

BAROKKMINIMALIST

e-zine for kunstkritikk

www.barokkminimalist.com



SVEIN BOLLING *Galleri K.* JANNIK ABEL *Galleri Christian Dam.* ANDRAS MENGYAN *Internasjonalt Kultursenter og Museum.* KJELL BJØRGEENGEN *Galleri K.* PER INGE BJØRLO *Museet for samtidskunst.* SØSSA MAGNUS *Kunstnerforbundet.* LIZA LOU *Henie Onstad Kunstsenter.* «NATUR OG MYTE» *Nasjonalgalleriet.* FRANK BRUNNER *Galleri Haaken.* SVEIN MAMEN *Kunstnerforbundet.* Kunstnerportrett: JAN VALENTIN SÆTHER

NR 4-5 (JANUAR 2002)

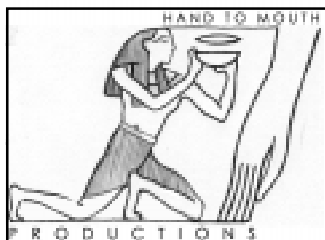
ISSN 1502-8380

Innholdsfortegnelse

Årg. 1, nr 4-5 (januar 2002)

- 3 Jannik Abel: Natur
Galleri Christian Dam
- 5 Subtropisk akvariestemning på Galleri Haaken
Frank Brunner
- 8 Fra mytisk representasjon til barokk minimalisme?
Svein Bolling i Galleri K
- 12 Perlende pop-eventyr
Liza Lou, Henie Onstad Kunstsenter
- 14 "Kandisert" sukkertøy-virkelighet fra Liza Lou
Henie Onstad Kunstsenter
- 16 Svein Mamen: Malerier
Kunstnerforbundet
- 18 Søsna Magnus: Fargetresnitt
Kunstnerforbundet
- 19 En utforskning av flakkingens ontologi...
Kjell Bjørgeengen i Galleri K
- 22 Utsikt uten publikum
«Natur og myte», Nasjonalgalleriet
- 24 Andras Mengyan: Magic Transparency
Internasjonalt Kultursenter og Museum
- 26 Apokalyptisk fremtidsvisjon fra Bjørlo
Museet for samtidskunst
- 28 En samtale om maleri og sannhet
Jan Valentin Sæther intervjuet av Lars Fr. H. Svendsen

FORSIDEILLUSTRASJON:
OVERFØRT: JANNIK ABEL © 2001



BAROKKMINIMALIST utgis av:

Hand to Mouth Publishing • Fossveien 10 B • 0551 Oslo
E-post: redaksjonen@barokkminimalist.com • Nettadresse: www.barokkminimalist.com

Sjefsredaktør: Hanne Storm Ofteland (hanne@barokkminimalist.com / mobil: 402 15 847)

Redaksjonen:

Aud-Kristin Kongsbro Haldorsen (aud-kristin@barokkminimalist.com)

Stine Beate Schwebs (stine@barokkminimalist.com)

Gry Solbraa (gry@barokkminimalist.com)

Jan Valentin Sæther (jan@barokkminimalist.com)

ISSN 1502-8380

Design/desktop, web og papir: Hanne Storm Ofteland

Jannik Abel: Natur

Galleri Christian Dam, 22. november 2001 – 6. januar 2002

av Stine Beate Schwebs

Jannik Abel er utdannet innenfor fotografi, grafikk og maleri i San Fransisco, ved Academy of Art College og San Fransisco Art Institute. I Galleri Christian Dam vises hennes første separatutstilling i Norge.

Kunstneren forholder seg først og fremst til byen og dens særegen form for landskap. Maleriene skal avspeile erfaringen med byens visuelle ansikt.

Kunstneren Robert Rauschenberg pekes i utstillingkatalogen ut som en referanse til Abels arbeider. Denne amerikanske kunstneren betraktes som en av pionerene bak pop art-retningen i amerikansk og internasjonal kunst, i det at han i sine malerier innlemmer bilder og gjenstander fra en moderne, urban virkelighet. Men til forskjell fra pop art kunstnerne, er Rauschenberg i første rekke opptatt av å formidle, eller overføre, denne konkrete sansbare omverdenen på lerretet, heller enn å gi et normativt budskap gjennom en mer intellektuelt betinget sammensetning av visuelle inntrykk. Hos Rauschenberg er det teksturen i bildet, den konkrete stoffligheten, som danner forbindelseslinje mellom maleriet og virkeligheten rundt.

Denne måten å ville avbilde den konkrete virkeligheten på er tydelig å se hos Abel. Og slik sett er Abel en kunstner som formulerer ulike deler av våre visuelle omgivelser for oss på en egenarted måte. Som betraktere kan vi gjennom å avlese disse maleriene, se omgivelsene med nye øyne. Fargene og teksturen til en murvegg, samspillet med lyset som faller inn fra hushjørnet eller vann som renner ned over skitten betong, alt dette får en ny estetisk status som vaker urban natur.

Men bildene kan betraktes også uten denne bakgrunnsinformasjonen. For min egen del assosierte jeg bildene umiddelbart til synet av materie som forvitrer og danner seg til en del av naturen. Jeg så for meg ulike materialer i forvitring, så som plastposer, blikkbokser og bananskall som tæres ned av tidens tann og får brunlige og grønne farger, og ikke minst den rødlige som kommer av rust. Rust er et faktisk element ved Abels bilder, mange av dem er i partier dekket av et tykt lag med rust. Andre materialer i bildet enn maling er også synlig, så som voks og sand som malingsfortykkende element. Går man nærmere inn på disse bildene, vil man altså kunne se andre dimensjoner er det rent visuelle fargemessige som oppfattes på avstand; teksturen blir til en materie man kunne få lyst til å pille på og flekke av, som man kan gjøre med barken på et tre eller avflekking maling på et gammelt rekkverk. Bildet har blitt levende natur på det viset. Det at Abel beskriver maleriene sin som natura-



OVERFØRT. JANNIK ABEL © 2001

VI TAKKER GALLERI CHRISTIAN DAM FOR DERES VELVILLIGE TILLATELSE TIL Å GJENGI ARBEIDENE.



FOLSUM STREET. JANNIK ABEL © 2001

listiske harmonerer godt med den følelsen jeg har av å stå og betrakte murpuss, asfalt, gammel maling i lag på lag og byggematerialer eller deler av utemøbler i en tilfeldig sammenslåing.

Men Abels bilder av urban natur er ikke bare natur, men inneholder også mening og symboler. Disse ligger gjemt og halvt tilslørt i bildene som brokker av tekster, posisjonert i dekorativt øyemed som tall eller alfabet. Når man står foran disse kryptiske tekstbitene kan man forsøke å forklare for seg selv hva denne teksten representerer; er det et personlig budskap, tilhører det en egenerfart opplevelse hos kunstneren? I kunstnerens erfaringslandskap byens landskap, med murvegger, trådmaster, trikker og godteripapir, ligger meningsrester tett og danner en labyrint løsrevet fra sitt opprinnelsessted, men bygget inn i byens landskap som dets struktur, eller natur som Abel vil vise oss. Tegnene kan ha blitt skrevet på veggen, tråkket ned i fersk sement, gjenglemte på en parkbenk, murt rundt en vindusramme. Gjenglemte tegn som går over til å bli levende natur, i omgivelsene rundt oss, og i Abels malerier.

Subtropisk akvarestemning på Galleri Haaken

Frank Brunner: "Display"

Galleri Haaken, 28. november - 21. desember 2001

av Aud-Kristin Kongsbro Haldorsen

I Galleri Haaken (Lille Frogner Allé 6) kunne man fra 28. november og til og med 21. desember se Frank Brunners utstilling *Display*. Frank Brunner avsluttet sin kunstutdannelse ved Statens Kunstakademi i 1998 og har senere arbeidet med kunststudier ved Yale University i USA (1998-2000). Han var også en tid ved Ilja Repin Statsakademi St. Petersburg (1995-96). Frank Brunner hadde sin første separatutstilling ved Stenersenmuseet her i Oslo i fjor, men har også deltatt på flere gruppeutstillinger som for eksempel Galleri F15 i Oslo (1995) og Høstutstillingen (1997) for å nevne noen.

Det første som slår en idet man beveger seg inn i denne utstillingen er kontrasten mellom det kalde vinter været ute, som legger sin frosthånd omkring Galleri Haakens lokaler – en gård fra 1700-tallet midt i Oslo, og Frank Brunners dampende grønne og subtropiske "landskaper" vi finner inne. Utstillingen består av i underkant 20 malerier og de kan etter mitt skjønn deles inn i tre grupper: subtropiske landskaper, landskaper av mer hjemlige karakter, og fuglebilder. Det kan være litt forkjært å snakke om "landskaper" i ordets vanlige betydning, idet det heller er utsnitt om enn i stort format av nærstudier av vegetasjon av forskjellige slag.

Jeg har i denne anmeldelsen valgt ut noen av Frank Brunners arbeider og særlig funnet maleriene *Drivhus II* og *Drivhus III* (olje på lerret, 2001) spennende. Lerretenes monumentale størrelse og mangel på innramming gir sammen med en svært realistisk og uhyre nøyaktig malemåte følelsen av å se inn i en monter eller gjennom en glassrute inn i en ukjent verden. Da motivene også faktisk er hentet fra forskjellige institusjonelle samlinger som for eksempel Naturhistorisk Museum i New Haven og Botanisk Planetarium i New York (Frank Brunner til Svein Moe i *Fædrelandsvennen* 28. november 2001) kan man med rette hevde at man er i en slags botanisk hage. Dette inntrykket forsterkes nettopp av følelsen av at man ser *inn i* en ukjent om ikke forgangen verden. På den ene siden blir det noe ukjent og mystisk ved disse løsrevne "drivhus-bildene", men samtidig gjør malemåten at man ikke drar i tvil motivets sannhetsgehalt. Plantenes fremmedartet utseende og jeg tenker da særlig på de slangeaktige kaktusliknende plantene i forgrunnen av *Drivhus II* og *Drivhus III*, hvis skarpe "blader" og spotlightaktige lyssetting ovenfra, gir dem en skummel og overnaturlig fremtoning. De sprenger lerretets grenser og mangel på bakgrunn i form av en horisont, forgrunn og menneskelig-/dyrs aktivitet gir en noe spøkelsesaktig og klaustrofobisk stemning. Kaktusenes lange og buktende blader er det som faktisk gir bildet liv og dette understrekes gjennom lyssettingen. Den diffuse bakgrunnen, hvor man i et uvirkelig



MONTRE IV. FRANK BRUNNER © 2001

VI TAKKER GALLERI HAAKEN FOR DERES VELVILLIGE TILLATELSE TIL Å GJENGI ARBEIDENE.

ALLE FOTOS: EDWARD V. GORN © 2001



DRIVHUS II. FRANK BRUNNER © 2001

og noen steder nærmest fosforiserende og intenst grønnskjær ser andre planter av enda mer uvirkelig art, gjør at bildet blir på den ene siden perspektivisk dypt, men samtidig flatt i og med at motivets hovedtyngde ligger i et smalt felt, – nemlig mellomgrunnen. Mine assosiasjoner ved et slikt motiv går til boken *En verdensomseiling under havet* av Jules Verne hvor jeg har følge med Kaptein Nemo i hans Nautilus “under” de syv verdenshav. Imidlertid blir jeg, i *Drivhus II* og i *Drivhus III*, også hensatt til dinosaurens tid og jeg venter at hvert øyeblikk kommer en planteetende dinosaur inn i bildet og forsyner seg av Frank Brunners kaktuser.

