

# Barokk minimalist

## e-zine for kunstkritikk

HAND TO MOUTH PUBLISHING MÅNEDLIGE UTSTILLINGSANMELDELSER ÅRG. 1, NR 1 (SEPTEMBER 2001) ISSN 1502-8380

### Velkommen til *Barokk minimalist*

Dette er den aller første utgaven av BarokkMinimalist, et månedlig e-zine for norsk kunstkritikk. Redaksjonen ønsker å presentere et bredt spekter av norsk kunst gjennom utstillingsanmeldelser, kunstnerpresentasjoner, samt diverse andre typer artikler som omhandler den norske kunstscenen i dag.

BarokkMinimalist er primært et online tidsskrift, men vi legger hver måned ut en pdf-fil av nummeret, slik at de som ønsker tidsskriftet i papirform kan få dette. E-zinet er – i tråd med Hand to Mouth Publishing verdier – gratis tilgjengelig for alle. E-zinet driver utelukkende med «billedkunst» i den utvidede betydning (inkluderende performance, video, painting in the extended field, happenings, og blandede uttrykk bl.a.), og vi ønsker å knytte til oss engasjerte kunstkritikere (filosofer,

billedkunstnere, kunsthistorikere, kunstsosiologer, etc.) fra hele landet. Vi kan ikke tilby betaling, kun sjansen til å være med å skape et nytt spennende tidsskrift for kunstkritikk. Ønsker du å bidra eller være med i redaksjonen, send oss en e-post: [redaksjonen@barokkminimalist.com](mailto:redaksjonen@barokkminimalist.com)

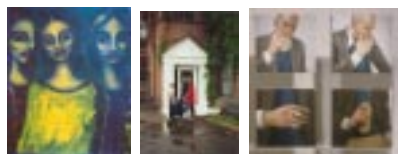
Nettutgaven finner du på:  
[www.barokkminimalist.com](http://www.barokkminimalist.com)

Neste nummer kommer 10. oktober.

### Kunstnerportrettet

RENATE LARSSON

Møt den unge maleren i samtale med Aud-Kristin Kongsbro Haldorsen  
s. 15



#### - Deadline -

for neste nummer er 25. september! Bidrag lagres i rtf-format og sendes til:  
[redaksjonen@barokkminimalist.com](mailto:redaksjonen@barokkminimalist.com)

ØYSTEIN TØMMERÅS

*Galleri 21:25, 7. – 16. september 2001*  
Kunstnermyten under lupen i Tømmerås' første utstilling i Oslo. s. 14

ANDERS W. SMEBYE: Transporter

*Galleri 21:24, 7. – 16. september 2001*  
Smebyes installasjon med en gigantisk trekasse på vei rundt kloden inviterer til illusjoner. s. 15

### Månedens anmeldelser

DAG ALVENG – AAGE LANGHELLE: to temaer over hukommelse  
*Museet for samtidskunst, 16. juni – 30. september 2001*  
*Galleri III, 2. – 24. juni 2001*

I juni stilte Aage Langhelle ut sitt seneste prosjekt, «GUL – GUL – GUL» i Galleri III. Samtidig viser Dag Alveng fotografier i Museet for samtidskunst. Begge har som prosjekt å fange og gjenskape *lyset*, Alveng gjennom sine sort-hvite sommerfotos, Langhelle i søken etter Mondrians sitrongule firkant. s. 2

TRANSFORM

*Jeremy Welsh og Fhrad Kalantary på Stenersenmuseet*

Frem til 20. august ble utstillingen «Transform» vist i Stenersenmuseet. *BarokkMinimalist* har sett nærmere på to av kunstnerens bidrag. s. 4

SKRIKETS EKKO

*Munchmuseet, 17. juni – 30. september 2001*

I samarbeid med ARKEN i Danmark viser Munchmuseet friske takter og verdenskjente navn i utstillingen «Skrikets ekko» i høst. s. 5

UNNI ASKELAND: Cover up

*Galleri Christian Dam, 23. august – 16. september 2001*

Norsk kunsts Courtney Love wannabe no 1 stiller ut. Men Askeland har mer å by på enn bare sine enorme røde lepper. s. 7

UKS-BIENNALEN 2001

*Galleri 21:26, 1. – 30. september 2001*

1. september 2001 sparket UKS-biennalen 2001 i gang. En rekke spennende prosjekter presenteres av en lovende ung garde kunstnere på forskjellige steder rundt omkring i verden, fra Alta til Yokohama. *BarokkMinimalist* har besøkt utstillingen i Galleri 21:26 på Grünerløkka. s. 8

HELGE RØED: «Stunt»

*Tegnerforbundet, 15. – 26. august 2001*

Under tolv dager i august viste Helge Røed sitt nyeste stunt i Tegnerforbundet. Den rutinerte kunstneren overrasket med flyktige amøbeformede monokromer. s. 10

PATRICK HUSE / JOHN ØIVIND EGGESBØ

*Huse: Penetration, Stenersenmuseet, 31. august – 14. oktober 2001*

*Eggesbø: michael m.m., Stenersenmuseet, 8. september – 14. oktober 2001*

Menneskets forhold til naturen synes å stå i sentrum for begge utstillingene på Stenersenmuseet. s. 11

## Lys, farger og erindring

av Stine Beate Schwebs

*En analyse av utstillingene "Sommerlys" – Dag Alveng, fotografier. Museet for samtidskunst 16.6 – 30.9 2001, og "GUL, GUL, GUL" – Aage Langhelle, installasjon. Galleri III for tre-dimensjonal kunst 2.6.– 24.6. 2001*

HVORDAN FANGES DE visuelle minnene? Og hvordan kan man visuelt frembringe minner?

Hvordan erindres lys? Farger frembringes av lyset, og erindringen skaper minnet om fargene. I en analyse av to ulike kunstutstillinger har jeg valgt disse overnevnte problemstillingene som fellesnevner for analysen.

Kan man gjengi lys uten farger, og allikevel erindre lyset slik det visuelt omgav en i tid og rom? Det synes som om Dag Alvengs svart-hvite fotografiserie fra somre tilbake har lyktes i dette. Kan en fargenyans spaltes ut av hukommelsen slik den spaltes ut fra lysbrytningen til å forme en eksakt sjattering? Dette er et tema som gjennomsyrrer installasjonen til Aage Langhelle.

Dag Alvengs poetiske billedserie "Sommerlys" gir tilskueren mange assosiasjoner. Store svart-hvitt fotografier med ulike naturmotiver fyller veggene. Kunstneren synes å ville formidle et rent lys, det som bare er lys, destillert ut til 98 % renhet og styrke. Rent lys, det sommerens minne som er avgjørende for at sommer er sommer. Fargene trenger man ikke, lydene, luktene, synsinntrykkene formidles allikevel, minnene hopper og danser over bakgrunnen, lyset bringer dem frem, det var selve

forutsetningen for at hukommelsen skulle få noe å lagre. Lys destillert gjennom erindring av styrken, av den situasjonen lyset fremsto i og som lyskilden skapte.

Lyset som skinner gjennom sommerens materielle verden: trær, busker, steiner, sand, husvegger og skjell, alt blir påminnet om den skinnende lyse årstid. Lyset er ikke slik solen varmer deg, det gule er skrellet vekk til fordel for dette destillerte lyset, det som har tilhold her nede på jorden, kastet tilbake fra trær og planter, det gjerdet du hopper over og den benken som mosen gror på og som du hviler deg ved. Lyset er hentet inn i kameralinsen akkurat slik det skjærer deg i øyet når lyset reflekteres av bølgen på vannet eller en skinnende hvitmalt stripe på veibanen, som når et lite spedbarn som får solskinet rakt inn i ømfindtlige øyne og kniper øynene sammen, fullstendig overrasket over lysstyrken. Dette lyset som er så lyst at det gjør vondt husker vi, som en egen fysisk følelse, en følelse av fysisk kraft som likevel er så forsvinnende lett at hele sommeren kan pustes bort med en hvit fjær. Dag Alveng har fanget sommerlyset nettopp slik at vi ikke kan forveksle det med noe annet, et lys som vekket oss da og vekker minnene i oss nå.

Lyset er hos Alveng et skinnende

abstrakt minne, men lyset er ikke bare avbildet, fanget inn, husket – det er forstått, brakt visuelt på begrep.

Fra lys til farge – hvordan lysstrålene brytes er avgjørende for hvilken farge som trer frem, men fargen velges også av vårt blikk. Inntrykket – persepsjonen – når frem til oss innenfor en mentalt belagt sammenheng. Erindringen kommer i tillegg. Så hvordan kan vi erindre fargen, slik den var i lysbrytningen, og slik den fremsto som et mentalt bearbeidet inntrykk for oss der og da?

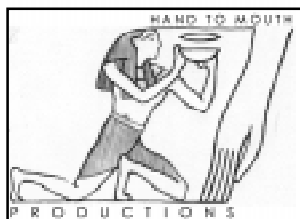
Aage Langhelle fokuserer på gult – "GUL, GUL, GUL" er også tittelen på hans utstilling i Galleri III. Langhelle har i likhet med Alveng et kunstnerisk prosjekt hvor hukommelse, minner og lys skal behandles. Men hos Langhelle spiller farger hovedrollen.

Farger har både en konkret, visuell fremtredelse samtidig som de er et flyktig immaterielt fenomen. Hvilken farge er fargen gul? En farge har jo en uendelighet med nyanser. Og opplevelsen av en farge(nyanse) stammer fra både den fysiske virkelighet som vi kan sette hånden vår på, samtidig som vår psykiske tilstedeværelse i det øyeblikket lyset spaltet seg til fargen gul gav vår opplevelse av gulfargen en bestemt ka-

ISSN 1502-8380

**Barokkminimalist**

Månedlig e-zine for kunstkritikk



e-zinet utgitt av

HAND TO MOUTH PUBLISHING

Fossveien 10 B, 0551 Oslo

Kontakt: [redaksjonen@barokkminimalist.com](mailto:redaksjonen@barokkminimalist.com)

Sjefsredaktør: Hanne Storm Ofteland ([hanne@barokkminimalist.com](mailto:hanne@barokkminimalist.com))

Redaksjonen forøvrig:

Aud-Kristin Kongsbro Haldorsen ([aud-kristin@barokkminimalist.com](mailto:aud-kristin@barokkminimalist.com))

Stine Beate Scwhebs ([stine@barokkminimalist.com](mailto:stine@barokkminimalist.com))

Gry Solbraa ([gry@barokkminimalist.com](mailto:gry@barokkminimalist.com))

Jan Valentin Sæther ([jan@barokkminimalist.com](mailto:jan@barokkminimalist.com))

Annonser:

Hanne Storm Ofteland (402 15 847), eller e-post ([annonser@barokkminimalist.com](mailto:annonser@barokkminimalist.com))

Layout/ombrekking (papir og web): Hanne Storm Ofteland

Du finner månedens nummer på: [www.barokkminimalist.com](http://www.barokkminimalist.com)

rakter, en karakter som kanskje også vil beholdes i minnet av den gulfargen vi så. Vår persepsjon av lyset synliggjør en gulfarge, vår tanke om lysbrytningen muliggjør kategorien gul. Men igjen, hva er kategorien gul, hva er kategorisk gult?

Langhelle har tatt utgangspunkt i et maleri av Piet Mondrian, hvor han ønsker å gjenskape det primærgule feltet øverst i hjørnet av maleriet perfekt, men etter hukommelsen. Prosessen frem mot en slik korrekt erindring står utstilt i galleriet. Men den presise gulsjatteringen, finnes den? Setter den seg fast i minnet slik at den i ettertid igjen kan fremkalles med en pensel på lerret? Eller er minnet om gulfargen like flyktig som gulfargen selv, avhengig for sin fremtredelse av lyset og øyet, persepsjon og tanke?

Gjennom å bruke Mondrians bilde som utgangspunkt knytter Langhelle prosjektet GUL... opp mot formspråket og filosofien til kunstnergruppingen De Stijl, et kunstnersamarbeid hvor Mondrian var frontfigur. Denne kunstfilosofien, neoplastisismen, hadde som mål å produsere en menneskeskapt verden etter estetiske og etiske idealer, og denne omskapningen var av fysisk karakter. De materielle omgivelsene for den menneskelige væren skulle kunne forme det menneskelige liv. En perfektjonering av det gitte, omgivelsene rundt oss, skulle være mulig, gjennom produksjon og omforming av gjenstander etter neoplastisistiske idealer.

Det metafysiske i kunsten skulle nedfelles i det materielle, gjennom en abstraksjon av hverdagsdimensjonale objekter i tid og rom til et enhetlig estetiske uttrykk, til å uttrykke essensen av den visuelle kunstens mulighet til formfullendte uttrykk. Mondrians malerier frasier seg fremstillingen av den subjektive opplevelse til fordel for en fremstilling av en slags objektiv estetisk virkelighet, der teorier om form og farge materialiserer seg ned til en perfektjon av menneskeskapt objekter.

