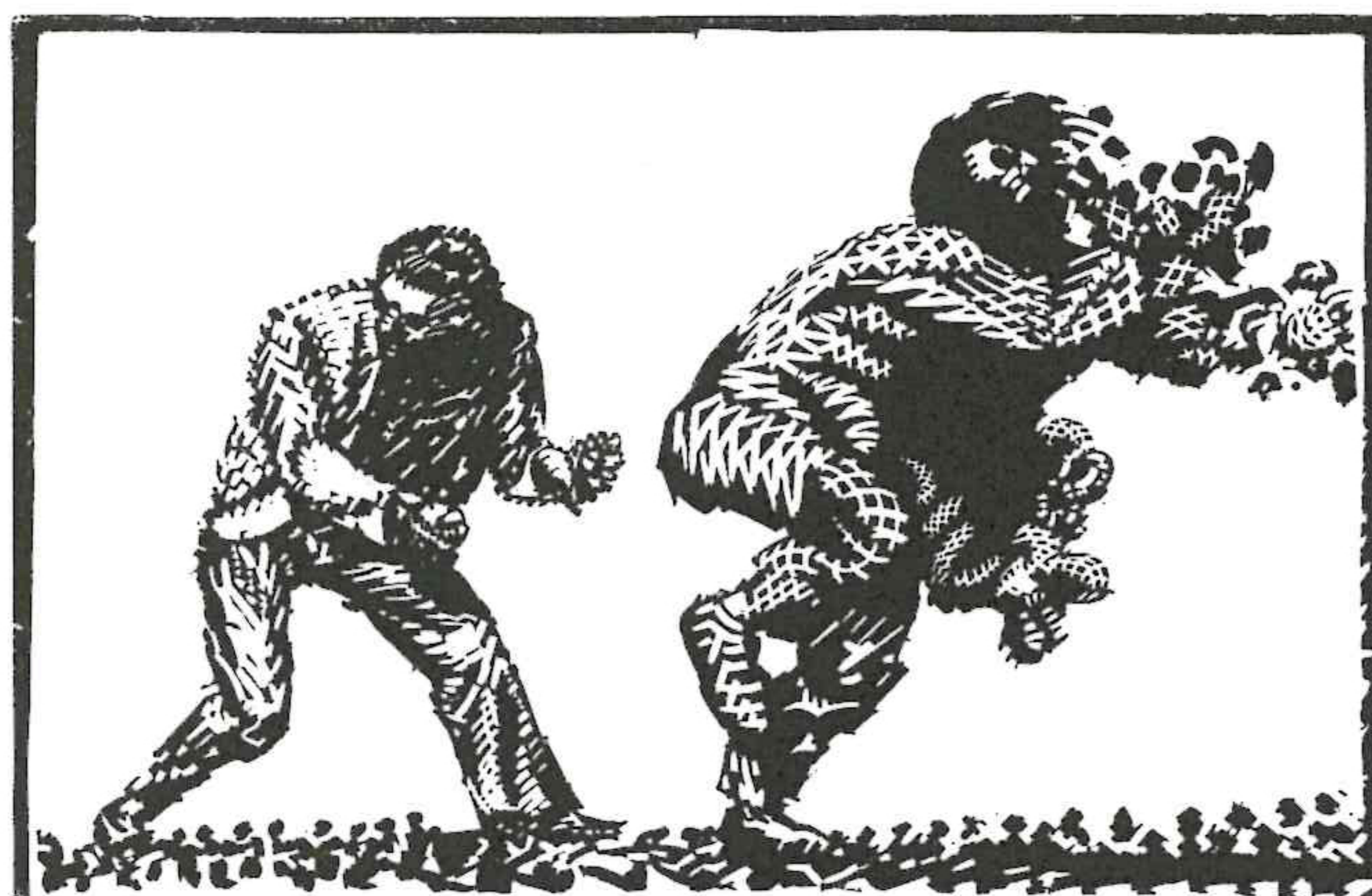
Repro og tryk:
Special-Trykkeriet, Viborg

Fotografer: Eli Ponsaing, Jørgen Watz,
Jakob Skou-Hansen, Statens Museum for Kunst

© Forfatterne, fotografene og Sophienholm

ISBN: 87 87883 84 8

Sophienholm
Nybrovej 401
2800 Kgs. Lyngby
Tlf. 45884007



Omslagsillustrationer

Forside:
Fritlagt detalje af
Uden titel. Fra
"Serien uden navn".
Formskæring.
Linoleumsnit.
215x335 mm.

