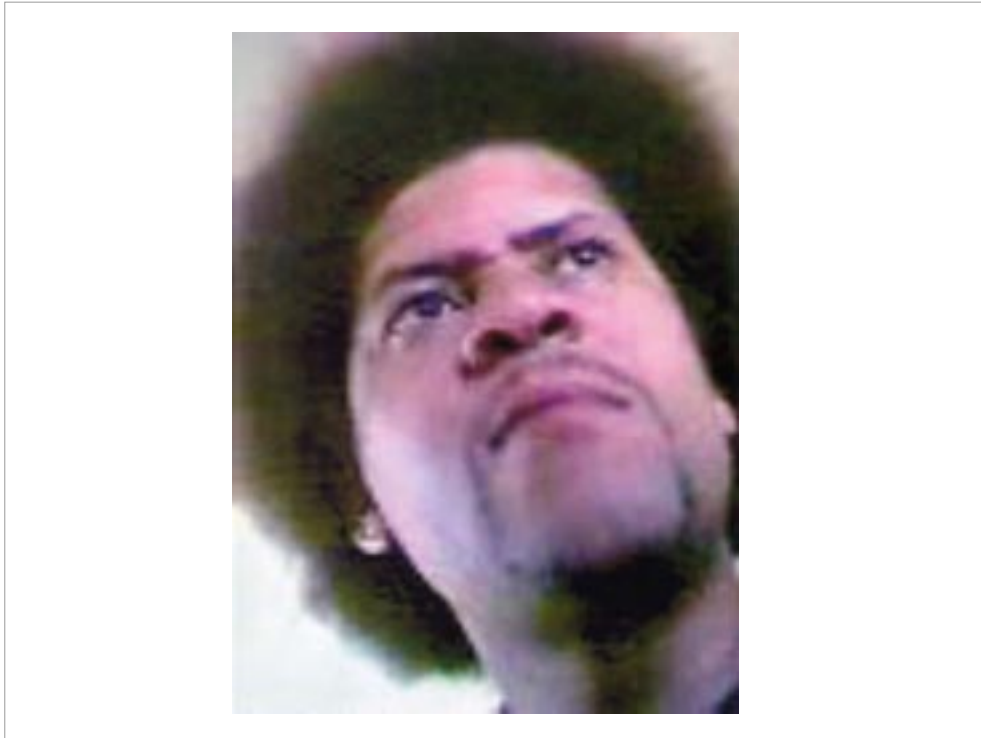


BAROKKMINIMALIST

e-zine for kunstkritikk

www.barokkminimalist.com



CHRISTIAN BLYSTAD *Galleri K. AVGANGSUTSTILLINGEN/STATENS KUNSTAKADEMI Stenersenmuseet.* MAUREEN BAIRD *Oslo Kunstforening.* Stefan Christiansen *RAM Galleri.* ESSAY: Nypointilismen

NR 10 (SOMMER 2002)

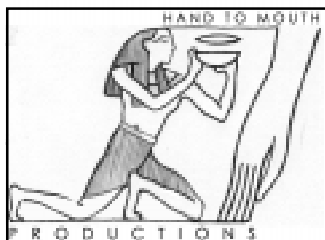
ISSN 1502-8380

Innholdsfortegnelse

Årg. 1, nr 10 (sommer 2002)

- 3 Tåkete tåkemann og flate kinesere
Kristian Blystad, Galleri K
- 6 Verden i en liten eske
Stefan Christiansen, RAM Galleri
- 8 Om hvordan mennesker er møblert
Maureen Baird, Oslo Kunstforening
- 10 Alexander Gutke og Tine Aamodt
UKS Galleri
- 12 Ny-pointilistisk samling i Skandinavia?
- 15 Statens kunstakademi Avgangsutstillingen 2002
Stenersenmuseet

FORSIDEILLUSTRASJON:
PLATRAMPAGE. EIVIND LENTZ (C) 2002.
81 X 61 CM. EPSON CF PRINT PÅ LERRET.



BAROKKMINIMALIST utgis av:

Hand to Mouth Publishing, Fossveien 10 B, 0551 Oslo • Faks: 22 38 02 88
E-post: redaksjonen@barokkminimalist.com • Nettadresse: www.barokkminimalist.com

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

Redaksjonen:

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

Stine Beate Schwebs (stine@barokkminimalist.com)

Gry Solbraa (gry@barokkminimalist.com)

Jan Valentin Sæther (jan@barokkminimalist.com)

ISSN 1502-8380

Design/desktop, web og papir: Hanne Storm Ofteland

Tåkeete tåkemann og fløte kinesere

Kristian Blystad – Tåkemannene. Galleri K, 4. mai – 9. juni 2002

av Gry Solbraa

Dette er Blystads første arbeider i bronse. Det er jo ellers steinen, granitten, som er Blystads varemerke. Her er han suveren med sine rå, ubehøvlede og samtidig lekende elegante masser. Her kan Blystad antydningens kunst, det lille søkket eller den avrundete flaten som skaper en kontrast til sine omgivelser og således bringer et indre liv og dynamikk inn i torsoen, kroppen eller hodet. Jeg tenker på hvordan han for eksempel får en rektangulær tung masse til å bli en mannekropp ved bare å skape en liten forlengelse der den ene armen skulle ha vært og svakt antyde kjønnsorganets buling. Her er Blystad en ekspresjonismens og minimalismens mester. Less is more.

Hva skjer så når Blystad går over til bronse? Det første som slo meg var at dette var bronseskulpturer som ikke var laget fra deres naturlige grunn – nemlig leiren. Disse bronseskulpturene bærer et umiskjennelig preg av at det første leirestadium er hoppet over, og at massene i stedet er skåret ned fra og bygget på former av isopor. Det er mange skulptører som arbeider slik, og det er ikke noe galt i seg selv, men det fordrer kanskje at man har leirens materialitet i hendene. For det er en fundamental forskjell mellom å arbeide i stein og å arbeide i leire: Når det gjelder steinen, begynner man med en stor koloss og arbeider seg huggende innover, man “finner” liksom formen der inne. I leirens tilfelle (en prosess som via diverse negativer ender med støping av den positive formen i bronse), begynner man med ingenting og arbeider seg utover. Skulpturen vokser sakte frem fra en bitte liten leirklump. Man legger på lag for lag og skulpturens dynamiske væren er noe som sakte vokser frem fra de innerste lag. Det som tradisjonelt sett skaper liv i den ferdige bronseskulpturen er at den, i støpningsavtrykket, bærer med seg historien om hvordan skulpturen er vokst frem. Spillet i formene, at de leker og utfordrer hverandre i forskjellige retninger og slik skaper en form som fungerer i rommet og *kommuniserer* med rommet, er ikke bare et overflatefenomen, men en dynamikk og en bevegelse som henger intimt sammen med tilblivelsesprosessen.

For å likevel yte Blystad rettferdighet: Denne utstillingen fikk dessverre litt mye hastverk i monteringsprosessen. Skulpturene hadde kommet langt bedre frem om de hadde vært montert på høye slanke smijernssøyler og ikke disse massive hvite trekassene. Særlig gjaldt dette “balanse”-skulpturene – de som nettopp var laget for å balansere i luften. Dette var synd, men shit happens i en travel gallerihverdag med sene leveringer fra Kina (det er der Blystad har arbeidet og støpt bronse)!)

For å ta tåkemannene først: Det var tre menn, fra 1,35 til 1,50 m høye som møtte en idet man steg inn. Lett foroverbøyd med et dystert og tungt uttrykk. Umiddelbart assosierte jeg med dem med Anthony Gormleys “havmenn”. Disse litt stive stakkato bronsmennene som dukker opp hvor du minst venter det – i kanalen på



TÅKEMANN. KRISTIAN BLYSTAD (C) 2002.

