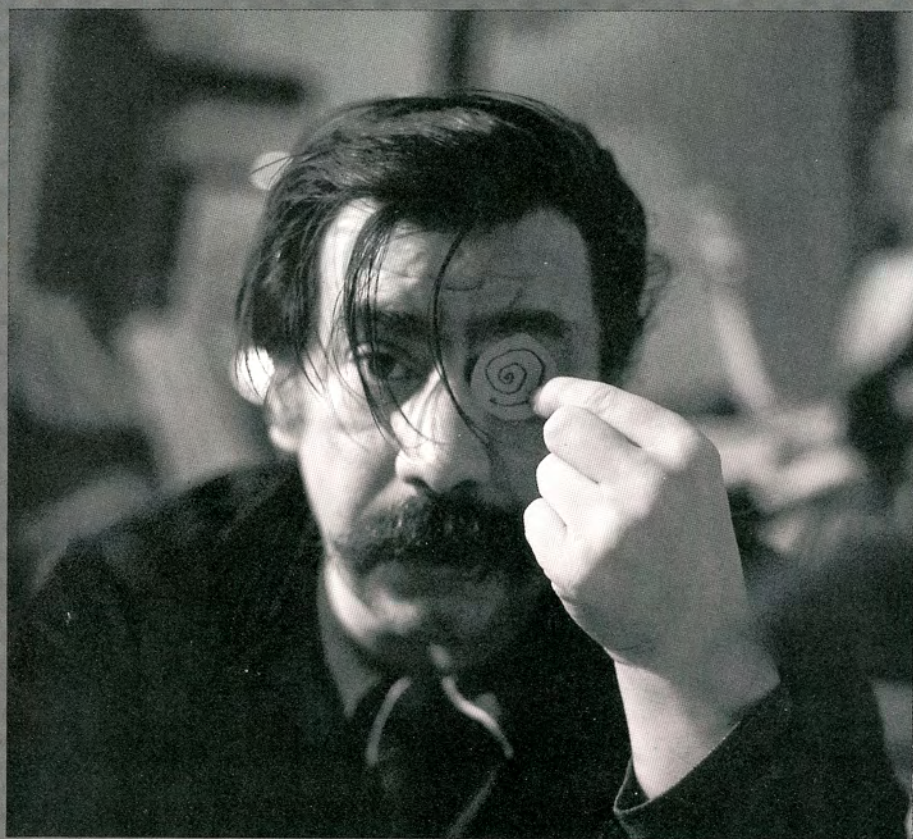


COBRA



ET APRÈS

Cobra et après

En film af Ole Roos

Fotografer: Dirk Brüel, Peter Roos og Ole Roos

Tonemester: Ole Henning Hansen

Klip: Ole Roos og Ole Askman

Kunstnerisk konsulent: Ulrik Friis-Møller

Oversættelse: Uffe Harder

Produktion: Knud Hauge

Producent: RM productions, München

Distribution i Danmark: Roos/Hauge film 1989

16 mm, farve, 54 min.

Udlejning: Statens Filmcentral

Denne pjece er udgivet af SFC, 1989.

Redaktion: Ulrik Friis-Møller, Knud Hauge og Ole Roos.

Fotografier af Ole Roos og Dirk Brüel. Forsideportræt: Christian Dotremont.

Side 5: Pierre Alechinsky. Side 8-9: Egill Jacobsen. Bagside: Karel Appel.

Lay-out af plakat og pjece: Ulrik Friis-Møller.

Pjecen trykt af Frede Rasmussens bogtrykkeri.

Hvad var Cobra?