Slik sett skulle det være mulig å perfektjonere fargen gul, og ikke minst kunne frembringe den igjen og igjen på lerretet. Men er det mulig? Langhelles utstilling problematiserer forholdet mellom å skape og erindre,

og forholdet mellom det fysiske og det mentale. Ikke bare farger blir brukt som eksempel på denne prosessen, også hendelser i tid kan skape problemer om de må syes sammen igjen i ettertid. Langhelles fotografier av en lesende mann er sydd i hverandre i en rekkefølge som er satt sammen som et mulig hendelsesforløp, en av flere mulige erindringer. Den aktuelle erindring som har skapt bildet som henger på veggen har muligens skapt et nytt hendelsesforløp i tillegg til det faktisk avfotograferte. Fotografiene viser alt som hendte, men hva har bildenes rekkefølge å si for vår oppfattelse av dette? En mann som sitter og leser; er det en og samme hendelse, eller kan denne hendelsen oppstykket i tid og minner, slik fotografiene oppstykker den visuelle opplevelsen?

Finnes det virkelig objektivt ideelt ettertrebbare opplevelser av visuell karakter? Langhelles opphengte fotografier med gulfargen som fellesnevner og ulike utstilte objekter (fra kunstnerens barndom?) problematiserer denne antagelsen. Gjennom fotografiene understrekes gulfargens variasjoner, de ulike nyansene, men også de ulike situasjonene hvor gult dukker opp som visuelt blikkfang. Hvorfor kunstneren har valgt akkurat disse situasjonene som eksempler på gulfargens intense tilstedeværelse har til dels en objektiv, materiell årsak, at gulfargen var der. Men gulfargen er der i varierende grad, og variasjonene i hva hver enkelt persiperer og oppfatter som lysende gult er subjektive sider ved den menneskelige oppfattelsesevne. Den gule pyntestripen på en barneleke setter seg fast i barnesinnet, og minnet om denne leken får fellesnevneren gul.

Denne fremvisningen av subjektivt utvalgte gulfargeopplevelser står i kontrast til Mondrians strenge objektivisme. Som kontrast til Mondrians "primærfargekart" har Langhelle lagt ut et stort antall fargekart med fargenyanser mer eller mindre beslektet med primærgult. Dette fargekartet med ulike gulsjatteringer Langhelle presenterer for utstillingens besøkende viser den mangefasettede virkeligheten Mondrian forsøkte å gripe essensen av. Kan man da som Mondrian forsøke å objektivere denne fargeopplevelsen?

Alveng og Langhelles utstillinger er forskjellige i sitt uttrykk, men har en fellesnevner i sine tema, slik det ble påpekt i innledningen til denne analysen. Men kunstnerenes iscenesettelse av temaet griper fatt i to ender av en og samme sak. Alveng har sluttført prosessen å gjenskape minnene, mens Langhelle har påbegynt en analyse av erindringsprosessen. Der Alveng har resultatet av erindringsprosessen som mål – det å frembringe akkurat det man så og opplevde til et gitt tidspunkt –, er Langhelles prosjekt ikke opptatt av å nå mål, tvert i mot. Det er veien til målet som er under vurdering og analyse, det målet som Mondrian satte seg og som Langhelle problematiserer gjennom å sette gjenskape prosessen (riktig nok på egne premisser og ikke Mondrian sine).

Min vurdering av de to utstillingene går i Alvengs favør. Hans bilder har en intens overtalelsesevne, vi lokkes og dyttes ut i Alvengs sommerunivers gjennom hans essensielle fremstilling av det. Langhelles problematiserende grunning over hukommelsesproblemet er et interessant prosjekt, men virker ganske lukket på en tilskuer som ikke inviteres inn i prosjektet gjennom en tekstlig forklaring. Kanskje er det slik at det vi anser for å være et kunstverk utstilt på en kunstutstilling ofte antas å være et ferdig produkt. Langhelles utstilling omhandler det uferdige, og hvis tilskueren ikke blir dyttet ut av sin forestilling om kunstverket som et ferdigstilt produkt som henviser til sitt eget meningsinnhold vil ikke problematikken kunstneren ønsker å formidle synes. Langhelles installasjon omhandler en ikke ferdigstilt prosess (kanskje kan den aldri ferdigstilles), men selve installasjonen virker veldig presist ferdigstilt. I denne fremstillingen ligger det motsetningsfylt forhold mellom intensjon og manifestasjon som legger lokk på noe av utstillingens muligheter til å nå frem med sitt budskap.

Alveng gir mange utropstegn i bonus for et besøk i hans utstillingshall. Til gjengjeld hentes det hjem flere spørsmålsteget fra Langhelles utstilling, og slik sett har denne utstillingen i hvert fall lyktes i å problematisere en visuell opplevelse.

# Transform – Stenersenmuseet

av Gry Solbraa

Farhad Kalantary (f.1962 i Tabriz, Iran, bor og arbeider i Norge)  
Jeremy Welsh (f.1959, England, professor ved Bergen Kunstakademi)

FOR MEG FUNGERER videoer hvis jeg umiddelbart blir slått av en verden som har et annet formuttrykk enn vår sedvanlige verden. Det må være *noe* jeg kjenner igjen, samtidig som dette er forvrengt eller forskjøvet på en måte som kanskje svarer til følelser, forventninger eller problemer man har i forhold til denne verdenen. Videoen har umiddelbart mest effekt hvis denne forvrengningen eller forskyvningen er noe som slår meg som et *aha*, og jeg tenker: Her har kunstneren virkelig fanget et aspekt av vår felles mentale verden – vårt tidsånd eller "tidstraumer". En ytterligere betingelse for at jeg virkelig setter pris på videoen er at den gir meg en sanselig tilfredsstillende på min kunstneriske nysgjerrighet. Jeg er ikke redd for å si at det må være noe sanselig *fengende og livvaktig* for at jeg ser på det som bra kunst. Det holder ikke at det fra et teoretisk, filosofisk synspunkt er poengtert og skarpsindig. Da leser jeg heller en filosofibok. For meg skal kunst vekke våre slumrende sanser til et nytt og dynamisk interagerende forhold til verden.

## Videoinstallasjon: *North 99* (Kalantary), og *At a certain moment* (Welsh)

Begge videoene innfrir disse "kravene". I begge tilfellene føler jeg umiddelbart at kunstneren har et filosofisk og reflektert forhold til vår samtid som han har skapt et bilde på

I *North 99* av Kalantary ser vi et vindu og dettes utsikt mot en skog. Selv om jeg aldri ser noen togkupé får jeg en sterk assosiasjon til utsikten sett fra et togvindu. Men her er det ikke variasjonen i landskapet som skaper variasjonen i utsikten. Det er ikke forflyttelsen i rom – det er forflyttelsen i tid. Det er samme utsikt sett gjennom et helt år – med årstidenes veksling. Vi får aldri tid til å suges til oss det idylliske og det vakre

som denne utsikten gir. Det er som om hele naturen er underlagt et konstant tordendrønn i forskjellige variasjoner: Det knirker, rister, skjelver, avbrytes, vibrerer, formørkes, slukkes, glimter, blender, forskyves. Noen ganger føler vi at hele verden forsvinner inn i en tunnel eller den spintres av et jordskjelv eller av stormer. På tre sekunder løper månen over horisonten under vinduskarmen. En tornebusk blendes hvit og vi ser omrisset av et menneske som løper. Til slutt forsvinner alt i en tåkedis... og det blir rolig.

Videoteknikken er én ting. Den skal ikke jeg ta opp. Jeg er opp-tatt av hvilke filosofiske refleksjoner et slikt verk innbyr til. Gjør det noe med oss?

I den delvis ubehagelige flimring er det samtidig noe tiltrekkende. Kan et slikt videouttrykk gir oss et bilde på vår tid? En tid og et liv der vi kun glimtvis klarer å skjelne noe vesentlig og noe essensielt. Der det vakre kun blir noe vi forholder oss indirekte til – noe vi tar for gitt – fordi virkeligheten stiller andre krav: Krav om effektivitet og formålsrettethet, krav om fornuft sosial status?

Jeg vet ikke om en slik video gir *erkjennelse* – men jeg tror heller ikke det er det viktigste. Kanskje er det mest konstruktivt å sammenligne en video med en slags utadvendt meditasjon. Som i en meditasjon flyr sanseintrykk forbi, og det er ikke det enkelte sanseintrykket man fester seg ved: det er ens egen pust, ut og inn, man skal være tilstede i. Denne pusten er videoens uttrykk, som igjen er resultat av kunstnerens tanke og redskap. Virkeligheten er produkt av en tanke. Jeg tenker: Er det slik vi er? Er det slik vi lever? Som tilskuer ser jeg denne tenkningen på avstand – slik vi i meditasjonen skaper en distanse mellom vår egen eksistens og virkeligheten, skaper også kunstneren en slik avstand gjennom å eksperimentere med den

nærmeste virkelighetens uttrykk. Det å etablere en distanse til virkelighetens ofte kaotiske påtrykk betyr ikke at man fjerner seg fra denne virkeligheten – eller at man går inn i en uendelig filosofisk refleksjon om hva slags forhold man har til den *egentlige* virkeligheten – eller at virkeligheten er delt opp i en uekte skinnverden og en ekte autentisk verden. *Jeg tror virkeligheten er én*. Men jeg tror at en konsentrasjon omkring vår egen pust, som i meditasjonen, eller en konsentrasjon omkring kunstnerens arbeidsprosess – kan bidra til at vi fornyer vårt forhold til denne virkeligheten. At vi er i stand til å se på den med friske øyne, undersøke den, gå inn i den – slik menneskene gjorde i gamle dager da blikket kunne hvile på en krakk eller et tre i timesvis.

Det er deilig å bli blind i tåkedisen. Man slipper å se. Man flyter i det uklare. Når virkeligheten igjen blir klar har vi samlet krefter. For en ny innstilling?

I *At a certain moment* av Welsh blir vi også stilt overfor en kaotisk virkelighet. Her er det mennesker som går ut og inn av en svingdør. Det ser ut som asiatiske, kanskje japanske mennesker – og de går baklengs. Ut og inn hele tiden. Noen står og venter utenfor. Et helt ubetydelig og prosaisk øyeblikk i menneskers liv er gjort om til kunst. Menneskene er uklare, skyggeaktige, og de ser ut til å gjenta seg selv i evighet. Som om de er gått inn i en loop de aldri kan komme ut av – som om de løper etter sin egen skygge og selv blir til et ekko av ekkoet av ekkoet. Musikken og stemmer som akkompagnerer videoen bekrefter forteller: "This is the sound of shadow itself", "Shadows becomes the key that opens up the reality", "Tell him its different, who is day, who is dark".

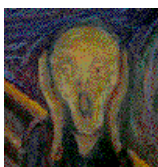
Videoen er vakker og forførende. Det er noe godt i dette enkle

scenariet. Noe komplisert og enkelt på samme tid. Dvelende og hektisk, flyktig og vedvarende, substansielt og eterisk. Også denne videoen får oss til å reflektere over hvordan vi forholder oss til verden, og mer presist kanskje, hvordan vi forholder oss til det repetetive i hverdagen. De små automatiske handlingene, det rutinepregede. Kan det noen gang bli poesi? Nei! Men kanskje kan vi likevel finne en lykke i disse prosaiske, gjentagbare handlingene?

Jeg møtte en engelskmann i sommer, på en konferanse om filosofisk praksis. Han fortalte at han hadde vært leder for et datafirma i

mange år. Han jobbet dag og natt. En dag så han en postmann på sykkel, som så ut som han virkelig stortrivdes i jobben sin. Han strålte ut en ekte livsglede. Da fant engelskmannen ut at han måtte forandre livet sitt. Nå jobbet han selv som postmann, gikk samme runden hver dag og var en lykkelig mann. I dette rolige livet var han blitt mye mer sensitiv overfor alle forandringer i naturen og samfunnet rundt ham. Selv om han rent kvantitativt opplevde og gjorde mye mindre enn før, følte han at han hadde et rikere liv. For sansene hans var blitt vekket opp av sin "teknologiske slummer".

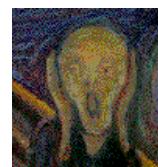
Hvorfor fortalte jeg dette? Jo, fordi jeg selv sliter med å leve et slikt liv. Og jo flere drypp fra mennesker eller kunstverker som kan fortelle meg verdien ved det repetetive, det monotone og det prosaiske, jo mer styrke få jeg til å etterleve dette mitt ideal. Engelskmannen og *At a certain moment* var to slike drypp i sommer. Men så møter jeg folk som ser det som sin største interesse å reise jorden rundt—da mister jeg litt denne roen igjen!



