

# BAROKKMINIMALIST

e-zine for kunstkritikk

[www.barokkminimalist.com](http://www.barokkminimalist.com)



TOMASZ B. OZDOWSKI *Galleri III*. JAN VALENTIN SÆTHER *Galleri Sub Comandante*. JOHS. RIAN *Museet for samtidskunst*. BJØRN BJARRE *Galleri F 15*. ESSAY: Zen, entheogener og sanselighet: Aspekter av amerikansk kunst i andre halvdel av det 20 århundre

NR 9 (MAI 2002)

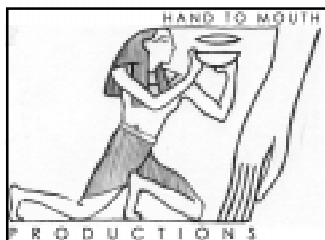
ISSN 1502-8380

## Innholdsfortegnelse

Årg. 1, nr 9 (mai 2002)

- 3 Den gåtefulle fremtiden  
Tomasz B. Ozdowski, Galleri III
  
- 5 Om hva smerten krever av sansenes fininnstilling og samstemmighet  
Jan Valentin Sæther, Galleri Sub Comandante
  
- 9 Suddenly I got a really abstract feeling...  
Bjørn Bjarre, Galleri F 15
  
- 12 Johs. Rian  
Museet for samtidskunst

FORSIDEILLUSTRASJON:  
A.F. NR. 85 (SUPER ANTI HERO).  
BJØRN BJARRE © 2002.



BAROKKMINIMALIST utgis av:

Hand to Mouth Publishing • Fossveien 10 B • 0551 Oslo  
E-post: [redaksjonen@barokkminimalist.com](mailto:redaksjonen@barokkminimalist.com) • Nettadresse: [www.barokkminimalist.com](http://www.barokkminimalist.com)

Sjefsredaktør: Hanne Storm Ofteland ([hanne@barokkminimalist.com](mailto:hanne@barokkminimalist.com) / mobil: 913 36 283)

Redaksjonen:

Aud-Kristin Kongsbro Haldorsen ([aud-kristin@barokkminimalist.com](mailto:aud-kristin@barokkminimalist.com)); Gry Solbraa  
([gry@barokkminimalist.com](mailto:gry@barokkminimalist.com)); Jan Valentin Sæther ([jan@barokkminimalist.com](mailto:jan@barokkminimalist.com))

Faste frilansere: Stine Beate Schwebs, Vibeke Vesterhagen, Elisa Linda Socolnikov Saether, Helene Brekke, Lene Auestad, Jonas M.N. Sørensen

ISSN 1502-8380

Design/desktop, web og papir: Hanne Storm Ofteland

## Den gåtefulle fremtiden

Tomasz B. Ozdowski, «The New Decalogue». Galleri III, 4. mai – 2. juni 2002

av Stine Beate Schwebs

Galleri III – galleriet for tredimensjonal kunst – viser en installasjon av kunstneren Tomasz B. Ozdowski. Verkene i “The New Decalogue” hører inn i en større serie av arbeider kalt MILLENNIUM III. Prosjektet MILLENNIUM III er delt i tre temaer, som alle knytter seg opp mot epokeskiftet som tusenårsskiftet representerer. To av delene i dette prosjektet omhandler fortidens arv, og usikkerheten i vår samtid vedrørende fremtiden – angsten for det uvisse. “The New Decalogue”-installasjonen tilhører et tredje tema, som skal illustrere hvordan fremtiden danner en kontaktflate mot fortidens spor.



TOMASZ B. OZDOWSKI ©

Ozdowskis utstillingsrom møter den besøkende med en rolig, enkel og meditativ atmosfære. Det er sparsomt med bilder og objekter i det lille rommet. Utstillingen består av tre fotografier, to steinstøtter og en liten bok. Boken er endatil tom for ord, bortsett fra tittelen på forsiden: “The New Decalogue”. Utstillingen er supplert med en meningsutfyllende tekst som også er beskrivelse for hele MILLENNIUM III-prosjektet – kunstnerens refleksjoner omkring en verden og virkelighetsbilder i endring.

