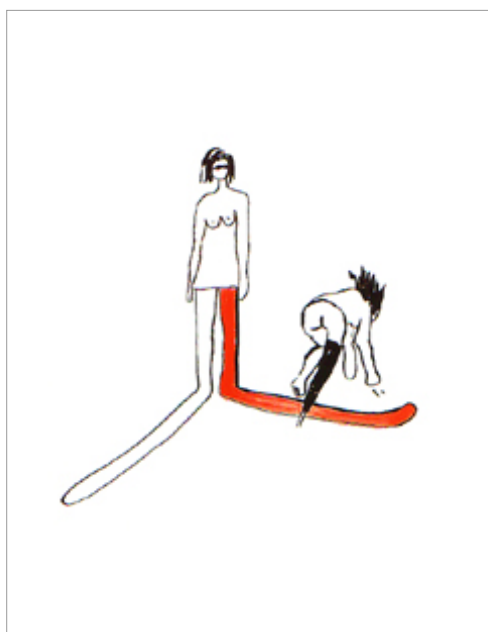


BAROKKMINIMALIST

e-zine for kunstkritikk

www.barokkminimalist.com



SNORRE YTTERSTAD *Unge Kunstneres Samfund*. ELISABETH MATHISEN *Tegnerforbundet*. LARS STRANDH og WILLIBALD STORN *Galleri Brandstrup*. MATHIAS FALDBAKKEN og GARDAR EIDE EINARSON *By the Way*. KURT JOHANNESSEN *Stenersenmuseet*. KJELL NORDSTRØM *Kunstnernes Hus*. PER BARCLAY *Galleri Wang*. EVA MERZ *Galleri Uten Navn*. GRO JESSEN *Kunstverket Galleri*. Minneord om LEIF LUNDGREN. Essay: DET STORE MALERIET I DEN LILLE KUNSTEN

NR 6 (FEBRUAR 2002)

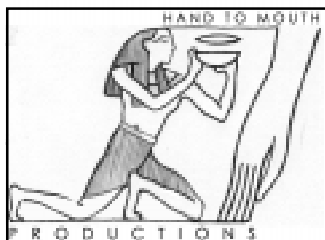
ISSN 1502-8380

Innholdsfortegnelse

Årg. 1, nr 6 (februar 2002)

- 3 Antikapitalistisk på UKS
Snorre Ytterstad
- 6 Gardar Eide Einarson and Mathias Faldbakken
By the Way
- 7 Poesi fra det ytre rom
Kurt Johannessen, Stenersenmuseet
- 9 Å stille ut en venn....terapi for hvem?
Kjell Nordstrøm (Baron von Bulldog), Kunsternes Hus
- 11 Balansegang på et stuebord: Scener fra et kvinneliv
Elisabeth Mathisen, Tegnerforbundet
- 14 Ekspressivt og minimalistisk på Galleri Brandstrup
Lars Strandh og Willibald Storn
- 16 Et minne om Leif Lundgren
- 18 Stilig, men uten temperament
Per Barclay, Galleri Wang
- 19 Hvordan avvæpne en mann som har angrepet noen bakfra med pistol:
Om fryktens irrasjonelle manifesteringer
Eva Merz, Galleri Uten Navn
- 22 Et alkymistisk kunstprosjekt
Gro Jessen, KunstVerket Galleri
- 25 Det store maleriet i den lille kunsten
av Lars Fr.H. Svendsen

FORSIDEILLUSTRASJON:
ELISABETH MATHIESEN. *UTEN TITTEL*. (C) 2002



BAROKKMINIMALIST utgis av:

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

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

Redaksjonen:

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

Stine Beate Schwebs (stine@barokkminimalist.com)

Gry Solbraa (gry@barokkminimalist.com)

Jan Valentin Sæther (jan@barokkminimalist.com)

ISSN 1502-8380

Design/desktop, web og papir: Hanne Storm Ofteland

Antikapitalistisk på UKS

Snorre Ytterstad, Schlafen gegen rechts. UKS, 18. januar - 24. februar 2002

av Aud-Kristin Kongsbro Haldorsen

Stålwire som verdensbilde

In the middle of the fucking room (2002) er blant de første installasjonene som møter en på UKS. Den opptar hele dette ene rommet, men er samtidig ingen ruvende installasjon da den består av to kronestykker plassert mot/oppå hverandre og spent opp med åtte tynne stålwire. De enkelte stålwire er festet i hvert sitt hjørne av rommet og møtes alle midt i rommet som det midtpunktet de to sammenveisede kronestykkene danner. Det er et ganske kraftig spenn i stålwirene så man kan undres hvordan de to kronestykkene greier å holde de diagonale stålwirene sammen, og være midtpunkt for hele konstruksjonen. De norske kronenes hull danner altså ikke bare et midtpunkt for wirene og bærer på en måte hele konstruksjonen, deres hull er midtpunkt for hele rommet.