Aker Brygge, ut fra veggen på et forretningshus i Bogstadveien eller ute i sjøen. Problemet med Blystads tåkemann var at de var noe mellom Gormleys minimalistiske og statiske uttrykk og Blystads "sten"ekspresjonisme: Det de manglet av indre form og dynamikk, var kompensert med en spennende overflatestruktur – som var bra i seg selv – men mennene haltet og forble tåkete og uklare tåkemann rent formmessig.

Den desidert best fungerende skulpturen var nr. 4. Glassmann: Den var i form ikke ulik Rodins "Borgerne av Calais" – en massiv høy skikkelse med avskåret hode og åpen hals. Denne tydelige hulheten inni og kontrastene mellom det brutte, hule og de rene flaten ga en helhetlig skikkelse til hele skulpturen. Men det er påfallende at Blystad lykkes bedre der han tar bort og gjør store overflateinngrep enn der han må jobbe innenfra og utover. Kanskje er det en annen type tålmodighet som kreves når man jobber innenfra og ut, tenker jeg. En annen type følsomhet. Glassmannen hadde forøvrig fått en grønnaktig glassplate gjennom seg- noe som fungerte svært godt.

Det er kineserinnen som må tåle min hardeste kritikk. Det er klart at Blystads intensjon var å gjenskape denne flate kimonoeffekten i bronzen. Problemet er bare at det kanskje må drastiske virkemidler til for å få den "flate kinaeffekten" til å fungere i skulpturs form! En flatbrystet og flattrygget kinapike med kimono som ytterligere forsterker hennes flate utgangspunkt kan fungere bra i kjøtt og blod vandrende i samfunnets gater, men i bronse, som en masse som skal kommunisere med rommet..da er det verre. Tynne grasiøse armer, blir lett til stive statiske stokker, hvis man ikke tenker nøye i gjennom problemet. Denne "kineserinne" var rett og slett kjedelig som skulptur. Det flate var flatt og det stive var stivt. At ryggen omtrent er flat som en pannekake er faktisk ikke så veldig spennende. Jeg liker kinesere.. forstå meg rett! Er det ikke et kjedelig blikk som bare ser det flate i kinesiske kvinneformer? Jeg mener at for en skulptør er ingen mennesker flate, selv ikke kinesere!

Så har jeg noen refleksjoner over nr. 7 Balanse II – som sto innerst i lokalet som selve kronen på verket. En liggende mann på

ryggen, med armene tett inntil kroppen og baken som nederste balansepunkt. Dette var forøvrig en av de skulpturen som led mest under den hastverkpregede monteringen. Den hadde klart kommet bedre til sin rett balanserende på en søyle eller et slags stativ. Men det hadde likevel ikke gjort den til Blystads mesterverk. Til det var det litt for mye som skurret, i hvertfall to ting:

1. Denne skulpturen hadde en påfallende spennede overflatestruktur, med høydeforskjeller, skjevheter og knudrerier – men nok en gang er det som om Blystad tenker stein og ikke leire. Han er vant med at skulpturens indre allerede *er* der, tenker jeg. Men det er den jo ikke! For meg ble det altså et misforhold mellom en spennende overflatedynamikk og en fraværende indre dynamikk som skulle ha gjenomsyret hele massen.

2. Skulpturen fungerte klart bedre fra noen synsvinkler enn fra andre. For meg fungerte den dårlig i sitt førsteinntrykk, når man kom mot den fra siden. Den så ut som en stiv mann som var knekt på midten. Forøvrig var benene påfallende korte. Generelt fungerer skulpturer bedre når lemmene er lange! I dette tilfellet så det ut som overkroppen og underkroppen var nøyaktig like lang – det er svært statisk. Når man derimot så figuren litt ovenfra, slik postkoret av den viser, fungerer den straks bedre, for da blir fokus på den spennende overflateformasjonen. Forøvrig likte jeg den aller best stående bak hodet og se nedover på den. Da så man at selve overkroppen var skjev, med høydepunktet på den ene siden. Dette var bra!

Min kritikk går dermed ut på at Blystad rett og slett ikke har løst formene. For en skulptur bør fungere fra alle synsvinkler.

Den desidert svakeste skulpturen var nr. 6 Muldyret. En liten tung og ubevegelig sak som hang på veggen. Jo, jeg vet at muldyr er tunge og at de finnes i Kina, men det skal mer enn et fingertriks til for å lage en skulpturell masse av et muldyr som fungerer. Denne bar litt for mye preg av å være et øyeblikks innskytelse hos en norsk begeistret kunstner da han plutselig en dag fikk besøk av et kinesisk muldyr i sitt atelier. Som skulpturell form var den flau!

Når alt dette er sagt, har jeg en grunnleggende respekt for Kristian Blystads skulpturelle evner, men jeg tror kanskje at han burde brukt litt mer tid på sine første arbeider i bronse. De er rett og slett umodne i forhold til hans skulpturer i stein. Men jeg venter spent på neste last med bronser fra Blystads hånd!

Verden i en liten eske

Stefan Christiansen «Global romantikk», RAM galleri 1.–30. juni 2002

av Hanne Storm Ofteland

Siste utstilling før sommeren på RAM var viet Stefan Christiansen og hans debututstilling «Global romantikk». Christiansen er utdannet fra Kunsthøgskolen i Bergen i 1999, og han har deltatt på flere gruppeutstillinger.

Idet jeg entret RAM følte det som om jeg hadde kommet inn i et drivhus av den gamle, vitenskapelige typen (tenk Tøyenparken). Luften var tung og fuktig, og en rekke glassmontre med mørke, tynne trerammer inneholdt biter av natur. Disse skulpturterrariene var mer eller mindre interaktive, men alle hadde det til felles at de gjennom utstillingens gang ville endre utseende og karakter. En lav monter inneholdt *Meandereelv*, en liten rennende «elv» som fulgte sitt løp gjennom et langsmalt miniatyrlandskap. En annen monter viste et tørkende sandlandskap, *Vannhull*. «Bakken» hadde vært våt til å begynne med – etter en måneds tid ville en gold ørken stå igjen ettersom det ikke ble tilført ny fuktighet, kun varme. To andre verk (*Ørken* og *Høstkammer*) besto av montre med innmonterte propeller som tilskueren selv kunne styre og således kontrollere tingenes forløp som en miniatyr-gud/demiurg: Den ene av disse montrene var kvadratisk og hadde fire propeller plassert midt på hver langside. Bunnen av monterten var dekket med ulike lag sand av forskjellig farge og tyngde som ville endre utseende etter hvert som forskjellige tilskuere hadde brukt propellene, – en moderne oppdatert versjon av den allegori over de fire vinder som stadig kan spores i kunsten fra antikken til i dag. Et annet sett propeller i et annet arbeid virvlet opp et vakkert scenario av høstblad når de riktige knappene ble trykket på. En høy, smal monter utgjorde utstillingens nest siste objekt. Dette arbeidet, kalt *Sommerregn*, inneholdt grønne vekster som kunne vannes ved et fint sprinkelregn – hvis tilskueren ville. Siste arbeid med tittelen *Jordras* var et stort, høyreist tredimensjonalt jordrektangel, festet til den ene veggen i en L-formet mørk brun trekasse. Den åpne kassedelen nedenunder tok i mot jorden etter hvert som denne ville begynne å tørke og falle ned. Helt til intet er igjen av jordrektangelets opprinnelige form, kun en jordhaug.