Historien om Cobra er faktisk helt usædvanlig, for Cobra var en international kunstnersammenslutning, skabt af kunstnerne selv og måske verdens første af sin art. Dens to vigtigste drivkræfter var belgieren Christian Dotremont, der i lange perioder boede i Danmark og efterhånden lærte sig dansk, og maleren Asger Jorn. De oprettede Cobra den 8. november 1948 på Notre-Dame Hôtel på Quai Saint-Michel i Paris, sammen med de hollandske malere Appel, Constant og Corneille og den belgiske digter Joseph Noiret. Takket være Asger Jorns formidling kom Appel, Constant og Corneille allerede i 1948 til at deltage i Høst-udstillingen på Den Frie i København og danske kunstnere som Henry Heerup, Egill Jacobsen og Carl-Henning Pedersen fik tidligt en nær forbindelse med Cobra. Senere kom også Mogens Balle til. Den alsidige Christian Dotremont – han var digter, men beskæftigede sig også med maleri, blev senere berømt for sine *logogrammer*, en udtryksform, der var hans egen opfindelse, og hans roman *Stenen og hovedpuden* fra 1955 (hvor Asger Jorn optræder under navnet Ole) udkommer på dansk i dette efterår – var også til stede på Høstudstillingen i 1948.

Navnet Cobra var et af dem, Dotremont i et brev af 13. november 1948 foreslog Asger Jorn til den nye gruppe. Det er dannet af de første bogstaver i de tre bynavne COpenhague, BRuxelles og Amsterdam i deres franske former. Og Cobra voksede hurtigt. Der kom kunstnere til fra Frankrig, England, Sverige, Vesttyskland og fra Belgien, blandt andre den unge maler Pierre Alechinsky, og Holland. De fleste var malere, billedhuggere og, i Belgien, digtere, men der var også arkitekter, fotografer, keramikere, en komponist, filmfolk og andre og denne alsidighed er en af de ting, der var karakteristiske for Cobra. En meget værdifuld allieret fik gruppen i Willem Sandberg, direktøren for Stedelijk Museum i Amsterdam.

Som gruppe kom Cobra til at eksistere i tre år, fra 1948 til 1951, men ord som gruppe og sammenslutning kan godt give nogle forkerte forestillinger. I en tekst skrevet den 8. november 1978, altså på trediveårsdagen for grundlæggelsen, kaldte Dotremont Cobra for en »relativt or-

ganiseret bevægelse« og på første side i Cobra-tidsskriftets nr. 1 står der: »Smidigt bånd mellem den danske eksperimenterende gruppe (Høst), den belgiske eksperimenterende gruppe (Surréaliste-révolutionnaire) og den hollandske (Reflex)« og det er nok i virkeligheden det, Cobra var, et smidigt bånd, ikke en sammenslutning med bestyrelse og regler. Og det er nok noget af forklaringen på Cobras livskraft.

Blandt meget andet udgav Cobra et stort og smukt tidsskrift, som naturligvis også hed Cobra. Det fik i alt 10 numre, som i 1980 blev genoptrykt og udsendt i et særligt bind af forlaget Jean-Michel Place i Paris. Der fik man omsider lejlighed til at se dobbeltnummeret 8-9, det danske nummer, som i sin tid på grund af pengemangel var strandet på korrekturstadiet.

Christian Dotremont, der var redaktør af Cobra-tidsskriftet, har flere gange prøvet at placere Cobra i forhold til anden moderne kunst. Cobra var ikke ekspressionistisk, selv om påvirkningen fra ekspressionismen ofte er tydelig. Cobra var ikke surrealistisk, men tit ligefrem imod surrealismen. Cobra var et internationalt miljø, en fælles pulje af ideer. Kunstnerne besøgte hinanden, nu og da arbejdede de sammen, som under det berømte komsammen i de danske arkitekters sommerhytte i Bregnerød. Men pladsen tillader mig ikke at fordybe mig i Cobras utroligt rige historie. En del af den fortælles af de medvirkende i filmen.