Frank Brunner har imidlertid flere spennende og fantasieggende malerier i stort format. *Rosebusk I, II* og *III* (olje på lerret, 2000) innehar noe av den samme uvirkelige og nærmest klaustrofobiske stemningen som de øvrige vegetasjonsbildene. Den monumentale størrelsen sammen med “mangel på” innramming gjør at man som betrakter også her nærmest føler man står å ser inn i en monter. Den tosidige perspektiviske effekten, som jeg kommenterte i *Drivhus II* og *III*, gjentas her idet bakgrunnens dype og tunge grønnfarge danner et mystisk og ugjennomtrengelig teppe som tåkelegger alle konturer og stenger ute betrakterens søkende blick etter en bakgrunn. Samtidig gjør rosebuskenes irregulære og ukontrollerte vekst i mellomgrunnen at øyet har mer enn nok med å oppfatte alle dets krumspring, kurvaturer og linjer. Forgrunnen er også i disse motivene nesten fraværende. Imidlertid er disse plantene av mer kjent art for mitt nordiske florabekjentskap, så mine assosiasjoner går til eventyret om Tornerose. De små lyserosa og hvite rosene gir et slags pust av lys og liv i nettet av den ellers mørke vegetasjonen og skaper dermed liv til den ellers dystre og tunge stemningen i *Rosebusk I, II* og *III*.

Frank Brunner har laget mange arbeider med fugler. Jeg har imidlertid valgt ut en serie, *Montre I, II III og IV* (olje på lerret, 2001). Fuglene som er av ymse art, hvorav den eneste jeg kunne dra kjensel på var vår hjemlige due og underarter av den, er svært naturtro og realistisk fremstilt. Bakgrunnen er uhyre jevnt malt (penselstrøkene kan knapt sees) og Frank Brunners små og nette penselstrøk virker impresjonistisk og tykt påført imot den nøytrale og bakgrunnen. Fuglenes fremstilling, – som enten er frontal, fra siden eller også i flukt, – er tatt ut av sitt naturlige habitat og gir sammen med de små merkelappene med en bokstav eller et nummer en sterk følelse av et dødt museum. De er ordnet og klassifisert inn i et menneskelig bilde. Maleriene gir en bisarr virkelighetsoppfattelse idet vi ser på et maleri hvis motiv allerede er skapt med det for øyet å betraktes. Det blir nærmest et maleri av et maleri. Det som gir disse arbeidene et ytterligere spenn er Frank Brunners "bakgrunn" i *Montre I, II, III og IV*. Her røper han sitt ståsted som maler og fortolker av virkeligheten. Fuglene er plassert i perfekte sirkler av en lysere bunnfarge enn den omkringliggende. I denne mørkere bakgrunnen kan imidlertid skimtes skygger av andre fugler, mest sannsynlig er dette speilinger av andre montre med fugler. Dermed får man i dette ene maleriet, av fugler i montre, også skimtet andre fugler i andre omkringliggende montre. Frank Brunner fanger dermed inn flere dimensjoner i disse arbeidene. Han hevder den stemningen vi finner i dette og de andre "fuglemotivene" viser tilbake på den totale stemningen man finner i mange museer. Fuglene er døde men samtidig evige idet de er utstoppet, klassifisert og systematisert på grunn av menneskenes ønske om å skape et orden ut av kaoset (Frank Brunner til Svein Moe, *Fædrelandsvennen* 28. november 2001).



ROSENBUSK I. FRANK BRUNNER © 2001

Malerienes botaniske kraft blir også forsterket av galleriets hvite og tomme vegger. Frank Brunners fascinasjon av naturen strekker seg langt tilbake i tiden, men at denne fascinasjonen ikke er uten uro i form av sorg og bitterhet i skjønnheten (Frank Brunner til Svein Moe, *Fædrelandsvennen*, 28 november 2001). Jeg er enig i at man gjennom den svært nøyaktige malemåten, den perspektiviske arrangementen av naturen og belysningen blir vist en natur som er "frisert" og har mistet sin "naturlighet" i og med den nøytrale og sterile fremstillingen. Imidlertid er dette gjort med en slik frodig fantasi og teknisk overlegenhet at man som betrakter forføres, og det er kanskje nettopp her, bak den tekniske dyktigheten, at man kan spore den ekte Frank Brunner. Her røper han sitt engasjement gjennom teknisk perfeksjonisme.

Frå mytisk representasjon til barokk minimalisme?

Svein Bolling: Malerier 1998-2001

Galleri K, 16.november til 19.desember 2001

av Gry Solbraa

Svein Bolling er en etablert skikkelse i norsk kunstliv, - det merkes med det samme man trer innenfor de hvitkalkede lokalene helt nede ved fjorden i Bjørn Farmannsgate. Av 20 bilder var de tolv tradisjonelle Bollingbildene revet vekk allerede åpningsdagen. De nye abstrakte "pulsar"bildene, som skaper en vertikal splittethet i utstillingen, tok det litt lenger tid med, men nå i desember er også de fleste av dem solgt.

Dette fascinerer. Men jeg fylles også med skepsis: Kan kunst som appellerer så til de grader hos det gode borgerskap (når det gjelder likviditet) være Stor Kunst? Hva er hemmeligheten bak denne salgstekken? Det er refleksjoner omkring dette, som er utgangspunkt for denne artikkelen og som også leder meg til en fortolkning av sammenhengen i hans stilistiske "splittethet".

Det som umiddelbart slår meg i møte med Bollings malerier, er at han på et genialt vis klarer å kombinere *det figurative*, *det dekorative*, *det mytiske* og *det konseptuelle*. Bolling er lett tilgjengelig og han er det ikke. På ett nivå, virker hans figurative pastellmalerier (og oljemalerier som ikke vises denne gangen) svært forførende. De er vakre å se på, med sine farger og klassiske former, samtidig som vi kjenner oss igjen i de universelt menneskelige situasjonene han gjenspeiler. Det forførende blir ikke minst forsterket ved Bollings subtile bruk av collage, for å forsterke effekten av tingenes virkelighet, deres kontraster og relieffer. En blomstrete tapet brukes som del av en bakgrunn eller klippes ut for faktisk å danne blomster i en vase, som i *Grønne Fingre*. En champagneetikett klistres på en malt champagneflaske, som i *Bollinger-Blonde* og *Bollinger-mørk*. Når collageene blir brukt for å skape akkurat det de er, oppstår en effekt som går utover det rent dekorative: Det blir et metafysisk spenn og en lek mellom forskjellige virkelighetsnivåer som står sammen uten å smelte sammen. Champagneetiketten er ikke lenger en champagneetikett i den "virkelige" verden – likevel er den det i en annen verden. Bildene byr på stadige overraskelser i form av slike "utenforliggende" effekter, som er assimilert inn i maleriet uten å bli oppslukt av det. Pastellene er homogene og harmoniske samtidig som denne collage-teknikken skaper relieffer som gjør den kunstneriske virkeligheten til noe særegent, en genuint respektfull virkelighet, der forskjellige virkelighetsnivåer er brakt inn uten å drive vold på hverandre.

Det er kvinnen som dominerer i de tolv figurative pastellmaleriene. Her kommer det *mytiske* inn: Kvinnen fremstår som Urkvinnen – kvinnen som universets sentrum, som utgangspunkt for all energi og livskraft som strømmer ut i verden. Kvinnen er verdens puls og hjerte, det er hun som er Før og Etter all annen bevegelse. Bollings kvinner er stiliserte, mytiske kvinner som alle ligner mer eller min-



NR 14. SVEIN BOLLING © 2001

VI TAKKER KUNSTNEREN FOR HANS VELVILLIGE TILLATELSE TIL [GJENGI ARBEIDENE.

dre på hverandre: Det avlange ansiktet, de smale lukkede eller halv-lukkede øynene og den lille munnen. Hun er delikat, ettertenksom, følsom og uutgrunnelig. Vi kjenner oss alle igjen i henne, der hun titter frem bak gardinen i *El Camino*, eller der hun står ved matfatet i *Noodle soup*. Samtidig er det noe fremmedgjørende og mystisk ved disse enkle, prosaiske handlingene, som liksom hever dem ut av tid og rom og gjør dem til mytiske symboler på genuint menneskelige tilstander. De er ekko over universelle tilstander, med små variasjoner: konflikten mellom mannen som er ute og fisker og kvinnen som venter hjemme, eller mannen som ligger og hviler og kvinnen som driver med huslige sysler og barnepass, det aktive og utadrettede og det kontemplative og innadrettede.

Måten situasjonene er fremstilt i forhold til hverandre, gjør dem også til bruddstykker i en og samme virkelighet: uten den ene, ikke den andre. Det er som om Bolling, selv i den enkleste figurasjon prøver å bringe inn noe som skaper relieffer, kontraster og nye dimensjoner, slik at virkeligheten aldri bare en entydig, men alltid har noe enigmastisk og tvetydig over seg.

Symboleffekten blir sterkest i de enkle motivene: Kvinnen som står overfor blomstene sine med hevet armer i *Grønne Fingre*, eller den egyptisk lignende kvinnen med stokken i *Pike med kjepp*, og kvinnen med veven som gir konnotasjoner til skjebnens tråder og seerske i *Gothic*. Det er ikke bare slik at disse kvinnene har hverdagslige ting rundt seg: Veven, plantene, stokken, vinflasken, glasset, stearinlyset og boken (i *Rødt lys*), fremstår som hennes attributter, som om det er en hemmelig kommunion mellom henne og tingene; et energifelt der disse smelter sammen i en evig og allmenngyldig væren som overskrider den fysiske virkelighet. Dette er det figuratives *mytos* hos Bolling.

Dette enigmatiske og mytiske, som delvis skapes av collagens relieffvirkning, delvis av positurernes stivnede uttrykk – som om kvinnen er frosset i en posisjon rett før eller rett etter et avgjørende øyeblikk – tror jeg er en viktig medvirkende faktor til Bollings popularitet. Vi forstår hva han maler, samtidig som det er noe utsigelig som trekker seg unna. Hva er dette?

Her kommer jeg inn på hva det er som gjør Bolling til en dypere sett vanskelig tilgjengelig kunster. Men for å forklare dette nærmere må jeg si litt om teknikken hans.

Umiddelbart virker det som et totalt stilskifte mellom de figurative bildene og de nyere såkalte "pulsar" bildene. I virkeligheten er imidlertid disse abstrakte maleriene en konsekvent videreføring av figurasjonen. For det som er sentralt i figurasjonen er nettopp denne skapningen av brudd og forskjellige virkelighetsnivåer gjennom collage-teknikken, eller som vi har sett i de tidlige oljemaleriene som han stilte ut i 97 på Galleri K og i Lillehammer: oppløsningen av figurasjonen ved prikkmaling. Her kan man følge Bolling gjennom en lang prosess med, forsiktig og subtilt å dekonstruere figurene, uten at de fremstår som oppløste i kubistisk forstand. Det er denne eksperimenteringen med selve lerretet og dets romlige dimensjoner som er fellesreferansen mellom de figurative og de abstrakte



EL CAMINO. SVEIN BOLLING © 2001



NOODLE SOUP. SVEIN BOLLING © 2001

Bollingbildene. Det fascinerende ved Bolling, og det jeg også tror er årsaken til hans store popularitet, er at han klarer å inkorporere dette metafysiske, eksperimenterende prosjektet i sin *figurasjon*, sin *dekorasjon* og i sin *mytiske* referering av virkeligheten. Det er mange lag å ta av, for enhver smak og for ethvert intellektuelt nivå!