Jeg føler meg umiddelbart vel i dette rommet, ikke fordi temaet for utstillingen nødvendigvis er så beroligende, det er heller foruroligere å skulle stille spørsmålet om hvordan det skal være mulig å knytte fremtidens visjoner til historien om våre egne verdier og vår kunnskap om verden. Men dette rommet innbyr til å reflektere og refleksjonen kommer alltid lettere ved en viss ro, eller, eventuelt, med refleksjonen oppstår en viss tilstand av ro hos den reflekterende.

Ozdowski retter sitt fokus mot tanker, idéer, verdier, men disse abstrakte størrelsene uttrykkes og fremvises gjennom visualiseringer og bruk av symbolikk. Utstillingens objekter fremstår som svært enkle, holdt i svart-hvitt, og symbolikken som er brukt åpner for fortolkninger fra tilskuerens side. Steinstøtter og små svarte bøker er religiøse elementer, men ettersom boken som utstilles er tom for ord, bindes ikke “The New Decalogue” til en fortolkning som bare kan knyttes til bibelske tekster, selv om det er et utgangspunkt. Symbolene er på en måte tømt for mening, men nettopp dét fremprovoserer refleksjon hos betrakteren – symbolikken ligger også i betrakterens øye. Slik blir det som er bundet til tradisjoner og historie koblet fint sammen med det som retter seg mot fremtidens usikkerhet og uvissheten som hefter ved forestillingene om fortsettelsen.

Utstillingen viser et bilde som forestiller, kanskje, skrifttegn fra kjent eller ukjent kultur, risset inn i stein, eller en tidens tilfeldige tann



HIMMELEN GRÅTER, TOMASZ B. OZDOWSKI

som har gnagd seg inn i steinens overflate og etterlatt seg spor vi tolker som tegn. Det er opp til tilskueren å betrakte sin egen forståelse av det diffuse motivet.

Et annet bilde viser havet hvelvet opp ned, med solens gjenskinn gjengitt på nederste billedflate. Det kan se ut omtrent som en himmel, og denne himmelen åpner seg og med en revne i nederste kant får bildet tittelen: "Himmelen gråter". En stilfull og tung visualisering av knuste håp og angsten for den tomhet som oppstår med tap og sorg.

Det tredje og siste fotografiet viser en plast- eller glassliknende gjenstand på en vannflate. Formen er ubestemmelig og uregelmessig, men materialet er lett og gjennomskinnelig. Denne gjenstanden flyter på vannet, og kanskje unnslipper den blikket vårt etterhvert som den glir bortover vannflaten, og kanskje forsvinner den ut av tiden.

Frem mot den ene kortveggen er to steinstøtter satt opp, med romerske tall for hvert århundre – fem tall på hver stein, det antall som utgjør et millennium. Det kan tolkes minnestøtter over tidligere tider, tidligere århundrer, tidligere tiders bøker og kunnskap. Ved siden av støttene står den nye boka, den som er tom.

Det er åpenbart hva utstillingen forteller oss – det er vist gjennom bildene, og gjenfortalt i teksten. Men selv om meningen her er hentet opp til overflaten, er denne meningens ubestemthet så (paradoksalt nok?) presist formulert i de bildene kunstneren har valgt at de fastlagte rammene for utstillingens tema kan romme metervis av tanker hos den tilskueren som ønsker å bli stående en stund og betrakte rommets objekter mens han/hun bruker hodet.

Tomasz B. Ozdowski:  
Født 1950, Argentina.  
Utdannet ved Kunstakademiet i  
Poznan, Polen.  
I Norge siden 1982.