Zen

Umiddelbart slår Christiansens arbeider meg som sterkt influert av østlige fenomener som ch'i, zen-buddhisme og tao. Og av en sober, stram østlig estetikk. Det hele er svært vakkert, og det er en glede å oppholde seg blant og betrakte disse arbeidene – som en japansk hage eller et vakkert kinesisk skap. I stedet for mandalaens stiliserte, sterkt abstraherte mikrokosmos, får vi her presentert vestens versjon: den mer «naturtro» imitasjonen. Men heldigvis er ikke Christiansen av den søtladne, sentimentale typen: Verkene er kalde, fjerne – nøytrale, som verden selv. Utenfor ondt/godt?

Teknologiskapt natur – er det egentlig ikke alltid den bearbejdede natur vi søker?

Det ligger nå en gang i menneskets natur å leke gud. Vi fikser og ordner, bearbejder og tilrettelegger. Naturlig natur er sant å si ikke noe for oss, – og dessuten så godt som forsvunnet. Således har det seg at italienske renessanselandskap inspirert av romerske hager, engelske attenhundretallsparker og japanske hager, alle påført symmetri og/eller prinsipper for harmoni, er det som får oss til å sukke av vellyst. Undertegnede har alltid funnet malerier av telemarkskog fra norsk attenhundretall lite tiltrekkende. En vandring gjennom Bobboli-hagen i Firenze derimot, er noe helt annet. Christiansen setter oss i værgudens sted: Vi kan endre landskapet eller vindens retning. På den annen side kan vi intet gjøre med det vakre jordrektanget som er dømt til å forfalle og raseres. Tilskueren kan således føle en blanding av makt og avmakt på samme tid mens han/hun betrakter Christiansens naturimitasjoner.

Global romantikk?

Christiansen er, slik jeg leser ham, en alvorlig ung mann og kunstner. Derfor syns jeg det er et misforhold mellom utstillingens innhold og galleriets pressemelding. – Og likeledes mellom utstilling og tittel. Det er vanskelig å se noe romantisk i Christiansens arbejder, og å omtale utstillingen som “globalromantikk for det opplevelshungrige kultiverte mennesket”, som pressemeldingen gjør, må enten være uttrykk for en svært dyptliggende og utydelig ironi, eller rett og slett uttrykk for en manglende forståelse for verkernes innhold. Noe ferdig landskap servert “som take away for det individualistiske rastløse menneske”, er det slett ikke snakk om. Tvert imot vil jeg foreslå at verkene kan mediteres over som en distansert kjølig elegi over menneskets situasjon.

Ser man på hva Christiansen har arbeidet med tidligere, finner vi f.eks. at han har sendt 66 dyrepar med Englandsbåten til Newcastle. Selvsagt en fiksjon, men effektivt realisert gjennom *lyden* av dyrene, sendt over høyttalerne til båtens lugarer. Og eksamensarbeidet ved KHIB fra 1999, “Magister Ludens” eller den lekende magister, besto av kopier av ting som aldri har eksistert. Konseptuelle anslag som peker i retning av noe annet enn romantikk, og begrensninger opp imot globale bekymringer.

For mer om Christiansen, se katalogen til avgangsutstillingen ved KHIB 1999:

http://www.khib.no/hovedfagsutstilling/exit99/seks_vis/stefC.htm

Om hvordan mennesker er møblert

Maureen Baird i Oslo Kunstforening, 13. april - 5. mai 2002

av Lene Auestad

Hvordan vi møblerer vår ytterverden og fyller den med mening og hvordan vår indre verden er møblert tematiseres i Maureen Bairds malerier i Oslo Kunstforening. Bildene inviterer til dypt personlige assosiasjoner, – de taler til ens underbevisste og til barnet i en. Samtidig som de ofte er vanskelige å "tolke" eller "forstå" treffer de en nerve i tilskueren som inngir en fascinasjon for kunstnerens interiører.

Baird sier i et intervju at hun har sluttet å male personer og gått over til å male møbler fordi møblene fortsetter å være selv om menneskene en er glad i forsvinner. Hun investerer møblene med en tung symbolverdi, både som representasjoner av mennesker som er borte og som bidrag til å skape (følelsen av) et hjem; trygghet, tilhørighet, forbundethet med noe som er godt og som inngår som en del av en selv. Bairds uttalelse tematiserer savn og den oppgaven det er å bygge opp noe som kan gi en tilhørighet i en i utgangspunktet fremmed verden.

I maleriet *How long will they allow me to remember?* skildres erfaringen av tap utelukkende gjennom fremstillingen av et møblert rom, men møblene her ser ikke ut til å kunne ha noen støttende funksjon; de vitner bare om sorg og ødeleggelse. Til venstre i bildet står en kommode med skuffene tomme og åpne, litt bak den et åpent kleskap hvor bare to kleshengere henger igjen. Bak et rundt salongbord til høyre i maleriet er en avrundet stol plassert, polstret på ryggen og setet. I sentrum er en lampe veltet. Den er overdimensjonert i forhold til de andre møblene, og er falt nedover i bildet i retning av tilskueren. Den lyser sterkt og faretruende gult, og lyset sprer seg ut over gulvet rundt skjermen. Møblene ser ut til å være forlatt i en hast, å dømme etter de åpne skuffene og skapet og den veltede lampen, hvis fall, ser man for seg, var sammenfallende med at eieren forsvant. Lampen påminner meg om et mareritt jeg hadde engang, hvor en lignende lampe satte fyr på stedet der jeg bodde, slik at det brant ned. Denne lampen var fremmed for meg; den befant seg allerede i leiligheten jeg flyttet inn i. Møblene i bildet er fremmede på en annen måte; de er blitt det som et resultat av at eieren forsvant. Strukturen i bildet er også mer kompleks; møblene viser til eieren av møblene, som er fysisk fraværende, men som tilskueren forestiller seg. Videre ledes tilskueren til å tenke på kunstneren, og til det som former erfaringen kunstneren formidler; relasjonen mellom henne og eieren av møblene. Uttrykket av avstand, fravær, tap, viser til, og forestilles som konstituert av, et forhold mellom tingene som er tilstede i bildet og de to som ikke er det. Tilskueren drives til å forestille seg kunstnerens opplevelse og også til å assosiere til egne lignende erfaringer av tap og fremmedfølelse.

Bakgrunnen, som kan se ut til å være et sengeteppe lik det som

går igjen i flere av bildene, får møblene til å se veldig små ut. Eieren av dem må være veldig liten. Dette er et trekk som går igjen i flere av bildene – ørsmå møbler, aviser, bøker, er satt opp mot større elementer i rommet på en måte som kan gi assosiasjoner til det å føle seg liten og maktesløs, barnets perspektiv på tingene, men som også på en fascinerende måte får tilskueren til å sette spørsmålstegn ved realiteten av det som er fremstilt. Hvis interiører er dette? Ser en en verden inni en annen verden, og er en av dem mer virkelig enn den andre?

I flere av bildene er dyr hovedaktørene. I *You can invent an ending that turns out right* spaserer en zebra, en sjiraff, en maur-sluker, et neshorn, et villsvin og flere dyr foran et sceneteppet som er trukket for – eller er det et sengeteppe som utgjør bakgrunnen? I alle fall er dyrene veldig små, og plassert i bildets nederkant mot en høy bakgrunn. Hvem er subjektet her? Er det tilskueren, dyrene eller en annen som er ute av syne? Skal tilskueren finne på en slutt, eller er det dyrene selv som lager avslutningen? Er de ens leketøy, eller kommer de for å leke leker med deg?

Perspektivforskyvninger går igjen i maleriene, og rommene ser ut til å kunne være både scener og rom – både avgrensede og definerte områder og ikke på en og samme gang. Rommene er reelle – og teatre for fantasien.