Cobra var spontan, anti-autoritær, imod specialisering, imod isolation. Cobra opløstes som bevægelse i 1951, men gik ikke i opløsning og bevæger sig stadig. I 1978 skrev Dotremont om Cobra-kunstværker: »Helheden skriger sjældent uden at synge, synger sjældent uden at skrigе, skriger sjældent uden at le, etc.« og »Cobras humor er for spontan, for voldsom, for øm, for sensuel, for frisk og for varm til at være intellektualistisk, til på nogen som helst måde at være systematisk.« Det er netop sådan, jeg husker Cobra fra de mange år, både før og efter 1951, da jeg selv var en del af denne Cobraverden som stadig er nærværende og stadig manifesterer sig, selv om den som gruppe opløste sig selv for 38 år siden.

Uffe Harder



Cobralder og malerens fortvivlelse

De der studerer vor tids kunsthistorie er ikke kedé af det. Disse breve, disse spørgeskemaer der havner på den levende, eller overlevende genstands bord, er han virkelig nødt til at læse dem, fra ende til anden? Formiddagene er korte. Men i telefonen følger forskeren angrebet op, bønfalder allerede om fotografier, en biografi, en komplet bibliografi.

– Den anden liste med spørgsmål om Cobra følger med næste postgang, jeg beder Dem besvare dem punkt for punkt, i detaljer, inden lad os sige ... inden sommerferien. På forhånd tak.

En genstand, der samtykker, bliver straks ansat som gratis arkivar (det fjols vil aldrig mere få tid eller frihed til at fremlægge flere gåder). Han var været med i en »bevægelse«, han vil blive bedt om at lære igen, kontrollere den teoretiske viden, han formodes at have siddet inde med i sin ungdom og i lyset af de øjeblikkelige forhold – det følger af sig selv – gøre rede for fortidens afvigelser og fejl uden fejgt at påberåbe sig den forældelsesparagraf, selv de værste forbrydere drager fordel af efter tyve år.

Hvad så? Skal han sige ja eller bide, leve op til situationen eller flygte?

– Hvorfor har De aldrig mødt James Ensor? Ikke længe efter krigen (jeg ved det, jeg har kontrolleret) tog De engang imellem til Ostende, hvor Mesteren døde. De besøgte Deres ven Hugo Claus, ikke sandt? Jamen tænk dog, midt i Cobra-tiden! De skulle have opsøgt Ensor, stillet ham spørgsmål.

– Men forstår De, vi ville ikke forstyrre ham.

I 1960'erne begyndte afhandlingskræmmerne og afhandlingskræmmerkerne at rykke frem. Margarets afhandling – hvor stoffet var tygget på forhånd for elever i afhandlingsnød og som senere dukkede op igen under forlagsmærket »Den kloge flue« – førte til Carlos' afhandling, som førte til Annas afhandling, som førte til Josips afhandling, som førte til Marie Thérèses afhandling ... som førte til jeg ved ikke hvems afhandling der, som belønning, blev til en ubetimelig såkaldt Cobra-udstilling på rådhuset i Strookerk – men det betyder ikke noget, man må bare lære at leve med det. Ingen hovedperson ville få lov til at gøre opmærksom på de unøjagtigheder, der fra den ene afhandling førtes

over i den anden. Det lader til, at vi ikke er objektive, at vi ikke anlægger et videnskabeligt synspunkt, at det allerede er nok at ... Dårilige dommere, siger de og dermed er sagen uddebatteret. Universitetsafhandlinger giver ikke (genren tillader det ikke) ret til svar.

Da jeg en aften virkelig havde fået nok af Cobra (men vær forsigtig, forestil Dem, at Atlan en aften forbitret havde betroet sin vordende enke: »Cobra hænger mig ud af halsen, Cobra-Cobra-altid-Cobra«. Hvis hun nu havde været så uheldig at komme til at overspille denne pludselige irritation, ville den afdøde have risikeret i sin biografi »aldrig ... eller i så ringe grad at have deltaget i Cobra, at jeg synes, vi skal glemme det«) lod jeg, som om Benhavn, Uxelles og Msterdam ophævede selve eksistensen af vore tre byer: man ville kun have set et BUM og så ville man regionalt, nationalt, eftersom ethvert cancelli trækker dynen til sin side, have ladet os være i fred med Cobra! Det nedfældede jeg på et ark papir: Jorn tilføjede henrykt lidt farveblyant, tre ord:

DET STORE BUM

og skrev under. Jeg tilføjede 1961, som var året. Her var der stof til en afhandling. Dotremont kontraserede.