Bagside:
Engel. Bly på papir.
Papirmål, 230 x 350 mm

MATTHIAS WIVEL

Helheden i fragmentet

PALLE NIELSEN
SOM "CARTOONIST"

Et brag sønderriver stilheden – KABOOOM! Et menneske fanges i trykbølgen og kastes til jorden. Hans frakke blæses op om hovedet, så hans ansigtstræk skjules. Et anonymt offer for et anonymt angreb. Billedet er fra første del af Palle Nielsens store billedfortælling, "Orfeus og Eurydike". Manden er Orfeus. Han leder efter den tabte Eurydike, og hans søgen leder ham ind i krigens og barbariets verden. Fremstillingen af den pludselige eksplosion, som sender ham ud i frit fald, er udpræget kropslig i sin voldsomhed. Man *mærker* nærmest trykbølgen. (s.135)

En væsentlig del af billedets styrke skyldes dets forsøg på fastholdelse af et split- sekund. Akkurat som når den amerikanske fotograf Robert Capa (1913-1954) med sit objektiv fanger en spansk soldat i det øjeblik, hvor et projektil bryder hans pande (s.94), har også Palle Nielsen indfanget det essentielle øjeblik. Med en drønende dynamik til følge. Sammenligningen med Capa, samt med presse- og snapshot-fotografiet generelt, er ikke tilfældig – der er et klart slægtskab mellem Capa og dennes billeder fra den spanske borgerkrig og andre historiske brændpunkter og Palle Nielsens uhyggeligt genkendelige visualiseringer af situationer, der ligner dem til forveksling. Han kendte da også Capas arbejde, så inspirationen kan meget vel have været direkte.

Forskellen mellem lysets aftryk på et fotografisk negativ og det grafiske spor, kunstneren efterlader i linoleumspladen eller på papiret, er imidlertid væsensforskellig, hvorfor virkninger som dem i de nærværende billeder skal nås med vidt forskellige midler. Den ofte fremsatte påstand om, at fotografiet pga. sin øjeblikskarakter ikke overbevisende kan indfange *ideen* om bevægelse, dementeres med eftertryk af Capas billede. Men følgeslutningen af dette forsøg på at indkredse en af fotografiets svagheder – den, at den ikke-fotografiske billedkunst på anderledes resonant vis kan skildre øjeblikket, fordi den bl.a. kan vise flere faser af det simultane – bekræftes ikke desto mindre af Palle Nielsens billede.

I udfærdigelsen af sin komposition kan han ikke blot placere figuren i nøjagtig den position, han synes tildeler den størst kraft – den diagonale placering i fladen og benenes forskellige bøjning bliver her effektive virkemidler – han kan også løfte ham fra jorden for at accentuere sprængningens kraft. Ingen af disse karakteristika er umulige i fotografiet, men forudsætningerne for at opnå dem dér er ganske anderledes. Af afgørende forskel er imidlertid *liniens* rolle i formidlingen af udtrykket. En stor del af billedets dynamik skyldes de bølgende linier og skraveringer, der forekommer i frakkens folder, og som via be-

skæringen sender blikket ud over rammens venstre kant, samt i kontrasten mellem det indviklede mønsterspil i figurens plastik og de enkle, rette linier, der definerer den flade jord, han løftes over.

Den særlige dynamik, Palle Nielsen opnår i billeder som dette, trækker på en lang række kilder inden for grafikken og tegnekunsten. Blandt disse spiller *tegneserien*, som vi skal se i det følgende, en ikke uvæsentlig rolle. Dette narrative billedmedie har i ganske særlig grad opbygget et visuelt vokabularium, der er som skræddersyet til *action* af den kropsnære slags, Orfeus her udsættes for – hvilket et blik på Jack Kirbys (1917-1994) skildring af en analog situation bevidner (s.134). Ligesom hos Palle Nielsen er det stiliseringen af linierne og skraveringerne, der slynger øjeblikkets voldsomhed lige i synet på os. Stiliseringsniveauet er højt, det grafiske udtryk er alt andet end realistisk, men følelsen, *ideen* er der i markant grad.

