ESTO ES MALO
DET TE ER ONDT

Richard Mortensens
Esto es malo (Dette er ondt)
– empati og engagement

Esbjerg Kunstmuseum
Havnegade 20
6700 Esbjerg
www.eskum.dk

Richard Mortensens *Esto es malo* (Dette er ondt) – empati og engagement

Af Mette Højsgaard

Året er 1959. Richard Mortensen befinder sig alene i en lejlighed i Ajaccio på Korsika. Det er marts måned. Forår. Solen skinner, havet er blåt og Mortensen er betaget af den korsikanske natur med dens klippeformationer, vegetation og varme lys. Han er så småt i gang med at socialisere sig og har fået kontakt til en række beboere, hvis selskab han kommer til at sætte stor pris på også langt ind i fremtiden. Han har været på Korsika fra oktober året forinden til december og har herefter været i Paris, hvor han har boet siden 1947. Nu er han tilbage igen – denne gang for en længere periode på et ophold af mere permanent karakter. Mortensen er træt af Paris og længes efter at kunne finde ro og fordybelse til sit arbejde. Det synes han at finde på den smukke ø.

I slutningen af marts måned kaster han sig ud i et intenst arbejde med den spanske kunstner Francisco Goya (1746-1828). I løbet af to nætter udfører Mortensen en række tegninger, som tager udgangspunkt i raderingen *Esto es malo* (”Dette er ondt”) fra Goyas serie *Los desastres de la guerra* (”Krigens rædsler”).[1] Skitserne er voldsomme, ekspressive; figurative og heftige. De er led i en proces, der fører til realiseringen af det maleri, *Esto es malo*, som denne artikel handler om.

Fig. 1 —— Francisco Goya, *Esto es malo* (46), akvatinteradering fra serien *Los Desastres de la guerra*, 1808-1820, 151 x 203 mm, Statens Museum for Kunst

Fig. 2 —— Richard Mortensen, *Esto es malo*, 1959, Olie på lærred, 130 x 162 cm, Esbjerg Kunstmuseum

Hvad er det særlige ved dette maleri? Kender man til Mortensens arbejde, vil man vide, at han meget sjældent arbejder med figuration i sine værker, men dette maleri er med sine semiabstrakte figurer anderledes. Igennem hele sin tid i Paris har han dyrket et geometrisk abstrakt formsprog ud fra en idé om, at det kunne medvirke til at gøre verden til et bedre sted at være – en verden, der beror på fællesskab, samarbejde og åbenhed. Med dette værk synes han at gå andre veje.

Denne artikel vil forsøge at undersøge, hvorfor Richard Mortensen udfører dette maleri. Hvorfor dette fokus på det onde? Hvad fortæller det os om den tid Mortensen befinder sig i? Og hvad fortæller det os om kunstneren og personen Mortensen? Og hvordan kommer det til udtryk? Hvordan positionerer han sig i forhold til sig selv – til sit eget værk, og i forhold

til det kunstmiljø, han er en del af? Hvad er det, der udløser Mortensens behov for at løsrive sig fra det formsprog, han nu i så mange år og med stor overbevisning har beskæftiget sig med?

Goya og Mortensen – *Esto es malo* —— Da Goya udførte sin serie *Los desastres de la guerra* i perioden 1808-1820, var han ansat som maler ved det spanske hof, der levede under en fransk indsat marionetregering. Så han var vidne til, hvordan Napoleons franske soldater under marskal Joachim Murats kommando i 1808 marcherede ind i Madrid og forvandlede byens gader til et blodbad. Selv om Goya havde vist sympati for den franske revolution, oplevede han nu massehenrettelser i frihedens navn og betragtede hele situationen med foragt og forfærdelse. I de følgende år var landet præget af

krig, sygdom og hungersnød. Goya så med væmmelse, hvordan uskyldige mennesker blev udsat for tortur, voldtægt, død og ødelæggelse, mens han som så mange andre så magtesløst og uforstående til. *Pour qué?*– Hvorfor? – skrev han i flere af seriens raderingerne, hvor han viste krigens gru og rædsler, så alle kunne se og forstå hele situationens meningsløshed.

Mortensen kunne have valgt andre motiver fra Goyas serie, som f.eks. *Grande hazaña! Con muertos!* ("Heroisk bedrift! Med døde!") og *Y no hai remedio* ("Og der er intet man kan gøre"), der viser lemlæstede og mishandlede mennesker eller massehenrettelser. Men han valgte bevidst at arbejde videre med *Esto es malo* i det maleri, som i dag befinder sig i Esbjerg Kunstmuseums samling.

I Goyas version er motivet ikke til at tage fejl af: En soldat henretter en forsvarsløs munk ved at gennembore ham med sin sabel **(Fig. 1)**. En anden munks livløse krop ligger allerede på jorden. To mænd (soldater?) står bagved og kigger passivt på. Goya har gengivet den grufulde handling, så væmmelse og afsky rammer beskueren med det samme, og den lakoniske titel synes at afspejle en resignation, der understreger det umenneskelige og forråede i motivet.

I Mortensens maleri er det derimod vanskeligt at aflæse, hvad der egentlig foregår **(fig. 2)**. Ved første øjekast er billedet hverken voldsomt eller ubehageligt. Det minder om andre af Mortensens ofte helt abstrakte værker, men adskiller sig alligevel fra hans typiske arbejdsmåde ved at bevare antydninger af Goyas motiv. De halvabstrakte personer er bare ikke let genkendelige, og det er også svært at se, hvad de foretager sig. Måske lykkes det faktisk slet ikke at få øje på handlingen.

Billedet kræver derfor, at man som beskuer får lidt hjælp, for at det for alvor kan folde sig ud. Der er brug for en rammesætning. Titlen er i sig selv en antydning, som i dette tilfælde dog ikke giver sig selv, fordi den er på spansk. Og for at den kan give mening, kræves det, at man kender til Goyas radering – ellers er det svært at forstå, hvad billedets motiv og tema er.

For den, der kender referencen, forvandles det, der ved første øjekast ser ud til at være en farverig og smuk komposition, til det modsatte. For nu ses det tydeligt, at figuren til venstre i billedet bliver gennemboret af en spids trekant, mens det forvrængede og semiabstrakte ansigt skriger til himlen af smerte. Goyas billede, og den sammenhæng af rædselsskildringer, som det er en del af, kommer til at fungere som et lag af referencer i betragterens

Fig. 3 —— Richard Mortensen, *Selvportræt*, 1960, Olie på lærred, 61 x 46 cm, Statens Museum for Kunst

bevidsthed. På den måde kan Mortensens maleri ramme hårdt, fordi man som beskuer først er blevet forblændet, forført og ledt på afveje af dets farverige overflade, der tilsyneladende er en ren form- og farveleg, mens det i virkeligheden rummer et makabert drab.

Kunstner i krise —— "[...] i marts 1959 tænker Mortensen igen over det som er ondt og betragter med dyb bæven Goyas stik", skriver Umbro Apollonio i 1965 om Mortensens beskæftigelse med Goyas radering seks år tidligere.[2] Men hvad er det, der foregår rundt omkring Mortensen, som får ham til at tænke over det, der er ondt? Hvilken tilstand befinder han sig i? Hvad er det hos Goya, han ser spejle sine egne følelser og spille sammen med den måde, han giver sine værker betydning?

Som nævnt indledningsvis, befinder Mortensen sig på det tidspunkt alene i sin lejlighed i Ajaccio på Korsika. Personligt og kunstnerisk er han i krise. Han tænker over sit liv og spekulerer på, hvordan han skal komme videre med det **(fig. 3)**.

Fig. 4 —— Richard Mortensen, *Est-ouest* (Øst-vest), 1956, Olie på lærred, 130 x 162 cm, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk (deponeret på Esbjerg Kunstmuseum)

Siden 1947 har han været en del af det dengang nyetablerede og fremadstormende Galerie Denise René, der bl.a. omfattede en række yngre kunstnere som Victor Vasarely (1906-1997), Jean Dewasne (1921-1999), Jean Deyrolle (1901-1967), Serge Poliakoff (1900-1969) og Robert Jacobsen (1912-1993). Kunstnerne har i fællesskab dyrket et geometrisk abstrakt formsprog, som de, inspireret af de konstruktivistiske bevægelser i 1910'erne og 1920'erne, har forbundet med idéen om kunstens medvirken til at opbygge et moderne, demokratisk og åbent samfund. De har været overbeviste om, at kunsten kunne medvirke til at vise samfundet, hvordan det kunne komme videre efter anden verdenskrigs masseødelæggelser. Idealerne har været ligeværd, fællesskab, åbenhed og samarbejde; begreber, som de har fundet det geometrisk abstrakte formsprog velegnet til at give udtryk for. Dets enkle, ensartede former og farver, der ikke er underordnet hierarki eller dominans,

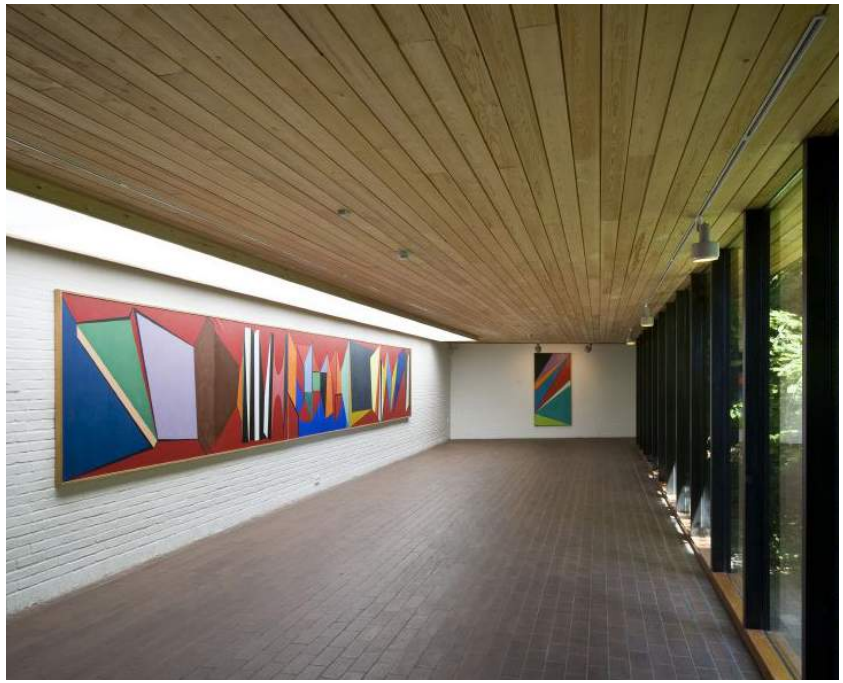

Fig. 5 —— Richard Mortensen, *Opus Normandie*, 1955, Olie på lærred, 130 x 910 cm, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk

har i deres opfattelse netop indgået i et samarbejde, hvor alle er afhængige af hinanden i en fælles stræben efter at skabe en dynamisk helhed.[3]

I 1959 er Galerie Denise René blevet et af de førende gallerier med fokus på den geometrisk abstrakte kunst, internationalt. Som en af galleriets teoretisk velfunderede og kunstnerisk tunge kunstnere lige fra starten har Richard Mortensen været med til at bane dets vej til succes. Galleriet drives af den energiske og professionelle Denise René, der også er Mortensens fortrolige og danner par med ham privat. Her sidst i 1950'erne står Mortensen for alvor over for et internationalt gennembrud. Han har positioneret sig som en af de førende europæiske kunstnere inden for det geometrisk abstrakte formsprog med hovedværker som *Est-ouest* ("Øst-vest"), 1956 **(fig. 4)**, og det store *Opus Normandie*, 1955 **(fig. 5)**, som blev købt til det nyligt

indviede Louisiana Museum af stifteren Knud W. Jensen i 1958.[4] Desuden har han deltaget på udstillingen "Konkret Realism" på Liljevalchs Konsthal i Stockholm i 1956[5] og afholdt en større udstilling i Aarhus Kunstbygning.[6] Samtidig er forventningerne til ham store. Han skal bidrage til den nyetablerede kunstudstilling "Dokumenta II" i Kassel fra juli til september 1959[7] og er blevet valgt til at repræsentere Danmark på Venedigbiennalen fra juni til oktober 1960.[8] Og for tredje gang skal han deltage på "Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting" i Carnegie Institute i Pittsburg, USA, i 1961.[9]

Men successen har også en bagside. Mortensen lider af præstationsangst; han føler sig konstant presset til at skulle producere mere og overgå sig selv.