## Skrikets ekko

av Aud-Kristin Kongsbro Haldorsen

Munchmuseet, 17. juni – 30. september 2001



UTSTILLINGEN "SKRIKETS EKKO" som i disse dager er å se på Munchmuseet, er et samarbeidsprosjekt mellom "Arken" Museum for Moderne Kunst i København og Munchmuseet her i Oslo. Utstillingen var å se i Arken fra 3. februar til 5. juni 2001 for å ende opp her i Oslo og kan sees fra 17. juni til 30. september. Ansvarlige for utstillingen er Christian Gether, direktør ved Arken og Arne Eggum, direktør ved Munchmuseet. Ellers har Per Hovdenakk vært en sentral kapasitet når det gjelder å velge ut hvilke av de moderne kunstnerne som skulle inkorporeres i denne utstillingen.

Utstillingen dreier seg i korte trekk om vise hvordan moderne kunstnere og samtidskunstnere har latt seg inspirere av Edvard Munch. Hvordan hans ofte selvcentrerte og ego-sentriske angstopplevelser, på trappen til et nytt århundre, har inspirert kunstnere fra både 60-, 70-, 80- og 90-tallet. Gerd Woll i sin artikkel i utstillingskatalogen betegner han som "en evig aktuell samtidskunstner". "Skrikets Ekko" er lagt opp slik at man først ledes inn i Munch Museets egen samling og hvor man for anledningen har trukket frem en del arbeider man mener senere

kunstnere har latt seg inspirere av, både helt konkret og på det mer abstrakte plan. Det første som møter en i denne "Edvard Munch delen" er hans mest kjente (og mest kopierte?) maleri *Skrik* fra 1893 og noen av angstmotivene fra samme tid. Deretter ledes man frem gjennom en rekke av livsfrise-arbeidene hans fra slutten av 1880-tallet og utover på 1890-tallet. Vi får også se *Amor og Psyke* og *Marais død* begge fra 1907, som kan ledes tilbake til hans nervøse sammenbrudd og skuddrama i Åsgårdstrand etter en krangel med Tulla Larsen. Betrakteren føres så ned i "underetasjen" hvor flere av hans sene selvportretter bl.a. *Selvportrett mellom klokken og sengen* og *Selvportrett ved vinduet* begge fra 1940, er utstilt. Vi finner også Edvard Munchs arbeider som *Den gule tømmerstokken*, *Galopperende hest*, *Maleren og hans modell* og mange flere fra den senere "Ekelyproduksjonen". Hvor fruktbarhet, markens grøde og nærheten til naturen og urmennesket kan betraktes som sentrale temaer.

Hele "Vestfløyen" samt aulaen i Munch Museet er imidlertid viet de moderne kunstnerne, utenlandske så vel som norske. Her er store og

kjente navn som Andy Warhol med sine karakteristiske silketrykk av *Skrik*, Jasper Johns, Gilbert and George med sine store samkomponerte fotomontasjer, Joseph Beuys, Francis Bacon, Georg Baselitz og Per Kirkeby. Av fremtredende norske navn i denne utstillingen kan nevnes Kjell Nupen, Bjarne Melgaard og Bjørn Ransve. Ellers er også islandske Erró, Günther Förg, Yannis Kounellis, spanjolen Antonio Saura og Ana Mendieta og de norske Bjørlo, Bergstad og Dobloug representert her. Det kan umiddelbart virke som en broket forsamling av moderne og helt samtidsmalere som her er stilt opp for å vise Edvard Munchs påvirkning utenfor sin levetid. De tekniske mediene som disse kunstnerne også utfolder seg i er meget varierende. Alt fra fotomontasje (Gilbert and George), fotodokumentasjon av en performance (Ana Mendieta), silketrykk (Andy Warhol), rene fotografier (Barclay) og de mer tradisjonelle oljemaleriene vi finner hos Per Kirkeby, Asger Jorn, Erró, Saura, Georg Baselitz og Svend Wiig Hansen. Det er imidlertid ikke bare i konkret uttrykksform disse kunstneres arv fra Edvard Munch varierer, men også i deres videreføring av nettopp arven fra Edvard Munch.

## Edvard Munchs nedslagsfelt

Edvard Munch var en kunstner hvis unike potensial slett ikke gikk helt upaktet hen her i hjemlandet. Man hadde store forhåpninger til den unge Edvard Munch, og man håpet at med noen gode og konstruktive læreår i Paris ville han nok rette seg og han ville innlede en ny glansperiode innfor norsk billedkunst. Problemet var imidlertid at hans nonchalante malemåte og fargebruk, som til de grader så ut til å ignorere de vedtatte normene for et godt maleri, gjorde at han kom på kollisjonskurs med mange innenfor det lille kunstmiljøet i Norge og ikke minst den norske staten og deres kunstsyn. Et unntak var Christian Krohg som hele tiden hadde tro på Edvard Munch og la inn sine anbefalinger når han trengte det. Det var derfor en slags kollektiv skuffelse over at Edvard Munch ikke tok i tu med disse "problemene" innenfor maleriet sitt, men fortsatte selvsikkert å male med brede og ekspressive penselstrøk i en røff og til tider langt fra naturalistisk stil. Dette førte til at han trivdes best i utlandet hhv. Tyskland og Frankrike. Først etter et opphold på et nervesanatorium i København i 1908 velger Edvard Munch å bosette seg i Norge og skulle forbli i Norge livet ut. Disse senere årene i sitt liv han tilbrakte i Norge var imidlertid preget av ensomhet og delvis isolasjon. En ny kunstnergenerasjon var nå vokst frem med utgangspunkt i "Matisse-elevene" hvor vi finner størrelser som Aksel Revold, Ludvig Karsten og andre i den berømte "Lysakerkretsen". Disse hadde "overtatt" den norske kunstarenaen og siden Norge var et lite land med et enda mindre kunstmiljø ble det dermed ikke "plass til" Edvard Munch. Han hadde ønsket og håpet på en del av utsmykningsarbeidene som nå var i emning, i.o.m unionsoppløsningen i 1905, men disse lot vente på seg og "Matisse-elevene" var de som ofte gikk seirende ut. Bare Universitetets Aula og kantinen på Freia Sjokoladefabrikk (begge her i Oslo) fikk Edvard Munch utsmykke.

Det bildet jeg her i korthet prøver å tegne av Edvard Munch er av en stor

kunstner med et genuint sjelelig kunstuttrykk som ikke svarte til et lite lands forventninger som nasjonal kunstneriske oppofrelse og som dermed ble skjøvet ut over sidelinjen, – om enn ikke glemt. Det er nemlig et faktum at Edvard Munch verken hadde noen elever eller dannet noen skole etter seg, knapt noen presedens. Dette trass i at etter en stor utstilling først i Berlin og så i Oslo på Nasjonalgalleriet i 1927 ble han skrevet inn i kunsthistorien som modernismens far.

Ute i Europa og særlig i Tyskland var imidlertid ikke Edvard Munch skjøvet utover sidelinjen, og det var først og fremst igjennom de tyske kunstnerne at han skulle få danne presedens, også for norske malere. Den første av de representerte kunstnerne som trekker Edvard Munch frem igjen er Joseph Beuys som underviste en tid ved kunstnerakademiet i Düsseldorf, som var et meget progressivt akademi. I hans lære finner vi George Baselitz og som en slags dominoeffekt kommer på rekke og rad de danske Per Kirkeby og som elev av ham igjen Sverre Wyller. Det var når de norske kunstnerne kom til Tyskland for studere i Berlin at de oppdaget Edvard Munch. Kort sagt oppdaget de norske moderne kunstnerne Edvard Munch og hans potensial via Joseph Beuys og de tyske malerne.

## Edvard Munch og den moderne kunsten

Rekken av de moderne malerne samlet på denne utstillingen kan kategoriseres, etter mitt skjønn, i to eller tre bolker. Den første består av de malerne som helt konkret gjentar, i sine arbeider, motiver fra Edvard Munchs ovre og kanskje da særlig *Skrik*, men også trekk fra *Selvportrett mellom klokken og sengen* 1940, *Angst* 1894, *Aften på Karl Johan* 1892 og *Pike og døden* fra 1894. Raskt kan da nevnes Andy Warhols *Skrik* fra 1984, Gilbert and George med sitt *Cry* også fra 1984, islandske Erró sitt *Ding Dong*. Jasper Johns i sitt triptykon *Tantrisk detalj I–III* fra 1981, hvor viser i bakgrunnsmonsteret umiskjennelig likhet med Edvard Munchs sengeteppe fra selv-

portrettet i 1940. I Yannis Kounellis sitt *Uten tittel* fra 1980–91 og Antonio Sauras *Karl Johan I–II* fra 1985 og 1997 finner vi de samme maskeliknende og til dels groteske ansiktene, som på den ene siden er uttrykksløse, likevel karikerte og fordreide. De blir til en tett, kompakt, ugjennomtrengelig og kvelende masse som ubønnhørlig beveger seg mot betrakteren. Fotografiene som viser Ana Mendieta's performance fra 1975, *Om å gi liv*, viser en klar pendant til Edvard Munchs mange etsinger og litografier av kvinnen og døden. Günther Förg har i sin lang rekke små skisseaktige malerier hentet helt klare motiver fra Edvard Munch blant annet *Marats død*, *Selvportrett mellom klokken og sengen* og mange flere. De er alle uten tittel og fra årene 1997 til 1998. Bjørn Ransves *Demonn III* viser i sin sittende positur klare paralleller til Edvard Munchs *Pubertet*.

Den moderne delen av denne utstillingen rommer imidlertid også en del verk som ikke umiddelbart lar seg like klart forbindes med Edvard Munchs arbeider. De danner det jeg betegner som en slags kategori to hvor man finner en forbindelse til Munchs arbeider mer på det intellektuelle og psykiske plan. Dette kan være blant andre Bjarne Melgaards triptykon, Barclays monumentale fotografi, Asger Jorns fargesterke og til dels nonfigurative uttrykk og til dels Per Kirkeby naturskildringer. Barclays monumentale fotografi hvor vi ser et tomt slakteri i New York og hvor gulvet er dekket av blod, er angst –, fremmedgjøringen – og tomhetsfornemmelsen påfallende lik den man blir konfrontert med i noen av Edvard Munchs arbeider som både *Angst* fra 1894 og *Aften på Karl Johan* fra 1892. Per Kirkebys nesten lyriske naturskildringer som *Herbst Baum I (Treet)* fra 1985 kan kanskje vise til flere av Edvard Munchs arbeider fra "Ekelytiden" hvor vi finner en hyllest til den frodige naturen og ikke minst til hans *Trestammer* fra 1918. I det hele tatt en parallell til Edvard Munchs besjelede naturskildringer. Asger Jom er en annen dansk maler som på det psykiske plan kan jammføres

med noe av det vi finner i Edvard Munchs arbeider, nemlig en disharmoni i forholdet mellom mannen og kvinnen. Dette kommer særlig klart til uttrykk i maleriet *Maskulin standhaftighet* og *Interplanetarisk kvinne* begge fra 1953, hvor hans identitet og mindreverdighet overfor kvinnekjønnen kommer til uttrykk. Dette var jo også et trekk ved flere av Edvard Munchs arbeider at han hadde et ambivalent forhold til kvinner.

Med disse to grovkornete kategoriene har jeg delt i to store deler av den moderne delen av denne utstillingen "Skrikets Ekko". Mange vil sikkert være uenig i min vurdering og hevde at i flere av arbeidene innenfor kategori I er det også mye felles med Munch på det psykiske og intellektuelle plan også. Dette medgir jeg så gjerne! Det jeg derimot har problemer med, i den moderne delen av denne utstillingen, er på hvilken bakgrunn mange av disse kunstnerne, i det jeg betrakter som kategori II, har blitt valgt ut. Jeg finner at store deler av den moderne samtidskunsten er noe som formidler

eksistensiell angst, tomhetsfølelse og fremmedgjøring i ulike former. Jeg tør nesten påstå at svært mye kunst siden 1890-tallet og "fin-de-siècle" har dreid seg opp nettopp formidlingen av menneskets individuelle følelser, tanker og livsanskuelser i et individuelt formspråk, men med en kollektiv klangbunn som en slags grunnleggende programmerklæring. Edvard Munch er så absolutt en kunstner på høyde med sin samtid, men om det lar seg forklare av at den postmoderne verden har store åndelig fellestrekk med tiden rundt forrige århundreskifte er eller om det er dagens museumscuratorer som "overpolitifiserer" mye av den moderne kunsten er også en tolkningsmulighet. Her kan det være interessant å trekke inn teoretikeren Theodor W. Adorno. I sin marxistiske tankeorientering ved forrige århundreskifte hevdet han at *bare* modernismen (og sett som en del av denne symbolismen) stod i motsetning til den foregående realismen. Denne nye kunstretningen hadde evnen til å uttrykke den nye verdens fremmedgjorthet og de moderne

menneskenes iboende ønske om en alternativ samfunnsorden bedre enn noe tidligere. Det kan også være at Edvard Munch med sin genuine tilnærming til kunsten og sin sterkt personlige symbolbruk banet vei for en kunstutfoldelse som har sin berettigelse selv i dag. Mange vil nok, og det med rette hevde, at jeg tar alt for lett på etterkrigstidens kunstuttrykk som innbefatter et mangfold av stilarter og -retninger jeg ikke rekker å komme noe nærmere inn på her. Min påstand blir at man ville fått plass til mye moderne samtidskunst i en utstilling som "Skrikets Ekko", hvis man la til grunn en slik angst – og eksistensiell tomhetsfølelse overfor det moderne konsumsamfunnet som et grunnleggende tema formidlet av kunstneren. Og det er nettopp en slik begrunnelse jeg tør hevde utstillingen "Skrikets Ekko" gjør bruk av som et grunnleggende kriterium for utvelgelsen av de moderne kunstverkene. Men er det kanskje det som kjennetegner vårt postmoderne samfunn ved overgangen til et nytt årtusen?