Narrativet som form

Palle Nielsen er en kunstner rundet af sin tid og sit sted – efterkrigstidens Europa. Han er en anfægtet kunstner, der føler det som sin pligt at aflægge rapport om den håbløshed, han oplever i verden omkring sig⁽¹⁾. Det, han

oplever, er den afpersonalisering af individet og den rivende teknologiske udvikling, der har ført til det 20. århundredes – hans århundredes – eksponentielle opløftning af menneskelig afstumpethed til monumental skala.

I videreformidlingen af sin oplevelse trækker han derfor på netop de nye medier, der er med til at karakterisere det århundrede, han lever i. TV'ets billedstrøm har været afgørende, hvad især de grafiske bombardementer i serier af nyere dato som "Katalog" og "Narcissus" vidner om, og filmen har ligeledes spillet en vigtig rolle for hans billeder og billedserier. Væsentligt for forståelsen af hans værk er det endvidere, at hans reportage fra virkelighedens verden på et tidligt tidspunkt kaldte på *fortællingens* form – og det er her tegneserien kommer ind som et vigtigt grundlag.

Katalysatoren for det, Palle Nielsen selv betegede som sit egentlige, kunstneriske værk, var mødet i 1943-44 med den belgiske grafiker Frans Masereels (1889-1972) narrative billedverden i form af livsdigtet "Mon livre d'heures" fra 1919⁽²⁾. Denne skårne (tegne)serie, som – noget atypisk for den ellers ret didaktiske Masereel – på knugende poetisk vis skildrer en ung mands rejse gennem livet, inspirerede den ligeledes unge Palle Nielsen til hans første billedserie, "Billedhistorie I",

som med inspiration fra filmhistoriens fremmeste fortælling om tabt barndom, Orson Welles' "Citizen Kane" (1941) – og på linie med Masereels timebog, omend langt mere pessimistisk i tonen – beskriver en mands liv og udvikling fra idealisme til kynisme i mødet med verdens ondskab.

Siden er den blevet fulgt op af en lang række serier, nogle med narrative forløb, andre uden. En betydelig andel af disse – især de narrative, der tæller værker som "Passion", "Soldaten og barnet", "Opbrud – en film", samt de allerede nævnte "Katalog" og "Narcissus", og ikke mindst de tre *cykler*, der udgør hovedværket "Orfeus og Eurydike" – benytter sig af en fortælle teknik og billedæstetik, der er i nært slægtskab med tegneseriens. Blandt de karakteristika, der kendetegner tegneserien, og som Palle Nielsen i forskelligt mål benytter sig af, vil sidestillingen af indbyrdes komplimenterende billede og tekst, vægten på fortællingen og den måde, det enkelte billedes plads i et narrativ er bestemmende for dets komposition, blive særligt fremhævet i det følgende.

Et blandingsmedie

Samspelet mellem billede og tekst, et karakteristisk, om end ikke definerende element i tegneserien, spiller en vis rolle i flere af Palle Nielsens

narrative serier – fra "Passion" og "Soldaten og barnet" over "Orfeus og Eurydike" til "Narcissus". Hvor de fleste vellykkede tegneserier lever i kraft af et meget jævnbyrdigt forhold mellem de to elementer, favoriseres billedet klart hos Palle Nielsen. Langt de fleste af de tekster, der ledsager billederne i hans serier er rent deskriptive – de fortæller os ikke andet end det, vi kan se på billedet. Men selv om forholdet er ujævnbyrdigt og, når det gælder udtrykkets kraft, klart falder ud til fordel for billedet, skal man ikke totalt underkende teksternes betydning. De supplerer jævnligt billedfortællingen med ekstra information.

Et godt eksempel er det allerførste blad i "Orfeus og Eurydike"; *Eurydike er død!* fortæller teksten, mens vi ser Orfeus storme afsted på vej ud over den store trappe, der vil bringe ham ned i verden, som den er (s.8). På typisk tegneserievis styrer teksten således vores forståelse af billedet, og dermed af fortællingen, i en af kunstneren tiltænkt retning. Den er med til at indplacere og forankre billedet i en sammenhæng, der bliver mere specifik, end det havde været tilfældet, hvis det stod alene.