Det er en installasjon som vekker mange assosiasjoner. Man er for det første nødt til å bevege seg over, rundt og under stålwirene idet man går inn til UKS sitt forkontor. Wirene er på den ene siden nesten usynlige da de er så blanke og smale, men samtidig er de svært sterke. Det faktum at de holdes sammen av to norske kronestykker finner jeg veldig symbolsk (det kunne for øvrig vært andre valutaer). Installasjonen blir en form for kosmos, – en verdensorden bestående av stålwire og kronestykker. De danner barrierer og grenser som man knapt kan unngå men snarere akseptere ved enten å gå over eller under dem. Barrierene er knapt synlige og virker skjøre under det store presset og det faktum at det bare er to kronestykker som holder det hele sammen gjør ikke installasjonen mer betryggende. Man frykter at kronestykkene skal gi etter hvert øyeblikk og at wirene da vil fly til hver sin kant og fike til den tilfeldige betrakter som måtte stå der. Prøver Snorre Ytterstad å påpeke den kapitalistiske verdens skjøre hegemoni? Den kapitalistiske verden har bygget seg et kosmos og en verdensorden bygget på penger, men den er svært skjør og eksisterer i en stor spenning idet den har få støttepunkter og forankringer. Den opplever stor press utenfra av alle de som ikke får være med i samme grad da godene fordeles gjennom denne verdensordenen. Trass i sin skjørhet har likevel denne verdensordenen en seiglivet og sterk utførelse som gjør at den overlever og setter reglene for hvordan man kan bevege seg og samhandle i vår verden. Det er pengene som styrer og holder denne verdensordenen oppe. I det øyeblikk de to kronestykkene gir etter faller ikke bare denne installasjonen sammen, men også hele det kapitalistiske verdenshegemoni.

Å gjenskape en handling

Play and Rewind (2002) var en installasjon det tok meg noen minutter for å finne!! Det som ved første øyekast virket som et helt tomt og nakent rom på UKS viste seg å inneholde en "fiffig sak".

DATASPILL OG STÅLWIRE INSTALLERT SOM EN UHØYTIDELIG, MEN SAMTIDIG KRASS KRITIKK AV DET VESTLIGE KAPITALISTISKE SAMFUNNSHEGEMONI ER SNORRE YTTERSTADS FOKUS PÅ VERDEN, MEN OGSÅ HANS ØNSKE OM OG VILJE TIL ENDRING.

Rett innenfor døren, helt nede ved gulvet på min høyre hånd, var en liten skjerm (cirka 10 x 10 cm eller en 2,8 tommers skjerm). På grunn av dens plassering og uvissheten omkring hva man forventet å skulle få se gjorde at det tok litt tid før jeg helt forstod hva filmen viste. Filmsekvensen viste imidlertid at UKS sin egen gulvlist, i samme rom, ble løsnet fra veggen med hammer og syl/brekkjern. Et kamera i samme høyde og vinkel, som det nå monterte, filmet hele denne "løsrivelsessekvensen". Det var denne prosessen som ble vist om igjen og om igjen på den lille skjermen. Tok man samme gulvlist nærmere i øyesyn så man tydelig hvordan den var blitt løsnet og så festet på igjen, gjennom avskallet maling og synlige spikerhoder.

Play and Rewind var i så måte en god tittel da den viser til en handling som egentlig er fullført og avsluttet, men som likevel betrakteren får ta del i gjennom videofilmen. Tittelen viser til hvordan handlingen utføres, men at teknologien muliggjør en uendelig gjentakelse. Hvor mange kan ikke nå ta del i prosessen med å løsne gulvlisten! For meg som vokste opp da kassetter var den største musikkilden betyr uttrykket "Play" og "Rewind" nettopp det å spille noe man liker godt for så å måtte spole tilbake for å høre akkurat det igjen. Denne "spolingsteknikken" finner jeg i så måte å kunne overføre til det moderne samfunnet. Man retusjerer vekk, spoler over og fjerner, — det være seg på pc, musikk eller video/DVD. Det føyer seg pent inn i samfunnets stadig mer hektiske holdning. Vi spoler over det vi ikke har tid til eller ikke liker og gir ikke oss selv tid til å absorbere de mindre iøynefallende tingene. Samtidig har vi fått en uendelig mulighet til å betrakte om igjen forgangne øyeblikk og hendelser akkurat slik de utspant seg. Med andre ord noe er tapt, men mye er også vunnet.