## Unni Askeland: Cover Up

av Hanne Storm Ofteland

Galleri Christian Dam, 23. august – 16. september 2001

23. AUGUST ÅPNET Unni Askelands nyeste separatutstilling i Galleri Christian Dam på Grünerløkka. Norsk kunsts Courtney Love-wannabe no 1 presenterer en rekke malerier, tegninger og fotografier i hva som vel må kunne kalles et white trash-romantisk uttrykk. Rockemyten og outsiderdrømmen skal tydeligvis tas helt ut. Katalogen (til forveksling lik Sverre Koren Bjertnæs' katalog fra hans separatutstilling i fjor), med et essay av Anders Eiebakke, støtter opp om dette prosjektet. Snapshots av rotete, trashy vegger i paret Askeland/Andersens kråkeslott på Kløfta, samt fra det uryddige atelieret i et gammelt kristent forsamlingslokale – passende

"dekorert" med tomme ølflasker og McDonaldsposer slengt rundt på gulvet (intet kan overlates tilfældighetene for trash-romantikeren) – presenteres sammen med maleriene. En onanerende Askeland på toalettet likeså. (For øvrig et av fotografiene til salgs på utstillingen.) Som Mikkel McAlinden så treffende uttalte det for en stund siden: "*Når kvinnelige kunstnere skal være dype, tar de av seg klærne.*"

Titlene på maleriene er røffe: "No score", "Beautiful losers", "Pussyqueen", "No joy", "Skindeep betrayal", og henvisningene til kjønnsdrift og organer er lite subtil, vel heller vulgær. Men dette er også tatt fra

trash-romantikkens standardrepertoire. Den nå avdøde forfatteren Charles Bukowskis romaner, for eksempel, svømmer over av illeluktende fitter og uvaskede fylliker som ligger med nabodama fordi de ikke har noe bedre fore. Vulgariteten i en del av verkene er for lengst oppbrukte virkemidler og virker bare billige. Her finner vi mange formale likhetstrekk med kunstneren Bjarne Melgaards malerier, f.eks. bruken av markante sorte streker, rennende maling, udekkede deler av lerretet, påskribede ord (gjærne av en slibrig karakter). Hovedforskjellen er nok at Askelands malerier er mer abstrakte og innehar en noe mykere (en feminin?) kvalitet. Men Melgaard er en sint

ung dekadent dandy som frekventerer ganske så røffe homsemiljøer i New York, en slags norsk Tom of Finland eller Robert Mapplethorpe (med det unntak at Mapplethorpe var estetiker til det siste). Hva er så drivkraften i hennes antiformalistiske, antiestetiske, anti-alt-untatt-trash-drømmen prosjektet? Slackerstilen står riktignok høyt i kurs blant diverse ungdomsgrupperinger, – men hva har dette med en etablert flerbarnsmor i villa på Kløfta å gjøre? Hvorfor skal vi gidde å bruke tiden vår på disse maleriene? Skriblerier, rennende maling nedover lerretet, påskrevet grafitti, f.eks. "Dildo therapy", med tilhørende slacker-tegneserie-inspirert tegning av en fitte med 1) dildo i, 2) utløsning, 3) de siste dråper av terapien drypper ut av det forhåpentligvis for nå tilfredsstilte individ i behov av terapi. Som vi alle sier om sure kvinnelige bussjåfører: "Det er nok lenge siden hun har fått seg et skikkelig knull". Men ikke noe av dette er nytt. Ikke noe av dette er originalt. Det er ikke spennende, og vel strengt tatt heller ikke nødvendig. Er det et forsøk på å illudere et uforløst raseri slik som de tidligere nevnte ungdomsgrupperingene innehar? Det er lett å oppfatte det hele som et krampaktig forsøk på å uttrykke en protest mot det etablerte "borgerlige" samfunnet (som om noe slikt er verdt å bry seg med lenger!). Joda, arbeidene er kule, de er hippe... de er "sinte"... liksom. Men det virker påtatt, uekte. Nihilistiske hip hop/grafitti-opprør er nå en gang forbeholdt 17-åringer med kviser på haka og sprayboks på

lomma. Deres lite gjennomtenkte protester, ikke rettet mot noe spesielt, men mot alt generelt, er ok. En tenåring skal hate verden, kapitalismen, etc., skal se verden i svart-hvitt. Det er hans oppgave. Som voksen er det fint å ha denne tiden og dette raseriet i minnet, å aldri glemme det genuine i dette opprøret. Men problemene må forhandles på en annen måte. Refleksjonen og historien må inn. At verden er kjiip og at kvinnen er et objekt, at kroppen tynger og hemmer. Shit happens. Slik er det bare. Vestens mangel på åndelighet og avskaffelsen av historien må nok ta mye av skylden for denne tilstanden i billedkunsten. Eiebakke forsøker å punktere enhver slik kritikk på forhånd med sitt katalogessay: "Hvis noen derimot skulle våge å påstå at Unnis kunst og personlige framtoning kun er en kalkulert miks av bilde- og kleskodekser hentet fra Beat, Punk, New-wave, Disco og Hip Hop, og at dama prøver å skape et image av en som vaser med moderne symboler som i en lek, så taper de muligheten til å oppleve det som faktisk er gripende og ektefølt i arbeidene hennes." Nå har jeg ikke den aller minste interesse av å påstå noe som helst hva angår Askelands private fremtoning: Det er ikke den som er stilt ut i Galleri Christian Dam. Men når det gjelder bildene hennes, så er det vanskelig å komme utenom nettopp denne kritikken. Det er ikke noe originalt her (samtidskunstens nesten viktigste kriterium; spis de unge talentene og deres friske idéer og spytt så ut beina før du går løs på neste lam), ikke noe vi ikke har sett

før. Det hele virker ganske programmatisk riktig og trendy, en multikulturell storbymix med sterke innslag av New York, London og Berlin. Likevel vil jeg ikke påstå at det nødvendigvis er kynisme og hipp-hets-kalkyler som ligger til grunn. I hvert fall ikke nødvendigvis bevisst. Det er vel heller slik at noen steder treffer hun, andre ikke, og at man nødvendigvis er influert av sin samtid og de uttrykk som til enhver tid er de rådende. Fotoet av en onanerende Askeland er for eksempel rørende vakkert og sart, mens "Pussyqueen" kanskje likegjærne kunne blitt igjen på jentedo i Frederikkebygningen på Blindern – der den vil finne nære slektninger i studentenes skriblerier.

Forstå meg riktig, dette er ingen dårlig utstilling. Den er interessant, og vel verdt et besøk. F.eks. "Orfeus og Eurydike" er et imponerende maleri. Det jeg etterlyser er noe som kan sette meg på sporet etter Askelands egne intensjoner med arbeidene, tankene og refleksjonene bak bildene (de er jo ikke selvforklarende) – den røde tråden som leder frem til nettopp dette uttrykket. Katalogen er dessverre ikke mye til hjelp da den bare forherliger henne som et *enfant terrible*, norsk kunsts jetsetter fremfor noen (som Eiebakke skriver: "enhver kul Dagblad-journalist må tørke øya sine i motvind for å se konturenene av livet hennes", etter en intens namedropping). Jeg tror utstillingen ville tjent på en litt mer seriøs katalog, kanskje en aning mindre *chilled*, liksom.



Marius Engh og Tarje Gullaksen. *Cum Taedio In Infinitum*. Foto: Hanne Storm Ofteland

## UKS-biennalen 2001

av Hanne Storm Ofteland

Galleri 21:26, Grünerløkka, 1. – 30. september 2001

UKS-BIENNALEN ER I ÅR PÅ FLERE FYSISKE LOKALITETER, rundt om i landet og rundt omkring på kloden. De presenterte verkene i Galleri 21:26 imponerer med sitt høye nivå. Her er det noe for enhver smak, fra rent maleri til video, lyd og støpte sopp. Kunstnerne som viser arbeider i galleriet i Seilduksfabrikken er Lene

Berg, Johnny Bjørnbakk, Marius Engh, Tarje Gullaksen, Anna Gudmundsdottir, Ole Johan Hagen, Svein Flygari Johansen, Jonas Kvie, Iselin Lønn, Iwo Myrwin og Kira Wager. I tillegg er det et eget filmprogram. *BarokkMinimalist* har sett nærmere på noen av arbeidene.

fortsetter neste side...





Svein Flygari Johansen. *Call of the Wild*. Foto: Hanne Storm Ofteland

Ingen av besøkene i Galleri 21:26 slipper unna Marius Enghs og Tarje Gullaksens verk, "Cum Taedio In Infinitum" (eller *Også videre i det uendelige*). De to har nemlig bygget om selve inngangspartiet til det slitte utstillingslokalet på gamle Christiania Seildugsfabriks område. Verket kan leses som en ironisk kommentar til museenes selvhøytidelige oppfattelse av seg selv, og til diskusjonen rundt den sertifisering av kunst som "den hvite kubens" (les: galleri- og museumsinstitusjonene) går god for. Engh og Gullaksen har etter beste evne og med billige moderne materialer som sponplater og hvit plastmaling konstruert et klassiserende inngangsparti som leder tankene til grekernes og romernes tempelfronter, med trapper, friser, arkitraver og et epigram à la antikkens Roma, "CVM TAEDIO IN INFINITVM", skåret inn i frisen. Ordet "epigram" betyr – i tillegg til "innskrift" eller "kort fyndspråk" – også "spottedikt", noe som neppe har gått de to kunstnerne forbi.

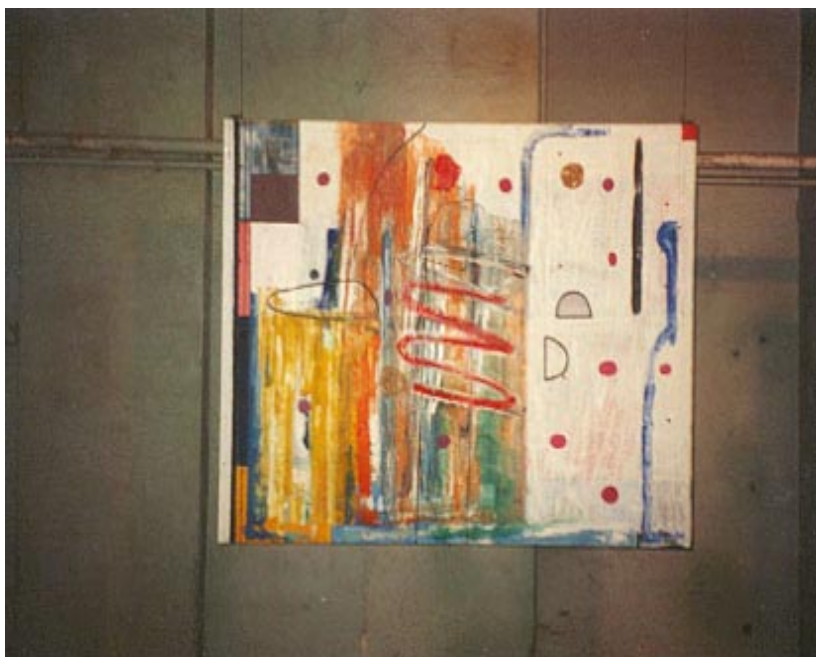
Vel inne i 21:26s enorme lokaler blir vi møtt av en polyfoni av uttrykk. To hovedtemaer som umiddelbart slår meg er 1) natur gjenskapt i metalliske materialer (Jone Kvie, Iwo Myrin, Svein Flygari Johansen) og 2) halvt fakta-halvt fiksjon-historien (Iselin Lønn, Lene Berg - og kanskje også Anna Gudmundsdottir). Johnny Bjørnbakk viser frem fem abstrakte malerier i en serie uten tittel, mens Ole Johan Hagen har laget videoinstallasjonen "A Part of Me".