Den store antipati, der har været tegneserie-mediet til del det meste af det 20. århundrede, skal sandsynligvis oprindeligt tilskrives

denne blanding af billede og tekst. Den stigende udgrænsning af billedkunstneren og litteraturen til deres respektive virkefelter, som har fundet sted i den vestlige verden siden renaissance, har bevirket en voksende stigmatisering af blandformer. At disse ofte er forekommet i form af bladtegninger af karikerende-satirisk tilsnit og sidenhen særligt har fundet deres publikum blandt børn har ikke just hjulpet på deres anseelse hos kultureliten. Men i forbifarten er det blevet glemt, at traditionen for den lydefri blanding af billede og tekst strækker sig tilbage til de gamle ægypteres billed/tegn-forløb og danner en fortsat bane gennem århundrederne over så forskellige udtryksformer som illuminerede håndskrifter fra middelalderen, William Hogarths besk moraliserende lærestykker og William Blakes episke ekskursioner ind i visionens verdener.

Når Poul Vad i 1960 om "Orfeus og Eurydike" skriver: "*... gangen i billederne bliver til en tegneserieagtig handling, hvis tydelighed ødelægger den... ubesværede og halvt ubevidste oplevelse af billederne og billedfølgenes symbolske resonans.*" og senere uddyber: "*... vi er i det litterære element. Og som altid når det litterære i billedkunsten udtrykkes i litterær og ikke billedkunstnerisk form står vi med det ene ben i banaliteten.*"⁽³⁾, er det således til dels udtryk

for en i vestlig kultur indgroet holdning til blandformer som underlødige, men – paradoksalt nok – også til en i modernismen bunden antipati mod kunst, der vil *fortælle* os noget; en holdning, der tror på "*kunst for kunstens egen skyld*."

Et sådant synspunkt kommer imidlertid til kort overfor kunstnere som Palle Nielsen, der er fuldbyrdet eksponent for det, vi kalder "Den store stil", og for hvem netop formidlingen af fortællingen er essentiel. I forordet til "Narcissus" formulerer han selv symbiosen mellem tekst og billede således: "*Billederne har medført nogle korte tekster, som jeg synes kommer inde fra dem selv; det er jeg glad for, fordi det måske kan hjælpe på forståeligheden.*"⁽⁴⁾

Den sekventielle kunst

Palle Niensens narrative serier skifter løbende mellem løst sammenhængende, fabulerende forløb, der ofte præsenterer variationer over det samme tema og mere stramt komponerede, strengt fortællende sekvenser. I visse af dem er denne vekslen særligt udtalt og antager speciel prægnans i forhold til fortællingen. "Orfeus og Eurydike" består f. eks. af en nærmest rytmisk fordeling mellem forløb, hvor Orfeus passivt oplever verdens gru og menneskets lidelse, og sekvenser, hvor han

reagerer i affekt på det, han oplever. I "Katalog" og "Narcissus", der er meget ens i deres opbygning, kontrasteres den i atelieret arbejdende kunster med de voldsomme begivenheder, som fejer gennem virkeligheden udenfor hans vindue og forstærker den magtesløshed, han føler.

Sammenligningen af fortællestrukturerne i de to narrative hovedværker, "Orfeus og Eurydike" og "Katalog", henleder opmærksomheden på en væsentlig udvikling, men også på visse altafgørende konstanter i Palle Niensens værk. I førstnævnte, der tager udgangspunkt i Orfeus-figures søgen efter den tabte Eurydike, er synsvinklen relativt lokal, mens den i "Katalog" opererer på et mere universelt plan – det væsentligste narrative spor viser os verdens sikre bevægelse mod *Armageddon*. Det endelige, ufravigelige mål er det samme i begge serier – Riget hinsides floden Styx. Men vejen dertil er lidt forskellig.

I de to første dele af "Orfeus og Eurydike" er den narrative fortætning langt mere udtalt end i "Katalog" – der forekommer flere stramt arrangerede, fortællende sekvenser, hvor der "klippes" rundt i handlingens rum, og begivenhederne fra det ene øjeblik til det andet er det essentielle. I første del er vi således vidner til flere gedigne *action*-sekvenser, f. eks. den

hvor Orfeus forgæves forsøger at forhindre "underverdenens politi" i at bortføre Eurydike pr. helikopter (s.129-133). Med den stramme kontinuitet han benytter de enkelte blade imellem, er Palle Nielsen her tættere på den traditionelle tegneseries formsprog end nogensinde. Hvis man analyserer de enkelte billedskift i alle tre dele af "Orfeus og Eurydike", vil man imidlertid opdage, at brugen af sådanne fortættede sekvenser aftager i den væsentligt senere udfærdigede tredje del, der på dette område derfor nærmer sig "Katalog".