Dataspill til støtte for AFA (Antifascistisk Aksjon)

Schlafen gegen rechts (2001?) er en datamaskin installert i en hjemmesnekret kasse. På datamaskinen spilles Atari-spillet "Tempest" fra 1980. Det skal opprinnelig ha blitt skapt etter at programmereren, Dave Theurer, hadde et mareritt om at et hull i bakken spydde ut "aliens" av ymse slag. Dataspillet oppstod dermed som en kamp mot disse. Snorre Ytterstads spilleautomat er i tillegg vel så mye en fri tolkning av andre klassiske dataspill med samme elektroniske og mekaniske funksjoner som Atari-spillene. Spillet "Tempest" kjøres på en Macintosh og opereres med spaker som er koblet til et tangentbord. Myntinnkastet er koblet på en tilsvarende måte. Selve kassen maskinen befinner seg i er konstruert av ubehandlede utkapp fra Snorre Ytterstads 16 x 2 m. hybelvegger. Dette bekreftes av et stort dokumentarisk fotografi av hybelveggene hans, idet man ser veggens negative flater etter at han kappet ut platene med tapetkniv til selve spillekassen. Et særlig viktig poeng er det faktum at den uavhengige bevegelsen Antifascistisk Aksjon (AFA) får fem kroner for hver krone betrakteren spiller for.

Installasjonens tyske tittel henspiller på sommeren 2001 da Snorre Ytterstad var i Øst-Berlin. I det politiserte Berlin og da særlig Øst-Berlin var det overalt store plakater som oppfordret å dra til Gøte-

SNORRE YTTERSTAD ER FØDT I BODØ OG BOR OG ARBEIDER FOR TIDEN I OSLO. AV UTDANNING HAR HAN BLANT ANNET KUNSTSKOLEN I KABELVÅG (1990-92), VESTLANDETS KUNSTAKADEMI, BERGEN (1992-95) OG GIKK UT AV STATENS KUNSTAKADEMI I OSLO I 1996. HAN HAR HATT EN REKKE SEPARATUTSTILLINGER BL.A. BODØ KUNSTFORENING I 1994 OG SATELLITI, GALLERIA KARI KENETTI, HELSINGFORS I 2001. SNORRE YTTERSTAD HAR FOR ØVRIG DELTATT PÅ EN REKKE GRUPPE-UTSTILLINGER BL.A. UKS-BIENNALEN, HENIE ONSTAD KUNSTSENTER I 1998 OG MODELL-MAKERNE, KUNSTNERNES HUS, OSLO I 2000.

borg og protestere mot EU-toppmøtet. Han så der også politiske oppfordringer i arbeiderkneipene: "Drekk mot høyresida". Denne uhøytidelige, men samtidig alvorlige oppfordringen om protest danner utgangspunktet for Ytterstads egen tittel om *Schlafen gegen rechts*, altså "Sov mot høyresida". Jeg oppfatter i så måte Snorre Ytterstads tittel som en protest mot kapitalismen og høyresiden. Protesten arter seg imidlertid gjennom å sove, m.a.o. ikke engasjere seg politisk. Snu ryggen til den høyrebestemte politikken. Tittelen viser til en politisk resignert holdning. Dataspill i seg selv er en relativt apolitisk handling hvor menneskenes engasjement sløves og projiseres over og inn i noe ufarlig, i dette tilfellet et dataspill. Dataspilllets bekjempelse av abstrakte fiender og "aliens" leder betrakterens oppmerksomhet vekk fra viktigere sysler som for eksempel politikk og allmenne verdensproblemer. Snorre Ytterstad lar oss imidlertid ikke synke ned i slik ørkesløs politisk apati, idet av hver eneste krone som betrakteren spiller på automaten får en svært radikal og militant gruppe fem kroner i støtte. Snorre Ytterstad gjør dataspillet til en merkelig blanding av engasjement og mangel på engasjement.