Iselin Lønn står bak "The Man-

power Document", et arbeid som strekker seg over så å si hele lokalets lengde (og det er ikke lite). To langsgående rekker (med to og to bilder i høyden, hengende fra snorer) viser hvite og halvtransparente ark. Hvert ark består av en fiktiv (eller reell? – dette er et av de spennende aspektene ved prosjektet) dagboksinnsførsel hvor vi kan kikke inn i det trivielle livet til en Manpowervikar, samt strektegninger. Tørre, nødtørftige rapporter vitner om en monoton tilværelse for en av storbyens alle ensomme sjeler. Her er det kontorarbeiderens hverdag som settes under lupen gjennom små kjølige observasjoner av tiden som Manpowervikar. Tekstene er fulgt av arkitektoniske plantegninger av de sam-

me arbeidsstedene. Smått om senn går det opp for en at Lønn faktisk jobber med farger: I de små tekststykkene beskrives koloritten i de forskjellige arbeidsstedenes kantiner – kantiner holdt i blasse farger. Denne måten å jobbe med farge på kan minne litt om den britiske kunstneren Ceal Floyers. I et arbeid fra 1999, "Monochrome Till Receipt (White)", som forestiller en kvittering fra supermarkedet, har Floyers listet opp varer som er hvite, f.eks. melk, salt og mozzarella. Dokumentene i Lønns verk henger som hvit vask perlerett på to snorer, de vaier forsiktig ettersom publikum går frem og tilbake i lokalet. Det hele gir inntrykk av en tid som en gang var, inntrykk av meditasjon og en sakral stillhet. Det er et merkelig stykke arbeid som i ettertid fortsetter å vokse i betrakterens sinn. Tekstene er i seg selv poesi. Lønn fortalte meg at hun har jobbet med "The Manpower Document" i flere år nå – og arbeidets grad av gjennomarbeidethet vitner også om dette.

Kira Wagers serie bestående av fem malerier, "Dåvits", er til forveksling lik store fotografier på avstand. Motivene er sommeren på landet – i Finland vil jeg tro da arkitekturen er akkurat så forskjellig fra den norske og svenske at man føler seg forflyttet litt vekk fra våre nærmeste kjente omgivelser. Wager maler like gjerne malerier som til forveksling ligner amatørfotografiene som finnes i skuf-



Johnny Bjørnbakk. *Uten tittel*. Foto: Hanne Storm Ofteland

fer og album rundt omkring i det ganske land, som "høyverdige" motiver som Madonna med barn. Som hun selv skriver i katalogen fra Statens kunstakademis avgangsutstilling 1998: "Prosjekten handler om återskapinge och studier av ljus och färg. Utgångspunkterna har varierat mellan något jag själv sett, minnet av ett ljus jag endast har en dåligt (sic!) foto av, målningar av andra konstnärer, fotografier och färgreproduktioner. Jag fokuserar på färgen när jag väljer motiv. Vad som blir avbildat har en underordnad betydelse." (Kira Wager. "Att återskapa: Beskrivning av mitt arbete – utgångspunkter". I: *Avgangsutstillingen 1998*. Oslo: Statens kunstakademi, 1998. S. 139.) Hun skriver videre at arbeidene består av serier som når de settes sammen skal samhandle, slik at noe skjer mellom bildene mens man betrakter dem.

Noen av maleriene er satt sammen av flere rektangler i usymmetrisk design – slik at de ikke får en firkantet omkrets. Wager maler opp motivet med vertikale streker, i rutenettlignende mønstre, noe som på nært hold gir et særeget preg. Det virker som om hele bildet dirrer – slik luften gjør på varme sommerdager. Denne utforskningen av optiske illusjoner kan kanskje kalles en slags moderne impresjonisme.

Svein Flygari Johansen søker å demonstrere vår sivilisasjons innvirkning på naturen i det kontemplative "The Call of the Wild". Installasjonen består i tillegg til et leirbål i metall, opplyst som om det var en ild der i et ellers mørkt hjørne av lokalet, også av et ubestemmelig drønn eller sus, en lyd som konstant endrer seg noe. Det er faktisk svingningene på en av børsene som er omprogrammert til lyd, forvrengt gjennom vann. Denne

bruken av et primitivt element som leirbålet gjengitt i et kaldt, blankt, metallisk materiale sammen med denne levende, pulserende lyden – begge manipulerte og ikke det aller minste naturlige – hva er det de skal fortelle oss? I motsetning til Jack Londons berømte roman med samme navn er det kanskje slik at i dagens samfunn er naturen noe antikvert, noe vi har distansert oss fra. Børsen er den farlige verden som brummer utenfor leirbålet. Når vi søker spenning i dag er det dette brølet vi hører. Børsen vekker villdyret i oss.

– Så kan heller minner om naturen støpes i vakre, blanke materialer og plasseres i de internasjonale konglomeratens styrerom – som et minne om den gang det var naturens rop som vekket våre jaktinstinkter. En gang for lenge siden.

## Helge Røed: Stunt, «Le Masque et le Miroir»

av Hanne Storm Ofteland

Tegnerforbundet 15 – 26. august 2001

HELGE RØED INNLEDET høsten på Tegnerforbundet med sitt eksperimentelle stunt, «Le Masque et le Miroir». Galleriets vegger var dekket med amøbeformede tynne papirark i forskjellige størrelser, påtegnet med sort kull og sort akryl. Noen hang sammen, noen hver for seg, – men alle spilte sammen og dannet en interessant helhet. (Og her kommer mitt sterkeste ankepunkt mot stundet inn: Kan hvert av disse arbeidene fungere som et eget verk? Hva skjer når verket plukkes ned fra veggen og tas med hjem? Blir det som å ta med en liten stein fra Jotunheimen, eller et sandkorn fra Sahara?) Røed har arbeidet en del i land art genren, og dette bærer utstillingen preg av. Jeg får følelsen av å se imaginære landskap – daler, sjøer, kart – manet frem i disse amorfe sorte skikkelsene. Et månelandskap kanskje?

Røed har vært lenge i gamet, helt siden tidlig på 1970-tallet. Han har lekende hoppet frem og tilbake mel-

lom flere forskjellige genrer. I følge teksten som fulgte utstillingen handler hans «tegning, skulptur og prosjekter ... i stor grad om å aktivisere et stykke rom», en ledetråd som kanskje kan sette oss på sporet av hva det hele handler om. Når vi så videre tar i betraktning Røeds tidligere foretagender, f.eks. de gule plastbøtene med vann på Galleri F15 i 1974, eller «Sikorsky Project» med helikoptere på vei over den nederlandske nasjonalparken Dwingelderveld, begynner konturene av en kunstner som heller arbeider med konseptuelle grep og eksperimenter enn med «det skjønne» å tre frem mot Tegnerforbundets hvitmalte vegger.

Røed har kalt sitt stunt «Le Masque et le Miroir» (masken og speilet). Tittelen står som en gåte for under tegnede. Riktignok er noen av arbeidene preget av speilingsteknikken (fold et ark med våt maling på den ene siden og vips har du en speiling). Noen av verkene kan minne litt om Piranesis uhyggelige interiører nettopp

på grunn av dette – de får dette gotiske flaggermusaktige preget, — monstre fremmanet i det sorte. Likevel er det vanskelig å se den direkte koblingen mellom tittel og prosjekt.

Problemet med «Le Masque et le Miroir» er som tidliger antydning helhetens «oppbrekkelighet» (hvis man kan bruke et slikt ord). For å få noe som helst ut av utstillingen bør man: 1) ha et visst kjennskap til kunstnerens *tidligere* arbeider; 2) se bort fra at alle disse arbeidene er ment som separate, frittstående salgobjekter. Gjør man ikke dette, smuldrer det hele opp, - det fragmenteres. Og man står igjen med ett enkelt sandkorn – om enn ikke fra Sahara.

## Patrick Huse / John Øivind Eggesbø

av Gry Solbraa

Patrick Huse: *penetration* – Stenersenmuseet, Oslo, 31. august til 14. oktober

John Øivind Eggesbø: *michael m.m.* – Stenersenmuseet, Oslo, 8. september til 14. oktober

MENNESKETS FORHOLD TIL naturen synes å stå i sentrum for begge utstillingene på Stenersenmuseet, både Huses *Penetration* og Eggesbøs *michael m.m.* som åpnet nå lørdag med en performance av kunstneren. Det er kanskje ikke så rart. Det er et evig aktuelt tema – dette vårt glemte, traumatiske, ikke naturlige forhold til det naturlige, noe som er helt naturlig ettersom det naturlige selv er blitt en myte for oss. Naturen er et kulturelt produkt! Allerede Petrarca gjorde oss oppmerksom på det med hans berømte fjellbestigning på Monte Amiata med det konkrete mål å beskue utsikten. Hans blikk var et moderne, objektifiserende blikk! Mennesket er kultur-natur, og vi kan aldri oppleve "naturen i seg selv". Immanuel Kant gjorde dette klart for alle i sin erkjennelsesteori på slutten av det attende århundre. Verdenen vi ser, er betinget av vår måte å se og tenke på. Men en ting er det erkjennelsesteoretiske poenget. Noe annet er at vi *føler* at andre mennesker i andre tider har hatt et mer "naturlig" forhold til naturen enn det vi har. Spørsmålet jeg stiller meg i forbindelse med disse to utstillingene er følgende: Ønsker kunstnerne å utfordre vårt forhold til naturen ved å sette naturen selv som mal? Eller søker de å sette spørsmålsteget ved selve motsetningsparet natur-kultur, naturlig-konvensjonell? Mens Huse tidvis er ganske eksplisitt på at det er dette siste han etterstreber, har Eggesbø, for meg, et mye mer introvert uttrykk og tenderer til å romanisere våre tabuforhold til naturen. Da tenker jeg først og fremst på performancene hans, der han leker med åler. Bildene hans er mer balanserte. Men først Patrick Huse:

Hans uttrykk står for meg som en blanding av nostalgisk og mystisk lengten etter å trenge inn i eksistensens mange lag og arkeologens systematiske utgraving av vår historie.

Han søker etter et nytt fundament for forståelsen, et nytt utgangspunkt for den menneskelige væren: Hva ligger i vår tvetydige lengten etter det "naturlige"? Jeg oppfatter hans "budskap" som at det for oss informasjonsteknologiske mennesker, er et behov for en større grad av sanserikdom, følelser, begjær, kort sagt *fysisk penetrasjon* og ikke intellektuell! Vi ønsker å forholde oss på en annen måte til verden – på en måte der det ikke bare er begreper som trenger inn i oss, men også den materielle siden ved verden.

Tillat en digresjon: Jeg tenker på stoikernes sanseteori. De så på det å sanse som et type materielt unikt stempel inn i våre øyne. En passiv mottagelse og en aktiv gripen. Så var det opp til vårt begrepsapparat å behandle denne sanselige fylde mer nyansert og rikt. Forholdet mellom øyet og verden var ikke et subjektobjektforhold, men snarere et relasjonsforhold, der alt skjedde i *et fysisk plenum*. På den måten unngår stoikerne det aristoteliske substansproblemet (vesensdefinisjon) og identifiserer i stedet gjenstandene utifra deres relasjoner (se Solbraa, *Fra det samme til det samme*, hovedoppgave ved Universitetet i Oslo, høsten 1999, s.38). På samme måte føler at jeg Huse skaper et mer direkte, materielt forhold til det å sanse. Det er ikke den enkelte sten eller lavamasse som gir mening, men det er disses strukturer, relasjoner og deres møte med vårt blikk.

Penetrasjon, gjennomtrenging, dybdeboringer i naturens forandringprosesser, stillstand, bevegelse er temaer *Penetration*. Det er en blanding av videoer, intervju, malerier og konseptkunst, og man ser en tydelig utvikling fra hans to tidligere utstillinger som alle har som tema "rethinking landscape". Mens den første av disse, *Nordiske Landskap* i

1994, besto av ugjestmilde og menneskefremmede landskap, og den andre, *Rift* fra 1998, besto av nærgående utsnitt av landskap, handler *Penetration* om nettopp det tittelen sier: Sentralt er forgjengeligheten i landskap, og av denne grunn er det også islandsk "ny jord" som er objekt for mange av bildene. Her vises tydelig forholdet mellom destruksjon, konstruksjon og liv, og de fungerer som meditative utgangspunkt for refleksjoner over livet. Det er forgjengeligheten som er betingelsen for forandring, og dermed for mening i våre liv, sier Huse. Vi ser inn i den vulkanske jorden med tilsynelatende "irrasjonelle" uregelmessigheter, høydepunkt og hull. Det hele synes å stå stille, men lyden forteller oss at ting skjer. Det er en ubestemmelig lyd, en blanding av vind, bølger og vulkansk materie. For å hjelpe oss litt på vei har han stilt ut mengder av små stålbilder med enkle livsfilosofiske budskap i det første rommet vi kommer til i kjelleretasjen.