## Om hva smerten krever av sansenes fininnstilling og samstemmighet

Jan Valentin Sæther: «Envelope». Galleri Sub Comandante, 25. – 28. april 2002

av Gry Solbraa

*Å ha død og det grufulle som tema i kunsten er ikke uvanlig. Men der samtidskunstnere ofte tyr til et direkte og støtende uttrykk, à la Andres Serrano, Morten Viskum og Damien Hirst, skaper Jan Valentin Sæther et utsatt og forskjønnet uttrykk som samler våre sanser og gir et refleksjonens pusterom i forhold til det grufulle.*

Man kan spørre seg om hva hensikten er med å bruke et makabert billedmateriale av lemlestedede palestinske barn hentet fra internett som utstillingsmaterialet. Før jeg så utstillingen, fortalte jeg om tematikken til en venninne: At Sæther hadde tatt utgangspunkt i bildet av de tre palestiske ungdommene som forsvant etter at de hadde beveget seg mot grensen til Israel – kanskje for å fange fugler. Etter flere dager ble de levert tilbake; fra israelsk rettsmedisinsk institutt: Alle var skåret opp, tatt ut innvoller av og sydd igjen. Bare på en av dem var ansiktet fremdeles i noenlunde behold. Mye av kroppene var lemlestet til det ugjenkjennelige. Min venninne svarte umiddelbart: Den utstillingen vil jeg ikke se. Jeg tåler det ikke.

Jeg forsto henne – samtidig som jeg følte å ha gjort Sæther urett. For han er ikke en kunstner som spekulerer i det makabre! På et forunderligvis ventet jeg meg slett ikke noe skrekkinngytende da jeg gikk på Sub Comandante denne torsdagskvelden.

Det første jeg så da jeg kom inn i lokalet svarte til denne forutanselsen: Bysantiskinspirerte ikoner syntes jeg å skimte der borte på veggen. Det var den klare linjeføringen og de gulrøde matte nyanseene. Så gjenkjente jeg bildene av barna. Puttet i klare konvolutter og deretter dyppet i flere lag med voks. Det makabre var forvandlet til noe mildt, sart og vakkert. Ikke var bildene særlig store heller – men de var hengt opp i litt uregelmessig horisontal rekke med skiftvis to og tre bilder vertikalt og forskjøvet i forhold til hverandre.

Man kan si det var en lettvinnt utstilling å gjennomføre. Skulle ikke bildene i det minste ha vært forstørret til det femdobbelte for å gi et mer overveldende inntrykk? Tja – de var ikke det. Heller ikke ikoner er store. Det ville være et hån mot det ufremstillbare.

Likevel var det noe som gjorde denne utstillingen sterk. Sammensetningen av helheten: I den rolig skuen av de "balsamerte likene" – der man undret seg over fraværet og forvandlingen av det makabre – hørtes plutselig en skjærende klirrelyd fra høytaleren på veggen. Med jevne mellomrom gjentok den seg – med akkurat så lang pause at man nesten hadde glemt den i mellomtiden. Lyden av fallende metall. På den ene sideveggen hang det "bevoksede" manifestet av Walter Gropius, Antonin Artaud og Marinetti. Talsmenn for en voldelig og subversiv estetikk som ville at kunsten skulle forandre verden. Den italienske futuristen Marinetti oppfordret sågar i sitt manifest at biblioteker og museer skulle brennes; den futuristiske



«ENVELOPE» (DETAIL). JAN VALENTIN SÆTHER / BONO © 2002. FOTO: MARTIN SKAUVEN



«ENVELOPE» (DETALJ). JAN VALENTIN SÆTHER  
/ BONO © 2002.

kunsten bejaet den moderne teknikks fart og dynamikk. De ville overskride den isolerte plasseringen kunst hadde hatt til da – for at kunsten selv skulle sette nye betingelser for livet.