AFA er en omdiskuterte gruppe som har fått mye kritikk blant annet for å bruke fysiske og direkte aksjoner mot nazister. AFA har blitt anklaget for de mange og omfattende ødeleggelsene i Göteborg under EU-toppmøtet. Gruppen representerer en militant og kompromissløs motstand mot fascisme og undertrykking. De har en nærmest "naiv" insistering på fundamentale politiske og etiske verdier. Dette er holdninger som Snorre Ytterstad bekjenner seg til om enn ikke bare på det politiske plan, men også innenfor kunstens sfærer. Installasjonen fremstår som en avansert leke, men er ikke desto mindre et komplekst kunstverk som trekker betrakteren om han/hun vil eller ikke inn en politiserende argumentasjon. Denne politiske argumentasjonen er imidlertid høyst personlig. Utstillingen på UKS viser Ytterstads eget syn på verden gjennom *In the middle of the fucking room*, og samtidig viser *Schlafen gegen rechts* hvordan vi kan bidra til å endre denne verdenssituasjonen.

(Faktainformasjon om AFA og de tekniske opplysningene omkring Snorre Ytterstads installasjoner er hentet fra utstillingskatalogen ved UKS: Eiebakke, Anders: *Snorre Ytterstad*, katalog, UKS, Oslo, 2002, s. 3-17, 20-23.)

Gardar Eide Einarson and Mathias Faldbakken

By the Way, Bergen, January 10 - February 10, 2002

by Elisa Linda Socolnikov Saether

I arrived at By the Way gallery unaware I had reached my destination: five large windows plastered with A4 text pages. Aarg!, I thought, another show where I have to do all the work. And on top of that outside, in typical Bergen weather. Following closer inspection, I found I was observing the first issue of *Fanzine 1B*, a collaboration between Konstakuten and Bergens Museum for Samtidskunst.

In the five large windows of By the Way hang 50 pages of black and white text pages in English, and a few images. In addition to the display is a notice on how to order a copy, bmfs@muslim.com .. The website is still under construction. I obtained a copy by contacting Matias Faldbakken on his cell phone.

The display in itself was uninteresting, and I had to do some detective work to figure out what I was looking at. My previous experience with fanzines has been a glimpse into the visions and mentality of people who are scarce in the main stream media flow, an intimate encounter with a stranger or a blast of anti commercial campaigns. *Fanzine 1B* is heavy, in both content and weight. The fanzine seems to lack a common thread linking the articles, although the purpose is to create a forum for the ideas and discussions which have been in circulation at Bergens Museum for Samtidskunst in recent years. My favourite article is by Stephen Duncombe titled «DIY NIKE STYLE,» and gives a brief history of fanzine culture and exploitation. I recommend downloading a copy to read it.

In the middle of an interesting article on fanzine history, I was approached by a young man who asked what I was reading and wondered if I had some spare change. Instead of giving him 5kr. and a summary of the 11 articles, I directed him towards a notice in the bottom corner of the window...how to order a copy of *Fanzine 1B*



FANZINE 1 B. MATTHIAS FALDBAKKEN OG GARDAR EIDE EINARSSON

BAROKKMINIMALIST TAKKER GALLERIET FOR DERES VELVILLIGE TILLATELSE TIL Å GJENGI BILDET.



Poesi fra det ytre rom

Kurt Johannessen: "Projiseringar". Stenersenmuseet, Oslo, 12. januar - 24. februar 2002

av Vibeke Vesterhagen

«Projiseringar» heter Kurt Johannessens utstilling på Stenersenmuseet. Den hadde godt vært tjent med en noe mer poetisk og ikke så «kald» tittel, men Johannessen er ingen mann av patos, utstillingen er nøktern og saklig. Likevel kan man ane noe sart og ømt i arbeidene, på tross av alt det tekniske fiks-fakseriet som ofte følger installasjoner som krever assistanse fra strøm-nettet.

Installasjonen består av syv lysbilde-apparater som er satt på hodet ned mot runde glassplater. På glasset projiseres det bilder av lyset fra stjerner fra fjerne galakser med knusktørrre navn som Melnik 34 og HR 4796A. Lyset skinner på runde former av valmuefrø, sand, jord, elefantører (!), sommerfuglvinger og lyd.

