Malene Ringvad & Peter Friedrich

MOROSUM

En præsentation af kunstnerægteparret Else Raasum og Jean Moreaux
Une présentation du couple d'artistes Else Raasum et Jean Moreaux

Forlaget Spring

Indhold Contenu

Forord

Kunstnerparret Else Raasum og Jean Moreaux

Meget forskellig opvækst 14
Mødet i Paris 1963 16
Amsterdam 18
Bruxelles 19
Castano ved Milano 22
Tilbage i Frankrig 24
Moreauxs sidste år 25
Provence 27
Morosum 28

1. Else Raasum

Begyndelsen 32
Kunsthåndværkerskolen i Ahlefeltsgade 34
Radering 36
Designtasker 36

Batik, tegning og maleri 40
Papir og lærred 46
Sort-hvid tegninger 50
Kalligrafisk maleri 54
New York 56
Maleri på glasfiberlærred 61

Relief og skulptur 67
Legeskulpturen i Vittuone, Italien 72
Skulptur af akrylpasta 73
Fontæne i Legnano, Italien 93
Andre udendørs skulpturer 95
Fuglevinger 97
Heste i fiberbeton 99
Marmor og alabast 101
Udstillinger 104

2. Jean Moreaux

Begyndelsen 110
L'École d'arts decoratifs 114
Algeriet 115
L'École des Beaux-Arts 118
De tidlige studier 119

Graffiti og Cobra-inspiration 124
Loppemarked som motiv 126
Graffiti-maleri 129
Cobra-inspiration 136
Polygames som maleri og skulptur 156
Tegneserier og illustrerede tekster 164
Jeg ved det ikke... 168
Rive Gauche-gallerierne 173

Pop og post-surrealisme 176
I de andres hud 181

Baroxysme 184
Temaer i Moreauxs baroxysme 186
Baroxysme-relieffer 236
Baroxysme-giner 238
Galerie Passepartout 248
Infrarealisme 250

Italienske vægmalerier 252
La vecchia casa colonica 253
La Fuga 254
Indendørs vægmaleri 256
Li sassi del Ticino 259

New York og Jazz 260
Jazz 262

Alderdom 268
Musée Faure 276

3. Faglige artikler

Jens Tang Kristensen:
Den koloristiske skole – Fra Cobra til Raasum og Moreaux 282
Jens Tang Kristensen:
At male på kanten af alting – Jean Moreaux og Baroxysmen 289

4. Appendix

Epilog v/ Philippe Fanjas 302
Else Raasum: CV og udstillingsoversigt 304
Jean Moreaux: CV og udstillingsoversigt 308
Register – viste kunstværker 312
Summary in english 330
Sommario in italiano 331
Kurzfassung in Deutsch 332

Avant-propos

Else Raasum et Jean Moreaux: un couple d'artistes

Une enfance et une jeunesse très différentes 15
La rencontre à Paris en 1963 16
Amsterdam 19
Bruxelles 19
Castano, près de Milan 23
De retour en France 24
Les dernières années de Moreaux 25
Provence 27
Morosum 28

1. Else Raasum

Le commencement 33
L'Ecole des arts et métiers à Ahlefeldtsgade 35
La gravure 37
Des sacs design 38

Batik, dessin et peinture 40
Papier et toile 47
Dessins en noir et blanc 51
Peinture calligraphique 55
New York 57
Peinture sur toile en fibre de verre 61

Relief et skulpture 67
La sculpture-jeu à Vittuone, Italie 73
Sculpture en pâte acrylique 83
Fontaine à Legnano, Italie 93
Autres sculptures de plein air 95
Ailes d'oiseaux 97
Le chevaux en béton de fibre 99
Marbre et albâtre 101
Expositions 105

2. Jean Moreaux

Le commencement 110
L'École d'arts decoratifs 114
L'Algérie 115
L'École des Beaux-Arts 118
Les premières études 119

L'inspiration Graffiti et Cobra 125
Le marché aux puces comme motif 127
Peinture graffiti 129
Inspiration Cobra 136
Peintures et sculptures polygames 157
Bandes dessinées et textes illustrés 164
Je ne sais pas 168
Les galeries Rive-Gauche 173

Pop et post-surréalisme 176
Dans la peau des autres 181

Baroxysme 184
Les thèmes dans le Baroxysme de Moreaux 186
Reliefs baroxystes 236
Mannequins baroxystes 238
Galerie Passepartout 248
Infraréalisme 250

Peintures murales Italiennes 252
La vecchia casa colonica 253
La Fuga 255
Peinture murale à l'intérieur 257
Li sassi del Ticino 259

New York et Jazz 260
Jazz 262

Vieillesse 268
Musée Faure 277

3. Articles professionnels

Jens Tang Kristensen:
L'école coloriste – De Cobra à Raasum et Moreaux 284
Jens Tang Kristensen:
Peindre au bord de tout – Jean Moreaux et le Baroxysme 289

4. Appendice

Epiloque: Philippe Fanjas 303
Else Raasum: CV et sommaire d'exposition 306
Jean Moreaux: CV et sommaire d'exposition 310
Registre – les œuvres d'art présentées 312
Summary in english 330
Sommario in italiano 331
Kurzfassung in Deutsch 332



Else Raasum: Fantaisie encre noir & blanc (Fantasi blæk sort & hvid), 1971



Jean Moreaux: Amorphologie I, Partouse dessin (Amorfologi I, Gruppesex tegning), 1970

Forord Avant-propos

Initiativet til denne bog om det dansk-franske kunstnerpar Else Raasum og Jean Moreaux blev taget i 2011 sammen med Else Raasum. Vi havde i fællesskab et ønske om at skabe interesse for parrets kunst hos nye generationer af kunstinteresserede – især i Frankrig, hvor parret levede i de sidste 25 år af deres fælles liv, men også i Danmark, hvor kendskabet til Raasum og Moreaux er begrænset, fordi parret kun nåede at afholde få udstillinger her. Det er vores indtryk, at Raasums kolorisme og lette kalligrafiske streg, og Moreauxs fabulerende humor og bidende politiske ironi i høj grad taler til såvel et dansk som et fransk publikum.

Malene Ringvad er cand.mag. i dansk og retorik og Raasums niece, og hun har med interesse fulgt parret gennem alle årene, dog på geografisk og aldersmæssig afstand. Peter Friederich er arkitekt, gift med Malene og har kendt Raasum og Moreaux siden 1986. Eftersom vi ikke er specialister i kunst, har vores opgave været at præsentere værkerne og den dialog om værkerne, der har udspillet sig gennem årene, så læseren selv kan gå på opdagelse og drage konklusioner. I fællesskab med Raasum har vi fotograferet og registreret alle tilgængelige værker, og vi har samlet artikler, anmeldelser og vidnesbyrd fra mange kilder for at kaste lys på den kunst, som parret tilsammen skabte. Vi har også opsøgt det område uden for Milano, hvor Raasums fontæne og skulpturer samt Moreauxs udendørsmalerier endnu kan ses.

Raasum døde desværre pludselig den 4. marts 2017 af en lungeinfektion, og det betyder, at vores adgang til mange vigtige oplysninger her til sidst har været stærkt begrænset. Dog er vi meget taknemmelige for den indsats, som vi nåede at gøre i fællesskab med Raasum, for det er kun med hjælp fra hende, at flere af bogens tekststykker kunne blive til. Vi har også fået hendes hjælp til at afkode nogle af de mange historiske referencer og værk-referencer, som Moreaux gjorde flittigt brug af, og som kan være en hjælp for læseren i mødet med Moreauxs motivverden.

Moreaux skrev selv af flere omgange en levnedsbeskrivelse, som han døbte ”Kunsten at male et får”, og den har fået en central rolle i denne bog. Levnedsbeskrivelsen er en hudløs ærlig livsfortælling, og Moreaux gengiver heri sine oplevelser og tanker om afgørende episoder i sit liv. Levnedsbeskrivelsen tilbyder derfor et afgørende indblik i det, der ligger bag hans store og dedikerede kunstneriske produktion.

Selv skrev Raasum desværre ikke, og vi har i stedet interviewet hende ved flere lejligheder. Hendes kunstneriske produktion er også i omfang mindre end Moreauxs, og det gør bogens præsentation af kunst og kunstnere ulige. Det er beklageligt, men et vilkår, som vi håber, at læseren kan finde sig tilrette med.

Vi præsenterer allerførst Raasum og Moreaux som kunstnerpar og tilbyder læseren et indblik i det kit, der bandt dem sammen, og samtidig et overblik over deres fælles udgangspunkt, inspiration og livsbane.

Herefter præsenterer vi et udvalg af Raasum og Moreauxs værker i bogens henholdsvis første og anden del. Teksten indeholder bidrag fra mange forskellige kilder i håb om, at de tilsammen giver læseren et varieret og nuanceret indtryk af kunst og kunstnere. Med Moreauxs impressionistiske skrivestil i citat undervejs indeholder fremstillingsformen endvidere forhåbentlig nogle interessante brudflader i læseforløbet.

I bogens tredje del præsenterer vi to faglige artikler af kunsthistoriker og postdoc ved Københavns Universitet Jens Tang Kristensen, som sætter Raasum og Moreauxs produktion ind i en kunsthistorisk sammenhæng.

Til sidst i bogens appendix findes Raasum og Moreauxs CV og udstillingsoversigter, og i bogens register findes yderligere data vedrørende de værker, som er vist undervejs i fremstillingen. Mere information om kunstnerparret findes på portalen www.morosum.com.

Tak

Vi vil gerne rette en varm tak til Birte Dahlgreen og Barbara Greisen, som har oversat Moreauxs levnedsbeskrivelse samt et væld af breve og artikler fra fransk til dansk, og tak især til Birte, som utrætteligt har oversat hele vores egen tekst til fransk og i det hele taget gjort dette formidlingsprojekt muligt.

Vi vil herefter rette en stor og meget taknemmelig tak til Philippe Fanjas, som har kendt Raasum og Moreaux lige så godt som os, og som har arbejdet tæt sammen med Birte Dahlgreen om at oversætte den danske tekst til fransk. Han har sagt god for vores beskrivelser og tolkninger af parrets værker.

Yderligere har Laurent Bélissard, Guglielmo Riva og Terenzio Baronchelli bidraget med oversættelser, arkivmateriale og gode kommentarer.

Forlaget Spring har ligeledes givet uvurderlig kritik og opmuntring undervejs, ligesom Eva Gallov, Lars Strand, Margrethe Gade, Mette Bisgaard og Gert Petersen har været gode og kritiske læsere undervejs i processen. Vi takker desuden Torben Eskerod og hans makker Marco for de smukke fotografier af kunstværkerne – uden dem ville præsentationen ikke fremstå med samme overbevisende kraft.

Endelig er vi meget taknemmelige for, at Jens Tang Kristensen med stor viden og stort hjerte har villet tage livtag med de to kunstnere, ligesom at Gottfred og Gerda Eickhoffs Fond og Jorcks Fond skal takkes for deres støtte til udgivelsen af denne bog.

Malene Ringvad & Peter Friederich
Hellerup, november 2019

En 2011, avec l’aide d’Else Raasum, Malene Ringvad et Peter Friedrich ont pris l’initiative de réaliser ce livre sur le couple d’artistes Else Raasum et Jean Moreaux. Nous partagions avec elle le même désir de relancer l’intérêt pour les créations du couple auprès des nouvelles générations. En France où le couple vécut les vingt cinq dernières années de leur vie commune, mais aussi au Danemark où l’on connait mal Raasum et Moreaux, car ils n’y ont réalisé que très peu d’expositions. Nous espérons que l’art coloriste et le trait graphique léger de Raasum, l’humour et l’imagination débridée de Moreaux ainsi que sa satire cinglante, pourront plaire aux publics danois et français.

Malene Ringvad, diplômée d’études supérieures en danois et rhétorique, est la nièce de Raasum. Durant de nombreuses années, elle a suivi le couple avec intérêt, et ce malgré la distance imposée par la géographie et la différence d’âge. Peter Friedrich, architecte, est le mari de Malene et connaît Raasum et Moreaux depuis 1986.

Nous nous sommes donné pour mission de présenter leurs œuvres, leurs écrits ainsi que des témoignages sans pour autant être spécialistes d’arts. Nous avons ainsi photographié toutes les œuvres accessibles et en ont fait l’inventaire. Nous avons rassemblé articles, critiques et témoignages issus de multiples sources pour mettre en lumière les œuvres que les artistes ont créées, individuellement ou en couple. Nous avons visité la région proche de Milan où la fontaine et les sculptures de Raasum ainsi que les peintures en plein air de Moreaux sont toujours visibles.

Le décès soudain de Raasum le 4 mars 2017 des suites d’une infection pulmonaire, a limité l’accès à de nombreuses informations. Mais les auteurs veulent témoigner de leur grande reconnaissance pour la disponibilité et la collaboration active de Raasum à notre ouvrage, qui n’aurait pu exister sans elle. Else Raasum a aidé à déchiffrer de nombreuses références historiques et d’œuvres dont Jean Moreaux s’est souvent servi, pouvant ainsi être utiles au lecteur dans sa rencontre avec l’univers artistique du peintre. Moreaux a lui-même tenu un journal intitulé « Comment peindre un mouton », ouvrage qui tient un rôle central dans ce livre.

C’est le récit d’une vie, écrit en toute franchise. Moreaux y raconte ce qu’il a vécu et son regard très personnel sur des épisodes décisifs de sa vie. En cela, son journal nous offre une chance unique de percevoir ce qui fonde son abondante production artistique. Raasum elle-même n’a rien écrit, mais nous avons eu de nombreux entretiens avec elle. Que sa production ne soit pas aussi vaste que celle de Moreaux peut rendre la présentation des artistes et de leur œuvre déséquilibrée, mais les lecteurs le comprendront.

Le livre débute par une présentation de Raasum et Moreaux en tant que couple d’artistes, afin de montrer la nature des liens qui les unissaient. Cette vue d’ensemble offre au lecteur un regard sur leur carrière, leurs sources d’inspiration et les points de vue essentiels qui les unissaient.

Une sélection des œuvres de Raasum sont présentées dans la première partie du livre et celles de Moreaux dans la deuxième partie. Le texte contient des contributions de nombreuses sources permettant de donner une impression variée et nuancée des artistes et de leur art. Les citations de la biographie de Moreaux, écrite dans un style personnel, imagé et avec un humour parfois grinçant, permet des ruptures intéressantes dans la lecture du texte. Dans la troisième partie, deux articles proposés par l’historien d’art et postdoctorant Jens Tang Kristensen, de l’Université de Copenhague, replacent les productions de Raasum et Moreaux dans le contexte de l’histoire de l’art. Les biographies du couple figurent dans les annexes, ainsi que la liste des tableaux, des expositions et les dates des œuvres qui illustrent ce livre. Il est possible de compléter sa lecture en consultant le site internet www.morosum.com, qui apporte des informations complémentaires.

Remerciements

Nous remercions chaleureusement Barbara Greisen et Birte Dahlgreen qui ont traduit le journal de Moreaux et un grand nombre de lettres et d’articles du français au danois. Merci surtout à Birte qui a réalisé une première traduction de tout notre texte en français et qui – sans relâche – nous a accompagnés dans la réalisation de ce projet destiné à faire connaitre l’œuvre du couple au public franco-danois.

Nous tenons aussi à adresser un très grand merci à Philippe Fanjas, qui a connu Raasum et Moreaux aussi bien que nous et qui a étroitement collaboré avec Birte Dahlgreen pour traduire le texte danois en français. Il a souvent confirmé la validité de nos descriptions et interprétations des œuvres du couple.

Laurent Bélissard, Guglielmo Riva og Terenzio Baronchelli ont contribué avec des traductions, des documents d’archives et de bons commentaires.

Nous sommes également reconnaissants envers les éditions Spring qui, tout au long du processus, nous ont apporté leurs critiques et encouragements constants. Merci aussi à Eva Gallov, Lars Strand, Margrethe Gade, Mette Bisgaard et Gert Petersen qui ont accepté de faire plusieurs lectures critiques de l’ensemble du texte. Merci également à Torben Eskerod et à Marco pour les belles photos des œuvres d’art sans lesquelles la présentation des œuvres ne serait pas aussi convaincante.

Enfin nous tenons à exprimer notre gratitude envers Jens Tang Kristensen qui a bien voulu travailler sur ces deux artistes et enrichir ce livre de ses connaissances universitaires. Remerciements aussi à la fondation de Gottfred et Gerda Eickhoff et à la Fondation Jorck pour leur soutien.

Malene Ringvad & Peter Friederich
Hellerup, novembre 2019



Kunstnerparret (Le couple d'artistes), Amsterdam 1965

Jean Moreaux + Else Raasum = Morosum



Else Raasum og Jean Moreaux (Else Raasum et Jean Moreaux), Paris 1963

ELSE RAASUM OG JEAN MOREAUX – ET KUNSTNERPAR

Else Raasum og Jean Moreaux mødtes i Paris foråret 1963, da de begge var under uddannelse på Kunstakademiet École des Beaux-Arts, og det blev begyndelsen til et langt liv sammen med kunsten som det centrale omdrejningspunkt. På intet tidspunkt var de i tvivl om, at de var de rette for hinanden, eller i tvivl om at de skulle hellige sig kunsten frem for at vælge en anden beskæftigelse, der var mindre slidsom, mindre smertefuld og tilbød en lettere vej til brød på bordet. På intet tidspunkt valgte de at træde væk fra den kurs, de fandt sammen. De var tro mod hinanden, og de var hele vejen tro mod deres egen kunstneriske udviklingsproces.

Moreaux var den mest produktive, han malede eller tegnede med glødende ildhu hver eneste dag hele livet, mens Raasum også tog sig af husholdningen, bogholderiet og livets praktiske forhold, så vandhanen holdt op med at dryppe, og bilen stadig kunne køre. Det er Raasum, vi kan takke for, at vi i dag har et stort og systematisk arkiv over parrets værker fra alle perioder, samt artikler, anmeldelser, udstillinger, udstillingskataloger mm.

Men gnisten og intensiteten var lige stor hos dem begge. Fra de unge år var de drevet af en viljestyrke og kompromisløshed, der holdt hele livet. Raasum og Moreaux kunne knap tale med hinanden til at begynde med, for Raasum talte stort set ikke fransk, og Moreaux talte ikke andet. Men tiltrækningen var gensidig, og Moreaux var bjergtaget af det graciøse, lyse og langlemmede væsen, som pludselig meldte sin ankomst i Paris. Til det sidste yndede han at gengive hendes træk i sine utallige fremstillinger af smukke og selvstændige kvinder.

Raasum og Moreaux var de vilde unge, der rev sig fri af fædrenes forståelige, men uforstående formaninger om at lægge kunstnerdrømme til side og leve et borgerligt liv med pensionsopsparing. De forlod hurtigt de etablerede uddannelser for kunstnere og intellektuelle, fordi de kun sparsomt fandt inspiration og støtte til deres egne drømme, og i stedet kastede de sig hovedkuld ud i selv at praktisere og eksperimentere.

Meget forskellig opvækst

Bag sig havde Raasum og Moreaux en væsensforskellig opvækst. Raasums barndom var lys og legende, som hun voksede op som tredje og yngste datter af to hårdtarbejdende forældre i efterkrigstidens Danmark. Forældrene var selvstændige erhvervsdrivende med vidtrækkende kreative evner og

ELSE RAASUM ET JEAN MOREAUX : UN COUPLE D'ARTISTES

Else Raasum et Jean Moreaux se sont rencontrés au printemps 1963 à Paris, alors qu'ils étudiaient tous les deux à l'École des Beaux-Arts. Ce fut le début d'une longue vie ensemble, entièrement axée sur l'art. A aucun moment, ils n'ont douté du bénéfice réciproque de leur relation, ni du choix de se consacrer à la création plutôt qu'a une profession purement alimentaire, moins pénible et moins douloureuse. Jamais ils n'ont dévié de la route qu'ils ont tracée ensemble. Ils ont été fidèles l'un à l'autre pendant toute leur vie, ainsi qu'à leur projet personnel de développement artistique.

Moreaux a été le plus productif. Il a peint ou dessiné avec un zèle ardent chaque jour de sa vie, tandis que Raasum s'occupait aussi de la comptabilité et des aspects pratiques de la vie quotidienne. C'est elle qui veillait à ce que le robinet d'eau cesse de goutter et que la voiture fonctionne. C'est grâce à elle que nous disposons aujourd'hui des archives complètes des œuvres du couple de toutes les périodes, articles, critiques, catalogues d'expositions, etc.

Tous les deux étaient animés d'une même ardeur. Dès leur tout jeune âge, ils ont été guidés par une volonté sans compromis et une flamme qui a duré toute la vie. Au début de leur relation, Raasum et Moreaux ne pouvaient guère communiquer car elle ne parlait que très peu le français et lui ne parlait que cela. Mais l'attraction était mutuelle. Moreaux était fasciné par l'être blond gracieux aux jambes longues qui avait débarqué à Paris. Jusqu'à la fin de ses jours, il a aimé reproduire ses traits dans ses innombrables peintures de belles femmes indépendantes.

Raasum et Moreaux étaient de jeunes sauvages qui se moquaient des recommandations de leurs pères, leur conseillant de mettre les rêves d'artiste de côté et de vivre une vie bourgeoise en épargnant pour la retraite. Ils ont vite abandonné les formations disponibles pour les artistes et les intellectuels car ils n'y trouvaient que très peu d'inspiration et pas de soutien à leurs propres rêves. A la place, ils se sont précipités dans leur projet personnel de pratique et d'expérimentation.

Une enfance et une jeunesse très différentes

L'enfance de Raasum a été gaie et facile. Elle était la cadette, troisième fille de parents qui travaillaient dur dans le Danemark de l'après-guerre. Son père et sa mère étaient des commerçants indépendants, doués de talents créatifs et qui voulaient construire leur vie à leur idée. Ayant perdu leur première fille, il était



Les poireaux (Porrerne), Moreaux 1963





Jean, tusch-tegning (Jean, dessin à l'encre indienne), Raasum 1963

store visioner i livet, og da de havde mistet deres første datter tidligt, var det vigtigt at sørge godt for de to næste. Else Raasum kendte vi som en usædvanlig stærk og selvsikker kvinde. Hårdfør – selv når livet i perioder kun bød på kogt pasta med hvidløg. Altid var hun ubekymret og optimistisk på begges vegne.

Moreauxs opvækst var anderledes præget af konflikt og afsavn. Som syvende barn i en søskendeflok på ni måtte han kæmpe om opmærksomheden, og han tilbragte 2 år alene på tuberkulosesanatorier fra han var 6 til 8 år. Faren var hospitalsdirektør og havde ikke forståelse for Moreauxs evner og ønske om at male, så han nægtede Moreaux økonomisk støtte som maler. Moreaux kendte vi som et følsomt menneske, charmerende og humoristisk, når der var fest, og ellers foretrak han at opholde sig blandt sine pensler og lærreder. Han pressede ustandseligt sig selv for at præstere det ypperste.

Mødet i Paris 1963

Det var Moreauxs gode ven, Jean Pierre Marchadour, som han delte lejlighed med i Paris, der tog imod Else Raasum og veninden Birgitte Livbjerg, da de ankom som nye studerende til École des Beaux-Arts. Han var daglig vejleder på Kunstakademiet og bragte Raasum og Moreaux sammen.

> Jeg var meget optaget af deres særlige facon og måde at være på, den mærkelige musik i deres sprog, deres eksotiske nordiske fremtoning. Jeg talte naturligvis med Jean om min voksende interesse. (Marchadour 2012)

For Moreaux blev mødet med de to nordiske skønheder skæbnesvangert, og han forelskede sig hovedkulds.

> Det friske pust kom udefra. Jean Pierre fortæller mig om en ankomst fra Danmark. To rigtige havfruer er netop ankommet til det grafiske atelier. 1963 Danmark …? Vi befinder os i pornobølgen og det land er et foregangsland. Det er ca. alt hvad jeg ved om det. Han har allerede valgt, den slyngel. (…) Så en eftermiddag skal jeg over til ham i atelieret på Quai Malaquais med de store glasåbninger, Louvre, Seinen, to lyshårede piger, hvide bluser, ikke meget grinende, de vikinger. En slags trækfugle som jeg aldrig går i gang med. For det første kender jeg ikke nogen lyshårede piger. Aldrig set. Michèle Morgan, Grace Kelly, meget lidt for mig. Jeg kunne ikke finde på noget at sige. I hvert fald taler de ikke fransk. "Bångzur". Som en idiot, hjælpeløs. Birgitte taler en lille smule fransk, men gebrokkent, og hun præsenterer Else for mig. Forstenet. Helt slået ud. Stort vindpust. Al min sikkerhed, platheder, er fejet væk. Jeg er ikke mere den samme. (Moreaux 1992)

important pour eux d'offrir une belle vie aux deux suivantes. Nous avons connu Else Raasum comme une femme extrêmement forte et sûre d'elle, endurante même quand, par périodes, la vie n'offrait que des pâtes cuites à l'eau avec de l'ail. Elle était toujours optimiste, pour elle comme pour son couple.

L'enfance et la jeunesse de Moreaux ont été très différentes, marquées par le conflit et la privation. Septième d'une famille de neuf enfants, il a dû lutter pour attirer l'attention. Dès 6 ans, Il a passé deux ans seul dans un sanatorium. Son père était directeur d'hôpital et il ne comprenait pas le talent de son fils et son désir de peindre. Pour cette raison, il lui a refusé tout soutien économique en tant que peintre. On a connu Moreaux comme une personne sensible, charmante et pleine d'humour quand on faisait la fête, mais qui préférait être parmi ses pinceaux et ses toiles. Il s'est efforcé constamment de donner toute la mesure de ses moyens comme peintre.

La rencontre à Paris en 1963

C'est Jean-Pierre Marchadour, un ami proche de Moreaux, avec qui il partageait un appartement à Paris, qui a accueilli Else Raasum et son amie Birgitte Livbjerg à leur arrivée à l'Ecole des beaux arts comme étudiantes. Il était massier dans cette école et a fait en sorte que Raasum et Moreaux se rencontrent.

> Elles m'intriguèrent beaucoup par leur façon d'être, la musique étrange de leur langue, leur aspect nordiquement exotique. J'ai bien sûr parlé à Jean de mon intérêt grandissant. (Marchadour 2012)

Pour Moreaux, la rencontre avec les deux beautés nordiques a été fatale, il est tombé amoureux, ce fut le coup de foudre.

> L'air du grand large est venu d'ailleurs. Jean-Pierre me signale un "arrivage" du Danemark. Deux véritables sirènes ont débarqué à l'atelier de gravure. 1963 Danemark… ? On est dans la vague porno et ce pays en est l'avant-garde. C'est à peu près tout ce que j'en sais. Lui a choisi déjà, le salaud. (…)
> Alors un après-midi, je vais le rejoindre à l'atelier quai Malaquais, dans les grandes baies vitrées, le Louvre, la Seine, lumière. Deux chevelures blondes, blouses blanches, pas riantes les Vikings, genre d'oiseaux migrateurs que je n'aborde jamais. D'abord les blondes, je n'en connais pas. Jamais vu. Michèle Morgan, Grace Kelly, très peu pour moi. Je n'ai rien trouvé à dire. De toutes façons, elles ne parlent pas français. "Bonzour", comme un con, désemparé. Birgitte baragouine un peu et me présente "Else". Rétamé, cuit, grand souffle, balayées toutes mes certitudes, platitudes, plus de p'tit bonhomme. (Moreaux 1992)

Raasum var glad for at lære en franskmand at kende, og da Moreaux var ven af Marchadour var det lettere at opnå lidt fortrolighed.

> For første gang gik jeg nu galleriture med en franskmand og en maler. Vi kom på La pallette og drak kaffe. Det var meget fransk og pittoresk. (Raasum 2016)

Moreaux var en dygtig maler allerede i de tidlige år, og det gjorde et stort indtryk på Raasum, at han eksperimenterede med udtrykket frem for at fremstille tro kopier af de store mestre.

> Jeg havde set, hvad han lavede i lejligheden, og det sagde simpelthen BANG, da jeg så hans malerier af frugter. Jeg ku' se, at han ku' fandme male! Det var ikke portrætterne, men den måde han kunne male 2 porrer på. Det var ikke kopi af en andens maleri, det var hans egen stil, og han havde købt de frugter for at male dem. Der stank også i det atelier. Jean Pierre gik hele tiden og sagde: 'Nu skal du altså smide de frugter ud. De er ved at rådne'.
> Senere blev Jean inspireret af mange forskellige malere. Men det vigtige for mig var, at jeg var så vildt imponeret af hans eget maleri. Hvis jeg ikke havde kunnet lide hans maleri, så ville det have været noget helt andet. Jeg havde netop været kæreste med Bo Bonfils, som var dygtig til alt, også til at tegne. Så jeg skulle ikke være sammen med en anden fyr, der ikke var dygtig. Og jeg syntes faktisk, at Jean overgik de fleste, netop fordi han var maler. For mig var det det højeste og det sværeste at være maler. Og så var det også meget mere interessant, dét han malede. Det var meget personligt.
> Jeg tænkte sådan her: Jean bliver en stor maler, og han vil også ligesom mig først og fremmest have lov til at gøre og male det, han har lyst til. Og det er også det, jeg vil! Og vi kan sagtens klare livet, når vi er 2 personer, som er fuldstændig overbevist om, at det var dét, vi skal. Han havde haft flere piger før mig, men de var ikke med på, at han skulle være maler, de var bange for det. De fleste piger skal have en mand, der tjener penge og beskytter dem. Men på det punkt tænkte vi ens, at vi begge ville have mulighed for at gøre det, vi havde lyst til. Dér har vi være enige – og det er ikke nemt at finde en partner, hvor man er helt på bølgelængde, som vi var. (Raasum 2016)

Raasum était ravie de faire la connaissance d'un Français et comme Moreaux était l'ami de Marchadour, il était plus facile d'avoir confiance.

> Pour la première fois, je me suis promenée dans les galeries avec un Français et un peintre. Nous sommes entrés à la Palette boire du café. C'était très français et pittoresque. (Raasum 2016)

Malgré son jeune âge, Moreaux était un artiste habile. Le fait qu'il expérimentait une expression personnelle au lieu de copier fidèlement les grands maîtres a produit une impression profonde sur Else Raasum.

> J'avais vu ce qu'il produisait dans l'appartement, et ça a simplement fait "boum" quand j'ai vu ses peintures de fruits. J'ai vu que, mince ! il savait peindre. Ce n'étaient pas des portraits, mais la manière dont il savait peindre deux poireaux. Ce n'était pas une copie d'une peinture faite par une autre personne. C'était son propre style à lui, et il avait acheté les fruits pour les peindre. Ça puait dans l'atelier. Jean-Pierre disait tout le temps: 'Il faut jeter ces fruits. Ils sont en train de pourrir.'
> Plus tard, Jean a été inspiré par beaucoup de peintres différents. Mais l'important pour moi, c'était que sa peinture m'impressionnait si profondément. Si je n'avais pas aimé sa peinture, tout aurait été différent. J'avais été la petite amie de Bo Bonfils qui était habile en tout, au dessin aussi. Pour cette raison, je n'allais pas être avec un mec qui n'était pas habile. Et je trouvais que Jean était supérieur à la plupart des gens précisément parce qu'il était peintre. Pour moi, être peintre était la plus grande et la plus difficile des choses. En plus, ce qu'il peignait était beaucoup plus intéressant. C'était très personnel.
> J'ai pensé: Jean deviendra un grand peintre et comme moi, il se permettra, avant tout, de faire et de peindre ce dont il a envie. Voilà ce que je veux aussi, moi ! Nous nous débrouillerons facilement puisque nous sommes deux personnes totalement convaincues que c'est cela que nous allons faire. Il avait eu plusieurs femmes avant moi, mais elles avaient peur qu'il devienne peintre. La plupart des femmes doivent avoir un homme qui gagne de l'argent et qui les protège, mais sur ce sujet, nous avions les mêmes idées : tous les deux, nous aurions la même possibilité de faire ce dont nous avions envie. Nous étions d'accord. Ce n'est pas facile de trouver un partenaire avec qui on s'entend aussi bien que nous le faisions. (Raasum 2016)



Bryllup i Paris (Mariage à Paris), 26.10.1964

Da undervisningen på École des Beaux-Arts sluttede, rejste Raasum tilbage til Danmark, men efter en tid og en del rejsen frem og tilbage tog Raasum og Moreaux springet og blev gift på rådhuset i Paris i 1964. Ubemidlede som de var, men fulde af håb og stærke sammen.

> Efter brylluppet blandede mine forældre sig ikke længere i, hvad jeg lavede, de var nok lidt trætte af mig. Desuden boede vi langt væk, så det gjorde det meget lettere. Ingen af vores forældre blandede sig i vores ting. Vi var fuldstændig frie til at bestemme selv. Og hele vores liv sammen har det været sådan. Det er unikt. Det er på den måde, at jeg synes, der virkelig har været noget ved mit liv. (Raasum 2016)

Amsterdam

Det blev 38 år sammen i tæt forening. Raasum og Moreaux bevægede sig gennem Europa i en tid, hvor kunst og samfund undergik store forandringer. De rejste fra Paris til Amsterdam allerede i 1964, fordi de begge fik et legat ved Rigsakademiet i Amsterdam. For Raasum var det et legat til radering og for Moreaux var det til maleri.

Det var svært at finde bolig i Amsterdam, og i første omgang flyttede de ind i en husbåd i Amstel ved Waterlooplein, som de lånte af den hollandske maler Metten Koornstra. Senere flyttede de midlertidigt til et loftatelier ved Saphartipark i Amsterdam. Her havde de et fungerende køkken i badeværelset og resten af boligens funktioner i atelieret. Ved siden af blev der opdrættet turtelduer, og duen "Annibal" tilbragte sine dage under Moreauxs staffeli, den ødelagde potterne, kurrede og klattede overalt. Og så var der musene.

Bruxelles

Kun få år senere i 1966 pakkede Raasum og Moreaux en lastbil og flyttede til Bruxelles, fordi det ikke længere lykkedes at finde en bolig i Amsterdam. I Bruxelles var det til gengæld muligt. Officielt havde de dog fortsat en bopæl i Amsterdam hos en ven Herman Vinck af hensyn til Moreauxs kontrakt med den hollandske stats system til støtte af kunstnere, Contreprestatie, og de næste år rejste Moreaux hver måned tilbage til Amsterdam for at fremvise nogle af sine seneste malerier.

I kunstnerkollektivet i Rue des 2 Eglises fik de øverst oppe under taget en hel etage til rådighed, hvor de indrettede et stort atelier med møbler fra bl.a. loppemarkedet, som de malede i deres egen stil. Huset lejede de sammen med fotografen Donald Sturbel, der arbejdede for Chris Marker, og gennem ham blev bekendtskabskredsen udvidet betydeligt.

Quand son enseignement à l'École des beaux arts a été terminé, Raasum est retournée au Danemark, mais après quelque temps et de nombreux aller et retour, Raasum et Moreaux ont pris une décision hardie; ils se sont mariés à l'Hôtel de Ville de Paris en 1964. Ils étaient sans moyens mais, ensemble, forts et pleins d'espoir.

> Après le mariage, mes parents ne se mêlaient plus de ce que je faisais. Ils devaient être un peu fatigués de moi. En plus, nous vivions loin d'eux, ce qui facilitait beaucoup les choses : ni ses parents, ni les miens ne se mêlaient de nos affaires. Ça a été comme ça toute notre vie ensemble. C'est unique. C'est grâce à cela que je trouve que ma vie a vraiment valu quelque chose. (Raasum 2016)

Amsterdam

Ils ont vécu trente-huit ans dans une union étroite. Raasum et Moreaux ont traversé l'Europe à une époque où la société et l'art subissaient de grands changements. Dès 1964, ils sont allés de Paris à Amsterdam, car tous les deux avaient reçu une bourse de la Rijksakademie. Une bourse pour la gravure pour Raasum et une bourse pour la peinture pour Moreaux.

Il était difficile de se loger à Amsterdam. Ils se sont d'abord installés à Amstel près de Waterlooplein, dans une péniche aménagée empruntée au peintre hollandais Metten Koornstra. Ils ont ensuite occupé quelque temps un atelier dans un grenier, dans le quartier de Saphartipark. La cuisine était dans la salle de bains et le reste des fonctions du logis dans l'atelier. Ils y ont élevé des tourterelles et le pigeon "Annibal" passait ses journées sous le chevalet de Moreaux. Il détruisait les pots, chiait partout tout en roucoulant. Et puis il y avait les souris.

Bruxelles

En 1966, ne sachant plus où habiter à Amsterdam, Raasum et Moreaux ont chargé leurs affaires dans un camion et sont partis à Bruxelles, où se loger était possible. Officiellement, ils continuaient d'avoir une adresse à Amsterdam chez leur ami Herman Vinck, grâce au contrat que Moreaux avait avec le système de soutien de l'Etat hollandais qui soutenait les artistes, *Contreprestatie*. Pendant les années suivantes, Moreaux retournait chaque mois à Amsterdam pour présenter quelques-unes de ses peintures les plus récentes.

Ils ont occupé un étage entier, tout en haut sous les toits, au sein de la communauté d'artistes, rue des deux Églises. C'était un grand atelier, avec des meubles achetés aux puces et qu'ils ont peints selon leur propre style. Ils louaient et partageaient la maison avec le photographe Donald Sturbel, qui travaillait pour Chris Marker et leur a permis d'élargir considérablement leur cercle de connaissances.



Bryllup i Paris (Mariage à Paris), 1964. Denis Moreaux med Bodil Raasum tv, og Villiam Raasum med Anne Marie Moreaux th. (Denis Moreaux avec Bodil Raasum à gauge, et Villiam Raasum avec Anne Marie Moreaux à droite).



I atelieret (À l' atelier), Saphartipark, Amsterdam 1965

Begge fik de dybe venskaber, især med Philip Martin og Helena Marchal, to irske malere. Men også med Gust Kylche, en hollandsk billedhugger, som introducerede parret til det belgiske galleri- og kunstnermiljø, og som inviterede dem med på landet. De levede sammen med kunstnere fra Argentina og Schweiz, opdagede den sydamerikanske litteratur med bl.a. Garcia Marquez, lyttede til jazzmusik og blev forfærdede over Che's død. Magritte var, omend død på det tidspunkt, repræsenteret overalt, og hans kone Georgette var det festlige midtpunkt ved alle ferniseringer. Paul Delvaux var også en aktiv kunstner, som især Moreaux havde et godt forhold til.

Raasum og Moreaux fik ingen børn. Det var ikke et aktivt fravalg, men de dukkede bare aldrig op, og så blev det ved det. Det var nemt at lade sig opsluge af kunstneriske processer, de politiske ideer og den evige udfordring med at skaffe mad på bordet som kunstner. Med inspiration fra Cobra-bevægelsen og surrealister som bl.a. Dubuffet og Magritte oplevede de begge i Bruxelles en kunstnerisk forløsning, hvor de gjorde sig fri af klassisk tegning og maleri og hver for sig med stor entusiasme påbegyndte en selvstændig kunstnerisk løbebane.

Raasum arbejdede hele vejen med både maleri, relief og skulptur. Sidst i denne bog beskriver Jens Tang Kristensen, hvordan hendes tidlige produktion står i dialog med den koloristiske og spontan-abstrakte arv, som udgår fra Cobra. F.eks. malede Raasum lyrisk kalligrafi-inspireret maleri, som har fællestræk med Christian Dotremonts logogrammer, og hendes keramiske relieffer har referencer til Asger Jorn. Mange steder kan Cobra-kunstnernes interesse for automattegning også genfindes i Raasums tegninger.

Tang Kristensen beskriver Cobra som en udløber af den historiske surrealisme, som ønskede at styrke medmenneskelighed og udligne klasseskel. Moreaux arbejdede nu med surrealistisk maleri, som i perioder blev suppleret af tegneserie, tegning og skulptur, og Tang Kristensen ser, at Moreauxs Cobra-inspirerede værker bidrager til den antikapitalistiske ideologiske tradition (se "Den koloristiske klasse – Fra Cobra til Raasum og Moreaux" i denne bog.)

Men Moreaux trivedes ikke i Bruxelles, han følte sig spærret inde i, hvad han opfattede som et gråt land. Han længtes efter 'at græsse', som han kaldte det – det vil sige at opholde sig på græsengen blandt de græssende køer hjemme i Savoyen. De besluttede i stedet at flytte til Milano, som deres irske venner Philip Martin og Helena Marchal havde arbejdsmæssige kontakter til. Det blev en stor flytning med omkring hundrede malerier, der blev sendt af sted i container, og som kom til at stå blokeret i tolden i flere lange måneder.

Augustinci opmuntrer mig ligeledes til at emigrere. Han var været en måned i Milano som "spejder". Phillip Martin, der er vendt tilbage til Italien, råder og opfordrer mig til også at komme og prøve, og han præsenterer mig for nogle

Tous deux ont lié des amitiés profondes. Avec Philip Martin et Helena Marchal, deux peintres irlandais. Avec Gust Kylche, sculpteur hollandais qui a introduit le couple dans le milieu des galeries et des artistes belges et qui les invitait à la campagne. Ils vivaient avec des artistes argentins et suisses, ont découvert la littérature sud-américaine, notamment García Márquez, écoutaient du jazz et ils ont été saisis d'épouvante à la mort du Che. Magritte, bien que déjà mort, était pourtant omniprésent et sa femme Georgette le centre joyeux des vernissages. Paul Delvaux était, lui aussi, un artiste actif avec qui Moreaux entretenait une bonne relation.

Raasum et Moreaux n'ont pas eu d'enfants. Ce n'était pas un choix délibéré, c'était ainsi. Il était facile de se laisser absorber par les polémiques artistiques, par les idées politiques et par l'éternel défi de se nourrir. Inspirés par le mouvement Cobra et par des surréalistes comme Dubuffet et Magritte, tous deux ont vécu une naissance artistique à Bruxelles où ils se sont affranchis du dessin et de la peinture classiques et où chacun a commencé une carrière artistique indépendante, dans un grand enthousiasme.

Raasum travaillait la peinture, les reliefs et la sculpture. Jens Tang Christensen décrit plus loin comment sa production est en dialogue avec l'héritage coloriste, spontané et abstrait issu du mouvement Cobra. Raasum a peint des œuvres lyriques qui ont des traits communs avec les logogrammes de Christian Dotremont, et ses reliefs céramiques ne sont pas sans référence à Asger Jorn. L'intérêt des artistes Cobra pour le dessin automatique se retrouve aussi souvent dans les dessins de Raasum.

Tang Kristensen décrit Cobra comme une suite au Surréalisme historique, dont le but était de donner davantage de force à l'esprit communautaire et d'effacer les différences de classe. Moreaux produisait alors une peinture surréaliste et par périodes, faisait aussi de la bande dessinée, du dessin et de la sculpture. Tang Kristensen signale que ces œuvres contribuent à la tradition idéologique anticapitaliste (Voir "La classe coloriste – De Cobra à Raasum et Moreaux", à la fin de ce livre).

Mais Moreaux ne se sentait pas bien à Bruxelles, enfermé dans un pays qui lui semblait très gris. Il désirait ardemment "brouter", comme il disait, c'est-à-dire se trouver dans les prés, parmi les vaches qui broutaient chez lui en Savoie. Ils ont donc décidé de venir s'installer à Milan, ville dans laquelle leurs amis irlandais Philip Martin et Helena Marchal avaient des contacts de travail. Ce fut un grand déménagement avec une centaine de peintures envoyées dans des containers qui allaient se trouver bloquées à la douane pendant de longs mois.

Augustinci également m'y encourage. Parti un mois à Milan en "éclaireur" (…)
De son côté, Philip Martin et retourné en Italie, me conseille et m'encourage



Nous vous présentons aujourd'hui un jeune couple qui s'est installé à peu de frais, avec les moyens du bord et beaucoup de goût ■ Les couples qui s'installent, ou vont s'installer, seront certainement heureux de s'inspirer de leurs idées et apprendront à résoudre leurs difficultés ■ Lui, Jean, est Français, originaire de Grenoble où il a suivi les cours de l'école des Arts Décoratifs. Elle, Else, est Danoise, de Copenhague, où elle a fait ses premières études artistiques ■ Ils se sont rencontrés à Paris où ils étaient venus tous deux achever leurs études et apprendre de nouvelles techniques ■ Un an plus tard, ils se mariaient et s'installaient à Bruxelles ■ Entre la place du Sablon et la place de la Chapelle, ils ont trouvé, sous les combles, un petit appartement qu'ils ont aménagé en logement-atelier ■ — « C'est chouette ici ■ Entre le Marché des Antiquaires et le Marché aux Puces ■ Else fait des trouvailles ■ Le Vieux Marché, l'Armée du Salut, les Petits Riens, c'est presque une seconde maison ! »

— 84 —

UN HOME SOUS LES TOITS

Dans la pièce qu'ils ont aménagée en atelier, le « coin » de Jean. Dans ses bras, le chat Cailloux : personnage mystérieux. Il ne peint pas, il ne fait pas de sacs. Il dort. En rond. Un peu partout. Le fauteuil de Jean : un relax en rotin trouvé à l'Armée du Salut. Aux murs, les toiles de Jean. « Ce sont mes rêves, mes fantasmes », dit-il. « Avant j'étais influencé par la nature, par les choses, par les gens. Maintenant, je peux tout regarder sans arrière-pensée. Je peins ce qu'il y a à l'intérieur. C'est mieux. Je suis plus à l'aise avec les gens, les choses, la nature. »

L'art de vivre d'un couple d'artistes

Le « coin » de Else. Vous la voyez parmi ses sacs et son matériel. Remarquez la chaise peinte en bleu : une chaise de cuisine trouvée aux Puces. Contre le mur de cheminée, tout en haut, un peu caché par l'ampoule électrique, un collage de Else. Un autre collage, contre l'armoire, à droite. A part les gravures, les collages, les sacs, Else fait aussi des dessins, très drôles, pleins d'humour. A gauche, un rayonnage : les caisses du déménagement teintées et assemblées par Jean.

— 85 —

I 1968 besøgte magasinet Bonne Soirèe atelieret og skrev en begejstret artikel om parret, deres liv og deres kunst. Moreaux sidder i sit hjorne af atelieret med katten Cailloux i armene. Lænestolen er fundet hos Frelsens hær, og på væggene hænger hans skitser og malerier. Moreaux fortæller: 'Det er mine drømme, mine fantasmer. Jeg er inspireret af natur, ting, mennesker, og i dag kan jeg iagttage og male det hele uden bagtanke.'I den anden ende sidder Raasum med sine materialer til taskeproduktion. I teksten udpeges den blå køkkenstol, som er fundet på loppemarkedet, og ligeledes hendes collager, graveringer og tegninger, som hænger over pejsen.

En 1968, le magazine Bonne soirée a visité l'atelier et écrit un article enthousiaste sur le couple, leur vie et leur art. Moreaux est assit dans son coin de l'atelier, le chat « Cailloux » dans ses bras. Le fauteuil a été trouvé à l'Armée du Salut, ses brouillons et peintures sont suspendus au mur. Moreaux raconte : "Voilà. Ce sont mes rêves, mes fantasmes. Je suis inspiré par la nature, les objets, les gens et aujourd'hui je peux tout observer et tout peindre sans arrière-pensée." De l'autre coté Raasum est assise avec ses matériaux pour la production de sacs. Le texte de Bonne soirée attire l'attention sur la chaise bleue ainsi que sur ses collages, gravures et dessins, suspendus au-dessus de la cheminée.



I atelieret i Bruxelles med Moreauxs polygame-skulptur
(À l'atelier à Bruxelles avec les sculptures polygames de Moreaux), 1967

gallerier. La Seno aftager ovenikøbet 2 lærreder, de samarbejder med Rive Gauche i 1970.
Lad os håbe at den høje danske kvinde kan vænne sig til det. Jeg er til gengæld sikker på at italienerne hurtigt vil gøre det … når man ser hvordan deres kvinder lader sig affarve som vanvittige. (Moreaux 1992)

Castano ved Milano

Raasum og Moreaux flyttede til Italien i 1971. I første omgang fandt de et ledigt kælderlokale lige uden for Milano, hvor de nødtørftigt installerede sig og herefter gik på jagt efter en mere velegnet bolig med plads til et atelier til dem begge. De fandt et hus 30 km fra Milano mellem markerne og tæt ved en landsby med 150 indbyggere, og de belgiske katte fulgte hurtigt efter. Både Raasum og Moreaux lærte hurtigt sproget og faldt godt til på egnen. Raasum og Moreaux anskaffede sig en tysk schæfer som vagthund. Et pragtfuldt rovdyr, syntes Moreaux.

Landsbyens beboere betragtede dem først noget mistroisk, eftersom parret boede helt isoleret, men ved et tilfælde fik de kontakt med kunstnerkollektivet Le Guado, som holdt til i et gammelt bygningsværk langs kanalen til Ticino. Her boede en maler med en gruppe venner, og Moreaux mødte Terry, Terencio Crespi, pladsens intellektuelle boghandler, som blev en nær ven til Moreaux. Med hans generøse og entusiastiske væsen havde han god indflydelse på Moreauxs velbefindende, og lidt efter lidt omfattede venskabet hele landsbyen, og Raasum og Moreaux tilbragte 5 lykkelige år i disse omgivelser.

Det er paradiset, det land. Faktisk er en heldig periode også ved at rinde ud der, men der er smukke rester, og desuden elsker jeg dette land, jeg er helt vild med det. Det er som om jeg genfinder mine rødder. "Napoléone Buscalioni", min oldefar, er ikke uden andel i det.
Meget skønne år begynder, og jeg føler mig mere og mere tilpas i denne nye måde at leve på. Humoren styrkes, indtager sin plads. Samtidig hån og vanhelligelse over for den enorme menneskelige dumhed, og så denne varme der omslutter os. Hvordan skal man udtrykke, forklare denne fuldstændige osmose med en hel egn (11.000 indbyggere, Castano Primo). Årene i Italien ville kræve en hel bog og 2 film: én af Pasolini, og den anden selvfølgelig af Fellini. (Moreaux 1992)

Fra kunstforeningen Est Ticino i Castano Primo ved Milano oplevede både Raasum og Moreaux en livslang interesse for deres kunst. Her realiserede de begge store udendørs kunstprojekter, for Raasums vedkommende bl.a. en stor udendørs legeskulptur for børnene i skolegården i Vittuone, og Moreaux bl.a. en del vægmalerier indendørs og udendørs.

de venir, et me présente à des galeries. La Galerie Seno me prend même deux toiles, ils travaillent avec la Rive-Gauche en 1970.
Espérons que la grande Danoise pourra s'y adapter. Je suis sûr par contre que les Italiens s'y feront très vite… à voir comment leurs femmes se teignent en blonde comme des folles. (Moreaux 1992)

Castano, près de Milan

C'est donc en 1971 que Raasum et Moreaux s'installent en Italie, juste à l'extérieur de Milan, dans un sous-sol disponible où ils emménagent très modestement. Recherchant un logement plus adapté, avec de la place pour un atelier pour tous les deux, ils ont finalement trouvé une maison à trente kilomètres de Milan, située au milieu des champs et près d'un village de 150 habitants. Les chats belges les ont bientôt rejoints. Raasum et Moreaux ont vite appris la langue et ils se sont bien adaptés à la région. Ils se sont procuré un berger allemand comme chien de garde ; un fauve superbe selon Moreaux!

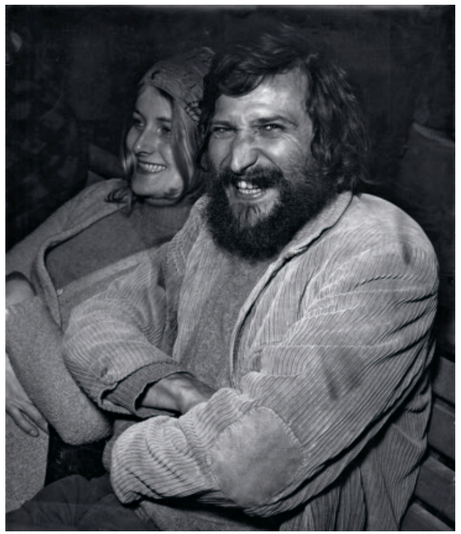
Le couple vivait totalement isolé dans le village et les habitants les ont d'abord regardés avec méfiance. Par hasard, Raasum et Moreaux ont établi un contact avec la communauté d'artistes *Le Guado* qui occupait un vieil immeuble au bord du canal menant à Ticino. Un peintre vivait là avec un groupe d'amis et Moreaux a rencontré Terry, Terencio Crespi, le libraire intellectuel devenu un ami intime. Sa personnalité généreuse et enthousiaste favorisait le bien-être de Moreaux. Devenus peu à peu amis avec tout le village, Raasum et Moreaux y ont passé cinq années heureuses.

C'est le paradis ce pays. En fait là aussi s'achève une période faste, mais il y a de beaux restes et puis vraiment j'aime, je suis complètement fou de ce pays, j'y retrouve comme des racines. Napoleone Buscalioni, mon arrière-grand-père n'y pas est pour rien.
De bien belles années vont commencer, de plus en plus à l'aise dans cette nouvelle démarche. L'humour s'y affirme, y prend place ; la dérision, le sacrilège devant l'immense connerie humaine et puis cette chaleur qui nous entoure. Comment exprimer, expliquer cette osmose totale avec tout un pays (11.000 habitants Castano Primo). Les années italiennes demanderaient un livre entier.
Et 2 films: un de Pasolini, l'autre bien sûr de Fellini. (Moreaux 1992)

L'association d'art Est Ticino à Castano Primo près de Milan a porté un intérêt constant à l'art du couple. Tous deux y ont réalisé des projets tant en extérieur qu'en intérieur. Ainsi Raasum a réalisé une sculpture de jeu en plein air pour enfants dans la cour de l'école à Vittuone, et Moreaux a réalisé de nombreuses fresques murales.



Lago Maggiore, 1972



Raasum og Moreaux, der knurrer som en hund (Raasum et Moreaux, qui grogne comme un chien), Castano Primo, 1974



Huset i La Bussière, tidligere et anneks til slottet i byen (La maison à La Bussière, ancien-nement une annexe au château de la ville), 1985

Tilbage til Frankrig

Den politiske situation i 70'ernes Italien spidsede til, økonomien var dårlig, og det blev svært at sælge kunst – ikke mindst som emigrant. I 1977 indså Raasum og Moreaux, at de var nødt til at vende tilbage til Frankrig. Deres gode ven Jaques Mauchant, indehaver af Galleri La Tête de l'Art i Grenoble, fandt et rummeligt hus, og han organiserede, at en gruppe kunstsamlere fra Grenoble gik sammen og dannede en SCI (société civile immoblière). Dvs. de købte det store 3. etagers hus i byen La Bussière i nærheden af Briare ved Loirefloden og udlejede det til parret, som hen ad vejen kunne købe huset med malerier. Huset var tidligere en del af slottet i byen, og der var god plads til deres efterhånden store samling af egne og andres værker.

Raasum og Moreaux slog sig ned for at blive. De etablerede sig som modne kunstnere på toppen af deres kunstneriske udviklingsbane, og i La Bussière kunne de arbejde uforstyrret. Trofaste samlere og venner – belgiere, tyskere, danskere, italienere og franskmænd – købte regelmæssigt kunst af parret.

Raasum var gennem årene vedholdende med sit abstrakte koloristiske og kalligrafiske formsprog, alt imens hun eksperimenterede med materialerne, og med tiden arbejdede hun med både ler, akrylpasta, beton, fibercement, marmor og alabast til sine skulpturer. I Frankrig fortsatte Raasum også med store

De retour en France

La situation politique dans l'Italie des années soixante-dix s'est dégradée. Le contexte économique est très mauvais et il devient difficile de vendre son art, surtout en tant qu'immigré. En 1977, Raasum et Moreaux se rendent compte qu'il leur fallait retourner en France. Leur proche ami Jacques Mauchant, propriétaire de la galerie La Tête de l'Art à Grenoble créé une Société Civile Immobilière avec un groupe de collectionneurs de Grenoble. Ils achètent une grande maison de trois étages dans le village de La Bussière, près de Briare, sur la Loire, et ils la louent au couple qui, au fil du temps, a pu l'acheter en vendant des peintures. Autrefois dépendance du château du village, la maison offrait suffisamment de place pour leur collection, constituée de leurs propres œuvres et de celles d'autres artistes, qui peu à peu était devenue assez considérable.

Raasum et Moreaux se sont alors installés comme des artistes mûrs au sommet de leur développement artistique et ont pu travailler sans être dérangés. Des collectionneurs et des amis fidèles – belges, allemands, danois, italiens et français – ont acheté régulièrement des objets d'art au couple.

Au fil des années, Raasum a développé une manière de peindre abstraite, coloriste et graphique, tout en expérimentant avec d'autres matériaux comme la terre et la pâte acrylique, le béton, le fibrociment, le marbre et l'albâtre pour ses sculptures. En France, Raasum a continué de faire de grandes sculptures en plein air et elle est souvent retournée en Italie où l'attendaient de nouveaux travaux.

Moreaux a profité du calme de La Bussière pour développer le grand projet de genre qu'il poursuivait depuis le début de sa carrière. Les années passant, sa peinture s'est construite comme un voyage à travers des formes d'expressions très diverses, jusqu'à ce qu'il ait réussi à développer ce style qu'il a baptisé le 'Baroxysme'. Le dénominateur commun de tout ce qu'il faisait était pourtant le surréalisme. La critique de la culture, la satire politique, l'humour et le plaisir de dessiner et peindre étaient des traits constants.

Tang Kristensen situe Moreaux parmi les post-surréalistes et il montre comment Moreaux poursuit l'héritage surréaliste avec le *Baroxysme*. Le surréalisme n'est pas seulement un genre d'art mais aussi un mouvement politique et activiste qui désirait renverser l'ordre mondial bourgeois et capitaliste pour effacer l'inégalité entre les grands et les petits. C'est la raison pour laquelle le surréalisme a été disqualifié comme genre d'art légitime à travers le temps, mais plus tard dans l'histoire il fut commercialisé et incorporé dans les institutions bien établies.

Tang Kristensen voit le *Baroxysme* comme l'établissement d'un dialogue intime avec le surréalisme de Dalí notamment. Il relève des ressemblances stylistiques aussi bien que des motifs communs comme, par exemple, des métamorphoses en animaux et un intérêt marqué pour l'art antique. Comme les artistes d'avant-

udendørs skulpturer, og hun rejste ofte tilbage til Italien, fordi nye opgaver var her.

Moreaux fik ro til at udvikle det store genreprojekt, som han stræbte efter helt fra den tidlige start. Gennem årene tog hans maleri form som en rejse gennem meget forskelligartede udtryk frem til, at han tilbage i Frankrig udfoldede sit store genreprojekt, som han døbte 'baroxysme'. Fællesnævneren for alt hvad han lavede, var dog surrealisme, og ligeledes var kulturkritikken, den politiske satire, humoren og den fabulerende glæde ved at tegne og male nogle af de gennemgående træk.

Tang Kristensen placerer Moreaux som post-surrealist, og han beskriver sidst i denne bog, hvordan Moreaux med sin baroxysme viderefører den surrealistiske arv. Surrealismen er ikke kun en stilart, den var også en aktivistisk politisk bevægelse, som ville omstyrte den bestående borgerlige og kapitalistiske verdensorden for at udligne forskellen mellem høj og lav. Derfor er surrealismen gennem tiden blevet diskvalificeret som legitim kunstart, men senere i historien er den alligevel blevet kommercialiseret og indlemmet i de etablerede kunstinstitutioner.

Tang Kristensen ser Moreauxs baroxysme i tæt dialog med bl.a. Dalis surrealisme, og han peger på stilistiske ligheder såvel som fælles motiver som f.eks. metamorfoser i form af dyregørelsesmotiver og interessen for antikke udtryk. Ligesom avantgardekunstnerne var Moreaux også optaget af latterkultur og det karnevaleske, og han udfoldede den historiske kitsch og satire på sin egen selvstændige måde. (Se "At male på kanten af alting – Jean Moreaux og baroxysmen" sidst i denne bog).

Som for andre kunstnere var det vigtigt for Raasum og Moreaux at prøve lykken på den anden side af Atlanten, og i 1987 var Moreaux i New York på et længere ophold. Anden gang var vinteren 1989 på Manhattan i 30 minusgrader i selskab med Raasum og hunden Træsko. De boede hos en bekendt i hans kælder og indrettede et lille atelier at arbejde i. Undervejs boede de også på Hotel Chelsea. Pierre Alechinsky havde fortalt Moreaux om hotellet, hvor mange af verdens kunstnere har boet under deres ophold i New York, og som et sted, hvor kunstneren kan male og arbejde.

Moreauxs sidste år

Gennem livet fortalte Moreaux flere gange, at når han ikke kunne male mere, ville han tage sit eget liv. Store del af sit liv havde han været omgivet af død, og han var ikke selv bange for at dø. Moreaux tog sit eget liv den 2. maj 2001, 62 år gammel, efter at han en morgen modtog et rutinepræget opkald fra rådhuset i Orleans. Rådhussekretæren meddelte mekanisk, at den planlagte udstilling af jazzmalerier i rådhusets hall ikke var mulig på grund af manglende plads.



Foran Hotel Chelsea med Træsko (Devant l'Hotel Chelsea acec Trasko), New York ca. 1988

garde, Moreaux était adepte de la culture du rire et du carnavalesque et il a déployé le kitsch historique et la satire, à sa manière, indépendante. (Voir "Peindre au bord de tout – Jean Moreaux et le *Baroxysme*").

Comme pour d'autres artistes, il était important pour Raasum et Moreaux de tenter leur chance de l'autre côté de l'Atlantique. En 1987, Moreaux part à New York pour un séjour prolongé. Le second séjour eu lieu durant l'hiver 1989 à Manhattan, par une température de moins 30 degrés, en compagnie de Raasum et de leur chien Trasko ("galoche"). Ils habitaient chez un ami dans un sous-sol où ils avaient aménagé un atelier. Ils ont logé aussi quelque temps à l'Hôtel Chelsea. Pierre Alechinsky avait parlé à Moreaux de cet hôtel où ont séjourné de nombreux artistes et où ils pouvaient peindre et travailler.

Les dernières années de Moreaux

Moreaux a dit plusieurs fois qu'il mettrait fin à sa vie quand il ne pourrait plus peindre. Pendant de longues périodes, il fut cerné par la mort sans la craindre. Moreaux s'est suicidé le 2 mai 2001 à l'âge de 62 ans. Le matin même, il avait reçu un appel routinier de la mairie d'Orléans : une secrétaire lui annonçait mécaniquement que, faute de place, l'exposition de ses peintures sur le thème du jazz projetée dans le hall de la mairie, n'était plus possible.

For Moreaux har det sandsynligvis været en naturlig følge af et kompromisløst liv med kunsten som væsentligste livsnerve. Som 40-årig fik han i konstateret hæmocromotose, dvs. han havde for meget jern i blodet, og det krævede, at han jævnligt fik tappet blod, så han ikke udviklede en alvorlig leversygdom. Sygdommen var begyndt at påvirke hans evne til at male, og sandsynligvis havde Moreaux allerede trukket beslutningen ud i mange år for ikke at lade sin trofaste livsledsager i stikken. Han led af depression, når det politiske klima omkring ham blev betændt, eller når han manglede kunstnerisk inspiration. Han blev rastløs og uligevægtig efter bare en enkelt dag, hvor han ikke kunne male.

Maleriet var den nødvendige terapi, men når det gik godt med salget, blev han mistroisk. Han var ingen handelsmand, og han ville for alt i verden ikke være i ledtog med kapitalens interesser. Han høstede gerne anerkendelse, men ikke af hvem som helst. Det gav mange udfordringer i samarbejdet med gallerierne, og mange aftaler gik i vasken af den grund, også selvom Raasum forsøgte at mægle.

> Paris tog mig ikke i sine arme, jeg holder alligevel meget af dig, Paris (…). Men der er intet håb i Paris: alt lukker sig foran mig; de kan virkelig ikke lide det jeg laver; åh, nej; jeg kan måske godt forstå dem, de sælger jo moderne maleri. Den officielle kultur er venstredrejet, så mine umoderne billeder næsten er socialrealistiske…
> Jeg tog ikke båden, da det var nødvendigt i 68-69, tiden for den første udstilling på Rive Gauche, Jorn, Lindstrøm, Bradley, Christoforou, Attila, Hernandez. Jeg var bare lidt for ung i min maleriske udvikling, helt sikkert; jeg skulle først lære at gå, jeg skulle have kunnet svømme. Og så gik humoren ikke an, min attitude i gallerierne, stilen passede ikke, de forsøger heller ikke at forstå. De ser selvfølgelig på det handelsmæssige aspekt, og det er jeg langt væk fra.
> Tilbud om udstilling på Grand Palais, også dér trækker jeg mig, før jeg bliver rekrutteret som alle disse nye tendenser. Jeg holder mig væk, har trukket mig tilbage på landet og arbejder i vacuum, under pres! Det er nu 10 år efter hjemkomsten fra Italien, et langvarigt tavst arbejde i næsten total ensomhed. Men Else, måske fantastisk skuespiller, ser ikke ud til nogen sinde at ophøre med at være fortrøstningsfuld. (Moreaux 1992)

Meget tyder således på, at Moreaux var ramt af udmattelse, desperation og elendigt humør den dag, der blev ringet fra rådhuset. *"Jean havde malet så meget, faktisk hele tiden. På det sidste var han tømt."* (Raasum 2011)

Il est vraisemblable que ce geste ait été la conséquence naturelle d'une vie sans aucun compromis, avec l'art comme colonne vertébrale. À l'âge de 40 ans, on lui a diagnostiqué une hémochromatose, un excès de fer dans le sang, qui lui imposait des saignées régulières pour qu'il ne développe pas une maladie du foie. La maladie avait commencé à influer sur sa capacité de peindre et Moreaux avait probablement retardé sa décision de plusieurs années pour ne pas délaisser la fidèle compagne de toute une vie. Il souffrait de dépression, quand le climat politique autour de lui devenait trop lourd ou quand l'inspiration artistique lui manquait. Il suffisait d'une seule journée à ne pas être capable de peindre pour qu'il devienne impatient et déséquilibré.

La peinture était la thérapie nécessaire, mais quand ses peintures se vendaient bien, il devenait méfiant. Il n'avait pas le don d'un commerçant et pour rien au monde, il ne voulait passer par les lois d'un marché de l'art purement spéculatif. Il aimait être approuvé mais pas par n'importe qui, d'où des collaborations difficiles avec les galeries. Nombre de transactions ont échoué à cause de cela, même si Raasum essayait de servir d'intermédiaire.

> Paris ne m'a pas pris dans ses bras. Je t'aime bien quand même, Paris (…)
> Aucun espoir à Paris : tout se ferme devant moi; vraiment ils n'aiment pas; oh là, là non ! A la limite je les comprends, eux vendent de la peinture moderne. La Kulture officielle est à gauche, alors hein, mes tableaux ringards presque réalistes-socialistes…
> Je n'ai pas pris le grand bateau quand il fallait en 68-69, au moment de la première expo Rive-Gauche, Jorn, Lindstroem, Bradley, Christoforou, Attila, Hernandez. Juste un peu trop jeune, dans ma peinture sûrement, il fallait apprendre à marcher, j'aurais dû savoir nager, et puis l'humour ne passait pas, mon attitude dans les galeries, le style ne correspond pas; ne cherchent pas à comprendre non plus, eux regardent l'aspect commercial bien sûr et j'en suis loin.
> Expo au Grand Palais; là encore je me retire avant d'être récupéré comme toutes ces nouvelles tendances. Je me retire, replié à la campagne, travail sous vide, sous pression! Dix ans depuis le retour d'Italie, long travail silencieux dans une presque totale solitude. Else semble, ou alors quelle comédienne !, n'avoir jamais perdu confiance. (Moreaux 1992)

Moreaux a été donc pris de désespoir ce jour où il a reçu cet appel de la mairie. "À vrai dire Jean avait peint tant de choses, tout le temps. Ces derniers temps, il n'en pouvait plus." (Raasum 2011)





Else Raasum pakker sammen i det fælles atelier
(Else Raasum emballe ensemble à l' atelier commun), La Bussière 2003

Provence

Raasum levede således alene til sidst. I 2004 flyttede hun til Montfort sur Argens i Provence i et beskedent byhus med udsigt over vinmarker og olivenlunde. Hendes søster og svoger havde i mellemtiden bosat sig i nærheden, og sammen med sin søster udforskede hun nye materialer og nye teknikker. Else og Vibeke Raasum havde levet det meste af livet adskilt, men de fandt hinanden igen til sidst i fællesskabet om den kompromisløse trang til at skabe, som de begge havde.

Raasum så lyst på tilværelsen til det sidste, afklaret som hun var med sine livsvalg. Hun arbejdede i nogle år fortsat med maleri og skulptur, selvom hun efterhånden var plaget af leddegigt. For Raasum var det til enhver tid friheden, som talte mest. Friheden til at bare at kunne gøre, som man har lyst til.

> Når jeg i dag ser tilbage på mit liv med kunsten, så har det været, som jeg har ønsket det. Når man har bestemt sig for at leve af sin kunst, så gør man bare dét. Inspirationen er der faktisk hele tiden, når man laver dét, man kan li'. Det kan være andre malere, der giver inspiration, eller et nyt land, en ny stemning. Det er uden ende og meget forskelligt for hvert menneske. Jeg var meget inspireret af mytologi – om det så var den danske, den ægyptiske eller mayaernes. Og samtidig var jeg inspireret af naturen – og sådan er det stadig for mig. Det er først senere i livet, man rigtigt finder ind til sig selv og sin stil, og når man gør det, skal man være meget taknemmelig.

Provence

Raasum a donc fini par vivre seule. En 2004, elle s'est installée en Provence, à Montfort sur Argens dans une maison modeste avec vue sur les vignes et les oliviers. Sa sœur et son beau-frère se sont établis près d'elle. Avec sa sœur, elle a exploré de nouveaux matériaux et de nouvelles techniques. Else et Vibeke Raasum avaient vécu séparées pendant la plus grande partie de leur vie, mais elles ont fini par se retrouver dans ce besoin irrépressible de créer, qu'elles partageaient, sans compromis.

Jusqu'à la fin, Raasum est restée optimiste, rassurée par ses choix de vie. Pendant des années, elle a continué à travailler la peinture et la sculpture, alors même qu'elle souffrait de plus en plus d'un rhumatisme articulaire. De tout temps, la liberté a été ce qui comptait le plus pour Raasum. La liberté de pouvoir faire ce qu'on a envie de faire.

> Quand aujourd'hui, je regarde ma vie, elle a été comme je l'ai voulue. Une fois qu'on a décidé de vivre de son art, on le fait, simplement. L'inspiration est en effet là tout le temps quand on fait ce qu'on aime faire. Ça peut être d'autres peintres qui vous donnent de l'inspiration, ou un nouveau pays, une nouvelle ambiance. J'étais très inspirée par la mythologie, que ce soit la mythologie danoise, égyptienne ou celle des Mayas. Et en même temps, j'étais inspirée par la nature – et c'est toujours comme cela pour moi. Ce n'est que plus tard

Jeg tror også, at når Jean så tilbage på sit malerliv, så var han godt tilfreds, fordi han fik lov til at male alt det, han havde lyst til, og alt hvad han havde på hjerte. Og vi har faktisk kunnet leve af det. Så det var snarere noget fra hans barndom i den store søskendeflok og i relationen til faren, at han havde nogle problemer, som han ikke slap af med. Det er svært at sige for mig, selvom jeg har prøvet at finde ud af det og hjælpe ham med det hele livet. (Raasum 2011)

Morosum

Raasum og Moreaux fulgte hinanden intenst gennem hele deres kunstneriske virke, og især i de tidlige år i Bruxelles flettede deres kunstneriske udtryksformer sig så tæt ind i hinanden, at man indimellem kan blive i tvivl om, hvem der har lavet en skulptur eller et maleri fra denne tid. Som Jens Tang Kristensen beskriver det i artiklen "Den koloristiske klasse" har både Raasum og Moreaux uden tvivl været inspireret af de koloristiske Cobra-kunstnere i tiden.

Jens Tang Kristensen opsummerer Raasums og Moreauxs engagement således:

> Såvel Moreauxs og Raasums Cobra-inspirationer kan således opfattes som vigtige eksempler på, hvordan der længe efter Cobra blev skabt koloristiske værker som del af den vedvarende kamp, som fandt sted mod enhver udbytning og borgerliggørelse af samfundet. Moreaux og Raasum viderefører således en stor poetisk-funderet og kulturpolitisk arv, og dette vel og mærke i en tid, hvor neoliberale bevægelser igen truer den humanistiske sameksistens på tværs af klasser og geografiske skel. (Jens Tang Kristensen, "Den koloristiske skole – Fra Cobra til Raasum og Moreaux")

Man kan også se, at Raasum og Moreaux har været inspireret af hinanden. Med tiden blev forskellen større, især da Moreaux udviklede sit originale genreprojekt, baroxysmen, som optog ham gennem de sidste 25 års virke. Men som en art kunstnerisk sammenslutning holdt de i 1999 atter en fælles udstilling i Grenoble ved Galleri R.O.M.E., og Moreaux døbte foreningen af deres respektive værker Morosum – et ordspil af navnene Moreaux og Raasum.

Morosum er også titlen på denne bog – og titlen på alle vores øvrige aktiviteter, der tjener formålet at udbrede kendskabet til kunstnerparrets kunst og virke.

dans la vie qu'on se trouve vraiment soi-même, que l'on trouve son style et quand on le fait, on doit être très reconnaissant.
Je crois aussi que quand Jean considérait sa vie de peintre passée, il était très content parce qu'il avait eu la possibilité de peindre tout ce qu'il désirait et tout ce qu'il avait envie de peindre. Et de fait, nous avons pu en vivre. Les difficultés dont il n'a jamais pu se débarrasser avaient plutôt à voir avec son enfance parmi de nombreux frères et sœurs, ainsi qu'à ses rapports avec son père. C'est difficile pour moi à expliquer, même si j'ai essayé de le comprendre et de l'aider toute ma vie. (Raasum 2011)

Morosum

Raasum et Moreaux ont été intensément liés dans leur production artistique, surtout dans les premières années à Bruxelles. Leurs modes d'expressions se sont entrelacés si étroitement que parfois l'on peut parfois se demander lequel des deux a réalisé une sculpture ou une peinture à cette époque. Comme le décrit Jens Tang Kristensen dans l'article "L'école coloriste", Raasum et Moreaux ont été inspirés – sans aucun doute – par les artistes Cobra coloristes de l'époque.

Jens Tang Kristensen résume l'engagement de Raasum et de Moreaux ainsi:

> Les inspirations Cobra de Jean Moreaux et d'Else Raasum représentent des exemples importants de créations coloristes bien postérieures à Cobra : Moreaux et Raasum sont ainsi les héritiers de mouvements politico-culturels fondés sur la poésie, dans une époque où les mouvements néo-libéraux et ultra-nationaux menacent de nouveau les sociétés humaines. " (Jens Tang Kristensen, "L'école coloriste – De Cobra à Raasum et Moreaux")

On voit aussi que Raasum et Moreaux ont été inspirés l'un par l'autre. Avec le temps, les différences étaient plus marquées, surtout quand Moreaux a développé le Baroxysme auquel il a travaillé pendant les 25 dernières années. Mais, comme pour rappeler leurs liens artistiques, ils ont de nouveau organisé une exposition commune en 1999 à Grenoble, à la galerie R.O.M.E. : Moreaux a baptisé cette réunion de leurs œuvres Morosum – jeu de mot sur Moreaux et Raasum.

Morosum est aussi le titre de ce livre et celui de toutes nos autres activités ayant pour but de diffuser la connaissance de l'œuvre de ce couple d'artistes.

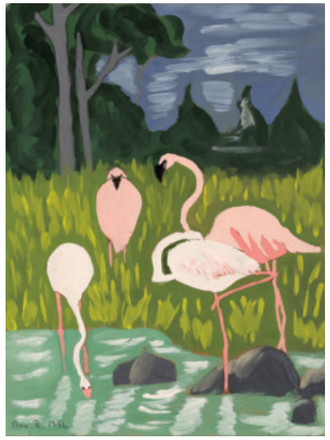


Portrait de Savoie (Portræt fra Savoyen), Moreaux 1991



Portrait Else, (Portræt Else), Moreaux 1976

1 Else Raasum



Flamingo, 1956



Reklamefolder fra Raasums Kaffe med illustration af Else Raasum
(Dossier de publicité du Café Raasum avec illustration de Else Raasum), 1969

BEGYNDELSEN

Else Raasum blev født i Bredgade i København den 19. juni 1942 som datter af Bodil Brandstrup Nielsen og Karl Villiam Raasum. Villiam Raasum var oprindelig vinduesdekoratør i Magasin du Nord og dygtig til sit fag, men Bodil Brandstrup åbnede en lille kaffebutik i Elmegade, som gik godt, og da hun sidenhen fandt større lokaler i Griffenfeldsgade, blev det til en fælles virksomhed. Villiam Raasum indrettede kælderen under butikken med store maskiner, der både kunne blande og vakuumpakke kaffen, og parret solgte nu kaffe til store kantiner. Ægteparret Raasum var blevet kaffegrosserer.

Familien boede på Pile Allé på Frederiksberg, og Raasum gik på Rahbekskolen fra 1949 til 1957. Sammen med veninden Eva Gallov gik hun på opdagelse mellem husblokkene og i pulterkamrene efter skoletid, og her fandt de bl.a. skotøjsæsker, der var velegnede til at skabe magiske rum med lys og tegninger, så man kunne forestille sig en anden verden. Deres motto var 'Aldrig nogensinde kede sig!', og derfor satte de sig ved bordet med hovedet i hænderne, når de kom hjem fra skole, indtil de fandt på noget at lave. De foldede også sommerfugle af papir, som de malede og solgte ved dørene, lige indtil deres forældre hørte om det og satte en stopper. "Sådan noget gør kun fattige folks børns", sagde de, og i stedet fik pigerne lommepenge.

> Vi havde en god barndom, selvom det var hårde tider på grund af krigen. Dét jeg har fra min barndom, har givet mig en stor styrke til at komme igennem livet. Jeg har været vidne til, at mine forældre kæmpede sammen for at bygge noget op og for at overleve. Og det har betydet meget, at de var der for os. Så jeg har haft et enormt overskud til at springe ud i livet og prøve at lave noget af det, jeg havde lyst til. (Raasum 2011)

Der var stor kreativitet i hjemmet. Bodil Brandstrup hæklede tæpper af plastikstrimler klippet ud af plasticposer, og hun reparerede og syede familiens tøj. Færdigkøbt tøj var for dyrt, og selvom familien Raasum ikke var fattige, var det først i en alder af ca. 15 år, at døtrene kom i butikker og kunne vælge tøj fra hylderne.