Sæther sammenstiller de to variantene av voldelig fremferd – begge demper han ned, legger inn med voks og får dem dermed til å fremtre som relikvier fra en fortid. Minner som skal få oss til å huske; som bare på en vag måte bærer merke etter volden som engang var. De er blitt milde, vakre og vage. (Obs! Den etymologiske forbindelsen mellom *vag* og *skjønn*: *Vag* kommer fra latin *vagum* og betyr omstreifende, foranderlig, usikker. På dagens italiensk omfatter *vago* alt fra usikker, upresis, grasios, yndig, begjærlig, forelsket, osv.) På denne måten skaper han et undringens rom i vårt forhold til det grusomme og livsfiendtlige. Våre følelser forstyrrer oss ikke i det paradoksalt vakre møte med det groteske og vi blir trigget til å tenke utover den grusomme handling, utover døden.

Å gjøre døden til noe vakkert, har Jan Valentin Sæther til felles med Morten Viskum i hans seneste utstilling på Galleri Christian Dam (anmeldt i forrige nr. av *BarokkMinimalist*). Begge tar de utgangspunkt i en livsfiendtlig problematikk som de skaper et selvstendig estetisk uttrykk ifra. På samme måte som det blir reduktivt å tolke Viskums vakre blodmalerier kun med utgangspunkt i den myteomspunnede avhoggede hånden, blir det reduktivt å tolke Sæthers *Envelope* kun med utgangspunkt i den konkrete konkrete historiske hendelsen. I prosessen som har gått gir de oss mulighet til å forandre vårt forhold til døden. De viser begge at kunst er mulig etter "Holocaust" – ja faktisk at det hjelper oss for å komme videre – at livets mørke sider slett ikke er bortkastet når det gjelder å bli bedre kjent med livet selv. Vi kan huske – og vi kan lære... Jeg forbinder også deres kunstneriske uttrykk med franskmannen Christian Boltanski – også han skaper en vag og skjønn atmosfære med

utgangspunkt i noe tragisk. Jeg synes ikke at deres kunst er støtende. Snarere viser de oss eneste mulige konstruktive holdning vi kan ha i forhold til livets ufattelige motstykke: Noe vagabondaktig, omstreifende og søkende. De gjenopptar tragediens problematikk: Dagens tragedie er ikke lenger tragediene selv; det er det faktum at vi ikke klarer å forholde oss til og ta inn i oss tragedien – DET er selve dagens tragedie!

Det underlige ved døden er at den strengt tatt ikke lar seg fremstille. Den er et fravær overfor hvilken vi kun kan nærme oss dens grense. Ingen absolutt begripelse er mulig. Det samme gjelder overfor grusomme handlinger. Vi ser og begriper kun det de etterlater. Vi kan se beveggrunner – men ingen absolutt opprinnelse.

Filosofen og kunstteoretikeren Jay M. Bernstein, som arbeider med modernitetens og postmodernitetens problematikk, beskrev i et intervju<sup>1</sup> en type historisk bevissthet som har vært sentral i det tyvende århundre: "*Spørsmålet om hvordan man forholder seg til menneskelig lidelse*". Skal man snu ryggen til eller skal man innta medlidenhetens posisjon? Dette er de to iøynefallende alternativene vi har, og ofte det som blir resultatet i den praktiske hverdag. Men saken er ikke så enkel: Paradoksalt nok kan det skje at de to posisjoner bytter plass innenfor godhetens rangering: Den som mener å vise medlidenhet, blir en overtramper og den som snur ryggen føler den største ydmykhet og respekt. Smerten og lidelsens ontologi, deres væren, tåler ikke direkte kommunikasjon, den krever rom for fortolkning, rom for implisitt forståelse. For ord kan aldri treffe en smerte som unndrar seg det skarpe sollyset.

Det er mye kunst i det tyvende århundret som har forholdt seg til lidelse og smerte. Og det er nettopp *forholdet* vi inntar til disse størrelsene som blir problematisert. Bernstein peker i samme intervjuet på at moderniteten aksepterer dens "tilstand som traumatisert". Poenget hans er at det å akseptere noe som et trauma er en mye mer respektfull holdning enn å se på noe som en fortrenkning, dvs noe som kan bli bra igjen bare man løser opp alle knutene – à la surrealistenes forhold og bruk av Freuds "ubeviste". Et trauma er noe som aldri kan kartlegges, komme opp i dagen, bli overvunnet. Det man kan gjøre er å fortelle dets historie om og om igjen i forskjellige varianter.