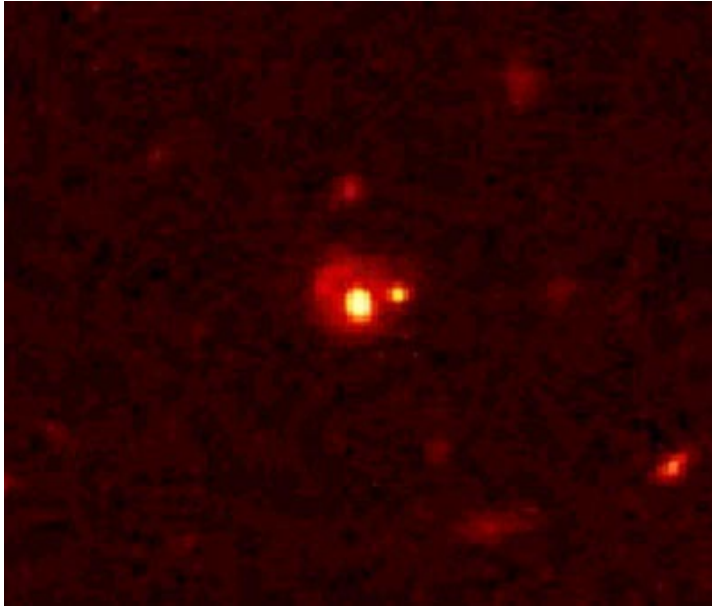
Nattehimmelen og stjernene har alltid vakt undring, det har blitt knyttet fantastiske historier til dem, de har blitt tolket og har avgjort skjebner. I Egypt ble pyramidene bygget som en kopi av stjernehimmelen. De tre pyramidene i Giza på rekke og rad langs Nilen, speiler den himmelske utgaven av Orions belte slik det forholder seg til Melkeveien. I dag gjøres himmelrommet krav på av UFO-fanatikere, astrologer som tilbyr tjenester i Dagbladet, religiøse sekter, men først og fremst av vitenskapsfolket. Vitenskapen har blitt religion. Barn vil bli astronauter når de blir store. Å kunne bevege seg blant stjernene er romantisk drøm for de fleste av oss. Denne tendensen synes hos Johannessen. Vitenskapen har blitt romantisk poesi. Og Johannessen jobber med mektige symboler. Ikke bare har stjernene som «stjerner» enorm kraft, men sirkelen som uendelighets-symbol, formen er like gammel som verden. Bare tenkt på den hyperaktuelle onde ringen i Tolkiens «Ringenes Herre

Støvels komposisjon

Vakrest av installasjonene er bildet av stjerna SN1997cj som vises mot en bakgrunn av 178 millioner år gammel sand fra bunden av Nordsjøen. Hvorvidt det virkelig er så gammel sand eller ei spiller liten rolle, glimrende historiefortelling er det uansett. Det er nesten så nakkehårene reiser seg. Skinnet fra stjerna er millioner av lysår gammel, og ble kanskje til på samme tid som sanden. Elementer fra gamle tider møtes for aller første gang

I to av jobbene er stjernebildene prosjisert mot høytalere, henholdsvis mot lyden av sakte hjerteslag og pusten av en barn som sover. Rommet fylles av en sakral stemning á la den som finnes i Stanley Kubricks film «En romodysée» fra 1968, der evolusjonen sakte stiger frem som forståelse i sinnet. Mennesket settes i sin kosmiske sammenheng.

«Møte» heter boka som ledsager utstillingen. I korte, presise og minimalistiske dikt sier kunstneren litt om hva han er opptatt av i musikalsk rytme og med en myk tone:



STJERNA SN1997ej ER MED I KURT JOHANNESSENS UTSTILLING. FOTO: NASA/HUBBLE.

BAROKKMINIMALIST TAKKER STENERSEN MUSEET FOR DERES VELVILLIGE TILLATELSE TIL Å GJENGI BILDET.

«Støvets komposisjon møter punktet mellom vitenskap og religion.»

«Gløymd støv i Sahara møter stjernene si lengting.»

«Dei som aldri undra seg over kvar himmelen byrjar, møter fødselen av sand.»

Huston Calling

Flere av Johannessens utstillinger og performancer har handlet om astronomiske begivenheter og vitenskap. På Stenersen har han også en skulptur i første etasje som heter «Kule og Kule». En gipskule på en base/sylinder vil bruke 365 dager på å gå rundt seg selv. Enda en gang går temaet rom, tid og presisjon igjen.

Verdt å nevne er en bildeserie så og si i 3D som inngår i utstillingen. Her er valmuefrø «skutt» inn i tykt, hvitt papir slik at det blir preget. Frøene kan fra et synspunkt tolkes som symbol på liv, skaperkraft og det fruktbare. I frøet ligger kjernen til liv. Bildene kan også ligne et omvendt bilde av nattehimmelen der sorte stjerner er spredt utover en hvit himmel.