For Villiam Raasum var det en selvfølge selv at konstruere legetøj til døtrene. Han tegnede, malede og lavede udsmykninger, han reparerede døtrenes dukker og familiens ure, og han hjalp med fysik og matematik, når det var lektietid efter skole.

I sine modne år indledte han sit livs store projekt, som var udformningen af en evighedsmaskine. På basis af en bog med præcise oplysninger om forekomsten af flyvende tallerkner, samt fotografier, tegn og naturformationer, der angiveligt var fundet i og omkring de flyvende tallerkner, arbejdede Villiam Raasum i mere

LE COMMENCEMENT

Fille de Bodil Brandstrup et Karl Villiam Raasum, Else Raasum est née à Copenhague rue Bredgade le 19 juin 1942. À l'origine, Villiam Raasum était étalagiste-décorateur au Magasin du Nord – et il excellait dans son métier. Bodil Brandstrup avait ouvert un petit magasin de vente de café à Elmegade. Le commerce fut un succès et plus tard, quand ils trouvèrent de plus grands locaux à Griffenfeldsgade, Villiam et Bodil en firent une entreprise commune. Dans le sous-sol du magasin, Villiam Raasum avait installé de grandes machines qui pouvaient mélanger le café et l'emballer sous vide. Le couple Raasum vendait le café aux restaurants d'entreprise. Ils devinrent ainsi marchands de café en gros.

La famille habitait Pile Allé à Frederiksberg et Else Raasum a fréquenté l'école Rahbek de 1949 à 1957. Après l'école, avec son amie Eva Gallov, elles partaient en exploration parmi les immeubles et dans les débarras. Entre autres choses, elles y trouvaient des boîtes à chaussures avec lesquelles elles créaient des espaces magiques, avec de la lumière et des dessins, leur permettant d'imaginer un monde féérique. Leur devise était "ne jamais s'ennuyer !" Ainsi, quand Else et Eva rentraient de l'école, elles s'installaient à table et se creusaient la tête jusqu'à ce qu'elles trouvent quelque chose à faire. Elles fabriquaient des papillons en papier qu'elles coloraient et vendaient aux portes des voisins, avant que leurs parents ne l'apprennent et y mettent fin : "Ce n'est que les enfants des gens pauvres qui font des choses comme cela", ont-ils dit, et à la place, les enfants ont eu de l'argent de poche.

> Nous avons eu une belle enfance, même si les temps étaient durs à cause de la guerre. Mon enfance m'a donné une grande force pour endurer la vie. J'ai été témoin de la lutte conjointe de mes parents pour construire leur vie. Leur présence a été essentielle pour nous. C'est eux qui m'ont donné la force nécessaire pour me lancer dans la vie et essayer de faire, au moins en partie, ce que j'avais envie de faire. (Raasum 2011)

Il y avait une activité créatrice considérable dans cette maison. Bodil faisait des tapis au crochet avec des bandelettes coupées dans des sacs plastique et elle réalisait et réparait les vêtements de la famille. Les vêtements du commerce étaient encore trop chers et même si la famille n'était pas pauvre, les filles ont attendu d'avoir une quinzaine d'années pour pouvoir choisir des vêtements dans les rayons des magasins.

Villiam Raasum construisait aussi des jouets pour les filles. Il dessinait, peignait et réalisait des décorations, il réparait les montres de la famille et les poupées des enfants ; il les aidait à faire leurs devoirs de physique et de maths après l'école.



Else Raasum, 1959



Else Raasum, ved radering (avec gravure), 1962



Pont Neuf, Gravure (radering), Paris 1963

end 20 år med konstruktionen af den store maskine. Det foregik ved skrivebordet i hjørnet af det rummelige soveværelse på Frederiksberg. Konstruktionen var ca. 60x60x100 cm, og meningen var, at den skulle køre uden tilførsel af nogen form for energi. Lige indtil sin død i 1993 var Villiam Raasum af den overbevisning, at maskinen ville køre selv, blot de sidste justeringer kom på plads.

Al denne aktivitet og kreativitet inspirerede Raasum. Hun tegnede og malede fra den tidligste barndom, og hun støbte tallerkenformede gipsplatter og relieffer med mosaikker af de søm, skruer og jernstænger, hun indsamlede fra aktiviteterne i hjemmet.

Kunsten mødte Raasum tilfældigt uden for hjemmet. Først hos den lokale rammemager, når hun fulgte med sin mor ned for at få billeder indrammet. Hun lånte billeder med hjem, som hun studerende og prøvede at kopiere. Senere besøgte Raasum Hr. Kragh Petersen, som boede i samme opgang, hvor man blev inviteret på tomatsuppe, og lejligheden var fyldt med malerier. Og Raasum opsøgte kunsten hos den gamle maler, Hr. Isenstein, der afholdt Akademi for Børn på Værnedamsvej, mens han selv sad og malede.

Kunsthåndværkerskolen i Ahlefeltsgade

Efter et år på Sortedams Gymnasium startede Raasum i stedet på Kunsthåndværkerskolen. Det var Eva Gallov, som fortalte Raasum om skolen. Villiam Raasum var imod skiftet, men da Kunsthåndværkerskolen efter 3 måneders prøvetid i 1959 bestemte, at Raasum var blandt de 30, der kunne starte på skolen, blev det alligevel sådan.

Det blev til indskrivning på reklameafdelingen, selvom det langt fra var Raasums foretrukne valg, men Villiam Raasum mente, at reklame var fremtiden. ”Det havde han jo egentlig fuldstændig ret i. Men det var bare ikke dét, der interesserede mig”, fortæller Raasum, som havde ønsket sig at arbejde med keramik eller design.

På Kunsthåndværkerskolen blev hun kæreste med den danske kunstner Bo Bonfils, som blev en uvurderlig vejleder i udviklingen af hendes tegning. Og eftersom Raasum var engageret i at tegne, blev reklamelinjen alligevel interessant, fordi der indgik både bogstavlære, perspektivtegning og modeltegning. Især lærer Clemmensen havde suveræne evner til at forklare, hvordan man tegner kroppen, fortæller Else Raasum.

> F.eks. lærte han os, hvordan en hals sidder på kroppen. Når du har forstået det, så har du forstået alt det andet. Og ligesådan med et hus, det skal ligge på jorden og ikke svæve i luften. Når du først har forstået det, så kan du tage dig dine friheder.

Dans ses dernières années, il commença le grand projet de sa vie : construire une machine à mouvement perpétuel, c’est-à-dire une machine pouvant fonctionner par elle-même sans être alimentée par quelque énergie que ce soit. Prenant pour source un livre traitant de l’apparition des soucoupes volantes et comportant des informations précises, Villiam Raasum travailla durant plus de 20 ans à la construction de la grande machine. Elle était installée sur le bureau situé dans un coin de la chambre spacieuse à Frederiksberg. La construction mesurait soixante centimètres de longueur, de largeur et de hauteur et son but était de la faire fonctionner sans aucun apport d’énergie. Jusqu’à sa mort en 1993, Villiam Raasum était persuadé que la machine fonctionnerait d’elle-même lorsque les derniers ajustements seraient réalisés.

Toute cette activité et cette créativité ont inspiré Raasum. Elle a dessiné et peint dès sa plus tendre enfance. Elle a modelé des plaques de plâtre et des reliefs avec des mosaïques et des clous, des vis et des barres de fer qui provenaient de toutes les chantiers en cours dans la maison.

C’est en dehors de la maison que, par hasard, Raasum a rencontré l’art. Tout d’abord chez le fabricant de cadres, rencontré lorsqu’elle accompagnait sa mère pour faire encadrer des peintures. Elle a emprunté des peintures pour les étudier à la maison et elle a essayé de les copier. Plus tard, elle est allé voir Kragh Petersen dans son appartement plein de peintures. Il habitait le même palier et l’invitait à manger de la soupe aux tomates. Raasum a poursuivi sa découverte de l’art chez le vieux peintre M. Isenstein qui tenait une académie pour les enfants de Værnedamsvej, alors que lui-même était assis à peindre.

L’Ecole des arts et métiers à Ahlefeldtsgade

Après une année au lycée de Sortedam, Raasum entre à l’École des arts et métiers. C’est Eva Gallov qui lui en avait parlé. Son père était contre changement d’école mais il finit par accepter lorsque, à l’issue de trois mois d’épreuves, l’École des arts et métiers décida que Else Raasum figurait parmi les trente personnes admises.

Le programme « publicité » de l’Ecole des arts et métiers fut plus tard le ferment de son éducation artistique. La publicité n’était pas le premier choix de Else, mais son grand-père pensait que c’était le futur. « Il avait tout à fait raison. Mais seulement, ce n’était pas ce qui m’intéressait ». raconte Raasum qui désirait travailler la céramique ou le design.

À l’École des arts et métiers, elle devint la petite amie de l’artiste Bo Bonfils qui joua un rôle important dans son apprentissage du dessin. Puisque Raasum dessinait beaucoup, la section publicité devint intéressante parce que la calligraphie, la perspective et le dessin d’après modèle y étaient enseignés. En effet,



Tabac, Boulevard Royal, Gravure (radering), Paris 1963





Amsterdam atelier I-II, tuschtegning (dessin à l'encre indienne), 1965

Kunsthåndværkerskolen kom til at betyde en stor omvæltning i mit liv. Det var toppen. Jeg har nok haft en kunstnerdrøm hele min barndom, men jeg kunne ikke formulere den. Jeg vidste ikke noget om mulighederne. Efter Kunsthåndværkerskolen vidste jeg til gengæld, hvad jeg ville lave hele mit liv." (Raasum, 2011)

Radering

Else Raasum opgav det sidste år på reklamelinjen i København, fordi reklamerne ikke interesserede hende, og i stedet arrangerede hun i 1962 et studieår i Paris på École Estienne for at lære litografi og radering. Sammen med sin veninde fra reklamelinjen, Birgitte Livbjerg, tog hun af sted, og de boede på et værelse i Det Danske Hus i Cité Universitaire i Paris.

> Vi kom til Paris i oktober som udvekslingsstuderende, da École Estienne begyndte efterårssemestrets undervisning. Skolen var kun for drenge, og de var meget strikte med klasseundervisning og mødepligt. Der blev lavet meget fis med os, og vi kunne aldrig finde vores frakke, når vi skulle hjem. Men vi nød det, og vores fædre betalte. For mig var det første gang jeg var i Frankrig, og det var simpelthen en drøm. Stemningen i hele byen, de små cafeer osv. Vi var mere eller mindre frie, fordi vi ikke var normalt indskrevet og ikke skulle til eksamen. Vi havde også lært at tegne hjemmefra, så vi kunne koncentrere os om at lære teknikken med at lave litografi og radering. (Else Raasum, 2011)

Under det senere studieophold i Amsterdam fra 1964-66 forsatte Raasum med klassisk radering og tuschtegning. Undervisningen ved Rigsakademiet i Amsterdam gav imidlertid også mulighed for at eksperimentere med det bløde linoleum, og på linoleumstrykkene kan man se, hvordan Raasums karakteristiske slyngformer begynder at udfolde sig.

Raasum udstillede maleri og radering på Charlottenborg i København som medlem af kunstnersammenslutningen Den Flexible, der blev dannet i 1964 af en gruppe danske malere, grafikere, billedhuggere, keramikere og vævere. Sammenslutningen udstillede i kunstforeninger og institutioner og afholdt hvert efterår en samlet udstilling på Charlottenborg.

Designtasker

I perioden fra 1961-1969 designede Raasum tasker, som hun syede i hånden ofte på en basis af lærred fra kaffesække. Det var bl.a. rustikke net af sækkelærred med filtstykker og broderi på forsiden og med hanken flettet af sejlgarn.

le professeur Clemmensen avait des dons souverains pour expliquer comment dessiner le corps, raconte Else Raasum :

> Par exemple, il nous a appris la manière dont un cou est placé sur le corps. Quand tu as compris cela, tu as compris tout le reste. Et la même chose avec une maison qui doit être située sur le sol, pas planer dans l'air. Une fois que tu as compris cela, tu pourras prendre des libertés.
> L'Ecole des arts et métiers allait représenter un grand changement dans ma vie. J'avais probablement eu des rêves d'artiste quand j'étais enfant, mais que je n'avais pas pu exprimer. Je ne savais rien des possibilités qui s'offraient à moi. Après l'Ecole des arts et métiers, je savais ce que je voulais faire toute ma vie. (Raasum 2010)

La gravure

Else Raasum a renoncé à la dernière année de l'Ecole car la publicité ne l'intéressait pas. À la place, en 1962, elle fait une année d'études à l'École Estienne à Paris, pour y apprendre la lithographie et la gravure, avec son amie de la section publicitaire Birgitte Livbjerg. Elles partageaient une chambre à la Fondation danoise, au sein de la Cité Universitaire de Paris.

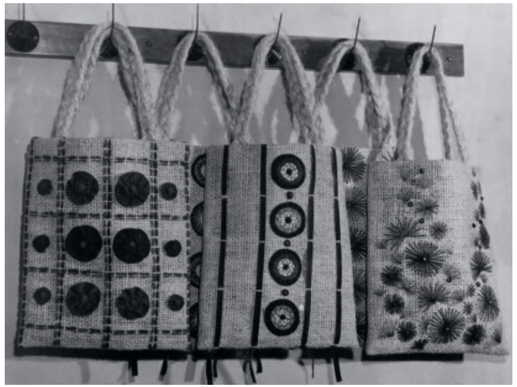
> Nous sommes arrivées à Paris au mois d'octobre comme étudiantes dans le cadre des échanges, au moment où le trimestre d'automne débutait à l'Ecole Estienne. L'école était très stricte sur l'enseignement en classe et l'obligation d'assiduité. Il n'y avait que des garçons. Evidemment, on nous faisait des blagues et par exemple, nous ne pouvions jamais retrouver nos manteaux au moment de sortir. Mais nous étions très bien et nos parents avaient tout payé. Pour moi, c'était la première fois que j'étais en France et c'était tout simplement un rêve. L'ambiance dans la ville, les petits théâtres, etc. Nous étions plutôt libres parce que nous n'étions pas inscrites normalement et que nous ne devions pas penser à l'examen. En plus, nous avions appris à dessiner chez nous au Danemark, de sorte que nous pouvions nous concentrer sur l'apprentissage de la lithographie et de la gravure. (Raasum 2011)

Plus tard, durant ses études à Amsterdam de 1964 à 1966, Raasum a continué la gravure classique et le dessin à l'encre de Chine.

L'enseignement à la Rijksakademie à Amsterdam lui a donné la possibilité d'expérimenter le linoleum : on peut voir sur ses linogravures que commencent à se déployer des formes en volutes qui s'entrelacent, caractéristiques de Raasum.



Filteklat, linoleumstryk (Goutte de feutre, linogravure), 1964



Broderede tasker af kaffesække (Des sacs brodés en toile de sacs à café), 1964

"Sække af sække"
De er lavet af sækkelærred, (…) men ikke ganske almindeligt sækkelærred af den slags, der svøbes om kul og kartofler. Denne sæk var en kaffesæk, der kom her til landet fuld af lyse, ubrændte bønner, og den var ren og fin som bønnerne. Det kunne kaffehandlerens datter Else Raasum ikke stå for, og hun klippede det lyse kraftige sækkelærred i stykker og gav sig til at sy tasker deraf (…) Da Else er elev på Kunsthåndværkerskolen bliver man selvfølgelig ikke fuld af forbavselse over, at hun kan sy og brodere tasker, men det sjove er, at Else er elev i skolens reklameklasse, hvor man hverken syr eller broderer. (Politiken 1964)

Sækkelærredet fra kaffesækkene blev også brugt som grundmateriale til mosaiktasker af filtstykker, som Raasum solgte hos den eksklusive skotøjshandler Harald Hansen i Læderstræde i København.

Spraglede materialer på byens loppemarkeder inspirerede også. Her fandt Raasum taskelåse af metal med metalkæder, og hun fandt rokokobånd i metermål, som hun satte sammen i forskellige stribede varianter. Rokokotaskerne blev solgt i Paris.

A la même époque, Raasum a fait une exposition de peintures et de gravures à Charlottenborg à Copenhague, en tant que membre de l'association d'art Den Flexible, créée en 1964 par un groupe de peintres, graveurs, sculpteurs, céramistes et tisserands danois. L'association organisait des expositions au sein de diverses associations et institutions artistiques et chaque automne, une exposition collective à Charlottenborg.

Des sacs design

Raasum a créé des sacs dans la période de 1961 à 1969. Elle les faisait à la main, souvent en utilisant la toile des sacs à café. Il s'agissait notamment de filets de toile rustiques décorés de morceaux de feutre, de broderie sur le devant et dont la poignée était en ficelle tressée.

"Des sacs faits de sacs"
Ils sont faits de toile, (…) non pas une toile ordinaire, mais celle qui est utilisée pour envelopper le charbon et les pommes de terre. Ce sac était un sac à café, arrivé ici plein de grains de café non torréfié et il était pur et fin comme les grains. La fille du commerçant de café ne pouvait pas y résister et elle a coupé la toile claire et massive en pièces et a commencé à en faire des sacs (…). Comme Else est élève à l'Ecole des arts et métiers, on n'est pas très surpris qu'elle puisse faire et broder des sacs, mais ce qui est drôle, c'est qu'Else est élève du cours de publicité, où l'on ne fait ni couture ni broderie. (Politiken 1964)

Les matériaux bariolés des marchés aux puces de la ville l'ont aussi inspirée. Raasum y trouvait des serrures de sac en métal ainsi que des rubans rococo au mètre, qu'elle a combiné dans différentes variantes. Les sacs rococo ont été vendus à Paris.





Galerie de Sfinx, Udstillingspjece (Brochure d'exposition), Haag 1965
Charlottenborg, Udstillingspjece (Brochure d'exposition), København 1965



Eksempel på mosaiktaske, (Exemple de sac mosaïque), 1965



Eksempel på rokokotaske, (Exemple de sac rococo), 1965



Mosaiktasker i butiksvinduet hos Harald Hansen i Læderstræde, (Des sacs mosaïques dans la vitrine de Harald Hansen à Læderstræde), 1965



Rokokotasker (Des sacs rococo), 1965

BATIK, TEGNING OG MALERI

Raasum traf den japanske designer Mitchiko i 1966, da parret bosatte sig i Bruxelles. Mitchiko introducerede Raasum for et kraftigt japansk batikpapir, som fik stor betydning for udviklingen i Raasums maleri. Raasum lærte sig at male med en paraffin-teknik på batikpapiret og blev begejstret for dette materiale. Mitchiko selv designede mønstre til tapeter og tjente godt på det. Raasum lod sig inspirere, men efter de første eksperimenter havde hun brug for at bryde de symmetriske principper, som krævede en konsekvent gentagelse af hensyn til sammensætningen af tapetstykkerne efterfølgende. Raasum begyndte i stedet at forme selvstændige fabulerende kompositioner.

Raasum malede med pensel på det let absorberende batikpapir, hvorved stregen varierede i bredde og kontur og fik det karakteristiske kalligrafiske præg, som kendetegner Raasums kunst. Samtidig anvendte hun af og til en blæk- eller tuschpen for at skabe grafisk klarhed.

Selve batikteknikken var krævende, fordi billedet blev til i første strøg, og der var ikke mulighed for at rette eller male over. Men det var ikke et problem, for Raasum lod sig alligevel sjældent forsinke under den kunstneriske proces. Når hun tegnede og malede, kom motiverne og formsproget let og spontant til hende, der var ikke megen indre censur, og hendes arbejdsproces minder derved om Cobra-kunstnernes automattegning, hvor formålet er, at kunstnernes fantasi og underbevidsthed slippes løs.

Raasums billedverden fremstår som en Rorschachs blækklat-test hos psykologen, hvor man finder netop det, man søger. Det kan være omridset af en ond heks med vorte på næsen eller et kærlighedsmøde mellem mennesker. Kun fantasien sætter grænser, og flere iagttagere satte Raasums værker i forbindelse med fabler og eventyr, hvor naturen er besjælet, og dyr kan tale.

Raasum løsrev sig således fra de klassiske udtryksformer, og fandt tidligt sit eget formsprog og sin abstrakte motivverden, som hun fremover eksperimenterede med i et utal af forskellige materialer. ”*Så det hele begyndte for mig i Bruxelles*” (Raasum 2011).

BATIK, DESSIN ET PEINTURE

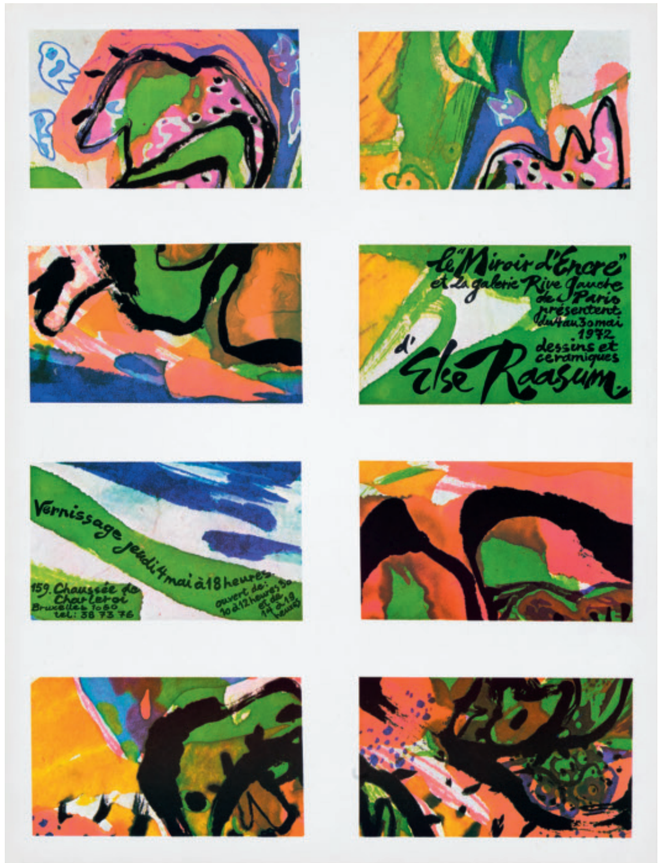
En 1966, quand le couple s’est installé à Bruxelles, Raasum a rencontré Mitchiko, un designer japonais. Mitchiko a présenté à Raasum un papier batik qui a pris une grande importance dans le développement de sa peinture. Raasum a appris d’elle-même à peindre avec une technique de paraffine sur le papier et elle s’est enthousiasmée pour ces matériaux. Mitchiko lui-même avait dessiné des motifs pour des papiers peints et gagné beaucoup d’argent. Mais si Raasum s’en est inspirée, elle a eu besoin, après ces premières expériences, de rompre avec la symétrie et la répétition imposées par le principe même des papiers peints que l’on assemble bout à bout. Elle leur a substitué des compositions indépendantes et imaginaires.

Le papier batik sur lequel Raasum peignait au pinceau absorbait facilement la peinture. Dès lors, le trait variait en largeur et en contour et prenait peu à peu la signature graphique propre à Raasum. Elle utilisait aussi l’encre ou l’encre de Chine pour obtenir davantage de clarté.

La technique batik était exigeante parce que l’image est créée au premier trait, sans possibilité de correction, ni de la recouvrir d’une nouvelle couche de peinture. Mais ceci ne constituait pas un problème pour Raasum qui se laissait rarement ralentir dans son travail artistique. Les motifs lui venaient facilement et spontanément, elle se censurait peu. Son processus de travail ressemble ainsi au dessin automatique des artistes Cobra dont le but était de libérer l’imagination et le subconscient des artistes.

Le monde imaginaire apparaît alors de la même façon que le test de Rohrschach fait apparaitre exactement ce que l’on cherche. Ce peut être le contour d’une sorcière méchante avec une verrue sur le nez ou une rencontre amoureuse entre deux êtres humains. Seule l’imagination limite l’interprétation et plusieurs observateurs ont mis les œuvres de Raasum en rapport avec les fables et les contes de fée dans lesquels la nature et les animaux peuvent parler.

Raasum s’est ainsi détachée des formes d’expressions classiques et très tôt, elle a trouvé son propre langage formel et son monde imaginaire abstrait, faisant ses expériences en utilisant d’innombrables matériaux différents. “C’est-à-dire que tout a commencé pour moi à Bruxelles” (Raasum 2011).



Udstillingsfolder (Brochure d’exposition),
Galerie Miroir d’Encre/Rive Gauche, Paris 1972



Encre couleurs III (Blækfarver III), batik 1971



Le chien vert (Den grønne hund), batik 1971



Fleur bleu clair et rouge (Lyseblå og rød blomst), batik 1971



Dinosaure (Dinosaur), batik 1971



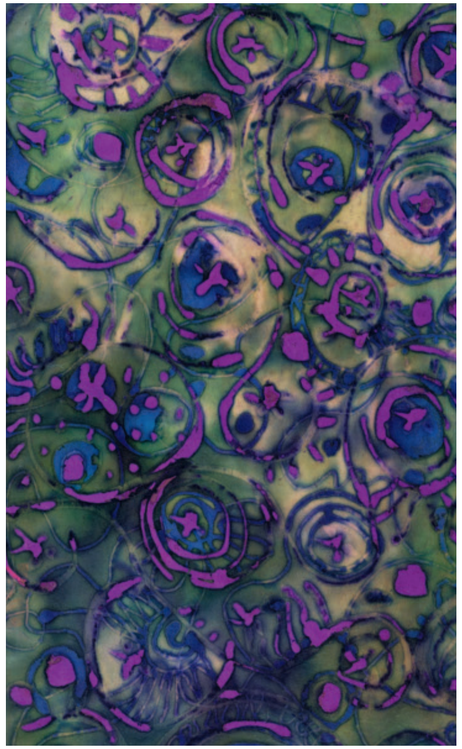
Babylon, aquarelle, étude préliminaire au papier peint
(Babylon, akvarel, forstudium til tapet), 1972



Fresque d'Egypte, étude préliminaire au papier peint
(Fresko fra Egypten, forstudium til tapet), 1972



Afrique, aquarelle, étude préliminaire au papier peint
(Afrika, akvarel, forstudium til tapet), 1972



Cercles dans l'eau, étude préliminaire au papier peint
(Ringe i vandet, forstudium til tapet), 1972



Un nid d'ile (En ø-rede), 1973

Papir og lærred

Da Raasum senere opholdt sig i Italien fra 1971-77 tog hun igen fat på papir og lærred. Her begyndte nogle kalligrafiske linjer at styre kompositionen, og kompositionerne har typisk en rytme og balance mellem store rolige partier, der indrammer mindre partier med detaljeret intensitet

Samtidig blev hendes motivunivers efterhånden meget fortættet, og nogle figurative elementer trådte frem i tydelig korrespondance med hendes skulpturer.



Fantaisie d'ogres (Troldefantasi), 1974

Papier et toile

Plus tard, entre 1971 et 1977, alors que Raasum demeure en Italie, elle reprend le travail sur papier et sur toile. Quelques lignes graphiques ont commencé à diriger la composition, lui donnant un rythme typique, équilibré entre de grandes parties calmes encadrant de plus petites, intenses et riches de détails.

L'univers de ses motifs est devenu très dense et quelques éléments figuratifs se sont manifestés, dans une correspondance évidente avec ses sculptures.



Le pied bleu (Den blå fod), 1975



Carnaval (Karneval), 1975



En cours de vie II (I færd med at blive til II), 1979



Les confins de la nature (Naturens grænser), 1979



Madame rose est bleue (Den lyserøde dame er blå), 1979



Madame rose est aigrie (Den lyserøde dame er bitter), 1979



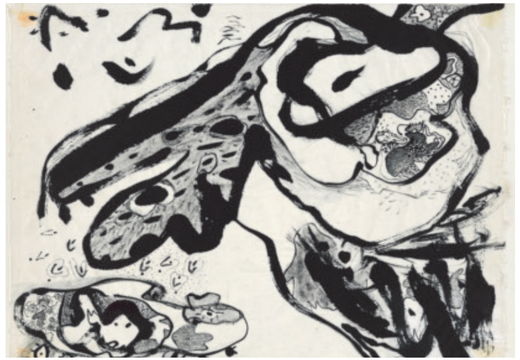
Madame rose fâchée (Vred lyserød dame), 1980



Noir et blanc 7, dessin (Sort-hvid 7, tegning), 1972

Sort-hvid tegninger

En variant af Raasums batik og tegninger fra denne periode er udformet i sort-hvid. Det abstrakte figur-univers fremstår med skarpe konturer, og med den sort-hvide farveskala skaber Raasum øget klarhed i sine motiver, samtidig med at hun demonstrerer slidstyrken i sin motivverden.



La fin du desert (Ørkenens ende), batik 1972



Sans titre 12, dessin (Uden titel 12, tegning), 1972

Dessins (en) noir et blanc

Une variante des dessins de Raasum durant cette période, y compris sur papier batik, est réalisée en noir et blanc. Son univers de figures abstraites se dote de contours nets conduisant à une clarté accrue dans ses motifs grâce à cette palette noir et blanc. Elle prouve ici la résistance de son univers formel.



Noir et blanc 8, dessin (Sort-hvid 8, tegning), 1972



Sans titre 13, dessin (Uden titel 13, tegning), 1972



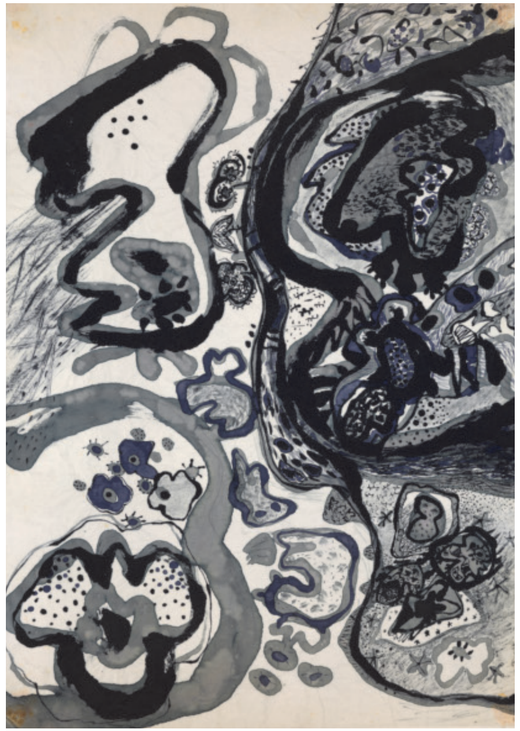
Encre, le cheval blanc (Blæk, den hvide hest), batik 1971



Les amours d'un chien I, peinture (En hunds kærlighedsaffærer I, maleri), 1976



Les amours d'un chien II, peinture (En hunds kærlighedsaffærer II, maleri), 1976



Fantaisie (Fantasi), 1971



Brochure d'exposition (Udstillingsfolder), Galerie id/2), Grenoble 1973



Aqua marée I (Tidevand I), 1987



Aqua marée IV (Tidevand IV), 1987

Kalligrafisk maleri

I løbet af 1980'erne blev Raasums karakteristiske kalligrafiske streg ofte det bærende princip. De figurative træk i hendes kompositioner forsvandt gradvist, og hun arbejdede i højere grad med den todimensionelle flade som et grafisk udtryk. Farvevalget skabte kontraster, og rette linjer blev dominerende.



Etape, 1987

Peinture calligraphique

Au cours des années 80, le trait graphique caractéristique de Raasum est devenu essentiel. Les aspects figuratifs de ses compositions ont disparu peu à peu et elle commence à travailler sur deux dimensions. Le choix des couleurs créé des contrastes et les lignes droites deviennent prédominantes.



L' herbe d'ivoire (Elfenbensurt), 1992



Le retour (Hjemkomsten), 1988



Mur de son (Lydmur),1988



N.Y.C., New York City 1988



East river, New York 1988

New York

Raasum besøgte New York i 1988 sammen med Moreaux, og besøget gav anledning til en temarække af malerier med engelske titler på papir og glasfiberlærred inspireret af storbyens puls. Raasums kalligrafiske streg nærmer sig her graffiti eller nodelinjer. Man ser Raasum anvende bogstavet direkte som motiv, og den kalligrafiske idé synes fuldført.

Amerikanerne var begejstrede for Raasums stil, og hun udstillede på Galerie Dannenberg i New York, mens hun var der. Her præsenterede hun tegning, maleri og sine mobile skulpturer.

To skridt fra Manhattan arbejdede Raasum i kritikeren Baroxos påsyn, og han lod sig betage af hendes arbejde:

> Hendes hænder begyndte at tegne bevægelser i rummet, lyset spiller i den tynde jerntråd, som hun bearbejder, og bevægelsen bliver til et tegn, et symbol, og føjer sig til endnu et tegn, indeslutter et tomrum, som om hun bygger en rede. De sikre fingre løber af sted, svøber disse grene ind i et tyndt lag sne, et smalt gipsbånd til skinnebensfrakturer. (…) Stop, Slut? Nej, hun rejser sig, vender blikket bort, sætter sig igen. Hendes munds mimik gentager håndbevægelserne, tegner om igen, "taler tegning".
> Så slapper hun af. Hun ruller en cigaret. Samme bevægelse. Sikker. Rolig. Hun hæver øjenlågene, får et forundret udtryk. Blikket glider ned over de skitserede former. Hendes hånd vifter røgen væk og ender i et kærtegn: et tryk og formen bøjes, vrider sig, omdannes. Krukker med kabbalistiske foruroligende titler, fibermasser omgiver hende og indhyller snart hendes skitsetegning. Alt forsvinder, bliver til en tyk grød, falder så til ro, omformes. Jeg genfinder ideen i hendes skitse. Jeg genkender snart blomsterdyret fra starten. Og så endnu tusind håndbevægelser, tusind kærtegn til. Endnu en cigaret. En dag. Tre. Skulpturen har spist skitsetegningen og står spændt, hvid og klar til at eksplodere i farver. Så begynder en sand ceremoni. Et helt ritual. En penselballet indtager dens overflader, dens former. Hvem styrer? Formen eller farven? Snarest formen, som er meget kvindelig, og som synes at trænge sig på, kalde på denne lange røde læbestiftstreg, denne "orgastiske" rosa farve, denne sammenknebne grønne farve, denne tilbageholdte blå farve, som drømmer om at være rød, den skingert gule farve, som den man ser i grafittier i undergrundsbanen, det hele nu orkestreret af det sorte skridt "som har danset". Men nej. Det er snarere det farverige leende delirium, man finder hos mestertroldmanden Asger Jorn, man genfinder. Italien har dog også været forbi, farverne er blevet fyldt med sol. Loirets ro har bragt orden i tegnene og sat dem på række, linet dem op. Og dér, to skridt fra Manhattan har Else markeret sin rute som blond sigøjnerske med en farverig sten. Sigøjnervognen kører af sted igen. Snart Florida. Der

New York

Un séjour de Moreaux et Raasum à New York a donné matière à une série de peintures thématiques sur papier et sur toile, inspirées par la pulsation de la ville et portant des titres anglais. Le dessin de Raasum se rapproche ici du graffiti et des portées musicales. On voit Raasum utiliser les lettres de l'alphabet comme motif et son geste graphique semble ici accompli.

Les américains adoraient le style de Raasum. A la Galerie Dannenberg à New York, elle a présenté ses dessins, ses peintures et ses sculptures mobiles.

À deux pas de Manhattan, Raasum a travaillé sous les yeux du critique Baroxo, qui est resté fasciné :

> Ses mains ont commencé à dessiner des gestes dans l'espace comme si elle inventait un langage gestuel pour les non-voyants. Mais la lumière joue sur le mince fil de fer qu'elle manipule et le geste devient signe, sigle bientôt et s'ajoute à un autre, enserre un vide comme pour la construction d'un nid. Les doigts précis courent, enveloppent ces branches d'une mince couche de neige, bandelette de plâtre pour fractures de tibias! (….) C'était grave, urgent. Stop. Fini ? Non, Elle se lève, détourne le regard, se rassied. La mimique de sa bouche refait les gestes, redessine encore, "parle dessin".
> Détente, elle roule une cigarette. Même geste. Sûr. Posé. Ses paupières se lèvent, air étonné. L'œil se promène sur les formes ébauchées. Ses mains chassent la fumée et tout finit en caresses : une pression et la forme s'incline, se tord, se modifie encore… Des pots aux titres cabalistiques et inquiétants, des masses de fibres l'entourent, enveloppent bientôt son ébauche. Le tout disparaît, s'empâte dans une épaisse bouillie, puis se calme, se remodèle. Je retrouve "l'idée de son dessin". Je reconnais bientôt la « fleurnimale » du début. Et puis mille gestes encore, mille autres caresses. Une autre cigarette. Un jour. Trois. La sculpture a mangé le dessin, tendue, blanche, prête à exploser de couleurs.
> Alors commence une véritable cérémonie. Tout un rite. Un ballet de pinceaux va prendre possession de ces surfaces, de ces volumes. Qui dirige ? La forme ou la couleur ? La forme plutôt, très femelle, qui semble s'imposer, appeler ce long trait de rouge à lèvres, ce rose "orgiaque", ce vert pincé, ce bleu retenu qui rêve d'être rouge, tel jaune déchirant comme dans ces graffitis du subway, le tout maintenant orchestré par ce pas de noir "qu'a dansé". Mais non, c'est bien plutôt le "délirisme colo-riant" du maître-sorcier Asger Jorn que l'on retrouve. L'Italie pourtant est passée par là aussi, les couleurs ont pris le soleil. Le calme du Loiret a rangé, aligné les signes et là, à deux pas de Manhattan, Else a marqué d'une pierre colorée sa route de *gitane blonde*. La roulotte repart.



Lettre de NY (Brev fra New York), 1990



Ice land (Islandskab), 1988

vil endnu en farveplet vokse frem. Something Else…" (Baroxo, Long Island, 20, januar 1988)

Efter hjemkomsten udstillede Raasum endvidere ved en gruppeudstilling på Galleri La Vitrine i 1991 i Miami Beach Florida.

Den frie, abstrakte og koloristiske linje i tegning, maleri og skulptur, som Raasum indledte i Bruxelles inspireret af blandt andet Asger Jorn, Pierre Alechinsky og Christian Dotremont, fastholdt hun gennem sit kunstneriske liv. Som Cobra-malerne undgik hun enhver klassisk symmetri eller motivverden, og hun fandt lige til det sidste inspiration til at udvikle stregen og arbejde med nye materialer.

Den koloristiske og spontan-abstrakte arv, som kan siges at udgå fra Cobra, genfindes således i Else Raasums kunst generelt, ligesom det er tydeligt, at hun deler mange af Cobra-kunstnernes interesse for spontanisme, figurativ "primitivisme" og kalligrafi.
Fra og med 1987 og frem til begyndelsen af 2000-tallet skabte Raasum således en lang række værker, som minder om nogle af de kalligrafiske orienteringer, som også ligger til grund for Dotremonts logografiske malerier. (Tang Kristensen i "Den koloristiske klasse – fra Cobra til Raasum og Moreaux)

Med tiden var den kalligrafiske inspiration konsekvent til stede. Arbejdet med skulpturerne i de mange forskellige materialer udviklede og trimmede øjet, så formerne og motiverne med alderen blev enklere. "Man finder med tiden det essentielle og det egentlige i det, man maler og skaber", sagde Raasum i 2011.

La Floride bientôt; une autre tache de couleur va y pousser. Something Else ? … (Baroxo, Long Island City, 20 janvier 1988)

En 1991, après le retour au Danemark, elle expose des œuvres lors d'une exposition de groupe à la Galerie *La Vitrine* à Miami Beach en Floride.

Durant toute sa vie artistique, Raasum a persisté dans l'usage d'une ligne libre, abstraite et coloriste, dans le dessin comme dans la peinture et la sculpture. C'est à Bruxelles qu'elle a commencé à la mettre en œuvre, inspirée par Asger Jorn, Pierre Alechinsky, Christian Dotremont et d'autres. Comme les peintres Cobra, elle a évité la symétrie ou les motifs classiques et jusqu'à la fin de sa vie, elle a trouvé l'inspiration pour enrichir son dessin caractéristique et travailler de nouveaux matériaux.

L'héritage coloriste, spontané et abstrait, dont on peut dire qu'il est issu de Cobra, se retrouve dans l'art de Else Raasum. Il est évident qu'elle partage l'intérêt de beaucoup d'artistes Cobra pour le "primitivisme" figuratif et la calligraphie. De 1987 au début du XXIème siècle, Raasum a ainsi créé plusieurs œuvres qui rappellent les choix graphiques à la base des peintures logographiques de Dotremont." (Tang Kristensen, Citation de "La classe coloriste"– – De Cobra à Raasum et Moreaux)

Au fil des années, le geste « calligraphique » s'est imposé. Travailler avec un grand nombre de matériaux différents a développé l'œil de sorte que les formes et les motifs sont devenus plus simples avec l'âge : "Avec le temps on trouve l'essentiel, le vrai dans ce qu'on peint et crée" (Raasum 2011).



Avenue, New York 1988



Long Island, New York 1988



Chemin matin (Morgensti), 1986

Maleri på glasfiberlærred

Raasum eksperimenterede med at male på mange atypiske materialer, bl.a. på cement, træ, skind, silke og glasfiberlærred.

Især glasfiberlærred blev hun optaget af. Raasum anvendte glasfiberlærred til ordinært maleri på blindrammer, men også til maleri på rullelærreder som gardiner og til maleri på mindre lærredstykker til at sætte i paraventer. Glasfiberlærred er smidigt og transparent, så lyset kan skinne igennem det, og derfor er det velegnet til forskellige former for afskærmning, hvor man ønsker at lyset fortsat kan passere.

Peinture sur toile en fibre de verre

Raasum expérimente la peinture sur de nombreux matériaux atypiques, comme le ciment, le bois, la peau et la toile en fibre de verre.

Cette dernière l'a fascinée. Elle utilisait la toile en fibre de verre montée sur des chassis, mais aussi sur des paravents, ou en guise de stores: la toile en fibre de verre est souple et la lumière peut la traverser.



N.Y.C., New York City, 2008



To-t'aime II (Totem: To-elsker-dig II), 2008



To-t'aime IV (Totem: To-elsker-dig IV), 2008



2



8



4

Maleri på glasfiberlærred nr. 2, 8, 4 og 9, gardin,
(Peinture sur tissus en fibre de verre no. 2, 8, 4 et 9, rideau), 1996



9



Paravent Pavot (Foldeskærm med valmuer), 2007



Paravent Tupiles (Foldeskærm med tulipaner), 2007



Paysage, relief en céramique (Landskab, keramisk relief), 1971

RELIEF OG SKULPTUR

Under opholdet i Bruxelles allerede i de tidlige år fra 1966-71 fik Raasum adgang til et keramisk værksted med brændeovn på akademiet St-Josse. Arbejdet med ler satte en bevægelse i gang, som fik afgørende betydning for udviklingen af hendes kunstneriske formsprog. Inspireret af mytologi og naturens svungne linjer bevægede Raasum sig konsekvent i abstrakte organiske kompositioner. Cobra-malerne udstillede i denne periode i både Amsterdam og Bruxelles, og hendes keramiske værker udtrykker den samme koloristiske og spontane formglæde.

Raasums tidlige relieffer og skulpturer står frem som mytologiske væsner med gribende fangarme. Blomstrende former dominerer, slyngplanter og gevækster gror frem og breder sig på overfladen, og vi finder hulrum, der ligner et øje og en mund. Formerne tager karakter som børns afbildninger af kroppen, og det kan både være en torso med hænder og fingre på, eller fødder og ører. Den mere erotiske udlægning peger på vulvaer med hemmelige grotter og labyrinter, hvor lyset knap kan trænge ind, men fantasien kan lege med.

Raasum udstillede sine keramiske relieffer og skulpturer i Bruxelles i 1968 ved Galleri Acedémie og vandt 1. prisen.

I 1972 havde hun en separatudstilling med keramik i Bruxelles ved Galerie Miroir d'Encre/Rive Gauche. Desuden to kollektive udstillinger med keramik ved Galerie Piet Coeck i Aloost i Belgien og i Castano Primo i Italien.

> Else klarer sig også, supergodt. Efter grafik og tegning har hun kastet sig ud i keramik ved St-Josse akademiet. Meget seriøst kaster hun sig over meget tekniske værker, og meget hurtigt nærmer hun sig skulptur og opdager sit rette element. Ved siden af dette er de store tuschtegninger på Japanpapir. Alt dette er meget dansk – og hvilken frihed i tegnene, hun er meget veltilpas i en verden der er helt hendes egen. Hendes udstilling på Miroir d'Encre bliver en solid succes. Jeg udstiller på samme tid i Aloost. Også vældig god, salg, tv-omtale for begge. (Moreaux 1992)

RELIEF ET SCULPTURE

Durant le séjour à Bruxelles, entre 1966 et 1971, Raasum a eu accès à un atelier de céramique doté d'un four à l'Académie de St-Josse. Le travail de la terre a eu une importance décisive dans l'élaboration de son langage formel. Inspirée par la mythologie et les lignes ondoyantes de la nature, Raasum a évolué constamment entre des compositions organiques et abstraites. Pendant cette période, les peintres Cobra étaient exposés à Amsterdam et à Bruxelles et les œuvres de Raasum expriment la même joie dans leurs formes, leurs couleurs et leur spontanéité.

Les premiers reliefs et sculptures de Raasum apparaissent comme des êtres mythologiques dotés de sortes de tentacules. Les formes florales sont dominantes et d'autres végétaux poussent et se répandent à la surface. On y voit des alvéoles qui ressemblent à un œil et à une bouche. Les formes ressemblent à celles que les enfants donnent au corps, comme un torse associé à des mains et des doigts, ou des pieds avec des oreilles. Une interprétation érotique pourrait révéler des vulves avec des grottes et des labyrinthes secrets où la lumière ne peut guère entrer mais avec lesquels l'imagination peut jouer.

Raasum a exposé ses reliefs et ses sculptures céramiques à Bruxelles en 1968 à la Galerie Académie où elle a gagné le premier prix.

En 1972, la galerie *Miroir d'encre* à Bruxelles et la galerie *Rive Gauche* à Paris ont organisé une exposition de ses céramiques. Elle a participé également à deux expositions collectives à la galerie *Piet Coech* à Allost en Belgique et à Castano Primo en Italie, toujours avec ses céramiques.

> Else aussi se débrouille et rudement. Après la gravure et le dessin, elle s'est lancée dans la céramique, à l'Académie de St-Josse. Très sérieusement, elle attaque des pièces très techniques, très vite elle s'approche de la sculpture et découvre son véritable élément, à côté de ça de grandes encres sur papier Japon. Bien danois tout ça et quelle liberté dans les signes, très à l'aise dans un monde tout à elle. Son expo au *Miroir d'Encre* sera un franc succès. J'expose dans le même temps à Aloost. Très bon aussi, ventes, télé pour tous les deux. (Moreaux 1992)





Famille d'orgres, relief en ceramique – détail à gauche (Troldefamilie, keramisk relief – udsnit til venstre), 1966



Konkylie (Conque), 1968



Grøn trold (Ogre vert), 1968



Snuppi, 1968



Portrait (Portræt), 1967



Den færdige legeskulptur (La sculpture fable terminée), Vittuone 1976



Legeskulptur, arbejdsmodellen (Sculpture-jeu, modèle de travail), 1975

Legeskulpturen i Vittuone, Italien

Roberto, arkitekten bag opførelsen af en ny skole i Vittuone uden for Milano, syntes godt om Raasums skulpturer. Han ønskede en skulptur i stor størrelse som klatrestativ til skolegården og bad Raasum om at lave sådan en. Raasum sagde ja uden at vide, hvordan det skulle gribes an. Det var en velkommen udfordring, og på den lokale bar fandt hun en murermester, der var med på ideen. Og så de gik i gang.

Skulpturen skulle være stærk nok til at klare vejr og vind, og til at børn kravlede rundt på den. De første forsøg med almindelig beton lykkedes ikke, skulpturen blev for tung og porøs, men når fiberbeton blev strøget på lagvis, blev den stærk og robust. Så Raasum rejste til Danmark flere gange for at lære om fiberbeton.

Legeskulpturen af fiberbeton vejede 11 ton. Den blev 2,4 meter høj og 2,80 meter bred, og Raasum malede den med skibslak i strålende farver.

> Else Raasum har formet og farvet den på samme måde som Andersen fandt på sine eventyr. En frisk fantasi har ført hånden for hende. Det drejer sig ikke bare om et kunstværk som man kan kigge på, men om et kunstværk der er til at gå ind i, til at besøge, til at løbe igennem. Uden tvivl ville den store troldmand fra Norden, Asger Jorn, medgrundlæggeren af COBRA-gruppen, have været lykkelig for at se den (…).
> Se her er en måde, ville han ha sagt, at gøre kunsten levende på, at få trukket den ud af sin aristokratiske sterilitet. Else Raasum har ved hjælp af sin plastiske fantasi fundet det sted hvor naturens former mødes med det menneskelige (…).
> (Mario de Micheli, italiensk kunstkritiker, Uddrag af tekst fra udstillingshæfte, Galerie Tête de l'art, Grenoble 1976)

Sidenhen bestemte administrationen på skolen sig for, at skulpturen var kunst og ikke et legeredskab, og derfor blev der sat hegn om den, så børnene ikke kunne komme ind og ødelægge den. Nu var skulpturen kun til pynt, og børnene blev til gengæld stillet op foran den til de officielle skolefotografier.

"Det er til at le og græde over. Men jeg får fortalt, at børnene ikke giver op. De hopper over rækværket og leger videre – sådan som det altid har været meningen med skulpturen", sagde Raasum til dagbladet Aktuelt i 1980.

La sculpture-jeu à Vittuone, Italie

Un architecte chargé de la construction d'une école à Vittuone, près de Milan, appréciait particulièrement les sculptures de Raasum. Il lui a commandé une de grande taille sur laquelle les enfants pourraient grimper. Raasum a accepté sans savoir comment s'attaquer au projet. Mais elle a relevé le défi. C'est dans le bar du village qu'elle a trouvé un maître-maçon à qui l'idée plaisait et ils se sont mis à l'ouvrage !

Il fallait que la sculpture soit assez robuste pour résister aux intempéries et au vent, et pour que les enfants puissent y grimper. Les premiers essais avec du béton ordinaire n'ont pas réussi. La sculpture était trop lourde et poreuse. C'est en construisant avec du béton fibré, appliqué en plusieurs couches, que l'œuvre est devenue résistante. Il a fallu que Raasum aille plusieurs fois au Danemark pour en apprendre la technique.

La sculpture-jeu pesait 11 tonnes et était haute de 2 m 40 et large de 2 m 80. Raasum l'a peinte avec du vernis bateau dans des couleurs éclatantes.

> À propos de la sculpture de Vittuone (Milan) …Il ne s'agit pas seulement d'une œuvre à regarder, mais à fréquenter, à visiter, à parcourir. Certes, le grand mage qu'était Asger Jorn – le créateur du groupe Cobra – eût été heureux de la voir et de regarder les enfants l'escalader, entrer et sortir de ses méandres accueillants (….).
> Voici une façon aurait-il dit, de faire vivre l'art, de le tirer loin de son aristocratique stérilité (…..). (Mario de Micheli, Critique d'art italien. Brochure, Galerie Tête de l'Art)

Plus tard, l'école ayant décidé que la sculpture était un objet d'art et non pas un jouet, elle l'entoure d'un grillage de sorte que les enfants ne puissent y entrer et la détruire. La sculpture n'était alors plus qu'une décoration, mais on alignait les enfants pour les photos scolaires officielles.

"C'est à rire et à pleurer. Mais on m'a dit que les enfants n'abandonnent pas la partie. Ils sautent le grillage et continuent leur jeu comme cela a toujours été l'intention avec la sculpture" a dit Raasum au quotidien danois Aktuelt en 1980.



Legeskulpturen på skolen (La sculpture fable a l'école), Vittuone 1980



Udstillingshæfte om legeskulpturen (Brochure d'exposition de la sculpture fable). Galerie Tête de l'Art, Grenoble 1980











Legeskulpturen ankommer med kranvogn til pladsen foran skolen
(La sculpture-jeu arrive en camion dépanneuse à la place devant l'école), Vittuone 1976





Raasum og Moreaux ved færdiggørelse af legeskulpturen
(Raasum et Moreaux en cours d'achèvement de la sculpture-jeu), 1976



Den færdige legeskulptur (La sculpture-jeu terminée à Vittuone), 1976


12 Søndag den 30. marts 1980 2. SEKTION SØNDAGS-AKTUELT

HUN
- viser poesi og fabler

Af Birgitte Grue

Else Rasrum og Jean Moreaux – han dansk/han fransk - deler atelier. De er gift med hinanden og inspirerer hinanden som kunstnere. Men deres udtryksformer er meget forskellige.

HAN
- viser ironien og fordærvet

Søndagsaktuelt, som bringer en omtale af Raasums legeskulptur
(Le journal Søndagsaktuelt, apporte une mention de la sculpture-jeu de Raasum), 30.3.1980

I en tegneserie med 9 illustrationer gengav Moreaux med vanlig humor den lange arbejdsproces under tilblivelsen af legeskulpturen. Med sort tusch portrætterede han Raasum som den selvsikre hovedentreprenør, der med cigaret i flaben forhandler, planlægger og organiserer arbejdet i alle detaljer for de mange involverede og mandlige fagpersoner. Det ses bl.a. i den første illustration, hvor englene synger og bifalder projektet.

Undervejs tager Raasum selv fat som en mand. Hun bøjer de genstridige stålstænger, hun slæber selv cementen, hun hamrer løs, og hun påfører fibercementen lag for lag.

Så kommer denne vidunderlige oplevelse med Elses skulptur. Hun er blevet bedt om at lave en stor legeskulptur til Vittuone skolen i Milano. Lang forundersøgelse for at få realiseret dette projekt fra billedhugger til støberi, afstøbningsprojekt, specialist i armeret beton: det forekommer umuligt, for vanskeligt at realisere, for dyrt, etc.

I Castano hører vi, at der er en lille gal, men genial entreprenør som hærger på egnen. Vi opdager ham på "kontoret", det vil sige på bistroen ved siden af. Har han forstået? "Quando ci vuole, si puo fa' tù scors" (når man vil, kan man lave alt). Han tilbyder os det hele: undersøgelse om armeringen, plads, cement, og især troen på, at det kan lykkes.

Vi kommer til at tilbringe 3-4 temmelig varme måneder der. Vi får lært alt om cement. Skulpturen skrider frem. Vi gør den færdig i hånden. Transport i tre stykker på kranvogn til stedet (20 km), beton og senere bemaling. Et år i det hele. Den er i dag mere end 10 år gammel, og bortset fra skrammer, er den fejlfri. Og fra da af er Else selvfølgelig "1 degré de plus que l'eau", ifølge arkitekten Roberto. Den danske kvindes fremtoning kommer selvfølgelig til at veje tungt i alle disse relationer. Men de ved, at hun er kunstner, at hun arbejder meget, og det faktum at hun er fra "deres" land, gør hende til et fuldgyldigt medlem af gruppen. Samtidig drikker hun som en mand (eller næsten, én af os skal jo bringe den anden hjem); i hvert fald har jeg ikke kørekort, ydermere ville disse aftener, disse meget meget pinlige nætter have forbudt mig at køre. (Moreaux 1992)

I tegneserien optræder Moreaux kun i små og ubetydelige biroller og som den hårdtarbejdende assistent med pibe i munden, imens Raasum selv tager beslutningerne og formgiver skulpturen. Det er også kun Moreaux, der taber besindelsen i illustration 3, når materialerne ikke makker ret.

Det er tydeligt, at i Moreauxs øjne herskede der stor respekt om Raasums arbejde blandt de folk, hun arbejdede sammen med under opførslen af legeskulpturen.

Dans une bande dessinée comprenant neuf illustrations, Moreaux a reproduit le long processus de création de la sculpture-jeu, avec son humour habituel. A l'encre de Chine, il a fait de Raasum le portrait d'une femme entreprenante et sûre d'elle qui, une cigarette aux lèvres, a négocié, planifié et organisé le travail dans tous les détails pour le grand nombre d'experts mâles qui y étaient engagés. Sur la première illustration, l'architecte de l'école regarde la maquette du projet que Raasum tient dans sa main tendue tandis que les anges applaudissent au projet en chantant.

Raasum elle-même va à la tâche comme un homme. Elle plie les barres d'acier récalcitrantes et elle porte le ciment, elle manie la truelle et applique le fibrociment couche à couche.

Il va y avoir cette merveilleuse aventure de la sculpture d'Else. On lui a commandé une grande sculpture-jeu pour l'école de Vittuone (Milan). Longue recherche pour faire réaliser ce projet dont la maquette « tient dans la main », de statuaire en fonderie, entreprise de moulage, spécialiste du béton armé : impossible, trop difficile à réaliser, trop cher, etc…

À Castano, on apprend qu'un petit entrepreneur fou et génial sévit sur la région. On le découvre à "l'Office", le bistrot d'à côté. A-t-il compris ? *"Cuando ci vuole, si puo fa' tú scors"*, (quand on veut, on peut tout faire). Il nous offre tout: l'étude de l'armure, l'espace, le ciment et surtout l'assurance.

On va passer là 3 ou 4 mois assez chauds. On a tout appris. Le ciment. La sculpture avance. On l'achève à la main, transport en trois pièces par camion grue sur les lieux (20 kilomètres), béton puis plus tard peinture. Un an au total. Elle a aujourd'hui plus de 10 ans et à part les égratignures, elle est impeccable. À partir de là, Else fera "1 degré de plus que l'eau" selon Roberto, l'architetto … L'apparition 'della danesa' pèsera très très lourd évidemment dans toutes ses relations. Mais ils savent que c'est une artiste, qu'elle travaille beaucoup et le fait qu'elle soit de "son" pays en fait un membre à part égale de la bande. De plus, elle boit comme un homme (ou presque car il faut bien que l'un de nous ramène l'autre; de toutes façons, je ne sais pas conduire, mais en plus ces soirées, ses nuits très pénibles m'auraient interdit de conduire. (Moreaux 1992)

Dans la bande dessinée, Moreaux n'a que des petits rôles secondaires, entre autres comme l'assistant qui travaille dur, la pipe à la bouche, tandis que c'est Raasum qui prend les décisions et façonne la sculpture. Et c'est seulement Moreaux qui perd toute contenance dans la troisième illustration quand les matériaux ne se plient pas.

Aux yeux de Moreaux, il est évident que Raasum a imposé le plus grand respect à tous ceux avec qui elle a travaillé à la construction de la sculpture-jeu.



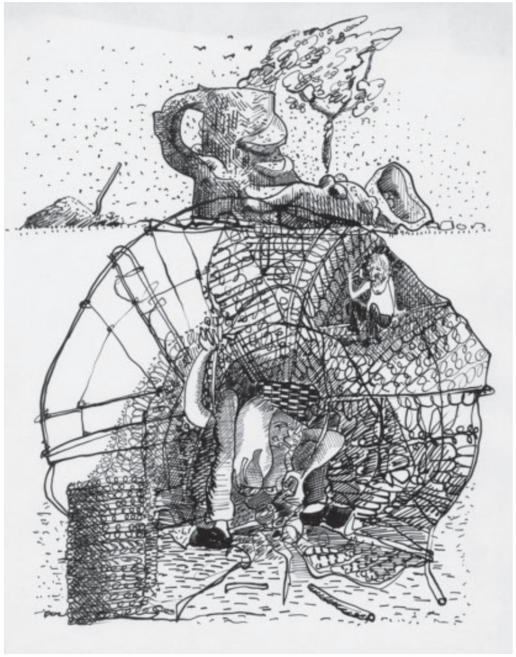
Raasum viser skulpturmodellen til arkitekten. Denne og de følgende tegninger af Moreuax.
(Raasum présente la maquette à l'architecte. Celui-ci et les dessins suivants de Moreuax.), 1976.



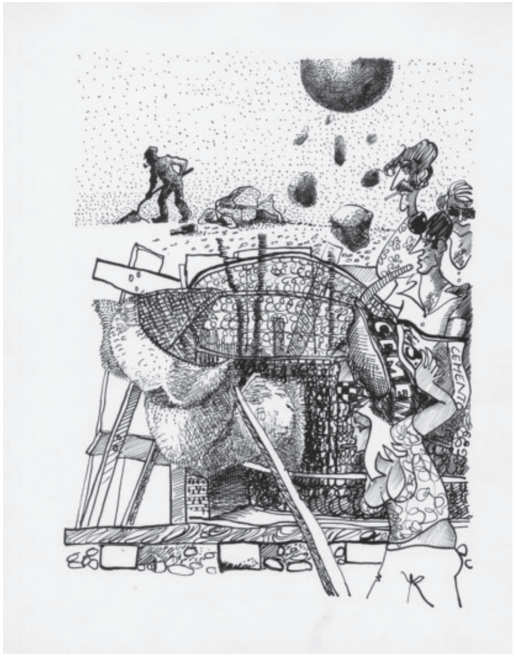
Raasum planlægger arbejdet sammen med murermesteren,
som hun møder på en restaurant & bar.
(Raasum planifie le travail avec le maître-maçon, dans un bar-restaurant.)



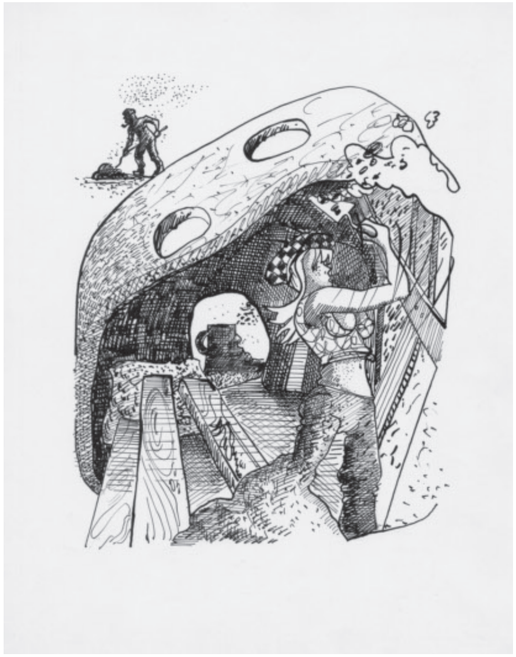
Raasum samler og udvælger metal og ståltråd til skulpturen.
(Raasum choisit et ramasse du métal et du fil d'acier pour la sculpture.)



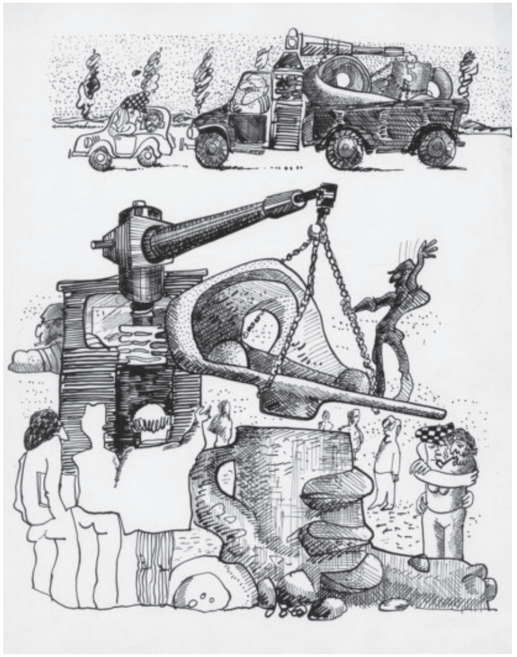
Raasum opbygger skulpturens finmaskede metalskelet.
(Raasum construit l'armature métallique à petites mailles.)



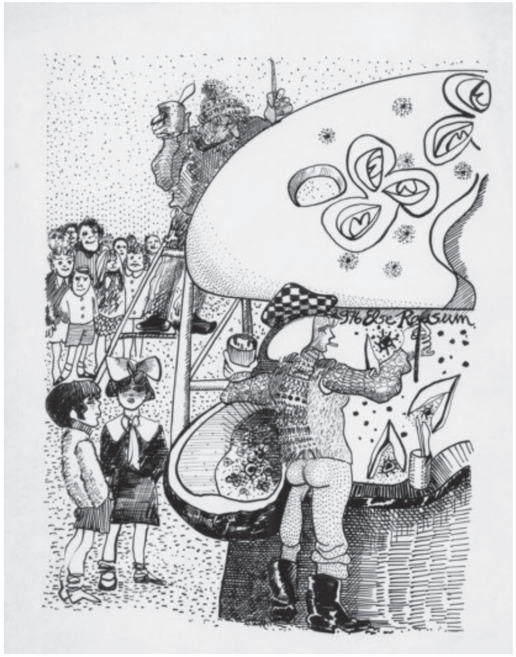
Raasum slæber cement, mens italienerne ser til.
(Raasum transporte le ciment et les Italiens la regardent faire.)



Raasum påfører fibercementen.
(Raasum met le fibrociment).



Raasum følger med skulpturen under transporten og ser herefter nervøst til, når den hejses ned fra kranvognen. (Raasum suit la sculpture durant le transport et regarde nerveusement la descente du camion grue.)



Raasum maler skulpturen.
(Raasum peint la sculpture.)



Raasum organiserer folkene omkring sig.
(Raasum planifie le travail de son entourage.)



Billen (Le charançon), 1988



Kålormen (La chenille), 1988

Skulptur af akrylpasta

Raasum måtte forlade det keramiske værksted i Belgien, da parret i 1971 flyttede til Italien. Ler og brændeovn havde givet startskuddet til at forme figurer frit mellem hænderne, men fraværet af brændeovn betød ikke, at Raasum herefter forlod arbejdet med skulpturerne. Tværtimod. Omstændighederne tvang hende til at søge andre materialer, der ikke krævede brænding, og med tiden resulterede det i, at Raasums skulpturelle arbejde fik en stor spændvidde, hvor mange forskellige materialer blev anvendt.

Raasum formede især figurer af den bløde og medgørlige akrylpasta, som blev malet i klare og strålende farver, ligesom i hendes tegninger og maleri. Akrylmalingen var let at håndtere sammenlignet med ler-pigmenterne, og Raasum kunne slå sig løs. En journalist skrev, at *'de farverige skulpturer var behagelige som syrlige bolcher, som man fortærer med blikket'*.

Samtidig blev formsproget gradvist strammere og mere præcist sammenlignet med de tidlige keramiske figurer.

Sculpture en pâte acrylique

Raasum a dû abandonner l'atelier céramique en Belgíque quand le couple est allé s'installer en Italie en 1971. La terre et le four avaient marqué le début de son goût pour un libre modelage de figures, mais l'absence de four ne l'a pas conduite à abandonner la sculpture. Bien au contraire.

Les circonstances l'ont forcée à rechercher d'autres matériaux qui n'exigeaient pas la cuisson. Avec le temps, ses sculptures se sont progressivement inscrites dans un spectre large où de nombreux matériaux différents ont été utilisés. Raasum modelait surtout avec de la pâte acrylique malléable, peinte ensuite dans des couleurs claires et vives comme dans ses dessins et sa peinture. La pâte acrylique était facile à manier comparé à l'argile et Raasum a pu laisser libre cours à son imagination. Un journaliste a écrit que ces sculptures aux couleurs vives étaient agréables comme des bonbons acidulés qu'on dévore avec le regard.

La forme est devenue peu à peu plus rigoureuse et plus précise, en comparaison avec les premières figures céramiques.



Separatudstilling i København
(Exposition separée à Copenhague) Galerie Hauer, 1980



Grøftekant (Bord de fossé), 1980



I



II

Anmelderne havde øje for drømmene, poesien og letheden i Raasums skulpturelle udtryk.

> Else Raasum tager os med ind i sine drømme, der er som haver fyldt med farver og kærlighed. Olie- og akrylpasteller, jernarmatur med skulpturer udskåret i plastisk masse afslører på fineste vis kunstnerens hemmelige intentioner for os. Intentioner som glider af sted i en munter verden, hvor man kan fremmane alt: skoven midt i havet, bjerget under søen, fugle der svømmer, fisk der synger. (Le duc i Le Dauphiné libéré, oktober 1984)

Nogle anmelderne satte Raasums skulptur i relation til børn og barndommens fe-verden. De så hendes kunstneriske udtryk som en særlig skandinavisk tradition, en dansk spontanitet og følsomhed, ligesom de fandt et lys i hendes farvevalg, som de oplevede som nordisk.

> Else Raasums sælsomme og muntre repertoire er præget af spontane indfald, tilsyneladende henvendt til børn. Desuden lader alvoren i Elses diskurs os opdage en verden præget af nostalgi. Hun giver udtryk for bekymring over forureningen og kunne godt tænke sig at tage os med ind i H.C. Andersens, en anden danskers fodspor. (Louis Sosset, juni 1980, i Le soir, Bruxelles)

Raasum holdt udstilling ved Galerie Hauer i København i 1980, og i den anledning blev hun interviewet af Birgitte Grue fra dagbladet Aktuelt. I interviewet gav hun udtryk for en kulturkritik og bekymring for fremtiden.

> - Hvad jeg vil med mine skulpturer? Jeg vil gerne fortælle om min egen verden – et sted, hvor jeg kan få luft i en tid, hvor der ellers ikke er meget håb. Når jeg arbejder med stærke farver og glade former, så er det ikke for at flygte fra den grå, knugende virkelighed – det er fordi det er en nødvendighed for mig. Og jeg håber med mine arbejder at kunne få andre mennesker til at trække vejret lidt friere. (Raasum i dagbladet Aktuelt 30.3.1980)

I 1980'erne kom flere af Raasums skulpturer af akrylpasta op at hænge, så de kunne svæve frit og betragtes fra alle sider. Farverne var oftest stærke og klare.

Raasum formede både store enkeltstående mobile skulpturer og flere små skulpturer i serie og samlet i et fælles ophæng, så de bevægede sig og kunne opleves i forhold til hinanden.

Skulpturer på stilk, I-IV
(Sculptures sur la tige, I-IV), 1981

Les critiques savaient apprécier les rêves, la poésie et la légèreté dans l'expression sculpturale de Raasum :

> Else Raasum nous emmène dans ses rêves qui sont comme des jardins de couleur et de tendresse. Pastels à l'huile et acryliques, pâtes plastiques sculptées sur armature en fer, nous dévoilent fort joliment les intentions secrètes de l'artiste, intentions qui voguent avec éclat dans un monde joyeux où vous pouvez tout évoquer: "La forêt en pleine mer, la montagne sous le lac, les oiseaux qui nagent et les poissons qui chantent …" (L. Duc, Le Dauphiné libéré, octobre 1984)

Quelques-uns des critiques ont associé la sculpture de Raasum au monde féerique de l'enfance. Ils ont vu son expression artistique comme une tradition spécialement scandinave, une spontanéité et une sensibilité danoises, de même qu'ils ont trouvé dans son choix de couleurs une lumière qu'ils voyaient comme nordique.

> Le répertoire insolite et gai de Else Raasum, marqué d'une fantaisie spontanée semble apparemment dédié aux enfants. Puis la gravité du discours de Else nous fait découvrir un monde empreint de nostalgie, inquiète de la pollution, et qui aimerait nous entraîner sur les traces d'un autre Danois: Hans Christian Andersen. (Louis Sosset, Le soir, Bruxelles, juin 1980)

En 1980, dans une interview de Birgitte Grue pour le quotidien Aktuelt, à l'issue d'une exposition à la galerie Hauer à Copenhague, elle a exprimé une critique de la culture et ses inquiétudes quant à l'avenir.

> "Ce que je veux avec mes sculptures ? Je veux raconter un monde à moi – un endroit où je peux respirer par ces temps bien sombres. Si je travaille avec des couleurs vives et des formes gaies, ce n'est pas pour échapper à la grisaille accablante du réel, c'est parce que pour moi, c'est une nécessité impérieuse de donner libre cours à l'imagination. Avec mes œuvres, j'espère pouvoir faire de sorte que d'autres gens puissent respirer un peu plus librement. (Raasum Le quotidien "Aktuelt" le 30 mars 1980).

Dans les années 1980, Raasum a suspendu plusieurs sculptures en pâte acrylique de sorte qu'elles puissent planer librement et être regardées de tous les côtés. Le plus souvent, les couleurs étaient fortes et brillantes.

Raasum a créé de grandes sculptures solitaires mais aussi plusieurs petites sculptures rassemblées dans une suspension de sorte qu'elles bougent et puissent être vues l'une en rapport avec l'autre.



III



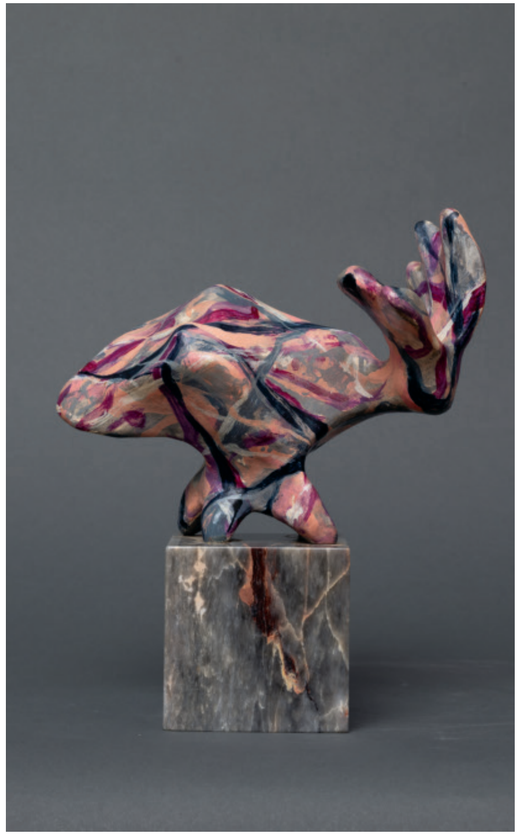
IV



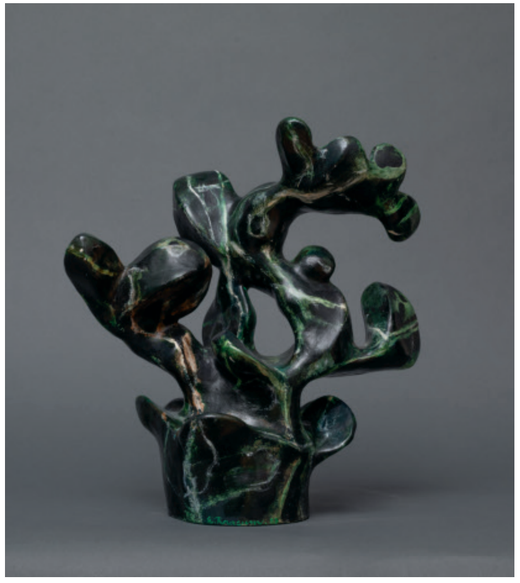
Bredmundet frø (Grenouille de grande bouche), 1978



Grøn dans (Danse verte), 1979



Fisk (Poisson), 1982



Kaktus (Cactus), 1983



Les trois graces (De tre gratier), 1984



Guldklump II (Pépite d' or II), 1984



Coquelicot (Valmue), 1989



Hanen (Le coq), 1989



Undervandsdyr, mobil skulptur, (Animal sous-marin, sculpture mobile), 1981



Troldfugl, mobil skulptur, (Oiseau troll, sculpture mobile), 1981



Mobil skulptur-serie (Série de sculptures mobiles), I-III, 1983



Den færdige fontæne (La fontaine terminée), Legnano 1987



Arbejdsmodel (Modèle de travail), 1987

Fontæne i Legnano, Italien

Kunstforeningen bestilte i 1986 en fontæne til et boligkvarter i Legnano. Den blev ligesom legeskulpturen støbt i fiberbeton og efterfølgende bemalet med primærfarverne rød, gul, grøn og blå. Fontænen var 5 meter høj og 3 meter bred og skilte sig ud fra omgivelserne med sine botaniske former og iøjnefaldende farver. I modsætning til legeskulpturen fik fontænen en stram symmetrisk karakter med parallelle kronblade på en lodret akse. Raasums formsprog var under udvikling fra det komplekse og uudgrundelige til det mere stramme og enkle. Men eventyret fulgte stadig med.

> Det er en skulptur og et springvand, en fabel og en leg. I Else Raasums værker smelter den nordiske mytologi og H.C. Andersens eventyr sammen og giver liv til meget farverige kompositioner, hvorfra man ikke ville undre sig over at se en alf dukke op. Den danske kunstner er i øjeblikket ved at lægge sidste hånd på et meget originalt springvand i en gruppe villaer i Est Ticino-kooperativet i omegnen af Legnano. Springvandet er i malet cement og udgør et centralt punkt i et springvandskompleks. (Saverio Clementi i "Il Giorno", Milano 1987)



Fontæne i fiberbeton (La fontaine en béton de fibres), Legnano 1987

Fontaine à Legnano, Italie

En 1980, l'association artistique de la coopérative Est Ticino commande une fontaine pour un quartier d'habitations à Legnano. Comme la sculpture-jeu, elle a été moulée en béton fibre et peinte avec les couleurs primaires rouge, jaune, vert et bleu. La fontaine était haute de 5 mètres et large de 3 et se détachait de l'environnement avec ses formes organiques et ses couleurs voyantes.

Au contraire de la sculpture-jeu, la fontaine avait un caractère symétrique rigoureux avec des pétales parallèles sur un axe vertical. Le langage formel de Raasum allait alors du complexe et de l'impénétrable vers quelque chose de plus rigoureux et de plus simple. Mais l'aspect féérique est resté.

> C'est une sculpture et une fontaine, une fable et un jeu. Dans les œuvres de Else Raasum, la mythologie scandinave et les fables d'Andersen se confondent, donnant vie à des compositions très colorées desquelles on ne s'étonnerait pas de voir surgir un elfe. L'artiste danoise finit actuellement une fontaine très originale dans un groupe de villas de la Coopérative Est Ticino, aux environs de Legnano, fontaine en ciment peint, point central d'un complexe jeu d'eau. (Saverio Clementi, Il Giorno. Milan 1987)



Fontænens blade udformes (Les feuilles de la fontaine sont conçues)



Den færdige fontæne foran boligkvarteret (La fontaine terminée devant le quartier d'habitation), Legnano 1987

Andre udendørs skulpturer

I Frankrig fortsatte Raasum det krævende arbejde med mange store udendørs skulpturer af beton eller fibercement, som blev bygget op indefra af en grov ståltråd som skelet og armering. Trods skulpturernes størrelse og materialets karakter er det poesien og det eventyrlige, som karakteriserer udtrykket.