En af grundene til, at Mortensen tager til Korsika, er, at Paris har forandret sig og ikke længere er det Paris, han kendte, da han rejste dertil i 1947. Mange af de kunstnere, som var en del af kredsen omkring Galerie Denise René til at begynde med, har forladt galleriet af forskellige årsager. Han synes at savne det sammenhold, den fælles tro på kunstens sociale potentiale, som kendetegnede gruppen i årene efter krigen. Forholdet til Vasarely er desuden anstrengt. Ligesom Mortensen er han en af Denise Renés nære samarbejdspartnere og en af de mest succesfulde unge kunstnere. De to kunstneres forhold er mere præget af konkurrence end af samarbejde.[10] Vasarelys kunstneriske praksis har taget en ny drejning, som blev tydelig med udstillingen "Le Mouvement" i 1955, hvor han for alvor retter fokus på bevægelse og optiske illusioner i kunsten. I løbet af denne periode intensiverer han arbejdet med disse aspekter og gør dem til det essentielle i sine værker.[11] Denne type værker får senere betegnelsen *Op art* – optisk kunst – og bliver en central del af galleriets profil. Men en sådan måde at udtrykke bevægelse på er i Mortensens øjne alt for tydelig og agressiv i modsætning til den form for bevægelse, han selv arbejder med i sine værker.[12]

I august 1958 tager Denise René og Mortensen på ferie sammen til Spanien. Mortensen vil tilsyneladende hellere finde et sted alene i Sydfrankrig for at kunne finde ro til sit arbejde, men tager med for Denise Renés skyld.[13] Først i oktober rejser han, alene, videre til Marseille og ender med at tage til Korsika, hvor han i første omgang bliver indtil december. I begyndelsen af 1959 er han igen i Ajaccio, og i de kommende fem år opholder han sig her i sommer- og efterårsmånederne, mens han resten af året fortsat bor i Paris, afbrudt af forskellige rejser.

Mortensen føler sig, som nævnt, ikke længere tilpas i byen. "Paris har givet mig frygt. Ikke frygt for noget, men simpelthen frygt," forklarer han.[14] Han er desuden skuffet over Frankrig, som befinder sig i dyb politisk krise, først og fremmest på grund af den stadig mere tilspidsede borgerkrig i Algier som følge af algeriernes kamp for selvstændighed. Det er en situation, der skaber usikkerhed og angst hos den franske befolkning – også hos Mortensen – fordi krigen i de sidste år i 1950'erne bliver meget følelig i landet, selv i Paris. Hertil kommer konflikten i Suezkanalen i 1956, der har haft indflydelse på den franske økonomi og har forstærket den økonomiske krise, som også den franske kolonikrig i Indokina (Vietnam, 1946-1954) og siden Algier-krigen (fra 1954) har medført. Han er utryg ved den kolde krig, og han er oprørt over, at diktaturer som Francos Spanien stadig findes i Europa.

Mortensen frygter fremtiden. Han er desillusioneret over det Frankrig, han ikke længere synes at genkende, og han er begyndt at tvivle på, om netop det formsprog, som han hele tiden har sat sin lid til, kan medvirke til at skabe en bedre verden. Han må se i øjnene, at det geometrisk abstrakte formsprog er i krise – den udtryksform, som han og hans ligesindede i halvtredserne har givet en eksistentiel funktion og har ønsket skulle medvirke til at bekæmpe det onde ved at vise det gode. Kan han overhovedet fortsætte med at tro, det er muligt, at verden kan blive et bedre sted at være? Er det geometrisk abstrakte formsprog vejen frem, og i så fald hvordan?

Maleriet *Esto es malo* viser, hvordan Mortensen på den ene side forsøger at forny sit formsprog og på den anden side indholdsmæssigt tager fat på at vise den ondskab og angst, han oplever på dette tidspunkt. Det følgende vil belyse denne transformation i hans formsprog og undersøge, hvilke omstændigheder der gør, at han i året 1959 med Apollonios ord tænker over, hvad der er ondt. Hvorfor beskrives det onde og hvordan?

***Esto es malo* – en proces** —— For at nærme sig mulige svar på disse spørgsmål er det værd at se nærmere på Mortensens indledende skitser, der resulterede i malerierne *Esto es malo* og *Le tueur et sa victime* ("Morderen og hans offer", også kaldet "Goyabillede I") og *La tête du tueur et la victime* ("Morderens hoved og hans offer", også kaldet "Goyabillede II"). De er en del af den proces, som resulterede i de endelige værker, og er derfor interessante at undersøge nærmere **(fig. 6)**.

Fig. 6 —— Richard Mortensen, 6 tegninger, 1959, gengivet i Ejner Johansson, Richard Mortensen. Sandhedens øjeblik, 1965.
(planche I, planche VII, planche XI, planche XVIII, planche XIX, planche XX)

I løbet af to nætter, den 26. og den 29. marts, udfører Mortensen en serie på 20 tegninger, som tager udgangspunkt i Goyas radering *Esto es malo*, nummer 46 i serien *Los Desastres de la Guerra*.[15] Med denne radering som udgangspunkt vil han skabe et maleri eller en billedserie, som kan være færdig i 1963, i hundredeåret for den definitive udgave af *Los Desastres de la Guerra*.[16]

Goya er en af de kunstnere, Mortensen har stor respekt for – et forbillede, som han har beskæftiget sig med kunstnerisk siden sin ungdom.[17] Han har desuden lige, i 1958, været på en rejse i Spanien, hvor han har oplevet Goyas værker på museerne; og han beskriver dette at stå foran værkerne som noget helt særligt, fordi de virker langt mere livagtige end når man ser reproduktioner af dem.[18] Om dagen studerer han de Goyabøger, han har kunnet få fat på, og arbejder altså videre om natten med sine tegninger.[19] Disse bliver først udgivet i 1965 i publikationen *Sandhedens Øjeblik*. Da har de ikke tidligere været vist offentligt.[20] Men de kan altså forstås som spor efter den proces, som Mortensen gennemgår i beskæftigelsen med raderingen, og som baner vejen mod det maleri, der her er i fokus.

Tegningsserien er typisk for Mortensens arbejdsproces: Igen og igen tages den samme idé, det samme motiv, op og tegnes, nogle gange i over et hundrede tegninger, indtil motivets essens udkrystalliserer sig og tillader kunstneren at fange det sikkert og stærkt på lærredet.[21]

Samtidig afslører disse tegninger, hvor Mortensens stærkeste fokus ligger. For de første (og fleste) tegninger skildrer den døende munk, mens hele motivet, som vi kender det fra Goyas radering, først inddrages til sidst. De er figurative og udført med heftig linjeføring, spontant og ekspressivt, som fortætter og forstærker netop den figur, der særligt optager ham: den døende munk. I begyndelsen synes Mortensen således at være mest opmærksom på offeret i motivet, der magtesløst og uforstående synker sammen, mens han med hele sit kropssprog og ansigtsudtryk synes at sige: Hvorfor?

Kun i de sidste tegninger beskæftiger Mortensen sig også med soldaten og den grusomme handling, han udfører: dødsstødet. Kompositorisk understreges handlingens gru og voldsomhed af de hurtigt påførte horisontale linjer i motivets baggrund samt inddelingen af baggrunden i horisontale linjer og diagonaler. Det er flader og linjer, man kan genfinde i Goyas radering, hvor de gengiver gulv, væg og lysindfald; men i Mortensens abstraktion over formerne får de selvstændig kompositorisk værdi. I de sidste tegninger i serien står billedopbygning og komposition mere i centrum for Mortensens opmærksomhed end i skitserne af den døende munk. Og ved at anvende både abstraktion og figuration opnår han kontrast og spænding i billedet.

Personerne i baggrunden træder for alvor frem i planche XVIII, hvor de nu har fået runde ansigter og, som i maleriet *Esto es malo,* er blevet udstyret med overskæg og en form for hat, mens en prik indikerer et øje.

Baggrunden på tegningen er delt i prikker og retlinede felter, adskilt af horisontale og vertikale streger, hvoraf nogle synes at antyde de kroppe, der hører til ansigterne. I planche XIX er figurerne i forgrunden – munken og soldaten – hvide, mens personerne i baggrunden er sorte og mest af alt virker som skygger eller silhuetter. I seriens sidste tegning, planche XX, ses kun soldaten, der gennemborer den døende munk med sit sværd, og den anden munk, der allerede ligger død på jorden.

De sidste skitser retter altså fokus på den makabre akt, soldatens dødsstød, og understreger hermed dennes helt igennem nådesløse og meningsløse handling over for offerets magtesløshed og smerte. Hvorfor og hvordan kan man begå noget sådant mod et fuldstændig forsvarsløst menneske, synes at være det spørgsmål, der optager Mortensen. Men i disse sidste tegninger bemærker man også de tavse personer i baggrunden – dem, der ikke griber ind, men bare følger med og ser passivt til.

I relation til forbillederne – den åndelige surdej —— Mortensen har forklaret, at han fængsledes af *Esto es malo*, fordi denne radering ved sit motiv greb ind i kunstneriske problemer, som netop dengang optog ham i særlig grad.[22]

Gennem hele sin kunstneriske karriere arbejder Mortensen løbende med at udforske sine forbilleder i kunsten, heriblandt Francisco Goya (1746-1828), Vassily Kandinsky (1866-1944), Francisco de Zurbaran (1598-1664), Pablo Picasso (1881-1973), Auguste Herbin (1882-1960), Jean Arp (1886-1966) og Fernand Léger (1881-1955). ”Af og til arbejder jeg med studier over andres arbejder, ikke for at kopiere, men for at indleve mig i tingene for derefter at give en fortolkning, ” har han fortalt.[23] Det er vidt forskellige kunstnere, hvis verdener Mortensen forsøger at trænge ind i, nogle ældre, nogle samtidige, nogle figurative, andre abstrakte – men alle med en eller anden form for resonans i Mortensen, som han kan udforske og udvikle sig i forhold til. En kunstnerisk dialog kunne man kalde det.

Mortensen var meget bevidst om sin relation til netop disse forbilleder under tilblivelsen af *Esto es malo*: ”Jeg selv arbejder for tiden paa en kopi af Goya, som jeg udfører på samme maade, som Léger malte i 1918, da han lige havde været soldat. Den europæiske tradition er vor virkelige aandelige surdej.”[24] Det er denne åndelige surdej, ”stilladset” i maleriet, han forsøger at forholde sig til og gå i dialog med de forskellige kunstnere om.

Fig. 7 —— Fernand Léger, *Nature morte aux pommes*, 1948, Olie på lærred, mål ukendt, privateje

Fig. 8 —— Richard Mortensen, *Variation over et nature morte af Fernand Léger I* (også kaldet ***Rue*** *Notre Dame des Champs I*), 1958, Olie på lærred, 73 x 92 cm, Galerie Denise René

Op til *Esto es malo* har han beskæftiget sig en del med Fernand Légers billeder. Han besøger endda i april 1959 kunstnerens bolig i Biot til fods fra Antibes, hvad der vel nærmest kan opfattes som en pilgrimsrejse til en kunstnerisk faderskikkelse.[25]

I 1958 påbegynder Mortensen fire *Variationer over et nature morte af Fernand Léger*, som kan betragtes som studier i ”mesterens” formsprog og samtidig en hyldest til ham.[26] Og som det vil fremgå senere, er Léger markant tilstede i *Esto es malo* ved siden af Goya. Mortensen tager udgangspunkt i et af Légers sene værker, *Nature morte aux pommes* fra 1948 **(fig. 7)**. Dette kan han

Fig. 9 —— Foto fra Richard Mortensens atelier, Rue Notre Dame des Champs, Paris (juli/august 1958)

studere nøje i Frank Elgars bog om Léger, som blev udgivet af Editions du Chène i 1948 med 16 fine reproduktioner af kunstnerens malerier fra både de tidlige og senere år.[27] På et fotografi fra Mortensens atelier kan man se reproduktionen af dette maleri stå ved siden af det staffeli, som han benytter til at male sine egne variationer over det **(fig. 9)**.[28]

Ligheden mellem Mortensens to første *Variationer over et nature morte af Fernand Léger* og Légers maleri er tydelig både med hensyn til motiv, farvevalg og komposition **(fig. 8)**. Mortensen genanvender her Légers genstande og farver i en komposition, der ligner forbilledets, og hvis dele synes at flyde ud og ind mellem hinanden som organiske planter. De maleriske penselstrøg er også meget løsere end dem, der karakteriserer hans stærkt kantede geometriske form fra 1950'erne. De to sidste variationer er derimod helt anderledes stramt bygget op af geometrisk abstrakte former, flader og cirkler **(fig. 10)**. Her er det i langt højere grad Légers tidlige postkubistiske kompositioner, Mortensen går i dialog med.