Det er altså prosjektet med å oppløse figurasjonen som blir ført ut i sin (foreløpige) ytterste konsekvens i "pulsar"-bildene. Dette er oljemalerier med en urolig, spettet, men dempet bakgrunn som blir brutt opp i små "lysende" punkter bestående av mange bitte små lysere prikker. Når man går helt nærme ser man at hele bildet er gjennomført med denne prikketeknikken: Små prikker i litt forskjellige nyanser danner bakgrunnen, eller forgrunnen, for de gule eller hvite lysende punktene. Disse lysende punktene er noen ganger plassert på rekke og rad som et rutenett over bildet, andre ganger ligger de tilfeldig her og der. Bortsett fra det fascinerende i et slikt ekstremt tidkrevende arbeide som reiser seg mot tidens travelhet og effektivitet, likte jeg svært godt hvordan han i noen av disse har klart å bearbeide billedflaten med prikkenyanseringen slik at den ser ut som tykk velur som noen har dradd hånden gjennom i forskjellige retninger. Dette gjaldt særlig for den sorte nr 14 (det kommer ikke frem på skjermbildet), den rød-orange nr 9 og den gulhvite nr 15 (bildet gikk dessverre litt for i ett med den hvitkalkede veggen, slik at dets kvaliteter ikke kom fullt frem i galleriet). Her fikk Bolling frem to typer dybdevirkninger: I tillegg til de hvite "stjerne"punktene som blir som hull i lerretet sett på avstand, kommer dybdevirkningen internt i "veluren".

Bildene gir ikke bare assosiasjoner til stjernehimmlen. *Jane Street* suiten V, som markerer starten på dette prosjektet og avslører hvor idéen ble unnfanget, i New York, får tankene like fullt til å myldre i

neonlysende bygater og blinkende biler – et surrealistisk pulserende og utviskende liv der det til slutt bare er den rytmiske pulsen som danner den røde gulltråden gjennom livet...Hvor er hjertets jevne hamring i dette evig omskiftelige livet?

I disse abstrakte maleriene har Bolling gått skrittet fullt ut i sitt metafysiske, eksperimenterende prosjekt. Lotte Sandberg skrev i Aftenposten at Bolling lyktes i mindre grad her enn i de figurative pastellene å skape en atmosfære (som hun kaller innsikt om sorg – jeg ville heller kalle det melankoli og ettertenksomhet: Sorg er for tungt og entydig ord for disse stille og enigmatiske bildene). Jeg er tilbøyelig til å tro at denne dommen er et utslag av vår ettergivenhet overfor det vakre og forførende i pastellene. Bolling er utvilsomt ekspert på mytiske og mystiske kvinner, men vi må ikke til de grader fokusere på innholdet at vi ikke ser det formale slektskapet mellom maleriene som nettopp ligger i denne vibrerende og kontrastfylte bearbeidelse av overflaten. Men det er også klart at de abstrakte bildene krever en helt annen konsentrasjon og et annet blikk av tilskueren enn de mer lett fordøyelige figurative bildene. De krever en annen mental tilstedeværelse. Her dreier det seg ikke om en katolsk forførelse, men en puritansk konsentrasjon omkring stofflighet, variasjoner i monoton og bevegelse i stillstand. Jeg tror derfor utstillingen hadde vært bedre tjent med å holde disse to sjangrene separate, helst i atskilte rom, for fullt ut å yte rettferdighet overfor disse nye Bollingbildene.

Til slutt noen kunstteoretiske betraktninger: Kritikere har nevnt slektskapet mellom Bolling og den italienske maleren Marco Sironi. Det er da ikke futuristen Sironi man tenker på, men Sironis robuste og klassiske kvinneskikkelser som utstråler eller evig og mytisk gyldighet. Men mer enn det innholdsmessige er det Sironi som en tidlig modernist som lekte med selve billedflaten, for å skape relieffer som fikk det strukturelle til å overskride det rent figurative. Senere er jo dette blitt sedvane i malerkunsten: I det øyeblikket det fokuseres på selve lerretflaten og dens egenskaper, beveger kunsten seg bort i fra det rent figurative, til tross for at dette fremdeles henger igjen – kunsten får mening *utover* det å skulle representere noe: den blir gestuell, metafysisk – det handler om *å være* og å finne en *værensform*.

Det er her Bolling er. Men han har gått sin egen vei, via det forførende, det mytiske og det dekorative som vi alle kjenner oss igjen i – og det genuine er at han trekker dette *med* seg i sin nåværende abstrakte prosjekt: Hans mentale prosjekt bærer derfor også slektskap med italienske Lucio Fontana og hans *begrepslige rom*, der han laget snitt i lerretflaten og utfordret vårt begrep om denne, og med Jan Groth og hans streker som setter den hvite bakgrunnen i et annerledes relieff. Bolling er ikke så renskåren konseptualist som disse to, men hans posisjon er derfor en underlig og enigmatisk mellomting mellom disse minimalistiske malerne og en dekorativ og forførende maler som Marc Chagall! Jeg må si at jeg har stor respekt for dette i utgangspunktet umulige prosjektet. Muligens begynner vi her å nærme oss den egentlige betydningen av *barokk-minimalist*?



JANE STREET. SVEIN BOLLING © 2001

Perlende pop-eventyr

Liza Lou: «Kitchen» og «Back Yard»

Henie Onstad Kunstsenter, 26. oktober - 30. desember 2001

av Vibeke Vesterhagen

Merk deg navnet Liza Lou. Med røtter tilbake til Andy Warhol, står Lou likevel på egne ben, og har helt klart kommet for å bli.

Liza Lou må være verdens mest tålmodige person, og ikke minst en sann perfektionist. Men en perfektionist med humor og varme. Til sammen har den Los Angeles-baserte Lou brukt syv år av livet sitt på å bli ferdig med de to arbeidene hun stiller ut på Henie Onstad Kunstsenter. Fem år gikk med til «Kitchen». Skulle hun ha gjort alt på egen hånd i «Back Yard», ville det tatt 45 år. Bare gresstråene i bakhagen består av utrolige 30 millioner glassperler...

Som 18-åring skal Lou (født 1969) ha gått inn i Firenze-domen i Italia og opplevd «virkelig» kultur for aller første gang. Kunststudenten som holdt til i California var vant med kjøpesentre og hamburger-barer, og katedralen gjorde inntrykk. Som ungjente var hun også, i følge utstillingskatalogen, avstands-forelsket i pop-kunstens far, Andy Warhol. Sammen har kanskje disse to erfaringene smeltet sammen til det uttrykket Lou nå blir kjent for. Skinnet fra katedralen og kjærligheten til de amerikanske kitch-symbolene i ett.

Amerikanske ikoner

Det startet med Warhols suppebokser. 15 bokser Campell's Soup var det første Lou dekket med glassperler. Det var i 1998. Siden den gang har hun gjort alt fra portretter av amerikanske presidenter til bikinier. Men hovedverkene er kjøkkenet og bakhagen, begge ferdige på midten av 90-tallet. I Lous kjøkken finnes alt man trenger. Bord, stoler, benk, kjøleskap, ovn ...Blondegardiner, mixmaster og oppvask. Alt dekket med skinnende fargesprakende perler i glass. Gjenstandene er forstenet i ett eneste øyeblikk. Vannet har frosset i samme sekund som det fosser ut av krana. Noen har reist seg opp og gått fra frokosten.

Linjene tilbake til popkunsten er tydelige. Lou elsker glamfaktoren og de amerikanske tingene. Amerikanske merkevarer har en sentral plass. En sixpack med Budweiser står på benken, og Tony the tiger har fått plass på pakken av Frosties Flakes på kjøkkenbordet.

I *Back Yard* er alt som det skal være i den amerikanske drømmen. Kulegrillen og gressklipperen, trærne, blomstene, tørkesnora og de knall rosa pelikan-statuene, amerikanernes svar på hagenisser, eller dådyr i bronse. Det har blitt et slags sosialt portrett av en gjennomsnittlig bakhage hos en middelklasse-familie. Alt er detalj-orientert og velgjort. Lou har fargelagt «tegningen» helt ut i kantene, akkurat slik vi lærte på barneskolen.

Den dedikerte kvinne

Kunstneren kunne ha laget installasjonene i for eksempel fiberglass,



KITCHEN. (DETALJ). LIZA LOU © 1991-95

BAROKKMINIMALIST TAKKER HENIE ONSTAD KUNSTSENTER FOR DERES VELVILLIGE TILLATELSE TIL Å GJENGI ARBEIDENE

og sluppet å bruke all sin tid på å legge perler. Hun valgte den vanskeligste jobben fordi glassperlene har en helt sentral rolle. De setter høykulturen opp mot håndverket og, i denne sammenhengen, ikke minst håndarbeidet. På siden av den ene benken står teksten:

«She rose to his requirement, dropped the playthings of her life to take the honorable work of woman and of wife.»

«Housewife beads the world», står det skrevet med perlende krigstyper på førstesiden av avisen på kjøkkenbordet. Lou forteller historien til alle verdens kvinner som gjennom tidene har ofret seg for hjemmet, familien og kjøkkenet. Her hylles kvinnens innsats, og peker på mannens dominans i samfunnet, uten å være sutrende feminist.

Personlig

Kunstneren transformerer det dagligdagse, vante og kjedelige til det ekstraordinære og skinnende vakre. Hverdagen er enkel, men kompleks. De store meningene ligger i det små. Dette er friskt, vakkert og uhyre elegant. Det er som om Lou har funnet opp et helt nytt medium. Verkene fremstår som laget med inderlighet og oppriktighet, og som betrakter er det lett å tro på prosjektet fordi det er gjort så fullstendig.

Den perlende pop-kunsten hvisker ut grensene mellom amatør og profesjonell, høy og lav-kultur. Lou har selv fortalt at hun la sin elsk på perlene fordi hun endelig fant et medium som ikke var tynget med århundrer av kunsthistorisk tradisjon. Selv med røtter i pop-kunsten er verken *Kitchen* eller *Back Yard* forsøk på å etterligne tidligere stillarter, uttrykket er høyst personlig.

Dette er første gang de to installasjonene er vist i sin helhet utenfor USAs grenser. Med det har Henie Onstad gjort et scoop. Ustillingen varer fram til 20.januar. Neste stopp er Kunst Palats Düsseldorf.

“Kandiserer” sukkerløy-virkelighet fra Liza Lou

Liza Lou: «Kitchen» og «Back Yard»

Henie Onstad Kunstsenter, 26. oktober - 30. desember 2001

av Aud-Kristin Kongsbro Haldorsen

Liza Lous (f. 1969) to perlebesatte installasjoner kan nå sees på Henie Onstad Kunstsenter på Høvikodden. De to installasjonene består av et interiør i form av et kjøkken (*Kitchen*) og en liten hageflekk (*Back Yard*) hhv. fra 1991–95 og 1995–97.

Kitchen (1991–95) er et fyrverkeri av farger og mønstre. Absolutt alt er dekket med perler! Fra gulv, gardiner, tapeter til det som skal illudere rennende vann i oppvaskkummen med oppvask, røren i miksmasteren og den oppslåtte kokeboken med de krøllete sidene. Kjøkkenbordet med tallerkener fylt med frokostblanding og selv pakkene med frokostblanding. Alt er blitt omhyggelig dekket med perler i ulike størrelser, farger og fasonger, – runde, ovale, avlange osv. Kjøkkenet er utformet som et lite titteskap hvor man kan beundre alt, bak et glass-stengsel. Gjennom tre små vinduer som er inkorporert i kjøkkenets tre lukkede vegger kan man ta kjøkkenbordet og oppvaskbenken i nærmere øyesyn. Det er en slik frodig overflod av farger og mønstre at øyet hele tiden finner nye detaljer, – perlebesatte vel å merke.