De tekniske duppeditene som er nødvendige ved en utstilling som dette gir assosiasjoner til NASA, romstasjoner, og vitenskap. Men det kan også gjøre sitt til at en som tilskuer blir trukket ufrivillig tilbake til virkeligheten fra noe som ellers kunne ha tatt en med storm. Formatet blir også litt knuslete i det en må helt ned på gulvet for å få med seg hva som skjer. Men ganske vakkert er det uansett.

Å stille ut en venn....terapi for hvem?

Kjell Nordstrøm, Kunstneres Hus, 1. februar - 3. februar 2002

av Gry Solbraa

Det virker som om Kjell Nordstrøm (Baron von Bulldog) hadde ambisjoner om å gjøre kunsten til terapi og samfunnskritikk. Men i sin iver etter å vekke oppsikt, glemte han å fortelle historien som skulle stå for denne forventede transformasjonsprosessen til kunsten – mot sitt alter ego. Resultatet ble som forventet: oppsikt i media og et likegyldig publikum! Og Nordenstrøm virker fornøyd? Hmmm. Var det virkelig en motreaksjon til moteverden han ønsket?

Kjell Nordstrøms kunstnerstunt første helgen i februar på Kunstneres Hus aktualiserer debatten omkring kunstens funksjon og dens forhold til etikk og terapi. Hva innebærer det å stille ut et annet menneske? Hvordan skiller dette seg fra det å gjøre seg og sitt eget liv til kunst slik for eksempel engelske Tracy Emin gjør det?

Kjell Nordstrøm stilte ut sin narkomane venn, eksmodellen Rein ut i en boks på tre ganger to meter, dekorert innvendig med cover fra motemagasinet **Close Up**, der Rein poserer – med kullsvart sexy hår dekkende det venstre øyet, en ring mellom øyenbrynene, i nesen, over begge nesebor, over leppen, og hele fem ringer under leppen, som en dråpe som henger nedover, samt en på hver side av munnvikene. Kort tettsittende cover-kjole – lange sexy legger og høyhælte sko. Plettfri transe-estetikk med andre ord.

Man venter seg utvilsomt noe spesielt av en performance – hvis man kan kalle det det – som dette. Problemet er at kunststuntet blir en konturløs hybrid mellom en performance og en installasjon. Det er et menneske der, javel, men dette mennesket gjør intet annet enn å sitte på en stol mens han med jevne mellomrom tar en sup av Martinien sin og skriver autografen sin på en plakat. Prøver man å snakke med ham, viser han med hånden foran munnen at han ikke kan si noe.

For hvem gjøres dette? For publikum, for at vi skal konfronteres med en outsider, en eksentriker? *Jeg ble bare slått over hvor vakker og stæsjet han var.*

Tvinge oss til å tenke over vårt forhold til samfunnets pariakaste? *Han så ikke slik ut.* Eller for modellen selv, for Rein? For at han skal få markert sin egen eksistens i offentlighetens bevissthet, et ekshibisjonistisk stunt for å få dekket sitt ulidelige behov for oppmerksomhet. *Det er mulig.* Eller kanskje rett og slett for at han skal få fri en helg, få plassert sitt liv i trygge hender, ha noen kvadratmeter sånn noenlunde for seg selv og føle seg ivaretatt av samfunnet?

Alt dette hadde vært interessante spørsmål – hvis Nordstrøms prosjekt hadde vært seriøst. Hvis han hadde gjort det han sier han vil – nemlig å fortelle *historien* om sin venn Rein. Om Rein er narkoman eller ei for tiden, er ikke relevant i så henseende. Svaret han gir alle kritiske røster avslører bare hans naive og lite gjennomtenkte holdning til prosjektet: *Alt det dere henger dere opp i avslører bare hvordan media og offentligheten fungerer. – Dere bryr dere bare*

om her og nå og ikke om hva som skjer med Rein på mandag.

På hvilken måte la Nordenstrøm opp til at publikum skulle bli eksistensielt og moralsk engasjert av **Close Up**? Han sier at han ønsker å fortelle historien om en venn, men når har han fortalt denne historien? På boksen hang det ingen historie og verken Rein eller Nordenstrøm fortalte noen ting under selve stuntet. Om Rein har vært nykter et halvt år eller en dag spiller ingen rolle. Tror baronen man blir stormende engasjert av å høre at en person går på heroin og har vært modell – når man i tillegg får se personen (og kanskje avsløre av stemmen at det er en tranvestitt)? Skjønner han ikke at hans måte å kommunisere på ikke skiller seg nevneverdig fra motebransjens og resten av offentligheten? At han gir et – om mulig – enda mer overfladisk uttrykk enn disse? Motebransjen pretenderer i hvertfall ikke å være dyp og eksistensielt engasjert – heldigvis for det – det gir den den deilige overfladiske troverdigheten som den trenger.