I "Katalog" er det som sagt det episke forløb, der dominerer. Der skiftes hele tiden scene, således at sammenhængen mellem de enkelte billeder snarere skyldes et tematisk slægtskab end en egentlig fortættet handling⁽⁵⁾. Ikke desto mindre er der en handling. "Katalog" viser os, hvorledes verdens undergang med stadigt stigende hastighed nærmer sig, hvordan ulykkerne spreder sig som ringe i vandet. Forløbet er ikke fuldstændig lineært – roen genoprettes, tilsyneladende, gang på gang, og enkelte stille passager forekommer i løbet af fortællingen. Men disse sønderrives uvægerligt af nye, stadigt værre kalamiteter. Fornemmelsen bliver således af en bevægelse mod et endepunkt, en slutning. Denne kommer i form af seriens afgjort mest narrativt fortættede sekvens – skildringen af det endelige slag på floden Styx. (s.98-101)

Der forekommer altså en klar forskydning af fokus i Palle Nielsens narrative serier i løbet af arbejdet med "Orfeus og Eurydike". Hvor første og anden del, ligesom foregående serier som "Billedhistorie 1", "Passion" og "Soldaten og barnet", centrerer sig om en handlende persons oplevelse af verden, og som sådan opererer med en mere udtalt årsag-virkningsbaseret handling, er tredje del, som nævnt, klart mere universel i sin synsvinkel. Det er som om, Palle Nielsen i stigende grad bliver bevidst om styrken ved denne vinkling, og sideløbende med arbejdet på "Isola" udarbejder han da også sin første, store tegnede serie siden "Billedhistorie I", nemlig "Opbrud – en film", som – udover med sin titel at antyde den inspiration, filmene alle dage har givet ham – netop opererer med en altfavnende undergangsbeskrivelse à la den, han senere skal videreudvikle i "Katalog" og "Narcissus". Den afgørende forskel mellem den og de to senere arbejder er imidlertid, at de voldsomme begivenheder i verden ikke iscenesættes i kontrast til den arbejdende kunstner og således ikke har en samlende skikkelse.

Forløsningen

At gøre kunstneren, som Palle Nielsen opfatter som et særligt receptivt menneske med særlige forpligtigelser på grund af sin evne til

at udtrykke sig⁽⁶⁾, til den centrale, observerende skikkelse, er et af de afgørende motiver i hans kunst. Orfeus-figuren er her central og som sådan forbilledet for alle hans senere fremstillinger af den anfægtede kunstner i sit atelier. "Orfeus og Eurydike" handler, som Palle Nielsen selv har formuleret det, først og sidst om at Orfeus skal lære "*at spille på lyren*"⁽⁷⁾. Skildringen af hans vandring mellem passivitet og affekt – eller mellem "Drøm" og "Realitet", som det fremstilles i et par særligt stærke på hinanden følgende blade i "Isola" – ville ikke give mening, hvis ikke den beskrev en udvikling. De voldsomme konfrontationer med verden lagrer sig stødvis i Orfeus' sind, indtil det bliver ham for meget, og noget der ligner en opvågnen indtræffer.

Sekvensen, der beskriver denne, hører til blandt Palle Niensens stærkeste narrative forløb og trækker både på tegneseriens og filmens formsprog. En række øjebliksbilleder beskriver, hvorledes Orfeus finder et menneske, et barn, liggende på jorden. "Levende?", spørger han sig selv, men straks efter kommer svaret: "Død!". Han giver slip på drengen, der synker til jorden som i *slow-motion*. At de to blade fremkalder denne fornemmelse af tidsforlængelse, accentuerer deres afgørende betydning. Orfeus falder ned på knæ i skam, hvorefter vi får en slags filmisk montage af

eisensteinsk snit⁽⁸⁾. Der "klippes" pludselig til to billeder af det allestedsnærværende "Gamle hus", der – igen i *slow motion* – sprænges indefra.(s.161-164)