Fig. 10 —— Richard Mortensen, *Variation over et nature morte af Fernand Léger III* (også kaldet *Rue Notre Dame des Champs III*), 1959, Olie på lærred, 73 x 92 cm, Galerie Denise René

Fig. 11 —— Fernand Léger, *Mand og kvinde*, 1921, Olie på lærred, 92 x 64 cm, Martha Delzell Memorial Fund, Indianapolis Museum of Art

Men selvom Mortensen så at sige kommer lige fra Léger, da han tager Goya op, kan kontrasten mellem Légers værker og Goyas synes voldsom stor, både hvad angår form og indhold, og det kan undre, at begge kunstnere så tydeligt er til stede i Mortensens *Esto es malo*. For hvordan kan Légers senkubistiske værker med deres fascination af den moderne verdens nye teknologi, maskiner, fart, rytme og bevægelse spille sammen med Goyas makabre og grufulde skildring af noget så umenneskeligt og følelseskoldt som et bestialsk mord på en uskyldig munk?

Mortensens fascination af Légers postkubisme kommer især til udtryk i to semiabstrakte figurer, der står stive, passive og robotagtige i baggrunden. I den forbindelse synes især ét værk fra Elgars bog at have fanget Mortensens opmærksomhed, maleriet "Mand og kvinde" fra 1921 **(fig. 11)**. Det er nemlig påfaldende, hvordan mandens halvrunde hat og figurernes cirkelrunde hoveder synes at gå igen i Mortensens billede. Det abstrakte mønster i baggrunden af Légers billede synes også at finde genklang i *Esto es malo*'s.

I modsætning til de stive figurer i baggrunden er der i Mortensens billede også en række ekspressive og organiske, helt eller delvist abstrakte former, som f.eks. den orange og mørkeblå form, der slynger sig i billedets midte fra øverst til nederst, den brune "takkede" eller "forrevne" form i billedets nederste del ("bag" den orange og blå) og figuren til højre – den døende munk – som er opløst til en sammenkrøllet form, delt i en rød/okker og en hvid halvdel med få figurative dele, der signalerer, at det er en abstraktion over et figurativt motiv, vi har med at gøre. Den orange/blå form, der slynger sig fra den øverste til den nederste del i billedets midte, er umiddelbart for abstrakt til at kunne genkendes, men må ud fra referencen til Goyas billede forstås som den krumbøjede soldat, der her er afbildet som abstrakt-ekspressiv form.

Kontrasten mellem baggrundens geometriske abstrakte felter og de lidt mere figurative, organiske dele i forgrunden medfører en formkontrast, der i princippet ligner ét af Légers centrale kompositionsprincipper, hans "contraste des formes", men med anderledes elementer. Formkontrasten skaber dynamik og bevægelse i billedet og bidrager formentlig også til betydningsdannelsen.

Mortensen synes at benytte det varierede stilistiske repertoire, som han bl.a. gennemspiller dele af i Léger-variationerne, som en mulighed for at spille på forskellige registre på samme tid; han vælger ikke én gennemgående stil, men bruger de forskellige abstrakte, stiliserede eller figurative udtryk til hver sin form for karakterisering af handlingens aktører.

De robotagtige Léger-figurer er netop dette: passive, uden empati og reaktion. Munken er menneskelig og individuel og kan ikke fanges som sådan i en ren abstraktion – her kræves en større genkendelighed, referencer til gestik og mimik, der kan skabe spejling og medfølelse. Soldaten, derimod, er egentlig ikke en person, men snarere en aggressiv form, der repræsenterer vold og ondskab, og som måske endda viser, hvordan disse destruktive kræfter udsletter personen, der handler, og gør ham til redskab for sig selv. Derfor kan soldaten gengives abstrakt, mere som en form, der udtrykker en kraft, end som et individuelt menneske.

Ligesom Mortensen udførte flere variationer over Léger omkring det tidspunkt, da han arbejdede med *Esto es malo*, var også Goya genstand for det han kaldte "studier". Tegningsserien over *Esto es malo* er blevet nærmere beskrevet. Men han maler, som nævnt i den forbindelse, også to variationer over *Esto es malo*, nemlig *Le tueur et sa victime* ("Morderen og hans offer", også kaldet "Goyabillede I") **(fig. 12)**, og *La tête du tueur et la victime* ("Morderens hoved og hans offer", også kaldet "Goyabillede II") **(fig. 13)**. Her synes Mortensen at sætte fokus på tilsvarende problematikker som i selve *Esto es malo*-maleriet, blot er stilen mindre sammensat. Begge billeder er mere ekspressive end *Esto es malo*, og også langt mere abstrakte; kun den døende munk lader ane nogle levn af figuration. I *Le tueur et sa victime* fremstilles munken som en gul organisk form, der lader et ansigt anes i kraft af to øjne og en forvreden mund. I *La tête du tueur et la victime* er munken mere tydelig, da han er afbildet med en hånd. I begge malerier er billedet delt i to dele; den højre del er domineret af en semiabstrakt figur – munken – mens den venstre del, hvor vi ved, soldaten befinder sig i Goyas version, består af abstrakte elementer, som virker stærkt dynamiske i

Fig. 12 —— Richard Mortensen, *Le tueur et sa victime,* identisk med *Goyabillede I*, 1959, Olie på lærred, 97 x 130 cm. Privateje

Fig. 13 —— Richard Mortensen, *La tete du tueur et sa victime* identisk med *Goyabillede II*, 1959, Olie på lærred, 97 x 130 cm. Privateje

form og farve. Det kunne virke som om, det er den voldelige handling, der kommer til udtryk i den uro og voldsomhed, som disse abstrakte former udfolder på baggrund af de enkelte geometrisk abstrakte felter. De indgår ikke i en harmonisk rytme, men er tværtimod i opposition og aggressive. Grundlæggende minder strukturen således om den ovenfor beskrevne: Offeret er (om end i mindre grad) genkendeligt som menneske, mens bødlen er et abstrakt udtryk for vold.

Kunst og empati – journalisten Goya —— Mortensen lader altså sine favntag med to meget forskellige forbilleder mødes i et billede, der har et politisk motiv og et menneskeligt tema: Vold og afmagt. I forhold til den abstrakt geometriske kunst, hvormed han har skabt sig et navn i årene op til *Esto es malo*, er billedet forbløffende direkte i sit budskab. De ideale, abstrakte kompositioner er afløst af noget konkret og umiddelbart relevant. Men Mortensens mål med sin kunst har aldrig været verdensfjernt eller løsrevet fra den virkelige verden. I den forstand er *Esto es malo* måske udtryk for en besindelse på, hvad hans kunst egentlig skal og vil.

Igennem hele livet er Mortensen engageret i sin samtid, som han mener, det er vigtigt at tage stilling til i sin kunstneriske praksis. Også i denne sammenhæng betragter han Goya som et forbillede. ”[...] i det øjeblik jeg siger, at vi må gå ud i hverdagen, så mener jeg, vi må have et forhold til vores maleri, ligesom Goya havde, på sin tid. Han var den første der ”var til stede.” Han var journalistisk begavet, simpelthen,” fortæller Mortensen og forklarer, hvordan Goya havde evnen til at få beskueren til indleve sig i sine værker ved at vække medfølelse. ”Der skal en kunstner til at oversætte det for os, ellers forstår vi ikke noget,” fortsætter Mortensen og rammer her noget centralt i sin egen kunst- og kunstneropfattelse; kunstneren bør være optaget af det, der sker omkring ham.[29] For kunsten har en særlig evne til at kunne engagere beskueren i det der foregår. Kunsten kan vække empati hos beskueren. Derigennem har den et socialt potentiale.

Mortensen følger de politiske begivenheder tæt, ikke mindst i Frankrig under Algier-krigen, og føler sig desillusioneret og trist over de konflikter, der finder sted i verden. Hans egen personlige krise gør ikke situationen lysere for ham. ”Jeg er skamfuld over at have private konflikter i en tid hvor hele omverdenen bliver hærget af et rædselsregime – men jeg kan kun kæmpe, og det gør jeg! [...] Det gaar stærkt fremad med galleriet.

Den politiske situation er som du ved forfærdelig trist. Det kan kun blive værre – og det er muligt at jeg tænker paa at opgive Paris. Men jeg vil ikke løbe fra et ansvar – Hvis jeg synes det er mit,” skriver han til en svensk ven i september 1958.[30]

For at forstå, hvorfor det er så vigtigt for Mortensen at have et forhold til den tid, han er en del af, og det ansvar, han ikke vil løbe fra, må vi se på den politiske situation i Frankrig på dette tidspunkt. For det politiske har ligget Mortensen stærkt på sinde siden ungdomsårene. Hvad er det for et rædselsregime, han hentyder til i *Esto es malo*? Og hvilken betydning har Mortensens møde med dette i forhold til maleriet?

Kold krig og afkolonisering —— 1950’erne er præget af store kulturelle og politiske forandringer. Fra begyndelsen af årtiet spreder frygten for en atomkrig sig blandt befolkninger i hele verden, efter at det er gået op for folk, hvor anspændt situationen mellem Øst og Vest er. Den kolde krig er i fuld gang, både i Europa med etableringen af NATO og Warszawapagten som to stridende blokke, og med udbrud i reel krig i bl.a. Korea.[31] Forståelsen af Sovjetunionen som et totalitært regime uden tiltro til menneskets frie vilje bliver udbredt i Vesten. Stalin, der efter krigen blev anset for at være en af dens største helte, og som havde ført russerne i kamp mod tyskerne og endt med at besejre dem, har nu, efter sin død i 1953, for alvor vist sig at have været en brutal diktator. Vesten ser bekymret på, hvordan kampen for personlig og politisk frihed bliver slået ned, først i Berlin 1953, så i Ungarn i 1956 – begge begivenheder, der for alvor sætter det anspændte forhold mellem Øst og Vest på spidsen i Europa. Verden er i forandring – og en mulig krig ulmer.

Afkoloniseringen efter verdenskrigen udstiller de tidligere imperiers, primært Storbritanniens og Frankrigs, magtesløshed og ufine metoder ved Suez-krisen i 1956 og medfører voldsomme frihedskrige i bl.a. Indokina og Algeriet. Opfattelsen af Frankrig som det land, der indførte demokratiet i frihedens, lighedens og broderskabets navn bliver taget op til revision, efter at det bliver mere og mere klart, hvor forfærdelige kampe, der udkæmpes her. I Spanien og Portugal lever befolkningen under diktatur. Det Europa, man i efterkrigstiden ønskede – og kæmpede for – skulle være et fredeligt, menneskeligt og åbent sted at være, er i visse lande stadig præget af usikkerhed og vold for dem, som er i mindretal.

Den anspændte situation mellem øst og vest, de voldsomme krige, der blusser op i forbindelse med afkoloniseringen, og tilstedeværelsen af diktaturstaterne i Europa synes at rippe op i den følelse af modstand hos Mortensen, som han også havde under krigen. Under den nazistiske besættelse af Danmark i 1940-45 havde han opfattet sit gestuelle eller ekspressive maleri som en kamp mod destruktionen og for livet – et opråb til folk om at hævde deres ret til selv at tænke, til at føle og forme deres skæbne.[32] Den kunst, han har været med til at udvikle efter sin ankomst til Paris i 1947, har haft et mere langsigtet, samfundsopbyggende sigte, der kommer fra en tro på, at læren fra nazismen og krigens rædsler har ændret menneskene, således at de nu kan vælge en friere og fredeligere fremtid.