Troverdigheten sprekker derimot når noen pretenderer å ha dypere hensikter og ikke løfter en finger for å skape et uttrykk, en historie med flere lag – som man kan fordype seg i og skue fra forskjellige synsvinkler.

Jeg synes det er merkelig at Nordstrøm i det hele tatt fikk invitasjon til å stille ut på Kunstnerens Hus med et så tynt og uferdig prosjekt. Prosjektet kunne vært interessant – men da måtte det enten vært en performance der Rein på en eller annen måte gjorde en meningsfull handling, eller det måtte vært en installasjon, der Rein fremsto som et objekt i en lagdelt historie. Slik det fremsto nå, avslørte Nordstrøm seg som en PR-kåt style-maker med en bedagelig og ansvarsløs holdning overfor sine medmennesker. Hvis jeg hadde vært Rein hadde jeg blitt dypt skuffet over ikke å få en mer innforlivet presentasjon en som så.

Jeg tror hensikten var at Rein skulle få mett et og tilfredstilt sin ekshibisjonistiske trang. At det skulle ha terapeutisk virkning for ham. Han syntes sikkert det var deilig å sitte slik til alles skue. DET er ærlig nok det. Men til forskjell fra Tracy Emin, som stiller sitt liv til skue på en lidderlig og blottet måte – nettopp som en avansert *historie* – mens hun gir alt – var Rein verken idéskaper eller utformer av sitt prosjekt. Han bare satt der, passiv. Og Kjell Nordstrøm var for ansvarsløs og lat til å gjøre noe mer enn å drikke kaffelatten sin. Jeg tviler på at kunsten kan fungere som terapi under slike betingelser.

Balansegang på et stuebord: Scener fra et kvinneliv

Elisabeth Mathisen. Tegnerforbundet, 12. januar – 3. februar 2002

av Hanne Storm Ofteland

Elisabeth Mathisen (f. 1961) er en kunstner som liker å variere sine uttrykk. Gjennom hele sitt kunstnerskap har hun arbeidet parallelt med video, tegning og performance, noe som har gitt henne muligheten til å utforske forskjellige sider ved seg selv og kunsten. Mens tegningene er holdt i en var, nesten sår strek, har hun gjennom performancene fått spille ut den aggressive og ofte også den hysteriske siden av seg selv.[1] I Tegnerforbundets lokaler viste hun i januar–februar sine nyeste tusjarbeider, videoarbeider med egne performance-stunts bl.a., artist books' og en liten installasjon. Tema for utstillingen var menneskelige relasjoner.

Enkle streker med personlig vri

Mathisens tegninger er minimalistiske. Helst bare sort tusj på ark, – av og til en detalj i blått eller rødt, som den røde strømpen i “Uten tittel” (avbildet øverst i venstre spalte), eller den blå tungen i “Blue Tongue II”, en tegning som vel henviser til hennes performance “Blå tunge” i 1996, hvor hun brukte tungen som pensel og blåbærsyltetøy som maling. Alle tegningene er ytterst enkelt hengt opp med knappenåler. Kant i kant, i grupper. Tegneren Mathisen har utviklet et eget univers av absurde, surrealistiske skikkelser og hendelser, og hennes enkle strek og originale løsninger gir en varmt humoristisk valør til bildene. Men bakenfor streken aner vi et alvor. Det er det nære og kjente, dagliglivet sett med en kvinnes øyne som behandles – og forvrenses. Men det forblir likevel alltid gjenkjennelig i all sitt vanvidd. For i Mathisens verden kan en hånd gjerne ha en vingelignende utvekst, og to kjoler kan godt danse sammen. Og det fungerer fint. Jeg blir særlig betatt av den rosa kjolen med gule prikker, på sin vei gjennom supermarkedet. Et fellestrekk for alle tegningene er deres enkelhet. Motivet er gjerne konsentrert midt på et ellers tomt ark. Det er få detaljer å skue. Alt er gjort så sparsomt som mulig, og likevel fattes intet. Mathisen sier selv om sine tegninger: *“Jeg jobber mye med å få de så enkle som mulig uten at motivet blir utydelig. Jeg ønsker at tegningene skal være klare, direkte og tydelige.”*[2]

I overgangen mellom tegnedelen og videodelen finner vi en mini-installasjon: En saueskinnefell er plassert midt på gulvet. Oppå den ser vi en rosa roman og et par sorte hansker. Det hele er belyst av en svært gul rund lampe, hengt like over tablået. Hadde det ikke vært for de sorte hanskene og det sterkt gule lyset, ville jeg tro vi var hensatt til et drømmende lite rosa kvinneunivers. Men disse to faktorene får meg til å nøle. Hva er dette? De sorte hanskene kan virke litt skumle, og lampen er ikke akkurat intim. Arrangementet kan kanskje minne om et 1980-talls bokcover til en detektivhistorie hvor elementer som ikke passer inn, gjør en lett urolig og engstelig.