De to billeder bruges symbolsk til at illustrere det grundlæggende vendepunkt, denne begivenhed er for vor hovedperson. Orfeus vågner. Han samler barnets lig op og vandrer rundt og viser det til folk for at fremprovokere den samme reaktion i dem – "Angst og vrede – genklang" hedder det næstsidste blad i "Isola". Det antydes, at hans protest vil forplante sig. Det sidste blad, "Skridtene", viser pludselig afslutningen på den oprindelige myte om Orfeus og Eurydike; Orfeus er ved at vende sig om og sende Eurydike tilbage i dødsriget. Forløsningen bliver således tvetydig. Billedet antyder på én og samme tid det værdifulde og alligevel håbløse i hans opvågnen.(s.165-167)

Denne ville imidlertid ikke virke så stærk, hvis vi ikke forud derfor havde fulgt Orfeus' rejse gennem verden, med de ansatser til den endelige opvågnen denne havde medført. Den ville ikke have haft samme resonans, hvis ikke den var blevet præsenteret som et forløb, hvor tekst og billede i samspil formidler Orfeus' følelsesmæssige reaktion på fundet af drengen. De utroligt fleksible muligheder for gen-

givelse af tid, som tegneseriemediet giver, benyttes til at understrege situationens karakter af vendepunkt, og et par indskudte billeder antager pludselig allegorisk betydning⁽⁹⁾ i forhold til hovedpersonens udvikling, fordi de bringes i sekvens og læses som en del af en helhed. Det er *fortællingen*, der beskriver den udvikling, der er så central for Palle Nielsen, på en måde de enkelte billeder, deres store selvstændige udtrykskraft til trods, aldrig ville kunne, hvis de stod alene.

Fragmenter af virkeligheden

I sin moderne form opstod tegneserien i midten af 1800-tallet og udviklede hurtigt et billedsprog, der var i fuld overensstemmelse med tidens turbulens og tvivl. Dens fortælleform er baseret på forløb af fragmenter, læseren selv kæder sammen og skaber en helhed af. Dette forhold bevirkede, at den – i endnu højere grad end kompositorisk beslægtede udtryk som det impressionistiske maleri og snapshotfotografiet – hurtigt begyndte at arbejde med skæve og utraditionelle kompositionsprincipper, som var det det naturligste i verden. Endvidere betød de narrative fordringer, at tegneserien, som allerede antydet, udviklede en yderst kompleks repræsentation af tid. Det samme billede kan f. eks. vise årsag og virkning simultant på en mere ligefrem

måde end tidligere tiders lignende strategier i malerkunsten.

Et relativt simpelt eksempel på de ovennævnte karakteristika er nærværende billede fra belgieren Hergés (1907-1983) klassiske tegneserie "Tintin" (s.137). Den skarpe afskæring af motivet, der lige lader os se hunden Terrys bagben og hale forsvinde ud til højre, hvorfra også den sorte bil kommer drønende, giver os en spændingsmættet dynamisk komposition der, når man ser billedet isoleret fra sin sammenhæng, virker lidt besynderlig og "ude af balance" for det ikke tegneserievante øje. Vi ser endvidere, i samme billede, Tintin bevæge sig og skubbe til Kaptajn Haddock, der som resultat mister balancen og hatten – en årsag og dens virkning kondenseret i en enkelt fremstilling.

Af forskellige årsager, som er for omfattende til at blive behandlet her, arbejdede tegneserien – i modsætning til periodens andre narrative medier som romanen, teateret og filmen – fra starten med et anarkistisk fabulerende udtryk, der frigjorde dens udvikling fra tidens naturalistiske strømninger. Den udviklede en selvbevidst anti-æstetik, der muliggjorde en form for billeddannelse og billedfortælling, som markant adskiller sig fra andre former for narration og billedæstetik⁽¹⁰⁾

Som allerede nævnt, bevægede Palle Nielsens serier sig fra midten af 60'erne i stigende grad væk fra det strengt narrative i retning af mere løse, associative forløb. Selv har han beskrevet udviklingen således: "*Når antallet af direkte, billede til billedrækker er beskedent skyldes det at mine bestræbelser og forhåbninger har stillet og stiller krav som gør det nødvendigt at blive længe ved det enkelte billede. Arbejdsprocessen lukker billedet til, gør det til enkeltbillede.*"⁽¹¹⁾