Pierre Alechinsky

Fra Pierre Alechinsky: Dotremont et Cobra-forêt. Editions Galilée, Paris, 1988.
Oversat af Uffe Harder.



Saglighed og mystik

Der maa straks berøres et ømt punkt, nemlig den kunsthistoriske betegnelse -isme, der selvfølgelig ikke har noget at gøre med den kunstneriske kvalitet. Der er stadig nogle, der misforstaar dette.

Ofte opstaar en ny kunstretning, naar en kunstner lytter til sin indre stemme, skaber ud fra sig selv, udtrykker sit inderste væsen, der altid er i overensstemmelse med det levende. Han føler trang til at male noget helt forskelligt fra tidligere tiders maleri, han ønsker at male sin tids opfattelse. Lykkes det ham, vil man se, at hans maleri paa væsentlige punkter danner en reaktion imod det foregaaende. Dog, en egenskab vil han have fælles med alle tiders skabende kunst: At han er levende i sin opfattelse, følsom i sin modulation (d.v.s. penselføring) og at han har nerve i sit indhold. Kammerater og ligesindede bliver inspirerede af hans opfattelse, denne tager mere og mere bevidst form og faar maaske en teoretiker, som anser synspunkterne for betydningsfulde, hvorefter man saa kan have en ny -isme. Det vil sige, at den har faaet sin kunsthistoriske betegnelse.

Det siger selvfølgelig intet om, at alle dens tilhængere er talentfulde eller talentløse. Den talentfulde eller skabende kunst gaar ofte paa tværs af alle retninger og lader sig paavirke af dem alle.

For at undgaa misforstaaelser maa det slaas fast, betegnelsen -isme har først og fremmest kunsthistorisk betydning. Historisk, specielt med henblik paa de tidligere generationer, er den værdifuld, fordi man deraf faar et klarere overblik over kunstens udvikling. I vor tid, i dag, er det derimod uhyre vanskeligt, og nærmest uheldigt at erklære den ene eller den anden retning for værdiløs. Det vilde svare til, om man delte blomsterne, imedens de endnu er i knop, i skønne og uskønne. Det samme, hvis man delte børnene, medens de vokser og udvikler sig, i onde og gode.

For at forstaa kunst behøver man ikke at kende dens historie, vigtigst er det, at man er fordomsfri, ikke kræver noget af malerne, men indtager en ligesaa sympatisk stilling, som var det en Rembrandt eller Picasso. Man bør være modtagelig for denne farveverden. Bliv ikke forarget over noget, men prøv at forstaa farvernes sprog, som de maaske

forstaar musikkens eller litteraturens. De vil ikke blive snydt, selv om de maaske i begyndelsen bliver narret af overfladiske malere.

Det maa altid være vor opgave at forstaa kunstnernes egenart, deres indsats, der hvor de udvider vor erkendelse. Ligeegyldigt og latterligt er det, naar vi giver kunstnerne karakterer, taler om at den ene er større end den anden, eller paa anden maade søger at klassificere dem. Vi skal ikke give karakterer, gør vi det, er vi hovmodige dilettanter, der forsøger at demonstrere vort mindreværd. Vi skal forstaa og atter forstaa.

Der er endnu mennesker, der mener, at alt arbejde med mystik er reaktionært, det er fejltagtigt. Al skabende kunst bevæger sig, i kraft af den levende fantasi, paa grænsen af det kendte og det ukendte, det bevidste og ubevidste, af erkendelse og mystik. Naar livet er skabende og derfor levende, kan det aldrig gentage sig selv, men udfolder sin rigdom i stadig nyt indhold. Livet skal ikke blot tænkes og maales, det skal leves.