Femten år senere bringer den forandrede politiske situation i Frankrig Mortensen i tvivl om det land, han ellers har haft så stor tiltro til; og det kan være en af grundene til, at han så bevidst vælger at beskæftige sig med Goya både indholds- og formmæssigt. Han synes at vende tilbage til sine ungdomsår og en modstandens kunst.

Mortensen og Frankrig som voldsmagt —— Baggrunden for Mortensens desillusion i forhold til Frankrig og Paris er den umenneskelige krig i Algeriet. Frankrig og de franske beboere i Algeriet opfører sig langt mere brutalt og voldsomt end Mortensen har tiltroet frihedens, lighedens og broderskabets folk.[33] Det er også en krig, der med sine udløbere i selve Frankrig kommer tættere på end nogen anden af de mange krige rundt om i verden siden verdenskrigen.

Algierkrigen bliver utrolig grusom og blodig – en slags fransk Vietnamkrig. Den er brudt ud, fordi algerierne vil løsrives fra Frankrig, som besatte landet helt tilbage i 1830, og have den selvstændighed, som de er blevet lovet efter anden verdenskrig. Men Frankrig vil ikke opgive Algeriet, der med sine store naturressourcer er en god økonomisk indtægtskilde.[34] Der er stor ulighed mellem på den ene side tilflyttede franskmænd og deres efterkommere og på den anden side de egentlige algeriere, der ikke har lige rettigheder og muligheder i deres eget land. I 1954 indledes otte års guerillakrig og terroraktioner. Først i 1962 giver den franske regering op. Krigens brutalitet bliver for alvor tydelig i 1957-58, da den franske hær optrapper sin kamp mod oprørerne. Den franske hær i Algeriet er på omkring 400.000 mand, den algierske befrielseshær på ca. 10.000 mand.

Mange af de franske soldater kommer direkte fra krigen i Indokina (Vietnam), hvor Frankrig i 1954 har lidt nederlag. Her har officererne lært brutale metoder, som de benytter sig af i Algeriet. Under general Jacques Massus (1908-2002) faldskærmssoldater og oberst Yves Godards (1911-1975) efterretningstjeneste indledes en hensynsløs jagt på oprørerne i løbet af 1957. Vilkårlige arrestationer, tortur, angiveri, natlige raids og brug af dobbeltagenter hører til dagsordenen, også når det gælder sympatisører i Frankrig. Regeringen mister i stigende grad kontrollen med militæret. Da den franske regering under Pierre Pflimlin (1907-2000) søger en våbenhvile med oprørerne, kommer det til militærkup i Algeriet, hvor en række franske generaler overtager magten den 13. maj 1958. Få dage efter besætter en enhed faldskærmsjægere under oprørsgeneralen Massu øen Korsika. Det er en trussel, som viser, at hvis ikke Paris lystrer, tager militæret over.[35]

Kupmagerne forlanger, at general Charles de Gaulle skal være præsident. Regeringen giver efter for presset, går af og lader nationalforsamlingen den 1. juni 1958 udnævne De Gaulle som Frankrigs nye leder med meget vidtstrakte magtbeføjelser. I første omgang bliver krigen optrappet og metoderne skærpet. Mellem en og to millioner algerier bliver deporteret til "koncentrationscentre" eller "omgrupperingslejre". Alt, hvad der kan tjene som skjulesteder, bombes skånselsløst, bl.a. med napalm. Det franske demokrati er truet, militæret agerer mere og mere som en stat i staten og dets metoder udvikler sig i retning af krigsforbrydelser.

Da disse hensynsløse metoder heller ikke formår at kvæle oprøret, skifter De Gaulle kurs og udtaler endelig i september 1959, at algerierne har ret til selvbestemmelse.[36] Krigen fortsætter dog, bl.a. gennem regeringsfjendtlige dele af hæren, indtil endnu et kupforsøg af franske generaler, "Le putsch" den 22. april 1961, der dog hurtigt slås ned af regeringstro tropper.[37] En fredsaftale kommer i stand, Algeriet opnår sin selvstændighed, men er efterladt komplet ødelagt, med natur og infrastruktur smadret, ca. 8000 byer i ruiner og op mod en million døde.

Mortensen oplever afkoloniseringen fra Paris og følger levende og forfærdet med i udviklingen. "Det er skrækkeligt at tænke paa at de i dag slaas i Nordafrika," skriver han til sine forældre i 1956, da krigen er ved at optrappes.[38] Og efter De Gaulle har erkendt algeriernes ret til selvstændighed i 1959: "Her i Frankrig er der ingen chancer – I har vel hørt at de nu vil fortsætte krigen i Algier (sic) til den bitre ende! Det er utroligt! Det er for trist at skrive om!"[39] Stemningen i Paris forandrer sig, og forpestet af

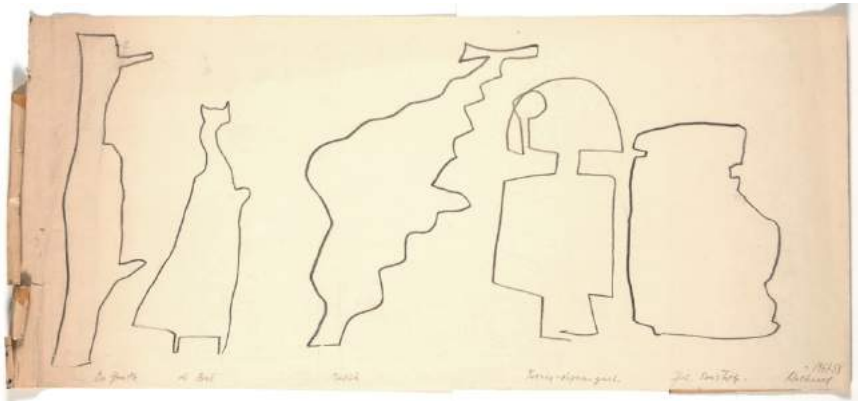

Fig. 14 —— Richard Mortensen, *Tegning omkring Wassily Kandinky, "Der gelbe Klang / Sonorité Jaune"*, 1957-58, blyant, 29,8 x 69 cm. Statens Museum for Kunst

krigen og erkendelsen af, at Frankrig på ingen måde lever op til sine egne idealer, tager han konsekvensen, som han fortæller om i 1960: "Paris er blevet en haard by. Jeg kan ikke med de Gaulles ny Frankrig og jeg vil ikke gaa og ærgre mig hver dag."[40] Det er én af grundene til, at han flytter til Korsika, hvor *Esto es malo* bliver til. Og det er også herfra, at indignationen og drivkraften bag beskæftigelsen med vold og uretfærdighed stammer.

I et brev til kunsthistorikeren Per Hovdenakk fra 1984, hvori Mortensen ser tilbage på tiden omkring Algierkrigen, gør han opmærksom på sin opfattelse af Charles de Gaulle på en måde, der afspejler hans mistro til den franske regering under Algierkrigen: "Generalen [De Gaulle] lader forstaa, at han kun vil overtage le Pouvoir paa Legal vis – paa den anden side vil han absolut have tøjlerne, koste hvad det vil, - for at "redde" fædrelandet. Ved et tilfælde oplevede jeg dette pokerspil på nært hold. Og gjorde mig mine tanker om de franskmænd – og kvinder – der stod mig nær. [...] Den fik betydning for alt det, der derefter skete. Der skete meget, baade for Frankrig og for lille "Richard". Det valg jeg traf var rigtigt. Historien beviser det. Men der er stadig Generaler, der gaar rundt og leder efter En Sandhed. Et halmstraa de kan gaa i graven med. For det var da vel ikke et stort Bedrag?"[41]

Mortensens forhold til De Gaulles Frankrig er ikke til at tage fejl af: "Man spørger sig selv om den To-Stjernede General De Gaulle virkelig tog alle franskmænd ved Næsen. Han fængslede sine fire højeste øverstkommanderende og gav Algeriet frit Diktatur-Anarki og "demokratiske Folkeafstemninger". Jeg oplevede det i "Le Bar Vert" paa Montparnasse. Mine egentlige venner sad i Stockholm. Franskmændene blev utroværdige. Jeg endte på Corsica."[42]

Hans anspændte forhold til De Gaulle og til dem, der med alle midler søgte at fastholde Frankrigs magt over Algeriet, synes også at komme til udtryk i malerierne *Les géants magiques* ("De magiske giganter"), *Les géants indécis* ("De ubeslutsomme giganter"), *Les géants agités* ("De foruroligede giganter") fra 1957.[43] Figurerne i disse værker er i ét af udkastene ved indskrifter identificeret som fire af de rabiate franske bekæmpere af Algeriets selvstændighed, og De Gaulle, som synes at være del af samme slæng: General Jacques Massu og de stærkt højreorienterede politikere Jean-Louis Tixier-Vignancourt, Jacques Soustelle og Michel Debré **(fig. 14)**.[44]

Mortensen bliver dog også i sit eksil på Korsika ved med at være optaget af Algierkrigen. I 1961 maler han to lærreder, *Les cris* ("Skrigene") **(fig. 15)** og *Le Putsch 22-IV* ("Militærkuppet, den 22. 4.") **(fig. 16)**, der begge – og i allerhøjeste grad det sidste – henviser til krigen, mere nøjagtigt til det militærkup, der foretages i Algeriet den 22. april 1961.[45] Mortensen beretter på dette tidspunkt også i interviews om sine aversioner mod krigen og orienterer om, hvordan tusinder af unge mænd blev oplært i at udøve tortur, og hvordan en følge heraf blev, at terror på fransk jord blev en del af dagligdagen.[46] Der er således ingen tvivl om, at Jan Würtz Frandsen har ret, når han skriver at Mortensen "i skyggen af Algier-krigens optrappede terror erindrer sig trediverne og besættelsesårene og atter som dengang føler nødvendigheden af at legitimere sig med udsagn om kunstens forpligtelse til dissidens".[47]

Krigens gentagne rædsler og Frankrigs moralske forfald gør ham på ny politisk bevidst på en måde, der kræver mere direkte kommunikation, end de ideale abstrakte billeder fra første halvdel af 1950'erne tillader.

Diktaturet i Spanien – Mortensen og *Equipo 57* —— Algeriernes frihedskamp får Mortensen til at genopleve sin egen modstand mod nazismen under anden verdenskrig og synes således at være en vigtig brik i den drejning, hans maleri tager i retning af det formsprog, han dyrkede i sine ungdomsår, og som kommer til udtryk i *Esto es malo*.[48]

Fig. 15 —— Richard Mortensen, *Les Cris*, 1961,
Olie på lærred, 114 x 195 cm. Privateje

Dengang beskæftigede han sig netop med Goyas raderinger som forløsende inspirationskilde. ”Det jeg forsøgte i krigens sidste aar var at male den angst jeg gennemlevede og de rædsler jeg forestillede mig. Jeg søgte hjælp hos Goya. Derfor ”Rædselslandskab”, ”De gale flakker om”, De mange ”Kimære” billeder, og ”Offerscene”. Det var Goya der hjalp og ikke oceaniets dansemasker.”[49] Og de får nu fornyet relevans, dels som et middel til genopdagelse af hans tidligere modstandskunst, og dels fordi han, som nævnt, selv oplever dem i Spanien, hvor de føles særligt aktuelle.

En anden vigtig brik i denne sammenhæng er Mortensens møde med en gruppe spanske kunstnere, *Equipo 57,* i Paris juni 1957. Sammen med Denise René er han på en af deres stamcaféer (Café Rond Point), og her hænger værker af dem på væggen – det er gruppens første udstilling.[50] Mortensen bliver fuldstændig overrasket, da værkerne minder meget om det, som han selv på dette tidspunkt arbejder med; så han tager kontakt til kunstnerne bag. Kernen i gruppen er Ángel Duart (1930-2007), José Duarte (1928-2017), Agustín Ibarrola (1930-) og Juan Serrano (1929-) – senere kommer Juan Cuenca (1934-) til. Mødet med kunstnerne resulterer i, at Denise René

Fig. 16 —— Richard Mortensen, *Le Putsch 22-IV*, 1961,
Olie på lærred, 130 x 195 cm. Privateje

udstiller deres værker på galleriet i juli måned. I Madrid afholder de sidst på året en udstilling med Mortensen som gæst og dedikeret til ham, der på visse punkter kommer til at fungere som en faderfigur for dem.[51] En række af kunstnerne kommer samme efterår til København for at mødes med andre kunstnere og arbejde der i nogle måneder. Det medfører bl.a., at der bliver arrangeret en udstilling af deres værker på Thorvaldsens Museum i marts-april 1958, ligesom der bliver afholdt et foredrag på dansk, hvor gruppens teori formidles.[52]

Mødet med *Equipo 57* bliver på flere måder impulsen til Mortensens fornyede beskæftigelse med Goya – en beskæftigelse, der bl.a. giver ham et omdrejningspunkt for bearbejdelsen af den politiske genvækkelse, som Frankrigs krig i Algeriet fremkalder hos ham. Det er p.g.a. *Equipo 57*, at han i 1958 besøger Spanien, hvor han både oplever Francos diktatur og ser Goyas værker. Og det er deres idealer, der er med til at tænde den gnist i ham, der fører til en genovervejelse af hans kunstneriske retning.