Det interessante med Jan Sæthers siste utstilling var nettopp *måten* han valgte å forholde seg til det uliderlige smertefulle og makabre. Ved å skjule bildenes grusomme sanselighet utsetter han sjokket og bringer oss i stedet inn i avventingens verden. Så slår han til fra et sted vi ikke venter det – via hørselens sansning. Vi skvetter og får vondt i ørene – men det forblir opp til den enkelte å forbinde de forskjellige sanseinntrykkene til en helhet. Han har således tvunget oss til ikke å innta et direkte forhold til det tragiske, men å utsette reaksjonen litt.

Dette får meg til å tenke på den sagnomsuste *fellessansen* i filosofiens historie. Den er blitt tolket på mang en forskjellig måte – enten rett og slett som en underliggende fellessans som forener de andre

enkeltsansene, eller en mer mystisk intuitiv og fellesmenneskelig grunnleggende sans og evne som det moderne mennesket har mistet kontakten med og kun kan ane eksistensen av. Fellessansen er betingelsen for at mennesket føler seg hjemme i en verden.

Ved å synliggjøre denne kombinasjonen av sansning som må til for å forstå og forholde oss til kunsten, blir vi av Sæther også minnet på hvordan det grusomme og makabre aldri er et enkelt fakta, men noe vi kun kan forholde oss autentisk til hvis vi trekker puster et øyeblikk – og finstemmer våre sanser med vår forstand.

## Noter

1 Stian Grøgaard (2001): *Det vage objekt*, s. 46, Unipax, Oslo.

 <p>Alché Art Supplies</p> <p>www.alche.net</p>	<p>Soltyknet linolje Medium Sortolje</p> <p>Vi leverer over hele landet! E-post: info@alche.net Tlf: 913 18 793</p>
--	---



## Suddenly I got a really abstract feeling...

Bjørn Bjarre: «Abstrakt følelse». Skulptur og tegning. Galleri F 15, 9. mars – 21. april 2002

av Hanne Storm Ofteland

Bjørn Bjarre lager skulpturer. Rare skulpturer. Ikke respektinngivende, klassiske skulpturer à la Per Ung. Heller ikke abstrakte, kantete verker à la Arnold Haukeland. Nei, Bjarres skulpturer er i plastilin. Farget plastilin iknadd legoklosser, hårtjafser, kunstige øyne og tenner. Snurrige og rare ved første øyekast – desto mer foruroligende og ekle etter hvert som man zoomer inn og fordyper seg i dem.

Syvåringen jeg hadde på kakebesøk for noen uker siden kikket på et bilde jeg hadde liggende av Bjarres skulptur "A.F. nr. 85 (Super Anti Hero)" (se illustrasjonen) og spurte, litt engstelig, litt nysgjerrig: "Hva er dét?" Han følte seg ikke helt overbevist om svaret, – en skulptur. For mannen på bildet hadde planker stikkende gjennom hele kroppen, på kryss og tvers. Syvåringen oppfattet momentant at dette *ikke* var søtt og rart. Det var skummelt. (Barn er litt kjappere i oppfattelsen enn vi voksne.) Den samme reaksjonen så jeg hos de barna som var innom F 15 mens jeg var der: De løp ikke rett på og omfavnet arbeidene, men trakk seg litt tilbake.

For Bjarres skulpturer er også truende. De skisserer opp et mulig slutt punkt i vår bestående verdensorden. De bebuder kaos og forfall, eksperimenter ute av kontroll. Bjarre markerte seg tidlig som en kunstner med et politisk budskap og et engasjement. Under avgangsutstillingen ved Statens kunstakademi i 1994 stilte han ut et restopplag av "Jordens tilstand 1993" sammen med esker med popcorn. Eksemplarene var til å ta med hjem og lese, popcornet kunne spises.