Autres sculptures en plein air

En France, Raasum a poursuivi ce travail exigeant avec d'autres grandes sculptures de plein air, en béton ou en fibrociment, dont des fers à béton constituaient l'armature. Leurs grandes dimensions et le caractère des matériaux n'empêchent pas la poésie et le féerique qui caractérisaient son expression.

Udendørsskulptur af fibercement
(Sculpture exterieure en fibrociment), La Bussière 1992

Drage, udendørsskulptur af fibercement
(Dragon, sculpture en plein air en fibrociment), La Bussière 1992







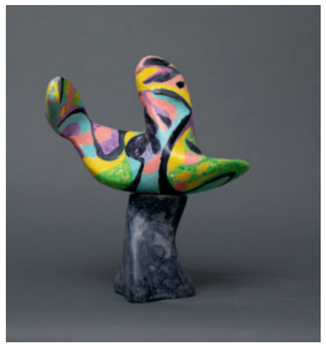
Fuglevinger under opbygning med ståltråd og fibercement
(Ailes d'oiseaux, en construction avec du fil d'acier et du fibrociment), 1990



Fuglevingerne males
(En train de peindre Ailes d'oiseaux), 1990

Fuglevinger

Skulpturen var bestilt af kunstforeningen Est Ticino til en gårdhave i centrum af Castano Primo i 1989-90. Skulpturen var 1,70 meter høj og 1,30 meter bred. Raasum arbejdede først med ståltråd og fibercement i hjemmet i la Bussière, og skulpturen blev siden fragtet til Italien og malet der. Ligesom fontænen fik denne skulptur strakte og enkle linjer som en fugl, når den lander på jorden.



Arbejdsmodel (Modèle de travail), 1989

Ailes d'oiseaux

La sculpture a été commandée par l'association artistique Est Ticino pour un jardin au centre de Castano Primo en 1989-1990. La sculpture est haute de 1 m 70 et large de 1 m 30.Raasum a travaillé avec l'acier et le fibrociment chez elle à la Bussière, puis la sculpture a été transportée et peinte en Italie. Comme la fontaine, cette sculpture a des lignes tendues et simples, semblables à un oiseau quand il se pose à terre.



Fuglevinger, udendørs skulptur (Ailes d'oiseaux, sculpture
en plein air), Castano Primo 1990







Hvid hest af fiberbeton til slottet i La Bussière. På skiltet foran hesten står: "Else Raasum, skulptør i La Bussière" (Cheval blanc en béton de fibre pour le château de la Bussière. Sur le panneau en face du cheval est écrit: "Else Raasum, sculpteur à La Bussière"), 1994

Heste i fiberbeton

I et enkelt tilfælde fraveg Raasum de frie og abstrakte linjer i sit univers af skulpturer for at arbejde med et klart figurativt formål. Hun udformede af gips en hest med klassiske og symmetriske linjer, der fungerede som en støbeform. Uden på den var det muligt at støbe lignende heste af det stærke fiberbeton, der er velegnet til udensdørs brug.

Rød hest med inka-mønster (Cheval rouge avec des motifs inka), 1995



Les chevaux en béton de fibre

Une seule fois, Raasum a dévié des lignes libres et abstraites de son univers de sculptures pour travailler avec un but clairement figuratif. Elle a créé un cheval en plâtre avec des lignes classiques et symétriques qui a servi de forme de moulage. Pour l'extérieur, il était possible de mouler des chevaux identiques en fibrociment, parfaitement adapté au plein air.

Lyserød hest (Cheval rose), 1995





Feuilles, sculpture en marbre (Blade, skulptur i marmor), 1992

Marmor og alabast

I 1990 fik Raasum mulighed for at arbejde med marmor og alabast på marmorværkstedet i Carrara, marmor- og kunstnerbyen i Italien, hvor hun fik vejledning i brug af redskaber og teknikker. Alabast er blødere end marmor og let gennemsigtigt, mens marmor til gengæld kan poleres og blive helt blankt. Selvom materialet var vanskeligere at tæmme, og Raasum også lod linjerne og strukturen i materialet være med til at afgøre formen, er det alligevel let at genkende Raasums organiske figurer i det nye materiale. Raasum udstillede bl.a. sine marmorskulpturer i Grenoble ved Galleri R.O.M.E. For både Raasum og Moreaux havde de mange rejser fra Frankrig tilbage til Italien en stor betydning. Italien bragte dem sammen i en fælles glæde ved det kulturelle klima og ikke mindst arbejdet og materialerne.

> I august tog vi heldigvis til Italien, vores fostermoder, igen.
> Først for Elses skyld: Hente alabast i Volterra, etruskerlandet. Det var nøjagtig på det sted, jeg forstod, hvorfor Else og jeg er sammen. Total symbiose. Tag til Volterra og du vil kunne forsone dig endog med din serbokroatiske svigermor! Ak, alabast bliver næsten ikke udvundet mere, det er blevet erstattet af plastikragelse fra Hong Kong! Men vi finder da stadig noget. (Moreaux, august 1995)

Marbre et albâtre

En 1990, Raasum a eu la possibilité de travailler le marbre et l'albâtre dans un atelier à Carrare, la ville italienne du marbre et des artistes. Elle y a appris les techniques et l'usage des outils. Elle a aussi travaillé l'albâtre, plus malléable que le marbre et légèrement transparent tandis que le marbre peut devenir très brillant lorsqu'il est poli. Même si les matériaux étaient difficiles à apprivoiser et que Raasum laissait les lignes et la structure des pierres contribuer à décider de la forme, il est quand même facile d'y reconnaître ses figures organiques. Raasum a exposé ses sculptures en marbre, notamment à la Galerie R.O.M.E à Grenoble, par exemple. Le grand nombre de voyages entre la France et l'Italie avait une grande importance et pour Raasum et pour Moreaux. L'Italie les unissait dans une joie commune du climat culturel, du travail et des matériaux.

> Heureusement à l'automne on est reparti en Italie, notre mère nourricière…
> D'abord pour Else. Chercher de l'albâtre à Volterra haut lieu des étrusques. C'est bien le lieu où j'ai compris pourquoi nous sommes ensemble avec Else. Symbiose totale. Allez à Volterra vous vous réconciliez même avec votre belle mère serbo-croate ! Hélas l'albâtre n'est plus guère exploitée remplacée par les plastiqueries de Hong Kong ! Mais ça va on en trouve encore. (Moreaux, Août 1995)





Raasum på marmorværkstedet
(Raasum à l'atelier de marbre)
Carrara, 1990



Rendez-vous, modèle, Modèle en acrylique pour une sculpture en marbre (Mødet, Model i acryl til marmorskulptur), 1990.



Gelato macchiato.
Model i acryl til marmorskulptur
(Modèle en acrylique pour une sculpture en marbre), 1995



Isbjerg, Skulptur i alabast
(Glaçon, sculpture en albâtre), 1992.



Raasum mejsler i alabast (Raasum cisèle en albâtre), La Bussière 1992

Udstillinger

Raasum havde separatudstillinger ved forskellige gallerier i den lange franske periode, hvor hun præsenterede både skulptur og maleri. Hun udstillede bl.a. separat i 1984 i Grenoble ved Galerie la Soupente og igen i 1988 ved Galerie La Tête de l'Art. Ved udstillingen ved Galerie La Tête de l'Art skrev anmelderen:

> ELSE RAASUM. Hendes erindring om vagabond-omstrejfen i naturen, rummet, kærligheden er som gennemvædet af farver. Hendes akryllærreder, hendes skulpturer og mobile skulpturer er mindelser om Cobra med den vibrerende farvelægning. Den enkle måde at tegne på med lange penselstrøg, der bliver til lianer eller graffiti, har noget Matisse over sig, men tegnemåden forenkles til det yderste for at finde ind til tingens essens.
> Lad os se på disse lærreder, som transskriberer de tegn og symboler, hun har fået med sig fra rejsen: et New York som er gråt af nostalgi, den her labyrint af streger som fortæller om metroen, lysindfaldet og skyskraberne som tårner sig op i solnedgangsfarver (…)
> Den anden side af kunstneren er måske barndommens verden, genset i en Alice i eventyrland-natur: kæmpehaner med bambushegn eller vilde forårsplanter. Skulpturrummene til børn er også fantastiske. Det er fabler og lege, som er udsprunget af kunstnerens fantasiverden, alfer, gnomer, en hel Lilleputverden, som fortæller os om den skandinaviske mytologi og H.C. Andersens magiske univers. Den blonde sigøjnerske, som Else Raasum er, har allerede forhekset Italien med sin "délyrisme coloriant", hun har lige forført amerikanerne i New York, og snart bliver det Florida med andre farvepletter. Hvad vil folk i Grenoble mene om det? Udstillingen skal under alle omstændigheder ses. *(Les affiches de Grenoble et du Dauphiné,* 1988)

I 1991 havde Raasum en udstilling i den nærliggende by Briare ved Centre d'Expositions de Trousse-Barriere. Det var en stor udstilling, og Raasum havde mulighed for at fremvise det meste af sit repertoire.
M. Poulain, Briares borgmester, var tilstede ved åbningen af udstillingen.

> M. Poulain opfordrede Else Raasum til at tage ordet, hvilket hun gjorde med glæde og med det smil, som aldrig forlader hende. Idet hun med få ord mindede om, at det var vanskeligt at præsentere og forklare sit værk, præciserede hun, at udstillingen er udformet sådan, at enhver besøgende kan vurdere de udstillede billeder, tegninger og skulpturer, som det nu engang passer ham eller hende. (*Republique de Centre*, Gien, 1991)

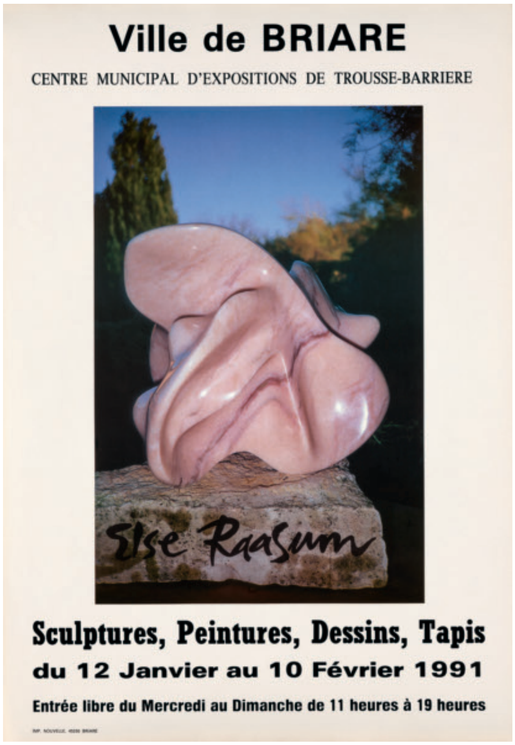
Expositions

Pendant la longue période française, Raasum a exposé ses sculptures et peintures dans différentes galeries, comme à la Soupente à Grenoble en 1984. A l'occasion d'une exposition à la galerie La Tête de l'Art, en 1988 à Grenoble, un critique a écrit :

> ELSE RAASUM. Sa mémoire de ses errances vagabondes s'est comme imbibée de couleur. Qui s'appellent la nature, l'espace et la tendresse. Ses toiles en acrylique présentées 10, rue Bayard, ses mobiles, ses sculptures sont des souvenirs de Cobra, par le chromatisme vibrant qui nappe des formes folles. Le graphisme simple en longs traits, devenant lianes ou graffiti, a quelque chose d'un Matisse, pourtant, il simplifie à l'extrême pour aller vers l'essence de la chose et pour en trouver la trace.
> Observons ces toiles transcrivant les signes retenus du voyage: un New-York gris de nostalgie, ce dédale de traits racontant le métro, puis l'irruption de lumière et ici les élancements de gratte-ciel aux couleurs de couchant. Étrange est cette fuite vers Staten Island dans un graphisme chargé qui raconte l'air pollué par la ville, mais une mer douce et calme (….).
> L'autre force de l'artiste, c'est peut-être le monde de l'enfance revu dans une nature pour Alice au Pays des Merveilles : coquelicots géants sur barrière de bambous ou impressions d'herbes folles au printemps. Il s'agit d'un jardin de couleurs fait pour étonner et qui sait réinventer la neige éternelle d'un instant, les racines du nuage qui broute.
> Fantastiques sont aussi ces espaces sculptés pour enfants. Ce sont des fables et des jeux sortis de l'imaginaire de l'artiste, des elfes, gnomes, tout un monde de Liliput qui nous raconte la mythologie scandinave et l'univers magique d'Andersen. La "gitane blonde" qu'est Else Raasum a déjà ensorcelé l'Italie par son "délyrisme coloriant"; elle vient de séduire les Américains de NewYork, et ce sera bientôt la Floride avec d'autres tâches de couleurs". Qu'en pensent les Grenoblois ? À voir absolument en tout cas." (*Les affiches de Grenoble et du Dauphiné* 1988)

En 1991 Raasum a exposé dans une ville voisine de Briare, au Centre d'Expositions de Trousse-Barrière. Dans cette grande exposition, elle a pu présenter la plus grande partie de son répertoire.
M. Poulain, le maire de Briare, était présent à l'ouverture de l'exposition.

> … M. Poulain invita Else Raasum à prendre la parole, ce qu'elle fit avec joie et avec son sourire qui ne la quitte jamais. Rappelant en quelques mots qu'il était difficile de présenter et d'expliquer son œuvre, elle précisa que l'exposition est



Centre d'Expositions de Trousse-Barriere, Briare 1991



Raasum står til højre for Borgmesteren ved udstillingen i Briare,
(Raasum à droite du maire à l' exposition à Briare), 1991



Udstilling af paravents og maleri på glasfiberlærred. (Exposition de paravents et de peinture sur tissus en fibre de verre), Montfort sur Argens 2007

Gennem årene arrangerede Raasum udstillinger i samarbejde med Moreaux. I 1994 holdt de bl.a. åbne døre: 'Atelier Porte Ouverte' i hjembyen La Bussière, hvor det var muligt at besøge parrets hjem og atelier for at se maleri og skulptur. De besøgende var især betagede af Raasums maleri på 3 meter høje rullelærreder af glasfiber, som hang foran vinduerne ud til gaden i de højloftede rum, så lyset kunne gennemlyse lærrederne.

Igen i 1999 afholdt Raasum og Moreaux en fælles udstilling i Grenoble ved Galleri R.O.M.E., hvor Raasums skulpturer blev præsenteret i dialog med Moreauxs maleri. Som kunstnerpar inspirerede de hinanden, og netop på det tidspunkt, hvor Raasum skabte sine skulpturer af marmor og alabast, var Moreaux også optaget af sten og marmorerede kroppe og overflader i sit maleri.

Raasums skulpturer optrådte på denne udstilling, som var de sprunget direkte ud af Moreauxs surreale universer.



faite pour que chaque visiteur apprécie selon ses goûts les tableaux, dessins et sculptures présentés. (*République de Centre*, Gien 1991.)

À travers les années Raasum a monté des expositions en collaboration avec Moreaux. Ainsi en 1994, ils ont fait "Atelier porte ouverte" dans le village de La Bussière où ils habitaient. Il était alors possible de visiter la maison et l'atelier du couple pour y voir sculptures et peintures. Les visiteurs étaient surtout fascinés par les peintures de Raasum réalisées sur des rideaux en fibre de verre. Hauts de 3 mètres et suspendus devant les fenêtres, la lumière inondait les toiles.

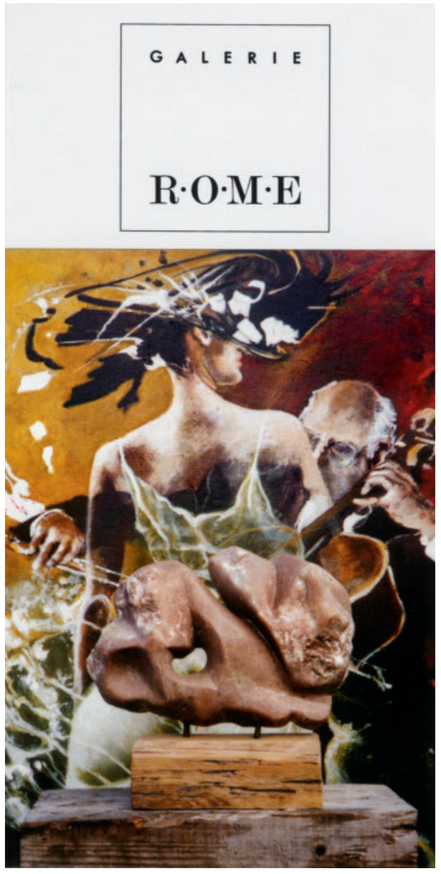
En 1999, Raasum et Moreaux ont organisé une exposition conjointe à la galerie *R.O.M.E.* à Grenoble où les sculptures de Raasum dialoguaient avec la peinture de Moreaux. Couple d'artistes, ils se sont inspirés mutuellement. Au moment où Raasum créait ses sculptures en marbre et en albâtre, Moreaux travaillait la pierre et représentait des corps marbrés dans sa peinture.

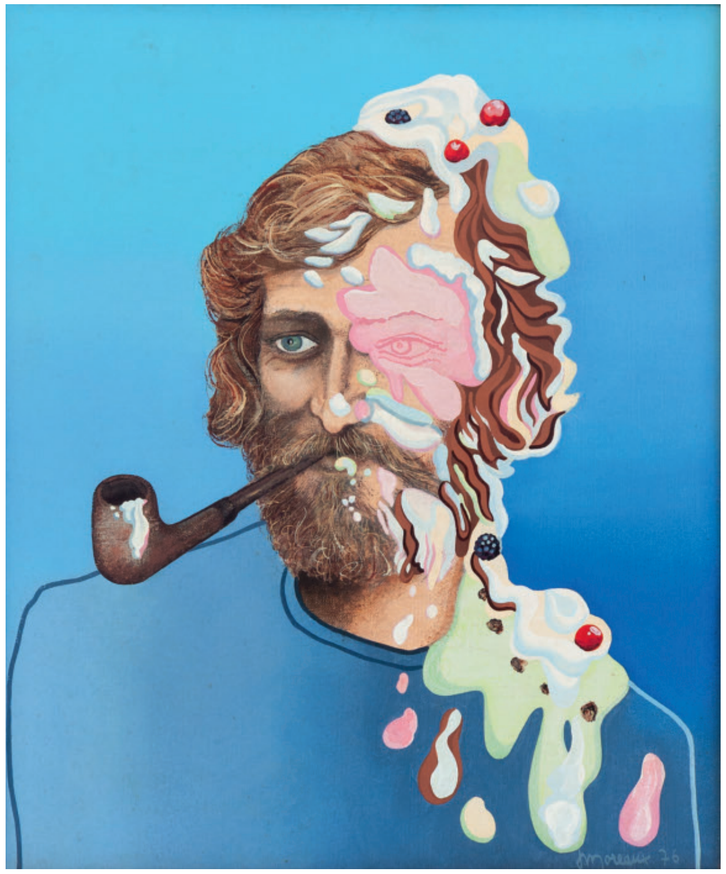
Lors de cette exposition, les sculptures de Raasum pouvaient sembler issues directement de l'univers surréel de Moreaux.



To malerier af Moreaux og en alabast-skulptur af Raasum ved udstillingen 'Morosum' ved Galleri R.O.M.E. (Deux peintures de Moreaux et une sculpture en albâtre, à l' exposition 'Morosum' à Galleri R.O.M.E.), Grenoble 1999

Udstillingsplakat 'Morosum' ved Galleri R.O.M.E.
(Affiche de l'exposition 'Morosum' à Galleri R.O.M.E.), Grenoble 1999





Portrait Jean (Portræt af Jean), Moreaux 1976

2 Jean Moreaux

BEGYNDELSEN

Jean Moreaux blev født d. 14. november 1938 i Lyon som syvende barn i en søskendeflok på ni hos Denis Moreaux og Anne Marie Trubert i Chambéry i den franske region Savoie. Denis Moreaux var hospitalsdirektør, og familien boede i tjenesteboligen ved siden af hospitalet. De havde tjenestefolk og hentede frugt og grøntsager i hospitalets egen have, og i sommerperioderne var det ofte her, fætrene og kusinerne kom for at holde ferie.

Denis Moreaux var familiens strenge patriark, og hans høje position i byen betød, at det var vigtigt at leve op til tidens sociale forskrifter. Børnene blev sendt på katolsk klosterkostskole, og der var katolsk messe hver søndag, hvor det forventedes, at familien Moreaux deltog, og at sønnerne hjalp til som messedrenge. Frokoster og middage var vigtige sociale sammenkomster for byens spidser, og meget skulle organiseres, trimmes og være perfekt i familien Moreauxs hjem, så børneflokken spiste i køkkenet sammen med tjenestepigerne og hjalp til med opvasken.

Sygdom og afsavn kom til at spille en rolle i Moreauxs opvækst i 1940'ernes Frankrig, og familien regnede ham som et skrøbeligt barn, som man måtte behandle med varsomhed. Da Moreaux var 7 år, fik han konstateret forstadier til tuberkulose og blev sendt på sanatorium i byen Roc des Fiz i Passi over for Mont Blanc i Savoyen, hvor han opholdt sig i 1½ år. Han kom kun hjem på besøg til jul og påske, og selvom hans mor var ulykkelig og bekymret for ham, havde familien sjældent mulighed for at besøge ham. Moreaux led derfor under den lange isolation fra familien, og sanatorieopholdet gav næring til mange af de surreale motiver, som Moreaux senere benyttede på sine lærreder. Moreaux skriver i 1992 i sin levnedsbeskrivelse:

> … og alt begynder der, de lange timer med behandling, bundet til senge på terrassen overfor Mont Blanc, vanviddet, snart fascineret, se, betragte, lys, skyer, alt kommer til at samarbejde om at fjerne mig fra en konventionel billedverden. Fra nu af vil jeg aldrig mere se noget på normal vis, legen, at se gennem legens prisme, se og tale. Og alt kommer til at antage en uvirkelighed, som vil gøre det muligt for mig at leve i denne vanartede verden – forvredet af sin retskaffenhed. Hr. Mont Blanc, min åndelige far, min vejleder. Jeg har set alt, solen som maler ham rosa, en sky, som kommer forbi og som gir ham en bh med flæser på. En ny sky og det er røgen efter et heltemodigt angreb, indianerne som kommer lige midt ind i en højtidelighed i katedralen, der er af marmor, grønt som nåletræerne på den første bakke neden for sanatoriet… (Moreaux 1992)

LE COMMENCEMENT

C'est à Chambéry, en Savoie, que Jean Moreaux est né le 14 novembre 1938, septième des neufs enfants de Denis Moreaux et Anne-Marie Trubert. Denis Moreaux était directeur d'hôpital. La famille habitait un logement de fonction à côté de l'hôpital, et disposait de domestiques. C'est dans le jardin de l'hopital qu'on allait chercher des fruits et des légumes. Les cousins et cousines venaient souvent pendant les grandes vacances.

Denis Moreaux était un patriarche sévère. Parce qu'il comptait parmi les notables importants de la ville, il fallait se montrer digne des règles de conduite sociale de l'époque. Les enfants étudiaient dans un internat catholique. Chaque dimanche, la famille Moreaux devait participer à la messe où les fils officiaient comme enfants de chœur. Les déjeuners et les dîners chez les Moreaux représentaient des réunions sociales importantes pour les notables et imposaient une lourde organisation, justifiant que les enfants mangent à la cuisine avec les domestiques et aident à faire la vaisselle.

La maladie et les privations allaient jouer un grand rôle dans l'enfance de Moreaux, dans la France des années 1940. La famille le considérait comme un enfant fragile qu'il fallait traiter avec précautions. Moreaux avait sept ans quand on lui a diagnostiqué un début de tuberculose. Il a été envoyé au sanatorium de *Roc de Fiz*, face au Mont Blanc à Passy, en Savoie, où il est resté pendant un an et demi. Il ne rentrait à la maison qu'à Noël et à Pâques, et même si sa mère était malheureuse et craignait pour lui, la famille n'avait que rarement la possibilité d'aller le voir. Moreaux a souffert de ce long isolement. Ce séjour au sanatorium a alimenté nombre des images surréalistes dont Moreaux s'est servi dans ses toiles. En 1992, il écrit dans son journal :

> … et tout commence là. Les longues heures de cure, sanglés sur des lits en fer sur la terrasse face au massif du Mont-Blanc. Le délire, bientôt fasciné, voir, regarder, lumière, nuages, tout va collaborer (décidément…) à me détacher d'un monde conventionnel d'images. Désormais, je ne verrai plus rien normalement. Le jeu. Voir à travers le prisme du jeu, voir et dire. Et tout va prendre une irréalité qui me rendra vivable ce monde bossu, "tordu par sa droiture".
> Monsieur mont Blanc, mon père spirituel, mon guide. J'ai tout vu. Le soleil qui le peint de rose, un nuage qui passe et lui met un soutien-gorge à frou frou, autre nuage et c'est la fumée d'une charge héroïque, les indiens qui arrivent en plein milieu d'une cérémonie de la cathédrale, en marbre vert des sapins de la première colline en-dessous du sana… (Moreaux 1992)

Efter opholdet på sanatoriet fra 1945-46 kom Moreaux på kurstederne St-Gervais, Mégève og Lans-en-Vercors, og det var udviklingen af de første antibiotika, som helbredte ham.

Tilbage i hjemmet blev det regelrette liv imidlertid hurtigt en spændetrøje, og Moreaux provokerede, fordi han kedede sig. Han gik anderledes klædt og drillede med sine ordspil, og når han blev tvunget til at deltage i familiens store fester, lavede han parodier og sketches og satte så meget gang i børneflokken, at de andre børn også blev til besvær for det fine selskab. I stedet foretrak Moreaux ensomheden for at kunne sidde alene og tegne. Han tegnede portrætter af venner og veninder, og i skolen lavede han karikaturtegninger af lærerne, som ikke altid faldt i god jord. Moreaux blev enegænger, og i de unge år drømte han om at bo for sig selv i en 'roulotte' (sigøjnervogn).

De døde omgik han til gengæld med afklaret sindsro. Han havde bl.a. for vane at følge med i, hvad der udspillede sig på hospitalets operationsstue, som det var muligt for ham at iagttage siddende i et blommetræ uden for vinduet.

> Chambéry – det gamle hus – Chemin de Montjay over for hospitalet. Min far er nabo og direktør. Huset ligger ovenikøbet lige over for kirurgiafdelingen og skadestuen. Ved lyden af ambulancen springer jeg op på muren overfor, klatrer op i et blommetræ, som hænger ind over det store kighul ind til operationsstuen, fra forår til efterår står vinduet meget ofte åbent. Hvor mange nature morte i operationsstuen? Mænd, kvinder, børn – det kunne man ikke rigtig vide. Jeg installerede mig ofte dér efter skole med en god eftermiddagsmad. Nogle gange inviterede jeg nogle kammerater med. Efter at have kastet deres eftermiddagsmad op, kom de ikke mere tilbage. En 'savoyard' er sart. (Moreaux 1992)

Som 12-årig kom Moreaux på kostskolen Collège La Villette i Chambery, og senere kom han på klosterskolen Bocage, men både skolegangen og kirken var forhadt. For Moreaux gav ingen af delene mening, og han foretrak at drømme sig hen til de lange sommermåneder blandt køerne og hyrderne i Savoyen.

> Hos "de gode brødre" på Bocage i Chambéry går det bedre med fremmedsprog, tegning og især fodbold. Men de skoleår var ikke skabt til andet end at aftegne igen og igen tegne konturerne af ferierne – de 3 sommermåneder. (…). Jeg var dengang sikker på, at jeg ikke skulle lave andet end at tilbringe mit liv deroppe på alpegræsgangene sammen med gode kammerater og disse 1000 køer. Dyrebare aftner, med sang, sammen med de gamle hyrder, som spiste og drak. (Moreaux 1992)

Endvidere spillede Moreaux fodbold, masser af fodbold. Fodboldspillet var en kærkommen anledning til at komme hjemmefra og indeholdt det legende ele-

Après le séjour au sanatorium entre 1945 et 1946, Moreaux est allé dans d'autres établissements de soin à Saint-Gervais, Mégève et Lans-en-Vercors et ce sont les progrès des antibiotiques qui l'ont guéri.

De retour à la maison, la vie quotidienne lui est rapidement devenue insupportable. Son ennui justifiait toutes les provocations. Il s'habillait à sa manière, jouait sur les mots pour taquiner tout le monde et lors des grandes fêtes de famille obligées, il organisait des parodies et des sketchs en mettant ses frères et sœurs à contribution, à tel point que les autres enfants aussi importunaient les adultes. Il préférait la solitude pour pouvoir dessiner. Il faisait les portraits de ses amis et à l'école, des caricatures des professeurs, rarement appréciées. Moreaux est ainsi devenu un solitaire, rêvant d'habiter dans une roulotte.

En revanche, il avait des relations sereines avec les morts. Il avait pris l'habitude de suivre ce qui se passait dans la salle d'opérations de l'hôpital qu'il pouvait observer assis dans un prunus devant la fenêtre.

> Chambéry – la vieille maison – chemin de Montjay en face de l'hôpital. Le papa voisin directeur. Même juste en face du service de chirurgie, les urgences.
> Au klaxon de l'ambulance, je saute le mur d'en face, grimpe dans un prunus qui surplombe le large vasistas de la salle d'opérations, dès le printemps jusqu'à l'automne bien souvent ouvert. Combien de natures mortes… hommes, femmes, enfants, on ne savait pas toujours très bien, sur le tas.
> Je m'installais là souvent au retour de l'école, avec un bon "goûter". J'y ai invité quelques fois des copains. Après avoir vomi leur "4 heures", ils ne revenaient pas. C'est délicat un savoyard. (Moreaux 1992)

À l'âge de douze ans, il est interne au collège *la Villette* à Chambéry, puis à l'école religieuse *Bocage*, mais il détestait autant l'école que l'église. Pour Moreaux, aucune de ces deux institutions n'avait de sens et il préférait rêver de longs étés parmi les vaches et les bergers en Savoie.

> Chez "les bons pères" au *Bocage* à Chambéry, là ça va mieux. Les langues, le dessin et surtout le foot. Ces années scolaires ne sont faites que pour dessiner dans le temps, redessiner le contour des vacances – 3 mois d'été, avec le recul même en cherchant bien… bref. Gardien de troupeau, berger, entre autres, mais cela m'a marqué. (...) J'étais sûr alors que je ne ferai rien d'autre et passerai ma vie là-haut en alpage avec de bons copains et ces mille vaches. Précieuses soirées, chantées, avec les vieux bergers, mangeurs, buveurs. (Moreaux 1992)

Puis Moreaux a joué au football, beaucoup. C'était l'occasion de quitter la maison et le jeu l'autorisait à duper, surprendre et provoquer l'adversaire, choses dont



De 9 søskende med Jean Moreaux som nr. 3 fra venstre
(Les 9 frères et sœurs avec Jean Moreaux, le 3'eme de gauche), Chambéry 1946



Moreaux, 1946

ment, hvor man med god ret kan narre, overraske og udfordre sin modstander, som Moreaux havde brug for. Han var teknisk dygtig og god til at drible, og tit så han en mulighed på banen, som ingen andre havde set. Som stor dreng blev han hyret som semiprofessionel fodboldspiller af Club de Grenoble, og i mange år styrede fodbolden hans liv med jernhånd. Han spillede fodbold flere gange om ugen, og ofte rejste han med holdet på turneringer.

Det store fravær fra hjemmet på grund af fodbolden blev med tiden et problem for Moreauxs far, som krævede, at han var hjemme til familiefrokosten om søndagen ligesom den øvrige søskendeflok. Moreaux havde generelt et anstrengt forhold til sin far, og søndagsfrokosten kæmpede far og søn om i årevis. Moreaux udfordrede sin far og stillede sig kritisk over for hans rolle som det suveræne overhoved, der bestemte alting i familien.

Mens Moreaux havde det vanskeligt med sin far, havde han til gengæld et meget nært forhold til sin mor og sine 5 søstre. Han var deres forbundsfælle og fortrolige, ligesom han var deres kæledække, fordi han altid var så rolig, opmærksom og venlig, og søstrene beskriver ham som den smukke og blide dreng i familien.

Erotikken spillede en fremtrædende rolle i Moreauxs forhold til kvinder. Han var vænnet til at omgås alle sine søstre, som de vimsede letpåklædte rundt i hjemmet, og han var tidligt erotisk opvakt. I sin levnedsbeskrivelse beskriver han sine erotiske fantasier, allerede mens han opholdt sig på sanatoriet Roc des Fiz. Her lå han om aftenen i mørket og iagttog, hvordan nonnerne tog deres hætte af for at rede det lange hår. I Moreauxs veludviklede fantasi tog denne akt karakter af striptease.

> Om aftenen på sovesalen igen. Alt er mørkt undtagen overvågningsrummet med de matte ruder og den vagthavende nonnes striptease. Forestilling. Nonnehuen flyver væk som en hvid svane, et langt lyst hår, som hun vil rede i timevis, og så meget hurtigt og nervøst et sort og hvidt gyldent lyn, fra præstekjole til underskørt, store penselstrøg, abstrakt, med fagter, også rituelt, et sidste mere rosa lyn, en hvid sky, og på ny mørket, drøm…? Var jeg den eneste der deltog? Jeg vovede aldrig at snakke om det med mine små kammerater. (Moreaux 1992)

Senere hjemme i Chambery var det pigerne, der boede på en kostskole tæt på hjemmet, som Moreaux var erotisk optaget af. I den anden ende af den have, hvor familien Moreaux tjenestebolig også lå, var der en kostskole kun for piger, og det var muligt for Moreaux at iagttage pigerne gennem vinduerne fra loftrummet, hvor han boede.

> Bagerst i haven ligger pigekostskolen. De ankommer om aftenen kl. 19:30 for at tage af sted kl. 6:30 om morgenen. En stor bygning på 5 etager. 1001

il avait besoin. D'un point de vue technique, il était habile et un bon dribbleur. Il voyait souvent les opportunités de jeu que personne d'autre n'avait envisagées. Il a été engagé comme footballeur semi-professionnel par le Club de Grenoble et durant bien des années, le football a dirigé sa vie. Il jouait plusieurs fois par semaine et participait souvent à des tournois avec son équipe.

Avec le temps, ses longues absences à cause du foot sont devenues un problème pour son père, exigeant sa présence aux déjeuners de famille du dimanche, comme celle de ses frères et sœurs. Moreaux avait des rapports très tendus avec son père et ils se sont battus pendant des années autour du déjeuner du dimanche. Moreaux provoquait son père et il critiquait son rôle de patriarche souverain décidant de tout dans la famille.

En revanche, il était très lié avec sa mère et ses 5 sœurs. Il était leur allié en même temps que leur préféré parce que toujours calme, attentif et aimable. Ses sœurs le décrivent comme le garçon le plus beau et le plus doux de la famille.

L'érotisme jouait un rôle prépondérant dans les relations de Moreaux avec les femmes. Il était habitué à vivre dans l'intimité de toutes ses sœurs qui circulaient légèrement habillées dans la maison et son éveil sexuel fut très précoce. Dans son journal, il décrit ses fantasmes durant son séjour au sanatorium Roc de Fiz : il était couché dans le noir en regardant les religieuses enlever leurs cornettes pour peigner leurs longs cheveux. Dans l'imagination prolifique de Moreaux, cet acte prenait le caractère d'un strip-tease.

> Le soir dans le dortoir encore. Tout noir, sauf la cabine vitrée opaque, et c'est le strip-tease de la religieuse de garde. Spectacle. La cornette s'envole comme un cygne blanc, une longue coiffure blonde (verte ?), qu'elle va peigner pendant des heures (secondes ?) et puis très rapidement, nerveusement, un éclair noir et blanc-doré, de soutane en jupon, grands coups de pinceau abstrait, gestuel, rituel aussi, un dernier éclair plus rose, un nuage blanc et le noir à nouveau. Rêve…? Etais-je le seul à participer ? Jamais je n'osais en parler aux petits camarades. (Moreaux 1992)

Plus tard, chez lui à Chambéry, ce sont les filles de l'internat proche de la maison qui le préoccuppent. A l'autre bout du jardin où s'élevait le logement de fonction de la famille Moreaux, il y avait un internat de filles, que l'on pouvait observer depuis les fenêtres du grenier.

> … au fond du jardin, l'internat des filles du lycée. Arrivées vers 19h30 pour en repartir à 6h30 le matin. Une grande bâtisse de 5 étages. Mille et une fenêtres des filles de la 6ème au bac, plus les surveillantes, étudiantes aussi.



Fodboldholdet med Moreaux (nr. 2 nederst fra højre)
(L'équipe de football avec Moreaux (2'eme en bas de droite), Grenoble 1958



Moreaux (th.) spiller fodbold (Moreaux (à droite) joue au football), Grenoble 1958

vindue med pigerne fra 6. klasse op til studentereksamen, plus også de ældre tilsynsførende elever.
Jeg har en særlig plads på loftet, et loftsvindue, med udsigt fra halvt oppe på bygningen. I begyndelsen fjerner min far mig meget strengt derfra, derefter er han mere som en medsammensvoren. En dag finder jeg en glemt teaterkikkert deroppe, men altså, alt det holder jeg for mig selv. Lad enhver forestille sig hvad han vil.
Jeg var forelsket i dem alle. Jeg skiftede pige hver aften. Et harem. 15, 16, 17 år, min alder. En fælles fortrolighed som jeg aldrig delte med mine 5 søstre, jeg var meget blufærdig! (Moreaux 1992)

Moreaux ønskede et liv som kunstner, og dette spørgsmål blev den næste kampplads imellem far og søn. Moreauxs farfar var også kunstner, og han havde hele livet sværet ved at skaffe sin familien det daglige brød. Denne erfaring tjente som skræmmebillede for familien Moreaux, og Denis Moreaux var ikke villig til at støtte og betale for Moreauxs kunststudier. Han lod sig dog overtale til at betale for en uddannelse på kunsthåndværkerskolen i Grenoble, mens Moreaux måtte forsørge sig selv.

Med hensyn til at male kunne jeg det allerede. Jeg havde faktisk aldrig stillet spørgsmålstegn ved det, og jeg blev yderst forundret, da min far rent ud sagde nej til, at jeg gik til optagelsesprøve på Arts Déco i Grenoble. Først studentereksamen, sagde han. Jeg havde selvfølgelig mine betænkeligheder, fordi især dér kendte han på forhånd eksamensresultatet. Det store slagsmål, alle truslerne…! Fodbolden hjalp mig. Jeg blev kontaktet af Club de Grenoble med henblik på at blive prøvekandidat. Det ender med at få min far til at falde til ro, selv om han afskyr fodbold. Jeg ville kunne gå til prøveoptagelse på betingelse af at følge reklamelinjen for at kunne få en levevej. Kære far, jeg er ikke vred på dig i dag, men dengang forbandede jeg dig. Slut med familien, livet kunne begynde. (Moreaux 1992)

L'École d'arts decoratifs

På kunsthåndværkerskolen l'École d'arts decoratifs i 1956 modtog Moreaux sin første undervisning i kunsthistorie, og for en gangs skyld var skolegangen betydningsfuld for ham. Mødet med de store mestre og indsigten i malerkunstens forskellige stilarter gjorde et afgørende indtryk. Her opstod interessen for ekspressionisme og spontan abstraktion, som Moreaux eksperimenterede med i perioden fra 1964-70. Og også her bliver Moreaux præsenteret for det surrealistiske og symbolske formsprog, som fra begyndelsen af 1970'erne og frem skulle vise sig at blive Moreauxs egen suveræne udtryksform.

J'ai un poste extra dans le grenier, une lucarne, qui "frappe" à mi-hauteur du bâtiment. Mon père m'en délogera au début très sévèrement, puis plus complice. Un jour, j'y retrouve oubliées là des jumelles, de théâtre, mais quand même. Tout ça, je me le garde. Que chacun imagine ce qu'il veut.
Moi, j'étais amoureux de toutes. Je changeais chaque soir. Un harem. 15, 16, 17 ans, mon âge. Une intimité collective que je ne partageais jamais avec mes 5 sœurs. Très pudique moi ! (Moreaux 1992)

Moreaux voulait être artiste et le sujet fit débat entre lui et son père. Le grand-père de Moreaux était lui-même artiste et durant toute sa vie, il eut des difficultés à nourrir sa famille. Cet exemple a servi d´épouvantail à la famille Moreaux et Denis Moreaux n'était pas prêt à soutenir et payer des études à l'École des arts décoratifs de Grenoble. Il s'est finalement laissé persuader à les payer, mais Moreaux a dû gagner sa vie par lui-même.

Pour la peinture, je savais déjà. En fait, la question ne s'est jamais posée, et très étonné quand le père refusa tout net le passage de l'examen d'entrée aux Arts-Déco à Grenoble. Le bac d'abord. Surtout là, il connaissait d'avance le résultat de l'examen. Moi, j'avais des doutes bien sûr, lui, aucun. La grande bagarre. Toutes les menaces. Le bac d'abord. J'avais déjà du retard sur ma 3ème et juste l'âge d'entrée aux "Arts"….!
Le foot m'a aidé. Contacté par le club de Grenoble pour devenir "stagiaire". Finalement, ça rassure le père, même s'il a le foot en horreur. Je pourrais passer l'examen mais surtout à la condition de suivre la section "publicité" pour avoir un métier. Je ne t'en veux pas aujourd'hui mon père, mais je t'ai maudit alors. Fini la famille, la vie pouvait commencer… (Moreaux 1992)

L'École des arts décoratifs

C'est en 1956, à l'Ecole des arts décoratifs, que Moreaux a reçut ses premières leçons d'histoire de l'art et, pour une fois, l'école signifiait quelque chose pour lui. La rencontre avec les grands maîtres et la connaissance des différents styles ont eu une influence décisive sur lui. De là est né son intérêt pour l'expressionnisme et l'abstraction spontanée qu'il a expérimenté pendant la période de 1964 à 1970. C'est aussi dans ces circonstances que Moreaux a été introduit au langage formel surréaliste et symbolique qui, dès le début des années 1970, est apparu comme sa forme d'expression souveraine.

Tegning, modellering, også læsning i den grad. Og så havde jeg denne bulimi efter at se alt, en visuel hukommelse der naturligvis blev skærpet af denne måde at se, at notere sig ting. Og så kunne jeg tegne efter denne hukommelse. (…)
Jeg læste, så og hørte mere end jeg udøvede. Tegning, jo. Jeg ved at jeg har evner, men jeg indser meget hurtigt at jeg allerede er stopfyldt med dårlige vaner, automatik, uvaner, den bedste skole vil være den levende model. Goddag J.M. Pirot, Jo Veihlan, dagkursus, aftenkursus og jeg tager "lektier" med hjem.
Jeg opdager alt på samme tid, Sartre, Brassens, Boris Vian, jazz. Virkelige rædsler hos os. 17 år, lidt skidt tilpas faktisk, men ikke fortvivlet, og så surrealismen!
De hundrede tusind endeløse vanskeligheder, som en der studerer kunst og sport har, og som er helt ude af stand til at forvalte faderens småpenge. Fiduser til at tjene nogle flere småpenge: læsse lastvognene med grøntsager af om natten på markedet, små reklameopgaver hos en af lærerne.
Men i fodboldklubben heldigvis, bliver de gode kampe betalt; men når det kom til stykket holdt jeg for meget af fodbold til at gøre det til en karriere. Meget god tekniker, en for let fysik, og især for megen fantasi. (Moreaux 1992)

På Ecole d'arts decoratifs mødte Moreaux mange af de mennesker, der skulle blive venner for livet. Det var især Jean-Pierre Marchadour, senere professor i arkitektur-tegning i Paris, René Monge, senere indretningsarkitekt i Avignon, og Alain Arzoumanon, senere lærer ved kunstakademiet i Marseilles.

Algeriet

Efter uddannelse på Ecole d'arts decoratifs blev Moreaux i 1959 sendt til Algeriet som værnepligtig i den franske hær. Der var borgerkrig i Algeriet, samtidig med at den store franske befolkning bosat i landet modsatte sig kravene om algerisk uafhængighed. For Moreaux blev det til 28 måneders ophold i alt, hvor han i den sidste periode var til stede i selve krigszonen i Algeriets ørkenområde, hvor mange af slagene blev udkæmpet, og ca. en million algeriere mistede livet. Situationen var ironisk nok selvvalgt, for Moreaux var først blevet placeret på et kontor langt fra slagmarken. Der følte han sig imidlertid indespærret og isoleret, og derfor skrev han en dag selv sit navn på nogle papirer, der betød, at han i stedet kom på opgave i ørkenen. Det var mere interessant at se landskabet, mente han, end at sidde lukket inde på et kontor.

Moreauxs ophold i Algeriet varede til krigen blev afsluttet i 1962, da Charles de Gaulle gav landet dets uafhængighed.

Tiden for den værste idioti. Lad os springe det over – refleksion – racisme – menneskelig dumhed i stor og alvorlig målestok, den endeløse menneskelige

Dessin, modelage, lecture aussi, tellement, et puis cette boulimie de tout voir, mémoire visuelle exacerbée bien sûr par cette façon de voir, d'enregistrer. Alors je pouvais dessiner, au gré de cette mémoire. (…)
J'ai plus lu, vu et entendu que fait. Le dessin, oui, je sais que je suis doué, mais je réalise très vite que, déjà bourré de mauvaises habitudes, d'automatisme, de tics, la meilleure école sera le modèle vivant. Salut J.M. Pirot, Jo Veihlan, cours du jour, cours du soir et j'emporte "du travail" à la maison.
Je découvre tout en même temps, Sartre, Brassens, Boris Vian, le jazz. Saintes horreurs chez nous. 17 ans, du mal de fait mais pas désespéré, et puis le surréalisme!
Les cent mille difficultés d'un étudiant artisto-sportif très incapable de gérer les 3 sous du père. Les trucs pour gagner 3 autres sous : décharger les camions de primeurs au marché de nuit, petits boulots de pub chez un des professeurs.
Le Club. Là aussi, heureusement les bons matchs sont payés; mais à la limite, j'aimais trop le foot pour en faire une carrière. Très bon technicien, un physique trop léger et surtout beaucoup trop de fantaisie. (Moreaux 1992)

À l'École des arts décoratifs, Moreaux a rencontré nombre de ceux qui allaient devenir des amis pour la vie : Jean-Pierre Marchadour, futur professeur de dessin-architecture à Paris, René Monge, futur décorateur d'intérieur à Avignon et Alain Arzoumanon, futur professeur à l'École des beaux arts de Marseille.

L'Algérie

En 1959, après les études à l'École des arts décoratifs, Moreaux est envoyé en Algérie, alors colonie française, pour y faire son service militaire en pleine guerre d'indépendance. Il y restera 28 mois. Dans la dernière période, il se trouvait dans une zone de guerre, dans une région désertique où de nombreuses batailles furent livrées, un million d'Algériens y perdant la vie. Ironiquement, il avait lui-même choisi cette situation, car Moreaux avait été d'abord placé dans un bureau loin du champ de bataille. Mais il s'y sentait enfermé et isolé. C'est pour cette raison qu'il a porté lui-même son nom sur des papiers signifiant qu'il allait opérer dans le désert. Il pensait plus intéressant de regarder le paysage plutôt que d'être enfermé dans un bureau.

Moreaux est rentré d'Algérie à la fin de la guerre en 1962, quand Charles de Gaulle a donné son indépendance au pays.

Le temps des pires conneries. Passons – réflexion – le racisme – bêtise humaine à grande et grave échelle. L'immensité de la connerie humaine. La conviction aussi d'être différent. "Je suis mal dans leur peau".



Moreaux i Algeriet (Moreaux en Algérie), 1959

dumhed. Også overbevisningen om at være anderledes. Jeg har det dårligt i deres sted.
Essentielle forestillinger om tilværelsen. Indædt beslutning om ikke længere at spilde tiden, men male til jeg dør eller også det eneste alternativ: forkaste alt, blive på stedet, blive gammel i solen, give op. Jeg "chibaniserer", modnes som disse gamle arabiske spøgelser, der ligger og døser langs med en lille landsby, nægte at deltage og brænde under solen. Jeg var lige ved. Det ville have været den rene visdom. (Moreaux 1992)

Moreaux talte aldrig om sine oplevelser, hverken under eller efter opholdet i Algeriet. Men han tegnede meget, mens han var dernede, og tegningerne sendte han hjem sammen med militærcigaretter, hele kufferter med cigaretter. Moreauxs nære ven i de unge år, Jean-Pierre Marchadour, fortæller om brevvekslingen med Moreaux under opholdet i Algeriet:

Det var den værste periode i den krig, som de Gaulle kaldte "oprettelse af ordenen". Jean og jeg havde en omfattende brevveksling, og han fortalte mig mange ting, af og til almindelige, banale, hvor krigen ikke skinnede igennem, og som kunne have beskrevet dagliglivet på militærtjenesten i fredstid. Og så af og til, i få ord, var der beretningen om en operation med klapjagt på fellegah'er (algeriske soldater i nationalfronten for uafhængighed, FLN). Eller det var omstændighederne ved en fransk soldats død eller henrettelsen af en fellagah-fange.
Jeg husker ikke, at han har talt med mig om denne krig efter sin hjemkomst til Frankrig ud over én gang. Han fortalte mig om en fransk soldats død, soldaten sank sammen nær ved ham, ramt af en kugle. Og hans vanvittige reaktion: at løbe alene mod skytterne, mens han selv skød, fuldstændig sindssygt rasende. Måske ville han glemme alt. Er det mon virkelig lykkedes for ham? (Marchadour 2012)

Mod slutningen af sin militærtjeneste blev Moreaux alvorligt syg af malaria og blev indlagt på et militærhospital i området. Malariaanfaldene gav ham febervildelser, og det var ikke muligt at blive fuldstændig kureret. Anfaldene vendte tilbage. Under opholdet opdagede en officer imidlertid, at han tegnede, og han foreslog Moreaux, at han dekorerede væggene i officersmessen.

Selvfølgelig accepterede han. Han fortalte mig ikke så meget om dét, han havde malet, men han beskrev glæden ved at male. "Fremtiden tegner sig mere klart, når jeg maler", skrev han. (Marchadour 2012)

Efter sit ophold i Algeriet var Moreaux ofte deprimeret. Han havde mareridt, og gennem livet fik han tilbagevendende malariaanfald. Det skete især, når Frankrigs engagement i Algeriet igen var på den politiske dagsorden.

Notions essentielles de vie. Détermination farouche de ne plus perdre de temps et peindre jusqu'à ce que mort s'ensuive ou alors unique alternative : tout refuser, rester sur place, vieillir au soleil, renoncer. Je "chibanise", mûrir comme ces vieux spectres arabes assoupis le long d'une mechta, refuser de participer et brûler au soleil. J'ai failli. C'eût été la sagesse absolue. (Moreaux 1992)

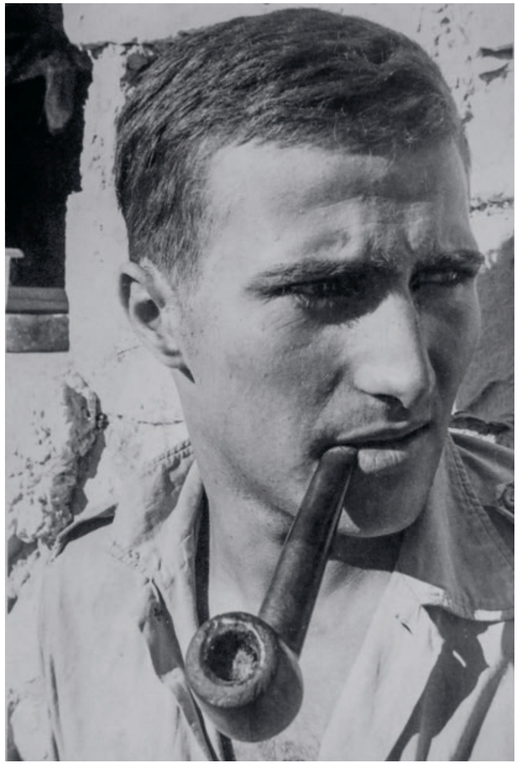
Moreaux n'a jamais parlé de ce qu'il avait vécu, ni pendant, ni après le séjour en Algérie. Mais il a beaucoup dessiné pendant qu'il était là-bas. Il a envoyé des valises entières de dessins et de cigarettes à sa famille. Son ami intime Jean Pierre Marchadour parle de la correspondance avec Moreaux pendant le séjour en Algérie:

C'était la pire époque de cette guerre que De Gaulle appelait "maintien de l'ordre".
J'ai relu ses lettres : il me racontait beaucoup de choses, parfois ordinaires, banales. Où la guerre ne transparaissait pas et qui auraient pu décrire la vie ordinaire d'un service militaire en temps de paix. Et puis parfois, en quelques mots, c'était le récit d'une opération de traque de fellagahs (combattants algériens du Front national de libération). Ou bien les conditions de la mort d'un soldat français ou de l'exécution d'un prisonnier fellagah.
Je ne me souviens pas qu'il m'ait parlé de cette guerre après son retour en France, sauf une fois : il m'a raconté la mort d'un soldat français s'écroulant près de lui, atteint d'une balle. Et sa réaction folle de courir seul vers les tireurs, lui-même tirant, complètement enragé.
Peut-être voulait-il tout oublier. Y est-il vraiment arrivé? (J.P. Marchadour, 2012)

Vers la fin de son service militaire, Moreaux est tombé gravement malade du paludisme et il a été hospitalisé dans un hôpital militaire dans la région. Les attaques de paludisme lui ont donné des hallucinations et il n'était pas possible de le soigner complètement. Les attaques revenaient. Durant l'hospitalisation, un officier a découvert qu'il dessinait et il a proposé a Moreaux de décorer les murs du mess.

Il avait bien sûr accepté. Il ne m'avait pas dit grand chose de ce qu'il avait peint, mais écrit son plaisir de peindre : le futur s'amorçait plus clairement. (J.P. Marchadour 2012)

Après son séjour en Algérie, Moreaux était souvent déprimé. Il faisait des cauchemars, les attaques de paludisme se répétaient régulièrement, surtout quand l'engagement de la France en Algérie revenait dans l'actualité politique.



Moreaux i Algeriet (Moreaux en Algérie), 1959

L'École des Beaux-Arts

Efter opholdet i Algeriet var Moreaux tilbage i Grenoble, som nu virkede klaustrofobisk på ham, og han valgte at rejse til Paris. Han ikke var tiltrukket af byen, men han opfattede det som en nødvendighed at lade sig uddanne ved Kunstakademiet l'École des Beaux-Art i Paris.

Det blev en vanskelig start med natarbejde ved posthuset PPT i Clignancourt. Der kom ingen støtte hjemmefra, og Moreaux slæbte postsække to nætter om ugen uden at kunne sove de øvrige. Efter en tid måtte han opgive postsækkene, og igen blev det fodbolden, der gav Moreaux brød på bordet.

Men maleriet betød stadig mere for Moreaux, og intensiteten i arbejdet krævede meget af ham. Han skriver i sin levnedsbeskrivelse om den første tid i Paris:

> Dyb nydelse ved selve materialet og ikke mere ved emnet. Endog terpentindampene, der var som narkotika. I atelieret lader jeg frugt, grøntsager ligge, og jeg maler i dagevis denne kompost, der fylder atelieret med dufte. (…)
> Møde med rigtige malere. Ikke store navne, men professionelle. Jeg lærer sammen med dem om metieren. Første udstilling på Arts Modernes: malerne fra Lyon: alt sammen meget maleri… Møde med en flink maler Pignon: gode råd og opmuntringer. Altsammen maleri, jeg kom til at kunne lide disse Lyon-gemytter.: Laurent, Truphemus, Cottavoz, og så mange andre. Men jeg fandt også N. de Staël igen, den store lidenskab, stadig materialet. (Moreaux 1992)

Moreaux delte en lejlighed i Rue du Commerce med Marchadour fra Grenoble, som nu var gravør og også studerede ved Beaux-Arts. Marchadour fortæller:

> Jeg kom ind på École des Beauxs-Arts i Paris i september 1961. Allerede på det tidspunkt havde vi besluttet at bo sammen der. Jean havde boet i Grenoble efter sin hjemkomst fra Algeriet og var seriøst begyndt at male. Behovet for luftforandring havde fået ham til at beslutte sig for at komme til Paris. Men på grund af pengemangel udskød han sin ankomst et år, og han sluttede sig til mig i september 62. Han fandt os hurtigt et temmelig stort værelse, der vendte ud mod en smuk veranda. Huset, Cité des fleurs og en meget køn lille gade. Yderligere to-tre værelser var lejet ud.. Der var kun én, temmelig bred, seng i værelset. Vi besluttede os alligevel for at leje det. Ejeren roste os ikke ligefrem for god opførsel! Jean lavede hurtigt verandaen om til maler-atelier, men ejeren endte alligevel med uden den store modstand at tillade denne uventede brug. Jeg boede med én for hvem det at male var et behov, en påtrængende nødvendighed. For mig var han et holdepunkt via sin indsats, denne ihærdighed

L'École des Beaux-Arts

Son retour à Grenoble eut un effet claustrophobique sur lui et il décide de se rendre à Paris. Il n'était pas attiré par la ville, mais pensait nécessaire de poursuivre ses études aux Beaux-Arts de Paris. Les débuts furent difficiles. Sans plus de soutien financier de ses parents, Moreaux a travaillé de nuit à la poste de Clignancourt, traînant des sacs de courrier deux nuits par semaine jusqu'à épuisement. Après quelque temps, il dut y renoncer et, une fois encore, c'est le foot qui lui permet de gagner sa vie.

La peinture a de plus en plus d'importance à ses yeux et il se donne intensément à son travail, au-delà du raisonnable. Dans son journal, il décrit les premiers temps à Paris:

> Délectation profonde dans la matière même et non plus dans le sujet, jusqu'aux odeurs de térébenthine, la drogue. Je laisse dans l'atelier des fruits, des légumes, et je peins des jours durant ce compost qui embaume l'atelier (….)
> Rencontre de vrais peintres. Pas de grands noms mais des pros. J'apprends beaucoup avec eux sur le métier. 1ère Expo aux Arts modernes, les peintres Lyonnais : très peinture tout ça. Prix Pâquement, magouille autour d'un tableau. Je devais l'avoir, paraît-il. Pas. Prix du Dôme. Rencontre avec un chouette peintre, Pignon : de sages conseils et encouragements. Très peinture tout ça. J'ai aimé ces "pâtes" lyonnaises: Laurent, Truphemus, Cottavoz, tant d'autres. Mais je retrouvais aussi Nicolas de Staël. La grande passion. Matières toujours. (Moreaux 1992)

Moreaux partageait un appartement rue du commerce avec l'ami de Grenoble, Marchadour, qui était alors graveur et étudiant à l'École des beaux arts lui aussi. Marchadour raconte:

> Je suis arrivé aux Beaux-Arts de Paris en septembre 1961. Déjà à cette époque, Jean et moi avions projeté d'y loger ensemble. Lui habitait Grenoble depuis son retour d'Algérie et s'était mis très sérieusement à peindre. Le besoin de changer d'air l'avait décidé à venir à Paris. Mais par manque d'argent, il a repoussé son arrivée d'un an, me rejoignant en septembre 62. Rapidement, il nous a trouvé une chambre assez grande donnant sur une belle véranda. La maison, Cité des fleurs, une petite rue très jolie. Deux ou trois autres chambres étaient louées. Il n'y avait qu'un lit assez large, dans cette chambre. Nous nous sommes tout de même décidés à sa location. La propriétaire ne nous a pas soupçonnés d'outrage aux bonnes mœurs ! Jean a rapidement transformé la véranda en atelier de peintre, et la dame a fini, sans trop de difficultés, par admettre cet usage inattendu pour elle.

> i arbejdet. Og jeg holdt meget af det, han malede på det tidspunkt: duerne, natures mortes, graffitierne, lopperne… (Marchadour 2012)

Opholdet i Paris blev dog aldrig en succes. Moreaux trivedes ikke i storbyen, han opholdt sig kun sjældent på akademiet og indtog ofte store mængder calvados eller rødvin direkte fra hanen. Og den unge Moreaux havde mange affærer. Han søgte intenst efter kvinden i sit liv, samtidig med at han var stærkt bekymret for, hvordan han skulle kunne forsørge sin kvinde, når han endelig fandt hende.

> Og så de store kærlighedshistorier, før, under, efter krigen i Algeriet. I den grad betydningsfuldt alt sammen. Problemet var, at alt imens jeg søgte den helt "store", vidste jeg godt, at det liv der var i sigte ikke ville gøre tingene lettere, almindeligt parforhold, familie, fædreland … Altså ud af øjenkrogen ledte jeg altid efter "kvinden", og denne evige søgen fik mig til at møde en lang række af de mest forskellige skabninger. Tak til alle dem der en dag gjorde det muligt for mig at indse, at jeg var helt ude af stand til at beslutte mig selv. (…)
> Jo mere jeg gør, jo flere jeg har, jo mere er jeg sikker på ikke at være på det rette spor. Jean Pierre, der er mere reserveret, morer sig over det, misundelig og misbilligende på én gang over antallet og over den til tider tvivlsomme smag. Jeg forklarer ham, at jeg skal afprøve mange for at blive parat, for at være sikker på at "lykkes" med den rigtige. (Moreaux 1992)

Jean Pierre Marchadour fortæller også om Moreauxs forhold til kvinderne:

> Der var mange kvinder, og han var også forelsket i en af dem, men hun brød med ham. Det var da han var i Algeriet under en orlov i Chambéry eller Grenoble. Han blev dybt påvirket af det. Han var en forfører, men ikke en hykler. Gensidig fysisk tiltrækning – og så i gang! Jeg kendte nogle stykker af dem, efter min mening nogle gange lidt for unge. (Marchadour 2012)

De tidlige studier

Moreauxs første studier var intense eksperimenter med klassiske motiver som landskaber og træer, måger, duer, frugter, børn, huse og kanaler. Det var også havnen og prammene, alt tjente til rytmer på store lærreder med især olivengrønne, limegule og rødbrune tirader.

Han eksperimenterede og undersøgte sin måde at se og at genfremstille natur og motiver, og han arbejdede med gentagelsen af motivet og med en ny beskæring, synsvinkel og detalje. Stilen var præget af fortættet grafisk abstraktion. Maling lå på i tykke lag, penselstrøgene var synlige og gjorde overfladen

> J'habitais avec quelqu'un pour qui peindre était une nécessité, une urgence. Il était pour moi un repère par son comportement, cet acharnement au travail (j'appréciais beaucoup ce qu'il a peint à ce moment: les pigeons, les natures mortes, les graffitis, les puces…) (Marchadour 2012)

Le séjour à Paris n'a pas été un grand succès. Moreaux n'était pas à son aise dans la grande ville. Il n'était que rarement présent à l'École des beaux arts et il consommait une immense quantité de calvados ou de vin rouge qu'il buvait directement de la "tireuse". Et le jeune Moreaux avait beaucoup de liaisons amoureuses. Il cherchait intensément la femme de sa vie en même temps qu'il s'inquiétait beaucoup de ses capacités à pourvoir aux besoins de celle qu'il trouverait.

> Et puis les grandes amours, avant, pendant, après l'Algérie. Tellement important tout ça. Le problème était que tout en cherchant le tout "Grand", je savais bien que la vie qui se présentait n'allait pas faciliter les choses, couple normal, famille, patrie… Alors, tout en cherchant du coin de l'œil LA femme, cette quête me mettait sur la route d'une procession de créatures les plus diverses. Merci à elles, qui m'ont permis de découvrir un jour que j'étais bien incapable de décider moi-même. (….)
> Plus j'en fais, plus je suis sûr de ne pas être dans la bonne… voie. Plus réservé, Jean-Pierre s'en amuse, envieux et réprobatif à la fois pour le nombre et le goût parfois douteux. Je lui explique que je dois réviser beaucoup pour être prêt, sûr de "réussir" la bonne. (Moreaux, 1992)

Jean Pierre Marchadour parle aussi des relations de Moreaux avec les femmes :

> Les femmes. Beaucoup de femmes – dont une dont il était amoureux mais qui a rompu. C'était pendant l'Algérie à l'occasion d'une permission à Chambéry ou à Grenoble. Il en a été profondément affecté. C'était un séducteur mais pas un hypocrite : attirance réciproque ? Et hop ! J'en ai connu quelques-unes – à mon avis parfois un peu trop jeunes. (Jean-Pierre Marchadour 2012)

Les premières études

Les premières études de Moreaux étaient des expérimentations sur des motifs classiques ; paysages et arbres, mouettes, pigeons, fruits, enfants, maisons et canaux. C'étaient aussi les ports et les péniches, tout cela servait de rythme sur les grandes toiles avec des dominantes vert olive, jaune citron-vert et rouge brun. Il réfléchissait à sa manière de voir et de représenter la nature et les motifs. Il



Poires
(Pærer), 1965



Paris fenêtre
(Vindue i Paris), 1963

levende og vibrerende, og den vidnede om Moreauxs optagethed af håndværket og materialerne. Han skrabede, ridsede og kradsede, til motiverne stod frem, enkle og skarpe, og han bearbejdede dem, så de alligevel fremstod som abstraktioner.

Penge til livets ophold var det store spørgsmål for Moreaux fra begyndelsen. Opgøret med faren betød, at der ikke kom hjælp fra hjemmet, og der var ikke mange muligheder for at klare sig på egen hånd som ung og endnu ukendt maler. Hidtil havde Moreaux ernæret sig som fodboldspiller, men han opgav det, fordi det var uforeneligt med et liv som maler. I Amsterdam havde han først klaret sig med det legat, han fik ved Rigsakademiet, så da legatet slap op, var krisen stor, og Moreaux tog arbejde på en tyggegummifabrik. Det var opslidende og gav ingen ro til at male.

> Legaterne er brugt op. Hjem igen? Vi end ikke tænker på det. Vi skal ikke vende tilbage! (…) Jeg fik et brev fra Clignancourt. De tilbyder mig en plads som spillertræner til fodbold. Jeg græder af rørelse over det. Heldigvis vender jeg mig tilbage til Amsterdam, for jeg har i det mindste forstået at Else afskyr fodbold. Ikke flere penge, ingen opholdstilladelse, og mit kendskab til nederlandsk ja selv engelsk gør det kun muligt for mig at få et job på en tyggegummifabrik "Mapple Leaf"; en milliard små hvide kugler; bære kasserne, tømme kasserne (50 kg) ned i et kar med farvet sirup; bære kasserne, tømme kasserne, farvelægge kasserne – nej det måtte man ikke gøre. Kassen forsvandt med indhold, jeg skulle være taget af sted med kassen. Jeg har tyggegummi overalt. Lommerne fulde, hjem igen til atelieret med tyggegummi, men ikke længere kræfter til at arbejde. (Moreaux 1992)

Moreaux fik et tip om, at den hollandske stat gav varig støtte til kunstnere, der var bosat i Holland, ved regelmæssigt at købe af deres kunst. Det var organisationen Contreprestatie, som stod for det, og som mange andre unge kunstnere søgte Moreaux derfor om at blive accepteret.

> En Kommission kommer på besøg i atelieret og træffer en beslutning, ikke så meget på baggrund af arbejdets kvalitet, men af malerens seriøsitet. Generationer af hollændere har levet af dette system og lever stadig af det. Det er pragtfuldt og meget farligt, mange kommer ikke ud af det; de bliver små funktionærer, som laver månedens lille lærred, leverer det og rejser af sted til Provence et halvt år (…)
> Jeg havde taget tre lærreder frem ved Kommissionens besøg, "superbe" kompositioner med træer, grønne og hvide rytmer. Selvfølgelig de bedste i øjeblikket. Efter atelierbesøget var der en jury, som skulle votere. Ventetid.

travaillait sur la répétition, les détails et le changement fréquent d'angle de vue, tendant vers l'abstraction. La peinture était appliquée en couches épaisses. Les traits du pinceau, très appuyés, rendaient la surface vivante et vibrante et témoignaient de l'obsession de Moreaux pour le métier et les matériaux. Il grattait, égratignait et raclait jusqu'à ce que les motifs deviennent simples et lisibles.

Dès le début, gagner sa vie a été la grande question de Moreaux. Le règlement de compte avec son père l'avait conduit à ne plus recevoir d'aide de ses parents, or il n'y avait pas beaucoup d'opportunités de se débrouiller seul pour un jeune peintre méconnu. Jusqu'alors, Moreaux avait gagné sa vie comme footballeur, mais cela était incompatible avec une vie de peintre. À Amsterdam, il s'est débrouillé au début avec la bourse reçue de la Rijksakademie, mais la bourse épuisée, Moreau a dû travailler dans une usine de chewing-gum. Or, il était trop épuisé pour peindre.

> Les bourses sont épuisées. Le retour ? On n'y pense même pas. Il ne faut pas revenir! (….) J'ai reçu une lettre des PTT de Clignancourt. Ils me proposent une place d'entraîneur-joueur pour le foot. J'en pleure d'émotion. Heureusement, je rejoue à Amsterdam et j'ai au moins compris que Else a le foot en horreur. Plus de sous, pas de permis de séjour, mes connaissances du néerlandais et même de l'anglais ne me permettent qu'une place dans une usine de chewing-gum *Mapple Leaf,* milliard de petites boules blanches; porter les caisses, vider les caisses (50 kg) dans les cuves à sirop coloré; porter les caisses, vider les caisses, colorer les caisses, non, ça, il ne fallait pas le faire. La caisse est partie avec. J'aurais dû partir avec la caisse. J'ai du chewing-gum partout. Plein les poches. Retour à l'atelier avec du chewing-gum mais plus de force pour travailler. (Moreaux 1992)

Moreaux a appris que l'Etat hollandais – via une organisation nommée *Contreprestatie* – soutenait les artistes domiciliés en Hollande en achetant régulièrement quelques-unes de leurs œuvres. Comme beaucoup d'autres jeunes artistes, Moreaux y fait appel.

> Une commission visite l'atelier et décide, non tant de la qualité de l'œuvre, mais du sérieux du peintre. Des générations de Hollandais ont vécu de ce système, en vivent encore. C'est merveilleux et très dangereux, beaucoup ne s'en sortent jamais; petits fonctionnaires, ils font leur petite toile du mois, vont livrer et repartent six mois en Provence (….)
> J'avais porté trois toiles, superbes compositions d'arbres, rythmes vert et blanc de 120 points. Les meilleures du moment évidemment. Après la visite d'atelier, il y avait un jury. Attente.
> Une semaine encore, plus rien; plus rien pour peindre. Cette fois des cen-



La poire (Pæren), 1963



Les deux pigeons (De 2 duer), 1964

Le canard (Anden), 1964





Polders – marais littoral (Polders – marskområde), 1965

Endnu en uge og så fabrikken med afgang kl. 5 om morgenen; bussen og min madkasse. En dag bryder jeg sammen, og jeg kan ikke gå hen på fabrikken igen. Jeg tegner … og der er brev fra Kommissionen: de har købt to store lærreder, for et på det tidspunkt fabelagtigt beløb. Vi bestiller en kasse spansk vin til frokost, temmelig berusede begge to, latter, gråd, uden tvivl også elskov. Det kører for os. Det ligner et kunstnerliv, et pars forbløffende og skrøbelige ligevægt, helt sikkert ubevidsthed hos mig, men en tydelig tillid hos hende. Det er betryggende, ingen frygt for denne famøse "fremtid". (Moreaux 1992)

I 1965 blev Moreaux optaget i Contreprestatie, som sikrede tilstrækkelig indtjening hver måned, så længe han ønskede det. Øjeblikket var stort. For første gang i hans liv v ar der ro og frit lejde at male og udtrykke sig, og det blev startskuddet til et liv dedikeret til maleriet, hvor hans kunstneriske søgeproces især i de unge år foregik i højt tempo og førte ham gennem forskellige stilarter.



Hollande nord II (Holland nord II), 1965



Ratatouille épaisse (Tyk ratatouille), 1965

taines de dessins; et puis l'usine, départ à 5 heures du matin; le bus avec ma gamelle. Un jour je craque et ne peux repartir. Je dessine… et c'est la lettre de la Commission : ils ont acheté deux grandes toiles, pour un prix fabuleux (à l'époque). On commande une caisse de vin espagnol à midi, fin ronds tous les deux, à rire, pleurer, sans doute l'amour aussi.
On roule avec ça. Vie d'artiste paraît-il, étonnant et fragile équilibre d'un couple, inconscience chez moi sûrement, mais une apparente confiance chez elle. C'est rassurant, aucune angoisse pour ce fameux "avenir". (Moreaux 1992)

En 1965 donc, Moreaux a été accepté dans Contreprestatie qui lui offre d'acheter ses toiles chaque mois, aussi longtemps qu'il le désirait. C'était un grand moment. Pour la première fois de sa vie, il était libre de peindre et de s'exprimer au calme. C'était comme le démarrage, enfin, d'une vie dédiée à la peinture et la possibilité d'ouvrir un processus de recherche artistique intense, surtout pendant ses jeunes années, en traversant rapidement différents styles.



Paysage Danemark hiver (Vinterlandskab Danmark), 1965



Søndermarken (Parc à Copenhague), 1964



Paysage Danemark hiver (Vinterlandskab Danmark), 1965



Moreaux ved staffeliet (Moreaux au chevalet), Amsterdam 1964

GRAFFITI OG COBRA-INSPIRATION

Moreaux kunne nu male, som han ville uden hensyntagen til døgnets rytme, og det gjorde han. Han arbejdede som besat, og maleriet blev som narko for ham. Han malede døgnet rundt i et forsøg på at nå frem til en fuldendelse og en forløsning. Landskabsmotiver og stilleben blev afprøvet igen og igen i mange variationer med forskellige udsnit. Den store produktion krævede mange lærreder og uendelige mængder maling, og eftersom det altid var småt med penge, stjal Moreaux tuberne med maling i stormagasinerne i Amsterdam, og på loppemarkedet Waterlooplein fandt han brugte lærreder billigt, som han kunne male over.

Manien fortsatte. Moreaux magtede ikke at tøjle sine kræfter og sin lidenskab for maleriet, ønskede det nok heller ikke, og situationen spidsede til, så han nærmede sig et sammenbrud af ren og skær overanstrengelse. Han hverken sov eller spiste, og Raasum som ellers sjældent blandede sig i hans affærer, måtte insistere på at få ham væk fra atelieret for at få ham på ret køl igen. ”Kun Else lykkedes det at trække mig væk fra druknedøden. Kun lærredernes antal kunne berolige mig. Male og producere – ikke andet. Panik. Det absolutte vanvid”, skrev Moreaux i sin levnedsbeskrivelse i 1992.

På dette tidspunkt mens manien endnu rasede, nåede Moreaux imidlertid til et afgørende vendepunkt. Fra det ene øjeblik til det andet forlod han skildringen af naturen. Landskaberne, der var stort malede med en kraftfuld oliemasse påført lærredet, og stilleben i camaieu på grænsen af det ensfarvede førte ham radikalt mod andre motiver. En sen nattetime stod det klart for ham, at han skulle forlade de stilistiske landskabsscener, fordi en ny inspiration havde indfundet sig fulgt af en stor vision om at udvikle et selvstændigt genreprojekt.

> Ænderne for eksempel, har jeg behandlet på alle måder, jeg laver ikke andet end ænder. Endelig en aften forstår jeg. Det er nat. Juni. Amsterdam. Else sover; det åbne vindue vender ud mod Saphartiparken; ænderne dem ser jeg ikke mere, jeg hører dem; der er en sådan sarkasme i deres hånlige rappen at jeg endelig forstår tåbeligheden i min egen fremgangsmåde.
> Min udstilling i Sfinx: flot succes minsandten, noget salg, gode anmeldelser; men jeg tror ikke længere på det, eller også skal jeg udnytte denne åre og dette talent til bunds, skabe en ”genre”-karriere noget i stil med Pariserskolen. (Moreaux 1992)

L’INSPIRATION GRAFFITI ET COBRA

Moreaux a pu alors peindre comme il le souhaitait, en oubliant que les jours ne comptent que vingt-quatre heures. Il a travaillé comme un possédé, la peinture était sa drogue. Il peignait jour et nuit, dans le double espoir de la perfection et de la délivrance. Il faisait et refaisait des essais de paysages et de natures mortes dans de nombreuses variations et sous des angles de vue différents. Une telle production exigeait de nombreuses toiles et une grande quantité de peinture : Moreaux volait les tubes de peinture dans les grand magasins d’Amsterdam, et c’est au marché aux puces de Waterlooplein qu’il trouvait des toiles très peu chères sur lesquels il pouvait peindre.

Cette folie a continué. Moreaux était incapable de ralentir sa passion, et ne le désirait probablement pas. La situation s’aggravait, l’excès de travail l’amenant au bord d’une dépression. Il ne mangeait ni ne dormait et Raasum, qui ne se mêlait que rarement de ses affaires, a dû insister pour l’éloigner de l’atelier. “Else parvient seule à me tirer de la noyade totale. Panique. L’absolue démence”, Moreaux, dans sa description de vie, 1992.

C’est durant cette période frénétique qu’il est parvenu à un tournant. En un instant, il abandonne le motif de la nature. Les paysages peints à gros traits vigoureux et épais, les natures mortes en camaïeu presque incolores, l’ont conduit radicalement vers d’autres motifs. À une heure tardive de la nuit, il a eu la certitude de devoir suivre une nouvelle inspiration et la vision d’un projet personnel et original.

> Les canards par exemple, traités à toutes les sauces, je n’en fais toujours que des canards. Un soir enfin, je comprends. La nuit. Juin. Amsterdam. Else dort; la fenêtre ouverte donne sur le Saphartipark; les canards, je ne les vois plus, je les entends; il y a un tel sarcasme dans leur ricanement qu’enfin je comprends l’imbécilité d’une telle démarche.
> Expo *De Sfinx*: beau succès ma foi, quelques ventes, de bonnes critiques; mais je n’y crois plus ou alors exploiter à fond ce filon, faire une carrière de “genre” dans le style de l’Ecole de Paris, un peu. (Moreaux 1992)



Hiver (Vinter), 1964



Souvenirs (Erindringer), 1964

Loppemarked som motiv

Da Moreaux lidt senere boede i Sablon-kvarteret i Bruxelles, kom han ofte på loppemarkedet Jeu de Balle, fordi Raasum kiggede efter låse til sine tasker. Begge havde de næsen klistret mod jorden i timevis. For Moreaux var det stilleben set oppefra, som blev til en abstraktion, og samtidig så han liv pulsere i de tusindvis af ting, der myldrede mellem hinanden.