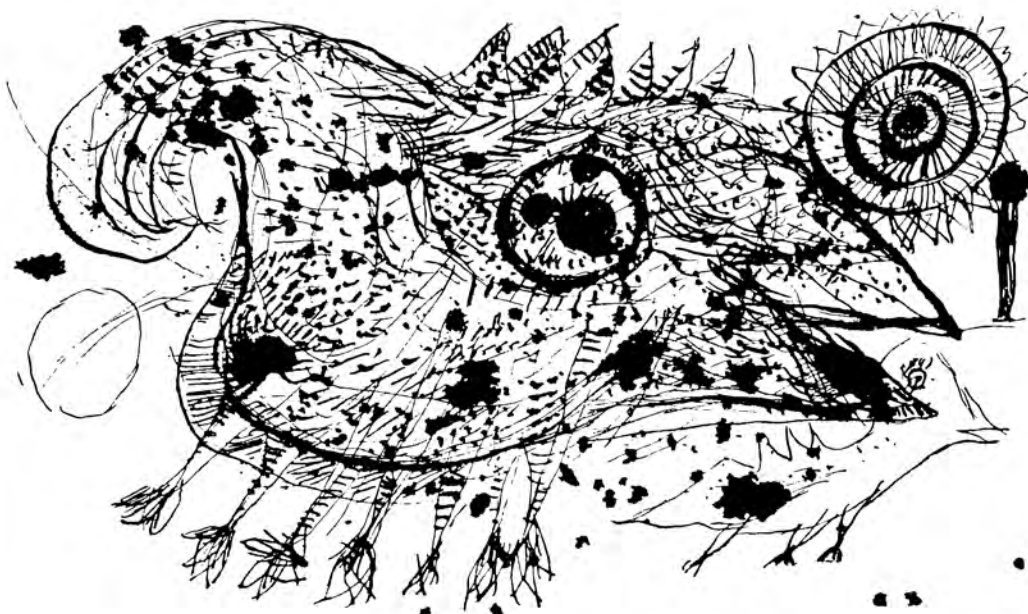
I al levende kunst foregaar en udvikling til det ukendte. Denne udvikling vil kun føre til fremskridt, naar erkendelse og mystik er organisk forbundne.

Mystikken er det ukendte; naar det ukendte bliver kendt, er det viden; for at forøge vor viden, maa vi stadig søge det endnu ukendte.

Egill Jacobsen

Uddrag af artikel i *Helhesten*, 1. årg. hæfte 1, 1941.

Trykt med forfatterens tilladelse.



Tegning af Carl-Henning Pedersen.

EN FILMS TID

Af Knud Hauge

COBRA-filmen, som nu i 1989 får sin danske biograf- og Statens Filmcentral-premiere, har en fortid på ikke mindre end 18 år.

I 1971 var Ole Roos og jeg optaget af ideen om at fastholde nogle af de væsentligste danske COBRA-malere på film af små 10 minutters varighed. Dengang var de mellem 40 og 60 år og havde efter vores opfattelse det historiske overblik og den bedst mulige alder til at formidle for eftertiden, hvad COBRA havde betydet for hver enkelt af dem.

På det tidspunkt var jeg leder af Nordisk Film Junior (kortfilmafdelingen på Nordisk Film) og med vores oplagte idé opsøgte jeg Statens Filmcentral (SFC).

Det kom der imidlertid ikke noget ud af.

I München kendte jeg »ein filmkaufmann« tilbage fra 1965 og i 1972 henvendte jeg mig til Reiner Moritz, for at vise ham en film Ole Roos havde lavet om den franske skuespiller Michel Simon. Samtidig skulle Ole og Reiner møde hinanden, så Reiner kunne tage hjem til München, inspireret af det han havde set, vores samtaler og ideen om COBRA-portrætterne, for derefter straks at sende kontrakt og penge til realisering af ideen. For Reiner Moritz var allerede dengang en væsentlig producent og distributør på det internationale TV-marked.