Bjarre har stilt ut flere ganger under tittelen "Abstrakt følelse", både i Galleri Dobloug (1996) og i UKS Galleri (1998). Da som nå med sine merkelige plastilinfigurer. Surrealistiske, humoristiske skulpturer med alvorlige undertoner. Det som gjør at man rygger litt tilbake for arbeidene hans er at de minner så altfor mye om vanlige mennesker. Hudfarge, innsatte tenner og øyeepler, hår... Menneske, men likevel ikke. Eller menneske etter Armageddon? Etter den totale fristillingen av genforskningen? Selv får jeg assosiasjoner til Hitler-Tysklands dr. Mengele og hans vanvittige eksperimenter med menneskelige forsøkskaniner. Og i en av Bjarres tegninger (mange av dem sterkt inspirert av de autoritære Super Marvel Hero-tegneseriene vi vokste opp med på 70-tallet) møter vi på den onde, gale vitenskapsmannen Zarkot og Evil Ming (et ordspill på Mengele?). De fleste som vokste opp på seksti- og syttitallet har et nært forhold til Lyn Gordon, Edderkoppmannen og Lynvingen. For ikke å glemme Fantomet. Historier ofte satt i futuristiske fremtidsvisjoner, *byen* (glitrende fremmant av Anton Furst, mannen bak den fantasifulle arkitekturen i Gotham City) eller *science fiction-landskapet*. I den evige, spennende kampen mellom godt og ondt, hvor den gode helten vant hvert slag, var det ikke lett for et barn å se det totalitære som ligger bak mange av disse tegneseriene, den vanvittige kontrollen

som utøves for å sikre verdensfreden (i dag har den fått konkret utløp i en ny type cartoon: sheriffen George W. Bush og hans cow-boys, *“Either you’re with us, or... well, you’re against us”*.) Men tilbake til Bjarre: Mens dagens genteknologi og kosmetiske kirurgi bebuder stadige “forbedringer” og “forskjønnelser” av mennesket – alt kan fikses og det vi ikke vil ha kan fjernes – så virker det som om alt gikk galt i skapelsen av av Bjarres “A.F.”ere. F.eks. *“A.F. nr. 77 (Cubehead)”*, en lett tiltet hudfarget plastilinkloss med tenner, tannkjøtt, rød munnhule og øyne som kikker opp på oss, støttet oppe av en slags hals i pastellfarger med legoklosser og hår knadd inn. Eller *“A.F. nr. 22 (Humanimal)”*, hvor en underkropp som sitter på huk med tubesokker på føttene (tubesokkene er et element som går igjen i flere av arbeidene) har en stor tunge hengende ned mellom bena, der hvor kjønnsorganene ellers ville vært plassert. Et siklende, impotent(?) stakkarslig vesen. Den smertefulle *“A.F. nr. 72 (The Scream)”* med hjerteformede tunger som stikker ut gjennom både øyehuler og munn er et annet vesen som man med litt fantasi kunne tenkes å finnes på menneskehetens søppelplass.

Bjarre kan kanskje sammenlignes med Jake og Dinos Chapman. De arbeider alle med underlige, forvridde skikkelser som har sitt utgangspunkt i den menneskelige kropp. Men Chapman’enes arbeider er mer figurative, mer anatomisk korrekte. De viser gjerne skikkelser som ser ut som ekstreme avarter av siamesiske tvillinger/trillinger/x-linger, med enkelte kroppsdelene totalt malplassert. Bjarres arbeider er mer komprimerte og abstraherte. De har en større humor og lekenhet og er mye nærmere tegneseriens språk. Dette gjelder f.eks. *“A.F. nr. 66 (Face erection I)”* som viser et ansikt hvor alle deler stikker ut på lange stilker: øyne, munn og nese, og *“A.F. nr. 67 (The Wall)”* hvor et stort hode presser seg frem gjennom en liten murvegg. På en lapp på en av veggene står å lese: “How can i make myself a body without organs?”