Medlemmerne af *Equipo 57* ønsker at påvirke det spanske samfund og følger den teori, som Bauhaus og den russiske konstruktivisme havde praktiseret,

herunder ideen om, at kunsten har et stort socialt potentiale. Gruppen dyrker et geometrisk abstrakt formsprog, der på mange måder er beslægtet med Mortensens. De ønsker at gøre kunsten til fælleseje, nedbryde hierarkierne imellem kunstarterne og gøre selve skabelsesprocessen til et fælles projekt. Og da de arbejder kollektivt og værkerne er udført i fællesskab, er ingen af malerierne signerede **(fig. 17)**.

Deres opfattelse af kunstens og kunstnerens sociale funktion står i et stærkt modsætningsforhold til den gængse kunstopfattelse, der herskede i den Franco-styrede diktaturstat. Her bliver de officielle kunstnere pålagt at udføre værker i den officielle – konservative – stil.

Medlemmerne af *Equipo 57* er overbeviste om, at kunsten har særlige kræfter, der kan medvirke til at løsne det stramme greb, som Francos diktaturregime har indført i samfundet, og som har sat kunsten i stå.

I løbet af 1950'erne har Franco ganske vist søgt at løsne sit greb om den moderne kunsts udvikling som led i et forsøg på at bryde den isolation, diktaturet havde medført, og få Spanien til at fremstå som en moderne og åben nation. Han søger bl.a. samarbejde med internationale kunstnere, der især dyrker den abstrakte ekspressionisme i form af tachismen, som derfor bliver den abstrakte kunsts udtryksform i Spanien. [53]

Tachismens dyrkelse af det individuelle, ekspressive og gestuelle ligger fjernt fra den geometrisk abstrakte kunst, som *Equipo 57* arbejder med, både i forhold til den kollektive opfattelse af kunstens og kunstnerens funktion og i selve formsproget. Al form for fortælling, alle referencer til det figurative ønsker de at fjerne og i stedet opløse det traditionelle visuelle rum ved at skabe nye plastiske former. Deres arbejde baserer sig på teorien om "Interaktiviteten af det plastiske rum", (*Interactividad del espacio plástico*), som de definerer i deres første manifest i 1957, ifølge hvilket tegning, materiale, farve og linje kun kan eksistere som adskilte, individuelle elementer. [54] Det er selve interaktionen – de enkelte deles indbyrdes ageren eller "spil" – der skal skabe værkets dynamik.

Kunsten skal være til for alle, og den skal inddrage beskueren. I manifestet formulerer de, hvordan dette kan foregå ved at appellere til synssansen – ved at udligne forholdet mellem figur og grund. På den måde lader de det være op til beskueren at vælge frit, hvad der er figur, og hvad der er grund. Men i det hele taget lægges værket åbent frem. Det er op til beskueren at vælge, hvordan det skal aflæses. Denne holdning har de stiftet bekendtskab med under deres ophold i Paris, hvor den også bliver dyrket af de geometrisk abstrakte kunstnere, der især hører til Galerie Denise René. Slægtskabet med Mortensen er åbenlyst.[55]

Fig. 17 —— Equipo 57, *Composición*, 1959, Olie på lærred, 200 x 190 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Kunstnerfællesskabet i Cordoba —— Samarbejdet med de spanske kunstnerne, der tager tilbage til hhv. Madrid og Cordoba i 1958, resulterer bl.a. i, at Mortensen og Denise René tager dertil for at mødes med gruppens medlemmer. I Cordoba bor de hos Serrano, som lever sammen med sin familie i et kæmpe hus. De mødes med de andre kunstnere i deres atelier udenfor byen og tager også en tur til Sevilla.[56]

Mødet med Spanien sætter dybe spor hos Mortensen. Han beretter om, hvor imødekommende, livlige og stolte spanierne er, og er samtidig chokeret over de vilkår, de lever under: "Alle er hjælpsomme i den grad at man øser penge ud til fattige folk som gør alt mere kompliceret. De aabner døre for os og venter en skilling de lukker den efter os og venter en sk. De pudser vore sko hvis vi drikker kaffe o.s.v. Naar der ikke er andet er de blinde eller

mangler lemmer eller ogsaa strækker de bare haanden ud. Unger på 5-6 år beder om penge (...) Det er et mærkeligt land, udsat for en ond skæbne – Folk er glade og hjælpsomme. Embedsmændene arbejder i et upraktisk system og er udslidte."[57]

Kravet om den kunstneriske frihed og kunstnerens moralske ansvar over for samtiden melder sig hos Mortensen,[58] da han oplever konsekvenserne af diktaturet på tæt hold. I tilbageblik beskriver han det – formentlig i midten af 1970'erne – således i en tale til sine elever på Kunstakademiet i København, hvor han var professsor fra 1964 til 1980:

"Det var der kampen stod: det var jorden, maskinerne, familien, det var den spanske befolknings værdighed, stolthed, det var det som i virkeligheden, var underkuet og stadig er underkuet. Det var frihedsbevidstheden, som de ejede, men som de ikke kunne give udtryk for og det var den frie tanke, som de heller ikke besad og som blev pint ud af deres sind og sjæl og nervesystem og hjerne! Så var det retten til at udtrykke sig frit i presse, i medier, på gaden, i selskab med hinanden, man kunne aldrig vide, om der sad én som ikke skulle høre hvad der blev sagt. – Når man ikke har været dernede kan man ikke begribe den underkuethed og den nedværdigelse det Spanske folk lever under."[59]

Men især hæfter Mortensen sig ved mødet med den måde, de spanske kunstnere arbejder på – hvordan de i deres atelier og malerskole uden for Cordoba alle arbejder kollektivt, unge som gamle, billedkunstnere og snedkere. Han finder det stimulerende, at de, drevet af en fælles ånd, diskuterer deres værker og arbejder i et sådant åbent fællesskab. Alt dette virker opmuntrende på Mortensen og får ham til at genfinde troen på kunstens nødvendighed.[60]

"SÅ kom det til det tidspunkt jeg rejste derned, til Cordoba på min Spaniensrejse og der blev jeg rystet over hvad jeg så. Jeg holdt foredrag for de unge mennesker og udviklede mine teorier, men det kom til store debatter om hvad kunsten, egentlig, skulle gøre. Hvad kunstneren skulle gøre og hvad kunsten skulle udtrykke og hvad der burde ske. Og det viste sig så, at det mundede ud i at der kunne ske to ting. Man kunne gå videre med et stærkt, intellektuelt, billedsprogligt korrekt, videnskabeligt korrekt udtryk og derigennem udforme, på lærred, udtrykke de mest sensible ting, følelser, stemninger, tanker, ideer. Ligesom Malevich havde – og Kandinsky havde sagt vi skulle – og Mondrian. Men, så kom de unge og sagde "ja, men vi må tale

til dem der lever rundt omkring os og det er dem, der bor i Cordoba og det er håndværkere vi er sammen med og det er bønder ude på landet og de må have noget at hænge op på væggen. Og de må have noget de kan FORSTÅ. Og det, de kan FORSTÅ det er at tale om deres egen hverdag, om deres egne håb, om deres egne ideer og følelser" (...) De gik i gang med træplanker, de gik i gang med finérplader og de havde ingen maskiner. De trykte det man kalder gnidetryk med ske og papir. Og disse ting solgte de så rundt omkring, forærede væk til venner og bekendte, klæbede op på væggen." [61]

De unge spanske kunstnere ønsker at nå ud til menigmand med deres kunst, ligesom konstruktivisterne i det revolutionære Rusland efter første verdenskrig havde taget udgangspunkt i den russiske folkekunst og komplet fornyet den, men med et blik for, at den skulle møde det publikum, som den var beregnet på.

Diskussionerne med de unge kunstnere, der ser Mortensen som et forbillede for deres eget arbejde, får ham til at reflektere over sit eget arbejde. Den langsigtede virkning, som han tillægger den geometrisk abstrakte kunst er stadigvæk vigtig, men netop på lang sigt. På kort sigt, som reaktion på den aktuelle situation, kan andre arbejdsformer være mere virkningsfulde.

Kunne mødet med de politisk aktive kunstnere i Cordoba, deres tro på kollektivismen og deres trods mod systemet have noget at gøre med, hvorfor Mortensen vælger at tage et så voldsomt tema som Goyas *Los desastres de la guerra* op? For ham selv betyder mødet i hvert fald, at han kan se en forbindelse til sit eget udgangspunkt og bliver ansporet til at vende tilbage til sine ungdomsår, hvor han sammen med sine kolleger og venner har "bekriget" fjenden. Lysten til at tage kampen op mod "det onde" blusser op i ham. Sammensmeltet med en tro på, at kunsten kan have en virkning i denne kamp.

Mødet med det spanske diktatur og de konsekvenser, det får for hans spanske venner, sætter sig således dybe spor hos Mortensen og kan i denne sammenhæng være med til at udløse Mortensens interesse for Goyas stik, og senere, i 1965, få ham til at udgive de skitser, han i sin tid har udført til *Esto es malo* i 1959.

Idealisme og samfundsengagement —— Flere år efter sin rejse til Spanien vender Mortensen med jævne mellemrum tilbage til sit møde med det spanske diktatur. Som professor på Kunstakademiet opfordrer han i

en tale til at boykotte Franco-styret ved ikke at tage på studierejser – eller turistrejser – til Spanien.[62]

Diktatur skal efter hans mening bekæmpes med alle midler. Som kunstner kan man gøre en forskel ved hele tiden at forholde sig kritisk til sig selv og ikke lade sig styre af succes, penge eller forgudelse.[63]

Talen afsluttes med at citere den sidste del af *Equipo 57*'s katalogtekst fra udstillingen på Thorvaldsens museum i 1958 som markering af gruppens kamp mod diktaturet og for friheden. Den kan nærmest læses som en bekendelse til den besindelse, som Mortensen gennemgik under den krise, som *Esto es malo* er udtryk for. En indsigt i nødvendigheden af at lade den abstrakte idealisme vige for et mere direkte og vedkommende sprog, der konfronterer verdens ondskab og uretfærdighed og ikke nøjes med at drømme om en bedre fremtid:

"Naar kunstnerne i dag bør henvende sig til flertallet i samfundet, og naar samtidig dette flertal kræver et sprog, det forstaar, hvordan maa hans holdning saa blive? Kan han vedblivende være manden med de mystiske formler, den ensomme, der er uimodtagelig for ethvert socialt ansvar? Kan han stadig affinde sig med den rolle, han selv har tildelt sig – den der sætter ham udenfor det menneskelige fællesskab, nægter hans evne til analyse, og skaber bevidstheden i ham om en slags intellektuel tilintetgørelse, der er uundgaaelig, fordi han er "kunstner"?

Denne holdning passer i en verden af ubarmhjertig materialisme, en verden som paaberaaber sig aandens høje stade for at camouflere kommercielle interesser. Det er paa tide, at den alvorligt arbejdende kunstner generobrer sin rolle som medskaber af vor tids menneske. Det er paa tide, at godkende denne stræben hos en ny tids kunstner for at erkende hans virkelige betydning."[64]

Mortensen tager den unge spanske gruppes ord til sig som sine egne. Kunsten må og skal være aktuel, engageret og nærværende; den skal tage stilling. Det er denne grundlæggende opfattelse, som kommer til udtryk i Mortensens engagement i Goya, der giver ham et redskab til at udforme sin protest mod både Algierkrigens rædsler og Franco-styrets undertrykkelse.