> Alt bliver tåget, bliver abstrakt og jeg begynder at opdage noget nyt i alt dette gamle. Disse tusindvis af ting som har tabt deres funktion, ligger der som tegn og danner snart meddelelser, en skrift; Jeg vil oversætte alt det her, det bliver en lang serie lærreder og tegninger, meget blege og lysende, og en tegnemåde hvor der bliver smurt tykt på. (Moreaux 1992)

Han affotograferede mønsteret af uensartede genstande og overførte det til lærredet i vibrerende fortællinger. Hver komposition blev til som en tyk oliemasse på lærredet, en selvstændig abstraktion og en overflod i pastel.



Bijou de famille (Familiesmykke), 1966

Marché aux puces X (Loppemarked X), 1966



Le marché aux puces comme motif

Lorsque Moreaux habitait le quartier Sablon à Bruxelles, il venait souvent au marché aux puces Jeu de Balle, accompagnant Raasum qui cherchait des serrures pour ses sacs. Tous deux gardaient le nez collé au sol pendant des heures entières. Pour Moreaux, c'était une nature morte vue d'en haut qui devenait une abstraction, en même temps, il voyait la vie battre vite dans les milliers d'objets entremêlés.

> Tout s'embrouille, devient abstrait et je commence à découvrir du neuf dans tout ce vieux. Ces milliers d'objets qui ont perdu leur fonction sont là comme des signes, forment bientôt des messages, une écriture: traduire tout ça, une longue série de toiles et dessins, très pâles et lumineux, graphisme dans une large pâte. (Moreaux 1992)

Il prenait des photos d'objets incongrus et les transmettait à la toile dans des récits vibrants. Chaque composition d'alors est née d'une masse épaisse d'huile sur la toile, une abstraction personnelle et originale dans une surabondance de couleurs pastel.

Marché aux puces (Loppemarked), 1966





Marché aux puces, Le premier (Loppemarked, den første), 1966



Marché aux puces VIII (Loppemarked VIII), 1966



Graffiti-maleri

Fra loppemarkedernes myldrende udstillingsflader flyttede Moreaux hurtigt blikket videre til byens rå overflader af faldefærdige vægge, iturevne opslagstavler og snavsede fortove. Og til børnenes graffiti. Han traskede ad gaderne Rue Haute og Rue Blass i Bruxelles, og hans fantasi satte i gang på denne strækning. Det blev starten på en ny tilstedeværelse i byens gader.

> En stor gysen. Jeg begynder at dirre; endnu bare en måde at se på, men allerede noget andet. På vejen genopdager jeg murene, gamle forfaldne mure i disse gader: graffitien. Meget hurtigt bliver forbindelsen etableret, at kunne fortælle. Turen fra loppemarkederne til graffitierne bliver brutal, som en voldtægt, en nødvendig vold. Jeg føler at jeg skal afskære, bryde med en hel fortid, "kulturen". (Moreaux 1992)

Moreaux oplevede stadig et ekstremt pres indefra, som fik ham til at male som en besat, indtil hans fysik omtrent brød sammen. Graffiti-malerierne blev kun til i en stærkt medrevet tilstand, hvor alle penselstrøg skete i en stor samtidig udladning. Der var voldsomme kræfter på spil, og hurtigt blev de afbrudt af ny inspiration, der krævede herredømmet.

> Else skulle tilbage til Danmark nogle dage. Jeg er alene for første gang i 3-4 år. Fuldstændig overgivet til denne kamp. (…) Meget hurtigt klædt helt af af denne frygtelige hersker, meget hurtigt afkræftet, gjort skrøbelig og hypersensibel. En beruselse der også skal vise sig at blive yderst positiv. Jeg maler som en gal og smadrer alt med en ufattelig dygtighed i betragtning af at jeg ikke er mig selv. Jeg bader det igangværende lærred med en tyk suppe. Jeg kradser, graverer i det tykke lag, 24 timer i træk. Når jeg dukker op til overfladen igen, er jeg næsten sikker på at have vundet, men hvilken rystelse. Jeg løber rundt og skråler fuldstændig befriet for måden at se på. Jeg finder på efterhånden som arbejdet skrider frem. 1967 – jeg maler for første gang. (Moreaux 1992)

For Moreaux blev graffitimuren et udtryk for verdens igangværende fortælling indskrevet i nogle tegn, som var udformet af hans samtidige. Det blev nutid i stedet for kulturens bagudrettede erindring, og det var levende symboler på den universelle tanke. På graffiti-lærredet fyldte Moreaux fortsat en tyk oliebaseret murmasse, hvori han indskrev sin egen tegnstruktur og fortolkning, så værkernes overflade træder ud af rammerne som relieffer.

Contrat de mariage (Ægteskabskontrakt), 1966

Peinture graffiti

Moreaux a rapidement abandonné les surfaces grouillantes du marché aux puces pour tourner son regard vers les murs délabrés de la ville, les panneaux d'affichage en lambeaux, les trottoirs sales et les graffitis des enfants. Ses trajets rue Haute et rue Blass à Bruxelles ont activé son imagination.

> Un grand frisson. Je commence à vibrer; encore qu'une façon de voir, mais déjà autre chose. Sur le parcours je redécouvre les murs, vieux murs délabrés de ces rues : les graffitis. Très vite, le rapport s'établit, pouvoir raconter. Le passage des puces aux graffitis sera brutal, comme un viol, violence nécessaire. Je sens que je dois couper, rompre avec tout un passé, avec la "culture". (Moreaux 1992)

Moreaux ressentait toujours une intense pression intérieure, le conduisant à peindre comme un possédé jusqu'à s'écrouler physiquement. Les *peintures graffiti* ont été créées dans un état extrême où tous les traits de pinceau surgissaient d'un même mouvement. Des forces impétueuses étaient en jeu.

> Else a dû repartir au Danemark quelques jours. Je me retrouve seul pour la première fois depuis 3 ou 4 ans. Complètement livré à cette bataille. (….) Plus de "rivalité". Très vite mis à nu par cette terrible maîtresse, très vite exténué, fragilisé, hypersensibilisé, une ivresse qui va s'avérer des plus positives. Je peins comme un fou et "fous" tout en l'air avec une maîtrise incroyable, vu mon état second.
> Je baigne la toile en cours d'une épaisse soupe. Je gratte, grave en pleine pâte, une nuit, un jour. Quand je fais surface, je suis presque sûr d'avoir gagné, mais quelle secousse ! Je cours en plein chant, délivré de la "facon de voir". J'invente au fur et à mesure. 67 – je peins pour la première fois. (Moreaux 1992)

Pour Moreaux, les graffitis sont devenus l'expression en cours du récit du monde. Signes élaborés par ses contemporains, ils représentaient le présent, préféré à une culture passée, ils étaient des symboles vivants de la pensée universelle. Moreaux a continué à couvrir la toile d'une masse épaisse de peinture dans laquelle il gravait son propre univers de signes.

> Le délire d'images enregistrées depuis longtemps dans cette tête (malade) se déchaîne alors. La tête comme une cage à fantasmes, être très prudent avant d'ouvrir la trappe. Le jour difficile à extirper, se méfier la nuit… ou alors vite



Dans la malle (I kufferten), 1966

Det delirium af billeder, der længe har været registreret i dette syge hoved, slipper nu ud. Hovedet som et bur med drømmesyn og fantasmer. Man skal være meget forsigtig med at åbne lågen. Om dagen er det vanskelige at få dem ud, man skal være på vagt om natten … eller også hurtigt nagle dem fast på papiret, tegningen. Jeg ser galskaben som en sæk muskler, der ruller under huden på jagt efter en udgang; alle de svage punkter svulmer op, vrider sig, stemmer imod, bliver spændte under presset af denne uhæmmede kraft, der slippes løs og som skal ud … hoved, mund, øjne, køn.
Jeg forsøger at skrive, tegninger med skrift, vanvittige historier, hvor fortællingen ender med ordet slut, ligesom en fisk der ville bide sig selv i halen. Også tegneserier. Collager af tegninger, revet itu, klistret op, fund, ophobning. Historien der udvikler sig, mens jeg følger gaden. Dialogen skabt af plakaten, vinduet i bistroen, biografen, portnerkonens hoved i nr. 32, de 1000 lukkede døre, vinduer, plakater, surrealistiske dialoger.

Perioden med graffiti-maleri varede fra 1967-1969. Graffiti-malerierne er i dæmpede olivengrønne farvetoner, nogle få af dem er belyste og farvelagte som børnetegninger. Farven var ikke tilfældig. Moreaux oplevede, at han var lukket inde i et gråt land.



Che Gevarra Square, 1967

les clouer sur le papier, dessin. Je vois la folie comme un sac de muscles qui roule sous la peau, cherchant une issue; tous les points faibles se gonflent, se tordent, s'arc-boutent, bandent, sous la pression de cette force déchaînée qui doit sortir… Tête. Bouche, yeux, sexe.
J'essaie d'écrire, dessins d'écriture, dessins des cris, histoires folles dont le mot fin termine le récit comme la queue qu'un poisson voudrait se mordre. Bandes dessinées aussi, collages de dessins, déchirés, collés, retrouvailles, accumulation. L'histoire qui se développe comme en suivant la rue, le dialogue créé par l'affiche, la vitrine du bistrot, le cinéma, la tête de la concierge du 32, les mille portes fermées (ou vertes ?), fenêtres, affiches, dialogues surrealistes. (Moreaux 1992)

La période graffiti a duré de 1967 à 1969. Ces peintures sont marquées par des tons sourds, vert olive, quelques-unes sont illuminées et colorées comme des dessins d'enfant. La couleur n'était pas choisie par hasard, Moreaux la voyait comme celle du pays gris qui l'enfermait.



Les vieux cons (De gamle fjolser), 1966



Rue des amandiers (Mandeltræsgade), 1967



Les beaux ministres (De skønne ministre), 1967



Grafitti de Pile Alle (Grafitti fra Pile Allé), 1966



Portrait (Portræt), 1967





Lettre d'amour (Kærestebrev), 1967

Manigraphique (Manigrafik), 1967



Rue de salut (Frelsens vej), 1967

Cobra-inspiration

I Amsterdam og Bruxelles var Moreaux flittig museumsgæst og navnlig kom han på Stedelijk Museum, hvor han blandt andet så Cobra-malerne Appel og Jorn, som han blev meget optaget af.

> Heldigvis ejer Amsterdam på det tidspunkt verdens mest avant garde museum. I Stedelijk kan man hver måned se 4 eller 5 udstillinger med forskellige af samtidens tendenser:
> - Amerikanerne: Pollock, Tombly, Tobey, Mortherwell, Warhol.
> - Italienerne: Fontana, Buri, Del Pezzo, Rottela.
> - Franskmændene: Dubuffet, hele banden med Restany, Armand, Spoeri, Cesar, Raysse.
> - Hollænderne/Belgierne: Lucebert, de Keiser, Raveel, Elias.
> - Englænderne: Moore, Bacon, og en lille ung fyr… David Hookney.
> - De belgiske surrealister især: Magritte, Delvaux
>
> Men det bliver De Kooning, Jorn, Appel der kommer til at ryste mig mest. Jorn, det opfindsomme geni, han ser virkelig ud til at få fodfæste som førende. Hvad har det med mig at gøre, hele denne Cobra? Lige netop ingenting, min forbindelse er Else, som er dansker som Jorn, Pedersen, Heerup, Mogens Palle og andre. Også hun afstemmer farverne. Jeg begynder lidt efter lidt at forstå nødvendigheden af det. Dette behov for en sol der er så sjælden eller anderledes i Norden. (…)
> Cobra er igen noget andet, ekspressionismen som jeg kommer til at forstå senere. Men der bliver allerede sat spørgsmålstegn ved alt. Dubuffet eller Magritte har lært mig endnu en ting: humoren kan have en plads i maleriet. Jeg begynder at slappe af… (Moreaux 1992)

Graffiti-malerierne, som Moreaux var i gang med, blev nu mere belyste, og de fik farve som børnetegninger. Også forrevne plakater kom nu og da til syne. Graffitierne sprængtes indefra, efterhånden blev de mindre raffinerede, og til gengæld blev de vildere. ”Jeg holder mig ikke længere tilbage, jeg følger med i alt dette, en voyeur uden skam” (Moreaux, 1992).

Et nyt udtryk var trådt i stedet. Moreaux var inspireret af Cobra-malernes kraftfulde udtryk og deres hyldest til kunstnerens utæmmede fantasi, og Moreauxs cobra-inspirerede produktion blev et selvstændigt historisk og fransk efterspil. I maleri, tegning og skulptur udfoldede Moreaux sin egen fantasi i hurtige bevægelser og med stærke farver. Som det gjaldt for Cobra-malerne var det mennesket, han portrætterede, og stumper af graffiti-tekster fulgte med flere steder.

Inspiration Cobra

À Amsterdam et à Bruxelles, Moreaux visite beaucoup les musées. Il a surtout fréquenté le Stedelijk Museum où, entre autres choses, il a vu les peintres Cobra Karel Appel et Asger Jorn, qui l’ont beaucoup fasciné.

> Heureusement l’Amsterdam de l’époque possède le musée le plus avant-garde du monde. Au Stedelijk, on peut voir chaque mois 4 ou 5 expo de différentes tendances contemporaines:
> Les Américains Pollock, Tombly, Tobey, Mortherwell, Warhol
> Les Italiens Fontana, Burri, Del Pezzo, Rottela
> Les Français Dubuffet, toute la bande de Restany, Armand, Spoeri, César, Raysse
> Les Hollandais-Belges Lucebert, de Keiser, Raveel, Elias
> Les Anglais Moore, Bacon et un petit jeune … David Hockney
> Les surréalistes belges surtout; Magritte, Delvaux
>
> Mais ce seront De Kooning, Jorn, Appel qui vont me secouer le plus. Jorn, le génie inventif, lui a vraiment l’air de se prendre un pied magistral, quel rapport avec moi tout ce Cobra ? Rien justement, le rapport, c’est Else, danoise comme Jorn, Pedersen, Mogen Pralle et autres. Elle aussi balance la couleur: J’en comprends peu à peu la nécessité. Ce besoin de soleil si rare ou différent dans le Nord. (…)
> Cobra c’est autre chose encore, l’expressionisme que je comprendrai plus tard. Mais déjà tout se remet en question. Dubuffet ou Magritte m’ont appris encore autre chose: l’humour peut avoir sa place dans la peinture. Je commence à me détendre. (…) (Moreaux 1992)

Les peintures graffiti que Moreaux était en train de peindre sont alors devenues plus lumineuses et elles ont pris les couleurs des dessins d’enfants. De temps en temps, les affiches déchirées sont aussi apparues. Les graffitis sont peu à peu devenus moins raffinés et de plus en plus délirants. ”Je ne me retiens plus, je suis tout ça comme en dehors de l’action, voyeur sans pudeur” (Moreaux 1992).

Une nouvelle expression se déclenchait. L’inspiration venait de la vigueur des peintres Cobra et de la passion qu’ils portaient à une imagination débridée. On pourrait dire que cette production de Moreaux a constitué une forme d’épilogue français et très personnel au mouvement Cobra. Que ce soit en peinture, en dessin ou en sculpture, Moreaux a donné libre cours à ses propres fantaisies dans les mouvements rapides et avec des couleurs vives. Comme c’était le cas pour les peintres Cobra, ses portraits étaient marqués en plusieurs endroits de textes graffiti.

> Og så, når man lever et nomadeliv mellem København, Bruxelles og Amsterdam, ser det ud som om tilfældet i moderne normaliserer sig rundt om et blik fælles med tidens pionerer: den geniale Jorn, den robuste Appel eller alkymisten Alechinski. Jean Moreaux åbner sin palet og giver nyt liv til farverne på baggrunde af camaieu. Muren og hans graffiti træder i baggrunden på store funklende kompositioner, hvor der vibrerer karminrødt, kraprødt, himmelblåt og kadmium. Raffinementet i graffitierne bliver til karikatur, og børnetegningerne, der er malet med store farvede flader, får en ny kraft. (Jacques Blanchet, Galleri R.O.M.E.)

Moreaux havde ikke personlig kontakt med Cobra-gruppen, men han mødte Pierre Alechinsky ved en tilfældighed. De udvekslede eksempler på deres arbejde, og Alechinsky blev fascineret af Moreauxs tegneserier.

> En dag på vej hjem fra Antwerpen stiger der en lille skægget mand ind, han er halvvejs skaldet, rødhåret, og bærer en lille sort attachétaske, han er allerede meget kendt i 69: mester Alechinsky. Han har netop retoucheret et maleri på museet. Han dedikerer en lille bog til mig, som kun lige er udkommet, og lover mig at komme forbi en dag og besøge mig i Bruxelles. Derefter diskuterer vi videre og til slut, meget nysgerrig, beslutter han pludselig at komme med det samme. Han tilbringer en time med at se det hele, på knæ på gulvet, er fascineret, ser det ud til, af mine tegneserier: bebrejder mig endog at klæbe dem dårligt op. Har han brugt dem? Det tror jeg oprigtigt talt, rundt om på sine lærreder. Jeg har genfundet dem. Bedre. Bravo. Han er en kyndig person, en alkymist, en jonglør og vanvittig dygtig. Som den yngste i Cobra har han på intelligent vis formået at få fat i det ”smukke” i Cobra. Han har hverken Appels kraft, eller Jorns genialitet, men hvilken ”karriere” har han ikke skabt sig. Bravo til ham. (Moreaux 1992)

Som en variant af sit cobra-inspirerede maleri malede Moreaux på masonitplader, som han efterfølgende skar i mindre stykker som puslespilsbrikker. Han var optaget af det legende element, og han gav brikkerne form, sådan at flere af dem kan sammensættes på mere end én måde. Derved opstod forskellige lige gyldige udgaver af det samme værk – alt afhængig af hvem der satte brikkerne sammen.

(Se seks maleri-puslespil i grundform og deres varianter, side 146-155).

> Et puis, lorsqu’on nomadise entre Copenhague, Bruxelles et Amsterdam, il semble que le hasard des rencontres se normalise autour d’un regard commun avec des pionniers du temps : Le génial Jorn, le robuste Appel ou l’alchimiste Alechinsky. Jean Moreaux ouvre sa palette et ravive les couleurs sur des fonds camaïeux. Le mur et ses graffitis viennent en arrière plan de grandes compositions éclatantes où vibrent carmins, garances, céruléums et cadmiums. Le raffinement des graffitis se caricature, et les dessins enfantins, brossés en larges plages colorées prennent une nouvelle force. (Jacques Blanchet, Gallerie *R.O.M.E.*)

Moreaux n’avait pas de contact personnel avec le groupe Cobra mais il a rencontré Pierre Alechinsky par hasard. Ils ont échangé des exemples de leur travail et Alechinsky a été fasciné par les bandes dessinées de Moreaux.

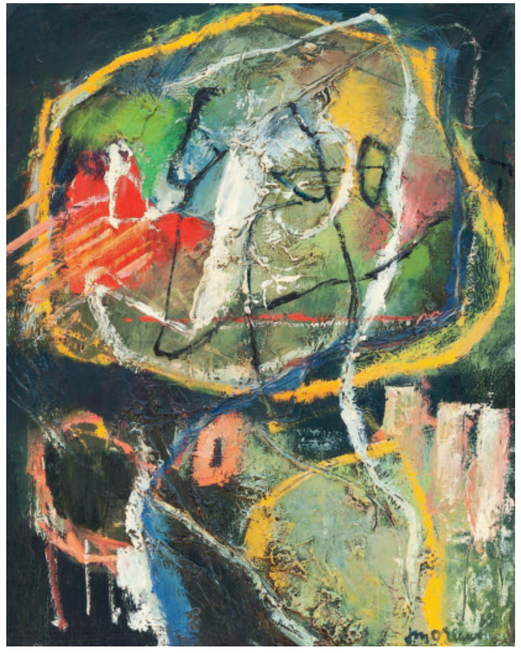
> Un jour de retour à Anvers, monte un petit barbu, moitié chauve, roux, petit attaché-case noir, déjà très connu en 69 : le père Alechinsky. On discute, sympa; il vient de retoucher une toile au musée, me dédicace un petit livre à peine sorti, me promet de passer un jour me voir à Bruxelles, et puis on discute encore et finalement très curieux, il décide soudain de venir de suite. Il passera une heure à tout regarder, à genoux par terre. Fasciné, semble-t-il, par mes bandes dessinées. Il me reproche même de les mal maroufler. S’en est-il servi ? Sincèrement oui, je crois, autour de ses toiles. Je les ai retrouvées en mieux. Bravo. C’est un savant ce mec, un alchimiste, un jongleur et bougrement habile. Le plus jeune du Cobra, il a su très intelligemment récupérer le “beau” du Cobra. Il n’y a ni la force de Appel, ni le génie de Jorn, mais quelle ”carrière” il s’est faite. Bravo à lui. (Moreaux 1992)

Dans une variante à sa peinture inspirée de Cobra, Moreaux a peint sur des plaques d’Isorel qu’il a ensuite découpées en petites pièces comme les éléments d’un puzzle. Leurs formes permettaient de les assembler de plusieurs manières, pour que naissent ainsi, selon la personne réalisant l’assemblage, plusieurs versions différentes, chacune aussi valable que l’autre.

(Voir 6 peintuzzles en form de base et ces variations aux pages 146-155).







Bicephal (To-hovedet figur) zero, II, IV, 1968

Pour la vie (Til livet), 1968













Accouplement (Parring) I, II, III, IV, 1968

Un danois à Paris (En dansker i Paris), 1969



Rondamour (Rundtosset af kærlighed), 1969



Le jaloux (Den jaloux), 1969



Jeu de Dames (Dam-spil), 1969



C'est ailleurs (Det er et andet sted), 1969

Viens, on s'arrangera (Kom, vi finder ud af det), 1968















Dessins (Tegninger), 1967





Dessins (Tegninger), 1967-68





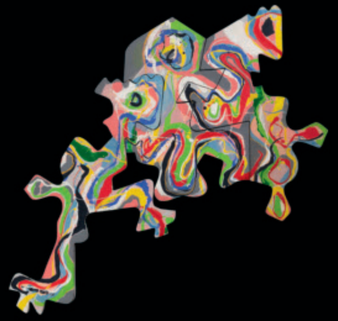






Anwers, 1969. Peinttuzzle, en forme de base et variations
(Maleri-puslespil, i grundform og med variationer)











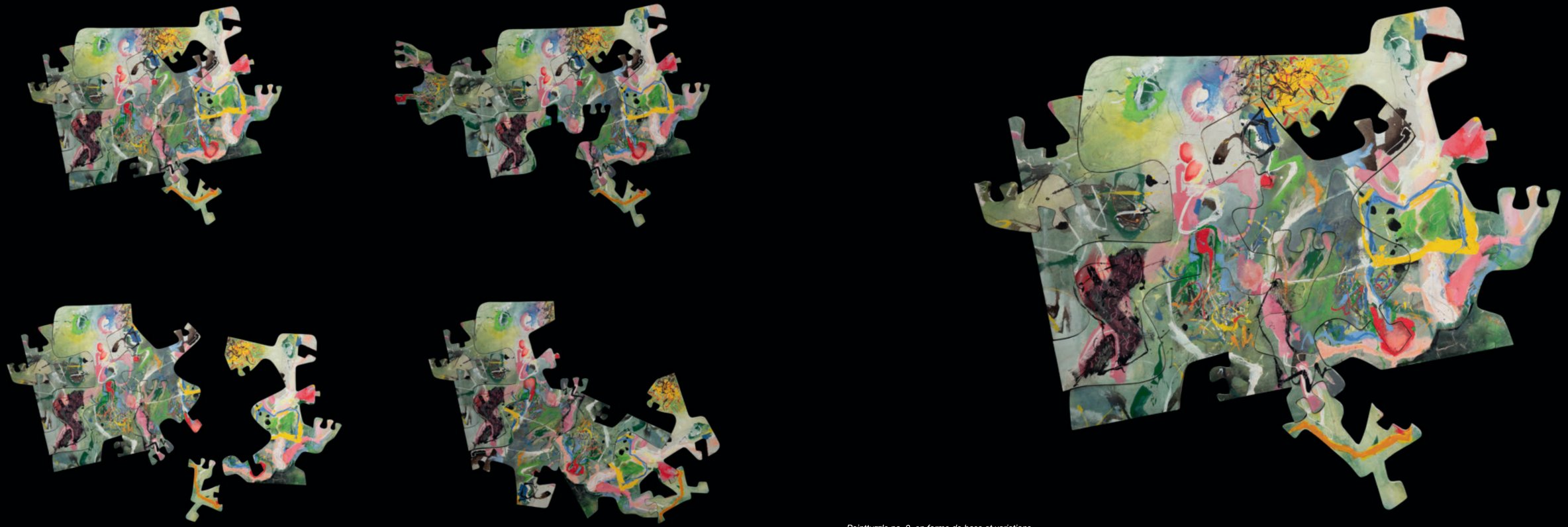
Peinttuzzle du catalogue, en forme de base et variations
(Maleri-puslespil fra katalog, i grundform og med variationer), 1969



Peinttuzzle no. 1, en forme de base et variations
(Maleri-puslespil nr. 1, i grundform og med variationer), 1969



Peinttuzzle Noir et blanc, en forme de base et variations
(Maleri-puslespil Sort og hvid, i grundform og med variationer), 1968



Peinttuzzle no. 2, en forme de base et variations
(Maleri-puslespil nr. 2, i grundform og med variationer), 1968





Peinttuzzle Histoire de cheval rose, en forme de base et variations
(Maleri-puslespil Historien om den lyserøde hest, i grundform og med variationer), 1968



Champignons noirs (Sorte svampe), 1971

Polygames som maleri og skulptur

Både graffiti- og cobra-malerierne var populære, og Moreaux solgte dem hurtigt. Gallerie Contour-Bruxelles udstillede bl.a. Moreauxs graffiti, og han fik god kritik, og to gallerier i Bruxelles og Antwerpen skrev kontrakt med Moreaux og blev eneforhandlere af polygames-skulpturerne.

Kunsthandler Villy Omme i Silkeborg købte også et vognlæs skulpturer og Cobra-malerier af Moreaux til en udstilling "Made in France" sammen med med Alechinsky og Jorn. Dette fik i 1971 Moreaux til at stoppe med den hollandske modydelsesmodel. "Endelig fri", skrev Moreaux.

Men for Moreaux var det ikke et mål i sig selv at sælge værkerne. Han var forfærdet ved tanken om, at det gode salg kunne være begrundet i, at malerierne var konforme og intetsigende, og han ønskede for alt i verden ikke at male sofastykker. Endelig frigjort som han var af de snærende bånd i det højborgerlige miljø, han kom fra, og de katolske munkes moralprædiken i skolen, var målet at fortælle verden nogle helt andre historier, der kunne ruske op i det borgerlige liv, som han fandt forlorent og forløjet.

Derfor blev Moreaux ikke ved graffiti og cobra-inspirationen, men søgte videre, og fra 1970 blev maleriet gradvist mere figurativt, ligesom inspirationen fra surrealisterne trådte tydeligt frem. Forskellige stykker krop fandt vej til lærredet i forvrængede kompositioner, og en lyserød kødfarve blev flittigt anvendt. Det var hænder, balder og højhælede sko, mandens stribede bukseben og kvindens netstrømper, som flettede sig ind i hinanden. Elementer af sort-hvid tegning var også med. I denne periode begyndte han for alvor at give los for humoren og for sin erotiske fantasi. Temaet døbte han polygames, gruppesex.

Polygame-malerierne blev akkompagneret af en serie skulpturer af papmaché og akrylpasta, hvor figurerne fra maleriet genspillede sig. Poly-

Peintures et sculptures polygames

Les *peintures graffiti* et Cobra étaient populaires, Moreaux les a vite vendues. La galerie *Contour-Bruxelles* a exposé les graffitis de Moreaux et la critique était favorable. Deux galeries, à Bruxelles et Anvers, ont proposé des contrats d'exclusivité à Moreaux pour ses sculptures *polygames*.
Le marchand d'art Villy Omme, à Silkeborg, a acheté une voiture entière de sculptures et de peintures Cobra à Moreaux, destinées à une exposition "Made in France" avec Alechinsky et Jorn. Cela a conduit Moreaux à renoncer au modèle de Contre-prestatie hollandaise. "Enfin libre" a écrit Moreaux.

Mais pour lui, vendre les œuvres n'était pas un but en soi. Il était terrifié à l'idée qu'une bonne réussite commerciale puisse découler du caractère conformiste et banal des œuvres. Or, pour rien au monde il ne désirait faire des tableaux pour décorer les salons. Enfin libéré des chaînes le liant à son milieu d'origine comme des sermons des prêtres catholiques de son école, il voulait raconter au monde toutes autres sortes d'histoires, destinées à perturber une vie bourgeoise qu'il trouvait fausse et mensongère.

Pour cette raison, Moreaux a continué ses recherches et, à partir de 1976, sa peinture est peu à peu devenue figurative en même temps que l'inspiration surréaliste apparaissait évidente. Des morceaux de corps sont apparus sur la toile, dans une dominante de couleur de peau rose. S'entremêlaient des mains, des cuisses, des chaussures à talons hauts, des pantalons rayés pour les hommes, des bas résilles pour les femmes. Il y avait aussi des éléments de dessin noir et blanc. C'est dans cette période que Moreau a commencé à laisser libre cours à l'humour et à ses fantaisies érotiques. Il a baptisé ces peintures polygames.

Les peintures polygames étaient accompagnées d'une série de sculptures en papier mâché et en pâte acrylique où réapparaissaient les figures de la



Contestataire et à travers (Samfundskritisk og på tværs), 1971



game-skulpturerne bestod af flere separate dele, som man kan sætte sammen på forskellige måder ligesom flere partnere, der har sex med hinanden.

I Danmark holdt Gallerie-Sammenslutningen i Danmark i 1971 en fælles udstilling på Gentofte Rådhus, hvor Moreaux havde sine polygames med.

> Skal en kunstners værdi måles efter, hvor mange der har følt trang til at røre ved hans skulpturer, så kommer Jean Moreaux' mønstrede acryl-figur "le couple" og Hans Jørgen Nicolaisens messingskulptur ind som flotte favoritter. (Politiken 17.1.1971)

Moreauxs Cobra-periode blev en vital overgangsperiode i hans samlede produktion. Graffitistudierne blev trukket med ind i værkerne, men hurtigt begyndte også de klare figurative elementer at melde sig, som karakteriserer Moreauxs senere produktion. Brudstykker, forvridninger og forvrængninger af menneskekroppen står som kommentar til reklamesprogets klicheefyldte og falske fremstilling af menneskekroppen.

La fuite (Lækagen), 1971

peinture. Les sculptures polygames étaient faites de plusieurs parties séparées qu'on pouvait assembler de différentes manières, à l'image de plusieurs partenaires s'essayant aux jeux de l'amour.

En 1971, un rassemblement de galeries au Danemark a organisé une exposition collective à Gentofte Rådhus à laquelle Moreaux a participé avec ses polygames.

> Si on estime la valeur d'un artiste d'après le nombre de personnes qui ont eu envie de toucher ses œuvres, la figure acrylique bariolée de Jean Moreaux et la sculpture de cuivre de Hans Jørgen Mortensen se classent parmi les favoris. (Politiken 17.1.1971)

La période Cobra de Moreaux a été une période vitale de transition dans l'ensemble de sa production. Les études graffiti ont été intégrées dans les œuvres, mais très vite des éléments nettement figuratifs ont commencé à apparaître, qui caractériseront sa production postérieure. Les fragments, les torsions et les déformations du corps humain constituent autant de commentaires aux fausses représentations du corps faites de clichés, que l'on trouve dans le discours publicitaire.

Moreaux komponerer en polygame-skulptur ved at sammensætte separate dele, (Moreaux compose une sculpture polygame en assemblant des pièces séparées), Bruxelles 1967

Moreaux avec une sculpture polygame colorée (Moreaux med en farvelagt polygame-skulptur), Bruxelles 1967









Orage d'amour (Kærlighedstordenvejr), 1971



Rêve de jeune fille (En ung piges drøm), 1971



Cobra polygame No. 8 (Cobra sexorgie nr. 8), 1970



L'araignée, (Edderkoppen), 1971



Cobra femme en boite (Cobra kvinde i kassen), 1970



Cobra polygame No. 2 (Cobra sexorgie nr. 2), 1970

Tegneserier og illustrerede tekster

Moreaux var i mange perioder både engageret i at skrive og i at tegne og male. Ord og billede spillede godt sammen, og et eksempel på dette er hans collageprægede tegneserier, der fremstod som en enkelt tegnseriestribe klæbet på karton. De var underfundige og fabulerende, ligesom hans tekst, tegning og maleri i øvrigt var det, og de indeholdt lige dele satire og selvironi.

Det er en blanding af sætninger og ordspil, der ofte er ætsende onde og som består i en selvlatterliggørelse og et distanceret og ofte grusomt blik på tidens samfund uden at Moreaux nogensinde tager sig selv alvorligt: Vores verden er kun forvirring, og tegneserien illustrerer dette. Moreaux tager sine yndlingtemaer op: kirken, politik, maleri, død. Således fx en parodi på evangelierne: "tag til Gare St Lazare, vask dig og gå... jeg var der i åben kiste. Mirakel! udbrød jeg ", eller også drejer det sig om aktuelle forhold.

Tegneserie nr. 2 indleder med følgende udsagn: 'Det er ikke for at overdramatisere, men man må acceptere at dø. Yes. To be or not to be, it´s just a time question'.

Kunstverdenen får også et par ord med på vejen: 'Folk køber ikke kunst, det er en kendsgerning. Malerne, de er blot parasitter, som burde eksternaliseres. Man kan f.eks. brænde dem og bruge deres aske til nature mortes'. Og teksten slutter med en brugsanvisning, hvor Moreaux foreslår, at tegneserien f.eks. kan anvendes til at fore affaldsskakten, dække sine kønsorganer eller som bælte.

Bandes dessinées et textes illustrés

A plusieurs reprises, Moreaux a travaillé en même temps la peinture et la bande dessinée. Mots et images se renforçaient mutuellement. Ses bandes dessinées sur carton, composées de nombreux collages, en sont un parfait exemple. Malicieuses et fantastiques, satiriques et pleines d'ironie envers soi-même, elles sont à l'image de son texte, de son dessin et de sa peinture.

Se mélangent ainsi phrases et jeux de mots, souvent très caustiques, faits d'auto-dérision et d'un regard distancié et parfois cruel sur la société de l'époque, sans jamais se prendre au sérieux : notre monde n'est que confusion et la bande dessinée l'illustre. Moreaux reprend ses thèmes de prédilection : l'église, la politique, la peinture, la mort. Ainsi, une parodie des évangiles : « vas à la Gare St Lazare, laves toi et marche…j'y ai été à tombeau ouvert. Miracle m'écriais-je ! », ou encore des allusions à l'actualité de l'époque.

La bande dessinée numéro 2 commence par la déclaration suivante:" Ce n'est pas pour dramatiser à l'excès mais il faut accepter de mourir, Yes, to be or not to be that is just a time question."

Il commente aussi le monde de l'art : " Le texte finit par un mode d'emploi de la bande dessinée préconisant qu'on l'utilise comme un sac-poubelle, ou pour couvrir ses organes génitaux.



Tegneserie nr. 13 (Bande dessinée no. 13), 1969



Tegneserie nr. 2 (Bande dessinée no. 2), 1969 – se næste opslag (voir post suivant)



Tegneserie nr. 3 (Bande dessinée no. 3), 1969



Tegneserie nr. 5 (Bande dessinée no. 5), 1969

Bande dessinée no. 2 (Tegneserie nr. 2), 1969



1 Jeg vil ikke dramatisere, men man må erkende/tilstå og dø.
2 Yes, to be or not be that is just a time question.
3 Det er indlysende, at så snart Israel over for verden har indrømmet/erkendt retten til at eksistere, så må denne verden give araberne ret til at rende verden i røven.
- QED (Quid erat demonstrandum = hvilket skulle bevises)
4 Godt lad os ikke snakke mere om det.
5 Jeg kan sove på min første (del)
Sætte mig på min anden (del)
Og hele mig har givet de Gaulle lov
til at latterliggøre sig selv endnu en gang.
6 Endnu engang … Du er hård. Alle er vrede på den fyr,
og hver gang bliver han genvalgt.
7 Fagforening, bed for os alt for fattige fiskere fra Bretagne.
8 Hunden gør, karavanen passerer forbi
9 Gå til Gare St Lazare
Vask dig og gå…
Jeg var der i åben kiste
Mirakel! udbrød jeg.
10 Folk køber ikke malerier.
Det er en almindelig kendt sag til almen nytte.
Malerne er parasitter!!! De burde udryddes!!!
Man kunne fx brænde dem, og med asken kunne man lave noget brændt menneske-jord.
som kunne bruges i "nature morte" billeder.
11 Allerkæreste Anne, hvor er jeg dog lykkelig over at ha' Dem!
Ha! se en veninde, som er henrykt for (mine à bois?)…
12 Knepper du?
laver du pillon?
nej, ikke pillon? men pa pillon – sommerfugl!
Hvad læser du?
Bellule(?) og hans damer.
13 NB (Nota bene)
Denne tegneserie kan bruges til mange ting:
til indvendig pynt på skraldespande eller på toiletspande.
Til mavebælte for en dame – beskytterinde, til at tildække sit køn
for en herre som ikke har arabisk liderlighed(?)
og endelig som et katalog med fornærmelser i farve
til en intellektuel agent som har læst på Sorbonne
– eventuelt til at smide væk (men selvfølgelig ikke tegneserien).



1 Je ne veux pas dramatiser mais il faut reconnaître et mourir
2 Yes, to be or not to be, that is just a time question
3 Il est bien *évident* que dès qu'Israël aura reconnu au reste du monde le droit d'exister, ce reste du monde devra reconnaitre aux Arabes le droit d'emmerder le monde.
– CQFD (ce qu'il fallait démontrer)
4 Bon, n'en parlons plus
5 Je peux dormir sur mon premier
M'asseoir sur mon second
Et mon tout a permis à de Gaulle
De se ridiculiser une fois de plus
6 Une fois de plus… Vous *êtes* dur. Tout le monde lui en veut à ce bonhomme et chaque fois il est réélu…
7 Syndicat priez pour nous trop pauvres pêcheurs bretons
8 Le chien aboie, la caravane un coup passé
9 Vas à la gare St Lazare
Laves toi et marches…
J'y ai *été* à tombeau ouvert
Miracle! m'écriais-je
10 Les gens n'achètent pas de peinture
C'est un fait reconnu d'utilité publique
Les peintres sont des parasites!!! ils devraient *être* exterminés!!!
On pourrait par exemple les brûler – et avec les cendres on pourrait faire de la terre d'hombre brulé – *ça* sert dans les natures mortes…
11 Ma très chère Anne, comme je suis ravi de vous avoir
Ha! voir une amie – Ravie de (mine à bois)…
12 - est-ce que tu baises?
- est-ce que tu pillon?
- non pa pillon
- qu'est-ce que tu lis?
- Bellule et ses dames
13. N.B (nota bene)
Cette bande dessinée peut avoir de multiples usages:
servir de décoration d'intérieur de poubelles de seau hygiénique.
De ceinture abdominale pour une dame patronnesse, de cache sexe
pour un monsieur qui n'a pas libidineux arabe
et enfin pour répertoire d'insultes en couleur
Pour agent intellectualisé après son passage en Sorbonne
- *éventuellement* à jeter (pas la bande dessinée *évidemment*).

I løbet af 1960'erne og begyndelsen af 1970'erne tegnede og håndskrev Moreaux endvidere i bogformat. Nogle af bøgerne forsynede han med collage af udklip fra aviser og magasiner og med stumper af hans egne tegninger, mens han skrev og malede andre med akvarel.

Jeg ved det ikke...

Et eksempel er "jeg ved det ikke" fra 1971, hvor han med sort-hvid akvarelpensel skrev en tekst på den venstre side af hvert opslag, som han illustrerede på den højre side. Teksterne kan i deres formsprog minde om de japanske haiku-digte, som har strenge formkrav og en kort minimalistisk tekst, der typisk beskriver en oplevelse af et stykke natur. Her gentager Moreaux udsagnet 'jeg ved det ikke' i alle bogens tekststykker. Illustrationerne er fantasifulde og surreale, og flere motiver går igen fra hans polygame maleri.

Men Moreaux var klar over, at han måtte vælge sit kunstneriske medie. Gennem livet afsøgte han mange forskellige udtryksformer, men det var nødvendigt at vælge et formsprog for at kunne fordybe sig og udvikle sit udtryk, og Moreaux valgte maleriet.

> Ordspil med tegninger, tankemæssig utvungenhed, egenrådigt eller fremkaldt af den kroniske tilstand af tømmermænd. Der er for meget fest, for meget alkohol. Men måske har det gjort det muligt for mig at overskride en grænse, så jeg har turdet nærme mig det værste – og først og fremmest at klare personlige problemer ved at udstille dem, således kan jeg blive lidt fri for dem. Bekræfte, skrige, kalde, hvad, hvad, hvor?
> Jeg fortryder intet billede fra den periode, men hvor er maleriet i alt dette? Skrive så? Rezvani, en smuk maler, han valgte, hvilket talent, også en smuk succes. (Moreaux 1992)

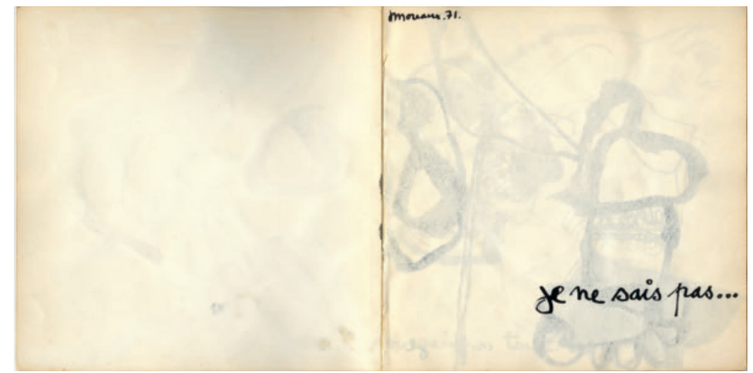
Au cours des années 1970, Moreaux a réalisé des livres mêlant son écriture manuscrite à ses dessins, souvent aquarellés. Certains comprennent aussi des collages avec des coupures de journaux et de magazines ajoutés à ses propres dessins.

Je ne sais pas...

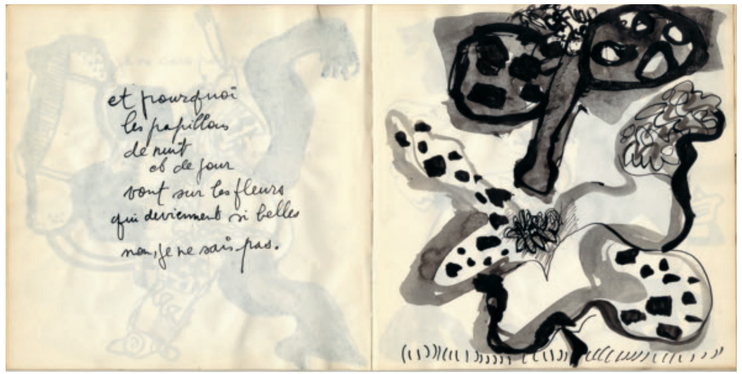
"Je ne sais pas" de 1971 en est un exemple. Au pinceau à aquarelle, il écrit un texte en noir et blanc sur la page de gauche et l'illustre sur la page de droite. Le langage ressemble aux haïkus japonais qui ont des exigences formelles très strictes et dont le très court texte décrit une impression en rapport à la nature. Moreaux répète les mots *je ne sais pas* sans cesse. Les illustrations sont surréelles et l'on retrouve plusieurs motifs de sa peinture *polygame*.
Cependant, Moreaux avait exploré de nombreuses formes d'expression différentes et il était conscient de devoir trouver et choisir un langage formel qui lui soit propre. Moreaux a choisi la peinture.

> Calembours de dessins, laisser-aller de la tête, volontaire ou provoqué par l'état chronique de gueule de bois. Mais la tête c'est trop, trop d'alcool; peut-être cela a-t-il permis de franchir un pas, oser aborder le pire, d'abord d'y régler des problèmes personnels en les affichant, ainsi je m'en défais un peu, affirmer, crier, appeler, quoi, quoi, où ?
> Je ne regrette aucune toile de cette époque, mais où est la peinture dans tout ça. Alors écrire ? Rezvani, un beau peintre, a choisi, lui. Quel talent, belle réussite aussi. (Moreaux 1992)



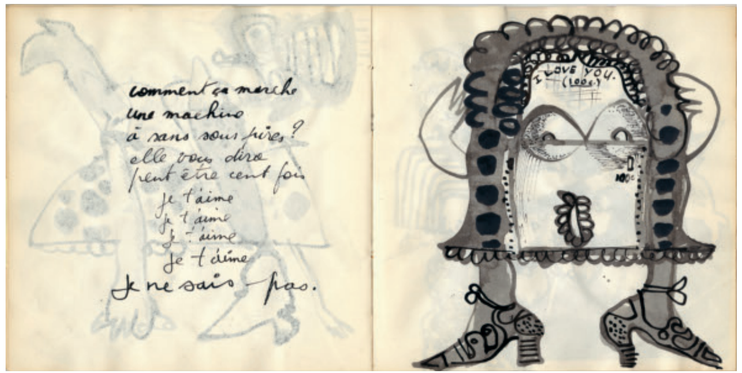


Couverture et page d'accueil du livre écrit à la main: "je ne sais pas…"
(Omslag til og første opslag i den håndskrevne bog "jeg ved det ikke…"), 1971



page (side) 26-27:

et pourquoi	og hvorfor
les papillons	sommerfuglene
de nuit	nat
et du jour	og dag
vont sur les fleurs	flyver hen på blomsterne
qui deviennent si belles	som bliver så smukke
non, je ne sais pas	nej, det ved jeg ikke



page (side) 56-57:

comment ca marche	en spillemaskine
une machine	med eller uden suk
à sans sous frires?	hvordan fungerer den?
elle vous dira	Den siger måske
peut être cent fois	Hundrede gange til Dem
je t' aime	jeg elsker dig
je t' aime	jeg elsker dig
je t' aime	jeg elsker dig
je ne sais pas.	jeg ved det ikke.

page (side) 64-65:

deux têtes	to hoveder
un corps	en krop
une tête	et hoved
deux corps	to kroppe
j'ai toujours	jeg har altid
pratiqué ainsi	praktiseret det sådan
allez donc savoir	gad vide
pourquoi ...	hvorfor ...



page (side) 66-67:

achevé de triturier le 18.2.71.
(færdig med at fumle rundt den18.2.71.)
J. Moreaux)





Polygames, tegneserier, puslespil og kvinder klædt i kjoler malet af Moreaux (Polygames, bandes dessinées, peintuzzles et des femmes habillées de robes peintes par Moreaux), Gallerie Rive Gauche, Paris 1971

Rive Gauche-gallerierne

Moreaux skrev i 1971 kontrakt med R.A. Augustinci, som var indehaver af Gallerie Rive Gauche i Grenoble. Han besøgte Moreaux, og de tilrettelagde en særudstilling og et katalog, der fremover åbnede for flere udstillinger – først og fremmest i Rive Gauche-gallerierne i Rom, Paris og Grenoble, men også andre steder.

I samme periode rejste en skandinavisk vandreudstilling gennem Danmark, der også var arrangeret af Augustinci i samarbejde med Danske Kunstforeninger, og Moreaux var med. Under vandreudstillingens besøg i Kunstbygningen i Århus, var Kunstforeningen af 1847 vært, og den blev omtalt i Demokraten.

> Indehaveren R.A. Augustinci mener, at der ud af disse og femten andre om en halv snes år vil være kuntnere, som vil være "de store mestre", der vil erstatte mestrene af i går, og som kommer til at stå som karakteristiske eksponenter for vor epoke.(…)
> Man kan godt kalde Jean Moreaux for en malende digter, den store glade fabulant med en voldsom glæde ved at bruge de lyseste og varmeste farver, glødende eksplosioner, gennemarbejdede "overmalede" og festlige i deres udformning. De store lærreder skaber godt humør hos beskueren, og dermed også glæde over mødet med en kunstner, som virker helt ægte. (P.N., Demokraten, Århus 30.10.1970)

> Udstillingens navn er "15 rive gauche malere fra Paris", og den viser et ganske interessant udsnit af, hvad der rører sig i kunsten på rive gauche (som jo ganske enkelt betyder: venstre bred af Seinen) i Paris. Der er således tale om et bevidst forsøg på at tage afstand fra det, der i almindelighed betegnes som "Pariserskolen", hvor man forstår indholdsløs "flower-power" maleri. Så vidt så godt. For de femten malere repræsenterer faktisk noget, der rækker videre. (Hans Kjærholm, Demokraten, Århus 30.10.1970)

Les galeries Rive-Gauche

En 1971, Moreaux signe un contrat avec R.A. Augustinci, propriétaire de la Galerie *Rive-Gauche*, permettant la réalisation d'une exposition monographique. Un catalogue en est issu, ouvrant sur d'autres expositions, à Paris, Rome, et Grenoble.

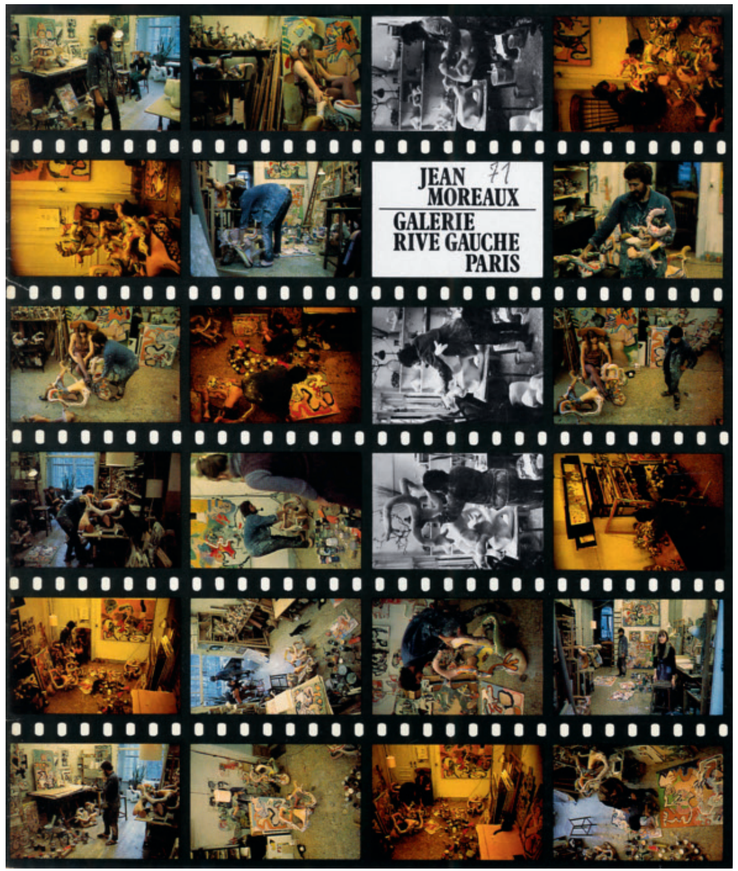
Durant la même période, une exposition ambulante scandinave a traversé le Danemark, également organisée par Augustinci en collaboration avec les sociétés d'art danoises.

> Selon le propriétaire R.A.Augustinci il y aura parmi ceux-ci et 15 autres artistes quelques-uns qui seront «les grands maîtres» qui remplaceront les maîtres d'hier et qui seront des représentants caractéristiques de notre époque (...)
> On pourrait qualifier Jean Moreaux d'un poète qui peint, le grand «faiseur de fables» qui trouve un grand plaisir à utiliser les couleurs les plus claires, des explosions de feu, œuvres magnifiques élaborées et repeintes plusieurs fois. Les grandes toiles comblent le spectateur de bonne humeur et de joie à la rencontre d'un artiste qui semble authentique. (P.N., Demokraten, Århus 30.10 1970)

> L'exposition porte le nom de "15 peintres rive gauche de Paris" et présente une partie intéressante de ce qui bouge dans l'art de la rive gauche à Paris. Ainsi c'est un essai très conscient de se distancer de ce qui s'appelle ordinairement "L'École de Paris" par quoi on veut dire peinture «flower power» vide. Au fait, quoi qu'il en soit les 15 peintres représentent quelque chose qui va plus loin. (Hans Kjærholm, Demokraten, Århus 30.10 1970)



Puslespil og kvinder klædt i kjoler malet af Moreaux (Peintuzzles et des femmes habillées de robes peintes par Moreaux), Gallerie Rive Gauche, Paris 1971



Vandreudstillingen nåede også til Bornholms Museum, hvor Moreaux solgte sit udstillede maleri.

> Der er (…) en maler på udstillingen, som både morede, pirrede og betog. Han hedder Jean Moreaux, er født i Lyon i 1938. Han maler lyserøde bryster og baller, dameben med strømper – det er næsten ekvivokt i moderne kunst, og over alle disse lækre sager digter han så med voldsomme farvetegn. Men, og det er det betagende, hele dette ironiske spil fastholder tilskueren med farvens uforlignelige vitalitet og – også et næsten forbudt ord i dag – skønhed. Han har to billeder på ophængningen her, det ene hedder på dansk, simpelthen "ballernes ansigter", det andet "voldtaget af hæren", men min gamle moster ville næppe blive forarget, for tegningerne er svære at tyde. Til gengæld er billederne ganske dejlige." (Johannes G. Sørensen, 14.11.1970)

Udstillingskatalog ved Galerie Rive Gauche, (Catalogue de l' exposition à Galerie Rive Gauche), Paris 1971

Le Musée de Bornholm a été l'une des étapes, auquel Moreaux a vendu sa peinture.

> À l'exposition il y a un peintre amusant, provocateur et fascinant. Il s'appelle Jean Moreaux et il est né à Lyon en 1938. Il peint des seins et des cuisses roses, des jambes de femme revêtues de bas – images grivoises pour l'art moderne – et il crée de la poésie sur ces choses délicates avec des traits de couleur violents. Mais, et c'est ce qui est d'un très grand intérêt, tout ce jeu ironique retient le spectateur avec la vitalité incomparable de la couleur, et – un mot presque interdit de nos jours – la beauté. Parmi les tableaux exposés, l'un s'appelle en danois simplement "ballernes ansigt" ("le visage des cuisses"), l'autre "voldtaget af hæren" ("violée par l'armée"), mais ma vieille tante ne s'offusquerait guère car les peintures sont difficiles à déchiffrer. Mais elles sont tout à fait ravissantes. (Johannes G. Sørensen, 14.11. 1970)

Udstillingsplakat ved Galerie Rive Gauche, (Affiche de l'exposition à Galerie Rive Gauche), Paris 1977



POP OG POST-SURREALISME

Gennem de politiske 70'ere udviklede Moreaux sit kunstneriske udtryk. Det blev en gradvis bevægelse væk fra den fabulerende cobra-inspirerede ekspressionisme, som var en historisk udløber af surrealismen, og hen imod en mere eksplicit kulturkritisk strategi, der som post-surrealismen blev figurativ og satirisk.

Moreaux iagttog, at byens mure var tapetseret med reklameplakater. De var ofte flossede og lettere iturevne, så dele af murværket stak frem, og Moreaux var til at begynde med inspireret af murværkets collageagtige karakter. På samme tid blev han optaget af plakaternes forenklede grafiske linjer, og han legede med reklamesprogets klichéer. Hans værker blev en politisk kommentar til forurening og overforbrug og til attentater og røde brigader. Motiverne er ofte skønheder og udyr stillet til salg og skue i en sammensmeltning af camouflagedragter og dyrenes skind og pels.

> I Italien kommer arbejdet meget hurtigt til at udvikle sig. Allerede ved afrejsen fra Bruxelles er det sådan, at den ekspressionistiske riven itu og behovet for at udtrykke bestemte ideer og en anden måde at tænke på, kommer til at gøre tegningen mere rolig og præcisere formerne. Jeg begynder at arbejde tematisk uden at bekymre mig ret meget om stil og form, så direkte som muligt.
> Velerio Adamis arbejde interesserer mig, han er tættere på plakatkunsten. Han går i øvrigt til det yderste af sin fremgangsmåde, en grafisk tegnemåde som organiserer og styrer hans kolorerede strande.
> Jeg oplever en socio-politisk bevidstgørelse på baggrund af tidens begivenheder (tragedier, attentater, røde brigader), forurening og overforbrug… Jeg kender og interesserer mig for det lokale liv. Den tids politik, som dog er så kompliceret, har ingen hemmeligheder… Vi kommer til Italien oven på tragedien på Piazza Fontana (Valpreda) mordet på Feltrinelli, og vi rejser, da Aldo Moro forsvinder. (Moreaux 1992)

Moreauxs kunstneriske projekt nærmede sig på dette tidspunkt en politisk malerkunst, der ville demonstrere sin funktion som opdrager af sin samtid, og gennem sit abrupte formsprog pegede på sig selv som falskhed og illusion.

I den politisk opvakte tid og blandt venner i Italien oplevede Moreaux, at han kunne udtrykke sig, som det passede ham, og han blev tilsyneladende befriet fra såvel den ydre som en indre censur. Betydelige mængder af alkohol hjalp også til.

> Det italienske ophold i det milanesiske landskab er en tilbagevenden til de store klassikere, der fører hånden mod et udtryk, der på ny er virkeligt. En virkelighed idealiseret af referencer til tidligere mesterværker. *Mona Lisa* eller *David*, *Cupido* eller *Herkules* bliver inkorporeret i nye kompositioner, som gør rede for det aktuelle i en billedlig fremstilling, der ikke længere tøver med at gøre sig gældende (…)
>
> Slut med de ekspressionistiske flænsninger. Moreauxs arbejde vil arbejde med en anden måde at tegne og sikre kraft med farven. Dette samspil befinder sig hurtigt og logisk meget tæt på plakaten. (…) Moreaux siger nu tingene med spottens alvor. Måske drejer det sig om en didaktisk malerkunst?" (Jacques Blanchet, Galleri R.O.M.E., 2002)

Jens Tang Kristensen beskriver, hvordan Moreauxs postsurrealisme har referencer til Nietzsches tanker om at gøre op med den optimistiske fremtidstro og den rene rationalitets orden:

> Præcis som hos surrealisterne, herunder Moreaux, er den nietzscheanske dionysiske visdom ikke blot en erkendelse, der handler om, at verden er fuld af rædsler, idet det samtidig handler om en ny opmærksomhed på og bevidsthed om, at verden er dissimileret, fragmenteret og usammenhængende, fordi der ikke nødvendigvis findes nogen bagvedliggende meningsfuld og sandfærdig orden. (Tang Kristensen, At male på kanten af alting, 2018)

POP ET POSTSURRÉALISME

Au cours des années 70, marquées par la contestation politique, Moreaux a développé son langage pictural en s'éloignant progressivement de l'expressionnisme fantastique de Cobra – prolongement historique du surréalisme – dans une stratégie plus explicite de critique de la culture. Comme le post-surréalisme, ce langage nouveau devient figuratif et satirique.

Moreaux avait observé que les murs de la ville étaient tapissés d'affiches publicitaires. Il était inspiré par l'apparence de "collage" des murs, couverts d'affiches souvent en partie déchirées. En même temps, il était fasciné par les lignes graphiques et simples des affiches et les clichés du langage publicitaire. Ses œuvres sont devenues un commentaire politique sur les thèmes de la pollution et de la surconsommation ainsi que sur ceux des attentats et des Brigades rouges. Les motifs sont souvent *des Belles et des Bêtes*, mises en vente et exhibées vêtues d'un mélange d'habits de camouflage et de peaux d'animaux.

> En Italie, le travail va très vite évoluer. Déjà en quittant Bruxelles, les déchirures expressionnistes, le besoin de dire, d'exprimer certaines idées et façon autre de penser, vont calmer le dessin, préciser les formes. Je commence à travailler par thèmes sans grand souci de style, de forme, au plus direct.
> Plus proche de l'affiche, le travail de Valerio Adami m'intéresse. Il ira d'ailleurs au bout de sa démarche, le graphisme qui va organiser, gérer ses plages colorées.
> Une prise de conscience socio-politique à partir des événements de l'époque (tragédies, attentats, brigades rouges), la pollution aussi, la surconsommation (…) je connais et m'intéresse à la vie locale. L'actualité politique d'alors, pourtant si compliquée, n'a pas de secret ….. Nous arrivons en Italie sur la tragedia della piazza Fontana (Vallpreda) de Feltrinelli et repartirons sur la disparition d'Aldo Moro. (Moreaux 1992)

C'est à ce moment que le projet artistique de Moreaux s'est rapproché d'une peinture politique qui voulait démontrer sa fonction pédagogique auprès de ses contemporains et qui, au moyen de son langage formel, se désignait elle-même comme une illusion.

Durant cette époque pendant laquelle il a éveillé son sens politique, et alors qu'il était entouré d'amis, Moreaux sentait qu'il pouvait s'exprimer comme bon lui semblait, exempt de toute forme de censure ou d'autocensure. De grandes quantités d'alcool contribuaient à ce sentiment.

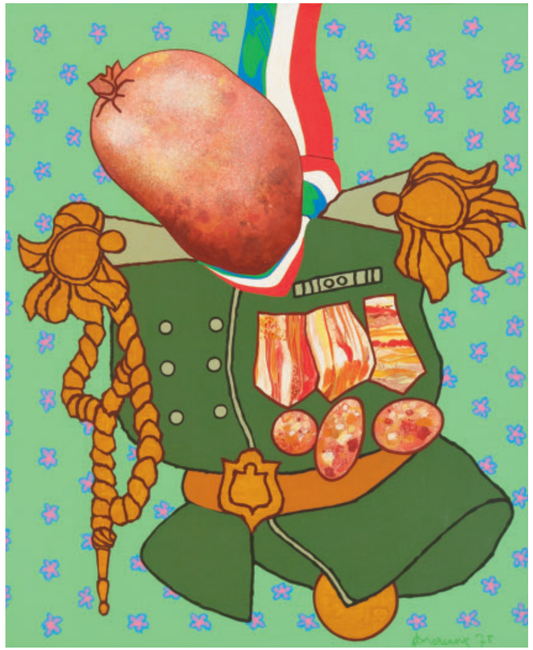
> Le séjour italien, en campagne milanaise, retour aux grands classiques, guide la main vers une expression de nouveau réelle. Un réel idéalisé par des références aux chefs d'œuvres passés, Joconde ou David, Cupidon ou Hercule, sont incorporés aux nouvelles compositions qui rendent compte de l'actualité, dans une figuration qui n'hésite plus à s'affirmer (...)
>
> Terminées les déchirures expressionnistes. Le travail de Moreaux va s'orienter vers une autre manière d'associer le dessin, la force et la couleur. Cet ensemble vite cohérent, se tient très près de l'affiche (…) Dire les choses avec le sérieux de la dérision. S'agirait-il d'une peinture didactique ?" (Jacques Blanchet, Galerie R.O.M.E., 2002)

Jens Tang Kristensen décrit comment le post-surréalisme de Moreaux rejoint les idées de Nietzsche relatives à la nécessité de régler ses comptes avec les croyances optimistes et avec la pure rationalité:

> Précisément comme chez les surréalistes, parmi lesquels Moreaux. La sagesse dionysiaque de Nietzche ne provient pas seulement de ce que le monde est plein d'horreurs. Il s'agit en même temps de la prise de conscience du fait que le monde est fragmenté et incohérent parce qu'il n'existe pas un ordre plein de sens, qui puisse l'inspirer. (Tang Kristensen, Peindre au bord de tout, 2018)



La général (Generalinden), 1975



La mort d'un général (En generals død), 1975



Contrebanque (Modbank), 1976



Crème de général (General med fløde), 1976



Pollution en Lac Majeur (Forurening i Lago Maggiore), 1976



La dernière chaîne (Den sidste kæde), 1978

I de andres hud

Store pelse, skindjakker og alverdens tøj og tasker af skind var kommet på mode i løbet af 1970'erne, og reklameindustrien viste alle vegne påtrængende billeder af de rige og lykkelige indehavere af de kostbare materialer fra dyr.

Med vanlig sans for ironi og politisk satire eksperimenterede Moreaux derfor med at portrættere mennesker iført skind og pels og i en sådan grad, at f.eks. pelsen ikke blot udgør en frakke, som man kan tage af og på. Mennesket transformeres halv- eller helvejs til at være et dyr, fx til en leopard, en abe eller en hund.

Som andre surrealister var Moreaux optaget af mennesket som slet og ret et dyr på et tidligt udviklingsstadie, der er drevet af sine drifter og urinstinkter, og som er tættere forbundet med naturen end med civilisationen.

I 1979 arrangerede Jacques Lefevre fra Rive Gauche i Paris en udstilling med Moreaux, der fik titlen: "*dans la peau des autres (manteaux de fourire et massacre à main)".* Titlen kan oversættes til: "i de andres hud (frakker i ustyrlig latter og massakrer med hånd)".

Kataloget blev udformet af Klaus Grenewald, som Moreaux kendte fra Bruxelles, og Jean-Louis Pradel skrev katalogteksten:

> At lege med billederne som man leger med ordene, har altid været malernes og tegnernes apanage. Digterne har altid sat spørgsmålstegn ved sprogets orden og ordenes vægt, altid nedbrydende i deres ønskers vold. I dag er der sjældent modstand mod præfabrikerede, påtrængende billeder, der strømmer ud af kæften på den produktive teknologi. Uden ophør konfronteres vi med disse anonyme billeder, hvor individerne fortaber sig i billedernes betydning; således rejser sig mellem menneskene og verden en skærm med disse utallige massebilleder. (…)
>
> Skønheder og udyr, kvindekroppe og skind fra rovdyr, sanselige former og changerende farver, intet udsender kedsomhed her. Tværtimod, denne serie af lærreder fra Moreaux vælger at more os med jubel. Denne glæde ved at male smukke billeder udspringer alle vegne fra i så mange blink med øjet og perverse detaljer, så det ender med at sætte tilskuernes blik på en hård prøve. (…) Denne glæde ved at male, denne stimulerende respektløshed, denne underholdning, der tilbydes af Moreaux, har til hensigt at puste til det støv, der dækker verden af figurative konventioner. (Jean-Louis Pradel, Paris 1979)

Dans la peau des autres

Les grands manteaux de fourrure et les vêtements et sacs en cuir étaient devenus à la mode au cours des années 1970. L'industrie publicitaire montrait partout des images de gens riches et heureux utilisant des matières coûteuses issues d'animaux.

Avec son sens habituel de l'ironie et de la satire politique, Moreaux a réalisé des portraits de personnages vêtus de cuir, à un degré tel que la peau se confondait avec le cuir qui l'habillait. devenait totalement ou partiellement un animal ; panthère, singe ou chien.

Comme d'autres surréalistes, Moreaux voyait l'homme comme un animal au début de son développement : guidé par ses désirs et ses instincts primitifs,il est plus immédiatement lié à la nature qu'à la civilisation.

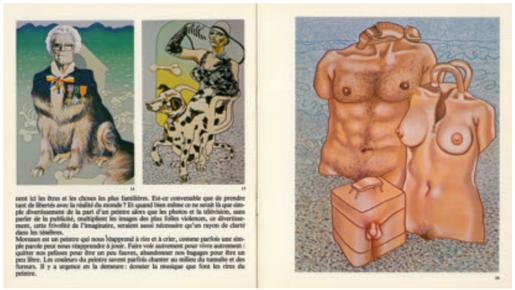
En 1979, Jacques Lefèvre de la galerie *Rive Gauche* à Paris a organisé avec Moreaux une exposition titrée "*dans la peau des autres (manteaux de fou-rire et massacre à main)*".

Le catalogue a été édité par Klaus Grenewald que Moreaux connaissait de Bruxelles et Jean-Louis Pradel en a écrit le texte du catalogue:

> Jouer avec les images comme on joue avec les mots a toujours été l'apanage des peintres et des dessinateurs. L'ordre du discours et le poids des mots n'ont jamais cessé d'être mis en question par les poètes, d'être subvertis au feu de leurs désirs. Rares sont aujourd'hui les foyers de résistance face à des images préfabriquées, envahissantes, sortant en avalanche de la gueule d'une technologie prolifique. Sans cesse confrontés à ces images anonymes, les individus y perdent jusqu'au sens du visuel; ainsi se dresse, entre les hommes et le monde, l'écran de ces images vouées à d'infinies reproductions (…)
>
> Ce plaisir de peindre de belles images jaillit de toutes parts en autant de clins d'œil et de détails pervers qui finissent par mettre le regard des spectateurs à dure épreuve (…) Ce plaisir de peindre, cet irrespect tonique, ce divertissement proposé par Moreaux se proposent de secouer la poussière qui recouvre un monde de conventions figuratives. (Jean-Louis Pradel, Paris 1979)



Vernissage (Fernisering), 1975



1



3

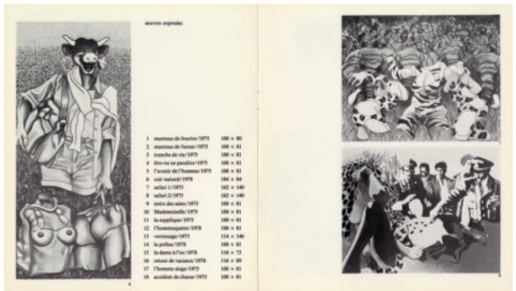


Paris ; février 1979 - Jean-Louis Pradel

Jouer avec les images comme on joue avec les mots a toujours été l'apanage des peintres et des dessinateurs. L'ordre du discours et le poids des mots n'ont jamais cessé d'être mis en question par les poètes, d'être subvertis au feu de leurs désirs. Rares sont aujourd'hui les foyers de résistance face à des images préfabriquées, envahissantes, sévissant en avalanche de la gamme d'une technologie prolifique. Sans cesse contrôlé, manipulé, conditionné, l'individu y perdent jusqu'au sens du visuel ; ainsi se drame, entre les hommes et les femmes, l'écran de ces incontrôlables images « dragées vendu à l'effetive reproduction, pour user à la télé d'une image unique qui échate comme un coup de tonnerre, un coup de soleil. Parfois ce coup que nous jouent les couleurs prend la forme d'un grand éclat de rire, dispersant un instant la grisaille environnante, la monotoie ambiante.

Des belles et des bêtes, des corps de femmes et des peaux de fauves, des formes voluptueuses et des couleurs chatoyantes, rien ici ne triomphe l'ennui mais au contraire, cette série de toiles de Moreaux, choisit avec allégresse de nous divertir. Ce plaisir de peindre de belles images jaillit de toutes parts en autant de clins d'œil et de détails pervers qui finissent par mettre le regard des spectateurs à rude épreuve. La figure et le fond échangent leurs rôles, les objets et les êtres subissent d'étranges métamorphoses, tout se brouille et s'embrouille dans les malicieuses circonvolutions d'un pinceau démoniaque qui se plaît à retourner comme le doigt d'un gant, les signes les plus évidents, les archétypes les plus conformistes. Ce plaisir de peindre, cet irrespect ironique, ce divertissement proposé par Moreaux, se proposent de secouer la poussière qui recouvre un monde de conventions figuratives. Le plaisir provoque de bien agréables secousses ; ainsi les toiles de Moreaux sèment le désordre, car il n'agit bien de prendre à bras le corps un monde où ne s'affichent que des momies, des hommes-vallses et des femmes-cintres, où chacun à son tour est dépecé, vidé, pour n'être plus que cette enveloppe de par paralère qui sonne creux comme la mort. Chacun n'étant

2



4

1-4. Fra kataloget til udstillingen "dans la peau des autres" (Du brochure pour l'exposition "dans la peau des autres"), Galerie Rive Gauche, Paris 1979



La peau des autres (De andres hud), 1975

BAROXYSME

Moreauxs Baroxysme blev den modne malers kunstneriske højdepunkt, som han byggede op til gennem årtiers intensivt arbejde med at komponere politisk og humoristisk post-surrealisme i et æstetiseret univers af fragmenterede og forvredne figurer. Baroxysme-projektet var på én gang en forelsket hyldest til barokkens storslåede klichéfyldte formsprog, og en insisterende demonstration af kunstens utæmmelige fantasi og ucensurerede begær. Og så var den et lidenskabeligt angreb på alle konventionelle patriarkalske magtsymboler.

Baroxysme-projektet var samtidig en kulturpolitisk strategi uden for samfundets institutioner og den borgerlige og harmoniserende kultur, og det var endelig realiseringen af det ambitiøse kulturkritiske genreprojekt, som han efterstræbte siden vendepunktet i Bruxelles i de tidlige år.

Moreauxs baroxysme-værker udgør hver deres politiske fabel understøttet af et ordspil, som i reglen findes i værkets titel. Fabelgalleriet er ofte en fusion af mennesker og dyr, og af moderne og klassiske symboler. Det er fortællinger om stærkt amoralske eksistenser, vulgære og utænkelige rum, og groteske øjeblikke, der sætter beskuerens grænse for voyeuristisk nydelse på en hård prøve. Værkerne har episk karakter, og de appellerer til beskuerens fantasi om det forspil, der må være gået forud for billedets tid, og de scenarier der må komme efter, mens billedets egen tid bliver det groteske højdepunkt eller vendepunkt.

Endelig udtrykker baroxysmen glæden ved at male og ved at gengive billedkulturens klassiske og moderne klicheer. Moreauxs baroxysme er i dialog med kitch, kliché og reklame for at demonstrere, at kunst og hverdagsliv er tæt forbundet, og at kunsten er underlagt de samme kommercielle kræfter i samfundet som alt andet. Her indtræder samtidig det kunstneriske paradoks, som var centralt for Moreauxs post-surrealistiske kunst gennem alle perioder, nemlig at bidende kritik og nydende hengivelse blev rettet mod ét og samme fænomen. Moreaux både anfægtede og dyrkede liderligheden på samme tid, han både udfordrede og beundrede magtens frygtindgydende og storladne symboler, og han både dekonstruerede og rekomponerede klichéerne.

I katalogteksten til den retrospektive udstilling om Moreaux i 2002 skrev Philippe Sergeant om Moreauxs baroxysme:

> Baroxysmen er umådeholden overdrivelse og misdannelse, fordi virkeligheden misdanner os og gør os umådeholdne. (…) Baroxysmen er altså en slags pantomime, hvorigennem virkeligheden fremstiller os mimisk. Moreaux er så langt væk som overhovedet muligt fra D. H. Lawrence, der inderligt ønskede, at maleriet ville vinde over klichéen. Og hvis det er sandt, at klichéen er maleriets selvmord såvel som poesiens, kulminerer det ultimative forsøg på at undslippe selvmordet i denne kamp mod klichéen. Men i Moreauxs tilfælde er kampen mod klichéen en forelsket kamp, i hvilken klichéen er selve rammen for skildringen af os. Foreningen af dette paradoks og ordspil giver os baroxysmen. (Philippe Sergeant, 2002)

BAROXYSME

Le *Baroxysme* de Moreaux peut être vu comme l'apogée de l'expression originale du peintre en pleine maturité. Le Baroxysme résulte d'un travail intensif de plusieurs décennies, qui l'a conduit à un style post-surréaliste, doublement imprégné de politique et d'humour, composé de figures fragmentées et tordues dans un environnement esthétisant. Le *Baroxysme* de Moreaux était à la fois un hommage amoureux au langage formel du (style) baroque, et la manifestation continue d'un imaginaire indomptable. C'est aussi une attaque passionnée de tous les symboles conventionnels de la puissance patriarcale.

Le Baroxysme était aussi un projet politico-culturel, conduit en dehors de tout système institutionnel. Finalement, c'était la réalisation d'un projet ambitieux de critique de la culture, poursuivi depuis les premières années à Bruxelles.

Chacune des peintures baroxystes de Moreaux représente un récit politique, explicité par des jeux de mots donnant son titre à l'œuvre. Les personnages principaux associent souvent animaux et êtres humains, mêlés à des symboles culturels modernes et classiques. Moreaux y montre des figures amorales et des situations grotesques qui soumettent le spectateur-voyeur à rude épreuve. Les œuvres ont un caractère épique. Le tableau représente le tournant grotesque d'une histoire dont le spectateur doit imaginer les événements qui ont précédé et ceux qui vont suivre la scène peinte.

Finalement, le *Baroxysme* de Moreaux exprime le bonheur de peindre et de le faire en s'appuyant sur les clichés classiques et modernes de la culture. S'exprime ici le paradoxe artistique central à l'art post-surréaliste de Moreaux dans toutes ses périodes, c'est-à-dire à la fois une critique cinglante des clichés et une jouissance à les mettre en scène : Moreaux refusait la débauche tout en cultivant l'érotisme de ses figures, il admirait les symboles impressionnants et les contestait, déconstruisait les clichés et les recomposait.

Dans le catalogue de l'exposition rétrospective sur Moreaux en 2002, Philippe Sergeant a écrit ceci sur le *Baroxysme* :

> Le *Baroxysme* est excès, déformation parce que la réalité nous déforme et nous rend excessifs (…) Le *Baroxysme* est alors une sorte de pantomime à travers laquelle le réel nous mime. Moreaux est aussi loin que possible de D.H. Lawrence qui souhaitait tant que la peinture l'emporte sur le cliché. Et s'il est vrai que le cliché est le suicide de la peinture comme de la poésie, l'ultime tentative d'échapper au suicide culmine dans cette lutte contre le cliché, mais dans le cas de Moreaux, une lutte amoureuse dans laquelle le cliché est le cadre même de notre représentation. La jonction de ce paradoxe et du calembour donne le *Baroxysme*. (Philippe Sergeant, 2002)

Andre skribenter sammenlignede Moreaux med La Fontaines fabler, som ofte var bygget op omkring dyrene som hovedpersoner. De vurderer, at Moreauxs baroxysme kunne have terapeutisk funktion – og ikke kun for kunstneren selv, men også for beskueren. De talte om Moreauxs pensel som en 'pensel-skalpel', der skar det overflødige fra og med sine billedfortællinger nåede ind til essensen og kernen af enhver problematik.

Kunsthistoriker Jens Tang Kristensen beskriver i denne bog, hvordan surrealismen ikke kun er en malerisk genre eller stil, men også udtryk for politisk aktivisme.