*"sensual qualities affect more deeply than words"*

*"there is no escape from impurity"*

*"nature is an open space for personal investigation"*

*"a natural representation is unconventional"*

*"when art stops being social criticism it becomes mere entertainment", etc.*

Man kan spørre seg om behovet for å eksplisere det kunstneriske budskapet på denne måten. Står ikke male-riene og videoene på egne ben? For meg fungerte dette bra. De små minimalistiske stålbilder ga akkurat nok tanker i hodet til å få en inngangsbillett til videoenes og maleri-enes tause og fremmede språk. Men i tillegg var det en video av et intervju med kunstneren i kjelleretasjen. Her ble vi kjent med et menneske som tydeligvis var interessert i å over-

skride kunstsjangeren. Han har den siste tiden inngått i samarbeidsprosjekter med andre fagfolk, stort sett folk i kunstrelaterte yrker og ikke kunstnere. Han så det som uinteressant å forbli i kunstnerens lille subjektive verden, med angst for "alle de andre", og forklarte hvorfor han mente kunsten må være samfunnsengasjert for å fungere som kunst: Det viktigste er ikke å lage kunst, men å kommunisere. Og hvordan kan man kommunisere hvis man ikke har noen reell kontakt med andre faggrupper og annerledestenkende mennesker?

Jeg tror Huse peker på en viktig betingelse for kunsten som ikke mange nok tar alvorlig. I vårt teknologiske informasjonsamfunn er vi superinformert om det meste. All informasjon er potensielt nærværende for oss. Men er vi blitt flinkere til å *lytte* til hverandre, *leve seg inn i hverandres* forskjellige livsbetingelser? Er vi blitt flinkere til å løse moralske konflikter, til å diskutere forskjeller i verdigrunnlag? Er våre menneskelige relasjoner blitt styrket?

Huse påpeker at man i dag må ta i bruk mange midler for å kommunisere. Dette er en virkning av overflodsinformasjonssamfunnet. I og med at det er alt for mye informasjon, får per informasjonsenhet mindre og mindre virkning. Derfor må man stadig pønske ut nye måter for å trenge inn i folks bevissthet. Man må spekulere seg frem til nye potensielt åpne dører hos publikum, når hovedinngangen er stengt, går man inn bakdøra!

Men så er problemet er: Funker det? Er vi i stand til å oversette et maleri av vulkansk dybdestruktur og tversgående relasjoner til våre egne menneskelige relasjoner?

Huse er representant for en type filosofisk bevisste kunstnere som plasserer seg meget tidsriktig inn i den kunstfilosofiske debatten: Hvordan kan vi overvinne de erkjennelsesteoretiske skillene mellom *kunst, moral og vitenskap*? Det har vært et overordnet tema for mange kunstfilosofer i forrige århundre å påvise at kunsten har med erkjennelse å gjøre – nettopp fordi den viser oss en verden der den instrumentelle,



Patrick Huse. *River Bed/Running Water*. Olje på lerret/video. Detalj.  
Foto: Hanne Storm Oftealand

pragmatiske, nytteorienterte fornuften står maktesløs. For å være mottagelige for estetiske opplevelser, må man begynne å tenke på en mer kreativ måte. Man må våge sette pris på ting man umiddelbart ikke forstår hensikten med, forstå at dette i seg selv er fruktbart, at det *lar seg* overføre til livet. Når Huse snakker om kommunikasjon, ligger det klare moralske føringer i hans budskap. Han toucher innoem temaer som står sentralt i etiske diskusjoner, for eksempel i hvilken grad sanser og følelser er forbundet med moralske verdier. I hvilken grad spiller vårt sanseregister en rolle når det gjelder å diskutere mellommenneskelige moralske konflikter?

Det er ikke alle som liker dette. Og sannsynligvis er det ikke så mange som tar det så alvorlig heller. Dagsavisens Ingvild Henmo (2/9) anklager Huse for å flørte med vitenskapen og at hans surrealistiske, mystiske, underbevisste og følelsesbetonte kunstnerstil ofte overdøves av denne vitenskapelige flørt (fantavitenskapelige skisser av vulkaner). Hun mener det hadde vært bedre om han sto frem som mystiker, for det er det han er!

Denne typen anmeldelser bidrar ikke til noen bevegelse i kunsten. Snarere avslører den en holdning til kunsten som er helt i tråd med det kjøpekraftige borgerskaps holdning: Kunst skal behage, gi en "lun" atmos-

fære til en bolig, og ellers ingen ting. For noe mer *krever* nemlig noe av oss "brukere"! Når Henmo kaller Huse for en mystiker kan hun umulig ha brukt mye tid på utstillingen, og enda mindre kan hun ha forstått. Slik jeg tolker det, er det mystiker minst av alt Huse ønsker å være! Da vil jeg heller kalle ham en oppdager og en oppdrager! Men om han lykkes i det er en annen sak. Folks holdninger og blikk lar seg ikke forandre sånn over natten. Men kanskje er det på tide å tørke støvet av kunstfilosofer som Schiller og Savile som er opptatt av den estetiske erfaringens effekt på våre moralske liv. Savile hevder at kunstoppvelser kan hindre forstivning i våre oppfatninger om verden og i våre følelsesbetonte relasjoner til andre (A. Savile, *The Test of time*, Oxford, 1982). Det er som det skulle vært sagt av Huse!

Jeg oppfatter maleriene til Huse som vanskeligere tilgjengelige enn videoene og fotografiene. Selv om disse er mer tradisjonelle og dekorative. Umiddelbart kan noen av dem virke litt flate i sine organiske repetitive strukturer. Men når man lar blikket hvile på dem i lengre tid, skjer det noe: Relieffene kommer frem, de forskjellige bitene stiger frem fra bakgrunnen og det blir et spill mellom dybde, overflate, samt gjensidige strukturer og relasjoner. Og først på dette stadiet er vi i stand til å relatere dem til Huses "oppdrag-

ende og konseptuelle" budskap: Slik det krever øvelse å se nyanser, relieffer og sammenhenger i kunsten, krever det også en sanselig øvelse å se dette i våre egne liv. Bare ved hjelp av sanselig imaginasjon kan vi overskride konvensjonelle oppfatninger, og meditasjon over kunst og natur kan kanskje nettopp fremme en slik fordomsfri holdning til verden? Men står ikke naturen på den måten i fare for å idealiseres som noe vi ukritisk higer mot?

Hvis jeg skal rette en kritikk til Huse, måtte det være denne tidvis romantiske tendensen til å opphøye det naturlige fremfor det kulturskapte og å tro bare vi mediterer mer over naturens former, vil vi kunne rette en kritisk sans mot det konvensjonelle. Jeg finner en ambivalens hos Huse mellom denne ambisjonen og ambisjonen å forsøke å overskride selve motsetningen kultur-natur, naturlig-konvensjonell. Samtidig er det klart at han er veldig bevisst på umuligheten av et "naturlig blikk".

Til slutt en oppfordring til Stenersenmuseet: En utstilling som Huses ville passe glimrende som utgangspunkt for en debatt omkring disse temaer: For eksempel: *Betydningen av det naturlige og det konvensjonelle i våre praktiske liv*. Hvis kunsten virkelig skal kunne gripe utover den rent kunstneriske sfæren, tror jeg det er nødvendig med slike filosofiske temakvelder i tillegg.

### John Øivind Eggesbø – performance – lørdag 8. september, kl. 14.00

Det lå en mann i badebukse på en madrass. Han var meget tynn og vi så godt hans benstruktur. På magen hans lå det en død ål. Den sorte, slibrige, slangeaktige ålen rakte ham fra låret og helt opp til under haken. Mannen lå stille. Så, sakte begynte han å vri sin kropp i vellystige, dels krampeaktige bevegelser. Ålen var med ham. Etter hvert begynte han å snakke, sakte sagte, som fra en annen verden. Han fortalte om toalettbesøk og om denne ålen som hadde kommet opp fra toalettet. Og at det var mange flere der nede! Han snakket om våre indre mangfoldige meter med tarm. Så begynte vannet å renne fra en slange rett over. Og ålen så nesten ut som det begynte å leve

igjen i Eggesbøs kjælende bevegelser.

Selvfølgelig tenker vi: æsj, så ekelt. Vi fascineres og blir stående. Et menneske kjæler med en ål! Selvfølgelig utfordrer han våre sedvanlige, konvensjonelle tanker om menneskenes forhold til dyr generelt, og lange, slangelignende spesielt. Våre oppfatninger om det deilige og det ekle utfordres. Er det *godt* for Eggesbø å kjæle med en død ål, e.vt med andre lignende krapylar?

Når det er sagt, synes jeg hele performansen ble *for* introvert for at den egentlig angikk publikum. Man spør seg: Er det noen annen grunn til at han gjør dette enn å bli berømt-gjøre noe "crazy"? Og hva er egentlig forskjellen mellom å bli tvunget til å beskue et par som kjæler med hverandre og å se på en mann som kjæler med en død ål? Og hvorfor valgte han ikke en levende ål? I såfall hadde vi jo virkelig blitt vitne til en kamp mellom ål og menneske, og ålens fascinerende krefter ville blitt demonstrert for oss. (En ål kan klare seg i lengre tid uten vann på grunn av dens trange gjelleåpninger. Ålen søker opp på land helt naturlig og kan være der i flere timer så lenge den ikke tørker ut.) Eggesbø flørtning med død ål, lærte oss selvfølgelig ingen ting om ålens forskjellighet fra oss mennesker, dens mystiske liv, hvordan den kan klare seg uten mat i et år mens dens drar tilbake til Saragossohavet mellom Florida og Bermudas og hvordan den blir svært gammel i forhold til andre fiskearter (88 år i akvarium, 55 år i brønn og 25 år for norsk gulål, (se Heilemann, *Årbok for Oslomarkas Fiskeadministrasjon*, 2000)). Eller symboliserte dette menneskenes fallitt, at vi er blitt døde selv, og orker ikke takle annet enn en døde natur? Er vår sanselighet en dødens sanselighet? Men Eggesbø romantiserte over ålens død, eller andre fallossymboler, på en måte som kun pirrer vår kikkermentalitet. Når alt som er forskjellig blir gjort likt og ensartet blir det kjedelig. Eggesbø ble litt for lik ålen, eller omvent, til at jeg synes dette var veldig interessant.

Bildene hans er mer av interesse. Her har kunstnerens refleksjon over forskjellighet og likhet mellom kultur og natur, mennesker og dyr, nådd

en større modenhet. "Kjærleiksrede", fotografier av delvis nedtråkket åker, taler på en vakker måte om en fortidig hendelse, et møte mellom menneske og natur, i ordenes doble betydning. De er tause og poetiske. Ellers er det nakenhet, fødsel, død og kastraksjon det handler om. Naken mann som ligger i en Lucien Freud positur på en divan med slapp liten ålemann. Han ser resignert ut. Er menneskene en utdøende rase? Men videoen griper oss på et sørgmodig og insisterende vis. Bildene av slaktebutikker i et arabisk land gir rom for ettertanke. På likheter og forskjeller mellom slakt og mennesker, på gittheten til kropp. "Given birth" er bilder av en tidligere performance der Eggesbø svømmer rundt med åler i et lite basseng. Hva gir han fødsel til? Ål er det i hvertfall ikke, for den må til det sagnomsuste Saragossohavet for å gyte!

Så er det ålerommet. Et krummet lite rom der vi er omringet av ålebilder på alle kanter. Det slo meg at her ble folk stående lenge! Tydeligvis gav det impulser til å snakke om litt av hvert, livet generelt og ålen spesielt. Ålen er en merkelig skapning med både tiltrekningskraft og frastøtningskraft på oss mennesker. Jeg skulle ønske at Eggesbø hadde fått frem mer av denne tvetydigheten.



Patrick Huse. *Words in Steel*. Stålgraving, 18 blokker. Detalj.