I modsætning til de fleste tegneserieskabere, for hvem helheden udgør værket, har Palle Nielsen altid koncentreret sig om at skabe selvstændige billeder. Hvor mange traditionelle tegneseriebilleder udfærdiges med henblik på at formidle en handling eller et forløb, snarere end på at overbevise som enkeltstående, velkomponerede størrelser, er langt de fleste af hans billeder komponerede til at gøre netop dette. På trods af denne væsensforskellighed, er det ikke desto mindre netop i kompositionen af billederne, at hans værks beslægtethed med tegneserien er mest udtalt og konstant. Det fortættede narrativ, der alle dage har været meget løsere end i snart sagt enhver tegneserie, forsvinder ud af hans værker fra midten af 60'erne og frem, men tegneseriepræget i det enkelte billede forbliver usvækket.

Palle Nielsen har selv flere gange udtrykt sin interesse for tegneserien⁽¹²⁾, og hvis man sammenligner hans billeder med diverse tegneseriebilleder fra samtiden, fremgår det tydeligt, hvad han så i dem og hvilke aspekter af tegneseriens billedsprog, han kunne bruge i sine egne billeder. Det er i forbindelse med billedet "Lufttryk" allerede blevet nævnt, hvordan han ofte fremmaner en dynamik, der ligger tegneserien nærmere end den øvrige billedkunst, og hvis man kigger på et billede som "Sparket" (s.136), der til forveksling minder om det allerede nævnte Tintin-billede – Orfeus sparker, soldaten rammes, hjelmen flyver – får man et eksempel på, hvordan Palle Nielsen fra tid til anden anvender tegneseriens "gummitid" til at formidle årsag og virkning simultant.

Han går fra tid til anden endnu længere og lader f. eks. biler svæve en halv meters penge over jorden for at vise, hvor meget fart de har på eller benytter symbolske elementer, der er specifikt udviklet i tegneserien til at udtrykke det, som ikke kan ses – f. eks. fartstriber der angiver et jetflys bane gennem luften eller små hak i fladen, der fremmaner en skinger lyd for øjet af beskueren (s.112 og 144-147).

Ikke overraskende er tegneserieindflydelsen særligt markant i de billeder, Palle Nielsen selv kaldte for sine "drengebilleder"⁽¹³⁾ – altså

dem, der viser flyvemaskiner, biler, tanks, hangarskibe osv. Mange af disse virker som taget lige ud af samtidens allestedsnærværende serier, som nu "Tintin" (s.138-139), eller Carl Barks' (1901- 2001) "Anders And" (s.140-141) eller de utallige krigsserier, der herhjemme blev publiceret i en lind strøm under titler som "Attack", "Commando", "Front" og "Kampflyver". Endvidere virker visse af hans billeder beslægtede med franske Jean Girauds (alias Moebius, f. 1938) tegneserier. De to benytter ensartede prikteknikker, når de skal videregive fornemmelsen af diverse teksturer, som f.eks. dem, man finder i en stenørken eller på en betonmur, og de deler fascinationen af det pludseligt svævende menneske, der hyppigt går igen i deres billeder som en slags forløsningsmotiv (s.142-143).

En "cartoonist"

På engelsk kaldes tegneserieskabere, bladtegnere og andre tegnere, der praktiserer beslægtede udtryk, dvs. karikerende og satirisk præget tegning, for *cartoonists*. Denne betegnelse er imidlertid ganske problematisk at få hold på, da tegnere indenfor de ovenfor nævnte områder betjener sig af så forskellige udtryk og arbejder i så forskellige sammenhænge, at hverken stilistiske eller institutionelle kriterier er fyldestgørende i forklaringen af den.

I et interview fra 1989 forklarer bladtegneren Ralph Steadman (f. 1936), at han opfatter en *cartoonist* som en kunstner, der arbejder med et ekspressivt, til tider karikeret, udtryk i et forsøg på at kommentere samfundet og livet omkring sig på en meget ligefrem vis. For ham går linien af *cartoonists* således helt tilbage til hulemalerierne og inkluderer undervejs kunstnere så forskellige som Breughel, Goya og Picasso⁽¹⁴⁾. Hans fortolkning af begrebet er meget personlig og derfor svær at anvende i videnskabelig sammenhæng, men den peger ikke desto mindre på den specielle form for sensibilitet, der ofte opstår i mødet mellem det ekspressive udtryk og det samfundsmæssige, moralsk anfægtede engagement, som man finder hos visse kunstnere.