> Avantgardisternes intention bestod bl.a. i at fusionere kunsten og hverdagslivet, hvorved kunsten ideelt set skulle negere sig selv. Herved ønskede kunstnerne at lægge afstand til kunsten som borgerligt fetich-objekt og dermed også til de etablerede kunstinstitutioner. Det er nærliggende at betragte Moreauxs Boryxysme-projekt som en videreførelse af arven fra surrealisterne med deres tilsvarende veneration for kitsch og objekter hentet i hverdagslivet. (Tang Kristensen, At male på kanten af alting, 2018)

I katalogteksten til en udstilling ved auktionshuset Vente Drouot Richelieu i Paris i 1993 beskrev Moreaux selv genreprojektet således:

> Apropos baroxysmen
> Barokstilen, opstået i Portugal og altid afvist i Frankrig, er gået rundt om vores land, Spanien, Italien, Østrig, Tjekkoslovakiet, Tyskland og … Sydamerika, især Mexico.
> Hvad skal man så sige til at jeg vil bringe den til sit højdepunkt her? Provokation? Selvmord? Nej, men en nødvendighed. Opholdene i Tyskland, Italien eller USA har uden tvivl næret dette behov for mig.
> Helt sikkert også mine italienske rødder … kærlighed til den dårlige smag, som er så ilde set i Frankrig, har fået mig til at lede efter Barokkens oprindelse.
> Men ja, også sygelig provokation, humoren trænger meget dårligt igennem i maleri. Jeg håber, at skyggen fra latterliggørelsen har kunnet sætte dette illusionsarbejde i relief.
> Med hensyn til maleri gør jeg intet andet end at tage dagligdagens klichéer, plakater, smarte reportager op igen. Tømme dem for deres ladning af reklamer, politik, eller … kultur.

Certains ont comparé Moreaux à La Fontaine, pour ses fables dont les personnages principaux s'incarnent dans des animaux. Ils suggèrent que le *Baroxysme* de Moreaux pourrait avoir une fonction thérapeutique, pas seulement pour le peintre lui-même, mais aussi pour le spectateur. Ils parlent du pinceau de Moreaux comme d'un "pinceau-scalpel" qui retirerait le superflu et ainsi, atteindrait l'essence même de chaque problématique avec ses récits illustrés.

L'historien d'art Jens Tang Kristensen décrit dans ce livre comment le surréalisme n'est pas seulement un genre ou un style de peinture mais témoigne aussi d'un activisme politique.

> L'intention des avant-gardistes était notamment de fusionner art et vie quotidienne, niant ainsi l'idée même de l'art – considéré comme un objet-fétiche bourgeois – et s'écartant en même temps des institutions culturelles établies. Il faut regarder le *Baroxysme* de Moreaux comme une forme de prise en compte de l'héritage des surréalistes, qui vénéraient le kitsch et les objets de la vie quotidienne. (Tang Kristensen, Peindre au bord de tout, 2018)

Dans le texte du catalogue d'une exposition à l'Hôtel des ventes Drouot à Paris, Moreaux a lui-même décrit son projet :

> A propos du *Baroxysme*
> Toujours refusé en France, le style baroque, né au Portugal, a contourné notre pays, Espagne, Italie, Autriche, Tchécoslovaquie, Allemagne et… Amérique du sud, Mexique notamment.
> Alors que dire de vouloir le porter à son paroxysme ici ? Provocation, suicide ? Non pas. Mais sa nécessité propre. Les séjours en Allemagne, Italie ou USA m'ont nourri sans doute de ce besoin.
> Racines italiennes aussi, sûrement… et l'amour du mauvais goût, si mal vu en France, m'ont fait rechercher les origines du Baroque. Mais oui, provocation morbide aussi, l'humour passe très mal en peinture. L'ombre portée de la dérision a su, je l'espère, donner du relief en trompe-l'œil à ce travail.
> En fait de peinture, je ne fais que reprendre, revoir les clichés du quotidien, affiches, reportages bons chics, bon genre. Les désamorcer de leur charge publicitaire, politique ou… culturelle.
> Maquillage de photos déjà retouchées par une contre-image, banale, vulgaire et dérisoire.
> Apprendre à lire autrement calembours, jeux de dessins.
> La possibilité de tout dire sans rien raconter.
> Accumulation, rencontre, automatisme, découvrir son propre travail, sans l'élaboration savante d'une écriture, d'un style, d'une sauce.



Moreaux i atelieret (Moreaux à l'atelier), La Bussière 1995

Jeg ønsker at sminke fotos der allerede er retoucheret, med et modbillede, der er banalt, vulgært og latterligt.
Lære at læse ordspil anderledes, lege med tegninger.
Have mulighed for at sige alt uden at fortælle noget.
Hobe op, møde, automatisere, opdage sit eget arbejde uden den lærde bearbejdelse af et skrift, en stil, en sauce.
I dag har jeg virkelig glemt alt om det lidt jeg havde lært. Jeg bruger disse klichéer sådan som så mange andre har brugt farver.
Surrealismen i Duchamps ready mades, Magrittes anakronismer er uden tvivl mine kæreste rødder.
Det ultimative forsøg på at undslippe maleriets selvmord.
Ikke at dø kan være en måde at leve på. (Moreaux 1993)

Tidligere havde Moreaux sat ord på den proces, hvor baroxysme-maleriernes surrealistiske kompositioner væves sammen af flere indtryk fra forskellig side, og han søger efter sammenhængen mellem dem og balancen.

Nogle overvejelser over arbejdet/min måde at arbejde på.
I de sidste mindst 5 år har mit arbejde været mere og mere baseret på følgende princip: i stedet for at finde en ide ved at tegne og derefter indsamling af materiale, så tager jeg fat i materialet. Tre fire stykker, der vækker min undren, og jeg forsøger at finde logikken i dem, en ligevægt. Det drejer sig ikke om en collage, men jeg undgår på den måde min yndlingsskavank, humørsvingningerne. For let. Derefter arbejder jeg med tegning for at væve en komposition frem. Som udgangspunkt er materialet naturligvis ikke et resultat af tilfældet, men virkelig et møde med de billeder, som appellerer til mig og desuden følgende, som er kommet ud af en drøm: Sort er ikke en farve. Det er blot en nuance af hvid. En meget mørk hvid (bianco oscuro). Drømmen var på italiensk. Jeg læser kun på italiensk for øjeblikket efter en periode med amerikansk litteratur (i oversættelse). Terry har givet mig masser af bøger: Buzzati, Moravia, Pasolini og især Pavese, en lidenskab.
Ja, denne læselidenskab hjælper meget. Sanatoriet, Algeriet, storbyen, alle de øjeblikke, hvor jeg føler mig svag. Det at kunne ty til bøger har sikkert reddet mig. (Moreaux, 27.12.1991)

Temaer i Moreauxs baroxysme

Moreaux havde generelt et dedikeret forhold til kvinder, som han beundrede meget. I Moreauxs baroxysme-maleri kan vi se, hvordan han så kvinden som både det smukke og det stærke køn, og hvordan Moreaux til gengæld opfattede

Aujourd'hui, j'ai vraiment oublié tout du peu que j'avais appris. J'utilise ces clichés comme tant d'autres se sont servis de couleurs.
Le surréalisme des ready made de Duchamps, les anachronismes de Magritte sont sans doute mes plus chères racines.
Ultime tentative d'échapper au suicide pictural.
Ne pas mourir, peut être une façon de vivre. (Moreaux, 1993)

Moreaux avait déjà parlé du procès dans lequel se trament les compositions surréalistes des peintures baroxystes créées de plusieurs impressions différentes. Il cherche le rapport entre celles-ci et l'équilibre.

Quelques réflexions sur le travail.
De plus en plus, cela depuis au moins cinq ans, ma peinture est basée sur ce principe : au lieu de trouver une idée à travers une recherche dessin puis documents je prends ces documents. Trois, quatre qui me frappent et j'essaye de leur trouver leur logique, un équilibre. Ce n'est pas du collage, mais j'échappe ainsi à ma déformation favorite la pirouette par l'humour. Trop facile. Ensuite travail par le dessin pour une composition qui se trame. Evidemment au départ les documents ne sont pas le fruit du hasard mais vraiment la rencontre de ces images qui « m'interpellent ». Et puis, ça, sorti d'un rêve : le noir n'est pas une couleur. Ce n'est qu'une valeur de blanc. Un blanc très foncé (bianco scuro). Le rêve était en italien. Je ne lis que ça en ce moment après une période très américaine (traduction). Terry m'a passé plein de livres Buzzati, Moravia, Pasolini et surtout Pavese, une passion.
Oui, cela aide beaucoup cette passion de lecture. Le sana, l'Algérie, le métro tous les moments de faiblesse le recours aux bouquin m'aura sauvé. (Moreaux, 27.12.1991)

Les thèmes dans le Baroxysme de Moreaux

Moreaux aimait et admirait beaucoup les femmes. Dans sa peinture *baroxyste*, on voit comment il regardait la femme comme le beau sexe et le sexe fort et comment, en revanche, il regardait l'homme comme lui étant inférieur pour toutes les choses essentielles de la vie. Il se peut que la force physique de l'homme soit grande, de même qu'il a souvent occupé des positions de pouvoir, mais dans le monde de Moreaux, on le voit comme une triste figure, qu'il soit pape, professeur, général ou businessman, car il est faux et avide – et tout à fait dépendant de la femme.

Au contraire, la femme a toujours une grande authenticité dans l'univers de Moreaux. C'est la femme qui, au moyen de son corps physique, garde le contact



Barox Madonna, (Barokkens Madonna), 1986

manden som underlegen i livets væsentlige forhold. Mandens fysiske styrke er muligvis stor, ligesom han ofte har erobret megen magt omkring sig, men i Moreauxs verden ser vi ham gøre en ynkelig figur, hvad enten han er pave, professor, general eller forretningsmand, for han er både falsk og grisk – og helt afhængig af sin kvinde.

Derimod besidder kvinden menneskelig autenticitet i Moreauxs univers. Det er kvinden, som gennem sin kødelige krop bevarer jordforbindelsen, og det er kvinden, som har kraften til at sammenføje mand og kvinde. Moreaux ophøjede på denne måde uafladeligt kvinden i sine malerier. Vi ser igen og igen kvinden som den, manden begærer og beundrer, og kvinden som den, manden i sin egen patetiske selvoptagethed må vise frem som sin erobring og sit statussymbol på linje med bilen og sin øvrige rigdom. F.eks. er han i *La grenouille et le bœuf* en selvoptaget og oppustet frø, i *Les aristocialistes* mangler han hovedet og hans lem er en tynd livløs trævl, i *La messe des* ânes er han en mumie, i *Divan terrible* er han den skruppelløse forretningsmand, og i *La bonne du curé* er han den katolske præst, der udnytter sin tjenestepige. De nævnte værker kan alle ses i de følgende afsnit.

For Moreaux var der ikke nogen modsætning mellem at begære kvinden og tilbede hende ydmygt på samme tid. Der var ingen modsætning mellem at stille hendes bryster, baller, ben, hår og køn voyeuristisk til skue i alle intime detaljer – og på samme tid fremstille hende som den ophøjede figur ubesmittet af verdens galskab. For Moreaux var der ingen modstilling mellem luderen og madonnaen, for ham var kvinder begge dele i samme skikkelse og i skøn forening. Luderen som figur indtager en position lige så ophøjet som madonnaen, og hun lægger hovedet lidt tilbage med lukkede øjne, mens hun smiler hengivent og nydelsesfuldt hen for sig. I det følgende er dette særligt tydeligt i *Au bord de la mer* og *La creation du monde.*

Mennesket er det absolutte centrum i Moreauxs figurative univers, men dyret bliver efterhånden også et hyppigt motiv. De første dyr ser som nævnt ud til at træde ind på Moreauxs lærreder fra midten af 70'erne på grund af deres skind og pels og som en kritisk kommentar til reklamerne og menneskers letsindige omgang med naturens ressourcer. Herefter optræder dyret stadigt hyppigere i satiriske og surreale portrætter af mennesket, hvor hovedet er forvandlet til en ko, gris, hund, får, frø eller vædder, og motiverne udvikler sig med tiden, så dyret indimellem også smelter sammen med motorcyklen eller sofaen.

I Moreauxs univers har mennesket lige så lidt forstand på sig selv og på denne verden, som dyret har, og mennesket er reduceret til et primitivt begær efter magt og status. Men Moreaux holdt af dyr, og dyrene er altid smukke i hans maleri, så det er næppe dyret, som latterliggøres i hans metamorfoser af mennesker og dyr, tværtimod.

Dyregørelsen vidner også om den plads, som humoren havde i Moreauxs

avec la réalité. Moreaux exaltait sans cesse la femme dans ses peintures. À plusieurs reprises, Il représente la femme comme désirée et admirée par l'homme et comme celle que l'homme – pathétiquement infatué de lui-même – doit montrer comme sa conquête et comme un symbole de son rang social, sur le même plan que l'automobile et le reste de sa richesse. Dans *La Grenouille et le bœuf* par exemple, l'homme est une grenouille gonflée d'orgueil, dans *Les Aristocialistes* il lui manque la tête et son membre viril n'est qu'un appendice sans vie, dans *La Messe des ânes* il est une momie, dans *Divan terrible* il est le businessman sans scrupules, et dans *La Bonne du curé,* il est le curé catholique qui abuse de sa bonne. Les œuvres mentionnées sont représentées dans le chapitre suivant. Pour Moreaux, désirer la femme et en même temps l'adorer humblement n'étaient pas incompatibles. Il n'exprimait pas de contradiction entre peindre ses seins, ses cuisses, ses jambes, ses cheveux et son sexe dans tous les détails, comme un voyeur, et en même temps, la représenter comme une figure sublime, épargnée par la folie du monde. Pour Moreaux, la putain et la Madone habitaient un même corps. La putain est représentée dans une position aussi élevée que la Madone et renverse la tête un peu en arrière, les yeux fermés de jouissance et se souriant à elle-même. Dans la suite, ceci se voit surtout clairement dans *Au Bord de la mer* et *La Création du monde*.

La personne humaine est le centre absolu de l'univers figuratif de Moreaux, mais peu à peu, l'animal devient un motif récurrent. Comme nous le disions plus haut, les premiers animaux apparaissent dans les toiles de Moreaux au cours des années 1970, à l'appui d'un commentaire critique des publicités et pour dénoncer l'usage sans mesure des ressources de la nature. Puis, la tête d'une vache, d'un cochon, d'un chien, d'un mouton, d'une grenouille ou d'un bélier se substitue à celle des personnages humains dans des portraits satiriques et surréels. Les motifs se développent avec le temps jusqu'à voir l'animal fusionner avec une motocyclette ou un canapé.

Dans l'univers de Moreaux, l'homme se comprend lui-même aussi peu que l'animal, il est réduit à un désir primitif de pouvoir et de statut social. Mais Moreaux aimait les animaux, toujours beaux dans ses peintures. Ce n'est donc pas l'animal qui est ridiculisé dans ses métamorphoses, bien au contraire.
L'usage de figures animales témoigne aussi de la place qu'avait l'humour dans l'imaginaire de Moreaux et nombre des œuvres baroxystes fonctionnent comme une fable classique : Voir par exemple *La Grenouille et le bœuf, Cul d'âne* ou *Les Cygnes du temps*.

Par la suite plusieurs peintures baroxystes de Moreaux son présentées, accompagnées d'un texte explicatif, puisqu'en plusieurs endroits les œuvres se réfèrent directement à des événements historiques ou à des personnes, œuvres ou textes bien connus.

fantasi, og mange af baroxysme-værkerne fungerer som en klassisk fabel, som de kendes fra bl.a. La Fontaine, se fx *La grenouille et le bœuf*, *Cul d'âne* eller *Les cygnes des temps*.

I det følgende præsenteres et udvalg af Moreuaxs baroxysme-malerier ledsaget af en uddybende tekst, idet værkerne flere steder refererer direkte til historiske begivenheder, kendte personer, værker eller tekster.

La Rosière (Rosendronningen), 1979

Der er tradition for byfester i de små franske byer, hvor den kønneste rosendronning kåres og hyldes med æreskranse og diplomer.

I *La Rosière* gengiver Moreaux scenariet som et amoralsk og kødfarvet ocean med varianter af rødstribet flæsk, og vinderen som en pølsedronning dekoreret med pølsekrans og salami-skiver som stolte diplomer. Vinderen ligner til forveksling den engelske Prins Charles som transvestit.

Støvler, hænder og skinker mv. indgår i en surrealistisk komposition, og det rødstribede flæsk og taktstaven går igen fra det store værk *La rosière*.

I Moreauxs fantasi er kvindernes kødfulde lemmer skåret over, så kødets struktur og striber træder frem som øjnenes begær og det dekorative element i billedkompositionen.



Majorette (Pigegardist, cheerleader) I-IV, 1979

La Rosière, 1979

Dans les petites villes françaises, il est de tradition d'élire la plus jolie rosière, à qui l'on décerne couronnes et diplômes.

Dans *La rosière,* Moreaux situe la scène dans un océan amoral couleur chair, composé de tranches de lard, et la vedette du jour est représentée comme une reine des saucisses, couronnée de charcuterie et décorée de tranches de salami en guise de glorieuses médailles. La gagnante ressemble à s'y méprendre à un Prince Charles en travesti.

Dans la *Majorette,* nous voyons des bottes, des mains et des jambons. Dans cette composition surréaliste, nous retrouvons le lard veiné de rouge et la baguette du chef d'orchestre de la grande œuvre *La Rosière*.

Reflets de l'imaginaire de Moreaux, les membres charnus des femmes sont tranchés, de sorte que la structure de la chair et sa matière composent l'élément décoratif du tableau en même temps qu'elles révèlent les signes du désir.



La Rosière

La grenouille et le bœuf (Frøen og oksen), 1983

Værket refererer til den kendte fabel af den franske digter La Fontaine af samme navn, som handler om den stolte frø, der pustede sig op for at blive lige så stor som oksen.

Moreaux gendigter fablen, så det er den maskuline okse, der er den aktive part, mens den smukke kvinde som en frø ligger rolig og afventende med spredte ben i swimmingpoolen. Beskueren bliver som tilskuerne i baggrunden vidner til det groteske øjeblik, hvor oksen har iført sig dykkertøj og dykkerfødder samt et sindrigt kabelanlæg, der skal transportere kraften fra oksens lem til frøens skød. Men først vender han sig mod spejlet for at nyde sit eget spejlbillede og for at gribe en finger fra en fremrakt hånd (hans egen), så han nu kan lave en styrkeprøve med sig selv.

I Moreauxs fabelverden findes et vulgært rum, hvor manden – og ikke kvinden – indbildsk og længselsfuldt fantaserer om en større og mere frodig kvindekrop, ligesom manden forestiller sig, at hans kraft er uundværlig for kvinden.

La Grenouille et le bœuf, 1983

L'œuvre se réfère à la fable éponyme très populaire du poète Jean de La Fontaine. Rappelons qu'il s'agit de l'histoire d'une fière grenouille qui veut, en se gonflant, devenir aussi grosse que le bœuf.

Moreaux invente une nouvelle version de la fable dans laquelle le récit est centré sur un bœuf qui joue le rôle actif, à coté duquel figure la grenouille, représentée comme une belle femme qui attend dans la piscine, les jambes écartées. A l'instar des spectateurs à l'arrière plan (dont Jean Moreaux et Else Raasum), nous sommes les témoins d'une scène grotesque où le bœuf, en combinaison de plongeur, met en œuvre un système complexe de tuyauterie qui va transférer la puissance de son membre viril au sexe de la grenouille. Dans un même mouvement, il se tourne vers le miroir pour jouir du reflet de son image et se lance un défi en attrapant dans le miroir le doigt d'une main tendue qui n'est autre que la sienne.

Dans le monde fabuleux de Moreaux, l'homme – pas la femme – fantasme un corps de femme encore plus gros, plus fertile et plus enflé, en même temps qu'il croit sa puissance indispensable à la femme.



Les aristocialistes (De aristokratiske Socialister), 1983

Titlen er et ordspil og en sammensætning af ordene aristokrater og socialister, og den kan oversættes til De aristokratiske Socialister.

Den kendte franske skuespillerinde Madeleine Renaud indtager letpåklædt billardbordet som centrum for aristokratiets morskab og dårskab, og øjeblikket understøttes af klavermusik. Som spillets deltagere indgår til højre paven og bagved den unge Vladimir Lenin. Til venstre står en anonym delegation af generaler med tilknappede uniformer. Mange af den patriarkalske magts politiske og militære figurer er dermed forenet i et fælles slag.

I Moreauxs univers ses billardbordet flere steder som det kvindelige skød, hvorom mændenes begærlige anstrengelser med køen kredser. Køen fremtræder som mandens lem, men hos generalerne ligner den en militant taktstok, og på den hovedløse aristokrat har den slået knude.

Les Aristocialistes, 1983

Comme souvent, Jean Moreaux joue avec les mots – ici aristocrates et socialistes, pour titrer sa toile.

La comédienne Madeleine Renaud, habillée légèrement, occupe voluptueusement la table de billard ; elle est au centre de l'attention d'aristocrates sans morale. La scène est accompagnée au piano. Sur la droite, participent au jeu le pape et derrière lui le jeune Vladimir Lénine. À gauche, une délégation anonyme de généraux, les uniformes boutonnés. Les figures militaires et religieuses du pouvoir patriarcal sont ainsi unies dans une bataille politique commune.

Dans l'univers de Moreaux, la table de billard est souvent représentée, comme symbolisant le sexe de la femme autour duquel tournent les désirs de l'homme. La queue du billard représente le membre viril, mais chez les généraux, il ressemble à la baguette du chef d'un orchestre militaire, tandis que celui de l'aristocrate sans tête est nouée sur elle-même.



Madeleine Renaud



Vladimir Lenin



La messe des ânes (Æselmessen), 1983

Æselmessen hører til i middelalderens Frankrig, hvor kirkens folkelige lag slog sig løs i grovkornede løjer. Messen havde karakter af karneval, fx med en narrekonge og et skrydende æsel, som blev trukket ind i kirken. Under karnevallet optrådte et mylder af gøglere med deres musik og sang, akrobatik og satirisk-groteske forestillinger, og de gængse magtstrukturer var for en tid trådt ud af funktion. Senere under reformationen blev middelalderens paveæsler også brugt til udpegning af de katolske præster som ugudelige.

I Moreauxs *La messe des ânes* optræder i forgrunden 3 bisper, og her ses den kendte og velbevarede mumie, sammen med to af den franske kulturs kendte kvindelige ansigter, nemlig den tidligere franske præsidentfrue Claude Pompidou og som ovenfor den franske skuespillerinde Madeleine Renaud. De er ledsaget af 2 noble og sortklædte præster, hvoraf æslet er den ene, og det er netop æslet, som værdigt holder den forgyldte bispestav hævet og løfter sin anden hånd til velsignelse. Bisperne derimod sidder eller ligger åndsfraværende i deres blonder og prangende violette kåber, som er trukket op, så vi ser deres forførende undertøj og nøgne hud. Beskueren kan fristes til at tro, at de 3 bisper netop har nydt hinandens nærvær i mere end én forstand.

Festlighederne ledsages af orkestermusik, og et stort antal biskopper går andagtsfuldt i procession i baggrunden med hænderne foldede, hvorefter de bliver svævende, som om den omfangsrige bispekåbe også giver muligheden for også at flyve direkte til himmels. Hele denne ceremoni overvåges og beskyttes af soldater med ladte geværer, og *La messe des ânes* kan læses som en satirisk-ironisk kommentar til katolske kirkes ceremonier i dag.



Claude Pompidou



Madeleine Renaud

La Messe des ânes, 1983

La messe de l'âne avait cours au Moyen Âge. La messe prenait le caractère d'un carnaval, comptant notamment un roi fou et un âne brayant qui était emmenés dans l'église. Les structures ordinaires du pouvoir étaient hors de fonction durant cette période, remplacées par une foule de guignols avec leurs musiques et leurs chants, de l'acrobatie et des spectacles satiriques et grotesques. Plus tard, durant la Réforme, les ânes-papes du Moyen Age étaient aussi utilisés pour désigner les prêtres catholiques comme des impies.

Dans *La Messe des ânes* de Moreaux, trois évêques figurent au premier plan. Deux d'entre eux ont des visages de femmes françaises célèbres : Claude Pompidou, la femme de l'ancien président de la République, et l'actrice française Madeleine Renaud. Le troisième prend les traits d'une momie. Ils sont accompagnés de deux prêtres vêtus de noir. L'âne est l'un d'entre eux, qui tient dignement d'une main, la crosse épiscopale dorée, et de l'autre main, fait le signe de la bénédiction. Au contraire, les évêques sont assis ou allongés dans leurs fastueux manteaux violets, qu'ils soulèvent pour laisser voir des sous-vêtements affriolants et leur peau nue. Le spectateur peut être tenté de croire que les trois évêques viennent de jouir les uns des autres.

Une musique d'orchestre accompagne la fête et à l'arrière-plan un cortège d'évêques apparemment dévots marchent en procession, les mains jointes, avant de sembler s'envoler comme si leurs amples manteaux pouvaient les conduire directement au ciel. Toute cette cérémonie est surveillée et protégée par des soldats, fusils chargés. *La messe des ânes* peut être interprétée comme un commentaire satirique et ironique de l'Eglise catholique de nos jours : La très puissante institution comme ses cérémonies sont représentées sous le double signe de la folie et de la débauche.



Cul d'âne (Æselrøv), 1984

Æslet er igen på kirkebesøg (som i Moreauxs *La messe des ânes*). Det er måske karnevalstid, og æslet er iført blonder, præstekåbe og kvindelige stiletter, alt imens han skryder højlydt og viser sin bare røv med 2 påmalede karnevalsmasker frem for beskueren, (se i øvrigt kommentaren til værket *La messe des ânes* ovenfor).

Beskueren bliver selv iagttaget gennem de øjne, der møder ham bag maskerne. Men hverken masker eller øjne ler muntert og skrydende ligesom æslet – snarere er det alvorstunge og nedtrykte blikke, der møder beskueren.

Cul d'âne, 1984

Une fois encore, l'âne est en visite à l'église (comme dans *La Messe des ânes*). C'est peut-être l'heure du carnaval : il est vêtu de dentelles et d'une soutane et il porte des chaussures à talon-aiguille. Il braie fort et montre au spectateur son cul peint de deux masques de carnaval. (Voir aussi le commentaire fait sur l'œuvre *La Messe des ânes* ci-dessus).

Le spectateur lui-même est observé par les yeux qui le fixent derrière les masques. Mais ni l'expression des masques, ni leurs regards, ne rient gaiement, ils ne braient pas non plus comme l'âne – ce sont plutôt des regards graves et déprimés qui rencontrent le spectateur.



Black out Afrique du sud (Black out Sydafrika), 1985

En ældre sort kvinde sidder som et fugleskræmsel i marken, men i stedet for at skræmme fuglene væk fodrer hun de sorte gribbe med korn på sin fremstrakte hånd, for gribbene er sorte som hun selv. Med sit dødningehoved fremstår hun som både levende og død, og hun kan derfor i dobbelt forstand fodre de sulte gribbe.

Black out Afrique du Sud er en kritisk kommentar til den politiske krise og det hvide apartheidstyre i Sydafrika, som i 1980'erne er præget af kriser og store strejker. Titlen indeholder et ordspil, der både kan læses som en kommentar til den vold der begås mod de sorte sydafrikanere og den politiske situation i Sydafrika, som er gået i hårdknude.

Black out Afrique du Sud, 1985

Une femme noire âgée, représentée en épouvantail, est assise dans un champ. Mais au lieu d'effrayer les oiseaux, de sa main tendue, elle donne des grains à manger à des vautours, noirs comme elle. Avec sa tête de mort elle apparaît comme vivante et morte à la fois, ce qui lui permet de nourrir doublement les vautours affamés.

Black out Afrique du Sud est un commentaire critique du régime de l'Apartheid, marqué dans les années 1980 par des crises politiques et de grandes grèves. Le jeu de mot du titre peut être lu comme le constat d'une situation politique alors dans l'impasse en Afrique du Sud. Il exprime en même temps le constat des violences faites aux noirs.



St. Phonie (Den hellige symfoni), 1985

Titlen er et ordspil, der kan oversættes til Den hellige symfoni.

Den hellige symfoni tager form som en symbiose mellem hyrden, dyret og kunsten (klaveret). Symfonien er kødfarvet, og foreviget i marmor, og den optræder i tæt forening med de høje bjerge bagved.

Klaverets ben er både koens ben og mandens ben, og sammen bevæger de sig gennem den rislende bæk af smeltevand fra den evige sne på bjergenes tinder.

Dette maleri var et af Moreauxs egne yndlingsmalerier, og det er formentlig er selvportræt af ham i hans lykkeligste stunder i pagt med hyrderne og kvæget i Savoyen. Stunder han gerne ville forevige.

St. Phonie, 1985

L'œuvre semble représenter une symbiose parfaite, couleur chair, entre l'homme, l'animal et l'art symbolisé par le piano, au pied des montagnes enneigées illustrant une nature éternelle.

Les pieds du piano se confondent avec ceux du bœuf et de l'homme. Ensemble, ils avancent dans le ruisseau sonore issu de la fonte des glaces.

Ce tableau était l'un des préférés de Moreaux. Il s'agit peut-être d'un autoportrait en berger : il est revenu à plusieurs occasions sur ses heureux souvenirs d'enfance comme berger en Savoie.



A l'eau de la (Ved vandet, Hinsides), 1986

Titlen er et ordspil,der spiller på ordene *vand*, *hallo* og *hinsides*.

A l'eau de la er Moreauxs egen fabel om den ældre kvinde, der sidder oppe i himlen på bassinets kant, mens en smuk, ung kvindelige frø, ligger afslappet ved siden af i badebassinet.

Den gamle halvblinde kvinde har glasøje, ligesom hun har mistet sin skønhed, og hun ligner – ligesom i *La messe des ânes* – den tidligere franske præsidentfrue Claude Pompidou. Hun sidder med telefonrøret i hånden og kontakter måske Vorherre for at klage over, at hendes ungdoms skønhed ikke er genvundet i himlen. Titlens ordspil *A l'eau* lyder som 'hallo', men trappen videre opad er blind og lukket med en sløjfe.

I baggrunden ses en stor ark halvt sunket med små engle svævende i luften omkring. Måske er det Noas ark, som er landet her, men englene har hoveder som får, og flere af dem hænger passivt som galionsfigurer. De øvrige ser ud til at være allermest optaget af hinanden, og som det himmelske paradis, holder det ikke, hvad det lover.



Claude Pompidou

A l'eau de la, 1986

Le titre est un jeu de mots sur *l'eau*, *allô* et *l'au-delà*.

À l'eau de la est une fable personnelle de Moreaux : une femme âgée est assise au bord d'un bassin et une jeune et belle grenouille est couchée dans l'eau, détendue et semblant dans l'attente.

La vieille femme à moitié aveugle a un œil artificiel, elle a perdu sa beauté. Comme dans *La Messe des ânes*, elle pourrait ressembler à Claude Pompidou, la femme de l'ancien président de la République. Elle essaie de prendre contact avec le Ciel (« à l'eau » sonne comme « allô »), mais l'escalier qui y mène est fermé par un nœud.

À l'arrière-plan, on voit une arche avec des angelots qui planent dans les airs, mais ils ont des têtes de mouton. Plusieurs d'entre eux ressemblent à des figures de proue passives et les autres semblent s'intéresser davantage les uns aux autres plutôt que de s'occuper d'un paradis qui ne tient pas ses promesses.



Flexibilité de l’emploi (Arbejdsfleksibilitet), 1986

En ung nonne står på hoved og hænder på pladsen ved indgangen til kirken og strutter med sit skød og sin bagdel. Hendes kjortel falder nedad, og derved blotter hun sine bare ben og de sorte blondetrusser, ligesom det ene bryst nøgent titter frem under den løse kjortel. Hendes blik vender indad, som er hun i kontakt med højere magter.

Titlen henviser sandsynligvis til det udsagn, som arbejdsgivere har for vane at bruge for at håndhæve retten til at definere arbejdsopgaverne. Den unge nonne er underlagt ordrer, som i praksis betyder, at hun i trance må tilbyde hele sit legeme for at ære og tjene sin herre.

Flexibilité de l’emploi, 1986

Une jeune religieuse se tient la tête en bas et les mains au sol sur une place devant une église. Elle expose son sexe et son derrière. Son manteau laisse ses jambes à nu et découvre son slip en dentelle noire. L’un de ses seins pointe sous l’ample robe. Ses yeux sont tournés vers l’intérieur comme si elle était en contact avec les puissances célestes.

Le titre renvoie à une formule issue du patronat pour obtenir toujours plus de souplesse dans les contrats de travail. La jeune moniale est soumise aux règles d’un ordre religieux, ce qui signifie qu’elle doit offrir son corps en transe à son maître, pour l’honorer et le servir.



’Les cygnes des temps’ (Tidernes svaner / Tidernes tegn), 1988

Titlen er et ordspil, som både kan oversættes til Tidernes tegn og Tidernes svaner.

Maleriet er en hyldest til kvinden, og her præsenterer Moreaux hende både med andefødder og med svanehals og -hoved. På denne måde optræder hun ligesom ’Den grimme ælling’, der forvandler sig til en smuk svane ganske som i H.C. Andersens berømte eventyr.

Samtidig præsenterer Moreaux også kvinden i en smuk dobbeltforklædning som både hvid og sort svane, og dermed laver Moreaux måske en henvisning til Tjajkovskijs ballet ’Svanesøen’, der handler om kampen mellem kærlighed og ondskab, hvor svanen som figur optræder i en dobbeltrolle som både sort og hvid.

’Les cygnes des temps’, 1988

Le titre joue sur les mots *cygnes* et *signes*.

Le tableau est un hommage à la femme. Moreaux la peint avec un cou et une tête de cygne et avec des baskets en forme de canard : Elle est ainsi représentée comme *Le vilain petit canard* qui se transforme en un cygne magnifique, comme dans le fameux conte d’Andersen.

Moreaux présente aussi la femme dans un beau plumage double noir et blanc. Il fait peut-être ici référence au *Lac des cygnes,* le ballet de Tchaïkovsky, dont l’argument repose sur la lutte entre l’amour et la cruauté. Le cygne joue donc ici un double rôle en étant tantôt noir, tantôt blanc.



Piscine en cœur (Hjertebassin), 1988

En smuk kvinde er tilsyneladende steget op af det hjerteformede badebassin, som er hun en havfrue eller en kærlighedsgudinde med blå kåbe som det blå vand. Hun sidder endnu med lukkede øjne, og hun er så blændende smuk efter alle kunstens regler, at selv englene må betages, måbe eller helt kigge væk. En engel må endda forlade dette optrin. Den mest modige af englene har nærmet sig hende og rækker forsigtigt hånden frem som for at mærke karakteren af denne delvist påklædte, måske kødelige skønhed.

Moreaux sammenfører og forener de to verdner: den overjordiske og den kødelige jordiske. Begge er de irreale og verdensfjerne – og lige meget er de præget af kitsch og klichéer.

Piscine en cœur, 1988

Une belle femme, vêtue d'une robe bleue comme l'eau bleue, vient apparemment de sortir de la piscine en cœur comme une sirène ou une déesse de l'amour. Elle reste assise, les yeux fermés, et elle est d'une beauté si éblouissante que même les anges sont fascinés. Ils ne peuvent que rester bouche bée ou détourner les yeux. L'un d'entre eux doit même quitter cette scène. Le plus courageux s'est pourtant approché d'elle. Il tend la main avec précaution, espérant saisir le caractère de cette beauté à moitié dévêtue.

Dans *Piscine en cœur* Moreaux unit deux mondes : le surnaturel (le ciel) et le charnel (la terre). Les deux sont peu réalistes et marqués de manière égale par le kitsch et les clichés.



Au bord de la mer (Ved havet, eller Ved moderens skød),1990

Titlen spiller på dobbeltheden mellem udtalen af det franske ord mer og mère – hav og skød.

I denne komposition præsenteres kvinden og barnet i tæt kropslig sammensmeltning, idet barnets hoved er en direkte udløber af kvindens bryst, samtidig med at faderfiguren er fraværende. Både kvinden og buddha-barnet er yderst velnærede og nydelsesfulde, kvinden tilsyneladende i erotisk ekstase, og sammen behersker de en drømmeagtig og overdådig moderjord, som de har skabt omkring sig selv i lidenskabelige farver.

Men deres verden er en illusion, som maleriet i maleriet peger på. Omkring dem lurer sammenbruddet og forfaldet. Som Kong Ødipus har buddhabarnet erobret sin mor og gjort sin far undværlig, men verden straffer dette begær, selvtilstrækkelighed og skørlevned. Buddha-barnets verden er i færd med at styrte i grus.

Au bord de la mer, 1990

Le titre comprend un nouveau jeu de mots autour de mer et mère.

Dans cette composition, la femme et l'enfant sont présentés dans une fusion physique intime, la tête de l'enfant apparaissant comme une extension directe du sein de la femme. Le père est absent. La femme et l'enfant-bouddha sont tous deux extrêmement bien nourris et expriment l'un et l'autre leur jouissance. La femme est apparemment en extase érotique et ensemble, ils dominent entièrement la terre-mère, onirique et somptueuse, qu'ils ont créée autour d'eux dans des couleurs ardentes.

Mais le monde est une illusion, comme le signale le tableau dans le tableau. Autour d'eux, l'effondrement et la déchéance les guettent. Comme le roi Oedipe, l'enfant-bouddha a conquis sa mère et a rendu son père superflu, mais le monde punit ce désir, cette suffisance et cette vie de débauche. Le monde de l'enfant-bouddha va bientôt s'écrouler.



Les boules (Kuglerne), 1990

Auguste Rodins broncefigur ”Grubleren” indgår her sammen med kvinden og marmorbarnet i en art filosofisk trekant. Som vanligt i Moreauxs maleri er kvinden af kød og blod, mens manden og barnet optræder forstenet og eviggjort med deres marmorerede hud. Alle 3 sidder de ned med hånden under hovedet ligesom ”Grubleren”, mens de ser eftertænksomt frem for sig. I Moreauxs verden er det ikke kun manden, men også kvinden og barnet, som det er forundt at meditere og gruble over livets mysterier, og kvinden er i forgrunden.

Kuglerne af sten er et hyppigt motiv hos Moreaux, og som altid kan de fortolkes som visdom, der enten er eviggjort eller helt fossileret. Her kan de endvidere fortolkes som frugten af det filosofiske møde mellem kvinden, manden og barnet, som de ligger der oplyst af hvide lysstråler.

I baggrunden er menneskets filosofiske historie repræsenteret gennem andre statuer – alle mandlige, hvoraf figuren længst til venstre er giganten fra den græske mytologi, Alkyoneus. Med hans lidende positur og himmelvendte øjne er han en yndet figur i Moreauxs motivverden.

Les boules, 1990

La sculpture en bronze d’Auguste Rodin *Le Penseur* s’intègre ici à une sorte de triangle philosophique avec la femme et l’enfant. Comme d’habitude dans la peinture de Moreaux, la femme est de chair et d’os tandis que l’homme et l’enfant sont représentés pétrifiés, immortalisés dans leur peau de marbre.Tous les trois sont assis, la main sous le menton, regardant pensivement devant eux, reproduisant la position du penseur. Dans le monde de Moreaux, scruter les grands mystères de la vie n’est pas l’exclusivité de l’homme mais la femme et l’enfant le peuvent aussi, et la femme est au premier plan.

Les boules de pierre sont un motif fréquent chez Moreaux et comme toujours, elles peuvent être interprétées comme représentant la sagesse. Ici, elles peuvent aussi être vues comme des fruits de la rencontre philosophique entre la femme, l’homme et l’enfant, illuminées par des rayons de lumière blanche.

À l’arrière-plan, l’histoire philosophique de l’humanité est représentée par d’autres statues – toutes mâles. La figure de gauche est celle du géant de la mythologie grecque, Alcyonée. Avec sa figure dramatique et les yeux levés au ciel, il est une figure favorite parmi les motifs de Moreaux.



Auguste Rodin: Tænkeren, første udgave
(Auguste Rodin: Le Penseur, la première version), 1902



Alkyoneus, udsnit af The giant killed by Athena
(Alkyoneus, extrait de Le géant tué par Athéna)



Dali, 1993

"Smuk som det tilfældige møde på et operationsbord mellem en symaskine og en paraply" (Lautréamonts 1869)

Surrealisterne forgudede digteren Comte de Lautréamont, og så ham som en af de første, der opdagede det ubevidstes hemmelighedsfulde kraft til at forny kunsten, og det er i *Lautréamonts Maldorors sange* fra 1869, at man kan læse denne berømte definition på en ny slags skønhed.

Maleriet er et ironisk portræt af surrealisten og kollegaen Dali, som har æreskrans af laurbær på hovedet for den ekstraordinære præstation, men ingen underkrop og kontakt med jorden under ham, som skælver og slår sprækker under ham. Han sidder ved den benævnte symaskine, som blot intet syr. Tråden er usynlig, og den saftige kødfulde gine med englevinger og hoved som en ko er fortsat nøgen for øjnene af den beskuer, der som den lille dreng i H.C. Andersens 'Kejserens nye klæder' tør se det og sige det højt. Selv englen, som holder spejlet op for selverkendelsen, må kigge blufærdigt ned.

Dali derimod, han retter sit vanlige ironiske blik mod beskueren og styrer fortsat ginen med sin rorpind. Som Moreaux selv hylder han klichéerne, fantasien og legen med symbolsproget.



Salvador Dali

Dali, 1993

"Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie"

Les surréalistes adoraient le poète Isidore Ducasse, dit « comte de Lautréamont ». Ils le voyaient comme l'un des premiers à avoir découvert la puissance mystérieuse de l'inconscient sur le renouvellement de l'art. C'est dans *Les Chants de Maldoror* de 1860 que l'on peut lire cette définition fameuse d'une nouvelle sorte de beauté. "Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie"

Le tableau est un portrait ironique du surréaliste Dali, couronné de lauriers. La partie inférieure de son corps manque et il n'a pas de contact avec le sol qui s'effondre sous lui. Il semble travailler sur la machine à coudre, mais celle-ci ne coud rien, le fil est invisible. Le mannequin, charnu et doté d'ailes d'ange et d'une tête de vache, parait nu aux yeux du spectateur qui, comme le petit garçon dans *Les habits neufs de l'empereur* d'Andersen, ose le voir et le dire à haute voix. Même l'ange qui tient le miroir – pour se connaitre lui-même – doit baisser les yeux avec pudeur.

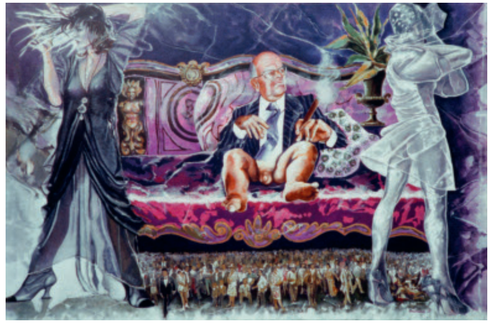
Au contraire, Dali porte son habituelle ironie sur le spectateur tout en continuant à tenir le mannequin par son pied. Comme Moreaux lui-même, Dali rend hommage aux clichés, à l'imagination et aux jeux de mots.



Divan terrible (Den grusomme sofa), 1993

Titlen er et ordspil som henviser til Ivan Den Grusomme, der var hersker i 1500-tallets Rusland.

Den magtfulde rigmand sidder som Ivan den grusomme eller Joachim von And omsluttet af sine milliarder af penge i sin rigt udstyrede divan, der har form som et kongeskib hævet over jordens befolkning. Han styrer verden og tjener sine mange penge, mens han ryger sin cigar, og foran ham står hans to pin up-piger som galionsfigurer og tro væbnere. Hans ansigt er anonymt og hans krop overskåret, som mangler han jordforbindelse. I stedet står hans ben dramatisk som hammer og sejl, og de træder ned i den folkemængde, han hersker over.



Den oprindelige version af Divan terrible. Den blev rettet efter kritik fra Raasum, som mente, at satiren gik for vidt.
(La version originale de Divan terrible. Celle là a été modifiée après les critiques de Raasum, qui trouvait que la satire est allée trop loin.)

Divan terrible, 1993

Le jeu de mots du titre fait référence à Ivan le Terrible qui régnait sur la Russie du 16ème siècle.

Comme Ivan le Terrible, l'homme puissant est assis sur son divan richement garni et comme l'Oncle Picsou, il est entouré de ses milliards. Le divan a la forme d'un vaisseau royal, flottant au-dessus de la population de la terre. Il dirige le monde et gagne ses milliards en fumant son gros cigare. Devant lui, il y a ses deux pin-ups, présentées comme des figures de proue. Son visage est anonyme et son corps tranché, ne lui offrant pas de contact avec la terre. Ses jambes figurent la faucille et le marteau et il piétine la foule sur laquelle il règne.



L’auto analyse (Selvanalyse, bilanalyse), 1993

Titlen indeholder et ordspil og kan både oversættes til Selvanalysen eller Analysen af bilen

Inden for psykoanalysen er Freuds selvanalyse eksemplet på en livsperiode og en personlig krise, hvori selvanalysen kan indgå som en både vanskelig, men også nyskabende proces.
Trods omgang med hele anegalleriet er selvanalysen i Moreauxs fremstilling derimod en munter affære, der levner overskud til en skål og en hilsen. Livet skal leves, og uanset temperamentet og dine tilbøjeligheder til at alliere dig med statussymboler og letlevende kvinder, så skal du følge dit øjes begær.

Teksten på billedet:

’l’afolle ment du regard ne ment alité qu’à travers le temps père amant’

indeholder mange ordspil og kan næppe oversættes fyldestgørende, men følgende elementer indgår:

’synet, som bringer dig ude af dig selv, lyver ikke’
’sengeliggende’
’kun igennem tiden’
’fader’
’elsker’

L’auto analyse, 1993

Dans un nouveau jeu de mots, le titre renvoie à l’analyse de soi-même et à l’analyse d’une auto !

Dans le domaine de la psychanalyse, l’auto-analyse selon Freud est un processus difficile mais créateur qui permet de résoudre une crise existentielle personnelle. Mais dans la représentation de Moreaux, l’auto-analyse – malgré un contact avec toute la galerie des ancêtres – est une affaire joyeuse où l’on a assez de force pour porter des toasts. Il faut vivre la vie quels que soient son tempérament et ses goûts. Qu’il s’agisse de symboles d’un statut social ou de femmes aux mœurs légères, il faut suivre le désir de ses yeux.

Le texte de la peinture:

L’affolle ment du regard ne ment alité qu’à travers le temps père amant.

relève de l’écriture automatique et contient aussi de nombreux jeux de mots, parmi lesquels :

”l’afollement du regard ne ment pas”
qui signifie qu’un regard dit plus vrai que les mots, ou encore
”l’afolle” pour « la folle »,
”ment alité” pour « mentalité »,
« le temps père amant » pour tempérament.



Vie d’ange (Engleliv), 1993

Titlen er (atter) et ordspil og kan oversættes til Engleliv eller Udtømning (vidange). Som Adam og Eva i Edens have er manden og kvinden her placeret under træet, mens slangen i paradiset fuldfører sin mission. Mandens krop er marmoreret som en eviggørelse af hans smukke muskuløse krop, og han kigger hengivent på den smukke unge blondeklædte kvinde ved hans side, som er kødelig og som altid frister ham. Kvinden er derimod ikke optaget af manden, men kigger beslutsomt og målbevidst frem for sig.

Deres underkroppe er imidlertid forbundne og sammenfiltrede med hinanden og med det træ, de befinder sig under. Med andre ord er de ikke frie væsner, der kan bevæge sig uafhængigt af hinanden, og det er i høj grad mandens lem, der snor sig som slangen om træet og om kvindens arm og ben, som bidrager til den fastlåste og uselvstændige situation.

Med ordspillet i titlen leger Moreaux med fortolkningen af den binding, som manden skaber til kvinden i sit liv. *Engleliv* udtrykker den lykkelige fuldendelse af mandens længsel efter symbiose, mens ’Udtømning’ fortolker mandens motiv som primitivt styret af kødets lyster.



Michelangelo: Syndefaldet og uddrivelsen af Edens Have, Det Sixtinske Kapel, 1509

Vie d’ange, 1993

”Vie d’ange” » et ”vidange” sont les deux termes du jeu de mot.

Comme Adam et Ève au Paradis, l’homme et la femme sont ici placés sous l’arbre tandis que le serpent (du Paradis) accomplit sa mission. Le corps de l’homme semble fait de marbre. Son beau corps musclé est ainsi immortalisé. Il regarde affectueusement la belle jeune femme vêtue de dentelles qui se trouve à côté de lui. Très charnelle et séduisante, elle incarne la tentation. Elle ne s’occupe pas de l’homme, elle regarde résolument devant elle.

Les parties inférieures de leurs corps sont enchevêtrées et confondues dans le tronc de l’arbre sous lequel ils se trouvent. C’est ainsi qu’ils ne sont plus des individus libres avec des jambes libres de bouger indépendamment l’une de l’autre. Le membre viril de l’homme qui serpente autour de l’arbre et du bras de la femme fait penser à une situation sans issue.

Le jeu de mots du titre explicite l’interprétation que fait Jean Moreaux du lien de l’homme avec la femme de sa vie. *Vie d’ange* exprime l’accomplissement heureux d’un désir de symbiose entre l’homme et la femme, tandis que *vidange* met l’accent sur une motivation de l’homme envers la femme autrement primitive, dirigée par les désirs charnels.

Michel-ange: La Chute et Adam et Ève chassés du paradis, La Chapelle sixtine, 1509



La bonne du curé (Præstens tjenestepige), 1994

Titlen er et ordspil og kan oversættes til Præstens tjenestepige. Katolske præster har afgivet kyskhedsløfte og kan ikke gifte sig. Til gengæld kan de sagtens holde tjenestefolk og unge, smukke tjenestepiger til at varte sig op, og en 'bonne' er derfor ikke at foragte.

Moreaux fremstiller præstens rengøringspige som en velskabt delikatesse, hvis kødelige former stiller sig frit til præstens skue, og som genspiller den overdådighed af svulstige dekorationer, der pryder alter og kirkerum.

La bonne du curé, 1994

Les prêtres catholiques ont fait vœu de chasteté. Mais rien ne les empêche d'avoir comme domestiques de jeunes et belles femmes.

Moreaux représente ici la bonne du curé comme une friandise très appétissante dont les formes charnelles s'offrent librement à la vue du curé. Elle fait reflet aux multiples décorations baroques qui ornent l'autel et l'église.



Leçon de choses de la vie (Lektion om livets forhold), 1994

Scenen er en skolestue i en skole for drenge klædt i ensartede skolekåber, og centralt i billedet er den store marmorstatue, som forestiller Platon. Moreaux henviser sandsynligvis til en Rafaels berømte freske, *Skolen i Athen*, hvor Platon står sammen med Aristoteles i midten. Platon grundlagde omkring 385 f.Kr. et gymnasium ved navn 'Akademia', eller 'Platons skole'. I Moreauxs billedkomposition indgår endvidere en kridttavle med ordene:

m'arbre de vie	('livets træ', ordspil på marbre: 'marmorliv')
+ rien	('+ ingenting')
jamais +	('aldrig +')

Som statuen er eleverne i forskellig grad marmorerede, og deres hoveder ser ud til langsomt, men uafvendeligt at blive til sten. *Leçon de choses de la vie* er sandsynligvis en beretning om det franske skolesystem, hvor elevernes liv tages fra dem, og hvor de ikke lærer noget, der kan bruges i den virkelige verden.



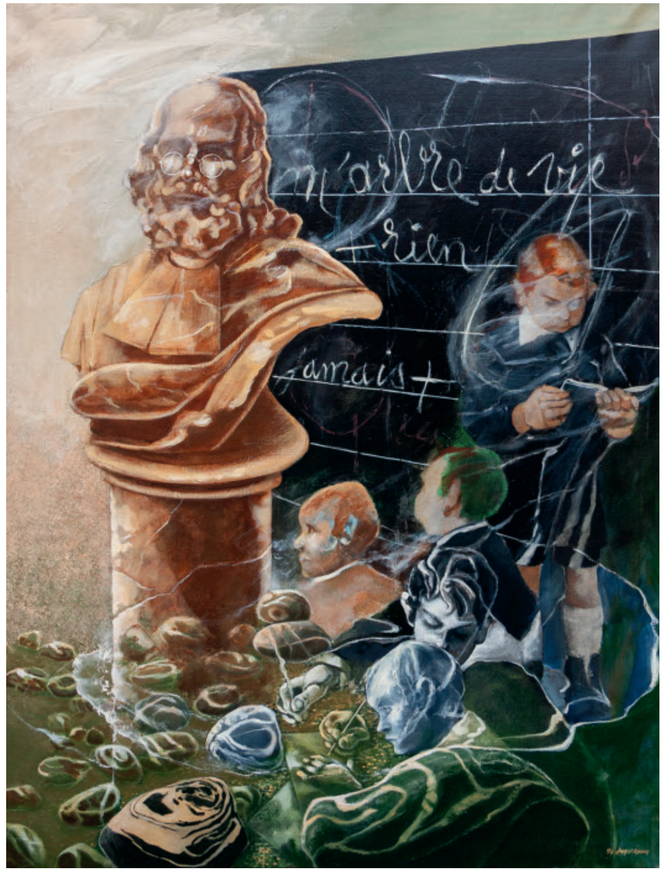
Rafael: Skolen i Athen, udsnit Vatikanpaladset, Rom.
(Raphaël: L'école d' Athènes, extrait. Palais du Vatican, Rome)

Leçon de choses de la vie, 1994

La scène se joue dans une école de garçons qui portent des uniformes scolaires. Au centre du tableau, la grande statue de marbre représente Platon. Il est probable que Moreaux se réfère à *l'Ecole d'Athènes*, fresque célèbre de Raphaël qui se trouve au Vatican, à Rome. Au centre de cette fresque figure Platon avec Aristote. Vers 385 av. J.-C. Platon a fondé une école appelée *Academia* ou *L'école de Platon*. Moreaux représente aussi un tableau d'école sur lequel figurent les mots :

M'arbre de vie	(jeu de mots sur l'arbre de la vie et le marbre dont est fait le tableau)
+ rien	(pour *plus rien*)
Jamais +	(jeu de mots sur *jamais plus*)

À l'instar de la statue, les élèves semblent faits de marbre et leurs têtes semblent lentement mais irrémédiablement se transformer en pierre. *Leçon de choses de la vie* est probablement un récit du système scolaire français où l'on prive les élèves de leur vie en ne leur apprenant rien qui puisse leur servir dans le monde réel.



Mi-rêve miroir (Halvdrøm – spejl), 1994

Titlen er et ordspil, som kan oversættes til Halvdrøm – spejl.

Mennesket skal være perfekt, og overlegne James Bond-typer bruges som reklame i forbrugersamfundet. Her er han forretningsmanden eller direktøren, som går ud i ét med den polstrede læderstol, og han har brug for kvinden til at kunne sælge sin egen kliché om den gennemførte perfektion. Drømmen om den smukke lidenskabelige kvinde bidrager til mandens selviscenesættelse foran det lyserøde spejl. Selv er han kun halv, og han har brug for kvinden for at fuldstændiggøre sig selv.

Mi-rêve miroir, 1994

L'homme doit être parfait et, dans la société de consommation, seuls les types les plus beaux, à la James Bond, peuvent être utilisés dans une publicité. Ici l'homme, businessman qui se fond avec le fauteuil en cuir rembourré, a besoin de la femme pour pouvoir vendre son image cliché de la perfection. Le rêve de la belle femme passionnée contribue à la mise en scène de lui-même devant le miroir rose. Lui-même est incomplet et il a besoin de la femme pour se parfaire.



Censuram nostram (Vores censur), 1996

Vi ser ærkeenglen Michael, som er lederen af den himmelske hærskare, der skal bekæmpe Satan i den store kamp mellem godt og ondt og bringe menneskenes sjæle for Guds domstol. Her er han iklædt forgyldte og pompøse klæder, og han kommer blindt styrtende med sit hævede sværd og et skjold, hvorpå der med guldbogstaver står skrevet: CENSURAM NOSTRAM. Uden at se frem for sig og tage sig i agt for omgivelserne skræmmer han den udødelige gigant fra den græske mythologi, Alkyoneus, som vægrer for sig. Det samme gør de buttede og uskyldige børn, der nøgne bærer den smukke og klassiske fontæne i baggrunden. Fontænen ligner de kendte Wallace-fontæner i Paris.

I Moreauxs komposition repræsenterer ærkeenglen Michael den magtfulde katolske kirke, der som censurens fortrop både bekæmper alt, hvad den uforvarende opfatter som kulturens utugtige frembringelser, og den gør det med vold og blodsudgydelser.

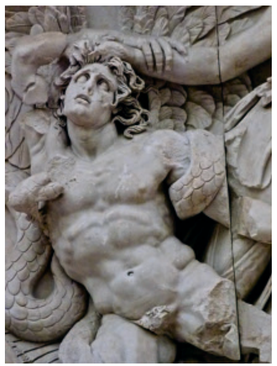
Censuram nostram, 1996

L'archange Michel apparaît ici comme le commandant de l'armée céleste qui va combattre Satan dans la grande bataille entre le bien et le mal, et conduire les âmes devant le tribunal divin. Ses vêtements sont brodés d'or et il attaque aveuglément, son épée levée et protégé d'un bouclier sur lequel est écrit en lettres dorées *Censuram Nostram* (« notre censure »). Sans regarder devant lui et sans égards pour les environs, il effraie le géant immortel de la mythologie grecque Alcyonée qui essaie de se défendre, comme les enfants potelés, nus et innocents, qui portent la belle fontaine classique à l'arrière plan. La fontaine ressemble aux fontaines Wallace, célèbres à Paris.

Dans la composition de Moreaux, l'archange Michel représente l'église catholique très puissante qui, comme l'avant-garde de la censure aveugle, combat tout ce qu'elle comprend comme étant des créations impudiques de la culture. Elle le fait en se servant de violence et sans craindre les effusions de sang.



En af Paris' fontæner skænket af Richard Wallace (Une des fontaines de Paris financée par Richard Wallace)



Alkyoneus



Raphael: Sankt Michael dræber Satan, olie på lærred (Raphaël – Saint Michel terrassant le démon, peinture à l'huile) 1518, Louvre Paris



Les touristes (Rome), 1996 (Turisterne, Rom)

Værket refererer til den kendte italienske kunstner Gian Lorenzo Bernini fra 1600-tallets Rom, hvis skulpturer pryder gadebilledet og de katolske kirker i Rom. To letpåklædte kvindelige turister står lidenskabeligt sammenslynget med smukke mænd, som løfter dem mod himlen, som var de gudinder. Moreaux henter inspiration til kompositionen fra Berninis berømte statuer *Pluto og Persefone* (de to figurer i venstre side) og *Apollon og Daphne* (de to figurer i midten), mens figuren til højre kan ligne Michelangelo fremstilling af Moses.

Kompositionen fremstår som et levende fyrværkeri i den natteblå himmel og et vibrerende møde mellem den klassiske kulturarv og moderne tiders frigjorte kønsroller. Og som i mange andre af Moreauxs værker indgår også et sanseligt portræt af trekanten mellem faderen, moderen og barnet.

Les touristes er næppe en hyldest til turismen, men et ironisk stævnemøde mellem figurer fra forskellige epoker i Roms gadebillede.

Les touristes (Rome), 1996

L'œuvre se réfère au célèbre artiste italien Gian Lorenzo Bernini qui vivait à Rome au XVII^{ème} siècle. Ses sculptures ornent les rues et les églises catholiques de Rome. Les deux touristes à moitié dévêtues sont passionnément enlacées à de beaux hommes qui les soulèvent vers le ciel comme si elles étaient des déesses. Moreaux s'inspire par de statues célèbres du Bernin : *Platon et Perséphone* (les deux figures à gauche) et *Apollon et Daphné* (les deux figures au milieu) tandis que la figure à droite peut ressembler au *Moïse* de Michel-Ange.

La composition apparaît comme un grand feu d'artifice dans un ciel nocturne et peut être vu comme une rencontre vibrante entre les représentations de l'héritage de la culture classique et les hommes et les femmes aux mœurs libres des temps modernes. Comme dans nombre d'autres œuvres de Moreaux, on retrouve ici un portrait sensuel du triangle entre l'enfant, le père et la mère.

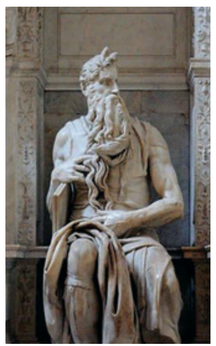
Les Touristes ne peut être interprété comme un hommage au tourisme, mais comme un rendez-vous ironique entre des figures de différentes époques dans les rues de Rome.



Bernini: Pluto og Persefone
(Pluton et Persefone)



Bernini: Apollo og Daphne,
(Apollon et Daphné), 1622-1625



Michelangelo: Moses på Julius II's grav
(Le Moïse du tombeau de Jules II)



La création du monde (Verdens skabelse), 1996

En frodig kvindefigur med let åben mund, halvt lukkede øjne og et nydelsesfuldt smil på læben bærer kompositionen. Hendes halvt påklædte krop er smeltet sammen med det rigt dekorerede bygningsfundament, som ser ud til at udgøre kulturens og klodens vugge. Hun bærer ubesværet på sine skuldre den mandlige modpart, som er muskuløs, nøgen og tilbagelænet. Hans lem snor sig som paradisets slange, der indrammer hendes hår, og englebørn ankommer svævende omkring dem som frugten af deres forening.

Han rækker hånden ud og møder en anden hånd, som blå englevinger bærer frem. Værket har reference til den berømte freske af Michelangelo fra 1511 i Det Sixtinske Kapel *Adams skabelse*, hvor Guds hånd møder Adams hånd. Fresken illustrerer skabelsesberetningen i Bibelens Første Mosebog, hvor Gud ånder liv i det første menneske, Adam.

Men *La creation du monde* kan læses som Moreauxs egen skabelsesberetning, hvor kvindens krop (og ikke mandens ribben) er det lidenskabelige og frugtbare udgangspunkt. Herefter er det ironisk nok stadig manden, som uden anstrengelse, men på parrets vegne modtager velsignelsen. Men det er en forloren velsignelse – måske endda en forbandelse, som manden modtager, eftersom hånden er skeletagtigt blå og livløs. Englebørnenes talrige tilsynekomst vidner dog om, at himlen påskønner og belønner parrets forening.



Michelangelo: Adams skabelse, Det Sixtinske Kapel (La crèation d' Adam, La Chapelle Sixtine), 1511

La création du monde, 1996

Une femme voluptueuse, la bouche légèrement ouverte, les yeux mi-clos et un sourire aux lèvres, plein de jouissance, est la figure principale de la composition. Son corps dévêtu se confond avec le bâtiment richement décoré qui semble constituer le fondement de la culture et du globe terrestre. Sur ses épaules, elle porte sans difficultés son pendant mâle, musclé, nu et détendu, et dont le membre viril serpente dans les cheveux de la femme comme le serpent du Paradis. Des angelots flottent autour d'eux comme le fruit de leur union charnelle.

En tendant la main, l'homme rencontre une autre main portée par des ailes d'ange bleues. L'œuvre fait ainsi référence à la célèbre fresque *La Création d'Adam* de Michel-Ange qui date de 1511 et se trouve dans la Chapelle Sixtine : la main de Dieu y rencontre celle d'Adam. La fresque illustre la création du monde décrite dans la Genèse, où Dieu insuffle la vie au premier homme, Adam.

La Création du monde de Moreaux peut être interprété comme le récit de la création de son monde personnel, dans lequel c'est le corps de la femme – et non pas les côtes d'Adam –, qui lui a offert son origine, fertile et passionnée. Avec beaucoup d'ironie, c'est toujours l'homme qui – sans effort et au nom du couple – reçoit la bénédiction. Mais il s'agit là d'une fausse bénédiction, peut-être même d'une malédiction puisque la main divine est représentée comme celle, bleue et sans vie, d'un squelette. Les nombreux angelots semblent pourtant indiquer que le ciel apprécie et honore l'union du couple.



Baroxysme-relieffer

Malerier med påbyggede, skulpturelle elementer



Notre dame des mouches (Fluernes Vor Frue), 1979

Reliefs baroxystes

Peintures avec des éléments de sculpture



Relief Barox, 1998

Enkelte baroxysme-malerier blev udformet som relieffer, dvs. Moreaux byggede skulpturelle elementer på selve lærredet – fx hænder, bryster eller et knæ, og dermed blev malerierne tredimensionelle på visse dele af lærredet.

Quelques peintures baroxysme ont été conçus comme des reliefs, et Moreaux a construit des éléments sculpturaux sur la peinture elle-même – par exemple des mains, des seins ou un genou, et ainsi les peintures sont devenues en trois dimensions sur certaines parties de la toile.



La femme Zebra (Zebrakvinden), 1985

Baroxysme-giner

Fra 1985 og frem indkøbte Moreaux omkring 60 antikke giner, som han formede og modellerede på og til sidst malede som en skulpturel version af baroxysme-maleriet. Han fandt giner i butikker og på loppemarkeder. Nogle få af dem malede han i deres oprindelige form, men på flertallet af dem modellerede han med papmaché, akrylpasta, træstykker, tøjstumper eller lignende.

Ginerne
Teksten er taget fra et digt af Charles Bukowski, en af mine yndlingsforfattere:

(…) Den første gine fandt jeg i Bruxelles. Loppemarkedet. En meget gammel en, en syerskes, selvfølgelig. Et smukt møde. Jeg var som forført. Først og fremmest formerne selvfølgelig. Hele denne mystik, denne "tyngde", hvilke gamle damer havde den klædt på?
(...) I dag er jeg nået op på tredive, jeg er gået lidt væk fra maleriet og laver relieffer nu. En sand fornøjelse. Men franskmændene er alt for fastlåste. Så sælger vi dem i ... Italien.
Nå ja, også nogle i Frankrig.
'klæd ikke min elskede af
du risikerede at finde en gine,
klæd ikke ginen af
du risikerede at finde
min elskede'
C. Bukowski (Kærligheden er en helvedeshund, 1978)

Næsten alle ginerne præsenterer en kvindes overkrop – kun tre-fire giner er formgivet som mænd, og det gennemgående fokuspunkt er ginens bryster, som Moreaux formede og malede i en uendelig variation over frugter, kager, duer, fuglereder, fugleæg, bjergtinder, engle, englehoveder og babyhoveder.

Ginerne fik i flere tilfælde et hoved på inklusiv hår, hat, briller og måske slør, og mange af dem blev iklædt tøj og lingeri, som blev modelleret og malet ind i selve skulpturen. Bagsiden indgår med sit selvstændige motiv, og Moreaux legede med det tredimensionelle formsprog, så det malede kropsmotiv af og til vrider sig fri og adskiller sig fra ginens krop – for så kan brysterne nemlig også sidde på ryggen.

Mannequins baroxystes

A partir de 1985, Moreaux a acheté une soixantaine de mannequins de couture anciens, qu'il a remodelés puis peints, comme pour transposer la peinture baroxyste en sculpture. Il les a trouvés dans des magasins et marchés aux puces. Il en a peint quelques-uns dans leur forme originelle, mais a remodelé la plupart d'entre eux avec du papier mâché, de la pâte acrylique, des bouts de bois et d'étoffe.

Les mannequins
Texte tiré d'un poème de Charles Bukowski un de mes auteurs favoris:

Le premier mannequin je le rencontrai à Bruxelles. Marché aux puces. Un très vieux, de couturière bien-sûr. Belle rencontre. Comme séduit. Les formes d'abord évidemment. Et puis tout ce mystère, ce « poids » quelles vieilles dames avait-il habillées?
(……) aujourd'hui j'en suis à trente j'ai un peu dépassé la peinture et en fait des reliefs. Un vrai régal. Mais les Français sont bien trop coincés. Alors on les vend en … Italie. Enfin quelques uns aussi en France.
'ne déshabillez pas mon amour
vous risqueriez de trouver un mannequin,
ne déshabillez pas le mannequin
vous risqueriez de trouver
mon amour'
C. Bukowski (L'amour est un chien de l'enfer, 1978)

Quasiment tous les mannequins représentent le torse d'une femme – seuls trois à quatre d'entre eux représentent des hommes. Moreaux se focalise généralement sur les seins des mannequins qu'il a transformés et peints avec une variation infinie de fruits, gâteaux, pigeons, nids d'oiseaux, cimes de montagnes, anges, têtes d'ange et d'angelots.

À plusieurs reprises, les mannequins sont dotés d'une tête, de cheveux, d'un chapeau, de lunettes, d'une voilette, sont habillés de vêtements et de lingerie modelés et peints. Le dos du mannequin a un motif indépendant. Moreaux a joué ainsi avec un langage formel à trois dimensions de sorte que le motif du corps peint se libère de temps en temps du corps du mannequin, les seins pouvant être placés sur le dos.



Les pigeons aux anges, mannequin (Duerne med englene, gine), 1998



Les œufs du coucou, mannequin (Gøgens æg, gine) 1991



Cage aux œufs d'oiseau, mannequin (Bur med fugleæg, gine) 1986



La veuve, mannequin (Enken, gine) 1986

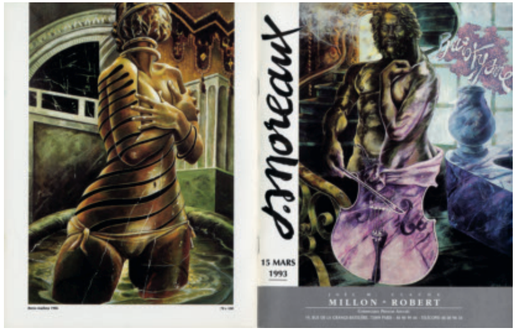


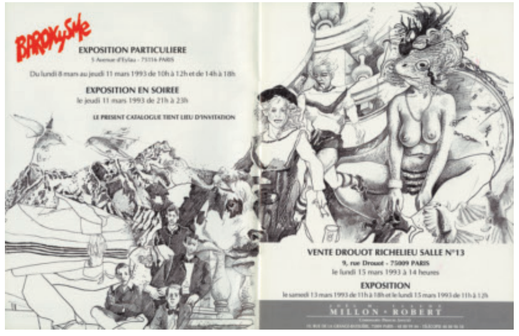
Anges au balcon, mannequin (Engle på balkonen, gine), 1998

I årene efter hjemkomsten til Frankrig udstillede Moreaux fortsat ved bl.a. Miroir d'Encre i 1980 i Bruxelles. Men i Frankrig fandt han ikke den samme interesse for hans kunstneriske udtryk. Det blev en svær tid, og af nød måtte han i 1993 sælge malerier ved auktionshuset Vente Drouot Richelieu i Paris. Her fik han dog solgt samtlige af sine udstillede værker, og han havde penge nok til at leve i et år.

Au cours des années suivant le retour en France, Moreaux a continué d'exposer, par exemple en 1980 dans la galerie Miroir d'Encre à Bruxelles. Mais en France, il n'a pas suscité le même intérêt pour son expression artistique. Cette période a été difficile. En 1993, il a dû vendre des peintures à l'hôtel des ventes Drouot Richelieu à Paris. Mais toutes les œuvres exposées à cette occasion ont été vendues, lui donnant de quoi vivre une année entière.







Omslag og opslag fra udstillingskatalog, Millon-Robert, Barox Madonna 1986, bagsiden af udstillingskatalog (Catalogue d' exposition de Millon-Robert) Paris, 1993 (Barox Madonna 1986, dernière page du catalogue)

Baroxysme, du catalogue d'exposition de Millon-Robert (Baroxysme, fra udstillingskataloget, Millon-Robert), 1986



La confirmation, du catalogue d'exposition de Millon-Robert (Bekræftelsen, fra udstillingskataloget, Millon-Robert), 1993



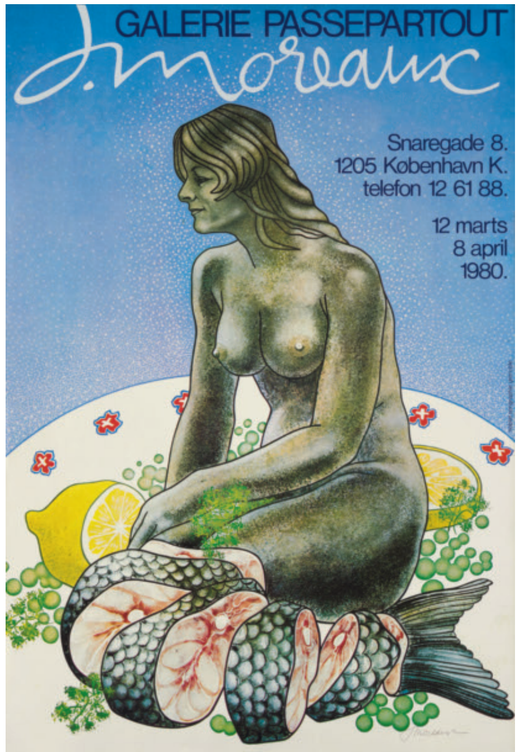
Klux kalm et voluptence 1988, catalogue d' exposition de Millon-Robert
(Klux kalm og vellyst…. 1988, udstillingskatalog fra Millon-Robert), 1993



Caprifoies 1987, catalogue d' exposition de Millon-Robert, 1993



Cageot soizeaux 1989, catalogue d' exposition de Millon-Robert, 1993



Udstillingsplakat ved Galeri Passepartout, København
(Affiche de l'exposition à Galeri Passepartout, Copenhague), 1980

Galerie Passepartout

I 1980 udstillede Moreaux i Danmark i Galerie Passepartout i København. Som plakat til udstillingen havde han malet den lille havfrue som en laks, der er skåret i skiver og serveret på en tallerken, og som han ofte gjorde, lod han sig inspirere af Raasums ansigt og profil.

I anledning af udstillingen i Galerie Passepartout skrev flere danske aviser om Moreauxs surreale kompositioner. I Søndagsaktuelt hæfter man sig ved udstillingsplakaten, hvor den lille havfrue er skåret i skiver.

> HAVFRUE I SKIVER. Han parterer kvinder – her er det hans egen kone.
> Alle steder er der overskårne damer. Reklamebilleder parterer kvinden og serverer hende i bidder. Mine billeder er en protest mod denne "viktualie-tendens" – hvor vi får alting skivet ud. Sådan siger den franske kunstner Jean Moreaux. Han har i øjeblikket udstilling i Gallerie Passepartout i København. Og som plakat for udstillingen viser han os tegningen her: Det er hans danske kone, Else, der lægger krop til den udskivede havfrue. Men det er ikke kun Den lille Havfrue, der bliver skåret i stykker. På udstillingen parterer Jean Moreaux bl.a. pigegardister. – Jeg synes, sådanne pigegarder er noget af det værste. Det er militær-lidder, og pigernes uniformer gør, at de er skåret over i stykker – de ligner stoppede pølser. (Søndags-Aktuelt 1980)

I Politiken har anmelderne øje for humoren og symbolikken i Moreauxs motivkreds.

> I Galerie Passepartout er det franskmanden Jean Moreaux, der viser sine billeder. Hans surrealistiske maleri er på samme tid stærkt erotiske og fyldt med burlesk humor. Her er der bestemt ikke tale om raffinementer og charmeoffensiv – vi får i mange af billederne særdeles hård kost." (B.E., Politiken 20.3.1980)

> Jean Moreaux, franskmand, flittig udstiller i udlandet, andengangsudstiller i Danmark, bruger sine akrylfarver til noget, der ved første øjekast kunne ligne kulørte chokrapporter fra en defekt verden (…) I hvert fald tilsyneladende. For sandheden er nok snarere, at det lystige og det tragiske er to lige stærke sider af Jean Moreaux' kunstneriske temperament, og at hans billeder derfor ikke bare lader sig aflæse som et enten-eller. (Birgit Jacobsen, Politiken 1980)

Galerie Passepartout

En 1980, Moreaux a exposé au Danemark, à la Galerie *Passepartout* à Copenhague. Pour l'affiche de l'exposition, il avait peint *La Petite sirène*, représentée comme un saumon coupé en tranches et servi sur un plateau et, comme il le faisait souvent, s'est inspiré du visage et de la silhouette de Raasum.

À l'occasion de cette exposition, plusieurs journaux danois ont commenté les compositions surréalistes de Moreaux. Dans "Søndagsaktuelt" ("les actualités du dimanche") on a relevé l'affiche de l'exposition :

> "SIRENE EN TRANCHES". Il découpe des femmes – ici sa propre femme. Partout il y a des femmes tranchées. Sur des images publicitaires, la femme est tranchée et servie en morceaux. "Mes peintures sont une protestation contre cette "tendance-charcuterie" où tout est tranché pour nous. » Voici les mots de l'artiste français Moreaux qui expose pour le moment à la Galerie *Passepartout* à Copenhague. Il nous montre l'affiche de l'exposition. C'est sa femme danoise Else qui est le modèle de la sirène tranchée. Mais ce n'est pas seulement *La petite sirène* qui est coupée en tranches. Dans cette l'exposition, Jean Moreaux tranche aussi, entre autres choses, des majorettes. « Je trouve que les bataillons de majorettes appartiennent au pire. C'est de la grivoiserie militaire et les uniformes des filles font qu'elles sont coupées en deux, elles ressemblent à des boudins rembourrés. (Søndagsaktuelt, 1980)

Dans "Politiken" ("la politique"), les critiques ont su apprécier l'humour et la symbolique des motifs de Moreaux :

> À la Galerie *Passepartout*, c'est le Français Moreaux qui présente ses peintures. Sa peinture surréaliste est en même temps fort érotique et pleine d'humour burlesque. Il ne s'agit pas de raffinements ni d'offensive de charme – dans nombre des peintures, c'est dur à avaler. (B.E. Politiken, 20.3.1980)

> Jean Moreaux, français qui expose souvent à l'étranger et pour la deuxième fois au Danemark, se sert de ses couleurs acryliques pour quelque chose qui – à première vue – pourrait ressembler à des rapports choc sur un monde défectueux (…) En tout cas apparemment. La vérité est que le gai et le tragique sont deux côtés forts du tempérament artistique de Moreaux. Ses peintures ne peuvent être vues comme seulement gaies ou seulement tragiques. (Birgit Jacobsen, Politiken 1980)





Han snitter sin kone i småstykker – Havfrue i skiver
(Il coupe sa femme en tranches – Sirène en tranches),
Aktuelt, 1980

Infrarealisme

I 1982 gik Moreaux sammen med 4 franske kunstnerkolleger, der sammen henvendte sig til fængsler i og uden for Frankrig. De tilbød, at deres kunstværker blev hængt op, hvor de indsatte kunne få glæde af at se på dem. Formålet var socialpolitisk, og gruppen ønskede at skabe en frigørende dialog mellem billederne og de indsatte.