I maleriet *Still talking to myself* sitter et barn sammenkrøpet ved forten av en seng. Sengen er voldsom i størrelse forhold til det lille barnet. Sengen er i uorden. Tapetet på veggen, i rosatoner, forestiller små, spinkle trær omgitt av vill storm. Opprørtheten i tapetet, som angir sinnsstemningen, repeteres i det rotete sengetøyet. Bildet gir en slående skildring av skrekk og av forsvarsløshet, formidlet gjennom det sammenkrøpne barnet. Et teppe av blomster i duse grållilla toner brer seg utover gulvet og sengen og bryter opp noe av dybdefølelsen i maleriet. Det elementet som utgjør et stemningsmessig brudd er imidlertid noen store, lyse sommerfugler, hvis tilstedeværelse i rommet kan tolkes som nærværet av fantasi, og som synes å bære vitne om at fantasien har gode og berikende, såvel som fryktinngydende sider.

Foruten maleriene består utstillingen av et bord og flere stoler som er malt av Maureen Baird. Møblene er bemalt med dyr, i ett tilfelle også med et barnerim, og med abstrakte former. Det står i prislisten at møblene er til salgs bare etter avtale med kunstneren, og jeg lurte på om kunstneren har disse møblene i sitt eget hjem. I så fall utgjør de en slags motsatt bevegelse av det som er eksemplifisert i flere av maleriene. Snarere enn å investere allerede eksisterende møbler med en symbolverdi har kunstneren her tatt elementer ut av egen fantasi og plassert dem ut i rommet – møblert det fysiske rommet med fantasien. Begge disse bevegelsene er tilstede i Bairds malerier.

Alexander Gutke og Tine Aamodt

UKS Galleri, 31 mai – 30 juni 2002

av Helene Brekke

En stille utstilling med veggmaleri og videoinstallasjon gir tankene mulighet til å sveve, men mine tanker lettet aldri helt.

Det store rommet til venstre i UKS galleriet er viet TINE AAMODT. Det første publikum ser når de trer inn i rommet er et enormt veggmaleri på hele den motstående veggen. Bakgrunnsfargen på veggmaleriet er hvit som resten av rommet og motivet består av blå møbelsilhuetter som nærmest virker kastet oppå hverandre i en uordnet stabel. Aamodt har ikke holdt seg hundre prosent innenfor vegggrammen. Noen steder stikker møbeldeler utenfor og bryter med vår forståelse av gallerirommet og av verkets rom. Flere av møblene virker nærmest som om de står ut av maleriflaten. Illusjonen av tredimensjonalitet brytes ved møblenes skyggeaktige fremstilling. Møblene er tradisjonelle og enkle hverdagsmøbler som stoler, bord, tørkestativ og lignende. Jeg syns jeg gjenkjenner de fleste modellene som typisk middelklasse tremøbler.

På motsatt vegg vises et gammelt svart/hvitt lysbilde som er tatt like før slaktingen av en kalv. Et bilde på tradisjonelt gårdsarbeide fra "de gode gamle dager" satt opp mot det samtidige veggmaleriet. Det får mine tanker til å svirre rundt emner som tradisjon, forgjengelighet og avbildningens foranderlige betydning.

I de to andre rommene i galleriet er det ALEXANDER GUTKE som får utfolde seg. Han viser to videoinstallasjoner og en modell av en paviljong.

Den første installasjonen heter "Transition (A 1978 Pontiac Firebird driving through a Forest of Pinetrees)". En fastsatt kameravinkel viser fronten på en kjørende Pontiac Firebird. På panseret er den berømte firebirden, og den klassiske "cruisebilen" gjør at koblingen til roadtrip-historier raskt kommer på banen. Den eneste bevegelsen i videoloopen er trærne som speiler seg i panseret og frontruta. Sjøføren kan så vidt skimtes. Forflytning koblet med stillstand kommer i tanke. Vi forstår at bilen beveger seg, samtidig som vi ikke kan se forandringene i omgivelsene unntatt i refleksjoner i billakken.

I samme rom står paviljongmodellen "Proposal for a Turning Point" i skala 1:10 bygget i gjennomsiktig plexiglass. Verket er som et rom med fire vegger uten tak, hvorpå to av veggene ikke møtes og åpningen fungerer som en inngang/utgang. På veggene går svarte linjer nedover mot gulvet hvor de vris inn i et spirallignende mønster. "Proposal for a Turning Point" er i følge kunstneren "ett forslag på ett offentlig skulptur/byggnad som genom sin transparens och förvridna perspektiv ifrågasätter sin egen fysiska påtaglighet".

I det innerste rommet står installasjonen "Untitled, to be continued" plassert. Her ser vi en typisk øde landevei med stille skandinavisk vegetasjon på begge sider. Stillheten og roen er øredøvende og av-

brytes bare av en sjelden passerende bil. Det er lett å koble sammen de to videoinstallasjonene i en historie, selv om dette kanskje ikke er meningen. I møtet med denne installasjonen befinner en man seg ventende. Den stille landeveien venter på at noe skal skje. Likevel oppfattet jeg en urofølelse når en sjelden personbil ruller over landeveien. Når bilen så er forsvunnet ut av bildet begynner man igjen å vente.

For mitt vedkommende var dette en utstilling som føltes litt tom. Om det var utstillingen eller meg som ikke klarte å kommunisere er jeg ikke sikker på. Jeg satt igjen med en litt uforløst følelse, men tror jeg enset ideen bak verkene. Kanskje var ikke sammensettingen av kunstnerne helt heldig. De var så stillferdige begge to at de nærmest kneblet hverandre.

Tine Aamodt (1969) er utdannet ved kunstakademiet i Trondheim.

Alexander Gutke (1971) er utdannet ved kunstakademiet i Malmø.

Ny-pointilistisk samling i Skandinavia?

De farge- og klangrene punkters landskap

av Walther Struhma

Den nypointilistiske arven ser ut til å ha blitt begravet av samtiden. De franske pointilistene Seurat, Signac og kretsen rundt dem er sjelden nevnt i kulturjournalistikken. Muligens skyldes dette en altfor utbredt lineær tidsforståelse eller en manglende evne til å ta inn over seg nyere kvantefysikks oppdagelser. Uansett årsak har stillheten omkring pointilismen i den senere tid vært påtagelig, både i de lavere sjikt av kunstutøvelsen (på akvarell- og husflidskurs) og i de høyere sjikt (de Stats- eller merkantilt-støttede uttrykksformer). Nyere kvantefysikk har gjort skam på den lineære, kronologiske verdensforståelse til fordel for en langt mer paradoksal og ikke-språklig innfallsvinkel – noe samtiden ser ut til å benytte seg av fritt og uten hemninger. Man kan få inntrykk av at fragmentering og dekonstruktivisme – og alt hva dette medfører av personlige og kulturelle tragedier – har enerett på den ikke-lineære, og nettopp pointilistiske verdensoppfatning.

Atomene som punkt og kjerne var allerede anerkjent av de tidlige atomistene. Nyatomistenes oppdagelser har basert seg på de greske atomistenes funderinger, men har gjennom ny empiri forstått at atomene, punktet, ikke gir mennesket forståelse, men nye paradokser. Nettopp det paradoksale i pointilismen kan vise seg å gi moderne utøvere av pointilismen næring til ny vekst – til å sette «nye punkter på samtidsagendaen». Å ivareta det paradoksale i polemikken må være en hovedsak.

Er det virkelig en kontrast mellom samtiden og pointilismen? Var ikke pointilismens potensiale allerede i fjernsynets barndom tydelig for det våkne øyet? Finnes det ikke også idag et pointilistisk potensiale?