I 1961-62 maler Mortensen billedet *Dédié à l'Espagne* ("Tilegnet Spanien"), som er påbegyndt i Ajaccio, men fuldført i Paris **(fig. 18)**. Det er altså omtrent samtidig med de malerier, der kommenterede generalernes kup i Algeriet 1961, og med vennen, den spanske Equipo 57-kunstner Agustín Ibarrolas politiske fængsling i 1962. Med titlen in mente må dette maleri forstås politisk. I modsætning til *Esto es malo* er der dog ingen figuration i billedet;

Fig. 18 —— Richard Mortensen, *Dédié à l'Espagne, (Tilegnet Spanien)*, 1961-62, Olie på lærred, 122 x 190 cm, Christiansborg Slot, København

det består udelukkende af geometrisk abstrakte flader, former og linjer i sam- og modspil. En "klassisk" Mortensen-komposition, kunne man kalde det. Farverne er overvejende grønne, røde og – i mindre omfang – lyseblå, gule og orange. Mortensen har selv forklaret, at billedet handler om terror kontra menneskerettigheder – om fascisme kontra demokrati.[65] Spørgsmålet er, hvordan det er muligt for beskueren at gennemskue, at det er denne konflikt billedet handler om? Igen er det kun titlen, der giver en ledetråd, men den er forholdsvis generel for den uindviede.

I både *Esto es malo*, *Goyabillede I* og *Goyabillede II* arbejder Mortensen med flere samtidige stilistiske greb som en mulighed for at spille på forskellige udtryk på samme tid. Soldaten er ikke en egentlig person. I stedet repræsenterer han de onde og destruktive kræfter – overordnede kræfter, der derfor kan få et abstrakt udtryk. Munken er derimod menneskelig og individuel; og han kan ikke fanges i en ren abstraktion – her kræves der en større genkendelighed, som kan skabe empati og medfølelse.

I *Dédié à l'Espagne* forekommer der udelukkende abstrakte former, men som i *Esto es malo* er indholdet også her konflikt og kamp. Det er blot udtrykt på et mere overordnet plan, begrebernes plan, de grundlæggende kræfters plan, ikke som en individuel skæbne, man kan spejle sig i. Linjerne skærer i øjnene, de skriger. En stærk dynamik åbner sig, og det er netop denne dynamik i kampen mellem de komplementære former, farver og kræfter, de røde og de grønne, der er selve temaet i billedet. Det er denne form for kunst, Mortensen har betegnet som en kunst over længere tid – en kunst, der kræver, at man kender til, hvad der menes med formsproget, før man kan læse, hvad det handler om. En kunst, der behandler det almene og det essentielle. Dette er et gennemgående træk ved Mortensens arbejde. I et sent tilbageblik på sit ungdomsarbejde i 1930'erne skriver han: "... jeg var mig bevidst at mit maal var en resistance-kunst. En kunst paa langt sigt og ikke blot for den aktuelle situation. Glæde og sorg, kærlighed og had. Udholdenhed og magtesløshed blev de abstrakte temaer der søgtes forløst med et specifikt billedsprog, og som jeg gennemlevede."[66]

Den syntese af abstraktion og figuration, af det almene og det individuelle, som fandtes i *Esto es malo*, er igen forladt til fordel for et maleri, der omhandler de generelle, overordnede kræfter bag de enkelte menneskers skæbne. Selv om *Esto es malo* var afgørende betydningsfuldt i Mortensens kamp for at finde sin vej og sin relevans sidst i 1950'erne, blev den formelle løsning ikke varig – det var ikke en ny stil, der her blev etableret. *Esto es malo* er et tærskelværk, der viser Mortensen i en situation, hvor liv og værk tages op til refleksion og revision. Et værk, som gør, at han opsamler dele af sit kunstneriske jeg fra tidligere, for derefter at kunne vende stærkere rustet tilbage til en kunst, som kan rumme både det ideale langtidssigte om et bedre samfund og det aktuelle engagement i det samfund, han er en del af. *Dédié a l'Espagne* kan formentlig forstås som en ny version af Mortensen, inden han kom i tvivl og krise i tiden op til *Esto es malo*, men tilført ny tro, nyt engagement og ny relevans.

Esto es malo – et nøgleværk —— Som det fremgår, er *Esto es malo* således malet på et tidspunkt, hvor Mortensen er i eksistentiel og kunstnerisk krise. Han er tvivl om, hvorvidt han kan stå inde for den kunst, han laver, og om den har den relevans, som han synes, den bør have. Krisen har forskellige aspekter: Mortensen føler sig styret af sin egen succes og af sin partner og gallerist, Denise René; og han føler ikke, at han kan arbejde som han

egentlig mener, han bør. Han nærmer sig de 50 år, er ikke længere en ung kunstner på vej, men en etableret succes; hans vej synes at lukke sig om ham. Samtidig er han kommet i tvivl om det samfund, han er en del af.

Han er desillusioneret over den politiske situation i Frankrig, hvor han har arbejdet de sidste 12 år: Landet har vist sig at være en brutal kolonimagt, der ikke lever op til sine egne demokratiske principper, men er i fare for at falde i hænderne på en fascistoid militærjunta af generaler, der med udgangspunkt i den blodige krig i Algeriet i 1958 truer landets interne stabilitet, begår kup og besætter Korsika. Den fremkalder nærmest statens sammenbrud med det resultat, at den 4. Republik nedlægger sig selv og lægger magten i hænderne på general De Gaulle for at skabe stabilitet. Det er det Paris, der skræmmer ham.

Under et ophold i Spanien, hvor Mortensen møder beslægtede kunstnere, går Franco-styrets brutale virkelighed op for ham, og han må erkende, at den geometrisk abstrakte kunst, der er blevet hans varemærke, måske ikke er virkelig relevant for folk, som vil bryde ud af undertrykkelse og voldsherredømme. Den er ikke en protestkunst. Den geometrisk abstrakte kunst virker på lang sigt, ved vedvarende prægning. Med Mortensens egne ord: Kunsten "skal nære Menneskets aandelige Kræfter, saa det er vaagent, kritisk aktivt, og ligesom Videnskabens Opdagelser først senere faar praktisk Betydning, faar Kunstens Udvikling langsomt omdannet hele vor Levevis, Arkitektur, Brugsgenstande, sociale Krav, kulturel Bevidsthed."[67] Den er vigtig og virksom, men i nogle tilfælde må den suppleres med en mere direkte, aktuel og gribende måde at udtrykke sig på.

Han må genoverveje den vej, han går. Menneskeligt og kunstnerisk betyder flugten fra Paris og bosættelsen på Korsika, at han finder et frirum, der bl.a. giver ham plads til at genbesøge den måde, han arbejdede på i sine yngre dage; mindre stringent, med større reference til virkeligheden, mere ekspressivt, mere spontant. Det fører både menneskeligt og kunstnerisk til en meget større grad af frihed og er med til at give ham arbejdsglæden og energien tilbage.

Mortensen tager således sin egen kunst såvel som sine forbilleder op til revision ved at gennemarbejde, hvor han kom fra, for at kunne se, hvor han skal hen. *Esto es malo* står centralt i denne proces, der både rummer en stilistisk gennemtænkning, en personlig status og et nyt, forstærket politisk engagement.

Noter

1 Goya udgav aldrig selv serien, der først udkom i 1863 med den nu anvendte titel. Hans egen betegnelse for serien, som kendes fra nogle samlinger, han gav sine venner, var *Fatales consequencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte, Y otros caprichos enfáticos*, dvs. "Fatale konsekvenser af Spaniens krig med Bonaparte og andre empatiske capricer. " Jf. Wilson-Bareau, Juliet. *Goya's Prints, The Tomás Harris Collection in the British Museum*. London: British Museum Publications, 1981, pp. 48-49.

2 Umbro Apollonio, "Esto es malo", Johansson (red.), Ejner. *Richard Mortensen. Sandhedens Øjeblik*. København: Steen Hasselbalchs Forlag, 1965, p. 5. Apollonio var direktør for Archivio Storico d'Arte contemporanea della Biennale di Venezia.

3 Jf. Højsgaard, Mette, "Idealer - konkret kunst 1945-1960", Lise Jeppesen (red.), *Idealer - konkret kunst 1945-1960*. Randers, Randers Kunstmuseums Forlag i samarbejde med Esbjerg Kunstmuseum og Fuglsang Kunstmuseum, 2016, pp. 10-47. Richard Mortensen in Pierre Lübecker, "Et maleri er et lille samfund. Bemærkninger om Richard Mortensens billeder på Grønningen", *Aftenbladet*, 14.2.1952.

4 Brev til forældrene, Paris, udateret, begyndelsen af august 1958. Richard Mortensen Arkivet, Statens Museum for Kunst

5 Udstillingen blev realiseret i samarbejde med Galerie Denise René og omfattede desuden Olle Baertling og Robert Jacobsen (marts-april 1956). Det var den hidtil mest omfattende retrospektive udstilling af Mortensen i Skandinavien. Mortensen fandt tilsyneladende større forståelse i Stockholm end i København, jf. Broch, Jørgen. *Morten. Maleren Richard Mortensen – liv og værk*. Esbjerg: Esbjerg Kunstmuseum, 2016, p. 155.

6 Separatudstillingen fandt sted 26. april – 5. maj 1958.

7 Han deltog også i den første Documenta (I) i 1955, jf. Andersen, Sven Jørn. "Richard Mortensen", *Weilbach Dansk Kunstnerleksikon*. Bd. 5. 4. udg. Sys Hartmann (red.), København: Munksgaard-Rosinante, 1996. Online: https://www. kulturarv. dk/kid/VisWeilbach. do?kunstnerId=220&wsektion=alle, besøgt 17. 04. 2020.

8 Værkerne fra Venedigbiennalen blev vist på Frederiksberg Rådhus i begyndelsen af 1961. Rostrup Bøyesen, Lars. *Richard Mortensen - Malerier 1932-1960*. Frederiksberg: Frederiksberg Rådhus, 1961.

9 Det var den mest veletablerede udstilling af moderne international kunst i USA. Den fungerede som triennale. Mortensen deltog i 1955 og 1958 og skulle igen deltage i 1961.

10 Würtz Frandsen, Jan. *Richard Mortensen. Erindringens år 1958-1993. Ting og tegn. I: tekstdel*. København: Borgens Forlag, 2001, p. 18.

11 "Le Mouvement", Galerie Denise René 6. – 30. april 1955. Vasarely udgav i denne forbindelse sit berømte gule manifest, "Notes pour un manifeste", i hvilket han bl.a. gav udtryk for sin tro på kunstens masseproduktion og sociale potentiale.

12 Andersen, Troels, "En samtale om konstruktivisme", samtale med Richard Mortensen den 3. juni 1975, *Louisiana Revy*, 18 aargang no. 2 januar 1978, pp. 15-16.

13 Brev til forældrene, Paris, udateret, begyndelsen af august 1958. Richard Mortensen Arkivet, Statens Museum for Kunst.

14 "Linje, spiral og cirkel". Interview ved Virtus Schade, *Berlingske Aftenavis* 12. 8. 1961, jf. Würtz Frandsen, Jan. *Richard Mortensen. Erindringens år 1958-1993. Ting og tegn. I: tekstdel*. København: Borgens Forlag, 2001, p. 18 note 43.

15 Serien er på i alt 20 blade, tegnet med sort tusch, pen og pensel på en blok akvarelpapir. Papirformatet er 21,8 x 23 cm undtagen for bladet planche XIX, som er tegnet på et stykke velin i formatet 26 x 20 cm – jf. Johansson (red.), Ejner. *Richard Mortensen. Sandhedens Øjeblik*. København: Steen Hasselbalchs Forlag, 1965, p. 11.

16 Johansson, Ejner. "Sandhedens øjeblik", *Richard Mortensen. Sandhedens Øjeblik*. Ejner Johansson (red.). København: Steen Hasselbalch Forlag, 1965, p. 11.

17 Mortensen blev allerede fascineret af Goya i sin tidlige ungdom, hvor han bl.a. udførte en lille skitse efter Goyas maleri "Den nøgne Maja" (ca. 1932, blyant. 134 x 201/204 mm) jf. Würtz Frandsen, Jan. *Richard Mortensen. Ungdomsårene 1930-1940. Mellem surrealisme og abstraktion*. København: Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst, 1984, p. 56.