Kunstnergruppen så en alliance mellem folk og kunstnere, og de erklærede sig som tilhængere af den poetiske bevægelsen 'infrarealisme', som lånte deres motto fra den chilenske maler Roberto Matta: "Blow the brains out of the cultural establishment".

Fængslerne i Frankrig sagde nej, men arresthuset i St. Gilles i Belgien takkede ja til dette tilbud. Belgiens justitsminister og fængselsdirektøren bakkede op.

Hver af kunstnerne udstillede her fem-seks værker, og der var en fange i arresthuset, som blev så begejstret for Moreauxs 'Gedebryllup', at han købte det bagefter. Efter denne begivenhed malede Moreaux 'Mariage à Gt. Gilles', som en munter replik til denne episode.



L'art en prison : lectures pour tous ?

Logiquement — si l'on tient compte de son niveau artistique — l'exposition ne vaudrait pas une figue. Mais le lieu, pour le moins insolienda, où elle a été domiciliée (la prison de Forest) nous oblige bien entendu à la considérer d'un autre œil. Ceux artistes, donc, qui se déclarent infraréalistes — en deçà du réalisme, — ont imaginé d'exposer leurs tableaux en préventive, à l'usage exclusif des détenus.

Un an de palabres avec le ministère de la Justice, qui ne voyait pas cela d'un bon œil du tout — on imagine... — a abouti à l'autorisation pour lesdits artistes d'accrocher leurs tableaux dans un local toutes de la maison, où les détenus auront le loisir de venir les contempler.

L'idée, ma foi, est bien dans l'air du temps : on accroche dans les hôpitaux, dans les usines, dans les restaurants, dans les écoles, pourquoi pas dans les prisons ? A première vue, ces peintres n'ont fait que donner dans le panneau du plus gros lieu commun de l'époque : à savoir que l'art et grand public seront subliminal nécessaire sous prétexte qu'ils embelliront en des lieux quotidiens. Cela à l'air « social » « humain », et tout et tout, alors qu'en fait c'est bien léger. Comment peut-on imaginer en effet, qu'un jamais lieux — hôpitaux, écoles, etc. qui — par définition — consacrent l'intelligence humaine des gens — il suffise de faire descendre le contenu de la plus quelconque des galeries d'art pour amorcer une « prise de conscience », un « éveil de la sensibilité » ?! Il vaudrait mieux donner aux artistes dignes de ce nom la possibilité de penser les murs des dits lieux, leur architecture, en fonction d'un mieux-vivre. Mais ceci est une autre histoire.

Ce qui est infiniment gênant dans l'exposition qui nous occupe, c'est que dans ces tableaux [illegible] s'affectionne forme de respect et de tact. Quel culot, sous prétexte qu'« ils lisent des revues « porno » — dixit un des peintres — de raccrocher aux murs, en pire, les mêmes images ! N'est-ce pas précisément, faire un choix à la place des visiteurs, orienter de manière discutable leurs réactions ? N'y a-t-il pas là une forme d'outrage et de provocation ? Le problème ne résidant pas bien entendu dans la « violence » des représentations (Beliner, Balthus, Egon Schiele, Munch, les plus grands, n'ont paru que de violence et de sexualité...) mais dans la manière d'en parler en des termes de peinture, qui ne peuvent toucher ni l'intelligence ni la sensibilité.

Au terme de cette visite éclair à la Préventive, on a envie de dire à Roland Delcol et à Jean Moreaux, puisque c'est essentiellement d'eux qu'il s'agit (les autres montrent des œuvres non-orientées...), exposez plutôt en galeries, cela fait moins de bruit mais c'est moins efficace.

DANIELE GILLEMON

Artikel i anledning af udstilling i arresthuset St. Gilles, med sort/hvidt foto af Moreauxs 'Gedebryllup' (Article á l'occasion d'une exposition dans la prison de St. Gilles avec une photo blanc et noir 'Mariage de chèvre de Moreaux), 1982

Infraréalisme

En 1982, Moreaux et quatre de ses collègues artistes français se sont adressé ensemble à des prisons françaises et étrangères. Ils ont offert des toiles pour qu'elles soient accrochées en des lieux où les prisonniers pourraient avoir du plaisir à les regarder. Ils avaient un but politico-social, le groupe désirant créer un dialogue libératoire entre les œuvres et les prisonniers.

Le groupe d'artistes imaginait une alliance entre le peuple et les artistes et ont adhéré au mouvement poétique "infraréalisme", qui avait emprunté sa devise au peintre chilien Roberto Matta "Blow the brains out of the cultural establishment."

Les prisons de France ont refusé, mais la maison d'arrêt à Saint Gilles en Belgique a accepté cette offre. Le ministre de la justice et le directeur des services pénitentiaires ont soutenu le projet.

Chacun des artistes a exposé cinq à six œuvres. L'un des prisonniers de la maison d'arrêt s'est enthousiasmé pour *Mariage de chèvre* au point de l'acheter par la suite. C'est comme en réponse joyeuse à cet épisode que Moreaux a peint Mariage à Saint Gilles.



Mariage à St. Gilles (Bryllup i St. Gilles), 1982

ITALIENSKE VÆGMALERIER

I løbet af 1990'erne var Moreaux ofte tilbage i Italien for at arbejde med fresker, enten indendørs eller udendørs. Han fik især store bestillinger fra kunstforeningen Est Ticino i Castano Primo ved Milano, og det var hovedsageligt store udendørs fresker med et nostalgisk og romantisk budskab om at huske at leve mere i pagt med naturen – og med hinanden.

PEINTURES MURALES ITALIENNES

Au cours des années 1990, Moreaux est souvent revenu en Italie pour travailler sur des peintures murales, en plein air comme en intérieur. C'est principalement l'association d'art Est Ticino à Castano Primo près de Milan qui lui a passé plusieurs commandes, surtout de grandes fresques extérieures, portant un message nostalgique et romantique, un appel à vivre en accord avec la nature ainsi que l'un avec l'autre.





Moreaux forbereder freske på væg og loft i privat hjem, (Moreaux: Prépare une fresque sur le mur et le plafond, maison privée), Turbigo, Milano 1975



Den færdige freske (La fresque terminée)
La vecchia casa colonica, Castano Primo, Milano 1991

La vecchia casa colonica

Den store romantiske freske La vecchia casa colonica (Den gamle bondegård) på ca. 4,4 x 6 meter blev malet i Castano Primo i 1991 på muren for enden af en patio.

Fresken var bestilt af kunstforeningen Est Ticino i Castano Primo ved Milano. Kunstforeningen ønskede en freske, som kunne minde byboerne om den nære fortid, hvor man levede af afgrøderne fra jorden omkring byen, og bondegårdens dyr var en del af familien. I centrum af motivet står gårdens værtspar placeret under en port, som er det indgangen til en anden tid. Omkring dem placerede Moreaux gårdens mange dyr.





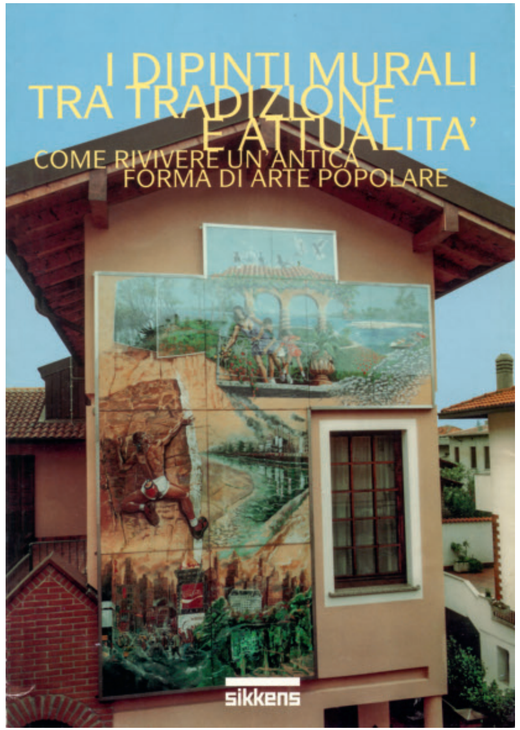


Moreaux maler på fresken (Moreaux peint sur la fresque)

La Vecchia casa colonica

La grande fresque romantique La Vecchia casa colonica, mesurant quatre mètres quarante par six, a été peinte sur un mur à Castano Primo, au bout d'un patio.

La fresque avait été commandée par l'association d'art Est Ticino, qui désirait rappeler aux citoyens le passé proche où l'on vivait des produits de la terre et où les animaux de la ferme faisaient partie de la famille. Au centre du motif figurent les propriétaires de la ferme, placés sous une porte cochère comme à l'entrée d'un autre temps.



La Fuga, maison privée (privat hjem),Turbigo, Milano 1995

La Fuga

Fresken La Fuga (Flugten) på ca. 5 x 5 meter malede Moreaux til en gavlmur i Turbigo ved Milano i 1995. Fresken er bygget op af 12 tavler, som efterfølgende blev monteret og opsat på muren. Det var arkitektparret Sacco og Baroncelli, som bestilte dette arbejde til deres eget hus.

Motivet er komponeret i flere niveauer. Øverst er der en klassisk søjleport med duer som indgang til en paradislignende natur med hvide badestrande og en kvinde med børn. Under dem ser vi en mand, som forsøger at kravle op til sin familie. Han flygter fra den virkelighed som er illustreret på freskens midterparti, hvor høje huse med forurenende skorstene ligger ved en gold flodbred. Og på freskens nederste ser vi en stærkt forurenet by, hvor skyskraberne står endnu tættere, højere og mere truende, og hvor Coca Cola-plakaten ser ud til at være kulturens højdepunkt.

Det var arkitektfruen Sacco, præsident for nationalparken Ticino, som var optaget af kampen mod forurening, og som ønskede sig dette motiv. I samarbejde med Moreaux planlagde hun komponenterne til den allegoriske freske, som Moreaux arbejdede med i 2 måneder.

La Fuga

La fresque *La Fuga* (La fuite) est peinte en 1999 pour un fronton à Tubigo, près de Milan. D'environ cinq mètres par cinq, elle est construite en douze tableaux montés sur le mur extérieur. C'est le couple d'architecte Sacco et Baroncelli qui a commandé cette œuvre pour sa propre maison.

Le motif est composé sur plusieurs niveaux. Au plan supérieur, figure un porche encadré de colonnes classiques, autour duquel volent des pigeons, qui s'ouvre sur une nature paradisiaque comportant des plages de sable blanc et une femme avec des enfants. Dans le registre inférieur, un homme essaye d'escalader le mur pour atteindre sa famille. Il fuit la réalité, illustrée dans la partie centrale de la fresque, où des tours et des cheminées polluantes longent une berge aride. En bas de la fresque figure une ville fortement polluée où les gratte-ciel accolés les uns aux autres paraissent plus menaçants; une affiche de Coca Cola apparaît comme le comble de la culture.

C'est l'architecte madame Sacco, présidente du parc national de Ticino, impliquée dans la lutte contre la pollution, qui avait désiré ce motif. Elle a participé avec Moreaux au choix des motifs de la fresque allégorique sur laquelle il a travaillé pendant 2 mois.



Moreaux maler på en tavle til La Fuga i sit hjem (Moreaux peint sur un tableau pour La Fuga à sa maison), La Bussière 1994





Tavlerne til La Fuga monteres på husgavlen (Les tableaux pour La Fuga sont montés sur la façade), Turbigo, Milano 1995



Freske på trappe, privat hjem
(Fresque sur escalier, maison privée), Turbigo, Milano 1975



Fresker i privat hjem
(Des fresques dans une maison privée), Bovolone, Verona 1990

Indendørs vægmaleri

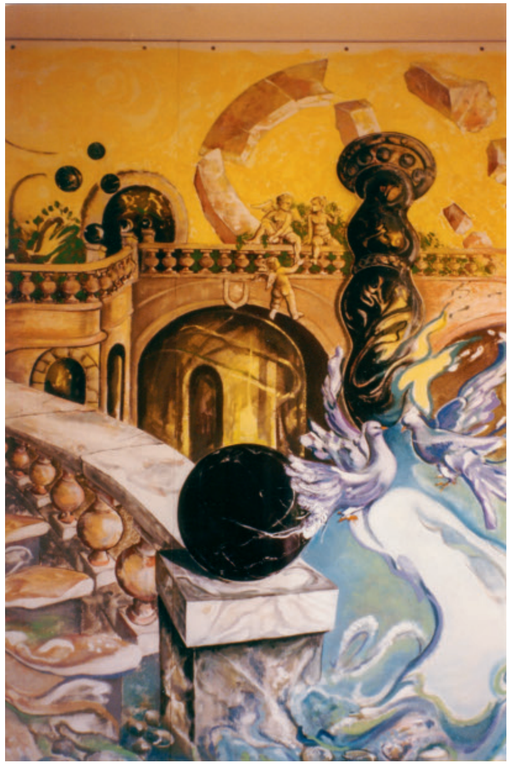
I samme hus i Turbigo malede Moreaux indendørs fresker på trappen mellem etagerne og i et andet hus i Bovolone, Verona malede han fresker i et stort badeværelse. Motiverne indeholdt optiske bedrag, så øjet fik en falsk fornemmelse af dybde i rummet.



Udsnit af freske
(Détail d' une fresque), Bovolone, Verona 1990

Peinture murale à l'intérieur

Dans la même maison à Turbigo, Moreaux a également peint des fresques à l'intérieur sur les murs d'un escalier, et dans une autre maison à Bovolone, Verona il a peint des fresques à l'intérieur dans la grande salle de bain. Les illusions d'optiques créées par Moreaux donnaient une impression de profondeur dans l'espace.



Udsnit af freske
(Détail d' une fresque), Bovolone, Verona 1990





Rund freske II
(Fresque ronde II) Li sassi del Ticino, Piazza Martiri, Castano Primo 1997

Li sassi del Ticino

Den runde freske Li sassi del Ticino (Ticinoflodens sten) på ca. 2,5 x 3,5 meter malede Moreaux på Piazza Martiri i 1997 i Castano. Det er en rund freske på en bygning ud til hovedpladsen, og den er placeret over en indgangsdør.

Følger vi læseretningen fra venstre mod højre på freskens motiv, ses først fortidens stolte mænd arbejde hårdt for at køre sten væk fra marken, der er dækket af sten. Herefter ser vi en frodigt blomstrende mark, hvor kvinden kan amme sit barn og en dreng spille fodbold. Og til sidst ser vi den moderne familie med barnet i klapvogn foran pragtvillaen med pøl i haven.

Den runde freske er samtidig diskret komponeret som et ur med romerske tal, der står uden visere, som om tiden er gået i stå. Uret selv har form som en sten, og der er i det hele taget mange sten på urskivens motiv. Moreaux noterer i sin levnedsbeskrivelse:

> Og netop med hensyn til småstensserien: Den næste freske skal være på pladsen i Castano. Jeg har lavet projektet på stedet. Og jeg har lige præcis taget temaet med småstenene fra Ticino, som husene er lavet af. Det må helt afgjort være vores gamle hunkat "Cailloux" (småsten) som har inspireret mig. Nu føler Else sig beroliget for et stykke tid. Vi har nok til at kunne komme gennem vinteren. (Moreaux, nov. 1995)

Teksten på italiensk nederst til højre for urskiven er et citat fra et digt af den italienske digter Nino Lomini, der skriver i Castano-dialekt:

> Caritadi da sass per una cà …. ai fiò e ai fiò de to fiò

kan oversættes til

> En bunke sten til (bygning) af et hus … til sønnen og din søns søn

Fresken refererer til flodens runde sten, som blev brugt som billigt byggemateriale til at bygge de traditionelle huse langs Ticinofloden. Stenene var runde som kvindernes bryster, som den højgravide kvindes mave og som fodbolden, barnet leger med.

Li Sassi del Ticino

Li Sassi del Ticino (Les pierres du fleuve Ticino) est une fresque réalisée en 1977 au Piazza Martiri à Castano. Mesurant deux mètres cinquante par trois mètres cinquante, cette œuvre est ronde, peinte sur un immeuble donnant sur la place centrale et placée au-dessus d'une porte d'entrée.

De gauche à droite, on voit d'abord des hommes du passé, travaillant dur pour enlever des pierres d'un champ qui en est couvert. Puis, dans un autre champ abondamment fleuri, une femme allaite son enfant et un garçon joue au foot. Sur la droite, une famille moderne avec un enfant dans une poussette pose devant une villa luxueuse comportant une piscine dans le jardin.

L'ensemble de la fresque se fond dans le motif d'une horloge aux chiffres romains, sans aiguilles, comme si le temps s'était arrêté. L'horloge même a la forme d'une pierre et l'ensemble du dessin comprend de nombreuses pierres. Moreaux fait la remarque suivante dans son Journal:

> Et justement de la série des cailloux. La prochaine fresque sera sur la place de Castano. J'ai fait le projet sur place. Et justement j'ai pris le thème des cailloux du Ticino dont sont fait les maisons. Décidément ce doit être notre vieille chatte « Cailloux » qui a dû m'inspirer.
> Voilà Else rassurée pour un temps. De quoi passer l'hiver. (Moreaux, nov. 1995)

Le texte en italien en bas à droite du cadran et une citation d'un poème du poète italien Nino Lomini, qui écrit en dialecte Castano:

> Caritadi da sass per una cà …. ai fiò e ai fiò de to fiò

peut être traduit à

> (Un tas de) Brouettes de pierres pour (bâtir) une maison …. au fils et au fils de ton fils

La fresque se réfère à la pierre ronde de la rivière, qui a été utilisé comme matériau de construction pas cher pour construire les maisons traditionnelles le long du fleuve Tessin (Ticino).

Les pierres étaient rondes comme les seins des femmes, comme le ventre d'une femme enceinte et comme le football avec lequel l'enfant joue.

NEW YORK OG JAZZ

Moreaux var flere gange i New York i perioden fra 1987-89 for at hente kunstnerisk inspiration. Under opholdet på Chelsea Hotel malede han et portræt af hotellet, hvor to sorte jazzmusikere optræder som de udøvende kunstnere ved siden af søjler og den hvide mand som en statue af marmor. En smuk sort kvinde knejser øverst, mens det amerikanske flag smyger sig om hendes nøgne krop og bryster.

Maleriet udgjorde betaling for opholdet og kom til at hænge i hotellets foyer.

Moreaux solgte malerier i New York, og han holdt udstillingen "JEAN MOREAUX Beast & Beauties" på et galleri for erotisk kunst, Erotics Gallery i Seventh Avenue.

Galleriejeren var begejstret for de erotiske elementer af Moreauxs maleri, men ironisk nok var galleriets besøgende knap så begejstrede, for de oplevede ikke Moreauxs værker som erotiske. I avisomtalen har journalisten følgende kommentar: "Selvom hans mest erotiske værker var udvalgt til denne udstilling, så er det evident, at en kunstner med en sådan vigør og evne faktisk har respekt for det, han fremstiller." (Artspeak, New York 1989)



Moreaux på Manhatten (Moreaux à Manhatten), 1987

NEW YORK ET JAZZ

Entre 1987 et 1989, Moreaux s'est rendu plusieurs fois à New York à la recherche d'inspiration. Durant le séjour au Chelsea Hotel, il a réalisé un portrait dans lequel deux musiciens de jazz jouent debout à côté de colonnes et d'un homme blanc représentée telle une statue de marbre. Une belle femme noire se dresse en haut de la toile, le drapeau américain moulant son corps et ses seins nus.

Offerte en paiement du séjour, cette toile a été suspendue à l'entrée de l'hôtel.

Moreaux a vendu des peintures à New York. Il a réalisé l'exposition JEAN MOREAUX, Beasts & Beauties dans une galerie d'art érotique, *Erotics Gallery* sur Seventh Avenue.

Le propriétaire de la galerie était ravi des éléments érotiques présents dans la peinture de Moreaux mais – chose curieuse – les visiteurs de la galerie n'étaient pas aussi satisfaits, car ils ne considéraient pas les œuvres de Moreaux comme érotiques. Un commentaire particulièrement intéressant paraît dans le journal *Artspeak* de New York en 1989 : "Même si l'on avait choisi ses œuvres les plus érotiques pour cette exposition, il est évident qu'un artiste doté d'une telle vigueur et si talentueux a en effet du respect pour ce qu'il reproduit. " (Artspeak, New York 1989)



Moreaux under sit maleri (Moreaux sous sa peinture),Chelsea Hotel, 1988



Chelsea, Chelsea Hotel, New York, 1988



King Kong med frihedsgudinden
(King Kong avec la Statue de la Liberté), New York 1988

Jazz

På jazzklubberne i New York fik Moreaux ideen til en jazzserie. Frem til sin død komponerede han malerier med kendte jazzmusikere og jazzorkestre, der indeholder skæve og krydsende linjer, så udtrykket får en vital og vibrerende karakter. Han kaldte dem for 'casse croute', som kan oversættes til 'rugbrød', fordi det var populære motiver, som han først og fremmest malede for at tjene til føden. I serien optræder kendte jazzmusikere som f.eks. Charley Parker, Nina Simone og Ray Charles. I de fleste af værkerne står som altid den smukke kvinde og sangerinde centralt i billedets komposition. I Moreauxs verden af musik er kvinden igen samlingspunktet og kunstnerens muse.

I det følgende præsenteres et udvalg af Moreuaxs jazz-malerier ledsaget af en uddybende tekst, der peger på nogle af maleriernes referencer til kendte jazz-musikere eller historiske begivenheder.



Annonce for udstillingen
(Annonce pour l'exposition) Beasts
& Beauties, New York 1987

Jazz

C'est dans les clubs de jazz de New York que Moreaux a eu l'idée d'une série de peintures portant sur le jazz. Jusqu'à sa mort, il a composé de nombreuses toiles représentant des musiciens de jazz connus, marquées par des lignes obliques qui s'entrecroisent, donnant à l'expression un caractère vibrant. Il les a appelées "casse-croûte", que l'on pourrait traduire par "gagne-pain", parce qu'il s'agissait de motifs populaires lui permettant surtout de gagner sa vie.

Dans cette série figurent des musiciens de jazz fameux comme Charlie Parker, Nina Simone, et Ray Charles. Dans la plupart des œuvres, une belle femme, la chanteuse, est comme toujours au centre de la composition. Dans le monde musical de Moreaux, la femme est une fois encore le point central et la muse de l'artiste.

Dans les pages suivantes, nous allons présenter quelques peintures jazz de Moreaux, accompagnées d'un texte explicatif qui signale quelques-unes des références aux musiciens de jazz bien connus ou à des événements historiques.





Forside til pjece ved jazz-udstilling, (Première page du catalogue pour l'exposition de jazz),
Jazz Club Lionel Hampton, New York 1989

Pjece-tekst ved jazz-udstilling, (Texte du catalogue pour l'expo-
sition), Jazz Club Lionel Hampton, New York 1989



Funeral march, 1999

Marche funéraire. Peinture jazz avec la chanteuse Ella Fitzgerald. La marche funéraire est une tradition des afro-américains, une procession en route vers le cimetière, accompagnée par la musique jazz.

Begravelsesmarch. Sangerinden Ella Fitzgerald. Begravelsesmarchen er de sortes tradition, der foregår som et optog på vejen til kirkegården understøttet af jazzmusikken. Her sidder sangerinden selv på kanten af kisten.



Bird Land, 2000

Le compositeur et chef d'orchestra Charlie Parker aka Bird (alto sax) avec Miles Davis (trompette), Billie Holliday (chanteuse) et Roy Haynes (batterie)

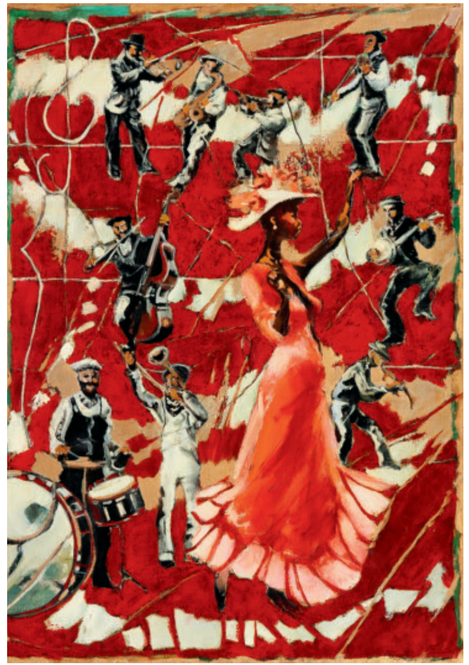
Komponisten og orkesterlederen Charlie Parker aka Bird (altsax) sammen med Miles Davis (trompet), Billie Holliday (sanger) og Roy Haynes (trommer)



Petrucciani Jazz, 2000

Le pianiste Michel Petrucciani est mis en groupe avec Miles Davis (trompette), Rachelle Ferell (chanteuse) et Stanley Clark (bas)

Pianisten Michel Petrucciani er sat i en gruppe med Miles Davis (trompet), Rachelle Ferrell (sanger) og Stanley Clark (bas)



Louisiane (Lousiana), 2001

Portrait du jazz traditionnel sudaméricain New Orleans, appelé Louisiana jazz. La peinture suit une tradition caraïbe richement colorée.

Portræt af sydstaternes traditionelle New Orleans jazz, Louisiana jazz. Traditionen er caribisk og farverig.



Piano in blues, 2001

Fats Waller joue du blues traditionnel au piano avec une femme imaginaire.

Fats Waller spiller blues på sit piano med en imaginær kvinde.



La Note Bleue (Blue Note), 2000

Titlen refererer til jazzklubben La Note Bleue i Paris. Vi ser Fats Waller (piano), Coleman Hawkins (tenorsax) og Sherley Bassey (sanger) og den sidste ukendt.

Le titre est une référence au club de jazz La Note Bleue à Paris. On voit Fats Waller (piano), Coleman Hawkins (sax ténor) og Sherley Bassey (chanteuse) et le dernier est inconnu .



New Orleans, 2000

Orkestret spiller sydstaternes traditionelle New Orleans jazz. Blå rytmesignaturer (blue notes) gennemsyrer billedet og underbygger dette. Her spiller Sarah Vaughan (sanger), Clifford Brown (trompet) Charlie Christian (guitar), de sidste er ukendte.

L'orchestre joue le jazz traditionnel de New Orleans. Des signatures rythmiques bleues (blue notes) imprègne l'image et soutient cette. Ceci ils jouent Sarah Vaughan (chanteuse), Clifford Brown (trompette) Charlie Christian (guitare), les derniers sont inconnus.



I atelieret, Jean maler New Orleans (En studio, Jean peint New Orleans), 2000

ALDERDOM

Fra begyndelsen af 90'erne og frem til sin død var uret, kirkegården og forskellige symboler på evighed og forgængelighed yndede motiver på Moreauxs lærreder. Det var især ganske små formater med marmorerede sten som gennemgående element, en ny stilleben.

I motivet indgik ofte skreven tekst, som associerede til linjerne i stenene, ligesom mange gravsten indeholder tekststykker med henvisning til det liv, der nu var blevet fortid.

I *Gravskrift* portrætteres et par unge pigeben med blondesokker og sandaler som sidder på en kirkegård med græs og blomster. Men overkroppen er ikke synlig, pigen er halvvejs i graven. Teksten på billedet lyder 'il n'ya jamais de toujours', som kan oversættes til 'Der er aldrig noget altid'. Skønhed er også forgængelig, og selv den unge pige skal dø en dag.

Menneskers alderdom portrætterede Moreaux med humor og bidende ironi. Det var oftest ældre kvinder, som nu dukkede op på hans lærreder, og i Moreauxs fantasi opførte de sig løsslupne og livfulde som børn, der hopper i sjippetov, springer buk, hinker i hinkerude, dykker i vandet eller spiser is. De er fulde af vitalitet, og kun deres tykke briller, hvide hår og rynkede hud vidner om alderen og om den død, der uafladeligt venter forude.

VIEILLESSE

Dès le début des années 90 et jusqu'à sa mort, l'horloge, le cimetière et divers symboles d'éternité sont devenus fréquents dans les toiles de Moreaux. Il s'agissait surtout de peintures de petit format, avec des pierres marbrées comme élément constant, comme des sortes de nature morte.

Elles comportaient souvent un texte associé aux lignes des marbres, comme les pierres tombales marquées de textes courts, allusions à la vie passée.

Dans *Epitaphe* on y voit les jambes d'une jeune fille, en chaussettes de dentelles et sandales, assise dans un cimetière avec de l'herbe et des fleurs, et dont le torse est invisible. La jeune fille est à moitié enterrée dans un tombeau. Le texte indique : il n'y a jamais de toujours. La beauté est passagère et même la jeune fille va mourir un jour.

Moreaux a portraituré la vieillesse avec humour et une ironie mordante. Il a souvent représenté des femmes âgées. Dans son imaginaire, elles apparaissent pleines de vie et se comportent d'une façon joyeuse, comme les enfants qui sautent à la corde, jouent à saute-mouton ou à la marelle, plongent dans l'eau ou mangent de la glace. Elles sont pleines de vitalité et ce ne sont que leurs lunettes épaisses, leurs cheveux blancs, et leur peau ridée qui témoignent de leur âge et de la mort qui les attend.



Epitaphe (Gravskrift), 1998



Cimetière de mots (Ordkirkegård), II, 1998



Cimetière de mots (Ordkirkegård), III, 1998



L'heure d'éte (Sommertid), 1998



Chat l'heure (Katte-varme-tid), 1995



Le poids du voyage (Rejsens vægt), 1998









Portrait vieille I,II, III, IV (Portræt af en gammel kone), 2000



La marelle fatale (Den fatale hinkerude), 2000



Saute-mouton (Springe buk), 2000



Moreaux er ved at male på Saute-mouton i en tidligere version, 1999. I denne version er urskiven med tallene ikke med. Til gengæld er der en ung pige i baggrunden, således at vi sandsynligvis ser den samme kvinde springe buk i 3 forskellige aldre.

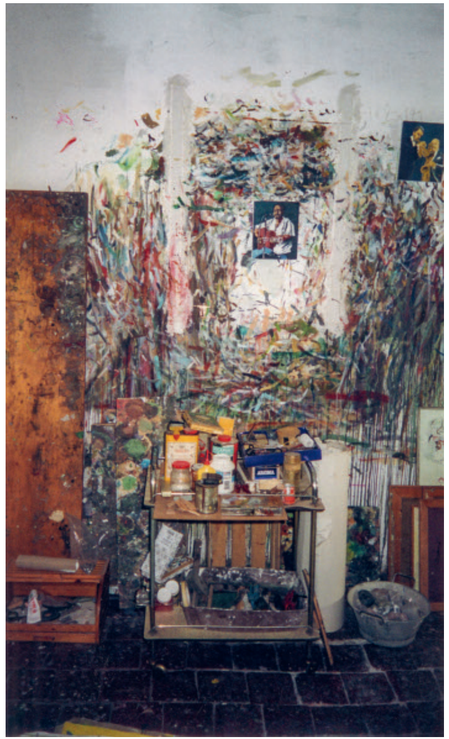
Moreaux en train de peindre sur Saute-mouton dans une version antérieure, 1999. Dans cette version, il n'y a pas de cadran. En revanche, une jeune fille figure au fond du tableau. Il est probable que l'on voit ainsi représentée la même femme jouant à saute-mouton à trois âges différents.



Vieille ange (Gammel engel), 2000

Vieille plage (Gammel strand), 2000





Moreauxs malevæg som han efterlod den
(Le mur de peinture de Moreaux comme il l'a laissé), 2001

Moreaux levede for at male, det var ikke omvendt, og siden han slap fri af tyggegummifabrikken i de unge år i Amsterdam, malede eller tegnede han mange timer hver eneste dag hele livet igennem. Men alderen tappede ubønhørligt på kræfterne og kapaciteten til at male, han blev deprimeret og nogle gange desperat, og tog sit eget liv i 2001, fordi han ikke længere kunne male som han gerne ville.

> April 98: Jeg er under alle omstændigheder blokeret nu. Der er ikke andre projekter i Italien, det må altså starte forfra her. Jeg er også blokeret af en masse smerter. Gigt i armene og især arthrose i knæene. Det hele ældes på en dårlig måde (…)
>
> 14.11.98 og så er jeg blevet 60 (…) Skal jeg male? Ja, selvfølgelig. For hvem? For hvad? Selvom… jeg har lige byttet et lærred for et gebis. Satans også! Bravo. Åh, når alt kommer til alt er det jo ikke så skidt. Dødtræt. Jeg er virkelig dødtræt af det hele. Og i morgen er det den 14.11.98….. ?
>
> Marts 99. Else arbejder med sine alabastfigurer (…) Jeg har solgt en lille gine i Montargis. Hårdt. Hårdt. Julen bliver mager eller … det bliver (måske) ikke jul. (Moreaux, 1998)

Musée Faure

Året efter Moreauxs død arrangerede hans venner og samlere en stor retrospektiv udstilling, der viste bredden i hans enorme produktion og som beskrev hele udviklingen i hans kunstneriske virke fra det abstrakte graffitimaleri over cobra-inspiration og ekspressionisme og frem til de figurative og surreale billedfortællinger, som han døbte baroxysme. Udstillingen blev holdt ved Musée Faure i Aix les Bains, og det var museumsinspektør André Liatard, som skrev forordet til udstillingskataloget.

> Jean Moreaux har været en utrættelig udforsker af kunst. Under sine ophold i Holland og Belgien i årene 1960 opdager han Cobra og Asger Jorn, og han går i gang med at male med stor virtuositet og med en æstetik uden sidestykke. Han slår sig derefter ned i Italien hvor hans stil er militant, og på samme tid genoptager han en realisme, hvor humoren hele tiden kæmper med at tage over.
>
> Han kan digte med ord og billeder i alt det, han er optaget af, og det gør hans kunst så tiltrækkende. Hans tilbagevenden til Frankrig, til Sologne, bliver præ-

Moreau vivait pour peindre, et non pas l'inverse. Depuis sa fuite de l'usine de chewing-gum dans les premières années à Amsterdam, il a peint et dessiné de longues heures chaque jour de sa vie. Ce travail acharné l'a épuisé ainsi que, inexorablement, sa capacité à peindre. Cet état l'a déprimé, jusqu'au désespoir qui l'a conduit au suicide en 2001 : il ne pouvait plus peindre comme il le voulait.

> Avril 98: De toutes façons maintenant je suis bloqué. Pas d'autres projets en Italie donc il faut bien que cela redémarre ici. Bloqué aussi par un tas de douleurs. Rhumatismes aux bras et surtout arthrose aux genoux. Ça vieillit mal tout ça. (…)
>
> Le 14.11.98 et voilà nous y sommes. 60 ans (…..)
> Peindre ? oui bien sûr. Pour qui ? Pour quoi ?
> Encore que… Je viens d'échanger une toile pour un dentier. Putain!
> Bravo. Oh finalement pas si mal. Marre. J'en ai vraiment marre.
> Demain. Le 14.11.98…?
>
> Mars 99. Else travaille ses albâtres. (….) Vendu un petit mannequin à Montargis. Dur dur. Noël sera maigre ou… ne sera pas. (Moreaux, 1998)

Musée Faure

L'année suivant la mort de Moreaux, ses amis et collectionneurs ont organisé une grande exposition rétrospective, qui a montré l'ampleur de sa production et donné à voir la richesse de son parcours artistique, de la peinture graffiti abstraite à l'inspiration Cobra et une forme d'expressionnisme, jusqu'aux récits par les images figuratives et surréelles du Baroxysme. L'exposition s'est tenue au Musée Faure d'Aix-les-Bains et c'est André Liatard, le conservateur du musée, qui a écrit la préface du catalogue.

> Jean Moreaux a été un infatigable explorateur du domaine artistique. Durant son séjour hollandais et belge des années 60, il découvre Cobra et Asger Jorn et se livre à des exercices picturaux d'une grande virtuosité, d'une esthétique hors pair. Il s'installe ensuite en Italie où son écriture est militante, en même temps qu'elle revient à un réalisme où l'humour ne cesse de le disputer à l'engagement.
>
> Il est un poète des mots et des images dans tout ce qui l'obsède et rend alors son art si attrayant. Son retour en France, en Sologne, sera marqué par de



Tunnel, la dernière peinture de Jean Moreaux (Jean Moreaux sidste maleri), 2001

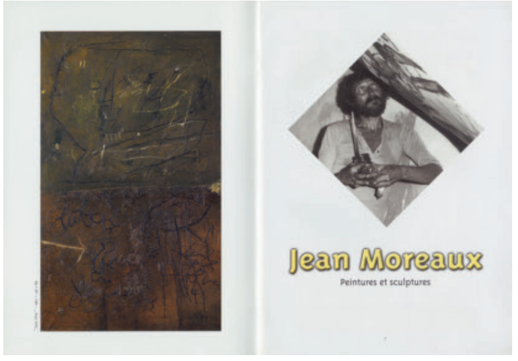
get af dybe, bittersøde billedrefleksioner, hvor hans aftryk som en person med bidende humor uophørligt er til stede.
Derefter forlader han os for at hævde sin ret til kun at eksistere som en kunstner, der illustrerer de paradokser, der omgiver ham og piner ham.
Vi der ikke kendte ham, ville have været glade for at lære ham at kende og udveksle meninger med ham om dette så specielle syn på vores verden fuld af modsætninger. Thi han vovede på mesterlig måde at udtrykke det uudsagte, det politisk og etisk ukorrekte.
Er dette ikke netop kunstnerens rolle sådan som en Picasso eller en Gustave Moreau ville formulere det så udmærket?

Han var i hvert fald en meget stor kunstner, som ikke alle brød sig om, men som engagerede sig på en lyrisk måde til det yderste, og alene derfor er han værdig til al vores beundring. Resten sørger charmen i hans billeder for…
(André Liatard, katalogtekst ved Musée Faure, 2002)

profondes réflexions picturales douces-amères où sa patte d'humoriste grinçant sera sans cesse présente.
Puis il va nous quitter, pour faire valoir son droit d'exister en tant qu'artiste illustrateur des paradoxes qui l'environnent et le taraudent.
La découverte ou la redécouverte de son œuvre, celle d'un peintre protéiforme au discours toujours allusif et à fleur de peau, nous laisse orphelins.
Si nous ne l'avons pas connu, nous aurions aimé le connaître et échanger avec lui sur cette vision si particulaire de notre monde de contradictions. Car il a osé de façon magistrale exprimer des non-dits politiquement et éthiquement non corrects.
N'est-ce pas là le rôle de l'artiste tel que le définirait si bien un Picasso ou un Gustave Moreau ?
C'est en tout cas un immense artiste, qui ne pouvait certes pas plaire à tout le monde, mais qui s'est engagé de façon lyrique jusqu'à l'extrême limite de ses forces, et en cela au moins, il est digne de toute notre admiration. Son charme pictural fait tout le reste…
(André Liotard, Catalogue d'exposition Musée Faure, 2002)

Folder ved retrospektiv udstilling. For- og bagside, samt første opslag.
(Catalogue à l'exposition rétrospective. Page avant et arrière, ainsi que premier post), Musée Faure à Aix les Bains, 2002







Else Raasum – Les signes du temps I, batik (Tidens tegn I), 1972



Jean Moreaux – Amorphologie II, Partouse, dessin 70-20 (Amorfologi II, Gruppesex, tegning), 1970

3 Faglige artikler
Articles professionnels

Den koloristiske skole – Fra Cobra til Raasum og Moreaux

Af Jens Tang Kristensen

Den 8 november 1948 dannede en række kunstnere fra Danamark, Holland og Belgien den i dag verdensberømte Cobra-gruppe på Café Notre Dame i Paris. Cobra blev oprindeligt etableret som en udbryderfraktion af Surrealisme-Revolutionaire, der havde valgt at afholde deres konference i Paris det år. I den sammenhæng er det vigtigt at bemærke, at efterkrigstidens kunstscene er karakteriseret ved at både dadaismen og surrealismen mistede terræn som led i en større kontrarevolutionær afpolitisering af den historiske avantgarde, hvorfor det også er nærliggende at opfatte Cobra som en blød version af denne.

En af hovedinitiativtagerne bag Cobra var den danske kunstner Asger Jorn, der allerede før og under krigen havde arbejdet tæt sammen med de kunstnere der, ligesom Jorn selv, både havde indgået i den danske surrealistgruppe Linien og kredsen omkring tidsskriftet Helhesten såsom Henry Heerup, Egill Jacobsen og Carl-Henning Pedersen. Desuden bør det understreges, at Cobra ikke var en homogen gruppe. Kunstnerne udtrykte sig i mange forskellige medier, og antallet af tilknyttede kunstnere vekslede, ligesom flere af dens centrale medlemmer som f.eks. Stephen Gilbert, Christian Dotremont, Svavar Gudnason, Henry Heerup, Constant Nieuwenhuys, Carl-Henning Pedersen og Asger Jorn tog direkte afstand fra gruppen efter dens opløsning i 1951. Alligevel var der samtidig meget, der bandt kunstnerne sammen. De dyrkede f.eks. alle de irrationelle dyriske kræfter i kunsten, hvorfor de også ønskede at skabe en emancipatorisk kunst, hvor den frie spontane fantasi, børnetegninger, leg, oceaniske masker, forhistoriske artefakter og skinsyge-kunst blev sat i centrum. Ud fra en receptionshistorisk tilgang har Cobra efter gruppens egen epokale levetid øvet markant indflydelse på en lang række kunstnere og kunstteoretikere i og uden for Europa. Som Hanne Lundgren Nielsen meget præcist har formuleret det, så er Cobra nærmest at opfatte som et præfiks eller brand, idet man i dag kan tale om Cobra-kunst, Cobra-stil og Cobra-kunstnere. Willemijn Stokvis har endvidere fastslået, at tidspunktet for Cobra-kunstnernes første berømmelse er uløseligt forbundet med åbningen af den første Cobra-udstilling efter gruppens opløsning. Den åbnede sidst i december måned 1955 i Taptoe Konference Center på Oud-Koren Palein 24-25 i Bruxelles. Det er også i dette retrospektive perspektiv, at Else Raasums og Jean Moreauxs værker skal forstås.

Den koloristiske og spontan-abstrakte arv, som kan siges at udgå fra Cobra, genfindes således i Else Raasums kunst generelt, ligesom det er tydeligt, at hun deler mange af Cobra-kunstnernes interesse for spontanisme, figurativ "primitivisme" og kalligrafi. Fra og med 1987 og frem til begyndelsen af 2000-tallet skabte Raasum således en lang række værker, som minder om nogle af de kalligrafiske orienteringer, som også ligger til grund for Dotremonts logografiske malerier, og hvoraf flere blev skabt som kollektiv-værker udført i samarbejde med nogle af de øvrige Cobra-medlemmer som f.eks. Mogens Balle, Pierre Alechinsky, Karel Appel, Hugo Claus, Carl-Otto Hultén og Jorn.

Efter stiftelsen af Cobra tog Dotremont og Jorn direkte til Bruxelles og derefter til Danmark, hvor de sammen besøgte Carl-Henning Pedersen og hans hustru kunstneren Else Alfelt. Her så Dotremont de billeder, som Alfelt på det tidspunkt havde udført i Lapland, hvilket øjeblikkeligt inspirerede ham. I 1956 tog Dotremont selv til Lapland, for her at skabe de første logogrammer. Raasums lyriske kalligrafi-inspirerede værker som *Aqua Maré*-serien fra 1987, *A traveau N.Y.* 1988, *Broadway* 1988, *Central park* 1988, *Enfin* 1988, *Hiver a Long Island I* og *II* 1988, *Noël en décembre* 1990 og *Brise* 2000 deler mange fællestræk med Dotremonts logogrammer som f.eks. *Imposible n'est pas francais* 1971, *Dans l'extreme Nord entré, pour sortir de tout centre* 1974 og *Á côté du dessous s'imagine le reste du dessu* 1977. At Raasums *Parvant Afriqua*, som består af en foldeskærm, nærmest approprierer Alechinskys og Dotremonts foldeskærm *Abrupte Fable* fra 1976 er således heller ikke overraskende. Alechinsky er, som Stokvis også har påvist, blevet udnævnt til den mest berømte af de belgiske Cobra-kunstnere efter gruppens opløsning, og det er da også først og fremmest Alechinsky, som både Raasum og Jean Moreaux identificerede sig med.

Ud fra en formalistisk indfaldsvinkel korresponderer mange af Eugene Brands værker med Raasums. Brands *Blauwe wolk* fra 1959 minder f.eks. om Raasums *N.Y.C- N.Y.C* 2008 og *After The Rain* 1988. Derudover minder Raasums maleri *Oú Vas-tu* fra 1973 om mange af Cobra-malernes senproduktioner, der ofte har det koloristiske aspekt i fokus, som det f.eks. afspejles i Corneilles *Dans un jardin avec des oiseaux* 1962, *Palmier-roi* 1972, Constants *Homo Ludens* 1964 og Anton Rooskens *Vrouw met vogel* (Kvinde med fugl) 1968. Cobra-kunsternes oprindelige interesse for automatisme og automattegninger, som de overtog fra surrealisternes teoriapparat, optræder desuden også i mange af Else Raasums tegninger, ligesom det er nærliggende at sammenligne Raasums mange keramiske værker og relieffer med Jorns. Der kan således på flere og afgørende punkter trækkes forbindelseslinjer mellem de værker, som Raasum udførte og de mange-facetterede værker, som blev skabt af de kunstnere, som traditionelt rubriceres under fællesbetegnelsen Cobra.

I 1953, dvs. 2 år efter Cobras opløsning, påbegyndte Jorn sin keramiske produktion i Sorring og Silkeborg. Under arbejdet med keramikken i Silkeborg kom Edouard Jaguer og hans kone på besøg, og her ridsede Jaguer bl.a. digte ind i nogle af de våde fade, som Jorn arbejdede på, hvilket viser, at den kollektive tanke aldrig blev opgivet af kunstnerne fra Cobra. Arbejdet med keramikken i

L'école coloriste – De Cobra à Raasum et Moreaux

Par Jens Tang Kristensen

Le 8 novembre 1948, au café Notre Dame à Paris, plusieurs artistes du Danemark, de Hollande et de Belgique créent le groupe Cobra, aujourd'hui mondialement connu. Originellement, Cobra est issu du Surréalisme-Révolutionnaire, lequel avait décidé de tenir sa réunion à Paris cette année-là. Conséquence de la dépolitisation de l'avant-garde historique, le dadaïsme et le surréalisme perdaient du terrain sur la scène artistique de l'après-guerre. Pour cette raison, le mouvement Cobra peut apparaître comme une version moins rigoureuse de cette avant-garde.

L'un des initiateurs principaux du mouvement Cobra était l'artiste danois Asger Jorn. Avant la guerre et durant celle-ci, il avait déjà collaboré étroitement avec les artistes du groupe surréaliste danois "Linien" et du cercle constitué autour de la revue "Helhesten" – des artistes comme Henry Heerup, Egill Jacobsen et Carl-Henning Pedersen. Le mouvement Cobra n'était pas un groupe homogène. Les artistes s'exprimaient au moyen de nombreux médiums différents. Le nombre d'artistes liés au groupe n'était pas stable et plusieurs de ses membres principaux, comme par exemple Stephen Gilbert, Christian Dotremont, Svavar Gudnason, Henry Heerup, Constant Nieuwenhuys, Carl-Henning Pedersen et Asger Jorn, se sont distanciés complètement du groupe après sa dissolution en 1951. Cependant, de nombreux liens unissaient ces artistes. Ils cultivaient toutes les forces animales et irrationnelles dans l'art. Ils désiraient créer un art d'émancipation centré sur une imagination libre et spontanée, s'inspirant des dessins d'enfants, du jeu, des masques océaniens, des artefacts préhistoriques et de l'art asilaire. Le groupe a fortement influencé plusieurs artistes en Europe et au-delà. Comme l'a formulé Hanne Lundgren, Cobra peut être entendu comme un nom commun, puisqu'on parle aujourd'hui de l'art Cobra, du style Cobra et des artistes Cobra. Willemijn Stokvis a constaté que la renommée du mouvement nait de la première exposition Cobra après la dissolution du groupe, inaugurée fin décembre 1955 à Taptoe Konference Center Oud-Koren Palein 24-25 à Bruxelles. C'est sous cet angle rétrospectif qu'il faut comprendre les œuvres de Else Raasum et de Jean Moreaux.

L'héritage coloriste, spontané et abstrait, dont on peut dire qu'il est issu de Cobra, se retrouve dans l'art de Else Raasum. Il est évident qu'elle partage l'intérêt de beaucoup des artistes Cobra pour le "primitivisme" figuratif et la calligraphie. De 1972 au début du XXIème siècle, Raasum a ainsi créé plusieurs œuvres qui rappellent les choix graphiques à la base des peintures logographiques de Dotremont, dont plusieurs sont des créations collectives, réalisées en collaboration avec d'autres membres Cobra comme Mogens Balle, Pierre Alechinsky, Karel Appel, Hugo Claus, Carl-Otto Hultén et Asger Jorn.

Immédiatement après la fondation de Cobra, Dotremont et Jorn sont allés à Bruxelles puis au Danemark où ils ont rendu visite à Carl-Henning Pedersen et à sa femme, l'artiste Else Alfelt. Dotremont a été immédiatement inspiré par les peintures qu'Alfelt avait réalisées en Laponie. En 1956, Dotremont est allé lui-même en Laponie pour créer ses premiers logogrammes. Certaines œuvres graphiques particulièrement lyriques de Raasum, comme la série *Aqua Maré* de 1987, *À travers N.Y. (*1988), *Central Park (*1988), *Enfin (*1988), *Hiver à Long Island I et II (*1988), *Noël en décembre (*1990) et *Brise (*2000) présentent de nombreux traits communs avec les logogrammes de Dotremont comme *Impossible n'est pas français (*1971), *Dans l'extrême Nord entré pour sortir de tout centre* (1974) et *Á côté du dessous s'imagine le reste du dessus* 1977. Il n'est pas surprenant que *Paravent Afriqua* – un paravent pliable – reprenne plus ou moins le paravent de Dotremont et d'Alechinsky *Abrupte fable* de 1974. Comme l'a montré Stokvis, Alechinsky est sans doute l'artiste Cobra belge le plus fameux après la dissolution du groupe : Else Raasum et Jean Moreaux se sont inspirés de lui.

D'un point de vue formel, on peut établir des correspondances entre de nombreuses peintures d'Eugène Brandt et d'Else Raasum. Ainsi *Blauwe Walk* de Brand de 1959 rappelle *N.Y.C-N.Y.C.* (2008) et *After the rain (*1988). De même, la peinture de Raasum Où Vas-tu de (1973) rappelle les productions tardives des Cobra, souvent focalisées sur la couleur : *Dans un jardin avec des oiseaux* de Corneille (1972) et *Palmier roi* (1972), *Homo ludens* de Constant (1964) et *Vrouw met vogel* (Femme avec oiseau) de Anton Rooskens (1968). L'intérêt originel des artistes Cobra pour les dessins automatiques hérités des théories surréalistes se reconnaît aussi dans les dessins de Raasum. La comparaison de ses céramiques et reliefs avec ceux de Jorn parait également évidente. Sur plusieurs points essentiels, on peut voir des liens entre le travail de Raasum et les œuvres qu'ont créées les artistes traditionnellement classés sous le nom générique de Cobra.

En 1953, deux ans après la dissolution de Cobra, Jorn a commencé sa production de céramique à Sorring et à Silkeborg. Edouard Jaguer et sa femme lui ont rendu visite alors qu'il travaillait la céramique à Silkeborg. Jaguer a ciselé des poèmes dans quelques-uns des plats, comme un signe de la fidélité des artistes de Cobra pour la création collective. Ce travail sur la céramique a eu pour conséquence l'installation de Jorn à Albisola en Italie dès l'année suivante. Il souhaitait créer des céramiques dans une ville originellement prédominante dans cette production en Europe. Une fois encore, Jorn a créé à Albisola un nouveau mouvement artistique, cette fois comme une riposte très consciente à l'idée de Max Bille de fonder un nouveau Bauhaus d'après-guerre. Avec son

Silkeborg resulterede i, at Jorn allerede året efter tog ophold i Albisola i Italien. Formålet med dette ophold var at skabe keramiske værker i den by, som oprindeligt havde været førende inden for keramikindustrien i Europa. I Albisola dannede Jorn igen en ny kunstbevægelse, denne gang som en bevidst modorganisering til Max Bills idé om at grundlægge et nyt efterkrigstids Bauhaus. Med vanlig ironi kaldte Jorn sin nye bevægelse for Imaginiste Bauhaus, og den talte medlemmer som digteren og keramikeren Tillio Mazotti, de tidligere Cobra-medlemmer Corneille og Karel Appel samt en yngre generation af kunstnere som Luciano Fontana, Enrico Baj, Roberto Matta og Wilfredo Lam. I 1957 købte Jorn et hus i Albisola (Casa Museo Villa Jorn) med henblik på at indrette det til atelier. Huset blev meget hurtigt omdannet til et stort gesamtkunstwerk, idet Jorn både indvendigt og udvendigt forsynede huset med sine keramiske produktioner.

Mange af de keramiske fliser og relieffer, der indgår som delkomponenter i den samlede udsmykning af det i dag berømte Casa Museo Jorn, minder også om de keramiske værker, som Raasum senere kreerede heriblandt hendes serier *Landsby, Troldefamilien, Landskab* og *Grafik cement.* Jorn var dog ikke den eneste Cobra-kunstner, der arbejdede med store keramiske relieffer. I 1965-68 skabte Carl-Henning Pedersen f.eks. sit 200 x 5 meter store keramikrelief til trikotagefabrikken Anglis gård i Herning. At Raasums keramiske værker kan opfattes som miniatureudgaver af disse Cobra-kunstneres 3-dimensionale arbejder er oplagt, idet også hun arbejdede intensivt med en grundlæggende fri formgivning og glasering, hvorved hun, helt i overensstemmelse med Cobra-kunstnerne, forsøgte at fravriste værkerne enhver form for klassisk symmetrisk orden og harmoni. Negeringen af de klassiske idealer, som har præget keramik og skulpturudviklingen langt ind i det 20.århundrede, genfindes blandt hovedparten af de kunstnere, der enten var integreret i Cobra eller samarbejdede tæt med disse såsom Karel Appel, Jorn, Carl-Henning Pedersen, Heerup, Ejler Bille, Sonja Ferlov Mancoba, Constant, Brandts, Corneille, Roul Ubac, Reinhoud, Serge Vandercam, Jean Dubuffet, Shinkichi Tajiri og ikke mindst Lucebert. Rassums Cobra-inspiration er således tydelig i langt de fleste af hendes værker, og hendes keramiske værk med titlen *Cobra kakler* fra 1970 er med til at cementerer forbindelsen.

Koloristisk aktion under den kolde krig – Raasum og Moreaux i et retrospektivt lys

Den koloristiske arv, som udgik fra Cobra, blev direkte videreført blandt de mere aktivistisk orienterede kunstnere i efterkrigstiden, hvilket de danskere, som blev tilknyttet Situationistisk Internationale: Asger Jorn, Jørgen Nash, Jens Jørgen Thorsen og J.V. Martin, vidner om. Situationistisk Internationale blev grundlagt den 28. juli 1957 i den lille italienske landsby Cosio d'Arroscio ca.

ironie habituelle, Jorn a appelé son nouveau mouvement « Imaginiste-Bauhaus ». En étaient membres le poète et céramiste Tillio Mazotti, les anciens membres de Cobra Corneille et Karel Appel, ainsi qu'une jeune génération d'artistes comme Luciano Fontana, Enrico Baj, Roberto Matta et Wilfredo Lam. En 1957, Jorn a acheté une maison à Albisola (Casa Museo Villa Jorn) avec l'intention d'en faire un atelier. Très vite, la maison est devenue un "gesamtkunstwerk", Jorn ayant garni la maison de ses productions céramiques à l'intérieur comme à l'extérieur.

Les carreaux et reliefs entrant dans la composition de la décoration de Casa Museo Jorn, très fameuse aujourd'hui, rappellent les œuvres céramiques qu'a créées plus tard Raasum, entre autres ses séries *Landsby*, *Troldefamilien*, *Paysage* et *Grafik cement*. Jorn n'était pas le seul artiste Cobra à travailler sur de grands reliefs céramiques. Entre 1965 et1968, Carl-Henning Pedersen a créé un relief de 2 mètres par 5 pour l'usine de bonneterie "Anglis gård" à Herning. L'idée s'impose de voir les œuvres céramiques de Raasum comme des miniatures des travaux en trois dimensions de ces artistes Cobra, car elle aussi travaillait intensément avec un façonnage et un vernissage fondamentalement libres. Elle s'est ainsi appliquée à éliminer de ses œuvres tout ordre et toute harmonie symétrique. Ce même refus des idéaux classiques, qui a marqué le développement de la céramique et de la sculpture plus dans la première moitié du vingtième siècle, se retrouve chez la plupart des artistes de Cobra ou qui ont collaboré étroitement avec eux, comme Karel Appel, Jorn, Carl-Henning Pedersen, Heerup, Ejler Bille, Sonja Ferlov Mancoba, Constant, Brandts, Corneille, Raoul Ubuc, Reinhoud, Serge Vandercam, Jean Dubuffet, Shinkichi Tajiri et surtout Lucebert. L'inspiration Cobra est ainsi très claire dans la plus grande partie des œuvres de Raasum. Sa céramique intitulée *Carreaux Cobra* de 1970 illustre cette relation.

Activisme coloriste pendant la guerre froide – Raasum et Moreaux vus sous une lumière rétrospective

L'héritage coloriste de Cobra a été mis en œuvre après-guerre par les artistes orientés vers l'activisme. Les Danois qui furent liés à l'Internationale situationniste comme Asger Jorn, Jens Jørgen Thorsen ou J-V Martin en témoignent. L'internationale situationniste a été créée le 28 juillet 1957 dans le petit village Cosio d'Arrascio à environ 100 kilomètres au nord d'Albisola. Les fondateurs avaient des racines dans trois fractions différentes. Là où Jorn et Constant ont trouvé l'inspiration dans l'art populaire et révolutionnaire, Galicio et Melamotta ont cherché à créer un art à la chaîne, accessible à tous. La dernière fraction qui allait être reconnue comme la plus importante pour l'Internationale situationniste se composait des artistes Guy Debord et Michelle Bernstein qui avait fait partie

100 km nord for Albisola. Grundlæggerne af Situationistisk Internationale havde rødder i tre forskellige fraktioner. Hvor Jorn og Constant tog udgangspunkt i den revolutionære folkekunst, var Gallizio og Melanotte optaget af, hvordan man kunne skabe samlebåndskunst til alle. Den sidste fraktion, som skulle vise sig at blive den vigtigste for Situationistisk Internationale, bestod af Guy Debord og Michelle Bernstein, der tidligere havde været med i den franske lettristiske bevægelse. Fælles for Debord og Bernstein var, at de begge anså filmmediet som den mest pro-aktivistiske kunstart.

Den koloristiske "aktivisme", som udgik fra Cobra, satte sig desuden igennem hos de München-baserede SPUR-kunstnere Heimrad Prem, Helmuth Sturm og Hans Peter Zimmer, der alle senere blev ekskluderet fra Situationistisk Internationale i forbindelse med en retssag, som den tyske stat førte mod SPUR i 1962. De koloristiske ekspressioner, som kendetegnede Cobra, blev med andre ord forsøgt videreført af en række kunstnere med tilknytning til nogle stærkt aktivistiske miljøer i og omkring situationist-miljøet. Den franske teoretiker Debord tog imidlertid afstand fra enhver malerisk praksis, idet han opfattede den billedende kunst som funderet i det kapitalistiske skuespilsamfund, som kunstnerne på paradoksal vis skulle negere og eliminere. Med andre ord opfattede Debord per definition enhver autonomisk kunst og malerisk udladning som kontrarevolutionær. Situationistisk Internationale blev således en slags partiprogram, hvilket også kan illustreres ved, at medlemmerne afholdte årlige kongresser og konferencer, ligesom bevægelsen bestod af en centralkomite med Debord som formand. Det stærke ideologiapparat, som lå til grund for konsolideringen af den situtaionistiske bevægelse resulterede således i ophævelsen af kunsten som et subversivt korrektiv til den kapitalistiske samfundsorden, som situationisterne jo ønskede at obstruere. Med andre ord betød det paradoksalt nok, at situationismen både mistede sin reelle betydning som kunstnerisk formation og som politisk instans. De tidligere Cobra-medlemmer Jorn og Constant, som havde været særdeles aktive i situationist-bevægelsen, blev som mange af de øvrige medlemmer, såsom alle kunstnerne fra SPUR, ekskluderet, selvom Jorn fortsat støttede Situationistisk Internationale, idet han under pseudonymet George Keller og Patrick O´Brien arbejdede videre inden for bevægelsen.

I1962 opstod der et delvist sammenbrud i situationist-bevægelsen, hvilket betød, at dannelsen af den 2. Situationistiske Internationale var en realitet. I begyndelsen af 1960erne opstod der således to fløje inden for situationist-bevægelsen, der på dette tidspunkt må karakteriseres som den mest politisk-radikale kunstformation på den aktionsorienterede kunstscene. De to situationistiske fraktioner adskilte sig markant fra hinanden – ikke mindst fordi den 2. Situationist-bevægelse fortsat tillod den kunstneriske praksis, dette i modsætning til den oprindelige situationist-bevægelse, der med Guy Debord som den ledende frontfigur i stigende grad tog afstand fra enhver kunstnerisk udfoldelsesmulighed.

auparavant du mouvement lettriste français. Debord et Bernstein partageaient l'idée que l'art cinématographique était le genre d'art le plus pro-actif.

"L'activisme" coloriste qui procédait de Cobra s'est imposé aussi chez les artistes SPUR basés à Munich : Heimrad Prem, Helmuth Sturm et Hans Peter Zimmer. Tous ont été exclus de l'Internationale situationniste à l'occasion d'un procès que l'État allemand a mené contre SPUR en 1962. Plusieurs artistes liés à des milieux très activistes dans et autour du milieu situationniste ont donc essayé de continuer les expressions coloristes qui caractérisaient Cobra. Le théoricien français Debord a pourtant désapprouvé toute pratique de la peinture puisqu'il considérait que les arts plastiques étaient basés sur la société du spectacle, essentiellement capitaliste et que les artistes devaient – paradoxalement – les nier et éliminer. Autrement dit, Debord a vu tout art autonome et toute production d'art plastique comme contre-révolutionnaire. L'Internationale situationniste est aussi devenue une sorte de programme de parti, s'illustrant aussi dans l'organisation de congrès et de conférences annuels et dirigé par un comité central présidé par Debord. L'appareil idéologique très fort qui était à la base du mouvement situationniste a conduit à ne plus considérer l'art comme étant un instrument possible de subversion de l'ordre social capitaliste. Paradoxalement, ceci a eu pour conséquence un affaiblissement des situationnistes en tant que formation artistique et organisation politique. Les anciens membres de Cobra, Jorn et Constant, qui avaient été extrêmement actifs dans le mouvement situationniste, ont été exclus avec beaucoup d'autres membres, notamment tous les artistes de SPUR. Ceci malgré le soutien continu de Jorn à l'Internationale situationniste : Sous les pseudonymes de Georges Keller et de Patrick O'Brien, il a continué d'œuvrer pour le mouvement.

Le mouvement situationniste constituait à cette époque l'organisation la plus radicale et donnait priorité à l'action. En 1962, une scission dans le mouvement a conduit à la création de la Deuxième Internationale situationniste : au début des années 1960, le mouvement situationniste comptait ainsi deux groupes se distinguant nettement l'un de l'autre : la deuxième internationale continuait à encourager l'expression artistique, alors que le mouvement situationniste originel, Debord à sa tête, désapprouvait toute possibilité d'épanouissement par l'art. Pour Mikkel Bolt, ce positionnement procède du constat de Debord d'une disparition des capacités de l'art de l'après-guerre à établir une critique active de la société :

> L'idée de la faillite de l'art et l'adieu de l'avant-garde à l'art ont joué un rôle central dans les théories et la pratique que les lettristes d'abord, puis l'Internationale situationniste ont développés. Pour l'avant-garde des situationnistes, la période comprise entre 1910 et 1930 a été celle du point culminant d'une longue dégradation de l'art et de l'œuvre d'art. Avec Dada et le surréalisme,

Det skyldes, som Mikkel Bolt har vist, at Debord mente, at efterkrigstidskunsten havde udspillet sin rolle som en intervenerende samfundskritisk og aktivistisk organisering:

> Forestillingen om kunstens fallit og avantgardens afsked med kunsten spillede en central rolle i de teorier og den praksis, som først de internationale lettrister og siden Situationistisk Internationale udviklede. Ifølge situationisternes avantgardegenealogi var perioden mellem 1910 og 1930 kulminationen på en 150 år lang nedbrydning af kunsten og kunstværket. Med dada og surrealismen blev det åbenbart, at den eneste virkelige kunst var antikunst, at det autentiske kunstværk indebar sin egen negation.

Alligevel fortsatte Jorn som sagt sit virke som udøvende kunstnerisk og politisk sabotør, idet han stadig indgik i det situationistiske netværk, hvori han bl.a. talte varmt for udbombningen af Unesco. I denne artikelsammenhæng er det interessant, at den 2. Situationistiske Internationale som Debord og J.V. Martin udråbte som Nashisterne – med klare referencer til naziregimet – ikke blot tillod men fortsat troede på maleriet som et systemkritisk medie. Den 2. situationistiske fløj insisterede således vedholdende på, at kunstnerne ved anvendelsen af stærke ekspressioner, farveudladninger og poesi kunne medvirke aktivt til omstyrtningen af det kapitalistiske samfunds markedskræfter.

Selvom Raasum og Moreaux næppe kan opfattes som aktivistiske kunstnere, er det nærliggende at opfatte deres kunst som en arv fra Cobra og den fløj af situationisterne, som insisterende fastholdt, at det var den koloristiske kunst, der skulle udligne klasseskellet og dermed styrke den globale sameksistens og medmenneskelighed. Herved indskriver både Cobra, den 2. Situationistiske Internationale, Raasum og Moreaux sig i virkeligheden også i en stærk antikapitalistisk ideologisk tradition. At koncentrationen om dionysiske drifter, bevidsthedsudvidende stoffer, fester og farver blev synonyme med den psykedeliske flower power-bevægelse viser, hvordan erfaringerne fra Cobra og situationismen faktisk blev implementeret og videreført i den kollektive og revolutionære opstand, der traditionelt betgnes som det internationale ungdomsoprør i 1968.

Gruppen SPUR og den 2. Situationistiske Internationale, som bestod af tidligere situationistkunstnere som Gordon Fazakerley, Hardy Strid, Jørgen Nash og Jens Jørgen Thorsen, forskansede sig på Drakabygget i Sverige i 1962, hvorfra de gik i brechen for skabelsen af en totalomvæltende kunstnerisk frihed. I det første nummer af tidsskriftet *Drakabygget* kunne man således læse, at: "Den kulturelle frihed har i den kolde atomkrigs navn været undertrykt siden krigens afslutning. Vi skal opføre os pænt, ellers bliver vi sprængt i luften af politikerne […] Nu er det blevet for meget. Vær med til at protestere mod undertrykkelsen af den kunstneriske ytringsfrihed." Selvom J.V. Martin repræsenterede De-

il est devenu clair que le seul art véritable était l'anti-art et que l'œuvre d'art authentique portait en soi sa propre négation.

Néanmoins, Jorn a poursuivi son activité contestataire au sein du réseau situationniste, préconisant, entre autre, de raser l'UNESCO. La deuxième Internationale Situationniste, nommée *les Naschistes* par Debord et JV. Martin – dans une très claire référence au régime nazi – a continué de croire en la peinture comme un médium propice à la critique du système. Cette fraction de l'Internationale situationniste prônait l'usage d'expressions très fortes, d'explosions de couleurs et de poésie, afin que les artistes contribuent activement au renversement des forces capitalistes.

Même si Raasum et Moreaux ne peuvent guère être considérés comme des artistes activistes, on serait tenté de voir dans leur art un héritage de Cobra et de la deuxième internationale situationniste. Celle-ci plaidait le rôle de l'art coloriste comme facteur de destruction des barrières sociales, permettant un renforcement des solidarités humaines. Cobra, la deuxième Internationale situationniste, Raasum et Moreaux, tous s'inscrivent dans une forte tradition idéologique anti-capitaliste. Que la concentration des instincts dionysiaques, les drogues hallucinogènes, les fêtes et les couleurs soient devenues synonymes du mouvement flower-power illustre une réelle expérimentation de Cobra et du situationnisme, jusqu'aux insurrections internationales de 1968.

Le groupe SPUR et la deuxième Internationale Situationniste, composés d'anciens artistes situationnistes comme Gordon Fazerkerley, Hardy Strid, Jørgen Nash, et Jens Jørgen Thorsen, se sont retranchés à Drakabygget en Suède en 1962. C'est de là qu'ils ont engagé leur lutte pour une liberté artistique totale et révolutionnaire. Dans le premier numéro de la revue *Drakabygget,* on pouvait ainsi lire que : *"depuis la fin de la guerre, la liberté culturelle est étouffée au nom de la guerre froide. Nous devons bien nous conduire, sinon les hommes politiques nous détruiront (…) On en a assez ! Rejoignez-nous pour manifester contre l'oppression de la liberté d'expression artistique."* Bien que représentant la fraction Debord, J.V. Martin n'avait pourtant pas renoncé à la peinture. Dans les années 1960, il a ainsi créé un grand nombre d'œuvres d'un caractère extrêmement expressif comme par exemple *Coq d'or* de 1963, *Cleopatra Hat im Allen Schuld* (1964), *Landskab med troldtøj (*1965), *Uformel intervention (*1966), *What happened to Catherine,* aussi de (1966), *Rødt rums opløsning* (1967), *Dekomposition* (1968), *Dekomposition (*1969), *Peinture de luxe (*1969) ou *Performance de irréalisme (*1972).

Comme nombre d'autres œuvres de Martin, ces peintures rappellent celles que Moreaux a réalisées dans les années 1960 et 1970. Je pense surtout aux peintures *Le Jaloux (1969), Les signes de temps (*1968), *Bicephal II (*1968), *Un danois à Paris (*1969) et *Fesses (*1970). Plus tard, Martin est revenu à une peinture

bord-fløjen, opgav han imidlertid heller aldrig maleriet konsekvent. I 1960erne skabte han således en mængde værker af ekstremt ekspressiv karakter, som det f.eks. fremgår af værker som *Coq D'or,* fra 1963, *Cleopatra Hat Im Allen Schuld* 1964, *Landskab med Troldtøj* 1965, *Uformel intervention* 1966, *What Happend to Catherine* ligeledes fra 1966, *Rødt rums opløsning* 1967, *Dekomposition* 1968, *Dekomposition* 1969, *Peinture de luxe* 1969 eller *Performance de irrealisme* 1972. Disse billeder minder, ligesom mange af Martins øvrige *værker*, meget om nogle værker, som Moreaux også udførte i 1960erne og 1970erne. Her tænker jeg navnlig på Moreauxs malerier *Le jaloux* 1969, *Les signes de temps* 1968, *Bicephal II* 1968, *Un danois a Paris* 1969 samt *Fesses* 1970. Senere vendte Martin desuden tilbage til et stærkt koloristisk maleri, hvor genindførelsen af figurkompositionerne spillede en større rolle end hidtil, hvilket i øvrigt også kan siges at kendetegne flere af Moreaux´s ekspressive værker såsom *Bicephal IV* 1968, *Vacances* 1969, *Violé par l'armeê du salut* 1970 og *Contestataire et a travers* 1971.

Moreauxs hyldest til gadens galleri

I december 1962 startede det første af de såkaldte Co-Ritus arrangementer i et lille kældergalleri i Møntergade i København. Den første Co-Ritus-udstilling var ekstremt eksperimentel, idet den bestod af publikums egne kreationer skabt af 30 kasser med maling og legetøj fra en nedlagt legetøjsfabrik. Efterhånden som rummene i galleriet var blevet fyldt med aktionsværker, bevægede publikum og kunstnerne, som bl.a. bestod af Jens Jørgen Thorsen, Hardy Strid og Jørgen Nash, sig ud i byen, hvor de begyndte at male tilfældigt på byens mange plankeværker. Det er nærliggende at opfatte denne handling som den første kunstneriske gadeaktion i Danmark. Desuden er det oplagt at betragte plankeværksmalerierne som spæde forløbere for den graffiti-kunst, som først fik sit egentlige indtog i Danmark i 1985 med Freez, Zent og Dimmers værk *Eyes*, som bestod af en totalovermalet DSB-passagertogvogn (whole car), en bedrift der havde taget dem 2 timer at udføre, og som havde kostet dem 25 dåser spraymaling.

Det er klart, at Moreauxs grafittier på den ene side ikke kan betragtes som direkte forbundne med gadeaktionskunst. På den anden side fungerer Moreauxs grafittier omvendt som en slags formaliserede hyldestværker til den kriminelle antiautoritære og antikapitalistiske aktionskunsts subversive potentialer. Set i det perspektiv kan såvel Moreauxs som Raasums Cobra-inspirationer således opfattes som vigtige eksempler på, hvordan der længe efter Cobra blev skabt koloristiske værker som del af den vedvarende kamp, som fandt sted mod enhver udbytning og borgerliggørelse af samfundet. Moreaux og Raasum viderefører således en stor poetisk-funderet og kulturpolitisk arv, og dette vel at mærke i en

très coloriste et à des compositions figuratives, ce que l'on peut dire aussi de plusieurs des œuvres expressives de Moreaux comme par exemple *Bicephal IV* (1968), *Vacances (*1969), *Violé par l'armée du salut* (1970) et *Contestataire et à travers* (1971).

L'hommage de Moreaux à la *Galerie de la rue*.

Le premier des arrangements Co-Ritus a été lancé en décembre 1962 dans une petite galerie en sous-sol à Mønstergade à Copenhague. La première exposition était extrêmement expérimentale : elle était composée de créations faites par le public lui-même à partir de trente caisses de peinture et de jouets, provenant d'une ancienne usine de jouets. Lorsque la galerie a été pleine, le public et les artistes – parmi lesquels Jens Jørgen Thorsen, Hardy Strid, et Jørgen Nash – en sont sortis pour partir en ville peindre au hasard sur de nombreuses palissades. Il semble évident de voir ces peintures sur palissades comme des signes précurseurs de l'art urbain : celui-ci n'a fait son entrée au Danemark qu'en 1985 avec *Eyes* de Freez, Zent et Dimmer, une œuvre qui consistait en un wagon de la compagnie danoise de chemin de fer DSB totalement recouvert de peinture, une action qui avait pris deux heures de travail et coûté vingt-cinq bombes de peinture.

Les graffitis de Moreaux ne peuvent pas être vus comme liés à l'art urbain mais constituent une forme d'hommage aux potentiels subversifs de l'art. Dans cette perspective, les inspirations Cobra de Jean Moreaux et d'Else Raasum représentent des exemples importants de créations coloristes bien postérieures à Cobra : Moreaux et Raasum sont ainsi les héritiers de mouvements politico-culturels fondés sur la poésie, dans une époque où les mouvements néo-libéraux et ultra-nationaux menacent de nouveau les sociétés humaines.

Notes – voir dans le texte danois

tid, hvor neo-liberale og ultra-nationale bevægelser igen truer den humanistiske sameksistens på tværs af klasser og geografiske skel.

Noter

1 Den koloristiske skole – Fra Cobra til Raasum og Moreaux

2 Kristensen, Jens Tang, "Om Asger Jorn og Richard Mortensens dialoger og fejder" i Kurczynski, Karen & Karen Friis (red.), *Expo Jorn – Kunst er fest,* Museum Jorn, Silkeborg 2014, s.136f; Kristensen, Jens Tang, "Miró & the Danish Avant-Garde – A protracted Dialouge" i Weitering, Katja and Lieke Fijen (ed), *Miró and Cobra – The Joy of Experience,* Cobra Museum, Amsterdam 2015, Lambert, Jean-Clarence, *Cobra,* Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk 1983, s.36; Stokvis, Willemijn, *Cobra – Geshiedenis, voorspel en betekenis van een beweging in de kunst van na de tweede wereldoorlog,* De Bezige Bij, Amsterdam 1974, s.15ff.

3 Inden for det internationale kunstteoretiske forskningsfelt kan der registreres en stigende interesse for såvel Helhesten som Cobras historie. For mere information se f.eks. Gingeras, Alison M (red), *The Avant-garde won't give up – Cobra and its Legacy,* Blum and Poe, Los Angeles 2017; Stojanović, Jelena, "Intermationaleries: Collectivism, the Grotesque, and Cold War Functionalism" I Stimson, Blake & Greory Sholette (red), *Collectivism after Modernism – The Art of Social Imagination after 1945,* University of Minnesota Press, Minneapolis 2007. Det er som sagt tydeligt, at mange kunstnere har stået I gæld til Cobra, hvilket jeg også tidligere har påpeget f.eks. i forbindelse med analyser af Arne Haugen Sørensens kunst. Kristensen, Jens Tang, "Den kontrollerede afmagt – Arne Haugen Sørensens navigation mellem kitsch og klassik" i s. 42ff. Villumsen, Anne-Mette (red), *Lys og mørke,* Skovgaard Museet, Viborg 2015, s. 42.ff.

4 Nielsen, Hanne Lundgren, "Art keeps us Alive – On the Occassion of Carl-Henning Pedersen's Centenary" i Gether, Christian m.fl. (red.), *Carl-Henning Pedersen 100 Years,* Arken, Ishøj 2013, s. 22.

5 Stokvis, Willemijn, *3 dimensions Cobra – Work in Wood, Clay, Metal, Stone, Bread, Plaster, Waste, Polyester, Bread, Ceramics,* The Cobra Museum for Modern Art, Amtstelveen 1998, s.142.

6 Godet, Marie, "Dotremont i Nja-landet – indledning til en lang fortælling" i, Nielsen, Hanne Lundgren m.fl.(red), *Dotremont-ode til Danmark,* Carl-Henning Pedersen og Else Alfelts Museum, Herning 2011, s. 68.

7 Stokvis, 1998, ibid., s.142.

8 Andersen, Troels, *Asger Jorn – En biografi. Årene 1914-53,* Borgen, København 1994, s .250

9 Nyholm, Erik, "Sorring-Albisola" i Andersen, Troels, *Asger Jorn Keramik,* Silkeborg Kunstmuseum, Silkeborg 1991, s. 8ff.