På en nylig avholdt kongress i København viste nypointilister fra hele Skandinavia både vilje og evne til å gå inn i problemene, anerkjenne motsetninger og unngå handlingslammelse i forhold til samtiden. Den svenske nypointilisten August Malm fra Skåne hevdet i et interessant foredrag kalt «Pointilisme och Handverk» at det organiske punkt kun eksisterte i det håndverksmessige rom. Ved å sitere Heideggers Værensfilosofi fant han at det organiske punktet unngikk en statisk Væren nettopp ved sin håndverksmessighet. Og, som han sa, «var betinget av Cirkeln lik som naturmänniskan omöjligt kunne tänka sig den Raka Linjen». «Sett i mikroperspektiv är inte pixeln annat än en fyrkant, og kan i så mått betraktas som cirkelpunktens fiende, snarare enn dens partner i teknologin. De computerbaserade pointilisterna nekar att acceptera den skärmbaserade bildens svanesång. I stället vänder de sin koncentration och sin förmåga att fokusera mot pixlernas sirentjut». Københavnbaserte Torben Thrane, som tidligere samme dag hadde vist frem sine skjermbaserte pixeleksperimenter og sider fra internett kjente seg ikke igjen i et slikt syn, og gikk hardt ut mot Malm,

med anklager om at han var teknologifiendtlig og hadde et foreldet og borgerlig menneskesyn. Konflikten ble løst ved at den Bergensbaserte vitenskapsmannen Georg Ulrik Fengen brukte Piet Heins superellipse som eksempel på et «sirkelens kvadratur». Han hevdet, ved å ta hensyn til debattantenes motsetninger, at de begge gikk samtiden og borgerligheten i hælene, og at de isteden for å skade pointilismens sak burde forsøke å være sjenerøse i forhold til andres uttrykksformer. Han så nettopp superellipsen som et eksempel på at nypointilismen favnet bredt og vidt, og at punktet ikke var begrenset til verken sirkelen eller kvadratet. «Punktet er vår felles sak, vårt anliggende i verden. Punktet er både sirkel og kvadrat, og verken sirkel eller kvadrat. Sirkelens kvadratur kan like godt være kvadratets sirkulatur. Punktet består. Det er nypointilismens samlende sak.»

De religiøse aspektene ved seminaret var godt dekket. Karin Öholm fra Umeå hadde invitert karmelittnonnen Sophie Bruter fra Brüssel. Hun hadde fått kompensasjon fra sin klosterorden for å kunne snakke om sine stigmataopplevelser. De tause karmelittene levde i stillheten, ikke utenfor den, hevdet hun. I møtet med gjennomnaglingen av Jesu hender ble mennesket taust, og kunne i stillheten konsentrere seg om lidelsen og opphevingen av den. Karin Öholm kunne i en interessant lignelse forene nypointilismen og karmelittenes kristendom ved å se naglene som punkter.

Punktet som fokus fikk man først innsyn i ved at den zenbuddhistiske kalligrafen Yushima Takahashi demonstrerte skapelsen av en sirkel med pensel og blekk. Under spørsmålsrunden etterpå ble han spurt om hvorfor øvelsen ikke var å lage lukkede punkter, men åpne sirkler. Takahashi responderte lynraskt ved å peke på det hvite punktet som hadde oppstått inne i den sorte sirkelen. Stor applaus fulgte.

Av samtidsfilosofier hadde man vært så heldig å få booket franskmannen Elias Bordireux fra Nice. Hans kritikk av den nye fascismen og Front National var belagt med egenerfaringer under den algeriske borgerkrigen. Hans krigsopplevelse hadde gjort ham usikker på om pointilismen hadde verdi for det moderne mennesket, og fortalte hvordan geværmunningen kan bli et direkte ødeleggende paradoks som punkt. Han avsluttet ved å stille spørsmålet «Blir ikke nypointilismen, dens punkt, deformert av en slik opplevelse i modernismen?». Karin Öholm responderte med å snakke om punktets evne til formering etter å ha overlevd deformeringen, og viste til psykologiens begrep «døden som afrodisiak» som belegg. Deres samtale fortsatte etter foredragets slutt.

Ved seminarets avslutning hadde de skandinaviske nypointilistene vist stor tradisjonsbevissthet, samt innlevelse i samtidens problematiske felt. Deltagerne signerte oppropet Pointilist 2002, der man ble enige om å skape et europeisk debattforum innen år 2002 som kunne favne deres interesseområde, utenfor EU, i Europa. Pointilismen kan vise seg å være referansepunktet for samtidsmennesker som har mistet fokus, samtidig som den kan bli pluralismens, humanismens og sjenerøsitetens garanti. Kanskje Sartres «hull i verden» og Levinas'

begrep om «den Andres Pupiller» nå endelig kan anvendes praktisk, i kamp for en felles sak i samtiden. «De mange punkter er synonyme med det ene, det ene med de mange», for å sitere oppropet.

Walther Struhma er stipendiat ved Harvard University i New York, og arbeider for tiden med en doktoravhandling om sirkelens stilhistorie. Han har utgitt bøkene «Travelling with Myself, a Journey into Anarcho-Individualism» (Princeton Student Union 1971). Bokprosjektet «Bridge the Gap – Card Games and Class Differences» er under arbeid.

Statens kunstakademi: Avgangsutstillingen 2002

Stenersenmuseet, 25. mai - 23. juni 2002

av Stine Beate Schwebs, Aud-Kristin Kongsbro Haldorsen, Jonas Sørensen og Lene Auestad

Virkelighetsfantasier

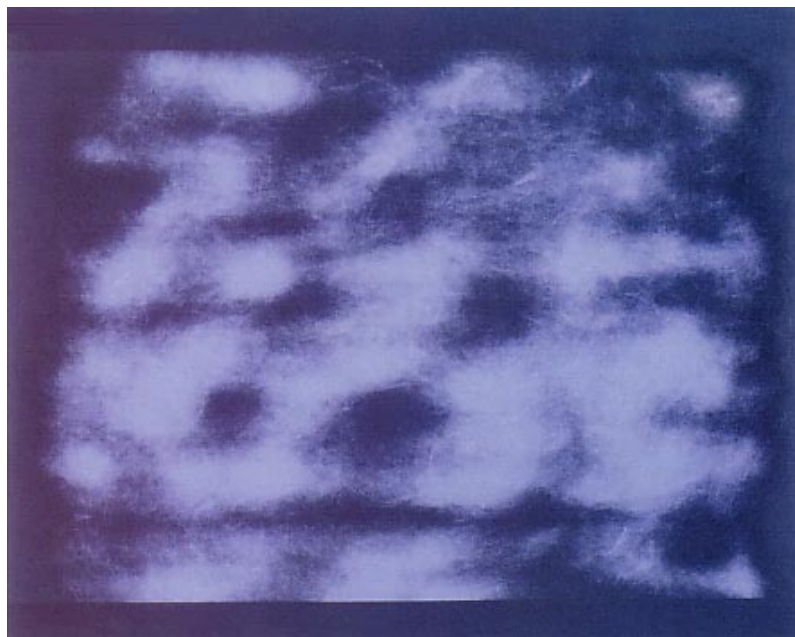
Hvordan kommunisere visuelt i en verden som er full av bilder? Hvordan finne sitt eget uttrykk og la det komme til syne midt i en mangfoldig ensartethet som kjennetegner hva Walter Benjamin kaller reproduksjonsalderen (Essayet "Kunstverket i reproduksjonsalderen", 1936)? Har vi ikke nok bilder som det er allerede? Hvordan huske flere?