Back Yard (1995–97) er en glitrende kunstig liten hageflekk som med sine klare og gnistrende unaturlige farger virker som et “fata morgana” i det kjølige museumsinteriøret. Her er blomster med bier (!), et ferdig dekket bord med mat og drikke, en grill, et tre, en gressklipper og et tørkestativ med noe klestørk på snorene. Også i denne installasjonen er alt blitt dekket på den mest kunstferdige måten med perler i alle former, fasonger og mønstre. Gressets intense grønnfarge og lange individuelle gresstrå er kanskje blant det som fascinerer mest. Den velteide Colaboksen, hvorfra innholdet renner ut og nedover duken, gjør at man må stopp opp og tenke igjennom om dette faktisk er perlebesatt, – noe det faktisk er. Man beveger seg rundt kunstverket og drister seg innenfor “sikkerhetssonen”, der konstateres det med mysende nysgjerrighet at de lange remsene av perler, som er limt på alle gjenstandene, er lagt i sirkler og mønstre som får lyset til å spille.

Det er to fascinerende installasjoner hvor man tar seg i å gå måpende rundt og finner det spennende å finne stadig nye og besnærende ting og detaljer utført i og dekket med perler. Imidlertid mener jeg at det er nettopp dette faktum som styrker men samtidig også svekker Liza Lous verk. Den største trekraften overfor publikum og betrakteren blir betrakterens egen fascinasjon over det voldsomme og nitidige arbeidet som må ligge bak to slike installasjoner. Verkets konsistens blir borte i alle perlene. Man besnæres ikke av verket i seg selv, men selve håndverket som ligger bak. Med andre ord hvordan denne vevre amerikanske damen har sittet og først laget modeller (blomstene i *Back Yard*), vært ute i naturen og tegnet av modeller (treet i *Back Yard*), for deretter å lime perler på alt



KITCHEN. (DETALJ). LIZA LOU © 1991-95
FOTO:

BAROKKMINIMALIST TAKKER HENIE ONSTAD
KUNSTSENTER FOR DERES VELVILLIGE
TILLATELSE TIL Å GJENGI ARBEIDENE.

sammen. Dette inntrykket forsterkes av filmen som vises på Henie Onstads Kunstsenter. Der får man følge hele den nitidige prosessen fra alle de importerte perlene, hvordan hun nesten ødela armene sine under tilvirkingen av *Kitchen* og hvordan hun får hjelp fra hele nabolaget til *Back Yard* og at hun ville brukt 45 år (!) på den installasjonen hvis hun ikke hadde fått den hjelpen. Mitt spørsmål blir dermed om det er selve installasjonene som kunstverk vi fascineres av hos Liza Lou eller om det er det kolossale arbeidet som utvilsomt ligger bak?

Liza Lous to verk speiler etter min mening tosidigheten i det amerikanske samfunnet. Det er på den ene siden fargerikt, mangfoldig, stormønstret og bestandig, samtidig som det på den andre siden er skjørt og sårbart. Det faktum at det ikke er lov til å berøre kunstverkene eller gå innenfor "sikkerhetssonen", satt opp rundt installasjonene, understreker denne "bare-se-men-ikke-røre-følelsen". Både *Kitchen* og *Back Yard* mener jeg viser typiske amerikanske forstads-miljøer, – suburbs. Enhver amerikansk familie ville kjenne igjen maten på bordet i *Back Yard* og mye av interiøret i *Kitchen*, for eksempel "Potato Chips"- posen på benken. For oss "naturbarn" fra det kalde nord hvor ski, sne, furunållukt, Nordmarka og furukjøkken holder et fast, om enn skrantende grep om vår bevissthet, virker en slik forfinet, perlebesatt og kunstlet natur fremmed. Den får ikke den samme gjenkjennelseeffekten. Det er nærmest som en "Barbie-virkelighet" hvor alt er søtt, lyserosa og sukkertøyaktig. Liza Lou sier også selv i filmen at hun ønsket å forevige de grønne plenene foran husene i forstedene i California. Med 11. september friskt i minne synes jeg disse skjøre og perlebesatte installasjonene, hvor man både får inntrykk av noe relativt bestandig men også noe skjørt, speiler det amerikanske samfunnet på en god måte. Om det var akkurat slik Liza Lou ønsket hennes installasjoner skulle oppfattes er vanskelig si. Det er imidlertid disse assosiasjonene blant mange andre hun oppnår, idet hun fortsetter i pop-artens tradisjon ved å ta i bruk hverdagslige ting og trekke dem inn i kunstens sfærer.

Svein Mamen: Malerier

Kunstnerforbundet (Overlyssalen), 12. januar - 3. februar 2002

av Hanne Storm Ofteland

Lørdag 12. januar åpnet Svein Mamen (f. 1955) sin andre separatutstilling i Kunstnerforbundets overlyssal. Et nøkkelord er *stort*. Et annet er *tre-dimensjonalt*. For på alle rommets fire vegger henger en rekke store, abstrakte malerier, – noen kvadratiske, andre rektangler som nærmer seg kvadratet. Felles for maleriene er i tillegg til formatet den mørkebrune bunnen. Mot denne avtegner forskjellige mønstre seg i lysere bruntoner, beige, og beigerosa. Vi ser polygonaler, sammenkveilede rep, forskjellige slags grids. Alle springer de mot oss, ut fra den mørkebrune bakgrunnen og insisterer på å være tre-dimensjonale. De flyter fremfor bakgrunnen, – et enkelt optisk trick, men suggererende og spennende nok til å fange oppmerksomheten – og holde den.

Det er noe friskt over disse maleriene. Fargeskalaen tatt i betraktning skulle man kanskje forvente at de var dulle og tunge, men de gir faktisk et skikkelig energikick. Undertegnede har ikke stiftet bekjentskap med dette kunstnerskapet tidligere, så det er vanskelig å sammenligne og sette inn i et utviklingsforløp. Via noen små artikler på nettet kan jeg lese at Mamen har jobbet med bymotiver og detaljrrike interiører før han på 1990-tallet forenkler motivkretsen og beveger seg mot en mer abstrakt praksis hvor leken med farger og flater tar over. Som det fremheves i pressemeldingen, så ligger formene *“i ulike romlige lag ... uten referanser til noe utenfor seg selv”*, de *“tegner seg ut i rytmisk forløp av stillferdig men insisterende energi”*. Og nettopp denne dirrende energien er det mest betagende ved disse store arbeidene.

Man kan kanskje sette spørsmåltegn ved valget av abstrakte motiver. Mens de abstrakte ekspresjonistene og minimalistene arbeidet med flat abstraksjon, spenningen mellom farger og former uten andre illusoriske virkemidler, opererer Mamen med et strengt skille mellom et med sjatteringer fremhevet objekt og en nøytral grunn i repetisjon i samtlige av disse maleriene, – ikke så helt ulikt Frank Brunners arbeider vist på Stenersenmuseet i fjor, eller New York-kunstneren Ross Bleckners gedigne malerier på 1980-tallet. Felles for de to sistnevnte er inntrykket av tapetbiter, eller blomsterbiter behandlet romlig. Visse figurative elementer og den nøytrale bunnen fremhever objektfølelsen. Men tilbake til Mamen: Hva ønsker han å oppnå ved å benytte seg av maleriets tradisjonelle *modellerings*-grep når motivet er abstrakt? Objektene *tinglighet* blir jo nettopp da det dominerende. Fint fremmodellerte og sirlig utpenslete som de er, har de noen annen misjon enn å formidle en energi, en kraft? Tilbake til Kunstnerforbundets pressemelding: Denne gir oss ledetråden at kanskje *musikkopplevelser* har vært viktig i denne prosessen. Personlig synes jeg kanskje heller at vitenskapelige 3D-modeller av molekyler og legeringer, ja også kvasimodellene av hårstråets el-



POLYGONER. SVEIN MAMEN © 2001
FOTO: CHRIS HOLTER

ler tenneses struktur i de "vitenskapelige" reklamesnuttene for sjampo og tannkrem er det som kan minne mest. Koblet med fargebruken matcher den følelsen av organisk liv som maleriene kommuniserer til meg, godt denne lesningen. Objekter presentert på en nøytral mørkebrun fløyelsseng, – som på et vitenskapsmuseum av det gammeldagse slaget? Kanskje er det nettopp livet og livskraften Mamen har ønsket å formidle gjennom sine arbeider her. Hans innfallsvinkel er ganske formell da han har fjernet objektene fra naturen i høy grad. Mønstre og former bærer preg av en ujevn, nærmest organisk geometri. Men det er bildenes jevne, tilbaketrukne bakgrunn som i egenskap av den mørkebrune fargen gir assosiasjoner til jord. Hvorfor leder nettopp denne kroppløse bakgrunnen tankene hen mot jord og liv, hvis det er de fremstilte objektene som her er hovedaktører?

Søssa Magnus: Fargetresnitt

Kunstnerforbundet, Vindussalen, 12. januar - 3. februar 2002

av Hanne Storm Ofteland

Søssa Magnus (f. 1948) viser for tiden ni store tresnitt i Kunstnerforbundets vindussal. Enkelhet, eleganse, og letthet preger arbeidene som alle måler 200 x 75 cm. Det er altså tresnitt av en betydelig størrelse vi ser her. Motivene er inspirert av naturen, – organiske former som blomster, tornete rosegrener, og løvverk slynger seg ornamentalt over flatene som reminisenser av en svunnen tid. Et av motivene er gjentatt i tre ved siden av hverandre hengende identiske "bannere", tre av motivene er duplisert og hengt ved siden av sin partner, og ett enkelt arbeid står alene, uten noen søster eller bror. Fargeskalaen er holdt i duse, støvete toner; gult, grått, grønt og beige, og gir assosiasjoner av settingen i et Tsjekov-stykke, hvor tresnittene ville utgjort den perfekte bakgrunnen i en overgangstid da det siste sukk av storhet trekkes, like etter at formuen er oppbrukt, men før forfallet setter inn for alvor, - eller som repetitive mønstre med art deco-følelse. Og nettopp disse sceniske kvalitetene er arbeidenes styrke og svakhet. For de svever mellom en følelse av romlighet og flatet. De trer ikke klart nok ut og tar rommet i besittelse, og de ønsker heller ikke å trekke seg tilbake som veggpryd. Men vakre er de.

Magnus' stormønstrede tresnitt fører lett tankene hen mot Georgia O'Keeffes til tider monumentale men intime blomsterbilder, eller til Robert Mapplethorpes erotiske, men elegante og tilbaketrukne sort-hvite fotostilleben hvor blomster spiller hovedrollen. Både O'Keeffes og Mapplethorpes kunst skiller seg derimot klart ut fra sine omgivelser som objekter som skal betraktes og kontempleres. De vet hvordan å ta scenen og tilskueren i besittelse. Magnus' yndige, nærmest sarte blomsterranker er derimot, til tross for sin størrelse, litt for tilbakeholdne, litt for utydelig artikulert, til fullt ut å lykkes med dette. Kanskje ville en sterkere betoning av nettopp lys/skyggeforhold kunne ha hjulpet. Kanskje arbeidene da ville få den fulle oppmerksomhet som de tross alt burde ha. På den annen side kanskje ikke det var Magnus' intensjon. Det merkelige er at der to og to eller tre og tre blad av det samme motivet gjentas og en rytme dermed oppstår, så virker arbeidene enda "blassere" enn i det ene, torne-gren-ornamentet som henger for seg selv, innerst til høyre i lokalet. Dette er kanskje utstillingens beste bilde.