Foto: Jan Valentin Sæther

## Øystein Tømmerås

av Hanne Storm Ofteland

Galleri 21:25, 7. – 16. september 2001

ØYSTEIN TØMMERÅS ÅPNET sin første utstilling i Oslo på akademiets Galleri 21:25 7. september. En stramt (nesten minimalistisk) organisert rekke kvadratiske malerier samt et gedigent triptyk på lokalets ene fondvegg møter publikum. Tømmerås er en av "figgisene" (som Sigmund da Silva Lien kaller dem) ved akademiet, det vil si at han er en av de studentene som benytter seg av skolens figurative tilbud innen maleri. Og som så mange av disse har han utviklet sitt eget uttrykk. Foran den ene veggen har han montert bilder malt på flate kvadratiske esker laget av sponplater. Bildene er spent opp med vaier fra gulv til tak, noen av dem fungerer som ett enslig bilde, mens andre er montert i grupper på to, tre eller fire, med ett motiv variert eller videreført i de forskjellige kvadratene. Tømmerås har malt alkohol: ølbokser, lommelerker, unge alvorlige menn som drikker og røyker – flere av ansiktene har hans egne trekk. Han sier selv at det er en harsellas med kunstnermyten: geniet som drikker som en svamp. I tillegg har han malt en lys kvinne i sommer-

kjole og sorte sandaler over fire kvadrater montert sammen. Det er lett å tenke på film og litteratur når man ser disse bildene, og fortrinnsvis kanskje på film noir og på den hardbarkede helten med whiskyflaska i skrivebordsskuffen. Som hos en del andre yngre kunstnere ser man populærkulturen speilet i Tømmerås' arbeider heller enn den tunge teorien som var in for en fem-ti år siden. Det virker som et paradigmeskifte er i ferd med å finne sted.

Langs den andre langveggen ser vi et alvorlig kvinneansikt gjentatt flere ganger, med små variasjoner – malt på kvadratformede pleksiglass (noe som gir en ganske matt overflate) og montert stående noe ut fra ditto stålplater.

Fondveggen triptyk består av fra venstre: et kjempemessig helfigurs selvportrett hvor Tømmerås (fremstilt mot en sukkertøyrosa bakgrunn) gir oss finger'n, et stort blått lerret hvorpå en samtale mellom kunstneren og en annen om verden i grilldress på campingtur er prosjektert med overhead, og et orange lerret hvor den unge kvinnen som han har



malt i flere andre av utstillingens bilder (her ikledt blå jeans) også gir oss finger'n. Et reall statement av Melgaardsk tilsnitt.

Alle bildene er malt i en interessant klassisk maleri-cartoon-pop art-mix. Tømmerås bruker sterke, klare farger, gjerne sukkertøyvalører. Motivene i de små kvadratene zoomer inn på detaljer og utelater alt rundt. Sammen med det stramme oppheng fungerer dette svært bra. Utstillingen gir et skikkelig kick og er en glede å se. *BarokkMinimalists* utsendte vil hermed anbefale den på det sterkeste. (Men du må være rask, den 16. september er siste sjans.)



## Anders W. Smebye: Transporter

av Hanne Storm Ofteland

Galleri 21:24, 7. – 16. september 2001

STATENS KUNSTAKADEMIS TO små gallerier nede på Vestbanen bringer stadig interessante opplevelser. Her får unge, ferske kunstnere boltre seg og teste ut ideene sine. Anders W. Smebye har brukt Galleri 21:24 til å vise frem en gedigen installasjon. Vi går inn gjennom det sortmalte bunkerslignende inngangspartiet, inn i et lite hvitmalt rom – og møter en enorm trekasse. Den buldrer mot oss, et dypt bassbrøl som varierer i intensitet og toneleie. Trekassen er montert på stedet. Den fyller nesten hele rommet, kun et smalt parti på hver side av kassen tillater at tilskueren kan passere rundt – nesten klemt (i hvert fall beklemt) mellom veggen og den truende, buldrende kassen. Hva skjuler seg i den? Trekassen er umalt. Vi finner tegn på en reise, på en nomadetilværelse, i de forskjellige attributtene som er klistret på den: fiktive fraktbrev og fortollingspapirer. Sjablonger med adresseangivelser og beskjeder om å behandle den forsiktig. Gule og sorte streker nedover i trekant fra topphjørnene. En gorilla og noen vakre damer på to A4-ark hengt opp på baksiden av kassen. Og på en av sidene noen blålige snapshots av... en ufo? Nei, det er et øye. Kunstnerens øye projisert gjennom en tv-skjerm, fotografert i en annen kontekst, fra et annet utstillingsprosjekt i Berlin tidligere i år. Lyden inne i kassen er også brukt tidligere forteller kunstneren, Anders W. Smebye oss ivrig. Det er hans

egen stemme, knurrende - remixet og bearbeidet til en ubestemmelig men litt skummel brumming. Smebye tar gjerne med seg deler av tidligere prosjekter inn i nye. Det skaper en slags kontinuitet. Han liker også å bruke seg selv i kunsten sin. Smebyes kunstnerliv (i likhet med mange unge menneskers liv i dag) bærer preg av en nomadetilværelse. Fra Kunsthøgskolen i Bergen til Oslo, til London, Berlin - og etter en kort snartur innom Oslo tilbake til London igjen. Kassen er snekret og montert på stedet, men han har ønsket å gi den en patina av mange og lange reiser – containerhavner og heisekraner. Han vil at vi som publikum skal gripe fatt i installasjonen og dikte videre på den. Så er det opp til oss og vår egen imaginasjon om vi vil fylle den knurrende kassen med et truende monster eller noe annet.

Vi velger selv om vi vil gripe invitasjonen til en illusjon for en stakket stund, eller om vi vil se noe annet i installasjonen. Prosjektet er vellykket og fengende, og *BarokkMinimalist* ønsker kunstneren og hans brumlekasse lykke til på sin videre reise rundt omkring i verden.

### Anders W. Smebye (f. 1975)

#### Utdanning og erfaring

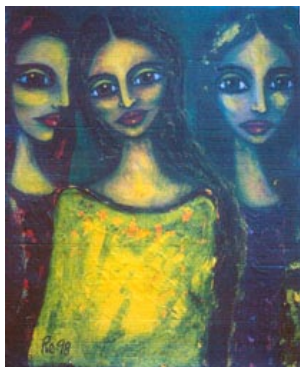
Sommeren 2001: Klasse Horn, HdK, Berlin (med Rebecca Horn)  
1999-2002: BA Media, Chelsea College of Art, London  
1997-98: Sivilarbeider, Kunsternes Hus, Oslo  
1995-97: Kunsthøgskolen i Bergen (KiB)

#### Utstillinger og annet

September 2001: "Transporter", Galleri 21:24, Oslo  
August 2001: "Level 49" med Ulf Aminde og Sebastian Buerkner, Galerie Soma, Berlin  
Juni 2001: "Songlines", klasse Horn, HdK, Berlin  
Februar 2001: 1st Prize, Arthur Andersen Art Award, London



Anders W. Smebye. *Transporter*.  
Foto: Hanne Storm Ofteland



Renate Larsson. *Tre musor*

## Renate Larsson: "Ønsker meg en mentor!"

av Aud-Kristin Kongsbro Haldorsen

månedens kunstnerportrett

*DA JEG BESØKTE Renate Larsson i hennes kombinerte hjem og malerstudio var det en nydelig, varm sommerdag. Katten hennes krøllet seg selvtilfreds sammen på verandaen og vi spiste kirsebær. Dette kombinerte intervjuet og kunstnerportrettet springer ut av et behov for å gjøre flere oppmerksom på det mangefasetterte samtidskunstmiljøet vi har her i Norge.*

## Bakgrunnen for hennes valg av levevei

Etter å ha tatt bildene hennes i nærmere øyesyn spurte jeg henne om hennes bakgrunn og beveggrunner for å begynne å male. Renate fortalte da at faren hennes var maler. Fra hun var liten var hun med han rundt på mange kunstutstillinger av ymse slag, fra de lokale – til de større kunstutstillingene inne i Oslo. Hun oppdaget snart at kunst ikke var en populær syssel, der hvor hun vokste opp ute på Sørumsand. Renate la dermed kunsten til side, men bare midlertidig. Det var først i en alder av 19 år, da hun hadde valgt Oslo som sitt bosted til fordel for Sørumsand at malingen ble tatt frem igjen. Som hun selv sier: "Kunsten var noe som ville ut! Det kunne ikke undertrykkes!". Det ble imidlertid flere år hvor hun ikke turte å satse fullt ut på malerkunsten som yrke, noe de tre årene på lærerhøyskolen og de øvrige kunststudiene vitner om. Det ble for usikkert å satse alt på kunsten, hvertfall i første omgang! Det skrittet har hun imidlertid nå valgt å ta fullt ut og det er derfor jeg sitter her en varm junidag og intervjuer Renate Larsson.

## Diskusjon omkring tre sentrale arbeider av Renate Larsson

Jeg vil i dette intervjuet ta utgangspunkt i tre malerier fra hennes hånd, – *De tre muser*, *Fallen engel/Etter Pubertet* og *Madonna/Magedanserinne* (Jeg må her gjøre oppmerksom på at Renate selv sjelden gir sine arbeider tittel). De tre maleriene er store arbeider utført i olje på lerret, med unntak av *De tre muser* som er utført på papplatt med oljekritt. Alle de tre arbeidene har vakre kvinner som sitt hovedmotiv, – sitt eneste motiv. I *De tre muser* har vi et brystbilde av tre kvinner, den midterste i en face og de andre sett mer eller mindre i halvprofil. Fargene er sterke og klare, spesielt den klare og kraftige, nesten giftiggule fargen avsatt på strategiske steder, leder tankene hen mot tegneserie og pop art. Kvinnenes kropp er lite vektlagt og heller summarisk gjengitt. De virker mer som dukker og skygger. Håret deres er langt, noe for øvrig så godt som alle kvinnemotivene til

Renate er utrustet med, men hovedvekten er tydelig lagt på ansiktet og dets nesten symmetriske trekantform. Først og fremst de store uttrykksfulle mandelformede øynene og munnene. Blikket blir det vesentlige. Øynene blir sagt er sjelens speil og her er de ikke bare sjelens speil, men også dype og uutgrunnelige brønner til Renates eget følelses- og sjelsliv.

*Fallen engel/Etter Pubertet* er et motiv hvor inspirasjonen fra Edvard Munchs eget *Pubertet* er helt klar, noe hun selv også påpeker. Men hun gir det sitt eget uttrykk i form av det karakteristiske litt smale og trekantete hodet, med store mandelformede øyne. En egen tilføyelse til motivet er de store hvite vingene som formelig renner og drypper ned over lerretet, - akkurat som om de smelter vekk. Håret er dypt rødt og langt, og rammer inn det smale ansiktet med de store mørke øynene. Det gir inntrykk av at hodet med øynene er løsrevet fra kroppen. En fremmedgjøring av pubertetskroppen i forhold til intellektet. De store og uutgrunnelige øynene understreker dette redselsperspektivet. De hvite vingene som virker som de smelter vekk på ryggen til den unge kvinnen gir en truende syndefall- og dommedagsfølelse. Den uskyldige barndommen er forbi.

*Madonna/Magedanserinne* er et motiv hun har tatt opp flere ganger. Det har en klar parallell til Edvard Munchs *Madonna*. Grunnmotivet er imidlertid hentet fra Gøran Flo og et bilde fra hans hånd som heter *Drøm*. Han har igjen hentet inspirasjon fra Albert Stieglitz (fotograf). Som oftest har disse kvinnene lukkede øyne og det er nesten som om de gråter. I dette bildet er armene strukket ut og opp, nesten som et kvinnelig korsfestelsesbilde. Felles for både denne motivgruppen og en del av de andre er sterke farger som ofte går mot de dype og mørke valørene, noe som gir bildene et melankolsk og litt dystert preg. Streken og maleteknikken er røff og til tider spontan og ekspressiv. I andre arbeider er den heller myk og føyelig. Her er det

tydelig at penselstrøkene er satt ettertenksomt på lerretet som for eksempel i *Madonna/Magedanserinne*. Det sistnevnte motivet gir dermed et mindre aggressivt inntrykk overfor betrakteren. Deres store øyne følger betrakteren med blikket hvor man enn står i forhold til motivet. Arbeidene hennes er både konfronterende og sterke i sitt uttrykk, og det er tydelig et sterkt følelsesmessig engasjement bak mange av arbeidene og motivene hennes.

## Hva forteller Renates malerier oss?

På spørsmål om hvorfor så godt som alle motivene hennes består av kvinner, sier Renate at motivene lever sitt eget liv og deres totale uttrykk kommer til underveis mens hun arbeider med dem. Som kvinne selv ligger kvinnemotivet nært hennes selv og noe hun kan identifisere seg med. Hun hevder hun ved flere anledninger har prøvd å bryte ut av denne motivkretsen, men at disse kvinnene bare presser seg frem og vil ut. Det kan da være interessant å spørre om maleriene hennes er mer egenterapi enn et genuint kunstuttrykk? Imidlertid fører det oss inn i en håpløs diskusjon om hvorvidt kunst som egenterapi er "mindre verd" enn kunst som uttrykk for et genuint engasjement og hva er egentlig et genuint engasjement? Det er nemlig ikke til å komme forbi at mange av de arbeidene Renate produserer viser til egenopplevde følelses tilstander og sinnstemninger hos henne. Et annet interessant spørsmål i den forbindelse blir dermed om det følelsesmessige innholdet i bildene hennes blir for personlig og egenopplevd til å kunne finne noen følelsesmessig klangbunn hos betrakteren? Får kunsten dermed noen verdi som et formidrende medium eller blir det heller egosentriske ytringer for egne traumer? Trass i dette kan mange av tilstandene gjenkjennes som generelle og noe allmennmenneskelig for eksempel ensomhet, redsel for fremtiden, lengsel osv.