### Elizabeth Hurley?

Veggene på F 15 er dekket av tegninger og små notater kunstneren har gjort seg, bl.a. finner vi “Fem punkter for å unngå atelierangst”, hvor Deleuze og Guattari anbefales som et mulig botemiddel. Tekstene vitner om en stor sans for humor – med dybde og selvironi. Her er alt fra det rent skisseaktige, forstudier til skulpturene, til sirlig utførte doodles. Alt hengt opp med knappenåler rett på veggen. Men midt mellom alle tegninger dukker plutselig to kjente fjes opp: Elizabeth Hurley og Eva Sannum. Hva har nå disse to skjønnhetene å gjøre blant de burleske vanskapningene til Bjarre? Kontrasten er stor. Her er det vi vil ha, de vi vil være. Vellykkede, vakre, friske, smilende. Rike og lykkelige. Det trygge og ufarlige. Og at det er det ikke-støtende vi vil ha bekreftes helt klart når man kikker på Nordeas innkjøp fra utstillingen: *“A.F. nr. 78 (Brainstorm)”* og *“A.F. nr. 74 (Trippelface)”* er de to arbeidene jeg vil tro er lettest å svelge for de fleste; de er de minst provoserende arbeidene, og de to skulpturene som gir færrest assosiasjoner til mørke, kropp og kjønn, ubehag og vanskapthet – et selvsagt valg for en bank som ønsker å være hipp,

men samtidig vil kjøre safe for ikke å støte forbindelsene eller selv bli støtt eller utsatt for ubehag i sin nytelse av kunst og i egenskap av kulturell feinschmecker med omtanke og ansvar for de (relativt) unge, fremadstormende. (Sånn sett bekrefter Nordea Bjarres opphenging av Hurley og Sannum.)

### **My dreams are your nightmares..... Revolution**

Til tross for marerittvisjonene er ikke dette noen pessimistisk utstilling som bebuder verdens undergang. Den omhandler heller idéer, drømmer, mulige scenarioer. Arbeidene har gjerne morsomme aspekter ved seg, og små tekstbrokker spredt her og der gjennom lokalene, innimellom de forskjellige tegningene viser også en tro på mennesket, f.eks. "The human spirit cant be beaten that easy". Andre igjen reflekterer populærkulturens jargong og mytologi: Linjen "My dreams are your nightmares" er som hentet fra en Metallica-låt, "Revolution" kunne vært The Clash. Bjarre jobber i og med sin samtid og trekker veksler på den kulturen som omgir oss daglig. Han leverer både humor og ettertanke. Etter å ha besøkt hans superheroes, aliens, kuber, planker, utvekster, droodles og kunstige organismer er det ikke en følelse av forstemthet man sitter igjen med, – men en rekke inntrykk som man kan reflektere over og diskutere. "Abstrakt følelse" er en forfriskende utstilling – og en abstrakt utfordring for den enkelte.



*A.F. NR. 85 (SUPER ANTI HERO).*  
BJØRN BJARRE © 2002.

BJARRES NETTSIDER HVOR FLERE AV HANS  
ARBEIDER KAN SKUES:  
[www.bjarre.org](http://www.bjarre.org)

## Johs. Rian

Retrospektiv utstilling. Museet for samtidskunst, 13. april – 15. september 2002

av Aud-Kristin Kongsbro Haldorsen

*Johs. Rians kunst forener de norske Matisse-elevene med internasjonal størrelser som Picasso, og gir norsk abstrakt 1960- og 70-tallskunst i Norge et ansikt.*

### Tidlige år

Johannes Rian ble født i Namsos i 1891, og han begynte ikke sin kunstneriske bane før i 1928. Frem til det hadde han drevet slektsgården hjemme i Namdalen. Hans første kunstutdannelse var ved SHKS og deretter ble det noen semestre hos Axel Revold i Kunstakademiet. Johs. Rian produserte helt frem til han døde i 1981. Han deltok på en rekke separatutstillinger i Kunstnerforbundet første gang i 1930 og flere år fremover til 1957.