LILIUM REGALE. SØSSA MAGNUS © 2001
FOTO: O. VÆRINGS EFTF. AS

En utforskning av flakkingens ontologi...

Kjell Bjørgeengen "Flicker Video" - videoinstallasjon

Galleri K, 11. januar –3 februar 2002

av Gry Solbraa

Umiddelbart synes det som Bjørgeengen beveger seg stadig lenger inn i det abstrakte, minimalistiske og uforståelige. Hans forrige utstilling, "True Blanking" fra 97, tok i hvertfall utgangspunkt i en kjent verden, nemlig en jødisk polsk kirkegård og et hotellbaderom i New York, om enn det ferdige uttrykket var en god porsjon mer sammensatt og komplekst enn de standard klisjérepresentasjonene vi har fra media. Nå, derimot, er alt vi ser syv videomonitorer med skurrende bilder som ser ut som forskjellige utgaver av snøværet på Tryvann. Forskjellene er at stripene over skjermen enten er hvite eller sorte, og av forskjellige bredder der de flakkende stiger og synker over skjermen. Like påfallende er lyden: En jevn hamrende og lavfrekvent lyd. Temmelig enerverende, med andre ord!

I "True Blanking" virket det klart at det var vårt forhold til virkeligheten, og gjerne da den standardiserte og klisjémessige virkeligheten, som ble problematisert. Bjørgeengen er som en videoarkeolog som graver i våre opplevelser. Hva vil det egentlig si å oppleve noe? Og, ikke minst, hva vil det si å ha en *meningsfull* opplevelse? En mulig tolkning av Bjørgeengen anno 97, var at denne tilegnelsen av en meningsfull virkelighet nettopp krevde å sette hver bit inn i en større sammenheng. Det var som om han prøvde å gjøre det samme med sine fleksible videoverktøy (for øvrig utviklet ved *Experimental Television Centre* i New York) som skjer i en hermeneutisk forståelse: En rekke inntrykk over tid ble lagret oppå hverandre, for så å skape en syntese som virket som en fullstendig deformering av de opprinnelige inntrykkene. Det som fremsto som et *nå* i det ferdige videouttrykket, var i virkeligheten satt sammen av mange historiske nå og dannet slik en enigmatisk og mangefasettert ny nåtid. Det *nået* vi opplever er i virkeligheten en syntese av fortid, nåtid, hukkommelse, følelser, lyd, våre relasjoner, osv.

Nå har Bjørgeengen helt forlatt kameraet. Det vi ser har ingen forbindelse med den konkrete synlige virkeligheten, derimot er det konkret på en helt annen måte. For det vi ser er *lydbølgene*. Den monotone hamringen vi hører, er en sammenslåing av utgangspunktet for to av videoene. Lavfrekvente lyder skaper brede lydbølger og høyfrekvente skaper mange smale.

La teknikk være teknikk. Jeg fastslår bare at Bjørgeengen nok er blant de mest eksperimenterende videokunstnerne vi har her i landet, og av sitt slag er han nok nesten alene.

Hva får vi ut av en slik monoton videoinstallasjon? Sikkert er det at den er ganske krevende. Går man en runde på to minutter, slik en del gjør, er det bedre å la det være!

Jeg tror at Bjørgeengen fremdeles er opptatt av å problematisere vårt forhold til virkeligheten – hva skal til for å oppfatte noe som virkelig? Men istedenfor å holde sansene våre atskilt, slik de vanligvis



FLICKER VIDEO. (STILLBILDE)
KJELL BJØRGEENGEN © 2001

BAROKKMINIMALIST TAKKER GALLERI K FOR
DERES VELVILLIGE TILLATELSE TIL Å GJENGI
ARBEIDET.

fungerer, har han nå "delt" objektet for hørselen vår i to: lyd og bilder. Således er de helt fjernet fra vår synlig materielle virkelighet. Jeg tror ikke poenget i seg selv er å abstrahere fra den synlige virkeligheten, men ved å gjøre dette, legger han alt fokus på *subjektets sanseopplevelse*, for at denne skal utforskes i seg selv uten å bli distraheret av ting som vi kjenner igjen i vår vanlige verden. Jeg opplever således "Flicker Video" som en stringent videreføring av "True Blanking", der fokus er forskjøvet enda lenger inn i subjektet og dets sanseopplevelse. Vi blir nærmest "tvunget" til å foreta denne arkeologiske utgravingen av vårt indre:

Jeg tok en stol og satte meg foran en video. Ved å feste blikket mot skjermbildet, har det en nesten hypnotiserende effekt. Det ikke uten grunn at galleriet har hengt opp en skilt med advarsel til barn og epileptikere. På grunn av de spesielle frekvensene er det noen som kan få anfall ved å oppholde seg i rommet. Men jeg fikk høre av Bjørgeengen at sort/hvitt er mindre farlig enn farger, så det går nok bra for de aller fleste!

Ved å konsentrere meg om de forskjellige videoene, oppdaget jeg to ting: For det første at de brakte meg i ganske forskjellige sinnstemninger. Ikke noe voldsomt akkurat, men jeg ble vår at disse små, tilsynelatende marginale forskjellene, faktisk hadde ganske varierende effekt på meg. Alle hadde kanskje en underliggende nervøs og angstfylt tone, men der noen var mer lekende og lyse, var andre mer påfallende faretruende, som den aller innerste, der den brede stripen stiger langsomt oppover og bringer meg til høye blodtrykk og oversvømte sjeler! Andre igjen var mer eller mindre statiske, med små vibrasjoner, små håp (demninger) som brast og kom igjen. Den roligste av dem alle var én der bildet kun var en rask flakking mellom en helt hvit og en helt sort skjerm. Det var ikke mulig å se med det blotte øyet.

Det å bevisstgjøre seg hvordan tilsynelatende meningstomme og abstrakte vibrasjoner og mønstre virker på oss, er kanskje ikke så dumt, med tanke på all den lyd- og bildestøyen vi til daglig lever i og vanskelig slipper unna...

Det andre jeg oppdaget, under samtale med kunstneren selv, var at forskjellige mennesker har forskjellige fargeopplevelser av disse sort/hvitt videoene. Der jeg så lilla- og rosa nyanser, så han det mer blålig, for eksempel. Det paradoksale ved disse bildene blir dermed ytterligere fremhevet: De fremtrer umiddelbart som noe totalt abstrakt, som i sin tur gir forskjellige opplevelser til tilskueren både hva angår følelser og farger, samtidig som de faktisk er så konkrete og enkle som vel en video kan bli: Alt er lyd og bilde av lyd. Frekvensen i flakkingen er også bestemt av lyden. Videoene er ytterst objektive og subjektive på samme tid!

Ved å bruke litt tid på denne utstillingen, kan man virkelig få en meget sigende opplevelse (uten ord!). Den er interaktiv på en ytterst subtil måte: Det er egentlig ikke videoskjermene i seg selv som er kunsten, kunsten er INTET annet enn vår subjektive reise inn i disse sanseintrykkene. Dette er noe jeg sitter og tenker dagen etter jeg har vært der. Hvor mange opplagte og kjedelige "interaktive" utstil-

linger har jeg ikke vært på? De aller fleste faller pladask til jorden, fordi kunstneren ikke kan la være å legge helt bestemte og meget begrensede føringer på hva tilskueren opplever. Dette er den første utstillingen jeg har vært på der en 100 % sanselig interaktivitet er en absolutt betingelse for å oppleve noe i det hele tatt. Nettopp derfor vil jeg påstå at Bjørgeengen langt på vei lykkes i sitt prosjekt med å problematisere hva som er meningsfullt og hva som ikke er det. Det er en ren demonstrasjon av hvor mye subjektets bidrag til en meningsfull virkelighet har å si: ALT!

Utsikt uten publikum

Natur og myte: Romerske landskap fra 1600- og 1700-årene
Nasjonalgalleriet, 13. oktober 2001 - 13. januar 2002

av Vibeke Vesterhagen

Utstillingen «Natur og myte. Romerske landskap fra 1600- og 1700-årene» på Nasjonalgalleriet ble aldri en publikumsmagnet. Det er synd, Natur og myte var ingen dårlig utstilling, men rart er det ikke.

ET LYSBILDESHOW AV UTSTILLINGEN ER
TILGJENGELIG PÅ NASJONALGALLERIETS
HJEMMESIDER:
<www.nasjonalgalleriet.no>

Det har vært ekko i Nasjonalgalleriets saler siden direktør Anniken Thue åpnet utstillingen *Natur og myte* med brask og bram i oktober. Da var ambassade, italienske gjester og Ellen Horn på besøk. På tampen av utstillingsperioden gikk publikums våte og skitne fotavtrykk inn foran billettskranken og ut igjen. Inngangspengene skremte dem vekk. Resten av huset står tross alt til fri disposisjon. I utgangspunktet høres en utvekslingsutstilling spennende ut. Norske landskapsbilder av kunstnere fra J. C. Dahl til Edvard Munch drar på turné til sydligere strøk, nærmere bestemt til Ferrara i Italia, mens vårt eget Nasjonalgalleri får låne et knippe malerier fra Galleria Nazionale d'Arte Antica i Roma. Bra deal. Men *Natur og myte* kunne aldri ha blitt høstens og vinterens store utstilling. Til det var den for snever.

«Landskap med figurer.» «Landskap med figurer og borg i det fjerne.» «Genrescene med bønder.» «Landskap med store trær.» «Landskap med elv og båt.» En trenger ikke særlig fantasi, eller illustrasjoner, for å forestille seg til hva slags bilder dette er. Klassiske, italienske landskaper som bakgrunn for en mytologisk scene, fantasi-komposisjoner, såkalte *capricci*, eller utsikt over virkelige landskap, *veduter*.

Uengasjerende

Det italienske landskapet har lenge hatt en magisk tiltrekningskraft på nord-europeiske kunstnere. Det har ikke vært få som har reist på studieturer til den romerske campagnaen. Og disse bildene betyr nok mer for den som har opplevd Roma og campagnaen på egen hånd, enn de som ikke har det. Bildet med Castel Sant'Angelo i det fjerne av Gaspar van Wittel vil nok vekke noe større begeistring da. Men det helt store kicket er det uansett ikke mulig å få av denne utstillingen. Hvor er de virkelig kjente navnene? Gaspard Dughet (elev av datidens kanskje største kunstner, Nicolas Poussin), Claude Lorrain og Giovanni Paolo Panini, er alle kjente. De fleste maleriene er likevel av ukjente kunstnere for folk flest, litt som det var med «Venetianske Mesterverker» i 1999. Også da gikk det etterlysninger etter de virkelige mestrene.

Tilsammen 55 malerier, utlånt fra det tidligere pavepalasset Palazzo Barberini, i dag galleri, fikk plass i Nasjonalgalleriets saler fra oktober til januar. Syv av bildene, malt av Herman van Swanvelt, var tidligere veggdekorasjoner i den private festsalen til kardinal Anto-

nio Barberini. Kanskje er det derfor det er så vanskelig å engasjere seg. Bildene er mer tapetmønster, en behagelig bakgrunn i en festlig anledning, enn kunst for et galleripublikum.