## Hvor går veien videre?

Det skal her sies at Renate ikke selv synes hun har kommet til veis ende med sitt maleri. Hun sier selv hun



leter etter en plattform og kanskje et mer endelig uttrykk. Hun uttrykker at: "Jeg vet kanskje noe om målet, men ikke veien dit, jeg har bare så vidt begynt!" Først om kanskje en ti års tid tror hun at hun er rede til å begynne å stille ut i gallerier m.m. og at hennes kunstneriske uttrykk har fått den modenheten det trenger. I denne prosessen savner hun imidlertid en slags veileder, rettleider eller mentor. En annen maler som kan inspirere, men også komme med konstruktiv kritikk i den utforskende prosessen hun er inne i nå. Det Renate mener hun særlig trenger å arbeide med er streken i arbeidene sine. På den ene siden vil hun bevare den røffe, rå og uferdige streken i maleriene sine, men dette inntrykket ønsker hun skal komme frem i de ferdige bildene. "Jeg får ofte tilbakemelding når jeg føler jeg er halvveis i maleriene mine at da er de som best, og streken er mest direkte og spontan". "Jeg er redd jeg rett og slett overarbeider maleriene mine". Dette betrakter Renate som det viktigste og noe hun må jobbe med i årene fremover.

### Hvor befinner Renates kunst seg på den store kunsthimmelen?

Jeg finner Renates maleri i spenningsfeltet mellom den amerikanske pop arten, det nærmest ikonaktige og det seriøst ekspressive. Hennes forbindelse med pop arten og den litt tendensiøse retningen innen kunsten ser jeg i de klare litt tegneserieaktige fargene i for eksempel *De tre muser*. Den kan også finnes i de litt stereotype kvinneansiktene med de store klare øynene og munnene. Reklamesjangeren er ikke her langt unna. Begrunnelsen for dette utsagnet finner jeg i arbeidene *Fallen engel/ Etter Pubertet* og *Madonna/ Magedanserinne*. Her finner vi pop arten og tendensen til det ikonmessige på det motivplanet i og med hennes valg av så velkjente symboler at det nesten beveger seg over i det klisjeaktige, hvor symbolene fort kan bli velbrukte og uttømte. Dette faktum er imidlertid Renate klar over selv. Titlene og motivene kommer ikke flygende, og hun ønsker ikke noe press til å produsere, derfor har

hun vært avventende til å stille ut. Det er imidlertid også et anstrøk av en seriøs ekspressivitet i hennes malerier og hvor det er tydelig at hun i mange av motivene har ønsket bevisst eller ubevisst å formidle moderne kvinners følelser, sorger, sinnstemninger og traumer, men også allmenn-menneskelige følelser. Hun har gjennomlevd mange av disse følelsene og følelsesmessige konflikten selv og har i sine mange kvinneskildringer greid å gi dem et sterkt uttrykk. I så måte er Renate del av en lang tradisjon som kanskje fikk sterkest gjennomslag med "finde-siècle-tradisjonen" og symbolismen i Europa på slutten av 1800-tallet. Hvor egne følelser og egenopplevde sinnstemninger fikk et billedlig uttrykk gjennom private symboler og symbolbruk. Renate sier også at enn så lenge så holder hun seg i det figurative formspråket. Hun er imidlertid ikke fremmed for det abstrakte formspråket heller, med andre ord det ene utelukker ikke det andre.

### Motivenes tilblivelse og malerprosessen

Renate Larsson finner sine inspirasjonskilder både innenfor billedkunsten og litteraturen. Blant billedkunstnerne kan nevnes Sally Mann, Edvard Munch, Ludvik Karsten, Vilde Von Krogh, Eliabeth Mauseth, Kjell-Erik Killi Olsen, Håvard Vikhagen, Kenneth Nilsen, Henry Goodwin, Miriam Cahn, Gustave Moreau, Mark Rothko, Eilif Amundsen, Helene Schjerfbeck og Frida Kahlo for å nevne noen. Her finner vi både kjente norske – og utenlandske malere og mer ukjente norske samtidskunstnere. Disse kunstnerne har betydd mye for henne, men i forskjellig grad i ulike perioder i livet hennes. Hva som kan eventuelt være fellesnevneren for mange av disse kunstnerne kan kanskje være *intensitet*, som mange av deres verker besitter. Litteraturen spiller også en viktig rolle som inspirasjon for Renate, og her finner vi forfattere som Virginia Woolf, Anaïs Nin og Simone de Beauvoir. Både dikt, artikler og essays fra deres penn fanger hennes interesse. Det er imidlertid ikke kvinnene, som

forfattere i seg selv, som gjør at denne litteraturen inspirerer henne, det er hva de skriver.

Det er imidlertid også mer abstrakte ting Renate lar seg inspirere av. Det kan være ting hun har sett, bilder som har brent seg inn i minnet hennes, tekster, stemninger, naturen og brokker fra livet hennes. Det er de fascinerende tingene som vekker hennes lidenskap til maleriet.

Renate Larsson røper at hun har ingen klare ideer eller tanker omkring det ferdige maleriet eller fremgangsmåten, før eller idet hun tar fatt på et nytt bilde. En ide kan raskt utvikle seg til noe helt annet enn det den opprinnelig intensjonen skulle tilsi. Såfremt vi påstår at hun har en intensjon før hun begynner på et maleri i lys av det hun fortalte. Hun bruker kanskje bortimot et år på et bilde, hun iakttar maleriene sine mye underveis i prosessen, tenker på dem og de blir nesten en del av henne. Hun arbeider gjerne med flere malerier samtidig og "svitsjer" mellom dem. Renate sier hun kan få innfall som hun så materialiserer på lerretet. Det imidlertid Renate er ganske klar på er at hun *aldri* maler noe som er identisk med virkeligheten og den sette verden. Hun har ingen interesse av en naturtro etterlikning av virkeligheten. Imidlertid hevder hun at hun er på et stadium hvor hun lar *alle* muligheter stå åpne og hvor hun leker med ulike sjangre og uttrykksformer.

### Renate Larsson som kvinne og kunstner

Det er naturlig å se Renates kunstuttrykk i forlengelse av hennes rolle som kvinne og utøvende kunstner. Kunsten hennes er ganske lett for betrakteren å knytte til et kvinnelig opphav. Motivene er av store kvinner og følelsene de uttrykker og formidler kan kanskje hevdes å være typisk kvinnerelaterte. I så måte er kanskje kunsten hennes begrenset i sitt nedslagsfelt og henvender seg til en spesifikk gruppe. Samtidig er det her interessant å prøve å forstå hvorfor noe kunst blir ekskluderende og kjønnsesifikk? Hvilke mekanismer er det som gjør kunsten kjønnsesifikk og hva er i så fall galt med en kjønnsesifikk

kunst? Ville vi på samme måten hevde at noen kunst var manns-spesifikk? På spørsmål om ikke bildene hennes ender opp i rent føleri og sentimentalitet sier Renate selv at hun faktisk *gjerne vil* at kunsten hennes skal være melankolsk og i positive vendinger bli betraktet som føleri og sentimental. "Kunsten skal forskjønne verden!" "Jeg hevder dette selv om jeg vet det er politisk ukorrekt." Da jeg konfronterte henne med begrepet kvinnekunst, og at hun gjennom sin kunst kanskje kunne oppfattes som en eksponent for dette, ble hun litt usikker. På den ene siden leste hun mye litteratur skrevet av og kanskje for kvinner og lot seg inspirere av mye slik litteratur, og hun innså også at hennes motiver og tema lett kunne oppfattes som "kvinnekunst". Hun var imidlertid ikke komfortabel med denne merkelappen. At arbeidet ble betraktet som feminint malt syntes hun var i orden i og med at hun faktisk var kvinne, og fordi hun ikke så noen motsetning mellom føleri og sentimentalitet innenfor den ekspressiv kunst på den ene siden, og "god kunst" på den andre. Disse kvinnene hun malte var noe som presset seg frem og tok styringen når hun kommuniserte med bildene under skaperprosessen. Dette medførte at det kunne være vanskelig for henne å forholde seg profesjonelt til egen produksjon og kunst. Det kan kanskje være "typisk kvinnelig" å bruke sitt eget følelsesliv i arbeidet, men er dette nødvendigvis negativt? Renate viste også til tidligere kritikk fra lærere og medstudenter omkring hennes kvinner med store øyne og munn. Renate har alltid tegnet og malt disse kvinnene og har særlig vært ute etter blikket deres. Hun røper imidlertid at hun prøver å bevege seg noe vekk fra bare å male kvinneskikkelser, så ikke disse utelukker alle andre temaer og motiver. Ved en utstilling hun deltok på viste hun en større spennvidde ved å stille ut en kulltegning av en gammel mann, eksprsjonistiske aktmalerier, portretter og et abstrakt maleri i sort og rødt. Imidlertid finner Renate det vanskelig, om ikke umulig, å skulle legge om malestilen for å tilfredsstille tidens kritikertrend.

"Alle har vi en kjerne, og det å gå på akkord og kompromisse med sin egen kunstneriske identitet blir umulig i lengden".

### **Renate Larssons forhold til norsk samtidskunst**

Konseptkunsten og den svært intellektuelt baserte kunsten mener hun kan ha tatt noe overhånd og på bekostning av mye annen kunst. God konseptkunst er noe Renate setter pris på, men på grunn av "overdoser" med konseptkunst, på de ulike formskolene hun gikk på, har hennes holdning mot den blitt noe negativt ladet. På de siste kunstscolene har konseptkunsten vært enerådende, noe hun har følt som en ulempe for utviklingen av sitt eget kunstuttrykk. Det ble for snevert at "konsepttenkningen" skulle gå på bekostning av den mer tradisjonelle tegne – og maleundervisningen. Noe av denne frustrasjonen over konseptkunstens forrang, kan kanskje bunne i hennes eget behov og ønske om å lære mer og utforske egne evner og muligheter innen maleriet som et håndverk. Dette kan igjen sees i forlengelse av hennes behov for å utforske sin egen strekteknikk mer. Hun finner mye spennende i konseptkunsten, men mener det norske kunstlivet har blitt for "svart-hvitt". Konseptkunst eller kunstnerisk død! Hun synes det er blitt skapt en motsetning mellom god ekspressiv kunst og den mer intellektuelt baserte konseptkunsten. Når alt dette er sagt gjør hun derimot oppmerksom på at konseptkunsten som kunsthistorisk fenomen finner hun både spennende og absolutt interessant. Trass i mye bra konseptkunst er Renate imidlertid av den oppfatning at mye av originaliteten har forsvunnet til fordel for en strømlinjeformet postmoderne "originalitet", hvor mange ender opp med å gjøre de samme tingene for å lykkes eller komme inn på en eller annen kunstscole. Det er blitt en slags postmoderne kreativitetens og individualismens tyranni, hvor alle, i et desperat ønske om å være kreative og unike, ender opp med å bli ganske konforme i sin streben etter det unike. Hvorfor akkurat hun har valgt den mer ekspressive

kunstveien finner hun ikke noe fullgodt svar på, men hun synes det er blitt for mye konseptkunst og at nedover på det europeiske kontinentet er man mer åpen for også andre retninger. Det faktum at Renate setter følelsene i høysetet i sin kunst og formidler dem innenfor et figurativt formspråk, foreløpig, gjør henne konservativ og tradisjonell i norsk samtidskunst i dag.

### **Renate Larsson f. 1970**

#### **Utdanning**

1990-91: Statens  
Lærerhøyskole i Forming  
Oslo (forming med  
hovedvekt på tegning)  
1992-95: Treårig  
lærerhøyskole, Bislett  
høgskolesenter  
1995-96: kunsthistorie  
grunnfag, Universitet i Oslo.  
1997: mellomfagstillegg i  
kunsthistorie  
1999-2000: Asker  
Kunstscole  
2000-01: Oslo Tegne- og  
Malescole, 2. avdeling

*Tok det hele slutt altfor fort?  
Neste nummer av Barokk-  
minimalist utkommer 10.  
oktober 2001.*

*Ønsker du å stå på vår  
nyhetsliste og få tilsendt  
informasjon om fremtidige  
numre, send oss en e-post:  
redaksjonen@barokkminimalist.com*

*Andre spørsmål? Send oss en  
e-post på samme adresse.*

*Vennlig hilsen*

*alle oss i  
Barokkminimalist*