Hvis kunst er en måte å utdype, fortelle om, gi mening til visuelle fenomener, er det en slik egenskap man må lete etter i et objekt som vil være et kunstverk.

Jeg skal trekke frem ulike eksempler på verker fra avgangsutstillingen som gav meg noen refleksjonsmuligheter omkring problemet med å fremstille billedsterke omgivelser gjennom nye bilder, eller, avbildninger, som nettopp utdyper og reflekterer over visuelle omgivelser omkring oss.

En mulighet er å dempe ned billeduttrykket, gjennom bare å antyde motivet, virkeligheten som fanges inn. Motivet, hvilket det nå enn i utgangspunktet var, endrer karakter i det oppfattelsen av motivets struktur endres. Dette synes jeg kjennetegner ROY NORMANN sine maleri i akryl på metallplate – kunstneren selv beskriver sine verk som bruddstykker, fragmenter eller "skygger" i utstillingskatalogen.

Noen av den samme matte roen og lange estetiske blikket finner man i ESPEN TVERSLANDS videoinstallasjon som viser stillvideobilder



*UTEN TITTEL. ROY NORMANN (C) 2001.
100 X 125 CM. AKRYL PÅ ALUMINIUM.*

(i den forstand at objektet står stille, ikke bildet) av innsiden av lagerhus eller parkeringshus: tomme rom, vide perspektiv som deler seg opp i ganger, rom og søyler, og leder ingensteds hen. Nesten som et Escher-bilde før det blir dekonstruert og perspektiv-vridd av tegnerens hånd.

BO MEYER tar et skritt videre med utgangspunkt i en ikke-estetisk verden, og lager bilder og installasjoner som hviler mykt og diffust på en virkelighet av brølende jetmotorer, bygget med millionbudsjetter, rundt tomte landskap med kjemikalieødeleggelse og atmosfæren og stratosfæren nært i horisonten. Av disse ingeniørlandskapene frembringer Meyer subtile versjoner. Man hører ingen brølende motor fra disse bildene, det måtte heller være den tyngende stilleheten etter det kraftige smellet av en brutt lydmur.

Den delen av virkeligheten som er mer direkte meningsytrende, som består av meningsbærende subjekter, blir hentet inn på andre måter. Men også her blir uttrykkene forvridt og endret på. For å kunne komme bak det glatte, estetiske eksklusivitetsidealet i dyre fotografsterke reklamemagasiner manipulerer ARE MOKKELBOST enkelt billedfremskapningen med en saks, og limer opp skremmende gestalter i et luksufjernt helvetesliknende univers. Så som hårmonstre som er behørig balsamert, hode-skaller hentet fra storbyen langt fra Fantomet-grotten, og som allerede er lagt døde (to-dimensjonale, evt. en dimensjon) i en motereportasje, og gråtende diamantdråper som smelter ned i dype avgrunner og kjellere.

EIVIND LENTZ tar utgangspunkt i mer tilfeldige situasjoner, ihvertfall får man et inntrykk av snapshots og situasjonsbilder av de oppblåste kornede portrettene av ulike individer som står selvstendig men som sammen danner en sammenheng. Kornetheten og forstørrelsene gjør at man føler man forholder seg til noe mer personlig, det gir en litt kikker-aktig følelse hos tilskueren. Disse bildene avkler heller enn at de tilslører, men hva de avslører er det opp til tilskueren å finne ut; å tolke, sette sammen historier, basert på fordommer, antattheter, forventninger, billedforståelse, menneskeforståelse. Det er et menneskegalleri, litt i slekt med Mokkelbosts moderne Dante-fantasier som omtalt ovenfor, men her er menneskene selv blottlagt med sine egenskaper og handlinger, bare at det er tilskueren som tillegger dem disse handlingene – som de henger på veggene er de portetterte uten ansvar for hva vi tillegger dem av egenskaper og historie, inntil det motsatte er bevist.

Til sist har vi ARNE BORGAN, som med sin tegneserieorientering har trukket den todimensjonale stripeverdenen eller Nintendo-universet ut i det tre-dimensjonale, hvor et landskap danner seg for føttene til tilskueren; man kan faktisk gå inn i det, men allikevel ikke helt forstå hvordan denne verdenen fungerer.

Jeg synes alle de ovenforstående beskrevne verkene har referanser til nåtidige fenomener som må erfares, brukes, som er en del av hverdagsvirkeligheten, spillet, livet som leves. Både innhold og uttrykk former kunstverket; monotonien i en stillestående videofilm gjenspeiler den tomme og enkle hallen som filmes, men sammen skaper de to virkemidlene, filmfremvisningen og objektet, en rolig



PLATRAMPAGE. EIVIND LENTZ (C) 2002.
81 X 61 CM. EPSON CF PRINT PÅ LERRET.

estetisk opplevelse. Tegneseriefigurene som har fått sitt tilholdssted, sitt landskap avslørt, gir oss en opplevelse av at den teknisk reproduserte verden også kan sette seg i bevegelse videre, og omformes til helt andre fremstillinger enn den opprinnelige.

Kunstuttrykk gir oss store ressurser til å forstå virkeligheten vår, og når kunstneren bruker mange ressurser på å forstå den virkelighet som skal gjengis – og om den reproduseres med en gjennomtenkt virkelighetsforståelse innbakt i kunstverket, er forutsetningene lagt for en dialog mellom kunstner og tilskuer, en dialog over reproduksjonen av en virkelighet som kanskje selv har blitt et nytt virkelighetsprodukt.

Stine Beate Schwebs

Fire portretter – Katinka Vivendel

“Jeg har en barnslig fascinasjon for ansikter” sier Katinka Vivendel til en avis om arbeidene hun presenterer på avgangsutstillingen. Selv om en slik fascinasjon nok kan oppstå tidlig hos barn, er den langt fra barnslig, siden menneskers ansikter har en potensiell rikhet i uttrykk som ikke kan gjenfinnes i noen andre objekter i verden. Denne tiltrekningen hun har mot ansikter er det kunstneren forsvarer sitt tradisjonelle motivvalg med, og som tilskuer opplever man den samme tiltrekningen mot Vivendels portretter som hun hevder å ha overfor ansiktene hun avbilder. På avgangsutstillingen er hun representert med fire malerier, utført i olje på plate, alle i det samme, lille formatet. Tre ulike personers hoder – en er portrettert to ganger – fyller det meste av billedflatene, og er gjengitt i vinkler som ligger mellom halvprofil og frontalpositur. Personenes blikk er rettet mot tilskueren – granskende, trist, nølende, undrende, og man ser tilbake på dem, og oppnår en merkelig kontakt med en malt flate som har blitt levende. Bildene er holdt i sobre, dempede farger. Gråtoner dominerer, sammen med rustfarger som beveger seg fra gulaktig lyst gjennom rødt til brunt. Maleriske virkemidler som bruken av rødt på utvalgte punkter i ansiktene – dette gir en dramatisk effekt der fargene ellers inneholder mye grått, som om ansikts-overflaten hadde sprukket opp og latt noe som lå under komme til syne eller skinne gjennom – gir assosiasjoner til Munchs tidlige selvportretter, noe Vivendel også oppgir som kilde. Hun er videre inspirert av gravportrettene som ble laget i Fayyum i Egypt i de første to århundrene e. Kr. på plater som ble festet til mumienes kister. Den realistiske portrettingen og det uttrykksfulle blikket hos den avbildede er felles for Vivendels malerier og disse bildene fra det romerske Egypt, men arbeidene hennes peker også i retning av impresjonistiske portretter. De hvite flatene hun har latt være åpne, sammen med de litt grove, umiddelbare penselstrøkene, gjør at bildene hennes ikke bare virker tradisjonelle, men også, samtidig, friske og moderne. Ved neste korsvei kan det anbefales at leseren går og tar seg en titt.