Selvsagt er det ikke mulig for et galleri å takke nei til å knytte både kulturelle og vennskaplige kontakter ved en utstilling som denne. Men bakgrunnen for denne kritikken går ut over Nasjonalgalleriets siste utstilling. Spørsmålet er hvorvidt denne type utstilling bør bli typisk for et norsk nasjonalgalleri, der det første som møter en innenfor døra er en gipsreplika av Michelangelos Moses? Dette var den andre utstillingen med innlånte verker fra Italia på rad, sist med «Venetianske mesterverker». Verden er stor, og selv om alle veier visstnok leder til Roma, strekker verden seg ut over Forum.

Store navn

Spørsmålet må også stilles om hvorfor vårt nasjonale galleri virker så redde for å tenke bredt og kommersielt. Alt fra utstillingsplakater til kataloger virker alltid ytterst konservativt og uspenning. Store navn trekker folk, det syntes ved for eksempel Goya-, eller Harriet Backer-utstillingen. Hvorfor er det ikke flere av disse, med storverker galleriet selv sitter på, gjerne norske navn? Nasjonalgalleriet skal ha en oppdragende rolle, men det må være mulig å tenke taktisk kommersielt på en intelligent måte, og samtidig ha en undervisende rolle. Det er ikke publikums feil at de ikke vil komme. Det er Nasjonalgalleriets kunsthistorikere som har i oppgave å arrangere publikumsvennlige utstillinger. Denne gangen har ikke magefølelsen vært riktig. Natur og myte var en sær utstilling for sært interesserte. Naturen nordmenn er glad i ligger langt fra Sydens ruinmalerier.

Ny utstilling åpner i mars med grafiske verk av Albrecht Dürer. Et stort navn denne gangen. Vi krysser fingrene og håper det går bedre.

Andras Mengyan: Magic Transparency

Galleriet i IKM, 6 september - 31. desember 2001

av *Stine Beate Schwebs*

Andras Mengyan er utdannet industridesigner ved Kunstakademiet i Budapest, og underviser som professor ved kunsthøgskolen i Bergen.

IKM lokalene holder til en tidligere politistasjon og arrest, og utstillingrommene er lagt til nyoppussede fengselsceller i 1. og 2. etasje. Det er en ramme rundt utstillingen som Mengyan har valgt å tematisere over. Pressemeldingen fra IKM presenterer Mengyans utstilling som en refleksjon over det å være innenfor eller utenfor, innestengt eller utestengt. Utstillingen viser både maleri og skulptur/installasjoner, og disse fungerer som kommentarer til hverandre i forhold til synsvinkler og perspektivforskyvninger, visuelt som mentalt.

Mengyans arbeider er opplyst med ultraviolet lys som møter oss på en litt nådeløs og ikke helt imøtekommende måte. Det gjør litt vondt å se på disse arbeidene, og det harde og bastante i arbeidet understreker bildenes budskap; det å sitte fast, bli formet, tvinges ut av eller holdes innenfor en form. Mengyans postmodernistiske formspråk er en slags kubistisk variant av op-art, men man kan også få assosiasjoner til futuristenes klaustrofobiske hyllest til en ny tidsalder. Bruken av lys og ulike installasjoner kan også lede tankene hen mot mer nåtidige minimalistiske uttrykk.

Bildene, som er malt i fluoriserende farger, viser firkanter og rektangler som bukter og vrir på seg, geometriske former som strever med å passe sammen eller fri seg fra hverandre, trekkanter som tvinges i bakgrunnen eller bryter ut mot flaten av bildet. Og alt i UV-opplyste skarpe farger som gjør at du ikke tør eller orker å gå for nære bildene.

Bildene skriker ut perspektiver som vil inn eller ut, som er synlige eller holdes usynlige. Et rom viste et ganske mørkt og dystert maleri som gav min galleriledsager assosiasjoner til krig og bomber, med sine flekkvise felt av lysende blått og svart, og omriss av papirflyaktige figurer i gult. Et truende bilde som ikke akkurat maner til stille meditasjon.

Mengyans installasjoner er laget av materialer som glass, plastrør og metall. Et sted finner vi en rektangulær kube som kan minne om et akvarium – inne i akvariet ligger lag på lag med glass farget i neon og omringet av speil. Kuben er plassert på gulvet, og når man titter ned i den, gjenspeiles uendelige typer av verdener nedi der, og fengselscellen får en illusjonistisk rømningsvei.

I en annen celle vokser plastrør formet som spiraler opp av gulvet, opplyst flekkvis av små fargede lysbiter som er plassert inni rørene.

Den lysende sivskogen på gulvet gir et organisk inntrykk der inne i den mørke, innestengte cellen, som en kontrast mot blendet vindu og hardt betonggulv.

I andre rom finnes mindre glassbokser med fargede flak og elementer som hører sammen eller ikke sammen, men som er presset sammen til å passe inn i kubeformen. Og andre steder er det små skulpturliknende intallasjoner av vridde metalltråder som danner ulike mønstre viklet inn i hverandre eller skjønnsomt lagt side ved side.

En større installasjon viser smale nesten takhøye kubesøyler av gjennomsiktig glass med neonfargede bymotiver på. Man gjenkjenner kjente reklameskilt på norsk, engelsk, ungarsk, gammeldagse kjøretøy og hus, fragmenter av bymiljø og –symboler. Disse søylene kan man vandre i mellom og kjenne seg ganske forkommen. Søylene fyller hele rommet, og den knappe plassen imellom innbyr ikke til en samtale mellom flere personer. Man må rope til hverandre fra hvert sitt sted i søylehavet (selv om ikke rommet er så stort, føles mengden av symboler overveldende slik at lengden mellom veggene kjennes lengre). Neonfargene føles påtrengende og forstyrrende, og man blir lettere irritert over det forvirrende uttrykket. Jeg følte meg der som jeg føler meg når jeg er hjemme igjen etter et besøk i sentrum av en by, og er blitt overfalt av lyder, synsinntrykk og travle fotgjengere. Etter en slik utflukt er man vel hjemme i stillheten ør i hodet og hører godt alle inntrykkene som man har sugd inn, nettopp fordi stillheten påminner en om dem. I Mengyans byrom er alle disse forvirrende inntrykkene visuelt tilstede innfelt i glassvegger, urørbare og uhørlige. Man er stengt inne i byrommet men også stengt ute av det, ettersom man er henvist til å vandre rundt og mellom søylene. Slik må det føles å være fremmed i en storby man ikke finner vei i, og derfor ikke slipper ut av.

Mengyans fluoriserende glassverden (som tittelen *Magic Transparency* kan beskrive) er til tider opplysende, til tider slitsom og til tider vakker. Jeg fikk litt problemer med å føle meg hjemme i det ensidige utvalget av skarpe neonfarger og følte meg ganske svimmel av perspektivforskyvninger tryllet frem av UV-lys og streker. Men å vandre rundt i gamle arrestceller i en så gjennomtenkt og vel konstruert installasjonsutstilling er likefullt en opplevelse.

Apokalyptisk fremtidsvisjon fra Bjørlo

Per Inge Bjørlo: "Time Share III, Oslo (Idioter adjø)"

Museet for samtidskunst, 2. november 2001 - 10. februar 2002

av Hanne Storm Ofteland

Museet for samtidskunst viser denne vinteren en mindre utstilling av installasjonskunstneren Per Inge Bjørlo. Her presenteres siste del av hans serie som omhandler den indre verden, *Indre rom*, samt tredje og foreløpig siste del av en serie som presenterer den ytre verden, treffende gitt tittelen *Time Share*. Ettersom museet eier det ene verket, "Indre rom V – målet" (1991) og det vises som en del av museets permanente utstilling, har jeg valgt å konsentrere denne anmeldelsen rundt det nyeste verket, "Time Share III, Oslo (Idioter adjø)" fra 2001. Dette er et arbeid som tar opp i seg og syntetiserer mange av de bestanddelene Bjørlo har jobbet med de siste 15 årene, både idémessig og i bruken av materialer. Det industrielle, litt *Uår: Sweetwater* og *Aftenlandet* preger installasjonen, - og også en touch av Einarsons film *Havet stiger*. Verden etter at alt gikk til helvete og vi alle endte opp på dynga.

Selv om inngangspartiet sperres av en konstruksjon med glassruter som penetreres av et bor (se illustrasjonen) som drives av en oscillator,¹ noe som så absolutt leder tankene hen mot fabrikk og storindustri, så finner vi en merkelig svidd eventyrverden innenfor dette. Restene av en en gang magisk skog? Vi ser tre trestammer montert på sokler. Ut fra disse stikker det flere knudrete jerngrener, som subber tungt nedi gulvet. De kan minne om ishockeykøller eller bena på Louise Bourgeois' "Spider"-skulptur. Tankene går mot skogdøden i Tyskland - forårsaket av industrien. I høyre hjørne når man har sneket seg forbi glassplatene, inn den smale døråpningen, møter vi et speil som står på gulvet. I dette speiler et maleri seg vinkelrett, samtidig som et vennelig, sterkt lys lyser opp bildet. Lyskilden er "montert på ei periskopliknande stong, som igjen er fest på ein skulptur",² og lyset er såpass kraftig og ubehagelig at assosiasjoner som 3. grads forhør ikke er langt unna. Maleriet viser en "sterkt abstrahert, samankrope figur i nedste del av biletflata. Figuren ser ut til å vere omkransa av ei kvitt lys, og to framstrekke 'armar' oppe i venstre biletkant nærmar seg skapnaden."³ Et menneskeliv har tatt slutt, og sjelen gjør seg klar til avreise, mottatt av de høyere makter symbolisert gjennom disse "armene".

I 1854 skal indianerhøvdingen Seattle ha holdt en av historiens mest berømte taler - en tale som er bevart til i dag. Dette er et beseiret folks tale til seierherrene. Verden slik de kjenner den er over. Chief Seattle vet at storhetstiden er slutt, og han aksepterer med verdighet og stoisk ro sitt folks skjebne: "...why should I mourn at the untimely fate of my people? Tribe follows tribe, and nation follows nation, like the waves of the sea. It is the order of nature, and regret is useless".⁴



TIME SHARE III, OSLO (IDIOTER ADJØ).
(DETALJ). PER INGE BJØRLO © 2001

BAROKKMINIMALIST TAKKER MUSEET FOR
SAMTIDSKUNST FOR DERES VELVILLIGE
TILLATELSE TIL Å GJENGI ARBEIDET.

På noen måter kan Bjørlos installasjon minne om denne talen. Den er en slags epitaf, et slags ettermæle skrevet ned på forhånd - akkurat som Chief Seattles tale. Men mens denne indianerhøvdingen ikke hadde noen problemer med å akseptere historiens og naturens gang; *“Yonder sky that has wept tears of compassion upon my people for centuries untold, and which to us appears changeless and eternal, may change. Today is fair. Tomorrow it may be overcast with clouds. My words are like the stars that never change,”*³ så står Bjørlo solid plantet i den vestlige, mer aggressive tankemåten. Installasjonen bærer kanskje preg av et stille vemod, men tittelen virker furiøs, rasende, *“Time Share III, Oslo (idioter adjø)”*. For etter å ha tatt det hele i betraktning, og latt alle de visuelle ledetrådene synke inn, begynner endelig den kryptiske tittelen å bli forståelig. Det som til å begynne med kunne virke som et heller arrogant, ganske aggressivt lyskespark får en helt annen klang. Fremdeles forbannet, men med en trist undertone, med en innsikt og et budskap som ikke blir lystig hvordan man enn vrir og vender på det. *“Time share”* er et begrep som da må tolkes på en helt annen måte enn vår vanlige forståelse av ordet, som små fuglekasser av noen leiligheter man kan deltids-eie i Syden. En naturlig tolkning er den gamle idéen om at jorden er vår for en stakket stund, vi har den bare til låns. At vi faktisk har klart å skite i vårt eget reir ved å sette den i en katastrofalt dårlig tilstand de siste femti årene, kan i så måte bli vår bane. Kanskje er vi de siste? For vi trenger ikke noen fiende til å grave vår egen og verdens grav. Dette er vi godt i gang med å gjøre selv. Og det hele kan ganske snart være forbi. Som Chief Seattle så veltalende forutsa det: *“Your time of decay may be distant, but it will surely come, for even the White Man whose God walked and talked with him as friend to friend, cannot be exempt from the common destiny...”*⁶ eller sagt på vestlig vis: *“Idioter adjø!”*

Noter:

¹ *“Et apparat som får frem elektriske svingninger”* blir vi forklart i katalogen, s. 12.