18 "Man føler sig som maler naar man endelig staar foran de rigtige malerier – ikke reproduktioner men de ægte ting, saa bliver alt mere menneskeligt", skrev Mortensen til sine forældre Madrid 26. 8. 1958. Brev i Richard Mortensen Arkivet, Statens Museum for Kunst.

19 Johansson, Ejner. "Sandhedens øjeblik", *Richard Mortensen. Sandhedens Øjeblik*. Ejner Johansson (red.). København: Steen Hasselbalch Forlag, 1965, p. 11.

20 Johansson, Ejner. "Sandhedens øjeblik", *Richard Mortensen. Sandhedens Øjeblik*. Ejner Johansson (red.). København: Steen Hasselbalch Forlag, 1965, p. 11.

21 Borum, Poul, "En sommermorgen med Richard Mortensen. Båndsamtale ved Poul Borum. Ejby, 27. juni, 1970", *Louisiana Revy*, 11. årgang nr 1., oktober 1970, p. 8.

22 Johansson, Ejner. "Sandhedens øjeblik", *Richard Mortensen. Sandhedens Øjeblik*. Ejner Johansson (red.). København: Steen Hasselbalch Forlag, 1965, p. 11.

23 "Richard Mortensens kommentarer til de udstillede billeder", i *katalog* til *Den Frie Udstilling*, 1961, p. 13. Jf. Würtz Frandsen, Jan. *Richard Mortensen. Erindringens år 1958-1993. Ting og tegn. I: tekstdel*. København: Borgens Forlag, 2001, p. 32. note 116.

24 Mortensen citeret in Würtz Frandsen, Jan. *Richard Mortensen. Erindringens år 1958-1993. Ting og tegn. I: tekstdel*. København: Borgens Forlag, 2001, p. 32.

25 Mortensen havde haft besøg af sin far i Ajaccio i slutningen af april 1959. Da faderen skulle hjem efter tre uger, fulgte Mortensen ham til Marseille og blev selv en uges tid på fastlandet, hvor han arrangerede en vandretur til Antibes og besøgte Légers hus i Biot, jf. Würtz Frandsen, Jan. *Richard Mortensen. Erindringens år 1958-1993. Ting og tegn. I: tekstdel*. København: Borgens Forlag, 2001, p. 27.

26 Titlerne er fra Würtz Frandsen, Jan. *Richard Mortensen. Erindringens år 1958-1993. Ting og tegn. I: tekstdel*. København: Borgens Forlag, 2001, pp. 14-17. Malerierne er betegnet på bagsiden "Rue Notre Dame des Champs"(I-IV) og er dateret hhv. "1958", "58-59", "1959" og "1959". I udstillingskataloget til Mortensens separatudstilling på Galerie Denise René marts-maj 1998 har malerierne også denne titel, nemlig *Rue Notre Dame des Champs* (I-IV), som må referere til den ejendom, hvor Léger havde atelier indtil sin død i 1955, og hvor Mortensen selv havde atelier i årene omkring 1958. Mortensen nåede at møde kunstneren i 1955.

27 Elgar, Frank. *Léger. Peintures, 1911-1948*. Paris: Editions du Chêne, 1948.

28 Foto fra Richard Mortensens atelier i Rue Notre Dame des Champs fra juli/august 1958 gengivet i Würtz Frandsen, Jan. *Richard Mortensen. Erindringens år 1958-1993. Ting og tegn. I: tekstdel*. København: Borgens Forlag, 2001, p. 15.

29 Transskription (ved Nanna Hartman) af båndoptagelse af Richard Mortensens undervisning ved Kunstakademiet i København den 28. 1. 1979. (Betegnet: Grønningens udstilling: Gennemgang af Mortens billeder: 2. 251: Den automatiske skrifts dæmoni: Painting for the Duke 1975, 240 x 190.) Richard Mortensen Arkivet, Ejby Strand, p. 4

30 Brev til Märta Hamilton, Paris, udateret (poststemplet 27. 9. 1958), Det Kongelige Bibliotek, Håndskriftafdelingen, Tilg. 837.

31 Selv i Danmark prægede angsten for en invasion af russiske styrker befolkningen – kommunismefobien spredte sig fra USA, jf. "Skandinavien i Krig. Som svenskerne ser det", *Billed Bladet*, København 13. marts 1949. 13 årg. Nr. 11.

32 Således beskrev Mortensen selv sine kunstneriske intentioner i et brev til forfatteren Albrecht Fabri i 1959, jf. Würtz Frandsen, Jan. *Richard Mortensen. Erindringens år 1958-1993. Ting og tegn. I: tekstdel*. København: Borgens Forlag, 2001, p. 14.

33 "Franskmændene var lige blevet slået i Indokina. Men de fortsatte med at opføre sig som herrefolk og kolonimagt. I årevis påførte Frankrig det oprindelige folk utrolig megen lidelse både i Indokina og Algeriet," beretter den fransk-danske filminstruktør Gabriel Axel (1918-2014), der i 1961 havde en idé om at lave en film om algierkrigen. Gabriel Axel in Mørch, Karin. *Gabriels gæstebud: Portræt af en filmmager*. København: Gyldendal, 2008, p. 310.

34 *Guerre d'Algérie*. https://fr. wikipedia. org/wiki/Guerre_d%27Algérie. Besøgt 27. 3. 2020.

35 Borking, Lars. *Kampen om Algeriet. Den skandinaviske støtte 1954-1962*. København: Dansk-Algerisk Venskabsforening, 2012, p. 28.

36 Borking, Lars. *Kampen om Algeriet. Den skandinaviske støtte 1954-1962*. København: Dansk-Algerisk Venskabsforening, 2012, p. 29.

37 *Putsch des généraux*. https://fr.wikipedia.org/wiki/Putschdes_g%C3%A9n%C3%A9raux. Besøgt 27. 3. 2020.

38 Brev til forældrene, udateret, Paris (omkring 14. 10. 1956). Richard Mortensen Arkivet, Statens Museum for Kunst.

39 Brev til forældrene, Paris, 17. 9. 1959. Richard Mortensen Arkivet, Statens Museum for Kunst.

40 "Mortens dag i Venedig". Interview ved Finn Marc Andersen i *Billed Bladet* 8. 7. 1960, jf. Würtz Frandsen, Jan. *Richard Mortensen. Erindringens år 1958-1993. Ting og tegn. I: tekstdel*. København: Borgens Forlag, 2001, p. 47 og note 160.

41 Mortensen sendte Per Hovdenakk en række udklip fra Le Monde, der belyste situationen i Frankrig og Algeriet omkring kuppet den 29. 5. 1958. Han kommenterede disse som udtryk for, hvor utroværdige franskmændene virkede i denne sammenhæng. Kopi af brev til Per Hovdenakk, dateret Ejby Strand, 18. 6. 84. Richard Mortensen Arkivet, Ejby Strand.

42 Kopi af Brev til Per Hovdenakk, dateret Ejby Strand, 1. 6. 1984. Richard Mortensen Arkivet, Ejby Strand. "Le Bar Vert", 10 rue Jacob, åbnede i 1944 og blev tilholdssted for kunstnere og intellektuelle i kredsen omkring Jean-Paul Sartre, der støttede algeriernes befrielseskamp.

43 *Les géants magiques* ("De magiske giganter"), 1957, olie på lærred, 130 x 97 cm. Privateje. *Les géants agités* ("De foruroligede giganter"), 1957, 130 x 195 cm. Museum Würth, Kunzelsau-Gaisbach. *Les géants indécis* ("De ubeslutsomme giganter"), 1957, olie på lærred, 130 x 195 cm, Privateje. Jf. Würtz Frandsen, Jan, *Richard Mortensen. Afklaringens år 1940-1958. Besættelse og rekonstruktion*. Den kongelige kobberstiksamling. Statens Museum for Kunst: København 1992, p. 788-807.

44 *Tegning omkring Wassily Kandinky, "Der gelbe Klang / Sonorité Jaune",* dateret "Richard 1957/58", Statens Museum for Kunst, inv.nr. KKSrm2000-1391, blyant, 298 x 690 mm.

45 Würtz Frandsen, Jan. *Richard Mortensen. Erindringens år 1958-1993. Ting og tegn. I: tekstdel*. København: Borgens Forlag, 2001, p. 47 og note 159. Würtz hævder at *Le Putsch 22-IV* refererer til De Gaulles magtovertagelse i juni 1958, som følge af urolighederne i Algier, men datoen peger dog entydigt på militærkuppet i 1961 *Putsch des généraux*. https://fr. wikipedia. org/wiki/Putsch_des_g%C3%A9n%C3%A9raux. Besøgt 27. 3. 2020.

46 "I skyggen af Algier", interview med Gunnar Jespersen. *B.T.* 8. 3. 1962.

47 Würtz Frandsen, Jan. *Richard Mortensen. Erindringens år 1958-1993. Ting og tegn. I: tekstdel.* København: Borgens Forlag, 2001, p. 46. Blot tager Würtz Frandsen fejl, når han mener, at denne politiske vækkelse først sker under Mortensens ophold i Paris i august 1961 og i 1962 – den er tydeligvis undervejs allerede i 1958 og 1959, da han tager Goya op og maler *Esto es malo*.

48 Mortensen er ikke den eneste, der forbinder algeriernes frihedskamp med den danske modstandskamp mod tyskerne under anden verdenskrig. Gabriel Axel erindrede: "Algeriernes frihedskamp interesserede mig meget, specielt efter vores egen frihedskamp mod tyskerne under Anden Verdenskrig", Gabriel Axel in Mørch, Karin. *Gabriels gæstebud: Portræt af en filmmage*r. København: Gyldendal, 2008, p. 308. Den svenske psykoanalytiker, forfatter og feminist Iréne

Matthis (1940 -), der i 1962 var medlem af den socialistiske og kommunistiske organisation Clarté skrev: "Udviklingen i Frankrig i de seneste år har ledt tankerne hen på forspillet til den nazistisiske magtovertagelse i Tyskland for nogle årtier siden" in Borking, Lars. *Kampen om Algeriet. Den skandinaviske støtte 1954-1962*. København: Dansk-Algerisk Venskabsforening, 2012, pp. 63-64.

49 Udateret manuskript af Richard Mortensen. Richard Mortensen Arkivet, Ejby Strand.

50 Barreiro López, Paula. *La abstracción geométrica en España, 1957-1969*. Madrid: Editorial CSIC, 2009, pp. 139-141.

51 Barreiro López, Paula. *La abstracción geométrica en España, 1957-1969*. Madrid: Editorial CSIC, 2009, pp. 92-93. Udstillingen hed *Equipo 57. Exposición homenaje al pintor danés Richard Mortensen*, Madrid, Sala Negra, 22. - 29. november 1957.

52 Barreiro López, Paula. *La abstracción geométrica en España, 1957-1969*. Madrid: Editorial CSIC, 2009, pp. 139-141. Mortensen kontaktede i 1958 Sigurd Schultz om at udstille kunstnerne på Thorvaldsens Museum i København. Udstillingen *Equipo57. Udstilling af malerier og skulpturer* fandt sted på Thorvaldsens Museum, København, 28. marts – 10. april 1958. De deltagende kunstnere var ifølge kataloget Luis Aguiliero Bernier, Cuenca, Duart, Ibarrola, Serrano, Segundo Castro og Alejandro Mesa (de to sidsnævnte fremhæves som medlemmer af eksperimentalskolen fra Cordoba) Medlemmerne af Equipo 57 var ifølge kataloget: Bernier, Cuenca, Duart, Duarte, Ibarrola, Serrano og Thorkild. Sidstnævnte var Thorkild Viggo Hansen (1914-1964), tidligere ejer af Kunsthandlen i Pustervig (1940-1944) og Galleri Tokanten (1944-1946), som bl.a. samarbejdede med Richard Mortensen og Robert Jacobsen. Ifølge kunsthistoriker Marianne Barbusse mødte Thorkild Hansen de spanske kunstnere i Paris i 1957 og var med til at stifte gruppen Equipo 57. Barbusse, Marianne. "Thorkild Hansen", *Weilbach Dansk Kunstnerleksikon*. Bd. 3. 4. udg. Sys Hartmann (red.), København: Munksgaard-Rosinante, 1995. https://www.kulturarv.dk/kid/VisWeilbach.do?kunstnerId=7032&wsektion=alle. Foredraget blev afholdt på museet den 11. april 1958.