Palle Nielsen er helt klart en kunstner af denne støbning, og valget af tegneserien som inspirationskilde har derfor været naturligt for ham. Den er et uvornt barn af moderniteten, et bastard-medie der har brugt det meste af sin historie på at spidde sit ophav. Den er et moderne anti-medie. Og dens virkefelt – populærkulturen – har om noget gjort den i stand til at repræsentere, kommentere og punktere de samfundsmønstre og den mytologi, moderniteten har repræsenteret.

Palle Nielsen er en kunstner, der ser og erkender modernitetens ødelæggende sider og i stedet for at søge tilflugt i æstetik eller ironi, har han derfor – i lige linie fra sine store forgængere i verdenskunsten – indskrevet sin kunst i De store fortællingers bog. Den bog, der udgør et af vor kulturs væsentligste, åndelige bolværk mod barbariet. I en tid hvor troen på de

værdier, disse repræsenterer, har oplevet en fragmentering, er valget af et medie, hvis væsentligste virkemiddel er en fragmentarisk æstetik, således naturligt. Tegneserien afbilder via selve sin form menneskets tilstand i det 20. århundrede – og Palle Nielsen tager sit udgangspunkt i den for at sige noget væsentligt om menneskets tilstand til alle tider.

Noter

- 1 Nielsen, Palle, "Om mine billeder & Randbemærkninger" in: Gasset, Ortega y, *Synspunktet i kunsten*, København, 1968, p. 17.
- 2 Nielsen, Palle, *Omkring Orfeus – Skitser og grafiske blade*, København, 1978, p. 4.
- 3 Vad, Poul, "Orfeus alene", in: *Vindrosen* nr. 5, 7. årg. 1960, pp. 401-402.
- 4 Nielsen, Palle, *Narcissus*, København, 1989, forordet.
- 5 Den løse opbygning skyldes i dette tilfælde i høj grad, at narrativet er kommet ind som en efterrationalisering. "Katalog" består af en lang række uafhængige tegninger, som, da de skulle samles i en bog, blev sat i forbindelse med hinanden, blev inddelt i kapitler og fik tilføjet de mange billeder af den arbejdende
- 6 Nielsen, Palle, *Sort lys og hvidt mørke*, København, 1990, p. 33.
- 7 Nielsen, 1978, op. cit., p. 2.
- 8 Den russiske filminstruktør Sergei Eisensteins montage-teori går, ultrakort fortalt, ud på, at der mellem to klip i en film ligger det dialektiske spændingsfelt, der er filmens største aktiv i dannelsen af betydning. Selv lægger han vægt på mulighederne for sammenklipping af vidt forskellige indstillinger for at styrke den dialektiske spænding og skabe nye, radikale betydninger. Hans film er fulde af eksempler på klipping af denne art. Et kunne være når han i "Oktober" (1928) symbolsk klipper mellem en soldat, der kigger op fra en skyttegrav, og en tank, der hejses ned fra samlebåndet på en fabrik.
- 9 'Det gamle hus' kan, som arkitekturen hos Palle Nielsen generelt, opfattes som et billede på den kultur, der er vokset os over hovedet og har frataget os vores frihed, men som også udgør vores eneste bolværk mod barbariet og derfor på en og samme tid er både smuk og foruroligende. Set i den sammenhæng, antager Palle Nielsens sprængningsmotiver, som nu 'Det gamle hus', en særlig prægning i forhold til den anfægtelse, der er så central for hans værk. Se iøvrigt Poul Erik Tøjners artikel i nærværende katalog.
- 10 Jeg skylder her den danske tegneserier-skaber, Ivar Gjørup – alias Olfax ("Egoland") – tak for i et interview at påpege disse forhold. Se Wivel, Matthias, "Hvem fører pennen? Ivar Gjørup (Olfax) interviewet af Matthias Wivel", in: *Rackham #4*, København, 2002, pp. 80-82.
- 11 Nielsen, 1978, op. cit., p. 4.
- 12 Se f. eks. Erik Fischers tekst i nærværende katalog.
- 13 Jvf. Samtale med Lis Clausen, Clausens kunsthandel, December 1999.
- 14 Groth, Gary, "Ralph Steadman – Into the Gentle Darkness...", in: *The Comics Journal #131*, Seattle, 1989, pp. 48-49, 90.