² Inger Eri, *Per Inge Bjørlos potensielle rom*, utstillingskatalog Museet for samtidskunst, Oslo 2001, s. 12.

³ *Ibid.*

⁴ *“Chief Seattle’s 1854 Oration” – ver. 1.* 16. januar 2001. <<http://www.halcyon.com/arborts/chiefsa.html>>. Høvding Seattles tale er her gjengitt i sin helhet, slik den sto på trykk i *The Seattle Sunday Star*, 29. oktober 1887. Sidene inneholder også referanser til senere tiders diskusjon om talens autenticitet.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

En samtale om maleri og sannhet

Jan Valentin Sæther intervjuet av Lars Fr. H. Svendsen

Månedens kunstnerportrett

LARS: Vårt utgangspunkt for denne samtalen kan likegodt være det innlysende spørsmålet: Hvorfor i all verden maler et intelligent menneske som du? Jeg husker et intervju Warhol ga på midten av 1980-tallet hvor han sier at han synes det er hyggelig at folk maler, og han antar at de har en eller annen grunn til å gjøre det. Men det som virkelig forbauser ham er det merkelige faktum at maleriet fortsetter. I bunn og grunn er jeg enig med Warhol: Jeg setter pris på det faktum at du maler, men jeg har problemer med å forstå *hvorfor*.

JAN: Jeg er glad at du stilte det spørsmålet, men jeg kan trolig ikke gi deg noe fyldestgjørende svar. Men det hele kan føres tilbake til et valg jeg gjorde en gang for lenge siden. Jeg fikk en idé som tok overhånden. Man kan kanskje kalle det en malers imperativ. Jeg hadde allerede malt ganske lenge, men plutselig slo det ned i meg som et imperativ: Jeg måtte male! Det føltes også som om det hang sammen med min småborgerlige familiebakgrunn. Å leve et menneskeliv virket inkompatibelt med det miljøet. For meg virket det som om maleriet ga meg en sjanse til å virkelig leve. Det var ikke bare en romantisk drøm om å realisere min kreativitet, men heller et eksistensielt behov. Selve aktiviteten å male virket som den eneste mulige vei å gå.

LARS: Jeg kan forstå det. Men de grunnene du gir, er til forhold utenom maleriet. Finnes det ikke noen årsaker som er knyttet til selve maleriet? Hvorfor male? Tross alt kan man bryte med sin bakgrunn på en rekke andre måter, for eksempel ved å gjøre noe så dumt som jeg gjorde, ved å begynne med filosofi. Jeg stiller deg et spørsmål som jeg ikke ville være i stand til å besvare selv. Jeg vet hvorfor jeg begynte med filosofi, men jeg vet faktisk ikke hvorfor jeg fortsatte med det, særlig etter at jeg mistet troen på fruktbarheten ved aktiviteten. Jeg antar at min hovedgrunn til å fortsette er at jeg fremdeles ikke har funnet noe alternativ til det. Men denne samtalen handler ikke om meg, så jeg gjentar bare spørsmålet en gang til: Hvorfor male? Hvorfor ikke noen annen aktivitet?

JAN: Jeg kan svare på det. I 1969 sluttet jeg å male i litt over et år, etter at jeg innså at maleriet ikke lenger var noen levedyktig kraft for endring, at det ikke lenger hadde kraften til å gjøre fremskritt utenfor en intern krets av kollegaer, teorier og connoisseurer. Så jeg skrev en stund i stedet, - helt til jeg oppdaget at alt jeg skrev om var maleri, kunst og samfunnet. Veldig forvirrende ting kanskje jeg skulle si, men uansett: hvorfor skrive om maleri, tenkte



MAGUS. JAN ISAK SAETHER / BONO © 1992

BAROKKMINIMALIST TAKKER KUNSTNEREN FOR HANS VELVILLIGE TILLATELSE TIL Å GJENGI ARBEIDENE.

jeg, som for å forsvare det mot en bortgang jeg hadde akseptert. Så jeg begynte å male igjen. Ikke fordi det ga meg tilbake håpet eller noe slikt, men fordi det å male forble en gyldig måte å differensiere virkeligheten på, til tross for maleriets hensvinnende rolle i historien. Og det å male fortsatte å være et godt medium for meg i lang tid etter dette. Men de siste ti årene omtrent, har jeg følt at det kapitlet har kommet til en slutt. I løpet av denne tiden kikket jeg lenge og dypt inn i fortiden, dypt nok i hvert fall, i det minste slik den blir presentert i våre nedtegnelser, til å se at klokken ikke går baklengs. Tiden kan ikke reverseres, og mening forblir meningsfullt bare når man tillater ny erfaring å løse opp gamle meningsformer før friskheten går ut på dato og trer inn i trygghetens tjeneste, - som oppskrifter på en skjønnhet uten ild. Det var en dyrekjøpt erfaring, men med overraskende gevinster. Jeg så slutten på min interesse for historisk maleri tidlig på nittitallet, men det kom ikke noen nye visjoner. Mens jeg har ventet, var det som om jeg fullførte malerier for en god venn som var død. Jeg ble ferdig med dette i januar 2001, - og da kom en ny visjon. Nå har det oppstått et behov for å utvide til andre materialer, til å sette ting sammen på en annen måte. Jeg ser ikke lenger de forskjellige mediene, tekst og bilde, som separate uttrykk. De separate funksjonene og sosiale stedene for tekster og bilder i førindustriell tid var hovedsakelig et resultat av spesialisert kunnskap. Det virker som om føydale barrierer mellom klassene utpekte tekst og bilde til å operere i adskilte sosiale strata. Moderniteten er i stor grad en lingvistisk overtakelse av denne gamle ordenen med bilde separert fra tekst. Kanskje ser vi en pågående endring i bruken av språket mot en samtidig bruk av tall, tegn, bilde og tekst, tale og musikk. For meg ser det ut som at selve denne situasjonen hvor vi er tettere omgitt av et mangfold av språk også kan være årsak til innsikter om meningens ustabilitet, skjørheten i det å skulle fortolke innhold, og avhengigheten av tid og sted (f.eks. Bakhtins kronotop). Uansett finner jeg dette interessant. Samtidig er jeg slett ikke sikker på at menneskene kan takle det. Ikke fordi at språkkomplekset i hjernen ikke klarer å behandle det. Tatt i betraktning alle de måtene språk varierer på og hvordan vi alfabeter finner lyd gjennom stumme tegn, så blomstrer tvert imot hjernens språkkapasitet når vi behersker en rekke slike forskjellige strukturer. Men det kan være et problem med å overmette det mellommenneskelige semiotiske rommet. Uansett om tekst og bilde opptrer sammen så vil et maleri, et bilde, bli oppfattet med et kontinuerlig blikk, et nomadisk blikk, mens en tekst utfolder seg langs en lineær tidslinje. Men tekstenes visualitet kan snu tingene på hodet på interessante måter. For å bruke disse ulike uttryksmåtene så ser jeg i retning av å blande disse trådene i en slags syntese.

LARS: En syntese? For en gammel kantianer som meg, vil jeg heller se maleriets "sensualitet" og skrivingens resonnering/diskurs som ganske antitetiske til hverandre.



IMAGO. JAN ISAK SÆTHER / BONO © 1985

JAN: Kanskje “syntese” ikke er det riktige ordet, men etter at jeg skrev brevromanen “The Viloshin Letters” i ‘92 har jeg ventet på visjonene som skulle sammenføre det visuelle med det verbale. Kanskje det bare er en måte å behandle de to sporene i meg som er i konflikt. Jeg kunne kanskje si at jeg forsøker å flytte på en gammel konflikt i meg mellom maleri og skriving, for å få dem til å møtes på et vis, og jeg utforsker dette videre i mine nye prosjekter.

LARS: Jeg forstår hva du mener, og jeg syns det er en god idé. Mange av dine tidligere malerier er karakterisert av en ganske tung symbolisme. Ikke misforstå — som du vet, så liker jeg maleriene dine — men symbolismen i dine tidligere arbeider var ofte litt for tung for meg, jeg fikk følelsen av at du ville ta kontroll over min respons på maleriet. Igjen: Som en gammel kantianer så setter jeg pris på “fantasiens frie spill” som det sentrale aspektet ved estetiske opplevelser. Særlig når man tenker på den sentrale rollen gnostisismen spiller i ditt åndelige liv, så virket det som om du ikke ga mye rom for fortolkning.

JAN: Jeg ønsker ikke å ha noen streng kontroll over dine assosiasjoner, men jeg ville at de figurative arbeidene ble arkitektoniske i komposisjon, med en verdslig narrativ; for å møte betrakteren i en imaginært avgrenset verden hvor den narrative strukturen ville berøre mytiske strømninger mens de narrative elementene forble åpne for fantasiens videre lek. Tross alt, å male er et forsøk i kommunikasjon. Jeg tror jeg har lyktes noen få ganger, men for det meste ser jeg dette prosjektet som avsluttet. Jeg er ikke likegyldig til betrakterens frihet. Men akkurat som med berøring så kan kreative møter avgrense frihet til et dialogisk hendelsesforløp. Som Duke Ellington sa: “Grenser er en god ting for kreativiteten”. Når det gjelder det gnostiske verdenssynet: I 1992 innså jeg det umulige i en normativ ikonografi for gnostisisme, gitt dens historiske død i regi av Konstantin den stores inkvisisjon, lenge før utviklingen av en ikonografi kunne finne sted som en tradisjon. Etter det har gnostiske billeduttrykk vært domene for individuell kreativitet. Du kan ikke ha en entydig ikonografi som springer ut av et heterodokst hermeneutisk miljø. Jeg syns argumentet ditt er godt, for i de sporadiske eksemplene på individuelle bestrebelsers på å uttrykke gnostiske visjoner og holdninger, er det mangfold og generøst rom for fortolkninger. Min intellektuelle og spirituelle gjeld til tradisjoner som de gnostiske, alkymistiske, sufi og Kabala - har forårsaket at disse har kunnet invadere en rekke av mine tidligere arbeidsmåter. Jeg skal ikke gå inn på hvilke spesielle opplevelser jeg har hatt som har funnet gjenklang i disse forskjellige gnose-tradisjonene, men de har handlet om en utvidelse av virkelighet som umiddelbart aksepteres og bekreftes pga. sin generøsitet. I store kosmiske vyer er inflasjonen av idéer en farlig hengemyr som bare unnslippes ved å omfavne det immanente - kanskje? Jeg har ingen store svar, men det er noen store spørsmål.