Lene Auestad



IOANNIS (C) KATINKA VIVENDEL.
OLJE PÅ PLATE, UTSNITT.

Arne Borgan

I de sedvanlige overfylte avgangssutstillingsarealene for akademielevene fant jeg en installasjon på Stenersen-museet som satte tankene i bevegelse. Det står for meg at hensikten med kunstverket dermed skulle nærme seg sin realisering, og jeg tenkte at det kunne være bryet verd å dvele litt ved nettopp denne installasjonen. Arne Borgan, også kjent for sine musikalske bidrag, senest på Blå 29.mai (sjekk ut ny cd om hjørnet på www.armactivities.com), har på et areal på omtrent 3 x 4 m bygget opp noe som lar seg betrakte som virkeliggjøring av noe i retning av en visjon etter hva jeg kan forstå. Tabloid uttrykt kunne man få inntrykk av å stå ovenfor sinnbildet av noen tegneseriefigurers robinsonekspedisjon. Borgan har gitt installasjonen navnet "The Comic Book Backfire Project (™). Beautiful Creatures 2002. Part two. Roadmaps for the creatures within".

Rundt et gulv som er påmalt en stor blink eller åreringene av et tre og et sirkulært kart av en tenkt verdensdel, eller et tenkt øylandskap – jeg kaller det "tenkt" for jeg dro ikke kjensel på landskapet fra noe kart jeg har sett før – er det satt opp to buede vegger. De er begge hvite på forsiden og har rødmalte baksider med et flammemønster nederst. Veggene består av fire flater som kan være smale dører, for de er hengslet sammen med dørhengsler. Veggene utgjør to buer rundt det sirkulære kartet og blinken som befinner seg litt lenger unna veggene. På det ene veggen er det projisert opp et grovkornet fotografi av en ung kvinne på en gammel damesykkel som over merkelig nok har en flyveøgle svevende. Selve projektoren står foran på gulvet, utenfor det sirkulære kartet. Den unge kvinnen ser smilende mot både kartet, projektoren og den som betrakter installasjonen. På den andre veggen er det avbildet et landskap som består av vulkanske kratere i grått, sort og hvitt, og bak de to buede veggene er det strødd små gummiringer i forskjellige størrelser.

De to buede veggene omslutter ikke hele kartet, men åpner opp to spalter, og den ene spalten utgjør hele forgrunnen av installasjonen, og det er her vi finner blinken eller åreringene fra et tre malt på gulvet. I den andre spalten, som dermed blir bakgrunnen, har Borgan på toppen av en hvit firkantet søyle plassert et dyr som kunne komme fra en fabel - for det har en snabel og kroppen til et hesteaktig hovdyr. Over fabeldyret henger et rødt bilde av et annet og mer tegneserieaktig dyr. Kartet, søylen og projektoren er omsluttet av en tykk, takkete, rød stripe som er malt på gulvet. Kartet på gulvet består av en stor øy og mange mindre øyer, og på den store øya er det plassert to triumfbue-modeller. Dessuten finnes det tre kasser; en rød, en blå og en gul, på gulvet i utkanten av kartet. Titter man inn i kassene kan man se tre bilder som ligner litt på kraterlandskapet på den ene veggen rundt kartet; de fikk meg til å betrakte kraterlandskapet på nytt, og det var som om landskapet nå virket tristere. I den gule boksen er selve kraterlandskapet brukt som underlag for noen underlige hvite krøller, ikke ulikt de sandormene etterlater seg på sandbunnen i sjøen. Også den røde boksen ga meg assosiasjoner til kraterlandskapet, men det gjorde ikke den blå, for inne i den var det bilde av mange nøkkelhull og noen objekteter som kunne høre

hjemme i mekanisk industri.

På utsiden av det området av installasjonen som jeg vil kalle et podium, og som utgjøres av kartet, blinken og de to buede veggene, finnes det to plater som er båret oppe av noen planker. De bæres oppe slik at platene peker skrått ned mot tegningen av årringene i et tre – som kanskje heller er ment å være en blink som jeg allerede har vært inne på. De to platene utgjør et av installasjonens hjørner, og befinner seg utenfor kartet, de to buede veggene og søylen med fabeldyret med en snabel, for til forskjell fra disse er ikke de to platene og heller ikke blinken rammet inn av en takkete, brede, røde stripe som Borgan har malt som et omriss rundt kartet, projektoren og søylen. Platene ser ut som gressletter i et bakkete og litt steinete landskap som kunne vært bygget opp rundt en modelljernbane, og bak platene er det stablet en pyramide av små trekasser.

Bak den veggen som har bildet av jenta på sykkel og flygeøgla projisert på deg står det en reise-TV og skurrer, og foran reise-TV'n er det plassert en transparent sylinder som har påmalt et mønster som minner om kraterlandskapet som er avbildet på den ene veggen. Til sist er det i fronten av hele installasjonen tre bilder av tre figurer som kunne passet i en tegneserie. Den ene av dem er en and og anda er malt på en blå flate. Ved siden av anda står det en ugle, en gris og en ape, de er malt på tynne pleksiglassplater. Ingen av dem førte tankene i retning av det sedvanlige vennligheten man finner f.eks. i Walt Disneys figurer, og det gjør installasjonen mer interessant; for Borgans tegneseriefigurer syntes verken videre yndige eller fylt med gode hensikter.

Hele installasjonen kunne virke som realiseringen av en drøm, som en virkeliggjort fantasi, eller kanskje en måte å dagdrømme på. Triumfbuene på kartet er en iøynefallende del av installasjonen, og fikk meg til å spekulere over om det er tegneseriefigurene som triumferer – og om det er slik, over hva?

Installasjonen får meg til å tenke på PC-spillet "Civilizations" som gikk sin seiersgang over mang en PC-skjerm for noen år siden. Både kartet, tegneseriefigurene og platene med landskapsmodellene som kunne tilhørt en modelljernbane leder tankene mot en verden som denne. Men det er vanskeligere å plassere kraterlandskapet og TV'n, og ikke minst projektoren og den unge kvinnen på de gamle sykkelene i denne PC-spill-assosiasjonen. For i disse elementene synes det ikke som det er noe byggende, konstruerende, ingen entreprenørånd som har kommet til uttrykk, derimot synes bildene, eller rettere; avbildningene av både kraterlandskapet og den unge kvinnen – og forsåvidt også den malplasserte flygeøglen – å ha noe tilbakeskuende i seg, som var de erindringer, og de andre elementene er slik jeg opplevde installasjonen fri for en slik tilbakeskuen.

Borgan kaller installasjonen "Roadmaps for the creatures within", og dette er altså del to av hele "The Comic Book Backfire Project (™). Beautiful Creatures 2002". Fra prosjektets første del har det

kommet med to fotografier av noen tegneseriefigurer og et landskap i utstillingskatalogen, og den første delen av prosjektet har fått navet "The great escape". Derfor kan det kanskje, men bare kanskje, være slik at tegneseriefigurene i installasjonen i kjelleren på Stenersenmuseet ikke er på innsiden av et menneske slik en visjon er, men ganske enkelt på innsiden av landskapet på kartet. Med "Roadmaps for the creatures within" kunne man jo uten videre tenke seg at ordet "within" henviste til at noen smådjevler, i dette tilfellet Borgans ikke fullt så sympatisk utseende tegneseriefigurer, kunne ta plass inne i et menneskene, og at "within" viste til menneskenes indre. Jeg tror ikke installasjonen er så enkel å lese som dette. Med "escape" i tittelen fra prosjektets første del gis man inntrykk av at tegneseriefigurene har forflyttet seg fra et sted til et annet, og at de ved forflytningen har unsluppet. Slik kan "within" bety innsiden av den verdenen som dyrene har lyktes i å flykte til, og som de kanhende har hatt nok triumfer i til å finne det rimelig å reise to triumfbuer.