Det kom der imidlertid heller ikke noget ud af – i hvert fald ikke i første omgang.

På trods af det skrev Ole i februar 1973 et

brev til Asger Jorn, i håb om at han ville fatte interesse for ideen og vi på den baggrund kunne skabe grundlag for realisation af projektet. Vi nåede aldrig at få svar. Asger Jorn døde 1. maj.

Men i december 73 (i mellemtiden havde jeg opsagt min stilling på Nordisk Film) dukkede Reiner Moritz op igen. Det var lykkedes ham at finansiere en dokumentarserie i 11 afsnit om kunsten i dette århundrede, ved at koble et næsten uendeligt antal TV-selskaber – heriblandt Danmarks Radio – sammen som co-producenter under forudsætning af, at filmene blev produceret i de lande kunstretningerne eller »ismerne« stammede fra.

Med COBRA-malerne havde han 3 valgmuligheder: Danmark, Holland og Belgien. Og nu bar vores tidligere møder frugt. Han bad Ole og mig påtage os opgaven med at lave en film om COBRA. Nu var det ikke længere 10 minutters portrætter af danskere det handlede om.

Vi fik faktisk en ret stor pose penge – i datidens målestok – med krav om, at filmen skulle fortælle om de væsentligste COBRA-malere fra såvel COpenhagen som BRuxelles og Amsterdam og det skulle være en film på 50-60 minutter. Pludselig havde vi fået mulighed for, udover danskerne, at portrættere Alechinsky, Corneille, Appel og alle de andre samt Christian Dotremont som endnu levede.

Han var sammen med Jorn den egentlige grundlægger af COBRA og den der i mangt og meget koordinerede bevægelsens ideologi og som noget selvfølgelig blev han også filmens hovedfortæller.

Nu begyndte det at gå hurtigt. Økonomi, kontakter og kontrakter skulle bringes på plads. Fluks skrev jeg til SFC efter Oles og mit afgørende møde med Reiner Moritz på Hotel Royal i slutningen af januar 74. Reiner Moritz mente det var rimeligt, at SFC gik ind – om ikke andet, så dog i det mindste – med en symbolsk støtte til realiseringen af filmen.

Det kom der nu ikke andet ud af end et brev, hvori daværende programchef Viggo Clausen meddelte: »Når vi nu trods alt må renoncere

på at gå ind i projektet, skyldes det i nogen grad rene tilfældigheder: et ganske unormalt stort tilbud af kunst- og kunstnerfilm...« Og på den baggrund skrev Viggo Clausen videre på SFCs vegne: »– kan vi anstændigvis ikke i den nærmeste fremtid afsætte flere penge til dette område.«

Når jeg så mange år efter ser brevet igen, forstår jeg stadig ikke, hvordan det kunne blive et spørgsmål om »anstændigvis«. Vores ærinde var jo »blot«, at prøve at få SFC med på en række portrætter, som SFC (ifølge vores opfattelse) »anstændigvis« burde være i besiddelse af for eftertiden.

Uagtet Viggo Clausens reaktion, besluttede Reiner Moritz, at sende pengesækkene afsted fra München – i behørig rækkefølge – og gennemføre produktionen.

I løbet af sommeren 1974, startede vi forberedelserne. Den 9. september begyndte optagelserne i Danmark. Den 16. nåede vi Paris og fortsatte til Bruxelles, Amsterdam og i slutningen af måneden kom vi tilbage til Danmark.