MERCENARY. JAN ISAK SÆTHER / BONO © 1981



LIMBO. JAN ISAK SAETHER / BONO © 1979

Virkeligheten er særdeles underlig. Alle disse mystiske affærene blir tvilsomme som tekst, selvfølgelig, selv om erfaringen forblir umulig å undertrykke. Symboler oppstår som alternative uttrykk lik vevisere i et ingenmannsland, mellom erfaring og språk, et slags visuelt produkt av kulturell abstraksjon. Symboler fungerer som farge, de er analoge i sin erfaringskvalitet, og utilgjengelig for objektiv granskning. Men symboler er ustødige i vår flux av modernitet og urbane spillverden, de endres i det terningen kastes. Symboler er rotfestet i naturen, men knapt tilgjengelige på ferie; Natur virker som en tvilsom term, applikert på praktisk talt en hvilken som helst geografisk lokalitet nå for tiden. Kultur på den annen side, spyr ut merker og trender, kvasi-symboler som raskt blir kannibalisert og gjort ubrukelige bortsett fra for å be- krefte flux. I et urbant miljø av dette slaget blir symboler så altfor lett omgjort til tricks. Natursymboler brukt som politiske virke- midler for å helbrede sosiale sykdommer er mistenkelig fascistisk. Og symboler, som i konservativ bevaring av mening og verdier, lukter for mye av kirkegården. Uansett, jeg tror at jeg har gått videre og latt gamle "symbolske" faser ligge bak meg nå.

LARS: Har du? Da har jeg totalt misforstått *Eksil*-serien, som du jobber med for tiden. Jeg tolket de forskjellige konkrete eksilene som et symbol på den menneskelige tilværelsen som sådan, at å være menneske er å være i en permanent eksiltilstand.

JAN: Din fortolkning er gnostisk. *Eksil*-serien er et overgangsverk hvor jeg setter min tidligere erfaring inn i en ny kontekst, hvor de delvis skal avle frem en orientering mot samtidskunst. Eksil-serien dokumenterer denne overgangen, markerer sammenføyningene mellom figur og tekst. Den første opprinnelsen til idéen med prosjektet vokste nok ut av min gnostiske lesning av eksistensen. Men den er nå, som jeg ser det, en undersøkelse av eksilportretter

som ikke nødvendigvis inneholder metadimensjoner. Tenk deg et politisk asyl, det har ikke uvilkårlig transcendentale dimensjoner av et kosmisk drama, men er likevel en dundrende erfaring av annerledeshet, fremmedhet og begrensning. Den presise forskjellen mellom to sinn ser ut til å avsløre at sinnet (the mind) er det nærmeste vi kommer en absolutt immanens. Å vedlikeholde en sterk overbevisning fører ofte en person inn i et eller annet eksil. Men selv om vi snakker om helt konkrete eksil som i tvangsflytting til en annen lokalitet, så rører vi allikevel ved kjernen av et gnostisk verdenssyn, hvor en radikal konfrontasjon med den gjeldende oppfatningen av virkeligheten er sentral.



KENOSIS (TØMMING). JAN VALENTIN SÆTHER / BONO © 2001

LARS: Jeg antar at våre oppfattelser virkelig divergerer med hverandre på dette punktet. Jeg ser heller den almenne, dølle aksepten av så å si alt som hovedproblemet, i hvert fall i den vestlige verden. Utjevningsprosessen som har pågått i århundrer, har gjort det mer eller mindre umulig å etablere noe slikt som et opposisjonelt ståsted, en posisjon motsatt alt annet.

JAN: Vel, ja, og et motsatt ståsted er et motsatt spørsmål. Min interesse for figurativt maleri satte meg tidlig inn i en opposisjonell erfaring... Men problemet med det nye klassiske maleriet har blitt dets populære assosiasjon med "virkelig kunst". Det er for mange mennesker i samfunnet som omfavner dette synet, og en gjenoppliving av klassisk maleri ville absolutt ikke bli noen renesansse, langt derifra. Å være i opposisjon til samtidskunst for bare å bli akseptert som en som produserer virkelig kunst, viste seg å være kontraproduktivt i forhold til mine opprinnelige interesser for figurativt maleri. Man blir ikke gjenerkjent i ens annerledeshet, basert på en kunstproduksjon som passer konservative, "virkelig kunst", kan aldri bli en differensiering av ens annerledeshet, ens subjekt-het.

LARS: Kanskje det er hovedtemaet i din kunst, i hvert fall har jeg tenkt det, at tross alt så er menneskene i en posisjon hvor de ikke passer inn i verden, selv om de kanskje ikke innser det selv. På en side så er det du vil uttrykke noe svært personlig, en følelse av ikke å være hjemme i verden, av å ikke høre til. Men på den annen side er denne følelsen på en sterk måte antatt å handle om alle mennesker. Å være menneske betyr å ikke være hjemme i verden, det handler om ensomhet, om å være i eksil. Uansett, i denne følelsen av ikke å høre til, er det et sted/rom hvor mennesker virkelig kan møte hverandre og identifisere seg med hverandre.

JAN: Det er både personlig og upersonlig på en og samme tid. På et biografisk nivå skriver det seg tilbake til en avgjørende opplevelse jeg hadde for mange år siden, som jeg beskrev som en utvidelse av virkeligheten som vanligvis ikke er tilgjengelig for persepsjonen. Dette er samme opplevelsen som presenterte det maleriske imperativet vi snakket om tidligere. Mystiske opplevelser har en ledsagende estetikk til sammenligning, et bilde eller en

stemning som ikke mangler noe. Alt annet virker som om det mangler kontekst og er ukomplett i seg selv.

LARS: I et berømt fragment skriver Novalis at vi alltid søker det *Unbedingte*, det ubetingede, men ender alltid opp med å finne *Dinge*, rene/blott objekter. Er det din ambisjon: Å representere det ubetingede i stedet for kun å produsere enda et objekt? For tross alt er malerier, litt enkelt sagt, simpelthen objekter.

JAN: Ja, malerier er objekter, men de kan tilegne seg og representere forskjellige kvaliteter. For å kunne inneha slike kvaliteter må de være fri for nytte. Alle kunstverk er ubrukelige, men ikke alle ubrukelige ting er kunstverk. Duchamps pissoir mistet sin funksjonsverdi. Det er trikket. Relasjonen mellom tingligheten og et kunstverks mening er analog med relasjonen mellom menneskets kropp og sjel.

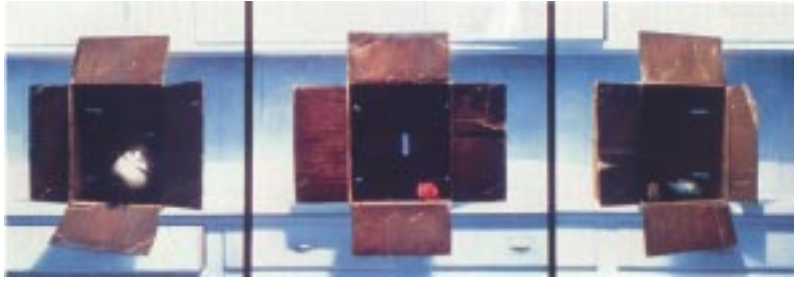
LARS: Vanskeligheten ligger i å finne ut akkurat hva denne relasjonen er. Er forholdet ideelt sett karakterisert av harmoni eller konflikt? I følge Hegel, er dette et harmonisk forhold. Han deler kunsten inn i tre kategorier: den symbolske, den klassiske og den romantiske. I symbolsk kunst er det mer form enn innhold, mer tinglighet enn mening kanskje vi kan si, og derfor er kunstverkets mening ikke uttrykt fullt — han ser egyptisk kunst som hovedeksemplet på dette. I klassisk kunst, som hovedsakelig ble realisert i det gamle Grekenland, er det komplett harmoni mellom ånd og materie. Et slikt kunstverk trenger ikke å symbolisere noe annet, men uttrykker seg selv. I romantisk kunst er det mer ånd enn materie ettersom objektene ikke lenger er i stand til å uttrykke ånden. La oss forlate Hegel der. Mitt hovedpoeng var bare å nevne hans modell, som inneholder harmoni som et ideal. Heidegger derimot argumenterer at kunstverket er karakterisert av en strid mellom disse to elementene, som han kaller jord og verden. Jordaspektet refererer til objektets tinglighet og verdensaspektet til meningen. Disse to elementene trekker i hver sin retning, og mellom dem er et *Riss*, et brudd eller en revne. Jeg antar de fleste ville plassere deg i den hegelianske leiren, men jeg ser deg mer som en "skap-heideggerianer" i denne sammenheng.

JAN: Selv om jeg også er tilbøyelig til å være enig med både Hegel og Heidegger, så antar jeg at jeg føler et nærmere slektskap med den heideggerianske posisjonen på dette punktet. *Risset* kunne også tolkes som et arr, antar jeg, og kanskje maleri som en legemliggjøring og gjenvinning av det arret er hva min kunstneriske praksis har handlet om frem til nå.

LARS: Er du enig med meg i at et problem ved mye samtidskunst er at dette *Risset* mangler? Særlig såkalt postmoderne kunst, med sine endeløse referanser til tidligere kunstverk, har svært lite jord i seg, og inneholder hovedsakelig verden. Kunstverkene blir til et endeløs spill med betydninger/fortolkninger, tegn som dulter borti



DAWN, JAN ISAK SÆTHER / BONO © 1978



ANATHEMA. JAN ISAK SÆTHER /
BONO © 1979-82

hverandre, men som mangler friksjon mot jorden, materien/det materielle.

JAN: Er det grunnen til at sjokk-effekten har vært så essensiell for mye ny kunst?

LARS: Jeg tror det. Sjokket fungerer som et surrogat for jorden, for materialiteten/materien.

JAN: Dette er av betydning for min situasjon. Det semiotiske rommet holder på å bli overfylt. Hvordan kan jeg unngå å simpelthen bare produsere flere tegn?

LARS: Her vender vi tilbake til det innledende spørsmålet, "Hvorfor male?", enda en gang. Er ikke dette grunnen til at det å male virker fornuftig tross alt? Et maleri inneholder en spesifikk type materialitet, noe som gir tegnet friksjon, og dermed gjør det mulig for dem faktisk å bety noe.

JAN: Jeg er enig. Maleri er mer enn illustrasjon på denne måten. Det er substans i maleri. Maleriet er som et ekteskap, det inneholder både enhet og strid.

LARS: Det minner meg om et avsnitt i Kants foredrag om logikk hvor han beskriver fantasien og forståelsen som "to venner som stadig krangler, men som ikke kan leve uten hverandre". Fantasien/imaginasjonen vil her være det sensuelle, det materielle, mens forståelsen er diskursen. Kunne dette være en illustrasjon av maleri?

JAN: Ja, for meg i hvert fall er hvert nytt maleri et forsøk på å bringe denne krangelen et skritt videre, å oppdra/lære opp krangelen. Det er umulig for meg å unngå refleksjon lateralt med arbeidsprosessen. Alle kunstverk er essays, forsøk. Forsøk på å komme frem til en sannhet om dette. Og alle malerier feiler, selv om noen feiler mer miserabelt enn andre. Målet er alltid utenfor rekkevidden av det oppnåelige. Kunsthistorien viser med tydlighet at kunsten sjelden oppfyller de høytsevende målene den setter seg. Kunstverkets problem kan reflekteres i det kristne mysteriet om korsfestelsen, der Ordet når det kommer inn i denne verden dør på korset. Når kunstverket får objektverdi strupes dets problematikk. Prisen for å ha sannhet i fast form innebærer en dødelig sykdom som kommer med på kjøpet. Dette er for meg kunstens paradoks.