53 Mercier, Géraldine. *Equipo 57. Un art expérimental collectif au service d'une transformation de la société, entre l'Espagne franquiste et l'Europe (1957-1966)*. Ph. d. afhandling, Ecole doctorale Histoire de l'art et archéologie Sorbonne Paris IV en partenariat avec Centre André Chastel, Paris, 2017.

54 Interactivité de l'Espace Plastique, 1957, Gráficas Reunidas, S.A. Madrid.

55 Denne holdning til maleriet medførte af værkerne i løbet af 1960'erne udviklede sig i retning af Op art, hvor det netop er de enkelte dele, der i værkerne synes at vibrere eller bevæge sig, sammenstillet med de andre. Kunstnerne eksperimenterede med en bred vifte af kunstarter lige fra eksperimental film, arkitektur, indretning, design til maleri og skulptur. Gruppen eksisterede officielt indtil 1966 – men allerede i 1962 blev det vanskeligt for den at fortsætte i et politisk klima, der ikke ville det samme som den. Ibarrola sad f.eks. fængslet mellem 1962 og 1965 på grund af sine politiske holdninger. Mortensen fulgte situation så godt, han kunne, og i 1965, da Ibarrola blev løsladt, skrev han begejstret om dette til Sigurd Schultz og opfordrede ham til at lave en udstilling med Ibarrolas værker (Brev til Sigurd Schultz 23. 5. 1965). Richard Mortensen Arkivet, Ejby Strand.

56 Barreiro López, Paula. *La abstracción geométrica en España, 1957-1969*. Madrid: Editorial CSIC, 2009, pp. 139-141.

57 Brev til forældrene, Udateret, Madrid (2. 9. 1958). Richard Mortensen Arkivet, Statens Museum for Kunst.

58 Kofoed Olsen, Sanne. *Mortensen. Richard Mortensen. Maleri. Painting 1929-1993*, København & Århus: Statens Museum for Kunst og Aarhus Kunstmuseum, 1994, p. 168.

59 Transskription af båndoptagelse af Richard Mortensens velkomsttale til de studerende ved studiestart på Kunstakademiet, formentlig i midten af 1970erne. Richard Mortensen Arkivet, Ejby Strand.

60 Würtz Frandsen, Jan. Richard Mortensen. *Erindringens år 1958-1993. Ting og tegn. I: tekstdel.* København: Borgens Forlag, 2001, p. 18.

61 Transskription af båndoptagelse af Richard Mortensens velkomsttale til de studerende ved studiestart på Kunstakademiet, formentlig i midten af 1970erne. Richard Mortensens Arkivet, Ejby Strand.

62 Transskription af båndoptagelse af Richard Mortensens velkomsttale til de studerende ved studiestart på Kunstakademiet, formentlig i midten af 1970erne. Richard Mortensen Arkivet, Ejby Strand.

63 Transskription af båndoptagelse af Richard Mortensens velkomsttale til de studerende ved studiestart på Kunstakademiet, formentlig i midten af 1970erne. Richard Mortensens Arkivet, Ejby Strand.

64 Katalog til Equipo 57's udstilling på Thorvaldsens Museum, København. 28. marts – 10. april.

65 "I Skyggen af Algier" – interview med Gunnar Jespersen. *B. T.* 8. 3. 1962.

66 Udateret manuskript af Richard Mortensen. Richard Mortensen Arkivet, Ejby Strand.

67 Richard Mortensen, Radioforedrag, Danmark Radio, 14. august 1948. Manuskript fra Robert Jacobsen Arkivet, Statens Museum for Kunst.

Litteraturliste

Arkiver:
Richard Mortensen Arkivet, Ejby Strand
Richard Mortensen Arkivet, Statens Museum for Kunst
Robert Jacobsen Arkivet, Statens Museum for Kunst
Håndskriftafdelingen, Det Kongelige Bibliotek

Litteratur:

Andersen, Sven Jørn. "Richard Mortensen", *Weilbach Dansk Kunstnerleksikon.* Bd. 5. 4. udg. Sys Hartmann (red.), København: Munksgaard-Rosinante, 1996. Online: https://www. kulturarv. dk/kid/VisWeilbach. do?kunstnerId=220&wsektion=alle, besøgt 17. 04. 2020.

Andersen, Troels. "En samtale om konstruktivisme, samtale med Richard Mortensen den 3. juni 1975", *Louisiana Revy*. 18 aargang no. 2 januar 1978, pp. 15-16.

Apollonio, Umbro. "Esto es malo", Johansson (red.), Ejner. *Richard Mortensen. Sandhedens Øjeblik*. København: Steen Hasselbalchs Forlag, 1965, p. 5.

Barbusse, Marianne. "Thorkild Hansen", *Weilbach Dansk Kunstnerleksikon*. Bd. 3. 4. udg. Sys Hartmann (red.), København: Munksgaard-Rosinante, 1995. https://www.kulturarv.dk/kid/VisWeilbach.do?kunstnerId=7032&wsektion=alle, besøgt 21. 02. 2020.

Barreiro López, Paula. *La abstracción geométrica en España*, 1957-1969. Madrid: Editorial CSIC, 2009, pp. 139-141.

Borking, Lars. *Kampen om Algeriet. Den skandinaviske støtte 1954-1962*. København: Dansk- Algerisk Venskabsforening, 2012.

Borum, Poul. "En sommermorgen med Richard Mortensen. Båndsamtale ved Poul Borum. Ejby, 27. juni, 1970", *Louisiana Revy*, 11. årgang nr 1., oktober 1970, p. 8.

Broch, Jørgen. *Morten. Maleren Richard Mortensen – liv og værk*. Esbjerg: Esbjerg Kunstmuseum, 2016.

Elgar, Frank. *Léger. Peintures, 1911-1948.* Paris: Editions du Chêne, 1948.

Equipo 57. Exposición homenaje al pintor danés Richard Mortensen, Madrid, Sala Negra, 22. - 29. november 1957. Udstillingskatalog.

Equipo 57. Interactivité de l'Espace Plastique. Madrid: Gráficas Reunidas, S.A., 1957 (spansk udgave: *Equipo 57. Interactividad del espacio plástico*, samme sted og år).

Equipo 57. Udstilling af malerier og skulpturer. 28. marts – 10. april 1958. København: Thorvaldsens Museum. Udstillingskatalog.

Guerre d'Algérie. https://fr. wikipedia. org/wiki/Guerre_d%27Algérie. Besøgt 27. 3. 2020.

Højsgaard, Mette. "Idealer - konkret kunst 1945-1960", Lise Jeppesen (red.), *Idealer - konkret kunst 1945-1960*. Randers: Randers Kunstmuseums Forlag i samarbejde med Esbjerg Kunstmuseum og Fuglsang Kunstmuseum, 2016, pp. 10-47. Udstillingskatalog.

Jespersen, Gunnar. "I skyggen af Algier" (interview), *BT.* 8. 3. 1962.

Johansson, Ejner (red.). *Richard Mortensen. Sandhedens Øjeblik*. København: Steen Hasselbalchs Forlag, 1965.

Kofoed Olsen, Sanne. *Mortensen. Richard Mortensen. Maleri. Painting 1929-1993.* (Statens Museum for Kunst 12. 2-4. 4. 1994, Aarhus Kunstmuseum 17. 4-12. 6. 1994), København: Statens Museum for Kunst, 1994, p. 168. Udstillingskatalog.

Lübecker, Pierre. "Et maleri er et lille samfund. Bemærkninger om Richard Mortensens billeder på Grønningen", *Aftenbladet*. 14.2.1952.

Mercier, Géraldine. *Equipo 57. Un art expérimental collectif au service d'une transformation de la société, entre l'Espagne franquiste et l'Europe (1957-1966)*. Ph. d. afhandling, Ecole doctorale Histoire de l'art et archéologie Sorbonne Paris IV en partenariat avec Centre André Chastel, Paris, 2017.

Mortensen, Richard. "Kommentar til de udstillede billeder", *Den Frie Udstilling*. 1961. Udstillingskatalog.

Mørch, Karin. *Gabriels gæstebud: Portræt af en filmmager*. København: Gyldendal, 2008

Nadersen, Finn Marc."Mortens dag i Venedig" (interview), *Billed Bladet.* 8. 7. 1960

Putsch des généraux. https://fr. wikipedia. org/wiki/Putsch_des_g%C3%A9n%C3%A-9raux. Besøgt 27. 3. 2020.

Rostrup Bøyesen, Lars. *Richard Mortensen - Malerier 1932-1960*. Frederiksberg: Frederiksberg Rådhus, 1961.

Schade, Virtus. "Linje, spiral og cirkel" (interview), *Berlingske Aftenavis.* 12. 8. 1961

Vasarely, Victor. "Notes pour une manifeste", *Le Mouvement*, (Galerie Denise René 6.-30. 4. 1955). Paris : Galerie Denise René, 1955.

Wilson-Bareau, Julie. *Goya's Prints, The Tomás Harris Collection in the British Museum*. London: British Museum Publications, 1981.

Würtz Frandsen, Jan. *Richard Mortensen. Ungdomsårene 1930-1940. Mellem surrealisme og abstraktion.* København: Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst, 1984.

———, *Richard Mortensen. Afklaringens år 1940-1958. Besættelse og rekonstruktion*. København: Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst, 1992.

———, *Richard Mortensen. Erindringens år 1958-1993. Ting og tegn. I-II: tekstdel.* København: Borgens Forlag, 2001.

Denne artikel er udgivet i forbindelse med udstillingen

Esto es malo – dette er ondt
09.06.2020-10.01.2021

UDSTILLING
Seriekoncept: Inge Merete Kjeldgaard
Kuratering: Mette Højsgaard, Christiane Finsen og Inge Merete Kjeldgaard
Udstillingsdesign og installering: Christiane Finsen og Inge Merete Kjeldgaard
Formidling: Birgitte Ørom, Christiane Finsen og Inge Merete Kjeldgaard
Organisering: Birgitte Ørom
Udstillingsopbygning: Lean Pedersen i samarbejde med Ytzen Aps og Musikhuset Esbjerg
Grafisk profil: Rasmus Eckardt

Udstillingen er støttet af:
Statens Kunstfond, Konsul George Jorck og Hustru Emma Jorck's Fond, Knud Højgaards Fond, Beckett-Fonden, Jens Ytzen ApS

PUBLIKATION
Tekst: Mette Højsgaard
Redaktion: Inge Merete Kjeldgaard
Foto: fig. 1, 3, 14: Statens Museum for Kunst; fig. 2, 4: Torben E. Meyer; fig. 5: Louisiana Museum of Modern Art; fig. 6, 8, 10, 11, 18: Esbjerg Kunstmuseum; fig. 7: astilllifecollection; fig. 9: Richard Mortensen tilskrevet; fig. 12: Bruun-Rasmussen; fig. 13: Statens Museum for Kunst/Hans Petersen; fig. 15, 16: Børge Venge; fig. 17: Museo Reina Sofia
Layout: Rasmus Eckardt

Esbjerg Kunstmuseum har gjort sit yderste for at sikre copyright.

Esto es malo – dette er ondt er det andet projekt i en forsknings- og udstillingsserie, hvor vi med afsæt i de seneste kunsthistoriske forskningsresultater udfolder og aktualiserer et hovedværk eller en retning i museets samling. Projektet afslutter kunsthistoriker, ph.d. Mette Højsgaards 3-årige postdoc-stipendium om kunstens sociale potentiale i efterkrigstidens konkrete danske kunst og hos dens ideologiske arvtagere i samtidskunsten. Med en bevilling fra Ny Carlsbergfondet er forskningen gennemført i et partnerskab mellem Esbjerg Kunstmuseum og Københavns Universitet.

Esbjerg Kunstmuseum
Havnegade 20
6700 Esbjerg
www.eskum.dk

Under protektion af HKH Prins Joachim

ESBJERG
KUNSTMUSEUM

Esbjerg Kunstmuseum
Havnegade 20
6700 Esbjerg
www.eskum.dk