Det var den første af tre rejser. På den sidste (i november), var det kun Ole Roos og mig iført et Bolex-kamera. En »gammeldags« sag, hvor fjederen skal trækkes op, for at få filmen til at trille gennem kameraet. MEN – og det er det fine ved Bolexen – man kan også trille den eksponerede film baglæns i kameraet og eksponere den endnu engang, så der kommer et andet billede oveni det, der allerede er optaget. Med Bolexen lavede vi sammenkoplede billeder direkte på negativet med enkeltbillede-teknik på en hjemmelavet optisk bænke, op- og nedtoninger i forløb der nøje var afpasset en i forvejen redigeret tekst og når noget ikke virkede efter hensigten – så forfra med nye kombinationer og i andre indfaldsvinkler, indtil udtrykket fandt sin form. Bolexen har spillet en stor rolle i tilblivelsen af COBRA ET APRÈS. Alle optagelser af malerier, fotografier og for- og sluttekster er lavet med den.

Ole arbejdede i døgndrift sammen med Ole

Askman i et baghus på Hauser Plads. De klip-
pede og lavede hver nat nye optagelser med
Bolexen. De havde strikken om halsen, for fil-
men skulle være færdig en af de første dage i
april, hvor den var programsat til premiere på
dansk TV, for umiddelbart efter at blive ud-
sendt på TV i det meste af Europa og USA. Den
10. marts 1975 inviterede jeg endnu engang
SFC til at være med i filmen, for at sikre en
fremtidig distribution i Danmark.

SFC kom, så og sagde endnu engang nej
tak! Nu hed det sig, at filmen var »for dyr og
ambitiøs«.

Så gik tiden og glemslens evighed lagde
sig over COBRA ET APRÈS i 13 år, indtil Ole og
jeg i slutningen af maj 1988 endnu engang for-
søgte, at få SFC gjort interesseret. Niels Jen-
sen, som dengang var programredaktør på
SFC sammen med Mette Knudsen, var begej-
stret og erklærede på stedet, at den måtte SFC
sikre sig hurtigst muligt. Mette Knudsen var
enig og de gik »hjem« og indstillede COBRA
ET APRÈS til køb af rettigheder og sikring af
distribution gennem SFC. Ole og jeg havde
med et slag solgt filmen og sørget for, at den

fremover ville være tilgængelig for et dansk
publikum. Efter alle årene der var gået, kunne
vi omsider ånde lettet op. Nu havde vi sikret
filmens videre »liv«.

Ganske vist har vi endnu ikke fået alle ret-
tigheder, men en del af de rettigheder vi indtil
videre har sikret os, har vi til gengæld »in per-
petuity« (for evigt) og kontrakten med SFC er
ikke alene opfyldt i bogstavelig forstand, den
er oven i købet sikret for evt. fremtidige tekni-
ske opfindelser til visning af film, et krav SFC
ikke stiller i sine kontrakter.

Nu får COBRA ET APRÈS mulighed for at
være det historiske dokument, vi fra starten
ønskede den skulle være. Men filmen er også
andet og mere. Det gik i grunden først op for
mig, da jeg så den igen, 14 år efter vi lavede
den.

Niels Jensen mener – »det er Ole Roos's
bedste film til dato«. Det vil jeg ikke entydigt
give ham ret i, men den er i hvert fald – ud over
at være et dokument om COBRA-malerne –
også blevet en dokumentarfilm af en kvalitet,
som til sin tid vil finde sin naturlige plads i
kortfilmens historie.



Tegning af Pierre Alechinsky. Gengivet i tidsskriftet »L'Oeil«, 1961.



Ole Roos. Født 6/6-1937.

Vigtigste film

KORTFILM: Michel Simon (1964), PH-Lys (1964), Tur i natten (1967), En mand (1971),
Cobra et Après (1975).

TV-TEATER: Sæsonen slutter (1971), Tilløkke Herbert (1974), Syg og munter (1974),
Strejferne (1980), En rose til Villy (1986).

SPILLEFILM: Kys til højre og venstre (1969), Hærværk (1977), Forræderne (1983).