Utstillingens kronologiske oppbygning speiler godt Johs. Rians kunstneriske virke og utvikling fra 1929 til 1981. Det begynner så illustrerende med selvportrettet fra 1929 og ender med de nonfigurative og abstrakte fargekomposisjonene fra 1970- og 80-årene. Idet jeg beveger meg i denne kronologiske vandringen gjennom utstillingslokalene springer utenlandske så vel som norske kunstparalleller meg i synet. Hans *Harlekin* (1930-årene) er nesten til forveksling lik Picassos mange sirkusbilder fra hans "Blå periode". Kunstnerens kvinneportretter og profiler er i sin uttrykksform nært opp til de norske Matisse-elevene. Deres tunge, voluminøse og litt forvrengte fremstilling med den røffe streken kan minne om disse, og de internasjonale "originalene", Cézanne og Matisse. Begge disse franske kunstnerne brukte den anatomisk ukorrekte vinklingen hvor volumet og massen til en viss grad har fått forrang. Kanskje særlig Cézannes *De badende* understreker denne likheten.

Johs. Rian gjorde en rekke studieturer blant annet til Spania (1955–56), Marokko (1955–56), Italia (1934, 1951–52), Paris (1929–30, 1932, 34 og 49) og den franske rivieraen. Arbeidene fra disse oppholdene kan lett skjelnes på motivplanet for eksempel *Landskap fra Ublaja* (1956) fra Marokko som gjennom gatebildet og palmene røper en unorsk proveniens. I enkelte av disse verkene er det tydelig han utforsker flaten og fargen til fordel for en mer eksperimentell uttrykksform. Det blir en stadig større forenkling i motivet hvor de naturlistiske kjennetegnene må vike for rene forenklete fargeflater satt mot hverandre.

### Et abstrakt uttrykk

Johs. Rians uttrykk beveger seg i retning av stadig mer abstrakt kunst gjennom sine fargesterke og nonfigurative bilder. De abmorfe og organiske formene i rene fargeflater satt opp mot hverandre utover på 1960- og 70-tallet røper at han er helt i tråd med det som i Norge skulle bli den "Konkrete kunstens" tidsalder. De nærmest usynlige penselstrøkene og malerienes glatte overflate trekker kunst-



KONTRASTER MOT SORT. JOHS. RIAN.  
FOTOGRAF:

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

neren i bakgrunnen, og formene blir satt i fokus. Lerretenes størrelser er kvadratisk – og rektangulært jevnstore. Enkelte av disse motivene er fargesterke idet fargeklanger som lilla, rosa, grått og gult er satt mot hverandre (*Rosa og sort*, 1969), mens andre igjen er mer harmoniske. Særlig besnærende er kunstnerens *Blått* (1979) som gjennom sin koboltblå bakgrunn med de lyseblå formene gir en ren og klar, men samtidig underfundig fargeklang.

I Johs. Rians mange kvinneportretter i interiører kan en fortettet forenklingsprosess antas. Kvinnene er malt i interiører ofte spillende på et instrument som en cello, et piano og lignende slik vi ser i *Piken med celloen* (1948), *Rødt interiør* (1950). Konturene har han fått frem ved omriss med mørkere penselstrøk eller gjennom umalte smale felt mellom fargeflatene. Johs. Rian eksperimenterte også med akvareller og tresnitt. Sistnevnte er utrolig grove i sin fremstilling. Det er gjennom sine åpenbare likhetspunkter med så vel de norske Matisse-elevene som de kontinentale kunstnerne som Matisse selv, Cézanne og Picasso at Johs. Rian fenger. Han tar skrittet ut av provinsialiteten og bringer norsk kunst opp på et internasjonalt nivå.