Jonas M.N. Sørensen

"Hvor føll jeg av løssel!?"

Særlig fascinerende fant jeg JOHAN PATRICNYS seks portrettmalerier, hvorav et var en face, og alle utenom to var halvportretter. Hans særdeles klassiske portretter av unge kvinner, en voksen – og en yngre mann er påfallende sammenlignet med resten av deltagerne på denne avgangsutstillingen – og det norske samtidsmaleriet for øvrig. Den ytterst pertentlige utførelsen, de tidløse og klassiske motivene gir sterke assosiasjoner til fransk nyklassisisme. Penselstrøkene er vare og myke, og sammen med den fernisserte overflaten bidrar de til å understreke det akademiske maleriets sjanger. Går man nærmere inn på dem oppdager man at Johan Patricny har nærmest lagt en "film" over den portrettertes konturer slik de store mote-fotografene gjør i sine fotografier av modeller. Dermed oppnår Patricny noe av den samme uoppnåeligheten og fjernheten som disse motefotografene gjør. Det ligger imidlertid også en forskjønnelse av den portretterte i disse myke konturene og diffuse linjene, idet det blir en utelatelse av forstyrrende detaljer. Roen, balansen og det statiske tidsløse aspektet opprettholdes og prioriteres på bekostning av en troverdig realisme. Forskjønnelsen bidrar til å skape en drømmaktig effekt.

Dette myke sløret, nesten som en dis over bildet tilslører samtidig som den fremhever portrettenes stofflighet. Dette sees kanskje tydeligst i Johan Patricnys *Kvinneporträtt i rött* (2000) hvor kjolens blanke silke kunstferdig følger den mørke kvinnens kurver, mens hudens porselenaktige og transparente hvithet gir et mer utilnærmelig preg. Felles for kvinneportrettene utført i olje er fokuset på det blanke i øynene og hårets mykhet slik det sees i *Kvinneporträtt i vitt* (2001).

Det er imidlertid mer enn bare den tekniske utførelsen av disse portrettene som bringer tankene tilbake til sent 1700- og tidlig 1800-tall. *Kvinneporträtt i vitt* (2001) viser i sin oppbygning og komposi-

sjon med den nøytrale og duse bakgrunnen, kvinnens hvite kjole med gresk liv og håret satt opp en klassisk frisyre med myke korrektekkere tilbake til portretter av blant andre Jacques-Louis David og hans *Madame Récamier* (1800) og *Kvinneporträtt i rött* (2000) kan minne om Jean August Dominique Ingres og hans utallige odalisker. Den utsøkte og dermed noe kunstige balansen og roen i disse portrettene har mange forløpere i europeisk og da særlig fransk nyklassisme. Kvinnene kan se ut for å ha stått modell til en av Jane Austens romanfigurer.

De to mannsporettene utstråler en ganske annen karakter og holdning. *Mannsporett med himmel* (2002) er et lite portrett som viser en voksen mann i halvprofil som skuer forbi betrakteren og ut og opp til venstre. Det har en urolig, rastløs og nærmest dramatisk virkning. De mørke og dramatiske skyene viser et opptrekkende uvær og finner sin parallell i mannens oppkneppede skjorte og faste blikk. Bakgrunnen spiller opp og understreker mannens besluttsomme og handlingskraftige vesen. Naturen motsvarer samtidig som den understreker og fremhever denne personens egenskaper. Den danner en parallell til den psykiske spenningen i portrettet. Portrettet får dermed et heroisk trekk som griper bakover til den franske nyklassisismen og enkelte av Jacques-Louis Davids Napoleonportretter eller Jean Louis Théodore Géricault soldatportretter fra første halvdel av 1800-tallet. Johan Patricyns *Mannsporett sittande* (2002) representerer, ved den unge mannens positur, et typisk kunstnerportrett. Mannens positur, klær og nærmest beregnende men likevel avslappede blikk kan virke livstrett og konfronterende. Denne nonchalante holdningen fremmer dandyen og 1890-tallets dekadanse, men også det romantiske kunstneridealet.

Det er både interessant og tankevekkende det Johan Patricny gjør i disse portrettene idet han gjennom en ytterst tradisjonell tilnærming til motivkretsen gjenoppliver den nyklassiske maleritradisjonen. Denne malemåten står langt fra dagens tradisjon, og det er nettopp gjennom valget av medium at Johan Patricny overrasker i en kunstverden hvor man sjelden lar seg overraske over noe lenger. Hans ekstremt konvensjonell fremstillingsform blir i sin konvensjonalitet ukonvensjonelt. Men "en nisse" følger med på lasset. Idet Johan Patricny til en viss grad adopterer den nyklassiske portrett-tradisjonen adopterer han også dens mindre gode sider. Det vil si han fremstiller den portrettede stereotyp. Kvinnene har fått en passiv rolle hvor de opptrer som objekt for betrakteren, som i sin tur besnæres av konturenes mykhet øyenes blankhet. De to mennene portrettert tar i mye større grad kontroll over betrakteren og viser en handligkraftighet som er ikke-eksisterende i kvinneportrettene. Selv i *Mannsporett sittande* (2002) hvor den unge mannen viser en likegyldig og nonchalante holdning er det en bevisst nonchalant holdning altså et valg fra den portrettedes side å fremstå slik han gjør, noe jeg ikke synes kvinnene får anledning til.

Litt av hvert fra avgangsutstillingen

ANE DJUVAN WINNJE viser gjennom sin tekst, tegninger og maleri en collage av teknikker og meninger. Det store maleriet (*Uten tittel*,

2002), som ved første øyekast ser ut som en collage satt sammen av ulike fotografier, minner i utførelsen om en rekke av Gerhard Richters malerier. Hvor han malt etter fotografier og det oppstår en usikkerhet og spenning mellom hvilke medier som har forrang. Maleriets seksuelle undertoner understrekes gjennom paralleller til kjente historiske malerier som et par av Jan Vermeer og et impresjonistisk maleri av to damer i 1800-tallskjoler på en balustrade/balkong. Måten disse motivene er satt sammen på minner om et kaleidoskop, og gir en surrealistisk og klaustrofobisk virkning av motivet.

Winnjes tegninger og tekst på forskjellige ark festet opp på veggen (*Uten tittel*, 2000-2002) tar opp tråden fra den store collagen, og gjennom paralleller til kjente motiv som St. Michael som dreper dragen og ungreinessansens "Utdrivelsen fra Paradiset" utdypes og illustrerer hun tekstene. Det er imidlertid vanskelig å finne ut av hva som gir mening til hva. Illustrerer bildene teksten eller utdypes teksten tegningene?

ALHAKIM MAFTAH viser gjennom sine ytterst forenklete motiver *Cooking* (2002), *Father and child* (2002), *Mother and child* (2002), *Family* (2002), *Lovers* (2002) og *Pregnant* (2002) de grunnleggende verdiene hos menneskene her i livet, uansett hvor man er her i verden eller befinner seg på den sosiale rangstigen. De sorte silhuettfigurene, hvor alle unødige detaljer er tatt vekk, satt mot den klare primær/sekundærfargen sprenger grensene mellom forhistorisk og moderne kunst. Gjennom sine ikoniske betydning og drastiske enkelhet skaper de en forbindelse mellom menneskenes primære behov og ønsker og dataverdenens grafiske abstrakte formspråk.

Aud-Kristin Kongsbro Haldorsen