10 Kristensen, Jens Tang, "The Wheel of Life is a Roundabout in Herning – An Introduction to Carl-Henning Pedersen's Decorative Art." i Gether, Christian m.fl. (red.), *Carl-Henning Pedersen 100 Years,* Arken, Ishøj 2013. s. 81. Thorsen, Jens Jørgen, *Modernisme i dansk malerkunst,* Palle Fogtdal, København 1987, s. 207 og 215.

11 Bolt, Mikkel, *Den sidste avantgarde – Situationistisk Internationale hinsides kunst og politik,* Politisk Revy, København 2004, op.cit.s.134

12 For mere information om forholdet mellem kunstnerkollektiverne og ungdomsoprøret se Ørum, Tania, *De eksperimentelle tressere – kunst i en opbrudstid,* Gyldendal, København 2009, s.442ff.

13 Jorn, Asger og Jørgen Nash i *Drakabygget nr. 1,* citeret efter Bolt, Mikkel, "Playmates og Playboys på et højere niveau – J.V. Martin og Situationistisk Internationale 1957-1972" i Jeppesen, Lise (red), *J.V. Martin,* Randers Kunstmuseum, Randers 2007, s. 20.

14 Thorsen, 1987, ibid., s. 206.

15 Horne, Lasse Korsemann "Zenith", *Dansk Gadekunst – 50 artikler om dansk gadekunst,* Scandinavian Books, 2012, s. 340.

At male på kanten af alting – Jean Moreaux og Baroxysmen

Af Jens Tang Kristensen

Jean Moreauxs sene og ekstremt omfangsrige værkserie *Boroxysme* er på den ene side en hyldest til og forskydning af barokkens form- og billedsprog. På den anden side kan serien, der rummer mere end 200 værker, og som alle er udført fra slutningen af 1970'erne og frem til begyndelsen af 1990'erne, samlet set opfattes som et politisk og satirisk projekt. *Baroxysme* kan med andre ord betragtes som et malerisk opgør med de herskende kunstidealer, der har domineret fortællingen om det 20. århundredes samlede kunstudvikling. På den måde skal Baroxysme-serien i udgangspunktet ikke opfattes som udelukkende klichéfyldte maleriske udskejelser, men derimod som en slags subversive kritiske værker, der herved lader sig indskrive i en anden og mere radikal og idiosynkratisk alternativ kunsthistorie. Herved forsøger Moreaux at kontrastere og negere den kanoniserede kunsthistoriske orden til fordel for en ny. I Danmark har vi en del malere, der, ligesom det er tilfældet med Moreaux, har arbejdet i forskellige parallelspor til den etablerede kunstdiskurs, eller som titlen på denne artikel også antyder på kanten af de toneangivende tendenser inden for det, som kan betegnes som den traditionsforvaltende kunst og kunsthistorie. I Danmark finder vi også eksempler på, hvordan en hel række marginaliserede kunstnere i 1960erne og 1970erne iværksatte et opgør med den minimalisme og aktionskunst, som dominerede i tiden. Dette opgør blev iværksat ved genoptagelsen af en konsekvent figurativ og post-surrealistisk udtryksform. Blandt disse figurative malere kan f.eks. nævnes Jørgen Boberg, Poul Janus Ipsen, Anders Kirkegaard og Hans Christian Rylander.

Kunsthistorikeren Merete Sanderhoff har i sin bog *Sorte billeder* beskæftiget sig indgående med, hvordan den figurative kunst, som hun påpeger, ofte har befundet sig i udkanten eller periferien af de på en gang grænseoverskridende og paradigmatiske avantgarde-formationer. Sanderhoff fastslår således meget præcist, hvordan det 20. århundrredes kunst gradvist er blevet påvirket af en stærkere afstandtagen til såvel staffelimaleriet generelt som til den figurative kunst specifikt:

> Det figurative maleri har da også gentagne gange oplevet at opnå en renæssance i samtidskunsten. Det går op og ned med maleriet, men på trods af utallige dødsdomme gennem tiderne synes der altid at være behov for og efterspørgsel efter malerier. 70'erne var en markant bølgedal, hvor det i de toneangivende

Peindre au bord de tout – Jean Moreaux et le Baroxysme

Par Jens Tang Kristensen

Créée tardivement dans la vie de Jean Moreaux, la vaste série d'œuvres regroupées sous le nom de *Baroxysme* est un hommage à la peinture comme médium et au langage formel du style baroque, en même temps qu'une distorsion de ce style. Cette série, comprenant plus de 200 œuvres toutes réalisées entre la fin des années 1970 et le début des années 1990, peut aussi être considérée comme un projet politique et satirique et comme un règlement de compte avec le discours dominant de l'histoire de l'art au XXème siècle. Les toiles du *Baroxysme* ne doivent pas être vues comme les excès d'une peinture accumulant les clichés, mais comme une suite d'œuvres critiques et subversives, qui s'inscrivent ainsi dans une histoire de l'art alternative et radicale. Moreaux essaie de nier l'ordre de l'histoire d'un art sanctuarisé, au profit d'un nouvel ordre. Au Danemark, plusieurs artistes – à l'instar de Jean Moreaux – ont suivi d'autres traces que celles du discours de l'art établi et se sont écartés – comme l'indique le titre de cet article – de l'art dominant fidèle aux traditions. Dans les années 1960 et 1970, on trouve ainsi plusieurs exemples d'artistes danois marginalisés, qui ont réglé leurs comptes avec le minimalisme et les formes d'art les plus vendues alors aux enchères. La révolte a pris la forme d'une expression figurative et post-surréaliste. Citons ainsi les exemples de Jørgen Boberg, Poul Janus Ipsen, Anders Kirkegaard et Hans-Christian Rylander.

L'historienne de l'art Merete Sanderhoff a réalisé une étude détaillée de l'art figuratif dans son livre *Sorte billeder (peintures noires)*. Elle y souligne que cette peinture s'inscrit généralement à la périphérie des modèles de l'avant-garde et dépasse ces modèles. Elle constate que l'art du XXème siècle s'est distancié progressivement des tableaux de chevalet en général et de l'art figuratif plus spécifiquement :

> En effet, la peinture figurative a connu plusieurs phases de renaissance dans l'art contemporain. Elle a eu ses hauts et ses bas, mais malgré son déclin annoncé maintes fois, il semble que le besoin et la demande de peinture demeurent constants. Les années soixante-dix correspondent à un profond creux de vague où la peinture devient un objet tabou. Cette crise s'accentue dans les années quatre-vingt-dix, moment où les vaticinations alarmistes annonçant la fin de l'art sont légions, et où ce style ne semblait guère susciter d'intérêt.

kredse var totalt tabuiseret at male. 90'erne udgjorde endnu et lavpunkt for maleriet, hvor det forestående årtusindskifte og fascinationen af at forstille sig historiens og kunstens afslutning verserede.[1]

Sanderhoff påpeger imidlertid samtidig, at opgøret med maleriet som medie skifter undervejs i historien, og hun understreger, at danske samtidskunstnere som Katrine Ærtebjerg, John Kørner, Tal R, Troels Wörsel, Peter Bonde m.fl. har formået at genoptage troen på det figurative maleri, der hermed paradoksalt nok får det figurative maleri til at fremstå som en universel og uovervindelig udtryksform. Uden på nogen måde at trække direkte paralleller mellem den danske samtidskunst og Jean Moreauxs mere post-surrealistiske og på mange måder også postmodernistiske projekt, er det alligevel nærliggende også at opfatte hans kunst som udtryk for en vedholende insisteren på maleriets universelle betydning og dvs. som et transhistorisk medie og fænomen.

Kitsch som antikunst-ideal

Det er nærliggende at opfatte Moreauxs *Baroxysme* som i dialog med kitsch både forstået som et æstetisk begreb og som en kunstnerisk og kulturpolitisk strategi. Siden 1930'erne har kitschbegrebet indgået i den kunsthistoriske debat, om end dets betydning har ændret karakter undervejs. Kunsthistorikeren Anneli Fuchs har således fremhævet, at kitschbegrebet er flygtigt og omskifteligt, hvorfor kitsch ikke nødvendigvis unddrager sig en hvilken som helst kanon.[2] Dertil kommer, som Fuchs fastslår, at kunstnerne også kan tage kitsch-begrebet til sig af flere forskellige årsager:

> Af lyst eller nød, i alvor eller for sjov, beregnende eller uskyldigt har et utal af kunstnere suget til sig af kitschens saft og kraft og udnyttet den til egne formål: æstetisk fornyelse, provakation og/ eller kritik.[3]

Fuchs bemærker endvidere, idet hun trækker veksler på Matei Calinescus omfattende publikation *Five Faces of Modernety – Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, at kitschobjekterne først og fremmest er kendetegnet ved deres vage hallucinatoriske kraft og umiddelbart drømmeagtige karakter.[4] Det eksplicit hallucinatoriske element kan også siges at kendetegne Moreauxs *Baroxysme*-projekt. Dette ses ikke mindst i værker som f.eks. *La grenouille et le bœuf* (Frøen og oksen) og *La messe des ânes* (Æselmessen), *Les aristocialist*es (De aristokratiske socialister) alle fra 1983 samt i *Cul d'âne* (Æselrøv) fra året efter.

Ud over Baroxysme-seriens inkorporation af kitsch-elementer er værkerne samtidig karakteriseret ved deres samfundskritiske og stærkt satiriske islæt.

Dans un même temps, Sanderhoff montre que le regard critique sur la peinture comme médium change au cours de l'histoire : des artistes contemporains comme Katrine Ærtebjerg, John Kørner, Tal R, Troels Wörsel, Peter Bonde et d'autres, ont su retrouver foi dans la peinture figurative qui, paradoxalement, est apparue alors comme une forme d'expression universelle et invincible. Sans établir de parallèles directs entre l'art danois contemporain et le projet de Jean Moreaux, davantage post-surréaliste et de bien des façons plus post-moderniste, il semble pourtant évident que son art exprime aussi une volonté obstinée de donner à la peinture une signification universelle, c'est-à-dire comme un médium et un phénomène transhistorique.

Kitch comme idéal anti-art

Il semble naturel de comprendre le *Baroxysme* de Moreaux comme en dialogue avec le kitsch, à la fois compris comme un concept esthétique et comme une stratégie artistique et politico-culturelle. Depuis les années 1930, les débats sur le kitsch sont constants au sein de l'histoire de l'art, même si la signification de la notion a changé. L'historienne de l'art Anneli Fuchs a souligné que la notion de kitsch est volatile et instable et que les artistes peuvent se l'approprier pour plusieurs raisons:

> Par plaisir ou par nécessité, sérieusement ou pour rire, par calcul ou de façon innocente, un grand nombre d'artistes ont goûté à la saveur du kitsch et l'ont utilisé pour diverses raisons personnelles : volonté d'innovation esthétique, provocation et/ou critique.

Reprenant l'important travail de Matei Calinescu *Five Faces of Modernity – Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Fuchs souligne que ce qui distingue avant tout les objets kitsch, c'est leur puissance hallucinatoire et leur caractère immédiatement onirique. On peut dire que l'élément hallucinatoire est caractéristique du *Baroxysme* de Moreaux. Ceci se voit notamment dans des œuvres comme *La Grenouille et le bœuf* , *La Messe des ânes, Les Aristo-socialistes* – toutes de 1983 – et dans *Cul d'âne* qui date de l'année suivante.

La critique sociale et la satire caractérisent aussi le *Baroxysme*. Ainsi, les toiles *La Messe des ânes* et *Cul d'âne* font très clairement référence aux satires répandues au Moyen Âge pendant la Réforme : une grande quantité de dessins représentant des ânes-papes et des veaux-moines ont alors contribué, par l'image, à la lutte contre le catholicisme. Plus tard, Francisco Goya utilise aussi le symbole des ânes-papes dans sa série satirique *Asno*. Ici Goya utilisait

Både *La messe des ânes* og *Cul d'âne* har klare historiske referencer til den middelalderlige satire, som den f.eks. kom til udtryk i forbindelse med Martin Luthers reformation, hvor de mange grafiske tryk af paveæsler og munkekalve indgik i den visuelle kamp imod katolicismen. Paveæslerne blev sidenhen genanvendt som symbol bl.a. af Fransisco Goya i hans Asno-Serie, der ligeledes tog den satiriske udtryksform i brug. Her brugte Goya æslerne som en karikatur og som del af den etniske og racehygiejniske mentalitet, som allerede indfandt sig i Spanien i 1700-tallet:

> The ass print is the first of a sequence of six prints within *Los caprichos,* Known as the "asno" series, in which Goya looks at some of the follies of human behaviour by using asses as stand-ins for humans….Goya here portrays one ass, yet the presence of other generations is evident, since the caption and family crest reveal that the book the ass is holding up represents his genealogy. In eighteenth-century Spain, it was not uncommon for individuals to trace their genealogies, in order to prove that they were of ´pure´ Spanish blood, or to prove their aristocratic heritage.[5]

Satiren blev i løbet af 1700- og 1800-tallet et af de vigtigste visuelle midler i kampen for politisk revolution. Med andre ord blev satiren automatisk et af de vigtigste talerør for mobiliseringen af kollektiv opstand. Satiren som genre blev således dyrket af en hel række kunstnere såsom William Hogarth, Honoré Daumier og Alexandre-Gabriel Decamps, der alle har det til fælles, at de traditionelt er blevet opfattet som mindre betydningsfulde, end de kunstnere som har indskrevet sig i den kanoniserede kunsthistorie, herunder den store tradition for historiemaleri.

Det er således nærliggende at betragte Moreauxs arbejde med Baroxysmen som udtryk for en genforhandling med det, som kunne karakteriseres som den historiske satire og kitsch, ligesom hans værker fungerer som et i udgangspunktet både sekulariseret oplysnings- og samfundskritisk projekt. Moreauxs subversive politiske samfundskritik fremgår f.eks. af et værk som *Flexibilité de l'emploi* (Arbejdets fleksibilitet). I *Flexibilité de l'emploi* har Moreaux skildret, hvordan en nonne står på hovedet foran en gotisk kirke, hvorved hun viser sine blondetrusser og ben frem. Ud fra såvel titlen som motivkredsen at dømme er det er nærliggende at opfatte billedet som en henvisning til den måde, hvorpå nonnerne er underlagt den samme underkastelse og orden, som den der kendetegner den industrielle kapitalismes udbytning af proletariatet og arbejderne. Moreaux viser os med andre ord, at nonnen skal adlyde ordrer og tilbyde sit legeme og sin sjæl for herren på samme måde, som arbejderen skal adlyde og tjene sin arbejdsgiver. På den måde foregriber værket også vor tids samfundsstruktur, der først og fremmest er kendetegnet ved neoliberalismen og opkomsten af et nyt globalt prekariat. Som Guy Standing har fastslået, udmærker prekariatet sig

les ânes pour caricaturer et dénoncer l'eugénisme présent en Espagne dès le XVIIIème siècle.

> Au sein de *Los Caprichos (Les Fantaisies),* figure une suite de six gravures connue comme celle des *Asnerias (Âneries),* dans laquelle Goya illustre quelques-uns des travers du comportement humain, en utilisant des représentations de l'âne. Goya trace ici le portrait d'un même âne qui représente aussi les générations qui l'ont précédé : sa généalogie se révèle grâce au livre qu'il brandit et qui porte les armoiries de la famille. Dans l'Espagne du XVIIIème siècle, il n'était pas rare que l'on démontrer sa généalogie, afin de prouver que l'on était de pur sang espagnol ou de démonter son ascendance aristocratique.

Au cours des XVIIIème et XIXème siècles, on s'est souvent servi de la satire comme instrument privilégié de mobilisation. En tant que genre, elle a été utilisée par un grand nombre d'artistes comme William Hogarth, Honoré Daumier et Alexandre-Gabriel Decamps : tous ont en commun d'être communément considérés comme des artistes moins importants que ceux inscrits dans l'histoire de l'art officiel, y compris la grande tradition de la peinture historique.

Il faut donc regarder le *Baroxysme* de Moreaux comme l'expression d'un nouvel usage de la satire et du kitsch, puisque ses œuvres portent une critique acerbe de la société. Cela est manifeste par exemple dans une toile comme *Flexibilité de l'emploi*. Moreaux y décrit une religieuse qui se tient sur la tête, devant une église gothique, exhibant ainsi sa culotte en dentelles et ses jambes. À en juger par le titre et les motifs, on peut supposer cette œuvre inspirée par la manière dont les religieuses se soumettent à un ordre identique à celui qui conduit à l'exploitation du capitalisme industriel sur les travailleurs : Moreaux nous montre que la religieuse offre son corps et son âme au Seigneur de la même façon que l'ouvrier doit servir son patron. Ainsi, l'œuvre anticipe la structure sociale de notre époque, dominée par le néolibéralisme et la naissance d'un nouveau précariat global. Comme Guy Standing l'a constaté, le « précariat » se caractérise par un grand nombre d'employés qui travaillent sur un projet et de citoyens sans travail fixe, qui, subtilement, se laissent exploiter et aliéner dans un système social, que l'on peut assimiler à un nouveau contrôle hégémonique de l'État.

La théorie de Mikhail Bakhtin – écrivain et sémiotique russe – sur la culture du rire pourrait aussi s'appliquer aux œuvres de Moreaux. Bakhtin souligne que *la culture du rire* se manifeste toujours dans des formes de l'art non officiel, par exemple lors du carnaval. Dans leur préface à l'édition danoise de *Karneval og latterkultur (Le carnaval et la culture du rire)* de Bakhtin, Jørgen Bruhn et Jan Lundquist ont montré comment la notion de la *culture du rire* s'oppose aux

ved den store mængde af projektansatte og løsarbejdende borgere, der på subtil vis igen lader sig udbytte og fremmedgøre i et samfundssystem, der bedst lader sig karakterisere som en ny hegemonisk kontrol og statsmagts-kompression.[6] Moreauxs værker kan derudover opfattes som et akkompagnement til den russiske semiotiker og forfatter Mikhail Bakhtins teori om latterkulturen. Bakhtin fremhævede i sin teori, at latterkultur altid manifesterer sig i forskellige afarter af den ikke officielle højkulturs kunst, men derimod i det folkelige karneval. I forordet til den danske udgave af Bakhtins *Karneval og latterkultur* har Jørgen Bruhn og Jan Lundquist vist, hvordan Bakhtins opfattelse af latterkulturen kan ses som oppositionel til de borgerlige kunstidealer, noget som også kan siges at afspejle sig i Baroxysmen og Moreauxs glæde ved satirisk kitsch.

> Bakhtins tanke er, at den folkelige latterkultur manifesterer sig i karneval, riter og skuespil, i litterære, komiske værker og i familiære, vulgære sprogformer. Forenende for alle disse manifestationsformer er *latterens princip,* og med denne idé om latterens princip vil Bakhtin karakterisere en måde at forstå verden på, som er kendetegnet ved fire dimensioner: universalitet, fest, frihed og ambivalens. Tilsammen udgør de en *utopi* om et liv, hvor alle mennesker muntert og legende kan omgås med hinanden i såvel lighed og samhørighed som åbenhed, udvikling og forandring. Dette ideale indhold i den folkelige latterkultur står over for den såkaldt officielle kultur.[7]

Moreauxs interesse for det karnevaleske deler han med flere af de historiske avantgardekunstnere ikke mindst surrealisterne. I maleriet *La rosière/ Rosendronning* kredser Moreaux om et tema, der knytter an til en fransk kabaret og karnevalstradition, som udspiller sig ved særlige årlige fester i de små franske byer. Til disse byfester kåres den kønneste rosendronning, der hyldes med æreskranse og diplomer. I *La Rosière* gengiver Moreaux scenariet som et amoralsk og kødfarvet ocean med varianter af rødstribet kød, og vinderen udnævnes som en pølsedronning der både er dekoreret med pølsekrans og salami-skiver som diplomer. Værket står således i gæld til såvel den folkelige satire og karnevalskultur som til kitsch-begrebet med dets relation til de mange populærkulturelle elementer.

Det er ligeledes vigtigt at understrege, at kitsch-begrebet idéhistorisk kan føres længere tilbage end til avantgardernes – her i særdeleshed dadaisterne og surrealisternes – interesse herfor. Allerede i 1863 havde Alexandre Cabanel udført sit i dag berømte værk *Venus' Fødsel*, som blev vist på Salonen i Paris sammen med b.la. Eduoard Manets *Oplympia*, som også var malet samme år.[8] *Venus' Fødsel* blev desuden vist på Verdensudstillingen i Paris i 1867, hvor det kun blev værdsat af de mest konservative kunstsamlere, idet de forsøgte at trække linjer mellem Cabanels kunst og den franske tradition, som udgik fra

idéaux de l'art bourgeois ; on retrouve cela aussi dans le *Baroxysme*, illustré par le plaisir que trouve Moreaux dans le kitsch satirique :

> L'idée de Bakhtin est que la culture du rire populaire se manifeste dans le carnaval, les rites et les spectacles, dans les œuvres littéraires comiques et dans les formes de langue familières et vulgaires. Ce qui unit toutes ces expressions est le principe du rire, et par cette idée, Bakhtin veut caractériser une manière de comprendre le monde, marqué par quatre dimensions : l'universalité, la fête, la liberté et l'ambivalence. Cet idéal de la culture du rire populaire, indissociable des principes d'égalité et de solidarité, s'oppose à la culture officielle.

Moreaux partage son intérêt pour le carnavalesque avec d'autres artistes, surtout avec les surréalistes. Dans *La Rosière,* Moreaux mélange la tradition française de célébrer les « rosières » et des images de majorettes de carnaval. Dans les petites villes, la tradition voulait que l'on élise « rosière » la plus jolie et la plus vertueuse des jeunes filles et qu'on l'honore par des couronnes et des diplômes. Ici Moreaux baigne la scène dans un océan amoral couleur chair, composé de tranches de lard. La gagnante est représentée comme une reine des saucisses, couronnée de charcuteries et décorée de tranches de salami en guise de glorieuses médailles. Ainsi, l'œuvre doit non seulement à la satire populaire et à la culture carnavalesque mais aussi à la notion de kitsch, du fait de ses rapports avec un grand nombre d'éléments culturels populaires.

Il est de la plus grande importance de souligner que dans l'histoire des idées, la notion de kitsch précède l'intérêt des avant-gardistes – surtout les dadaïstes et les surréalistes – pour ce phénomène. Dès 1863, Alexandre Cabanel avait réalisé *La Naissance de Vénus* – très connue de nos jours – exposée au Salon à Paris avec entres autres *Olympia* d'Edouard Manet, peinte la même année. *La Naissance de Vénus* a aussi été présentée en 1867 à l'exposition mondiale à Paris où seuls les collectionneurs les plus conservateurs l'ont appréciée, liant l'art de Cabanel et la tradition française de l'école de Jean-Auguste-Dominique Ingres. Dans son livre *Kitsch and Art,* le philosophe Thomas Kulka décrit *La Naissance de Vénus* comme l'exemple d'une œuvre qui, de nos jours, doit être considérée comme relevant du kitsch, même si un grand nombre de contemporains la voyaient comme une contribution essentielle à la continuation de la grande tradition française. L'exemple montre donc que le kitsch n'est pas une notion stable, mais au contraire variable, qu'il continue de représenter toujours ce qui est au-dehors des canons officiels. Ainsi, l'*Olympia* de Manet a été considérée comme une œuvre kitsch par la bourgeoisie contemporaine, à l'exception des plus progressistes comme par exemple le poète et critique d'art Charles Baudelaire. Aujourd'hui au contraire, l'œuvre est vue comme l'une des innovations parmi les plus importantes dans l'histoire de l'art moderne. C'est ainsi que

Jean-Auguste-Dominique Ingres skole.[9] I sin bog *Kitsch and Art* beskriver filosoffen Thomas Kulka Cabanels *Venus' Fødsel* som eksempel på et værk, der i dag må betragtes som kitsch, selvom en del konservative i samtiden opfattede værket som et væsentligt bidrag til videreførelsen af den store franske kunsthistoriske tradition.[10] Eksemplet viser, at kitsch altså ikke er et stabilt begreb, men derimod et omskifteligt, ligesom kitsch altid repræsenterer det, som ligger uden for den kanoniserede og kanoniserende fortælling. Manets *Olympia* blev således af samtidens borgerskab opfattet som kitsch, med undtagelse af de mest progressive avantgardister som f.eks. digteren og kunstkritikeren Charles Baudelaire, i modsætning til i dag, hvor det opfattes som et af de vigtigste pionerværker i den samlede modernistiske kunsts historie.[11] På samme måde kan Moreauxs værker opfattes som et alternativ til den etablerede kunstverdens idealer, herunder museumsinstitutionernes selvopfattelse og identitet samt hovedparten af kunstsamlernes ofte konservative smag. Modernisterne tog, som det f.eks. afspejles i Herman Brochs kendte essay *Det onde i kunstens værdisystem* fra 1933, ligeledes kitsch i brug som negativt begreb primært med henblik på at skabe en klassifikation af mindre værdige værker.[12]

Det var først med avantgardernes indtog i begyndelsen af det 20. århundrede, at kitsch-begrebet blev integreret i kunsten som en bevidst politisk strategi. Både futuristerne, men i særdelshed dadaisterne og surrealisterne, benyttede sig således af forskellige kitschprodukter som del af deres kunstneriske virke og produktion.[13] Avantgardisternes intention bestod bl.a. i at fusionere kunsten og hverdagslivet, hvorved kunsten ideelt set skulle negere sig selv. Herved ønskede kunstnerne at lægge afstand til kunsten som borgerligt fetich-objekt og dermed også til de etablerede kunstinstitutioner. Det er nærliggende, at betragte Moreaux Boryxysme-projekt som en videreførelse af arven fra surrealisterne med deres tilsvarende veneration for kitsch og objekter hentet i hverdagslivet. Moreauxs videreførelse af den surrealistiske arv sætter sig ikke kun igennem stilistisk eller formalistisk, men også kulturpolitisk. For Moreaux handler det således også om, at tage kitsch ind i kunsten og dermed skabe værker i dialog med populærkulturelle fænomener herunder tabloidpressens flittige brug af fluktuerende reklamebilleder. Denne anvendelse af populærkultur deler Moreaux som sagt med en hel række surrealister ikke mindst Salvador Dali, der også ofte inkorporerede manneuiner, fotos af nøgne kvinder, konsumvareobjekter såsom telefoner, sofaer, sko, ure etc. i sin kunst.

Det er endvidere interessant, at konturerne af denne anvendelse af kitsch genfindes hos malere som f.eks. Michael Kvium, Martin Bigum og Thomas Kluge. Den samme tendens kan endvidere registres på et internationalt plan, idet en hel række kunstnere efterhånden har udført kunst, der bevidst forsøger at unddrage sig og dermed negere kunstinstitutionerne og dermed den kanoniserede kunsthistories idealer. Her skal blot nævnes nogle malere, der således

les œuvres de Moreaux peuvent être considérées comme une alternative aux idéaux de l'art établi, qu'il s'agisse des institutions muséales ou du goût de la majorité des collectionneurs. Comme on le voit dans l'essai fameux de Herman Broch *Det onde I kunstens værdisystem (Le mal dans le système des valeurs de l'art)* de 1933, les modernes aussi ont donné au kitsch une valeur négative, leur permettant de déterminer les œuvres qu'il fallait considérer comme valables.

Ce n'est qu'avec l'arrivée des avant-gardes du début du XXème siècle que le kitsch prend une valeur stratégique et politique consciente. Les futuristes, mais aussi les dadaïstes et les surréalistes, ont ainsi intégré différents éléments kitsch à leur activité et leur production artistique. L'intention des avant-gardistes était notamment de fusionner art et vie quotidienne, niant ainsi l'idée même de l'art – considéré comme un objet-fétiche bourgeois – et s'écartant en même temps des institutions culturelles établies.

Il faut regarder le *Baroxysme* de Moreaux comme une forme de prise en compte de l'héritage des surréalistes, qui vénéraient le kitsch et les objets de la vie quotidienne. Cet héritage ne se reconnaît pas seulement dans le style et la forme mais aussi dans la culture politique. Pour Moreaux aussi, le kitsch permet de créer des œuvres qui dialoguent avec les cultures populaires, comme par exemple l'usage d'affiches publicitaires dont se sert continuellement la presse tabloïd. Moreaux partage donc l'utilisation de la culture populaire avec un grand nombre de surréalistes, Salvador Dali par exemple, qui a souvent incorporé dans son œuvre des mannequins, des photos de femmes nues et des objets de consommation comme des téléphones, des canapés, des montres, etc.

Il est également intéressant de noter que cette utilisation du kitsch se retrouve chez des peintres comme Michael Kvium, Martin Bigum et Thomas Kluge. La même tendance s'observe au niveau international car un grand nombre d'artistes essaient sciemment d'échapper aux canons institutionnels, en les niant. Je me contente ici de mentionner quelques peintres qui ont ainsi explicitement choisi de cultiver le kitsch, la *fantasy* et des éléments ésotériques dans leur production artistique, par exemple Odd Nerdrum, N.G. Hammerr, Frank Frazetta, Zdzislaw Beksinski. H. R. Giger et Helene Knopp. Ces artistes ont tous choisi de cultiver un rôle d'outsiders, jusqu'à obtenir un statut d'artiste alternatif dans quelques milieux underground. Si ces artistes sont mentionnés ici, c'est parce que, chacun de sa manière, ils partagent des traits communs essentiels avec Jean Moreaux. Un des critères de l'art kitsch c'est d'essayer totalement ou partiellement d'imiter des œuvres d'art existantes tout en essayant d'échapper au système social dominant. Le kitsch peut donc être décrit :

> …. comme une sorte d'échappatoire au quotidien. C'est cela même que réfute avec force le moraliste Hermann Broch. Dans son essai «Kitsch» de 1986, Matei Calinescu décrit le kitsch comme une tentative systématique d'échapper à la

eksplicit har valgt at dyrke kitsch, fantasy og okkulte elementer som del af deres kunstneriske strategi. Blandt disse kunstnere finder vi f.eks. Odd Nerdrum, N.G. Hammer, Frank Frazetta, Zdzislaw Beksinski, H.R. Giger og Helene Knopp. Alle disse kunstnere har med andre ord valgt at dyrke rollen som outsidere, hvorved de uanset hensigten blot har opnået en ny og anerledes kultstatus i nogle alternative kunst- og undergrundsmiljøer. Når disse kunstnere nævnes her er det fordi de alle, om end på hver deres måde, deler nogle helt centrale fællestræk med Jean Moreaux. Et af kriterierne for kitsch-kunsten er, at den helt eller delvist forsøger at efterligne allerede eksisterende kunstværker, ligesom den kan betragtes som et forsøg på at skabe en flugt fra det omgivende samfundssystem. Kitsch kan med andre ord beskrives som en:

> fluktrute fra hverdagen. Det er dette som gjør 'moralfilosoffen' Broch så sint. I sitt essay 'Kitsch' fra 1986 beskriver Matei Calinescu kitsch som et systematisk forsøk på å flykte fra dagliglivet, en flukt til en personlig fortid (mainifesteret i souvenir-kulturen) eller til steder skapt av fantasien – kitsch er den type skjønnhet man ønsker å se ens dagligliv omgitt av.[14]

Moreaux og surrealismen

Surrealismen er en af de væsentligste kunstretninger inden for det 20. århundredes kunst, hvilket ikke mindst skyldes dens påvirkning af mange senere kunstretninger såsom Abstrakt ekspressionisme, Cobra-bevægelsen og de mere aktivistiske kunstretninger, som udgik fra bl.a. Situationist Internationale, Gruppe Spur og Bauhaus Imaginiste, der konsoliderede sig hos Jørgen Nash på Drakabygget i Sverige. Det er samtidig vigtigt at understrege, at surrealismen ikke er en udelukkende malerisk genre eller stil i formel forstand. Blandt surrealisterne var der således foruden en række malere og skulptører også en lang række politiske aktivister og forfattere, der alle tilstræbte at skabe en ny verdensorden opbygget på baggrund af de historiske myters irrationelle, dionysiske og ubevidste kraft. For som nogle af de mest fremtrædende surrealister i slipstrømmen på surrealismens storhedstid proklamerede i 1965, handlede det for dem fortsat om at genoplive og dyrke den på mange måder Nietzscheanske urkraft bag myterne:

> Den okkulte drivende kraft bag myterne, 'underet', ligger også bag vore vedholdende bestræbelser for at nå frem til en moral, der skønt 'uden tvang og sanktioner' ikke desto mindre er det sted hvor det krav hører til som, hver gang det rører på sig i ungdommen, fremkalder den samme ærgerlige uro hos bænkebidderne.[15]

vie quotidienne, une fuite vers un passé personnel (qui se manifeste dans la culture du souvenir) ou des endroits crées par l'imagination « le kitsch est la forme de beauté dont on désire voir sa vie quotidienne entourée. »

Moreaux et le surréalisme

Le surréalisme est l'un des mouvements essentiels de l'art du XXème siècle, principalement du fait de son influence sur un grand nombre de courants artistiques postérieurs : le mouvement Cobra et les écoles d'art plus activistes (provenant notamment de l'Internationale situationiste, gruppe Spur et Bauhaus imaginiste – qui se sont consolidés chez Jørgen Nash à Drakabygget en Suède). En même temps, il est important de souligner que le surréalisme ne s'exprime pas au travers d'un genre exclusif de peinture ou un style formel. En dehors de plusieurs peintres et sculpteurs, les surréalistes comptaient un grand nombre d'activistes et d'auteurs politiques qui tous, aspiraient à créer un nouvel ordre mondial, sur la base de forces irrationnelles, dionysiaques et inconscientes issues des mythes de l'histoire. A la grande époque du surréalisme, quelques-uns des surréalistes prédominants proclamèrent en 1965 que, pour eux, il s'agissait continuellement de faire revivre et de cultiver la force originelle derrière les mythes, une force Nietzschienne à bien des égards.

> La force occulte qui est derrière les mythes, "la merveille", inspire aussi nos efforts constants pour atteindre (à) une morale qui, bien que "sans contrainte ni sanctions", est là où réside l'exigence, de celle qui, chaque fois qu'elle se manifeste au sein de la jeunesse, provoque une même inquiétude chez les cloportes. (Nietzche)

Il ressort du manifeste d'André Breton de 1924 que la force des surréalistes résidait dans le culte de la folie, dans l'irrationnel, les rêves et l'inconscient au sens freudien. Ainsi les surréalistes croyaient que la révolution mondiale adviendrait de la sexualité pure, régie par le désir et sans préjugés. La philosophie de Nietzsche était également caractérisée par l'élévation de la force originelle créatrice et pleine de désir, raison pour laquelle on attribue plus d'importance à l'esthétique qu'à l'éthique. Précisément comme chez les surréalistes, parmi lesquels Moreaux. La sagesse dionysiaque de Nietzche ne provient pas seulement de ce que le monde est plein d'horreurs. Il s'agit en même temps de la prise de conscience du fait que le monde est fragmenté et incohérent parce qu'il n'existe pas un ordre plein de sens, qui puisse l'inspirer. Dans son premier ouvrage, *La naissance de la tragédie,* Nietzsche a ainsi distingué le dionysiaque

I 1924 skrev André Breton sit første surrealistiske manifest, hvoraf det fremgår, at surrealismens force bestod i dens dyrkelse af galskaben, det irrationelle, drømmene og det i en freudiansk forstand underbevidste. Dermed ophøjede surrealisterne også troen på, at det var gennem den fordomsfrie og rendyrkede driftsstyrede seksualitet, at verdensrevolutionen skulle realiseres. Ligesom surrealisterne var også Nietzsches filosofi præget af hans antimoralske og antiromantiske instinkter. For som litteraturprofessor Isak Winkel Holm har påpeget, var Nietzsches filosofi kendetegnet ved dens ophøjelse af den lystfyldte skabende urkraft, hvorfor æstetikken også tildeles en større betydning end morallæren.[16] Præcis som hos surrealisterne, herunder Moreaux, er den nietzscheanske dionysiske visdom ikke blot en erkendelse, der handler om, at verden er fuld af rædsler, idet det samtidig handler om en ny opmærksomhed på og bevidsthed om, at verden er dissimileret, fragmenteret og usammenhængende, fordi der ikke nødvendigvis findes nogen bagvedliggende meningsfuld og sandfærdig orden.[17] Nietzsche sondrede således i sit debutskrift *Tragediens Fødsel* fra 1878 mellem det dionysiske og apollinske, som han mener skal forenes, hvorved der i sidste ende gøres op med den optimistiske fremskridtstro og rene rationalitets orden.[18]

På samme måde var surrealisterne opmærksomme på denne irrationalitet i verden, hvilket først og fremmest bliver visualiseret i deres mange fragmenterede collagelignende motiver, der ofte består af genstande, der normalt ikke sættes i forbindelse med hinanden. I overensstemmelse med teorien om, at verden er irrationel og sammensat, abonnerede de mest fremtrædende chefideologiske surrealister også på det synspunkt, at surrealismen heller ikke kan afgrænses som en isme eller knyttes til en bestemt epoke i en kronologisk sekventiel forstand. For som Breton påpegede, findes der surrealistiske elementer hos en lang række forfattere og tænkere på tværs af tid og geografiske skel:

> Swift er surrealist i sin ondskabsfuldhed.
> Sade er surrealist i sin sadisme.
> Charteaubriand er surrealist i sin exotisme.
> Constant er surrealist i politik.
> Hugo er surrealist når han ikke er tåbelig.
> Desbordes-Valmore er surrealist i kærligheden.
> Bertrand er surrealist i fortiden.
> Rabbe er surrealist i døden.
> Poe er surrealist i eventyret.
> Baudelaire er surrealist i moralen.
> Rimbaud er surrealist i sin livsførelse og andetsteds.
> Mallarmé er surrealist for de indviede.
> Jarry er surrealist i absinten.
> Nouveau er surrealist i kysset.

et l'apollonien, destinés à s'unir. Il règle ainsi son compte à la croyance optimiste dans le progrès et l'ordre d'une rationalité pure.

Les surréalistes partageaient cette même conscience de l'irrationalité du monde. Cela se manifeste dans leur représentation d'un grand nombre de motifs fragmentés, semblables à des collages composés d'objets que l'on n'associe normalement pas les uns avec les autres. Puisque le monde est irrationnel et complexe, les idéologues surréalistes les plus importants partageaient l'idée que le surréalisme, lui non plus, ne pouvait être limité à une doctrine ou être lié à une époque précise. Breton estimait que l'on trouve des éléments surréalistes chez un grand nombre d'écrivains et de penseurs à travers le temps et les territoires:

> Swift est surréaliste dans sa malice.
> Sade est surréaliste dans son sadisme.
> Chateaubriand est surréaliste en politique.
> Constant est surréaliste en politique.
> Hugo est surréaliste quand il n'est pas sot.
> Desbordes-Valmore est surréaliste dans l'amour.
> Bertrand est surréaliste dans le passé.
> Rabbe est surréaliste dans la mort
> Poe est surréaliste dans l'aventure.
> Baudelaire est surréaliste dans la morale.
> Rimbaud est surréaliste dans sa manière de vivre et ailleurs.
> Mallarmé est surréaliste pour les initiés.
> Jarry est surréaliste dans l'absinthe.
> Nouveau est surréaliste dans le baiser.
> Saint-Pol-Roux est surréaliste dans ses symboles.
> Fargue est surréaliste dans moi.
> Raverdy est surréaliste chez lui.
> Saint-John Perse est surréaliste à distance.
> Roussel est surréaliste dans l'anecdote.
> Etc.

L'art de Moreaux a une relation non seulement stylistique, mais aussi politique avec les surréalistes. Comme le relève Peter Bürger, homme de lettres et théoricien de l'avant-garde, l'une des forces essentielles du surréalisme est de créer un art qui efface la différence entre culture populaire et culture savante. Que l'héritage du surréalisme – Dali en particulier – se manifeste dans le *Baroxysme* de Jean Moreaux est explicite dans le tableau *Dali,* peint en 1993 : Moreaux place Dali face à une ancienne machine à coudre et tenant d'une main un mannequin doté d'une tête de vache. En couronnant le front de Dali de lauriers, Moreaux prend une distance ironique avec le fait qu'avec le temps, Dali est devenu un

Saint-Pol-Roux er surrealist i sine symboler.
Fargue er surrealist i mig.
Raverdy er surrealist hjemme.
Saint-John Perse er surrealist på afstand.
Roussel er surrealist i anekdoten.
Etc.[19]

Moreauxs kunst forholder sig ikke kun stilistisk men også politisk til surrealisternes vision om at skabe en kunst, der udligner forskellen mellem lav og finkultur, som også litteraten og avantgarde-teoretikeren Peter Bürger har fremhævet som en af surrealismens væsentligste forcer.[20] At arven fra surrealismen, i særdeleshed Dali, kan knyttes sammen med den kunst, som Moreaux beskæftiger sig med i Baroxysmen, kommer eksplicit til udtryk i værket *Dali – smuk som det tilfældige møde på et operationsbord mellem en symaskine og en paraply* udført i 1993. I billedet ses Dali placeret ved et sybord, samtidig med at holde en gine der er forsynet med hovedet af en ko. Selv har Dali fået laurbærkrans om hovedet, hvorved Moreaux formår at skabe en ironisk distance til det faktum, at Dali med tiden blev forvandlet til et surrealistisk epigon, hvorfor f.eks. Andre Breton som den oprindelige stifter af surrealistbevægelsen tog afstand fra Dalis surrealistiske værker. Det skyldtes, at Breton opfattede Dali som en efterhånden afpolitiseret og kommercialiseret kunstner. Dali var f.eks. også den første til at male et billede med en Coca Cola flaske, som det fremgår af maleriet *Poésie d'Amerique – Les athlètes cosmiques/ Amerikansk poesi – de komiske atleter* fra 1943.[21]

I Moreauxs portræt af Dali indgår der, som i mange af hans øvrige malerier, en række barokke eller manieristiske stiltræk, akkurat som det også er tilfældet i mange af Dalis værker. Både barokken og manierismen er traditionelt blevet udrangeret eller degraderet i den klassiske kunsthistorie. Det skyldes først og fremmest, at såvel manierismen er blevet opfattet som tegn på den klassiske kunsts, i særdelshed antikken og renæssancens forfald. Det er således først inden for de seneste år, at disse stilarter og perioder er blevet opgraderet, ikke mindst i takt med, at begreber som bad painting og kitsch er blevet tillagt en ny og stærkere betydning, hvilket jeg vender tilbage til.

Foruden de stilistiske ligheder, som kan drages mellem Moreauxs og Dalis værker, kan der udpeges en række motiviske fællesreferencer. Således blandes ældre genstande fra klassiske tider og kunstens historie ofte i samspil med nutidige genstande såsom biler, motorcykler, ure, telefoner, instrumenter etc. Dertil kommer deres flittige brug af metamorfoser ikke mindst i form af de mange dyregørelsesmotiver – dvs. værker, hvor fusionen mellem menneske og dyr udgør det væsentligste omdrejningspunkt for værkforståelsen. I Dalis maleri *Shirly Temple, le plus jeune monstre sacré du cinéma de son temps/ Shirley temple, det yngste, mest hellige monster af filmen i hendes tid* fra 1939 er den på det

épigone des surréalistes. Fondateur originel du mouvement surréaliste, André Breton s'est distancé lui-même des œuvres surréalistes de Dali parce qu'il le considérait comme un artiste peu à peu dépolitisé et commercial. Dali a été par exemple le premier à intégrer une bouteille de *Coca Cola* dans son tableau *Poésie d'Amérique-Les athlètes cosmiques* de 1943.

Dans le portrait que fait Moreaux de Dali, figurent aussi, comme dans nombre de ses peintures, des traits stylistiques baroques ou maniéristes, comme c'est le cas dans beaucoup d'œuvres de Dali. Le baroque et le maniérisme ont été dégradés dans l'histoire de l'art, car considérés comme un signe de la décadence de l'art classique et en particulier de la décadence de l'antiquité et de la renaissance. Ainsi ce n'est que durant les années les plus récentes que ces styles et périodes ont été remis en avant, notamment du fait de l'importance grandissante du bad painting et du kitsch.

Outre des ressemblances stylistiques, les œuvres de Moreaux et de Dali comprennent de nombreux motifs communs. Ainsi des objets anciens sont souvent mélangés à des objets contemporains tels que motos, autos, montres, téléphones, etc. Il en est de même d'un usage fréquent de métamorphoses, surtout un grand nombre de motifs de zoomorphisme, traduisant une forme de fusion entre l'homme et l'animal, pivot essentiel à la compréhension de l'œuvre. Ainsi dans la peinture de Dalí *Shirley Temple, le plus jeune monstre sacré du cinéma de son temps,* Shirley Temple – peinte à l'âge de 11 ans, vedette du cinéma et femme d'affaires – est représentée à moitié lion, à moitié femme. Ce zoomorphisme figure dans beaucoup de peintures de Dali et on la retrouve dans la peinture de Moreaux comme par exemple dans *La Grenouille et le bœuf, La Messe des ânes, Cul d'âne* et *St.Phonie.* On trouve aussi des formes identiques de représentations dans la littérature, par exemple dans plusieurs nouvelles de Franz Kafka. Mais elles apparaissent surtout chez les peintres surréalistes comme Max Ernst, Roland Penrose, Victor Brauner, Alberto Savino, Harry Carlsson et le surréaliste danois Wilhelm Freddie.

Les références très claires au surréalisme et à Dali en particulier se reflètent aussi dans *Les Touristes* de Moreaux de 1996, que l'on peut voir comme une référence à l'œuvre moins connue de 1939 *Métamorphose des cinq allégories de Giovanni Bellini*. Les deux œuvres s'inspirent des maîtres de la Renaissance, Dali se référant à Bellini, Moreaux au Bernin. Moreaux s'inspire aussi des représentations classiques de Pluton et Perséphone (les deux figures à gauche dans la peinture) et d'Apollon et Daphné (les deux figures au centre) tandis que la figure à droite ressemble à bien des égards au Moïse de Michel Ange. Le tout est rassemblé dans une œuvre d'un style fluctuant qui évoque un tourisme intéressé davantage par le kitsch que par la culture.

La vénération de Moreaux pour l'héritage historique qu'il transforme dans un art surréaliste se voit aussi très clairement dans *Leçon de choses de la vie* de tidspunkt 11 år gamle barnestjerne og senere skuespiller og forretningskvinde Shirley Temple afbilledet som halvt løve halvt menneske. Denne dyregørelsesstrategi ses i mange af Dalis billeder, men genfindes også i Moreauxs som det f.eks. er tilfældet i *La grenouille et le bœuf* (Frøen og oksen), *La messe des ânes* (Æselmessen), *Cul d'âne* (Æselrøv) *og St. Phonie* (Den hellige Symfoni). Sådanne dyregørelseselementer kendes også fra litteraturen som f.eks. i flere af Franz Kafkas noveller, men optræder i særdeleshed hos surrealistiske billedkunstnere som f.eks. Max Ernst, Roland Penrose, Victor Brauner, Alberto Savino, Harry Carlsson og den danske surrealist Wilhelm Freddie.

De klare referencer til surrealismen, og i særdeleshed Dalis værker, afspejles imidlertid også i Moreauxs *Les touristes* (Turisterne), idet værket kan ses som en reference til Dalis mindre kendte værk fra 1939 *Métamorphose des cinq allégories de Giovanni Bellini* (De fem allegoriers metamorfose af Giovanni Bellini). Begge værker tager således udgangspunkt i renæssancens mestre, hvor Dali forholder sig til Bellini, tager Moreaux udgangspunkt i den italienske 1600tals kunstner Bernini, der først og fremmest er kendt for sine udsmykningsarbejder og fontæner i Rom. Moreaux trækker derudover i sit værk veksler på de klassiske fremstillinger af Pluto og Perfesone (de 2 figurer i venstre side af billedet) og Apollon og Daphne (de 2 figurer i midten), mens figuren til højre på mange måder minder om Michelangelos fremstilling af Moses. Om end alt er omsat til et værk i en fluktuerende stil, der minder mere om turismens glæde ved kitsch end ved kultur.

Moreauxs veneration for den historiske arv, omsat i en avantgardistisk surreal kunst fremtræder også med al tydelighed i *Leçon de choses de la vie* (Lektionen om livets forhold). Scenen i dette værk er en skolestue i en skole for drenge klædt i ensartet skoletøj, og centralt i billedet er den store marmorstatue, som muligvis forestiller Platon. Det er sandsynligt, at Moreaux hermed henviser til den berømte freske *Skolen i Athen*, som indgår i rummet Stanza della Segnatura i Vatikanpaladset i Rom, og som blev udført i 1509-10. I Moreauxs *Lektionen om Livets forhold* har han endvidere afbilledet en kridttavle med ordene: m'arbre de vie ('livets træ' eller (uden apostrof) 'marmorliv') + rien ('+ ingenting') jamais + ('aldrig +'). Akkurat som det er tilfældet med statuen, er eleverne i forskellig grad marmorerede, og deres hoveder ser ud til langsomt at gennemgå en transformation til sten. I flere af Dalis værker optræder der også marmorskulpturer, arkitektur og buster fra den græske og romerske antik, som det f.eks. fremgår af værket *Dematerialiseringen nær Neros næse* fra 1947, *Tête raphaëlesque éclatée* (Rafaelesk hoved, eksplosion) fra 1951 eller i portrætterne af *Sir James Dun* fra 1949, *Colonel Jack Warner* og hans hustru *fru Jack Warner* begge udført i 1951.

Interessen for de antikke elementer kan imidlertid registreres blandt en række af de mest fremtrædende surrealister. Hos den italienske surrealist Giorgio de 1994. Cette œuvre représente une salle d'école pour garçons, uniformément vêtus, au centre de laquelle figure une grande statue en marbre qui représente peut-être Platon. Il est probable que Moreaux se réfère ici à la fameuse fresque de Raphaël *L'école à Athènes* peinte en 1509-510 pour la salle Stanza della Segnatura au palais du Vatican.

Dans *Leçons de choses de la vie* Moreaux a aussi peint une ardoise avec les mots: *m'arbre de vie + rien jamais +*.

Les enfants sont partiellement marbrés, à l'image de la statue, et semblent se transformer lentement en pierres. Dans plusieurs des œuvres de Dalì, figurent aussi des sculptures en marbre, de l'architecture et des bustes de l'antiquité grecque et romaine, comme on le voit par exemple dans l'œuvre *Dématérialisation Près du nez de Néron* de 1947, *Tête raphaëlesque éclatée* de 1951, ou dans les portraits de *Sir James Dun de* 1949, du *Colonel Jack Warner* ou de sa femme *Madame Jack Warner*, tous les deux accomplis en 1951.

On remarque ce même intérêt pour les éléments antiques chez nombre des surréalistes : chez Giorgio de Chirico, les édifices antiques constituent l'un des plus importants motifs de composition, traduisant son intérêt marqué pour l'histoire, la philosophie et la mythologie. Cette vénération particulière pour l'antiquité est un trait constant dans les œuvres de de Chirico, par exemple dans *La Conquête des philosophes* (1914), *Thèbes* (1928), *Temple et forêt dans la chambre* (1928), *Archéologie* (1968), *Il grande trofeo misterioso* (1973) ou encore *Mobili e rocce in una stanza* (1973).

Moreaux comme post-surréaliste

Après la seconde guerre mondiale, le surréalisme historique perd du terrain au profit de nouveaux courants comme l'expressionnisme américain abstrait, le pop art, l'art concret géométrique, le tachisme, l'art conceptuel, le minimalisme, et les différentes variantes du land art et de la performance. Le fait que le surréalisme historique ait été disqualifié comme mode d'expression légitime tient à son culte des dystopies, de l'irrationalité, de la libération sexuelle et de ses idéaux politiques révolutionnaires. L'après-guerre a mis au rebut les anciennes avant-gardes devenues trop radicales, comme par exemple le futurisme, le constructivisme, le surréalisme et le dadaïsme. Chacun à leur façon, les nouveaux mouvements se devaient de soutenir les idéaux démocratiques des sociétés occidentales. En Europe et aux États-Unis, l'art s'est institutionnalisé, perdant peu à peu son potentiel subversif. Que le caractère politique, idéaliste et utopiste du surréalisme se soit affadi se reflète par exemple dans sa commercialisation grandissante au fil du temps. Peu à peu, il trouve sa place au sein des institutions – comme c'était le cas pour le reste de l'avant-garde. Peu de temps après la fin de la guerre, on

Chirico inkorporeres de antikke bygningselementer som et af de måske vigtigste kompositionsmotiver, hvilket også skyldtes hans særlige interesse for såvel historie og filosofi generelt som antik mytologi specifikt.[22] Den særlige veneration for antikkens historie er således et gennemgående træk i de Chiricos værker og ses eksplicit i værker som f.eks. *Filosoffernes vandring* (1914), *Thébes* (1928), *Temple et forêt dans la chambre/ Tempel og skov i rummet* (1928), *Archeologi/ Arkæologi* (1968), *Il Grande trofeo misterioso/ Det mystiske trofæ* (1973) og *Mobili e rocce in una stanza/ Møbler og sten i et rum* (1973) etc.

Moreaux som postsurrealist

Efter 2. Verdenskrig mistede den historiske surrealisme terræn til fordel for nye kunstretninger som f.eks. den amerikanske abstrakte ekspressionisme, popkunst, konkret geometrisk kunst, tachisme, konceptkunst, minimalisme og forskellige afarter af landart og performancekunst. At den historiske surrealisme blev diskvalificeret som en legitim udtryksform hang sammen med dens dyrkelse af dystopier, irrationalitet, seksuel frigørelse og revolterende politiske idealer. En af følgerne efter krigen var, at de tidligere politisk radikale og aktivistisk orienterede avantgarderetninger som f.eks. futurisme, konstruktivisme, surrealisme og dadaisme skulle udrangeres til fordel for nye kunstretninger, der alle på hver deres måde skulle understøtte vest-magternes demokratiske samfundsidealer. Kunsten i efterkrigstidens Europa og USA blev således centreret om kunstinstitutionerne, hvorved kunsten efterhånden mistede det subversive potentiale, som den hidtil havde været i besiddelse af.[23] At surrealismen blev forvandlet fra at være en politisk idealistisk utopisk bevægelse til en mere afmattet afspejles f.eks. også ved den kommercialisering, som gradvist fandt sted af surrealismen. Denne amputation af surrealismen forstået som en samfundskritisk subversiv organisation ses også ved, at den, ligesom det var tilfældet for de øvrige historiske avantgarders vedkommende, efterhånden blev indlemmet i de etablerede kunstinstitutioner. Dertil kommer, at surrealismen kort efter krigens ophør blev omtalt i datid, og det vil sige som en historisk og passé fase i den samlede kunsts historie. Jeg påviser i min bog *På frontlinjen*, at en af de mest fremtrædende repræsentanter for denne aflivning af surrealismen som en politisk og aktivistisk kunstretning var den eksistentialistiske forfatter og filosof Jean Paul Sartre.[24] Denne skepsis over for surrealismen forstået som revolutionær avantgardeformation kom også til udtryk i Danmark, hvor forfatteren Ole Sarvig i 1950 i *Krisens billedbog* fremlagde sit synspunkt om, at surrealismen ved sin destruktive karakter ikke længere kunne ses som en kollektiv, tidssvarende og toneangivende kunstretning:

a commencé à parler du surréalisme au passé, c'est-à-dire comme une phase historique et révolue de l'histoire de l'art. Un des représentants les plus fameux de ce dénigrement du surréalisme comme mouvement artistique et politique et activiste était l'écrivain et philosophe Jean-Paul Sartre. Ce scepticisme vis-à-vis du surréalisme, compris comme création d'avant-garde révolutionnaire, s'est exprimé au Danemark avec l'écrivain Ole Sarvig dans son livre *Krisens billedbog* (le livre d'images de la crise de 1950)). Il a affirmé que, du fait de son caractère destructeur, le surréalisme n'était plus conforme aux exigences de l'époque :

> Le surréalisme doit être mentionné au passé, car il n'existe plus comme un mouvement intellectuel, même s'il y a toujours des jeunes surréalistes qui le cultivent pour leur compte personnel. La seconde guerre mondiale et sa destruction totale de l'ordre habituel des choses a tué définitivement le surréalisme.

En 1947, l'année même où Sartre a explicité son aversion pour le surréalisme, est fondé le *Bureau de surréalisme Révolutionnaire*. *Surréalisme Révolutionnaire* a fonctionné comme un mouvement d'opposition directe au surréalisme originel d'André Breton. Entre autres, en faisaient partie Asger Jorn et Christian Dotremont. Cinq conférences internationales ont pu être organisées. Mais leur perte de confiance dans le potentiel du surréalisme a conduit Jorn et Dotremont à créer le mouvement *Cobra international*, avec plusieurs autres artistes de Hollande, de Danemark, et de Belgique. Ces exemples ne sont mentionnés que pour illustrer le fait que le surréalisme a été réduit à un courant marginal après-guerre. C'est la raison pour laquelle les quelques rares artistes surréalistes se revendiquant de l'héritage de l'avant-garde historique ont été peu à peu perçus comme des artistes kitsch sans plus d'influence sur l'art et la culture.

Pour toutes ces raisons, à bien des égards, Jean Moreaux peut être vu comme un post-surréaliste marginalisé, qui retient du kitsch une critique subversive de tout ordre dominant, notamment ceux de l'art officiel et celui de l'histoire de l'art.

Notes – voir dans le texte danois

> Men surrealismen bør omtales i datid, for den eksisterer ikke mere som bevægelse eller mental front, selv om der maaske stadig findes unge surrealister, som dyrker den for deres eget vedkommende. Den anden verdenskrig og dens absolutte splinteren af dimensionerne og tingenes vante orden gjorde det endeligt af med surrealisme, der allerede i mange år havde skrantet i sin destruktive tilværelse."[25]

I 1947, dvs. samme år, som Sartre eksplicitterede sin aversion imod surrealismen, blev *Bureau de Surréalisme Révolutionaire* etableret. *Surréalisme Révolutionaire* fungerede som en direkte kontrabevægelse til André Bretons oprindelige surrealistbevægelse, og her deltog bl.a. Ager Jorn og Christian Dotremont, som begge tog aktivt del i denne nye surrealistbevægelse, der alt i alt fik afholdt 5 internationale konferencer. Både Jorn og Dotremont opgav imidlertid også troen på surrealismens potentialer, og herved dannede de sammen med en række andre kunstnere fra Holland, Danmark og Belgien den internationale Cobra-bevægelse. Disse eksempler er kun medtaget for at illustrere at surrealismen blev reduceret til en marginal kunstretning i efterkrigstiden, hvorfor de enkelte nye surrealistiske kunstnere, som vedkendte sig arven fra den historiske avantgardetradition, efterhånden blev opfattet som ikke dagsordensættende og dermed kitschede kunstnere uden kunst- og kulturpolitisk indflydelse.

Moreaux kan på mange måder opfattes som en marginaliseret postsurrealist, der vedkender sig produktionen af kitsch, idet han insisterende fastholder troen på dens potentiale som subversiv kritik af enhver herskende orden, herunder den kanoniserede kunst og kunsthistorie.

Noter

1 Sanderhoff, Merete, *Sorte Billeder – Kunst og kanon,* København, Politisk Revy, 2007, op.cit., s. 35.
2 Fuchs, Anneli, "Kitsch-kunstens klondyke – Om forbindelsen mellem kunst og kitsch", i Fuchs, Anneli & Charlotte Sabroe (red.), *Kitsch bli'r kunst,* København, Kunstforeningen Gammel strand, 1992, s. 6.
3 Fuchs, ibid., op.cit., s. 6f.
4 Fuchs, ibid., s. 7.
5 Wolf, Reva, "Goya: Image, Reality and History", i Bjerkhof, Sven (red.), *Goya´s Realism,* København, Statens Museum for Kunst, 2000, op.cit., s. 83.
6 Dette aspekt har Guy Standing udfoldet og bearbejdet indgående i sit hovedværk *Prekariatet*. Standing, Guy, *Prekariatet,* Informations Forlag, København, 2017.
7 Bruhn, Jørgen & jan Lundquist, "Forord" i, Bakhtin, Mikhail, *Karneval og latterkultur,* Det Lille Forlag, Frederiksberg 2001, op.cit., s.11.
8 Rubin, James, H., *Manets Silence and the Poetics of Bouquets,* London, Reaktion Books, 1994, s. 54f.
9 Mainardi, Patricia, *Art and Politics of the Second Empire – The Universal Expositions of 1855 and 1867,* Yale University Press, New Haven, 1989, s.136.
10 Kulka, Thomas, *Kitsch and Art,* The Pensylvania State University Press, Pensylvania, 1996, s. 62.
11 Fried, Michael, *Manet´s Modernism – or, The Face of Painting in the 1860s,* The University of Chicago Press, Chicago, 1996, s. 354ff.
12 Mejkan, Sindre, "Kitsch – hjerte, smerte, blod og gør," i Nedrum, Odd m.fl. (red.), *Hva er Kitsch?,* Kagge Forlag, Oslo, 2000, s.15; Tuv, Jan-Ove, "Et forsvar for kitsch", i Nedrum, Odd m.fl. (red.), *Hva er Kitsch?,* Kagge Forlag, Oslo, 2000, s. 38.
13 Futurismen udgør den første avantgarde-formation, idet den blev lanceret i 1909 i forbindelse med Filippo Tomasso Marinettis publicering af det første futuristiske manifest som udgjorde forsiden på den borgerlige avis *Le Figaro.*
14 Tuv, Jan-Ove, "Et forsvar for kitsch", i Nedrum, Odd m.fl. (red.), *Hva er Kitsch?,* Kagge Forlag, Oslo, 2000, Op.cit., s. 40
15 Alechinsky, Pierre m.fl., "lad os skære igennem", i Hermann, Finn (red.), *Aktuel Surrealisme – Poesi og prosa,* Arena, Fredensborg, 1966, Op.cit., s.16
16 Holm, Isak Winkel, *Stormløb mod grænsen – Det politiske hos Franz Kafka,* Gyldendal, København, 2015, s.273; Nietzsche, Friedrich, *Tragediens fødsel,* Gyldendal, København, 1999.
17 Holm, ibid., s. 275.
18 Nietzsche, ibid., s.74ff.
19 Breton, André, *De surrealistiske manifester,* Gyldendal, København 1972, op. cit.,s. 37.
20 Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde,* Theory and History of Literature, Vol. 4, University of Minnesota Press, Minneapolis 2004.
21 Desharnes, Robert& Gilles Néret, *Salvador Dali 1904-1989 – The Paintings,* Taschen, Köln, 1997, s. 359.
22 Cherubini, Laura, "The Nature of Myth", i Oliva, Achille Bonito (red.), *Nature according to De Chirico,* Federico Motta Editore, Rome, 2010.
23 Jf. Bürger, 2004.
24 Kristensen, Jens Tang, *På frontlinjen. Linien II i social-kunsthistorisk belysning*. Forlaget Spring, Hellerup 2019
25 Sarvig, Ole, *Krisens Billedbog*, Gyldendal, København 1962, s. 25.



Else Raasum - Les signes du temps II, batik (Tidens tegn II), 1972



Jean Moreaux - Amorphologie III, Partouse, (Amorfologi III, Gruppesex), 1970

Epilog v/ Philippe Fanjas
Else Raasum – CV og udstillingsoversigt
Jean Moreaux – CV og udstillingsoversigt
Værkliste – viste værker af Else Raasum og Jean Moreaux
Summary in English
Sommario in italiano
Kurzfassung in Deutsch

4 Appendix

Épilogue de Philippe Fanjas
Else Raasum – CV et sommaire d'exposition
Jean Moreaux – CV et sommaire d'exposition
Liste d' œuvres – les œuvres d'art présentées de Else Raasum et Jean Moreaux
Summary in English
Sommario in italiano
Kurzfassung in Deutsch

Appendice

Epilog
af Philippe Fanjas

Jeg er fuld af taknemmelighed over for Malene og Peter for med denne bog at have vakt kunstnerægteparret Else Raasums og Jean Moreauxs værker til live igen. I den beundring, man har for kunstnere, som man har kendt personligt, er det altid vanskeligt at vide, hvad der er det objektive blik, og hvilken rolle det følelsesmæssige spiller. De to forskellige former for blik samles sandsynligvis i det, man kan kalde kultur, dvs. denne læring af en på én gang følelsesbundet og intellektuel forståelse af et kunstnerisk udtryk, som gør, at værket vil stå mere og mere klart, og at den interesse, man har for det, snarere vil forøges end formindskes i tidens løb.

Denne bog har gjort det muligt for mig at berige mit kendskab til Jean Moreaux og Else Raasum, samtidig med at den har faciliteret en distance til min personlige historie.

Jeg vil ikke forskønne eller tegne et glansbillede af noget, men jeg husker Else som en strålende og fantastisk kvinde udstyret med stor åndelig skønhed, som sandsynligvis har været medvirkende til at give hendes værker deres personlige karakter. Smuk, gracios på en måde, konstant smilende til trods for de prøvelser et materielt set vanskeligt kunstnerliv giver.

Jeg husker Jean som en generøs lattermild mand, som samtidig var præget af en fortvivlelse, der stammede fra for længe siden, ironisk, anarkistisk og kærlig, og samtidig vedholdende såvel i sin vilje til at male som i sine livsvalg.
Det er sandsynligvis deres evige nysgerrighed over for verden og deres egne evner til at arbejde mere og mere – og på forskellig vis, som gjorde dem og stadig gør dem så levende. Når man møder deres værker og bliver indfanget af dem, som de er hængt op på en væg eller stående på et møbel, bliver det muligt for én at forstå den blanding af mildhed og styrke, der er i dem, og man henføres til det meget aktuelle, meget levende minde om dem.

De har hver for sig skabt et værk i deres eget billede, et værk hvor et åbenlyst talent blandes med et ihærdigt arbejde.

Selvom terpentinlugten forduftede, da Jean gik over til akrylmaling, og selvom Else arbejdede mere og mere med sine skulpturer, så forbliver mine erindringer om deres arbejde meget sanselige: dufte, alabaststøv, stegning af hvidløg i olivenolie som tilbehør til spaghettien på vinteraftner med brændeovn og svampe i omegnen af La Bussière. Latter, der udgik fra et oprigtigt venskab, og som den alkohol, vi delte, kun løste op for. Men vi havde ikke behov for kunstige midler til at blive knyttet sammen igen, hver gang vi mødtes i umiddelbar glæde over at være sammen.

Jeg kunne godt have tænkt mig at læse denne bog, mens de endnu levede og arbejdede. Jeg kunne godt have tænkt mig at sige til Jean, at det er godt at leve. Men al nostalgi udviskes, når nutiden er så levende, og jeg læser, hvordan deres værk er blevet opbygget i tidens løb. Ligesom deres parforhold, hvor det er tydeligt, at de to har delt en kærlighed, der er så meget desto prægtigere, som den ikke har været nogen selvfølge.

Lad os håbe, at denne tekst kan hjælpe os med at se, så vi bedre kan værdsætte det, som de to kunstnere ønskede at udtrykke, og som de efterlader til os.

Philippe Fanjas, Paris, januar 2019

Épilogue
de Philippe Fanjas

Je suis très reconnaissant à Malene et Peter d'avoir donné vie à cet ouvrage et redonné vie au couple d'artistes Else Raasum et Jean Moreaux.

Dans l'admiration que l'on porte à des artistes que l'on connait ou que l'on a connus personnellement, il est toujours difficile de savoir quelle est la part du regard objectif et quelle est celle des liens affectifs. Les deux se rejoignent probablement dans ce qui s'appelle la culture, c'est-à-dire cet apprentissage de l'appréhension à la fois sensible et intellectuelle d'une expression artistique, qui fait que l'œuvre va s'éclairer toujours davantage et que l'intérêt qu'on lui porte va s'amplifier plutôt que s'amoindrir au fil du temps.

Ce livre m'aura permis à la fois d'enrichir ma connaissance de Jean Moreaux et d'Else Raasum en même temps qu'il aura facilité une prise de distance avec mon histoire personnelle, puisque je les ai connus, « comme on dit ».

Je n'embellirai rien: Je garde d'Else le souvenir d'une femme lumineuse, dotée d'une très grande beauté d'âme ayant probablement contribué à donner tout leur caractère, si personnel, à ses œuvres. Belle, légère en quelque sorte, le sourire constant malgré les épreuves d'une vie d'artiste matériellement difficile. Je garde de Jean le souvenir d'un homme généreux et prompt à rire en même temps que fait d'un désespoir très ancien, ironique anarchiste et tendre, et constant dans sa volonté de peindre comme dans ses choix de vie.

C'est probablement leur curiosité permanente du monde comme de leurs propres capacités à travailler toujours plus et différemment, qui les a rendus et qui les rend si vivants aujourd'hui. Croiser leurs œuvres et se laisser faire par elles – accrochées à un mur, posées sur un meuble – permet d'en comprendre la force et la douceur mêlées, et nous renvoie à leur souvenir bien actuel, bien vivant.

Chacun d'entre eux a construit une œuvre à son image, mêlant un talent évident à un travail assidu. Si l'odeur de la térébenthine s'est dissipée lorsque Jean a préféré l'acrylique à l'huile, si j'ai vu davantage Else travailler à ses sculptures, il reste que mes souvenirs de leur travail sont très charnels : odeurs, poussière de l'albâtre, cuisson de l'ail dans l'huile d'olive pour accompagner les spaghettis les soirs d'hiver, feu de bois et champignons aux alentours de La Bussière, rires d'une amitié sincère que l'alcool partagé ne faisait que délier mais qui n'avait aucun besoin d'artifice pour renouer à chaque retrouvailles avec le simple plaisir d'être ensemble.

J'aurais aimé lire ce livre alors qu'ils vivaient et travaillaient encore. J'aurais aimé dire à Jean que vivre a du bon.

Mais toute nostalgie s'efface lorsque les souvenirs sont aussi vifs et que je lis comment leur œuvre s'est construite au fil du temps, comme leur couple, dans une évidence que ces deux-là partageaient dans un amour d'autant plus magnifique qu'il était évident.

Espérons que ce texte – comme Morosum – nous aide à voir, pour mieux apprécier ce que chacun de ces deux artistes ont voulu exprimer et qu'ils nous laissent.

Philippe Fanjas, Paris, janvier 2019

Else Raasum – CV og udstillingsoversigt

I. Biografi – personlige data

1942	Else Raasum fødes d. 19. juni i København
1959-62	Studier ved Kunsthåndværkerskolen i København
1962-63	Radering ved École des Beaux-Arts i Paris
1962	Møder Jean Moreaux, fransk kunstmaler, på École des Beaux Arts i Paris
1963	Bliver gift med Jean Moreaux
1964-65	Bosætter sig i Amsterdam, stipendium ved Rigsakademiet i Amsterdam Kunstneriske aktiviteter: radering, tegning, linoleumstryk
1966-71	Bosætter sig i Bruxelles
1966-68	Keramik ved Akademiet i Bruxelles (1. pris) Kunstneriske aktiviteter: tasker, batik, stofdesign, keramik
1971-77	Bosætter sig i Milano, Italien Kunstneriske aktiviteter: udendørs skulptur, maleri og relief
1977-2004	Lever og arbejder i La Bussière, Chatillon Coligny, Frankrig Kunstneriske aktiviteter: skulptur og maleri på bl.a. glasfiber-lærred
2004	Flytter til Montfort sur Argens, Frankrig efter Jean Moreaux død
2017	Else Raasum dør 4. marts 2017 i Montfort sur Argens, Frankrig

II. Personlige udstillinger

1965	Haag (Holland). Galleri de Sfinx Den Haag radering
1972	Bruxelles/Paris. Galleri Miroir d'Encre/ Galerie Rive Gauche keramik og tegning
1973	Grenoble Galleri id/2 tegning og tryk Køb fra Maison de la Culture, tegning
1975/76	Vittuone (Italien) École da la villeudendørs skulptur
1980	København. Galleri Hauer skulptur, maleri og relief
1984	Grenoble.Galleri La Soupente skulptur og maleri
1986/87	Legnano (Italien) Bestilling fra Coop Est Ticino fontaine af malet fibercement
1988	Grenoble. Galleri La Tête de l'Art skulptur og maleri
1989	Lyon. Galleri La Tête de l'Affiche skulptur og maleri
1990	Castano Primo (Italien) Bestilling fra Coop Est Ticino udendørs skulptur af fibercement polykrom
1990	Carrare (Italien) Arbejde med marmor
1990	Grenoble. Galerie R.O.M.E. udendørs relief af fibercement
1991	Briare (Frankrig) Centre d'Expositions de Trousse-Barrière tegning, maleri, tæppe og skuptur
1994	La Bussière (Frankrig). Galleri-Atelier Porte Ouverte skulptur og maleri
1995	Briare (Frankrig) Théâtre de l'Escabeau à Briare maleri på glasfiberlærred
2007	Castano Primo (Italien). Bestilling fra Coop Est-Ticino skulptur og maleri

III. Kollektive udstillinger

1964	København. Medlem af kunstnersammenslutningen Den Flexible
1965	København.Charlottenborg radering
1968	Bruxelles. Galleri Académie keramik
1972	Aloost (Belgien).Galleri Piet Coeck keramik
1972	Castano primo (Italien) keramik og akryl på papir
1974	Milano (Italien). Studio Pontaccio akryl på papir
1975	Rom (Italien). Galleri Rive Gauche skulptur og keramik
1976	Paris (Frankrig). Galleri Rive Gauche akryl på papir
1978	Grenoble (Frankrig). Galleri Tête de l'Art akryl på papir
1985	Sainte-Geneviève-des-Bois. Galleri Maeght (Frankrig) skulptur og maleri
1986	Eymoutiers (Frankrig) skulptur
1987	La Bussiere (Frankrig) skulptur og maleri
89/90	New York. Galleri Dannenberg maleri og mobil skulptur
1990	Grenoble (Frankrig). Galleri R.O.M.E. marmor
1991	Miami Beach (Florida). Galleri La Vitrine skulptur og mobil skulptur
1993	Volterra (Italien) alabast
1995	Briare (Frankrig). Centre d'Expositions de Trousse-Barrière. Artistes d'Aujourd'hui (Kunstnere af i dag) skulptur og maleri
1995	La Bussière (Frankrig). Château de la Bussière 'Visitez un jardin en France' (Besøg en have i Frankrig) udendørs skulptur
1997	Albertville (Frankrig). Emprunt – empreintes le Dôm akryl på papir
1999	Grenoble (Frankrig). Galerie R.O.M.E. 'Morosum' udstilling fælles med Moreaux
2007	Montfort sur Argens (Frankrig) Skulptur og akryl på lærred

Else Raasum – CV et sommaire d'exposition

I. Biographie – données personelles

1942	Else Raasum est née le 19 juin à Copenhague
1959-62	Etudes à l'école des arts et métiers à Copenhague
1962-63	Gravure à l'École des Beaux-Arts, Paris
1962	Rencontre Jean Moreaux, peintre français, à l' École des Beaux Arts à Paris
1963	Se marie avec Jean Moreaux
1964-65	S'établit à Amsterdam, Bourse d'études à la Rijksakademie à Amsterdam Activités artistiques: gravure, dessins et linogravure
1966-71	S' établit à Bruxelles
1966-68	Céramique à l'Académie de St. Josse, Bruxelles (1er Prix) Activités artistiques: dessin de sacs, batik, conception tissu, céramique
1971-77	S' établit à Milan, Italie Activités artistiques: sculpture et relief en plein air, peinture
1977-2004	Vit et travaille à La Bussière, Chatillon Coligny, Frankrig Activités artistiques: sculpture et peinture sur tissus en fibre de verre
2004	Se déplace à Montfort sur Argens, France, après le décès de Jean Moreaux
2017	Else Raasum décède le 4 mars 2017 à Montfort sur Argens, France

II. Expositions personnelles

1965	La Haye (Hollande). Galerie de Sfinx Den Haag gravure
1972	Bruxelles/Paris. Galerie Miroir d'Encre/ Galerie Rive Gauche céramique et dessins
1973	Grenoble. Galerie id/2 dessins et linogravure. Achat Maison de la culture dessins
1975/76	Vittuone (Italie). École da la ville sculpture en plein air
1980	Copenhague. Galerie Hauer sculpture, peinture et relief
1984	Grenoble. Galerie La Soupente sculpture et peinture
1986/87	Legnano (Italie). Commande de la Coop Est Ticino fontaine en béton de fibres peint
1988	Grenoble. Galerie La Tête de l'Art sculpture et peinture
1989	Lyon. Galerie La Tête de l'Affiche sculpture et peinture
1990	Castano Primo (Italie). Commande de la Coop Est Ticino sculpture en plein air en béton de fibres polychrome
1990	Carrare (Italie) œuvres d'art en marbre
1990	Grenoble. Galerie R.O.M.E. relief en plein air en fibrociment
1991	Briare (France). Centre d'Expositions de Trousse-Barrière dessins, peinture, tapis et sculpture
1994	La Bussière (France). Galerie-Atelier Porte Ouverte sculpture et peinture
1995	Briare (France). Théâtre de l'Escabeau à Briare peinture sur tissus en fibre de verre
2007	Castano Primo (Italie). Commande de la Coop Est-Ticino sculpture et peinture

III. Expositions collectives

1964	Copenhague. Membre de la société d'art Den Flexible (Le flexible)
1965	Copenhague. Charlottenborg gravure
1968	Bruxelles. Galerie Académie céramique
1972	Aloost (Belgique)Galerie Piet Coeck céramique
1972	Castano primo (Italie) céramique et acrylique sur papier
1974	Milan (Italie). Studio Pontaccio acrylique sur papier
1975	Rome (Italie). Galerie Rive Gauche sculpture et céramique
1976	Paris (Frankrig). Galerie Rive Gauche acrylique sur papier
1978	Grenoble (Frankrig). Galerie Tête de l'Art
1985	Saint-Geneviève-des-Bois. Galerie Maeght (France) sculpture et peinture
1986	Eymoutiers (France) sculpture
1987	La Bussière (France) sculpture et peinture
89/90	New York. Galerie Dannenberg peinture et sculpture mobile
1990	Grenoble (France). Galerie R.O.M.E. marbre
1991	Miami Beach (Floride). Galerie La Vitrine sculpture et sculpture mobile
1993	Volterra (Italie) albâtre
1995	Briare (France). Centre d'Expositions de Trousse-Barrière. Artistes d'Aujourd'hui sculpture et peinture
1995	La Bussière (France). Château de la Bussière 'Visitez un jardin en France' (Besøg en have i Frankrig) sculpture en plein air
1997	Albertville (France). Emprunt – empreintes le Dôm acrylique sur papier
1999	Grenoble (France). Galerie R.O.M.E. Exposition 'Morosum' ensemble avec Jean Moreaux
2007	Montfort sur Argens (France) sculpture et acrylique sur toile

Jean Moreaux – CV og udstillingsoversigt

I. Biografi – personlige data

1938	Jean Moreaux fødes den 14. november i Lyon, søn af Denis Moreaux, vicedirektør på Hôpital de Lyon
1942	Familien flytter til Chambéry
1945-46	Indlæggelse på tuberkulosesanatoriet Roc des Fiz, Mont Blanc
1950-54	Skolegang på katolske kostskoler Collège La Villette og Bocage, begge i Chambéry
1954-56	Semiprofessionel fodboldspiller i Club de Grenoble
1955	Familien flytter til Grenoble
1956-59	Ecole d'arts decoratifs – kunsthåndværkerskolen i Grenoble
1959-61	Moreaux er soldat i Algeriet
1961-64	Ecole des Beaux Arts i Paris
1962	Møder Else Raasum, dansk kunsthåndværker, på Ecole des Beaux Arts i Paris
1963	Gifter sig med Else Raasum
1964-65	Bosætter sig i Amsterdam, studielegat på Rijksakademie
	Kunstnerisk periode: Landskaber, stilleben, klassisk olie på lærred
1966-71	Bosætter sig i Bruxelles
	Kunstnerisk periode: Loppemarked – Graffiti – Cobra
1971-77	Bosætter sig i Milano, Italien
	Kunstnerisk periode: Cobra – Politisk Surrealisme
1977-2001	Lever og arbejder i La Bussière, Chatillon Coligny, Frankrig
	Kunstnerisk periode: Baroxysme, Jazz
1986	Ophold i New York I
1989	Ophold i New York II
2001	Jean Moreaux dør i La Bussière, Frankrig

Artikler fra kritikere og gallerister:
Boudaille. J.L. Pradel. Ph. Sergeant (Paris)
L.Sosset. Brux. K.Hinst. M.de Michelli (Milan)
Palmer Poroner (N.Y.C) Edie Solow (N.Y.C) Hoff (N.Y.C)

II. Personlige udstillinger

1964	Grenoble, Galerie Hébert
1965	Amsterdam, Galerie de Sfinx
1967	Bruxelles, Galerie Defacqz
1968	Bruxelles, Galerie Contour
1969	Antwerpen, Galerie Kontakt
1970	Gent, Galerie Kaleidoskoop
1971	Paris, Galerie Rive Gauche
1971	Grenoble, Maison de la Culture (Kulturhuset)
1972	Aalst, Galerie Piet Coecke
1973	Milano, Galerie Seno
1974	Intra, Galerie Lanza
1976	Milano, Galerie Eidos
1977	Milano, Galerie Seno
1977	Rom, Galerie Rive Gauche
1978	Grenoble, Galerie Tête de l'Art
1979	Paris, Galerie Rive Gauche
	Katalog: dans la peau des autres (I de andres hud)
1980	København, Galleri Passpartout
1980	Esbjerg, Galleri Meyer
1980	Paris, indkøb til nationale samlinger
1980	Bruxelles, Galerie Mirroir d'Encre
1982	C.C.F. Grenoble
1983	Forskellige udgivelser – postkort, posters
1984	Tubingen, Festival du cinéma francais
1984	Grenoble, Moreaux – Vaches (køer)
1985	München, Galerie R. Lee
1985	München, Institut Francais
	Katalog: Baroxysme peintures (Baroxysme malerier)
1986	Briare, 20 ans de peinture (20 års maleri)
1986	NYC USA, Art Space Gallery
1989	Paris, Hôtel Méridien, Jazz
1989	NYC USA, Erot Gallery
1990	Castano Primo, Italien
	realisering af diverse vægmalerier
1992	XVIII Triennale Milano, mannequins (giner)
1993	Paris, auktionshus Millon & Robert
	Katalog: Baroxysme
1994-96	Povolone, Italien
	realisering af diverse vægmalerier
1997	Castano Primo, Centro culturale
1999	Galerie R.O.M.E, Morosum – med Else Raasum
2002	Aix les Bains, Musée Faure, hyldest til Jean Moreaux
	Katalog: Arts & Memoire

III. Kollektive udstillinger og samlinger

1963	Paris, Musées d'arts modernes
1966	Amsterdam, De Nederlandske Kunststichting
1967	Antwerpen Groupe 67, Galerie Kontakt
1967	Bruxelles Groupe 67, Galerie Defacqz
1967	Düsseldorf, Kontakt 67 Leverkusen
1968	Bruxelles, 1ère Foire d'Art actuel
1969	Amsterdam, Galerie Krikhaar
1970	Lausanne, L'art de l'Ecriture, Musée des Arts Décoratifs
1970	Haarlem, Galerie "T"
1970	Fontainebleau, l'Art dans la Ville
1971	Paris, Galerie Rive Gauche, Skandinavie 15 peintres
1971	Silkeborg, Made i France, Galleri Moderne
1971	Paris, Salon Comparaisons
1971	Danmark, Galleri Choice 1, Gentofte
1971	Torino, Présence Européenne, Galleri La Bussola
1972	Menton, Biennale 72
1973	Milano, Triennale 73
1975	Bologna, Arte Fiera
1976	Paris, Galerie Rive Gauche
1976	Grenoble, Galerie Tête de l'art
1978	Paris, F.I.A.C.
1978	Paris, Salon Figuration critique
1979	XXe Anniversaire Révolution Cubaine Unesco
1979	Bruxelles, Nouveaux Figuratifs U.L.B.
1981	Paris, Jeune Peinture, Grand Palais
1982	Paris, Espace Cardin, Salon de Mai
1982	Bruxelles, l'Infraréalisme, Fængslet i Saint Gilles
1983	Castano Primo, 10 Artisti per la Donna
1984	Paris, Marathon de Football
1986	Paris, Expofoot
1990	Grenoble, Galerie R.O.M.E

IV. Private og nationale samlinger

Indkøb til private og nationale samlinger i England, Argentina, Belgien, Danmark, Frankrig, Italien, Holland, USA og Schweiz.
Permanente samlinger
Ved Galerie R.O.M.E i Grenoble fra 1980 til 2000

Jean Moreaux – CV et sommaire d'exposition

I. Biographie – données personelles

1938	Jean Moreaux est né le 14 novembre à Lyon, fils de Denis Moreaux, vice-président de l' Hôpital de Lyon
1942	La famille se déplace à Chambéry
1945-46	Hospitalisation au sanatorium de la tuberculose Roc des Fiz, Mont Blanc
1950-54	Scolarisation aux internats catholiques Collège La Villette et Bocage, les deux à Chambéry
1954-56	Joueur de football semi-professionnel au Club de Grenoble
1955	La famille se déplace à Grenoble
1956-59	Études à l' Ecole d'arts décoratifs à Grenoble
1959-61	Jean Moreaux est soldat en Algérie
1961-64	Ecole des Beaux Arts à Paris
1962	Rencontre Else Raasum, artisan danoise, à l' Ecole des Beaux Arts à Paris
1963	Il se marie avec Else Raasum
1964-65	S'établit à Amsterdam, bourse d'études à la Rijksakademie Période artistique: Paysages, nature morte, huile sur toile classique
1966-71	S'établit à Bruxelles Période artistique: marché aux puces – Graffiti – Cobra
1971-77	S'établit à Milan, Italie Période artistique: Cobra – Surréalisme politique
1977-2001	Vive et travaille à La Bussière, Chatillon Coligny, France Période artistique: Baroxysme, Jazz
1986	Séjour à New York I
1989	Séjour à New York II
2001	Jean Moreaux décède à La Bussière, France

Des articles de critiques et de galeristes:
Boudaille. J.L. Pradel. Ph. Sergeant (Paris)
L.Sosset. Brux. K.Hinst. M.de Michelli (Milan)
Palmer Poroner (N.Y.C) Edie Solow (N.Y.C) Hoff (N.Y.C)

II. Expositions personnelles

1964	Grenoble, Galerie Hébert
1965	Amsterdam, Galerie de Sfinx
1967	Bruxelles, Galerie Defacqz
1968	Bruxelles, Galerie Contour
1969	Antwerpen, Galerie Kontakt
1970	Gent, Galerie Kaleidoskoop
1971	Paris, Galerie Rive Gauche
1971	Grenoble, Maison de la Culture
1972	Aalst, Galerie Piet Coecke
1973	Milan, Galerie Seno
1974	Intra, Galerie Lanza
1976	Milan, Galerie Eidos
1977	Milan, Galerie Seno
1977	Rom, Galerie Rive Gauche
1978	Grenoble, Galerie Tête de l'Art
1979	Paris, Galerie Rive Gauche Catalogue: dans la peau des autres
1980	Copenhague, Galleri Passpartout
1980	Esbjerg, Galleri Meyer
1980	Paris, achats pour collections nationales
1980	Bruxelles, Galerie Miroir d'Encre
1982	C.C.F. Grenoble
1983	Publications diverses – cartes postales, affiches
1984	Tubingen, Festival du cinéma francais
1984	Grenoble, Moreaux – Vaches (køer)
1985	Munich, Galerie R. Lee
1985	Munich, Institut Francais Catalogue: Baroxysme peintures
1986	Briare, 20 ans de peinture
1986	NYC USA, Art Space Gallery
1989	Paris, Hôtel Méridien, Jazz
1989	NYC USA, Erot Gallery
1990	Castano Primo, Italie réalisation de diverses peintures murales
1992	XVIII Triennale Milano, mannequins
1993	Paris, maison de vente aux enchères Millon & Robert Catalogue: Baroxysme
1994-96	Povolone, Italien réalisation de diverses peintures murales
1997	Castano Primo, Centro culturale
1999	Galerie R.O.M.E, Morosum – avec Else Raasum
2002	Aix les Bains, Musée Faure, hommage à Jean Moreaux Catalogue: Arts & Memoire

III. Expositions collectives et collections

1963	Paris, Musées d'arts modernes
1966	Amsterdam, De Nederlandske Kunststichting
1967	Antwerpen Groupe 67, Galerie Kontakt
1967	Bruxelles Groupe 67, Galerie Defacqz
1967	Düsseldorf, Kontakt 67 Leverkusen
1968	Bruxelles, 1ère Foire d'Art actuel
1969	Amsterdam, Galerie Krikhaar
1970	Lausanne, L'art de l'Ecriture, Musée des Arts Décoratifs
1970	Haarlem, Galerie "T"
1970	Fontainebleau, l'Art dans la Ville
1971	Paris, Galerie Rive Gauche, Skandinavie 15 peintres
1971	Silkeborg, Made i France, Galleri Moderne
1971	Paris, Salon Comparaisons
1971	Danemark, Galleri Choice 1, Gentofte
1971	Torino, Présence Européenne, Galleri La Bussola
1972	Menton, Biennale 72
1973	Milano, Triennale 73
1975	Bologna, Arte Fiera
1976	Paris, Galerie Rive Gauche
1976	Grenoble, Galerie Tête de l'art
1978	Paris, F.I.A.C.
1978	Paris, Salon Figuration critique
1979	XXe Anniversaire Révolution Cubaine Unesco
1979	Bruxelles, Nouveaux Figuratifs U.L.B.
1981	Paris, Jeune Peinture, Grand Palais
1982	Paris, Espace Cardin, Salon de Mai
1982	Bruxelles, l'Infraréalisme, Fængslet i Saint Gilles
1983	Castano Primo, 10 Artisti per la Donna
1984	Paris, Marathon de Football
1986	Paris, Expofoot
1990	Grenoble, Galerie R.O.M.E

IV. Collections privées et nationales

Achats pour des collections privées et nationales en Angleterre, en Argentine, en Belgique, au Danemark, en France, en Italie, aux Pays-Bas, aux États-Unis et en Suisse.
Collections permanentes
À la galerie R.O.M.E à Grenoble de 1980 à 2000

Værkliste
viste værker af Else Raasum og Jean Moreaux

Alle mål angives i cm – Toutes les mesures sont données en cm
JM - værk udført af Jean Moreaux - œuvre d'art effectué par Jean Moreaux
ER - værk udført af Else Raasum - œuvre d'art effectué par Else Raasum



Omslag – couverture
JM – Pour la vie, Je t'aime …. une déclaration d'amour, huile sur toile
Til livet, Je t'aime …. en kærlighedserklæring, olie på lærred.
146x114, Bruxelles 1968



ER – Portrait, sculpture en céramique brûlée, peinture à l'huile
Portræt, brændt keramikskulptur, oliemalet. 23x15x23,
Bruxelles 1967



Forord – Avant-propos
ER – Fantaisie encre noir & blanc, aquarelle sur papier japonais
Fantasi blæk sort & hvid, akvarel på japansk papir. 48x64,
Bruxelles 1971



JM – Amorphologie I, Partouse dessin, encre et acrylique sur papier
Amorfologie I, Gruppesex tegning, blæk og acryl på papir.
50x65, Bruxelles 1970

Liste d' œuvres
les œuvres d'art présentées de Else Raasum et Jean Moreaux



Kunstnerparret – Un couple d'artistes
JM – Les poireaux, huile sur toile
Porrerne, olie på lærred. 92x63, Paris 1963



ER – Portrait Jean, Paris 6/4/63, dessin encre sur papier
Portræt af Jean, Paris 6/4/63, tegning blæk på papir. 29x42,
Paris 1963



ER – Portrait Jean, Paris 9/4/63, dessin encre sur papier
Portræt af Jean, Paris 9/4/63, tegning blæk på papir. 29x42,
Paris 1963



JM – Portrait de Savoie, acrylique sur toile, dans un cadre d'origine de la Savoie
Portræt fra Savoyen, acryl på lærred, i original billedramme fra Savoyen. 65x49, La Bussière 1991

1. Else Raasum



JM -Portrait Else, acrylique sur toile
Portræt af Else, acryl på lærred. 46x55, Castano 1976



Begyndelsen – Le commencement
ER – Dossier de publicité du Café Raasum avec illustration de Else Raasum, impression couleur sur papier
Reklamefolder fra Raasums Kaffe med illustration af Else Raasum, farvetryk på papir. 18x25, Bruxelles 1969



ER – Flamingo, acrylique sur papier
Flamingo, akryl på papir. 35x45, København 1956



ER – Pont Neuf Paris , gravure
Pont Neuf broen Paris, radering. 24x35, Paris 1963



ER – Tabac Paris, gravure
Tobakhandel Paris, radering. 24x35, Paris 1963



ER – Amsterdam atelier I, dessin à l'encre indienne
Amsterdam atelier I, tuschtegning på papir. 35x24,
Amsterdam 1965



ER – Amsterdam atelier II, dessin à l'encre indienne
Amsterdam atelier II, tuschtegning på papir. 35x24,
Amsterdam 1965



ER – Goutte de feutre, linogravure, 2 couleurs – 2 pressions l'une sur l'autre
Filteklat, linoleumstryk, 2 farvet – 2 tryk over hinanden. 14x22,
Paris 1964



ER – Sac mosaïque, sac en feutre – de stijl, feutre tressé et collé
Mosaiktaske, taske i filt – de stijl, filt flettet og limet. 26x17,
Amsterdam 1965



ER – Sac rococo, tissu cousu, brodé.
Rokoko taske, stof syet, broderet. 15x20, Amsterdam 1965



Batik, tegning og maleri – Batik, dessin et peinture

ER – Encre couleurs III, batik sur papier japonais
Blækfarver III, batik på japansk papir. 70x100, Bruxelles 1971



ER – Le chien vert, batik sur papier japonais
Den grønne hund, batik på japansk papir. 70x100,
Bruxelles 1971



ER – Fleur bleu clair et rouge, batik sur papier japonais
Lyseblå og rød blomst, batik på japansk papir. 48x64,
Bruxelles 1971



ER – Fantaisie sur jaune, batik sur papier japonais
Fantasi på gul, batik på japansk papir. 64x96, Bruxelles 1971



ER – Babylon aquarelle, étude préliminaire au papier peint, batik sur papier japonais
Babylon akvarel, forstudium til tapet, batik på japansk papir.
70x100, Bruxelles 1972



ER – Fresque d'Egypte, préliminaire au papier peint, batik sur papier japonais
Fresko fra Egypten, forstudium til tapet, batik på japansk papir.
70x100, Bruxelles 1972



ER – Afrique aquarelle, étude préliminaire au papier peint, batik sur papier japonais
Afrika akvarel, forstudium til tapet, batik på japansk papir. 70x100,
Bruxelles 1972



ER – Cercles dans l'eau, préliminaire au papier peint, batik sur papier japonais
Ringe i vandet, forstudium til tapet, batik på japansk papir. 64x96,
Bruxelles 1972



ER – Un nid d'ile, acrylique sur carton
En ø-rede, acryl på pap. 35x45,
Castano 1973



ER – Fantaisie d'ogres, acrylique sur toile
Troldefantasi, acryl på lærred. 40x30,
Castano 1974



ER – Le pied bleu, acrylique sur toile
Den blå fod, acryl på lærred. 45x35cm,
Castano 1975



ER – Carnaval, acrylique sur toile
Karneval, acryl på lærred. 35x45,
Castano 1975



ER – En cours de vie II, acrylique sur papier
færd med at blive til liv II, acryl på papir. 70x100,
La Bussière 1979



ER – Les confins de la nature, acrylique sur papier
Naturens grænser, acryl på papir. 70x100,
La Bussière 1979



ER – Madame rose est bleue, acrylique sur papier
Den lyserøde dame er blå, acryl på papir. 100x70,
La Bussière 1979



ER – Madame rose est aigrie, acrylique sur papier
Den lyserøde dame er bitter, acryl på papir. 70x100,
La Bussière 1980



ER – Madame rose fâchée, acrylique sur papier
Vred lyserøde dame, acryl på papir. 70x100,
La Bussière 1980



ER – Noir et blanc 7, dessin, acrylique et encre sur papier
Sort-hvid 7, tegning, acryl og tusch på papir. 32x24,
Bruxelles 1972



ER – Noir et blanc 8, dessin, acrylique et encre sur papier
Sort-hvid 8, tegning, akryl og tusch på papir. 25x18,
Bruxelles 1972



ER – Sans titre 12, dessin, acrylique et encre sur papier
Uden titel 12, tegning, acryl og tusch på papir. 32x24,
Bruxelles 1972



ER – Sans titre 13, dessin, acrylique et encre sur papier
Uden titel 13, tegning, acryl og tusch på papir. 32x24,
Bruxelles 1972



ER – La fin du désert, batik en noir et blanc, aquarelle sur papier japonais
Ørkenens ende, batik i sort – hvid, akvarel på japansk papir. 64x48,
Bruxelles 1972



ER – Encre, le cheval rose, batik, aquarelle et encre sur papier japonais
Blæk, den lyserøde hest, batik, akvarel og blæk på japansk papir.
64x48, Bruxelles 1971



ER – Les amours d'un chien I, peinture, acrylique sur papier
En hunds kærlighedsaffærer I, maleri, acryl på papir. 70x100,
Castano 1976



ER – Les amours d'un chien II, peinture, acrylique sur papier
En hunds kærlighedsaffærer II, maleri, acryl på papir. 70x100,
Castano 1976



ER – Fantaisie, encre noir e blanc, batik, acrylique et encre sur papier
Fantasi, blæk sort og hvid, batik, akvarel og blæk på japansk papir.
64x48, Bruxelles 1971



ER – Aqua marée I, acrylique sur papier
Tidevand I, acryl på papir. 32x27,
La Bussière 1987



ER – Aqua marée IV, acrylique sur tissus en fibre de verre
Tidevand IV, acryl på glasfiberlærred. 28x33,
La Bussière 1987



ER – Etape, acrylique sur tissus en fibre de verre
Etape, acryl på glasfiberlærred. 40x60
La Bussière 1987



ER – L' herbe d'ivoire, acrylique sur tissus en fibre de verre
Elfenbensurt, acryl på glasfiberlærred. 59x79,
La Bussière 1992



ER – Le retour, acrylique sur tissus en fibre de verre
Hjemkomsten, acryl på glasfiberlærred. 62x45,
La Bussière 1988



ER – Mur de son, acrylique sur tissus en fibre de verre
Lydmur, acryl på glasfiberlærred. 59x79, La Bussière 1988



ER – N.Y.C., New York City, acrylique sur papier
N.Y.C., New York City, acryl på papir. 15x22,
New York 1988



ER – East river, New York City, acrylique sur papier
East river, New York City, acryl på papir. 22x15,
New York 1988



ER – Lettre de NY, acrylique sur toile
Brev fra New York, acryl på lærred. 73x92,
La Bussière 1990



ER – Ice land, acrylique sur tissus en fibre de verre
Islandskab, acryl på glasfiberlærred. 59x79,
New York 1988



ER – Avenue, acrylique sur papier
Gade, acryl på papir. 30x22,
New York 1988



ER – Long island, New York, acrylique sur papier
Long island, New York, acryl på papir. 31x23,
New York 1988



ER – Chemin matin, acrylique sur tissus en fibre de verre
Morgensti, acryl på glasfiberlærred. 59x79,
La Bussière 1986



ER – N.Y.C. N.Y.C. New York City, acrylique sur tissus en fibre de verre
N.Y.C. N.Y.C. , acryl på glasfiberlærred. 79x59,
Montfort sur Argens 2008



ER – To-t'aime II, acrylique sur tissus en fibre de verre
To-elsker dig II, ordspil på totem, acryl på glasfiberlærred. 79x59,
Montfort sur Argens 2008



ER – To-t'aime IV, acrylique sur tissus en fibre de verre
To-elsker dig IV, ordspil . Totem, acryl på glasfiberlærred. 79x59cm,
Montfort sur Argens 2008



ER – Peinture sur tissus en fibre de verre no.2, rideau, acrylique sur
toile de fibre de verre fine en grand format
Maleri på glasfiberlærred nr. 2, gardin, acryl på tynd glasfiberlærred
i storformat. 130x270, La Bussière 1996



ER – Peinture sur tissus en fibre de verre no.8, rideau, acrylique sur
toile de fibre de verre fine en grand format
Maleri på glasfiberlærred nr.8, gardin, acryl på tynd glasfiberlærred
i storformat. 130x265, La Bussière 1996



ER – Peinture sur tissus en fibre de verre no.4, rideau, acrylique sur
toile de fibre de verre fine en grand format
Maleri på glasfiberlærred nr. 4, gardin, acryl på tynd glasfiberlærred
i storformat. 130x215, La Bussière 1996



ER – Peinture sur tissus en fibre de verre no.9, rideau, acrylique sur
toile de fibre de verre fine en grand format
Maleri på glasfiberlærred nr.9, gardin, acryl på tynd glasfiberlærred
i storformat. 130x260, La Bussière 1996



ER – Paravent Fleurs, 3 cadres en bois teintés, remplissages en
acrylique sur toile de fibre de verre fine
Blomster foldeskærm, 3 trærammer bejset, udfyldninger i akryl på
tynd glasfiberlærred 40x180x 3, Montfort sur Argens 2007



ER – Paravent Pavot, 3 cadres en bois peint, remplissages en acry-
lique sur toile de fibre de verre fine
Valmuer foldeskærm, 3 trærammer malet, udfyldninger i akryl på
tynd glasfiberlærred 40x180x 3, Montfort sur Argens 2007

Relief og skulptur – Relief et sculpture



ER – Paysage, relief en céramique, huile sur relief en céramique sur
plaque arrière de 15mm en céramique
Landskab, keramisk relief, olie på relief i keramik på 15mm bagplade
i keramik. 70x50cm, Bruxelles 1971



ER – Famille d'ogres, relief en céramique, huile sur relief en céra-
mique sur plaque arrière de 15mm en céramique noir
Troldefamilie, keramisk relief, olie på relief i keramik på 15mm bag-
plade i sort keramik. 28x28, Bruxelles 1966



ER – Conque, sculpture en céramique brûlée, peinture à l'huile
Konkylie, brændt keramikskulptur, oliemalet. 13x16x13,
Bruxelles 1968



ER – Ogre vert, sculpture en céramique brûlée, peinture à l'huile
Grøn trold, brændt keramikskulptur, oliemalet. 15x17x18,
Bruxelles 1968



ER – Snuppi, sculpture en céramique brûlée, peinture à l'huile
Snuppi, brændt keramikskulptur, oliemalet. 13x19x20,
Bruxelles 1968.



ER – Portrait, sculpture en céramique brûlée, peinture à l'huile
Portræt, brændt keramikskulptur, oliemalet. 23x15x23,
Bruxelles 1967



ER – Sculpture-jeu à Vittuone, modèle de travail, huile sur pâte
acrylique
Legeskulptur i Vittuone, arbejdsmodel, olie på acrylpasta. 12x13x13,
Castano 1974
Grande sculpture-jeu en fibrociment renforcé, peint
Stor legeskulptur i armeret fibercement, malet. 150x90x170,
Vittuone 1976



JM – Sculpture-jeu à Vittuone, le processus de création, illustrations
1 -9 dessins, encre sur papier
Legeskulptur i Vittuone, tilblivelsesprocessen. Illustrationer 1 – 9
9 tegninger, tusch på papir. 9 x 28x36, Castano 1976



ER – Le charançon, sculpture en pâte acrylique, peinture acrylique
Maquette pour sculpture-jeu à grande échelle en fibrociment ren-
forcé.
Billen, skulptur i acrylpasta, acrylmaling. 18x15x16, La Bussière 1988
Model til legeskulptur i stor skala i fiberbeton.



ER – La chenille, sculpture en pâte acrylique, peinture acrylique.
Maquette pour sculpture-jeu à grande échelle en fibrociment ren-
forcé.
Kålormen, skulptur i acrylpasta, acrylmaling. 33x19x16, La Bussière
1988. Model til legeskulptur i stor skala i fiberbeton.



ER – Bord de fossé, sculpture en pâte acrylique, peinture acrylique
Grøftekant, skulptur i acrylpasta, acrylmaling. ca. 15x16x25,
La Bussière 1980



ER – Sculptures sur la tige I-IV, sculpture en pâte acrylique, peinture
acrylique, sur tige et pied en bois rond et blanc
Skulpturer på stilk I-IV, skulptur i acrylpasta, acrylmaling, på stilk
på rund, hvid træfod. Hver ca. 15x15x17, La Bussière 1981



ER – Grenouille de grande bouche, sculpture en pâte acrylique,
peinture acrylique.
Bredmundet frø, skulptur i acrylpasta, acrylmaling. 12x9x8,
La Bussière 1978



ER – Danse verte, sculpture en pâte acrylique, peinture acrylique.
Grøn dans, skulptur i acrylpasta, acrylmaling.
12x9x10, La Bussière 1978



ER – Poisson La Bussière I, sculpture en pâte acrylique, peinture
acrylique, sur base de marbre
La Bussière Fisk I, skulptur i acrylpasta, acrylmaling, på sokkel
10x10x10 af marmor.16x21x23, La Bussière 1882



ER – Cactus, sculpture en pâte acrylique
Kaktus, skulptur i acrylpasta, acrylmaling. 24x20x35,
La Bussière 1983



ER – Les trois graces, 3 sculptures en pâte acrylique, recouvert de
feuille d'or, sur tiges sur base en bois noir
De tre gratier, 3 skulpturer i acrylpasta, belagt med bladguld, på
stilke på træsokkel 20x10x5, sort. 20x25x25,
La Bussière 1984



ER – Pépite d' or II, sculpture en pâte acrylique, recouvert de feuille
d'or, sur tiges sur base en marbre blanc
Guldklump II , skulpturer i acrylpasta, belagt med bladguld, på stilk
på sokkel i marmor hvid 10x10x10. 12x7x18. La Bussière 1984



ER – Coquelicot, sculpture en pâte acrylique, peinture acrylique.
Valmue, skulptur i acrylpasta, acrylmaling. 26x22x30,
La Bussière 1989



ER – Le coq, sculpture en pâte acrylique, peinture acrylique, sur
base en bois
Hanen , skulptur i acrylpasta, acrylmaling, på træsokkel 20x5x10,
sort. 24x15x35, La Bussière 1989



ER – Animal sous-marin, sculpture mobile suspendue. Pâte acry-
lique, peinture acrylique
Undervandsdyr, mobil skulptur ophængt. Acrylpasta, acrylmaling.
21x37x26, La Bussière 1981



ER – Oiseau ogre, sculpture mobile suspendue. Pâte acrylique,
peinture acrylique
Troldfugl, mobil skulptur ophængt. Acrylpasta, acrylmaling. 8x31x22,
La Bussière 1981



ER – Sculpture mobile I, série en couleurs fortes. 5 pièces suspendues équilibrées, pâte acrylique, peinture acrylique, acier et fil. Dans 5 différentes combinaisons de couleurs primaires.
Mobil skulptur-serie I, i stærke farver. Fem dele ophængt balancerende, acrylpasta, acrylmaling, stål og tråd. I fem forskellige primærfarvekombinationer. 5 x 7x6x5, La Bussière 1983



ER – Sculpture mobile II, série en rose. 5 pièces suspendues équilibrées, pâte acrylique, peinture acrylique, acier et fil. En couleur rose, noir et blanc.
Mobil skulptur-serie II i lyserød. Fem dele ophængt balancerende, acrylpasta, acrylmaling, stål og tråd. I farver lyserød, sort og hvid. 5 x 12x9x7, La Bussière 1983



ER – Sculpture mobile III, série en noir et blanc. 5 pièces suspendues équilibrées, pâte acrylique, peinture acrylique, acier et fil. En couleur noir et blanc.
Mobil skulptur-serie III i sort-hvid. Fem dele ophængt balancerende, acrylpasta, acrylmaling, stål og tråd. I farverne sort og hvid.
5 x 18x12x10, La Bussière 1983



ER – La fontaine à Legnano, modèle de travail, huile sur pâte acrylique.
Fontæne i Legnano, arbejdsmodel, olie på acrylpasta. 28x28x30, La Bussière1987
Sculpture-fontaine grande en fibrociment renforcé, peint. Dans un bassin en béton diam. 300.
Stor skulptur med springvand i armeret fibercement, malet. I betonbassin diam. 300. 130x130x250, Legnano 1987



ER – Dragon, sculpture en plein air en fibrociment renforcé, peint.
Drage, udendørsskulptur i armeret fibercement, malet.
ca. 150x60x120, La Bussière 1992



ER – Fantaisie, sculpture en plein air en fibrociment renforcé, peint. Sur base de béton.
Fantasi, udendørsskulptur i armeret fibercement, malet. På betonsokkel ca. 120x130x180, La Bussière 1992



ER – Ailes d'oiseaux, modèle de travail, huile sur pâte acrylique
Fuglevinger, arbejdsmodel, olie på acrylpasta. 26x16x27,
La Bussière 1989
Sculpture grande en fibrociment renforcé, peint. Dans une cour dans un immeuble résidentiel.
Stor skulptur i armeret fibercement, malet. I gård i beboelsesejendom 130x130x250, Castano 1990



ER – Le cheval blanc avec des décorations, sculpture en fibrociment renforcé, peint.
Hvid hest med dekorationer, skulptur i armeret fibercement, malet. 100x55x90, La Bussière 1992



ER – Cheval rouge avec des motifs inka, sculpture en fibrociment renforcé, peint.
Rød hest med inka-mønster, skulptur i armeret fibercement, malet. 100x55x90, La Bussière 1995

Marmor og Alabast – Marbre et albâtre



ER – Feuilles, sculpture en marbre d'albâtre, sur base de fer.
Blade, skulptur i alabaster marmor, på sokkel af jern10x20. 27x12x22, La Bussière 1992



ER – Rendez-vous, modèle en acrylique pour une sculpture en marbre, modèle de pâte acrylique en 3 pièces, non coloré.
Mødet, model i acryl til marmorskulptur, acrylpastamodel i 3 dele, ufarvet. 22x20x38, La Bussière 1990



ER – Gelato macchiato, modele en acrylique pour une sculpture en marbre, modèle de pâte acrylique non coloré. Fabriqué en marbre pour une collection privée.
Gelato macchiato, model i acryl til marmorskulptur, acrylpastamodel ufarvet. Er udført i marmor til privat samling. 25x18x40, La Bussière 1995



ER – Glaçon, sculpture grande en albâtre
Isbjerg, stor skulptur i alabast 45x35x25, La Bussière 1992

2. Jean Moreaux



JM – Portrait Jean , acrylique sur toile
Portræt af Jean, acryl på lærred. 46x50,
Castano 1976

Begyndelsen – Le commencement



JM – Poires, huile sur masonite
Pærer, olie på masonit. 30x30,
Amsterdam 1965



JM – Paris fenêtre, huile sur masonite
Vindue i Paris, olie på masonit. 22x27,
Paris 1963



JM – La poire, huile sur toile
Pæren, olie på lærred. 15x23,
Paris 1963



JM – Les deux pigeons, huile sur masonite
De 2 duer, olie på masonit. 26x34,
Paris 1964



JM – Le canard, huile sur toile, avec cadre de tableau peint
Anden, olie på lærred, med malet billedramme. 30x24,
Amsterdam 1964



JM – Polders – marais littoral en Hollande, huile sur toile
Polders – marskområde i Holland, olie på lærred. 79x59,
Amsterdam 1965



JM – Hollande nord II, huile sur toile
Holland nord II, olie på lærred. 31x24,
Amsterdam 1965



JM – Ratatouille de poires, huile sur masonite
Ratatouille af pærer, olie på masonit. 30x30,
Amsterdam 1965



JM – Ratatouille épaisse, huile sur masonite
Tyk ratatouille, olie på masonit. 30x30,
Amsterdam 1965

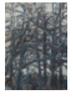


JM – Søndermarken, parc à Copenhague, huile sur toile
Søndermarken, København, olie på lærred. 41x27,
Paris 1964



JM – Paysage Danemark hiver, huile sur masonite
Vinterlandskab Danmark, olie på masonit. 26x20,
Amsterdam 1965

Graffiti og cobra inspiration – L'inspiration Graffiti et Cobra



JM – Hiver, huile sur toile
Vinter, olie på lærred. 25x35,
Paris 1964



JM – Souvenirs, huile sur masonite
Erindringer, olie på masonit. 34x33,
Paris 1964



JM – Bijou de famille, huile sur masonite
Familiesmykke, olie på masonit. 33x34,
Bruxelles 1966



JM – Marché aux puces X, huile sur toile
Loppemarked X, olie på lærred. 62x45,
Bruxelles 1966



JM – Marché aux puces, huile sur toile
Loppemarked, olie på lærred. 46x33,
Bruxelles 1966



JM – Marché aux puces, Le premier, huile sur toile
Loppemarked, den første, olie på lærred. 60x45,
Bruxelles 1966



JM – Marché aux puces VIII, texte en rouge: Je t'aime.., huile sur toile
Loppemarked VIII, tekst med rødt: Je t'aime.., olie på lærred.
45x50, Bruxelles 1966



JM – Contrat de mariage, huile sur toile
Ægteskabskontrakt, olie på lærred. 80x50,
Bruxelles 1966



JM – Dans la malle, huile sur toile
I kufferten, olie på lærred. 100x80,
Bruxelles 1966



JM – Che Gevarra Square, huile sur toile
Che Gevarra-plads, olie på lærred. 120x80,
Bruxelles 1967



JM – Graffiti de Pile Alle, huile sur toile
Graffiti fra Pile Alle, olie på lærred. 60x60,
Amsterdam 1966



JM – Les vieux cons, huile sur toile
De gamle fjolser, olie på lærred. 70x50,
Amsterdam 1966



JM – Les beaux ministres, huile sur toile
De skønne ministre, olie på lærred. 124x83,
Bruxelles 1967



JM – Rue des amandiers, hommage à Georges Bresson, huile sur toile
Mandeltræsgade, hyldest til sangeren Georges Bresson, olie på lærred.60x45, Bruxelles 1967



JM – Ma femme, collage, éponge et peinture à l'huile sur masonite. Inspiration de Jean Dubuffet, dessin Barbe du seigneur mongol, 1959.
Min hustru, collage, svamp og oliemaling på masonit. 31x71, Bruxelles 1967. Inspireret af Jean Dubuffets tegning, Barbe du seigneur mongol, 1959.



JM – Portrait, huile sur toile, Inspiration de Jean Dubuffet
Portræt, olie på lærred, Jean Dubuffet inspiration. 97x130,
Bruxelles 1967



JM – Manigraphique, huile sur toile
Manigrafik, olie på lærred. 135x117,
Bruxelles 1967



JM – Lettre d'amour, huile sur toile
Kærlighedsbrev, olie på lærred. 50x60,
Bruxelles 1967



JM – Rue de salut, huile sur toile, huile sur toile
Frelsens vej, olie på lærred. 60x81,
Bruxelles 1967



JM – Bicephal zero, figure à 2 têtes, huile sur toile
Bicephal nul, 2-hovedet figur, olie på lærred. 35x27,
Bruxelles 1968



JM – Bicephal II, figure à 2 têtes, huile sur toile
Bicephal II, 2-hovedet figur, olie på lærred. 50x40,
Bruxelles 1968



JM – Bicephal V, figure à 2 têtes, huile sur toile
Bicephal V, 2-hovedet figur, olie på lærred. 40x50,
Bruxelles 1968



JM – Pour la vie, Je t'aime …. une déclaration d'amour, huile sur toile
Til livet, Je t'aime …. en kærlighedserklæring, olie på lærred.
146x114, Bruxelles 1968



JM – Accouplement I, acrylique sur masonite
Parring I, acryl på masonit. 57x52,
Bruxelles 1968



JM – Accouplement II, acrylique sur masonite
Parring II, acryl på masonit. 62x53,
Bruxelles 1968



JM – Accouplement III, acrylique sur masonite
Parring III, acryl på masonit. 60x53,
Bruxelles 1968



JM – Accouplement VI, acrylique sur masonite
Parring IV, acryl på masonit. 60x57,
Bruxelles 1968



JM – Un danois à Paris, huile sur toile, dédié à et inspiré par Asger Jorn
En dansker I Paris, olie på lærred, dedikeret til og inspireret af Asger Jorn.150x100, Bruxelles 1969



JM – Rondamour, acrylique sur toile
Rundtosset af kærlighed, acryl på lærred. 190x120,
Bruxelles 1969



JM – Jeu de Dames, acrylique sur toile
Dam-spil, acryl på lærred. 170x100,
Bruxelles 1969



JM – Le jaloux, huile sur toile
Den jaloux, olie på lærred. 155x100,
Bruxelles 1969



JM – Viens, on s'arrangera, huile sur toile
Kom, vi finder ud af det, olie på lærred. 107x86,
Bruxelles 1968



JM – C'est ailleurs, acrylique sur panneau de particules
Det er et andet sted, acryl på spånplade. 187x120,
Bruxelles 1969



JM – Dessin no.1967-81, acrylique, crayon et pastel sur carton
Tegning nr.1967-81, acryl, blyant og pastel på karton. 40x32,
Bruxelles 1967



JM – Dessin no.1967-82, acrylique, crayon et pastel sur carton
Tegning nr.1967-82, acryl, blyant og pastel på karton. 30x40,
Bruxelles 1967



JM – Dessin no.1968-11, crayon et pastel sur carton
Tegning nr.1968-11, blyant og pastel på karton. 30x40,
Bruxelles 1968



JM – Dessin no. 1968-19, crayon et pastel sur carton
Tegning nr. 1968-19, blyant og pastel på karton. 30x40,
Bruxelles 1968



JM – Dessin no. 1968-37 cobra, acrylique, crayon et pastel sur carton
Tegning nr. 1968-37 cobra, acryl, blyant og pastel på karton. 43x35, Bruxelles 1968



JM – Dessin no. 1968-51 cobra, acrylique, crayon et pastel sur carton
Tegning nr.1968-51 cobra, acryl, blyant og pastel på karton. 43x35, Bruxelles 1968



JM – Dessin no. 1967-83 cobra, crayon et pastel sur carton
Tegning nr. 1967-83 cobra, blyant og pastel på karton. 45x35, Bruxelles 1967



JM – Dessin no. 1967-79, crayon et pastel sur carton
Tegning nr. 1967-79, blyant og pastel på karton. 45x35, Bruxelles 1967



JM – Anwers, peintuzzle en forme de base et variations, sur panneau arrière noir 50x95, acrylique sur panneau de particules coupé. Se compose de 6 parties – peut être composé en 5 formations.
Anwers, maleri-puslespil i grundform og med variationer, på sort bagplade 50x95, acryl på spånplade tilskåret. Består af 6 dele – kan sammensættes i 5 formationer. 90x120, Bruxelles 1969



JM – Peintuzzle no. B en forme de base et variations, sans panneau arrière, acrylique sur panneau de particules coupé. Se compose de 7 parties – peut être composé en 4 formations.
Maleri-puslespil nr. B i grundform og med variationer, ingen bagplade, acryl på spånplade tilskåret. Består af 7 dele – kan sammensættes i 4 formationer. 150x120, Bruxelles 1968



JM – Peintuzzle no. 1 en forme de base et variations, sans panneau arrière, acrylique sur panneau de particules coupé. Se compose de 5 parties – peut être composé en 3 formations.
Maleri-puslespil nr. 1 i grundform og med variationer, ingen bagplade, acryl på spånplade tilskåret. Består af 5 dele – kan sammensættes i 3 formationer. 140x110, Bruxelles 1969



JM – Peintuzzle noir et blanc en forme de base et variations, sans panneau arrière, acrylique sur panneau de particules coupé. Se compose de 4 parties – peut être composé en 2 formations.
Maleri-puslespil sort og hvid i grundform og med variationer, ingen bagplade, acryl på spånplade tilskåret. Består af 4 dele – kan sammensættes i 2 formationer.130x100, Bruxelles 1968



JM – Peintuzzle no. 2 en forme de base et variations, sur panneau arrière noir 120x110, acrylique sur panneau de particules coupé. Se compose de 7 parties – peut être composé en 4 formations.
Maleri-puslespil nr. 2 i grundform og med variationer, cm, på sort bagplade 120x110, acryl på spånplade tilskåret. Består af 7 dele – kan sammensættes i 4 formationer. 250x160, Bruxelles 1968



JM – Peintuzzle 'Histoire de cheval rose' en forme de base et variations, sans panneau arrière, acrylique sur panneau de particules coupé. Se compose de 8 parties – peut être composé en 4 formations, en forme de base carré et comme une peinture.
Maleri-puslespil 'Historien om den lyserøde hest' i grundform og med variationer, ingen bagplade, acryl på spånplade tilskåret. Består af 8 dele – kan sammensættes i 4 formationer, i grundform retangulært og som et maleri. 140x100, Bruxelles 1968



JM – Champignons noirs, acrylique sur toile
Sorte svampe, acryl på lærred. 112x131,
Castano 1971



JM – Contestataire et à travers, acrylique sur toile
Samfundskritisk og på tværs, acryl på lærred. 130x190,
Bruxelles 1971



JM – La fuite, acrylique sur toile
Lækagen, acryl på lærred. 100x135,
Bruxelles 1971



JM – Orage d'amour, acrylique sur toile
Kærlighedstordenvejr, acryl på lærred. 145x115,
Castano 1971



JM – Rêve de jeune fille, acrylique sur toile
En ung piges drøm, acryl på lærred. 165x140,
Castano 1971



JM – Cobra polygame no.8, sculpture, peinture acrylique sur pâte acrylique, filet d'acier, 3 pièces.
Cobra sexorgie nr.8, skulptur, acrylmaling på acrylpasta, hønsenet, tre dele. 35x30x40, Bruxelles 1970



JM – L'araignée, sculpture, peinture acrylique sur pâte acrylique, filet d'acier, une pièce.
Edderkoppen, skulptur, acrylmaling på acrylpasta, hønsenet, én del. 50x55x65, Bruxelles 1971



JM – Cobra femme en boite, sculpture, peinture acrylique sur pâte acrylique, filet d'acier, une pièce.
Cobra kvinde I kassen, skulptur, acrylmaling på acrylpasta, hønsenet, 1 del. 55x60x65, Bruxelles 1970



JM – Cobra polygame no. 2, sculpture, acrylique sur argile formée et brûlée, une pièce.
Cobra sexorgie nr. 2, skulptur, acrylmaling på formet og brændt ler, én del. 25x18x30, Bruxelles 1970



JM – Bande dessinée no.13, collage, dessin, texte, crayon et encre sur papier épais et sur carton noir.
Tegneserie nr.13, collage, tegning, tekst, blyant og tusch på tykt papir og på sort karton. 105x35, Bruxelles 1969



JM – Bande dessinée no.2, collage, dessin, texte, crayon et encre sur papier épais et sur carton noir.
Tegneserie nr. 2, collage, tegning, tekst, blyant, tusch på tyk papir og på sort karton. 210x40, Bruxelles 1969



JM – Bande dessinée no.3, collage, dessin, texte, crayon et encre sur papier épais et sur carton noir.
Tegneserie nr.3, collage, tegning, tekst, blyant, tusch på tykt papir og på sort karton. 230x30, Bruxelles 1969



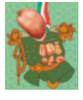
JM – Bande dessinée no.5, collage, dessin, texte, crayon et encre sur papier épais et sur carton noir.
Tegneserie nr.5, collage, tegning, tekst, blyant, tusch på tykt papir og på sort karton. 175x40, Bruxelles 1969



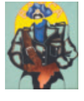
JM – "Je ne sais pas…", livre écrit à la main. 67 pages de texte et dessin, aquarelle et encre sur papier, relié.
"Jeg ved det ikke…", håndskreven bog. 67 sider tekst og tegning, akvarel og blæk på papir, indbundet. 25x25, 67 sider, Bruxelles 1971



JM – La général, acrylique sur toile
Generalinden, acryl på lærred. 65x81,
Castano 1975



JM – La mort d'un général, acrylique sur toile
En generals død, acryl på lærred. 46x55,
Castano 1975



JM – Contrebanque, acrylique sur toile
Modbank, acryl på lærred. 65x82,
Castano 1976



JM – Crème de général, acrylique sur toile
General med fløde, acryl på lærred. 54x65,
Castano 1976



JM – Pollution en Lac Majeur, acrylique sur toile
Forurening i Lago Maggiore, acryl på lærred. 73x92,
Castano 1976



JM – La dernière chaîne, acrylique sur toile
Den sidste kæde, acryl på lærred. 65x81,
La Bussière 1978



JM – Vernissage, acrylique sur toile
Fernisering, acryl på lærred. 114x146,
Castano 1975



JM – La peau des autres, acrylique sur toile
De andres hud, acryl på lærred. 81x100,
Castano 1975

Baroxysme



JM – Barox Madonna, acrylique sur toile. Du catalogue de l'exposition à enchères Millon-Robert 1993. L'emplacement de la peinture originale inconnu.
Barokkens Madonna, acryl på lærred. Fra udstillingskatalog til auktionshus Millon-Robert 1993. Originalmaleriets placering ukendt. 70x100, La Bussière 1986



JM – La bonne du curé, acrylique sur toile
Præstens tjenestespige, acryl på lærred. 73x100,
La Bussière 1994



JM – Majorette I, acrylique sur toile
Pigegardist, cheerleader I, acryl på lærred. 40x40,
La Bussière 1979



JM – Majorette II, acrylique sur toile
Pigegardist, cheerleader II, acryl på lærred. 40x40,
La Bussière 1979



JM – Majorette III, acrylique sur toile
Pigegardist, cheerleader III, acryl på lærred. 40x40,
La Bussière 1979



JM – Majorette V, acrylique sur toile
Pigegardist, cheerleader V, acryl på lærred. 40x40,
La Bussière 1979



JM – La rosière, acrylique sur toile
Rosendronningen, acryl på lærred. La Bussière 146x114,
La Bussière 1979



JM – La grenouille et le boeuf, acrylique sur toile
Frøen og oksen, acryl på lærred. 148x112,
La Bussière 1983



JM – Les aristocialistes, acrylique sur toile
De aristokratiske socialister, acryl på lærred. 88x129,
La Bussière 1983



JM – La messe des ânes, acrylique sur toile
Æselmessen, acryl på lærred. 190x130,
La Bussière 1983



JM – Cul d'âne, acrylique sur toile
Æselrøv, acryl på lærred. 73x92,
La Bussière 1984



JM – Black out Afrique du sud – 'Black out sur les événements en afrique du sud', acrylique sur toile
Black out Sydafrika – 'Black out over begivenhederne i Sydafrika', acryl på lærred. 80x100, La Bussière 1985



JM – St. Phonie, acrylique sur toile
Den hellige symfoni, acryl på lærred. 80x100,
La Bussière 1985



JM – A l'eau de là, acrylique sur toile
Ved vandet, Hinsides, acryl på lærred. 130x160,
La Bussière 1986



JM – Flexibilite de l'emploi, acrylique sur toile
Arbejdsfleksibilitet, acryl på lærred. 80x100,
La Bussière 1986



JM – 'Les cygnes des temps', acrylique sur toile
Svanetegn, acryl på lærred. 89x130,
La Bussière 1988



JM – Piscine en coeur, acrylique sur toile
Hjertebassin, acryl på lærred. 97x130,
La Bussière 1988



JM – Au bord de la mer, acrylique sur toile
Ved havet, eller, Ved moderens skød, acryl på lærred. 116x90,
La Bussière 1990



JM – Les boules, acrylique sur toile
Kuglerne, acryl på lærred. 84x100,
La Bussière 1990



JM – Dali – 'Dali – D'Homage car D'aliment' (jeu de mots), acrylique sur toile
Dali – 'Dali – Det er synd fordi Dali lyver' (ordspil), acryl på lærred. 73x100, La Bussière 1993



JM – Divan terrible, acrylique sur toile
Den grusomme sofa, acryl på lærred. 146x98,
La Bussière 1993



JM – L'auto analyse, acrylique sur toile
Selvanalyse, eller, Bilanalyse, acryl på lærred. 146x114,
La Bussière 1993



JM – Vie d'ange, acrylique sur toile
Engleliv, acryl på lærred. 92x73,
La Bussière 1993



JM – Lecon de choses de la vie, acrylique sur toile
Lektion om livets forhold, acryl på lærred. 98x128,
La Bussière 1994



JM – Mi-revê miroir, acrylique sur toile
Halvdrøm – spejl, acryl på lærred. 116x89,
La Bussière 1994



JM – Censuram nostram, acrylique sur toile
Vores censur, acryl på lærred. 205x127,
La Bussière 1996



JM – Les touristes (Rome), acrylique sur toile
Turisterne (Rom), Acryl på lærred. 114x146,
La Bussière 1996



JM – La crèation du monde, acrylique sur toile
Verdens skabelse, acryl på lærred. 140x160,
La Bussière 1996



JM – Notre dame des mouches, image en relief-peinture avec cadre, pâte acrylique, peint acrylique sur contreplaque, les mouches sont faites à la main et en papier. Fluernes Vor Frue, reliefbillede-maleri med ramme, acrylpasta, acrylmaling på krydsfiner, fluerne er håndlavet og af papir. 70x120, La Bussière 1979



JM – Relief Barox, image en relief-peinture avec cadre, pâte acrylique, morceaux de bois, peint acrylique sur masonite.
Barox Relief, reliefbillede-maleri med ramme, acrylpasta, træstykker, acrylmaling på masonit. 70x120, La Bussière 1998



JM – La femme Zebra, image en relief-peinture avec des figures montés, masonite sur cadre caché, carton mâché et pâte acrylique, peinture acrylique sur masonite.
Zebrakvinden, reliefbillede-maleri med påbyggede figurer, maisonit med skjult ramme, papmaché og acrylpasta, acrylmaling på masonit. 140x170, La Bussière 1985



JM – Les oeufs du coucou, mannequin avec pied en bois marron. Formé de carton mâché, pâte acrylique et accessoires, peinture acrylique.
Gøgens æg, fransk gine med brun træfod. Formet med papmaché, acrylpasta samt accessoires, acrylmaling. 40x40x150, La Bussière 1991



JM – Cage aux oeufs d'oiseau, mannequin avec pied en bois blanc. Creusé et formé de carton mâché, pâte acrylique et accessoires, peint acrylique.
Bur med fugleæg, fransk gine med hvid træfod. Udhulet og formet med papmaché, acrylpasta samt accessoires, acrylmaling. 40x40x150, La Bussière 1986



JM – La veuve, mannequin avec pied en fonte noire. Formé de carton mâché, pâte acrylique et accessoires, peint acrylique.
Enken, fransk gine med sort støbejernsfod. Formet med papmaché, acrylpasta samt accessoires, acrylmaling. 40x40x150, La Bussière 1986



JM – Anges au balcon, mannequin avec pied en bois noir. Formé de carton mâché, pâte acrylique et accessoires, peint acrylique.
Engle på balkonen, fransk gine med sort træfod. Formet med papmaché, acrylpasta samt accessoires, acrylmaling. 40x40x150, La Bussière 1998



JM – Les pigeons aux anges, mannequin avec pied en bois vert. Formé de carton mâché, pâte acrylique et accessoires, peint acrylique.
Duerne med englene, fransk gine med grønmalet træfod. Formet med papmaché, acrylpasta samt accessoires, acrylmaling. 40x40x150, La Bussière 1998



JM – Baroxysme, acrylique sur toile. Du catalogue de l'exposition à enchères Millon-Robert 1993. L'emplacement de la peinture originale inconnu.
Baroxysme, acryl på lærred. Fra udstillingskatalog til auktionshus Millon-Robert 1993. Originalmaleriets placering ukendt. 114x146, La Bussière 1985



JM – La confirmation, acrylique sur toile. Du catalogue de l'exposition à enchères Millon-Robert 1993. L'emplacement de la peinture originale inconnu. Bekræftelsen, acryl på lærred. Fra udstillingskatalog til auktionshus Millon-Robert 1993. Originalmaleriets placering ukendt. 114x146, La Bussière 1991



JM – Klux kalm et voluptence, acrylique sur toile. Du catalogue de l'exposition à enchères Millon-Robert 1993. L'emplacement de la peinture originale inconnu.
Klux kalm og vellyst…, acryl på lærred. Fra udstillingskatalog til auktionshus Millon-Robert 1993. Originalmaleriets placering ukendt. 160x100, La Bussière 1988



JM – Caprifoies (jeu de mots), acrylique sur toile. Du catalogue de l'exposition à enchères Millon-Robert 1993. L'emplacement de la peinture originale inconnu.
Caprifoies (ordspil), acryl på lærred. Fra udstillingskatalog til auktionshus Millon-Robert 1993. Originalmaleriets placering ukendt. 100x145, La Bussière 1987



JM – Cageot soizeaux (jeu de mots), acrylique sur toile. Du catalogue de l'exposition à enchères Millon-Robert 1993. L'emplacement de la peinture originale inconnu.
Fuglebur (ordspil), acryl på lærred. Fra udstillingskatalog til auktionshus Millon-Robert 1993. Originalmaleriets placering ukendt. 97x130, La Bussière 1989



JM – La sirène, litografie originale sur carton. Pour affiche de l'exposition à Galerie Passepartout, Copenhague
Havfruen – orginal Litografi på pap. Til udstillingsplakat ved Galerie Passepartout, København. 60x80, La Bussière 1980.



JM – Mariage à St. Gilles, acrylique sur toile
Bryllup i St. Gilles, acryl på lærred. 146x114, La Bussière 1982

Italienske vægmalerier – Peintures murales Italiennes



JM – Fresque, La vecchia casa colonica à Castano Primo, Milano, peinture murale sur mur dans une cour, peinture spéciale Sikkens.
Freske, La vecchia casa colonica i Castano Primo, Milano, murmaleri på gårdmur, specialmaling Sikkens. 440x600, Castano 1991



JM – Fresque, La Fuga, maison privée à Turbigo, Milan, peinture murale, divisé en 12 éléments monté ensuite sur façade, peinture spéciale Sikkens.
Freske, La Fuga, privat hjem i Turbigo, Milano, murmaleri, delt op i 12 elementer og moneteret efterfølgende på facademur, specialmaling Sikkens. 500x500, Turbigo 1995



JM – Fresque sur escalier dans une maison privée, Turbigo, Milan, peinture murale d'intérieur directement sur le plâtre.
Freske på trappe i privat hjem, Turbigo, Milano, indendørs vægmaleri direkte på puds. ca. 300x350, Turbigo 1975



JM – Des fresques dans une maison privée, Bovolone, Verona, peinture murale d'intérieur directement sur le plâtre sur plusieurs murs.
Fresker i privat hjem, Bovolone, Verona, indendørs vægmaleri direkte på puds på flere vægge. ca. 200x250, Bovolone 1990



JM – Fresque ronde 'Il sassi del Ticino' à la Plaza Martini, Castano Primo, peinture murale sur mur de façade en plâtre, peinture spéciale Sikkens.
Rund freske 'Il sassi del Ticino' på Plaza Martini, Castano Primo, murmaleri på pudset facademur, specialmaling Sikkens. 350x450, Castano 1997

New York og Jazz – New York et Jazz



JM – Chelsea, peint pendant le séjour à Chelsea Hotel, New York, acrylique sur toile, collection Chelsea Hotel.
Chelsea, malet under opholdet på Chelsea Hotel New York, acryl på lærred, Chelsea Hotel-samlingen. ca. 70x120, New York 1988



JM – King Kong avec la Statue de la Liberté, New York, acrylique sur toile, propriétaire inconnu
King Kong med Frihedsgudinden, New York, acryl på lærred, ukendt ejer. ca. 70x120, New York 1988



JM – Funeral march, acrylique sur toile
Begravelsesmarch, acryl på lærred. 89x116,
La Bussière 1999



JM – Bird land, acrylique sur toile
Bird land, acryl på lærred. 116x162,
La Bussière 2000



JM – Petrucciani Jazz, acrylique sur toile
Petrucciani Jazz, acryl på lærred. 114x146,
La Bussière 2000



JM – Louisiane, huile sur toile
Louisiana, olie på lærred. 65x92,
La Bussière 2001



JM – Piano in blues, huile sur toile
Piano in blues, olie på lærred. 81x100,
La Bussière 2001



JM – La note bleue, acrylique sur toile
Blue Note, Acryl på lærred. 116x89,
La Bussière 2000



JM – New Orleans, acrylique sur toile
New Orleans, acryl på lærred. 89x116,
La Bussière 2000

Alderdom – Vieillesse



JM – Epitaphe, acrylique sur toile, texte: Il n'ya jamais de toujours…
Gravskrift, acryl på lærred, tekst: Der er aldrig altid.. . 19x26,
La Bussière 1998



JM – L'heure d'éte, acrylique sur toile, ia fleur est une montre
Sommertid, acryl på lærred, blomsten er et ur. 16x22,
La Bussière 1998



JM – Cimetière de mots II, acrylique sur toile, texte: impolitique
Ordkirkegård II, acryl på lærred, tekst: upolitisk. 16x22,
La Bussière 1998



JM – Chat l'heure, acrylique sur toile
Katte-varme-tid, acryl på lærred. 65x81, La Bussière 1995



JM – Cimetière de mots III, acrylique sur toile, texte: l'armée
Ordkirkegård III, acryl på lærred, tekst: Hæren. Læs: Hæren – magt og undertrykkelse. 19x24, La Bussière 1998



JM – Le poids du voyage, acrylique sur toile,
Rejsens vægt, acryl på lærred, 19x24,
La Bussière 1998



JM – Portrait vieille I, acrylique sur toile
Portræt af en gammel kone I, acryl på lærred. 39x51,
La Bussière 2000



JM – Portrait vieille II, acrylique sur toile
Portræt af en gammel kone II, 39x51,
La Bussière 2000



JM – Portrait vieille III, acrylique sur toile.
Portræt af en gammel kone III, acryl på lærred.39x51,
La Bussière 2000



JM – Portrait vieille IV, acrylique sur toile
Portræt af en gammel kone IV, acryl på lærred. 39x51,
La Bussière 2000



JM – La marelle fatale, acrylique sur toile
Den fatale hinkerude, acryl på lærred. 114x162,
La Bussière 2000



JM – Saute-mouton, acrylique sur toile
Springe buk, acryl på lærred. 194x131,
La Bussière 2000



JM – Vieille ange, acrylique sur toile
Gammel engel, acryl på lærred. 89x116,
La Bussière 2000



JM – Vieille plage, huile sur toile
Gammel strand, olie på lærred. 114x146,
La Bussière 2000



JM – Tunnel, acrylique sur toile de fibre de verre – la dernière peinture de Jean Moreux
Tunnel, acryl på fiberglaslærred – Jean Moreauxs sidste maleri. 114x146, La Bussière 2001

3 Faglige artikler – Articles professionnels



ER – Les signes du temps I, batik, encre sur papier japonais
Tidens tegn I, batik, tusch, på japansk papir. 18x33, 1972



JM – Amorphologie II, Partouse, dessin 70-20, encre et acrylique sur papier
Amorfologi II, Gruppesex, tegning 70-20, blæk og acryl på papir. 55x76, 1970



ER – Les signes du temps II, batik, encre sur papier japonais
Tidens tegn II, batik, tusch, på japansk papir. 18x33, 1972



JM – Amorphologie III, Partouse, dessin 70-21, encre et acrylique sur papier.
Amorfologi III, Gruppesex, tegning 70-21, blæk og acryl på papir. 55x76, 1970

Summary

A presentation of the artist couple Else Raasum and Jean Moreaux

Else Raasum and Jean Moreaux met each other in 1962 during their early studies at the École des Beaux-Art Art Academy in Paris, and that meeting was to become the beginning of a lifetime together with art as the focal point. Else Raasum (1942-2017) was born in Denmark and educated at the Arts and Crafts School in Copenhagen Denmark, while Jean Moreaux (1938-2001) was born in France and trained at the arts and crafts school École d'arts Decoratifs in Grenoble, France. At no time were they in doubt that they would devote themselves to art rather than to any other occupation; they travelled around Europe at a time when both art and society were undergoing great changes.

They moved to Amsterdam in 1964 and both received independent scholarships at the Rigsakademiet in Amsterdam. For Else Raasum the scholarship was for etching and for Jean Moreaux it was for painting. In 1966, only a few years later, they moved to Brussels, and with inspiration from both the Cobra movement and the surrealists like Dubuffet and Magritte they both experienced an artistic birth, where they freed themselves from the classical drawing and painting, and with a great deal of enthusiasm they both began an independent artistic career.

Early on they both became inspired by Asger Jorn and the other Cobra artists, and Cobra was of great importance to both of them and their artistic development. Moreaux developed a refined French interpretation of Cobra blended with his very own graffiti-oriented elements, and it is interesting to observe how Raasum's lyrical calligraphy-inspired works have shared features with Christian Dotremont's logograms, and that her ceramic reliefs have clear references to Asger Jorn.

From 1971 to 1977 Raasum and Moreaux resided near Milan and the local association "Est Ticino" in Castano Primo showed great interest in their art, which turned out to be a life-long interest. Here they both realised large outdoor projects. For Raasum it was among other things a large outdoor playground sculpture for kids in a schoolyard in Vittuone, and for Moreaux it was both indoor and outdoor murals.

They returned to France in 1978, to La Bussière south of Paris where they could work undisturbed.

Over the years, Raasum was persistent with her abstract coloristic and calligraphic idiom, all the while experimenting with materials, and over time she worked with both clay, acrylic paste, concrete, fiber cement, marble and alabaster for her sculptures. In France Raasum also continued with large outdoor sculptures and she often travelled back to Italy as new tasks and opportunities were there.

Like avant-garde artists, Moreaux became obsessed with laughter-culture and the carnival-like, and he renegotiated his style with the historic kitsch and satire. Moreaux passed through various genre-studies during his works, but his guiding and pulling force was surrealism, as well as cultural criticism, political satire, humour and the fabulous joy of drawing and painting were some of the general traits. Throughout the years his works took the form of a journey through very diverse expressions – painting, drawing, cartoon, puzzles, sculptures and manikins - which led him, back in France, to unfold his great genre-project, which he dubbed "Baroxysme".

The "Baroxysme project" was a loving tribute to Baroque's magnificent and cliché-filled idioms, and an intense demonstration of art's impeccable imagination. Furthermore, it was a passionate attack on all conventional patriarchal power symbols. Moreaux was beyond any doubt a great painter, and it is our belief that his imaginative humour and biting political irony are of great interest to an international audience.

Moreaux took his own life on 2nd May 2001, 62 years old, as he could no longer paint as he wanted due to deliberating health issues, and it was probably a natural consequence of an uncompromising life with art as his lifeblood. A few years later in 2004 Raasum moved to Montfort sur Argens in Provence in a townhouse overlooking the vineyards and olive groves. She had an optimistic look upon life til the end, and very clarified with her life choices. She continued to work with painting and sculptures, although she was suffering gradually from the impacts and degradation of rheumatoid arthritis. For Raasum it was at all times freedom that counted. The freedom to be able to do whatever one felt like.

We have dubbed this book "Morosum" such as Moreaux named a joint exhibition in Grenoble in 1999. It was a retrospective exhibition that showed a selection of the couple's works from during the period from 1963 to 2001, and the exhibition was built so paintings by Moreaux and sculptures by Raasum were presented in dialogue with one another. It is in the same spirit that this book is written and structured in today.

In addition to the chronological representation of the couple and their works, we present two professional articles by art critic post doc Jens Tang Kristensen, respectively "The Colorist School – From Cobra to Raasum and Moreaux" and "To be painting on the Edge of Everything – Jean Moreaux and Baroxysmen", which puts Rassum's and Moreaux's art production into an art historical context.

More information about the artist couple Else Raasum and Jean Moreaux and potential activities, exhibitions etc. can be found on the portal www.morosum.com.

Malene Ringvad & Peter Friederich, Hellerup, November 2019

Riassunto - Sommario

Una presentazione della coppia di artisti Else Raasum e Jean Moreaux.

Else Raasum e Jean Moreaux si incontrarono nel 1962 a Parigi, studenti alla Scuola di Belle Arti. Else Raasum (1942-2017), danese, era diplomata alla Scuola di Arti e Mestieri di Copenhagen, mentre Jean Moreaux (1938-2001), francese, aveva frequentato la Scuola di Arti Decorative di Grenoble. Percorsero l'Europa in un periodo di grandi cambiamenti nell'arte e nella società, mai dubitando di dare la precedenza su tutto al loro impegno artistico.

Nel 1964, si trasferirono ad Amsterdam perché entrambi vincitori di una borsa di studio della Rijskademia di Amsterdam. Raasum per tecniche di incisione e Moreaux per la pittura. Alcuni anni dopo si spostarono a Bruxelles dove, ispirati dal movimento Cobra e da surrealisti come Dubuffet e Magritte, si affrancarono dal disegno e dalla pittura classica venendo alla luce come artisti autonomi e pieni di entusiasmo.

Entrambi si erano lasciati molto presto ispirare da Asger Jorn e dagli altri artisti di Cobra, un movimento che rappresentò molto per loro dal punto di vista personale e di sviluppo artistico. Moreaux ne diede una interpretazione raffinata con elementi tratti dai propri dipinti ispirati ai graffiti. Ed è altresì molto interessante osservare i tratti comuni tra le opere liriche di Raasum, influenzate dalla calligrafia e i logogrammi di Christian Dotrement e i riferimenti chiarissimi a Asger Jorn nei rilievi in ceramica. Dal 1971 al 1977 Raasum e Moreaux risiedono vicino a Milano, nei pressi di Castano Primo. Un'associazione locale, la "Est Ticino" dedicò un grande interesse alle loro opere e li seguì per tutto il corso della loro vita. Qui i due artisti realizzarono grandi progetti sia all'aperto che in spazi chiusi. Per Raasum si trattò, tra tanti lavori, della realizzazione di una grande scultura-gioco installata nel cortile di una scuola a Vittuone, per Moreaux di affreschi su muri esterni o in interno.

Nel 1978 fecero ritorno in Francia, andando a vivere a La Bussière a sud di Parigi dove proseguono indisturbati il loro lavoro.

Nel corso degli anni Raasum è rimasta fedele al linguaggio formale astratto, colorista e calligrafico, pur proseguendo per le sue sculture nella sperimentazione di materiali diversi: argilla, pasta acrilica, cemento, fibrocemento, marmo e alabastro. Anche In Francia ha continuato a realizzare grandi sculture all'aperto tornando spesso in Italia per nuove commesse.

Come gli artisti d'avanguardia, Moreaux utilizza il linguaggio della comicità e del carnevalesco, facendo un uso nuovo del kitsch e della satira. Denominatore comune nei suoi diversi studi di genere è il surrealismo. Altri tratti costanti sono la critica della cultura, la satira politica, l'umorismo e la gioia delirante nel disegnare e nel dipingere. Nel corso degli anni la sua opera si è costruita come un viaggio attraverso forme di espressione molto diverse – dipinti, disegni, fumetti, puzzle, sculture e manichini – fino al grande progetto di un nuovo genere a cui mise mano dopo il ritorno in Francia e che ha chiamato Baroxisme.

Il Baroxisme è stato un omaggio amorevole allo stile grandioso e pieno dei cliché del barocco e una dimostrazione insistente della immaginazione indomabile dell'arte. Il progetto è stato inoltre un attacco infuocato contro tutti i simboli convenzionali della potenza patriarcale. Senza alcun dubbio Moreaux è un grande pittore e siamo convinti che l'umorismo feroce e la satira politica sferzante incontrerà l'interesse di un pubblico internazionale.

Moreaux si è suicidato il 2 maggio 2001 all'età di 62 anni. Egli non poteva più dipingere come avrebbe voluto. Questo è stao probabilmente il corollario di una vita di artista senza compromessi. Alcuni anni dopo, nel 2004, Raasum si è trasferita a Montfort sur Argens in Provenza in una casa con vista su vigne e ulivi. Ottimista fino alla fine senza rimpiangere nessuna delle sue scelte passate. Ha continuato a lavorare a dipinti e sculture malgrado soffrisse in modo crescente di reumatismo articolare. Per Raasum la libertà di realizzare ciò a cui teneva e' sempre stata la cosa che più contava.

Abbiamo intitolato questi libro "Morosum", lo stesso nome che Moreaux aveva dato ad una loro mostra tenutasi a Grenoble nel 1999. Era una retrospettiva che esibiva una raccolta di opere scelte della coppia, realizzate tra il 1963 e il 1999, con dipinti dell'uno e sculture dell'altra presentate in dialogo tra loro. Ed è con lo stesso spirito che questo libro è stato progettato e scritto.

Come supplemento alla presentazione cronologica della vita dei due artisti e delle loro opere, aggiungiamo due articoli del critico d'arte Jens Tang Christensen, post-doc: " La scuola colorista – da Cobra a Raasum e Moreaux" e "Dipingere al margine di tutto – Jean Moreaux e il Baroxisme". I due articoli inseriscono la produzione di Raasum e Moreaux nel contesto della storia dell'arte.

Per ulteriori informazioni sulla coppia Else Raasum e Jean Moreaux, e sulle nostre future iniziative esposizioni o altro vi invitiamo a consultare il sito internet www.morosum.com

Malene Ringvad & Peter Friederich, Hellerup, Novembre 2019

Kurzfassung

Eine Präsentation des Künstlerpaars Else Raasum und Jean Moreaux

Else Raasum und Jean Moreaux trafen sich im Jahre 1962 während ihrer Studien an der Kunstakademie École des Beaux-Arts in Paris. Dieses Treffen war der Start in ein langes gemeinsames Leben, in welchem das Kunstschaffen die Hauptrolle spielte. Die Dänin, Else Raasum (1942 2017), absolvierte die Kunsthandwerkerschule in Kopenhagen, der Franzose, Jean Moreaux (1938-2001), die Kunsthandwerkerschule Ecole d'Art Decoratifs in Grenoble. In einer Zeit grosser gesellschaftlicher und kultureller Veränderungen in Europa, widmeten sich Raasum und Moreaux ausschliesslich dem alleinigen Kunstschaffen.

1964 reisten die beiden nach Amsterdam. Stipendien der Rigsakdemiet - Raasum für Radierung und Moreaux für Malerei - ermöglichten ihnen diesen Aufenthalt. Einige Jahre später, 1969, dislozierten sie nach Brüssel . Inspiriert durch die Cobra Bewegung und den Surrealisten Dubuffet und Magritte u.v.a.m. erlebten sie ein künstlerisches Erwachen mit der Konsequenz, dass sie sich von der klassischen Zeichnung und der Malerei frei machten. Dies war der Beginn einer mit grosser Begeisterung gelebten künstlerischen Laufbahn.

Früh liessen sich beide von Asger Jorn und anderen Cobra Küstlern inspirieren, somit wurde die Begegnung mit der Cobragruppe eine wichtige Erfahrung für ihre künstlerische Entwicklung in der Zukunft. Moreaux entwickelte daraufhin eine eigene raffinierte französische Interpretation von Cobra, in welcher sich seine eigenen Graffiti-orientierten Bildelemente vermischen. Es ist interessant zu sehen, wie die lyrisch und kalligrafisch-inspirierten Kunstwerke von Raasum gemeinsame Merkmale mit Christian Dotremonts Logogrammen aufweisen und wie Ihre keramischen Reliefs deutliche Referenzen zu Asger Jorn zeigen.

Von 1971-77 wurden Raasum und Moreaux in der Nähe von Mailand sesshaft. Die lokale Vereinigung "Est Ticino" in Castano Primo, zeigte grosses Interesse für Ihre Kunst, ein Interesse, welches lebenslang währen sollte. Hier schafften die beiden Freiluftprojekte: Raasum kreierte u.a. eine grosse Freiluft Spielskulptur für einen Kinder- Schulhof in Vittuone, Moreaux schuf Wandfresken, sowohl für Innen- wie auch Aussenräume.1978 reisten sie zurück nach Frankreich, nach La Bussière südlich von Paris, wo sie ungestört arbeiten konnten.

Raasum blieb im Laufe der Jahre bei ihrer abstarkten koloristischen Formensprache. Sie experimentierte mit verschiedenen Materialen wie Lehm, Acrylpaste, Beton, Faserzement, Marmor und Alabaster für ihre Skulpturen. In Frankreich arbeitete sie weiter an grossen Freiluftskulpturen und reiste des öfteren nach Italien zurück, wo neue Arbeiten auf sie warteten.

Ähnlich wie die Avantgardekünstler, war Moreaux fasziniert von der Kultur des Karnevalesken. Er widmete sich in seinem Werk dem historischen Kitsch und der Satire. Ähnlich wie die Avantgardekünstler, war Moreaux fasziniert von der Kultur des Karnevalesken. Er widmete sich in seinem Werk dem historischen Kitsch und der Satire.

Moreaux bewegte sich während seines künstlerischen Schaffens duch verschiedene Kunstauffassungen. Der gemeinsame Nenner sollte aber stets der Surrealismus bleiben, in welchem die Kulturkritik, die politische Satire, Humor und die fabulierende Freude des Zeichnens und des Malens sich wiederspiegelten. Im Laufe der Jahre nahm sein Werk die Form einer Reise durch verschiedene Ausdrucksformen und Stile an . Zeichnung, Malerei, Karikatur und Cartoons, Puzzlespiele, Skulpturen und Mannequin-Schneiderpuppen. Zurück in Frankreich, startet er sein grosses Genreprojekt, welches er "Baroxysme" taufte.

Das Baroxysme-Projekt war eine liebevolle Hommage an die grandiose und klischierte Formensprache des Barocks und eine eindringliche Demonstration der uneindämmbaren Fantasie der Kunst. Und so war der Baroxysme auch ein leidenschaftlicher Angriff gegen alle konformen und patriarchalischen Machtsymbole. Moreaux war zweifellos ein grosser Maler und wir sind überzeugt dass der fabulierende Humor und die beissende politische Ironie mit Sicherheit auch für ein internationales Publikum interessant sein könnte.

Moreaux hat sich am 2. Mai 2001, 62 Jahre alt, das Leben genommen. Er konnte nicht mehr malen, wie er wollte, und das war sicherlich eine natürliche Folge eines kompromisslosen Lebens mit der Kunst als hauptsächlichen Lebensnerv.

2004 zog Raasum nach Montfort sur Argens in der Provence und installierte sich dort in einem Haus mit Aussicht über Weinfelder und Olivenhaine.

Sie arbeitete weiter mit Malerei und Skulptur, obschon Sie mehr und mehr von Rheuma geplagt wurde. Bis zu ihrem Ende blieb sie Optimistin, sie bereute keinen Entscheid, den sie während ihres Lebens getroffen hatte. Freiheit, das zu tun, wonach man Lust hat, war für Raamus das Lebensmotto.

Wir haben dieses Buch "Morosum" getauft, so wie Moreaux eine gemeinsame Ausstellung in Grenoble 1999 benannte. Eine Retrospektive, welche Werke des Paares aus der Periode 1963-1999 zeigte. Die Ausstellung war so gestaltet, dass die Malereien von Moreaux und die Skulpturen von Raasum im Dialog miteinander standen. Im gleichen Sinne ist auch dieses Buch geschrieben und gestaltet worden.

Als Ergänzung zu der chronologischen Darstellung des Künstlerpaares und ihres Werks präsentieren wir auch zwei Artikel des Kunstkritikers Post-Doc Jens Tang Kristensen, beziehungsweise "Die koloristische Schule - von Cobra bis Raasum und Moreaux " und " Zu malen am Rand von allem - Jean Moreaux und der Baroxismus", welche die Produktionen von Raasum und Moreaux in einen kunsthistorischen Zusammenhang setzen.

Weitere Informationen über das Künstlerpaar Else Raasum und Jean Moreaux sowie zukünftige Aktivitäten, Ausstellungen, usw. finden Sie auf dem web portal www.morosum.com.

Malene Ringvad & Peter Friederich, Hellerup, Januar 2019

MOROSUM
En præsentation af kunstnerægteparret Else Raasum og Jean Moreaux
Une présentation du couple d'artistes Else Raasum et Jean Moreaux
© Malene Ringvad & Peter Friedrich, Forlaget Spring, 2019

Grafisk tilrettelæggelse: SPRING
Forsideillustration: Jean Moreaux: *Pour la vie (Til livet), 1968*
Bagsideillustration: Else Raasum: *Portrait (Portræt), 1967*

Published by Forlaget SPRING
DK-2900 Hellerup
www.forlagetspring.dk

Trykt hos Narayana Press, 8300 Odder
Printed in Denmark 2019

ISBN 978-87-93358-62-1

Udgivet med venlig støtte fra
Gottfred og Gerda Eickhoffs Fond og
Konsul George Jorck og Hustru Emma Jorcks Fond

For enkelte illustrationer i denne bog har det ikke været muligt at finde frem til den retmæssige copyright-indehaver. Såfremt vi på denne måde har krænket ophavsretten, er det sket ufrivilligt og utilsigtet. Retmæssige krav i denne forbindelse vil blive honoreret, som havde der foreligget en forhåndsaftale.

Enhver form for gengivelse er kun tilladt på institutioner
efter aftale med Copy-Dan inden for de aftalte rammer.