FOTOS: HANNE STORM OFTELAND, MED UNNTAK AV ILL. S. 13 SOM ER HENTET FRA KATALOGEN UTGITT I FORBINDELSE MED UTSTILLINGEN.

BAROKKMINIMALIST TAKKER TEGNERFORBUNDET FOR DERES VELVILLIGE TILLATTELSE TIL Å GJENGI DENNE ILLUSTRASJONEN.



Video- og performancekunstneren Mathisen

En rekke videoskjermer står stilt opp side ved side. De viser alle forskjellige filmer som går i loop. Én av skjermene fanger min oppmerksomhet straks, med sine vanvittige scener med bl.a. en enorm plastelefant(!). Av andre små snutter som vises er bl.a. en hvor Mathisen selv, sittende ved kjøkkenbordet, forsøker å krølle sammen et A4-ark til en liten ball – med munnen (tittel: "A4".) Hendene holder hun ned langs siden. Det er en strevsom prosess, ganske ubehagelig å utføre vil jeg tro, og komplett absurd. Som en idé man kanskje kan få og utføre når man kjeder seg sånn i hverdagen, men likevel finner verden såpass rar at man kan tillate seg (eller komme på) å gjøre slike ting. Kanskje for å gjenopprette kaos-balansen? I en annen video ser vi en kvinneskikkelse som frenetisk støvsuger og trekker fyllet ut av en grå femtitalsstol som hun har skåret hull i setet på, – en slik stol alle oldemødre har. Personen på skjermen arbeider frenetisk med å ordne opp i dette selvskapte rotet, og for å nå en perfekt balanse mellom stolen og fyllet som tyter ut. En nevrologisk husmors hverdag? Et tvangsnevrologisk ensomt menneskes forsøk på å kontrollere angsten? Vi får også se et par kvinneben ikledt gullsko som balanser langs kanten på et skrøpelig stuebord, samt en rå kyllingskrott som plasseres litt her og litt der, for eksempel oppi sengen. Og, ikke minst, et klesstativ fylt med rosa klesvask, hvor i teksten forteller oss om en usynlig hovedpersons (eieren av klesvasken?) ambivalente forhold til å iføre seg rosa. Og om den fascinerende kvinnen i rosa på bussen – som ikke ble tatt på alvor. Alle videoene er besnærende og interessante. Man får ikke lyst til å gå sin vei før man har sett *alt*. (Og det er ikke mange kunstvideoer som klarer å få meg til å se dem fra ende til annen.)

Mathisen sier selv at hun *"forsøker å få frem alle lagene i livet og så snu dem på hodet. Og jeg er egentlig ganske komisk av og til, jeg gjør litt narr av meg selv. Så den er både harsellerende og sår og det kommer aggresjon frem og samtidig er det også litt humor... De fleste arbeidene mine handler ... om det private. ... Gjennom å være personlig tilnærmer jeg meg det samfunnet jeg har vokst opp i og lever i. Så jeg er bevisst på at jeg vil være politisk gjennom det per-*

sonlige. [3]

Hjemmets intime kvinnesfære og ensomheten

Som Flygari Johansen påpeker så har bevisstheten rundt og forholdet til den kvinnelige kunsttradisjonen vært svært viktige faktorer i Mathisens kunst. *“Ikke et eneste av Elisabeths verk kunne ha vært gjort av en mann. Hun tar konsekvent med seg kjønn inn i arbeidene, ikke på en hevdende måte, men som en naturlig del.”* [4] Det er hjemmet, kvinnen, kvinnekroppen, kvinnerommene og kvinneaktivitetene som preger de fleste av arbeidene her. Uten å være kjedelig eller programmatisk korrekt et eneste øyeblikk leder hun oss inn i dette dadaistiske kvinneuniverset og underholder oss stort. Hun er nådeløst åpen og ærlig i sin bruk av seg selv. Tøff som tusan, og samtidig rørende sårbar i sin selveksponering. En perfekt balansegang. Jeg har alltid hatt stor respekt for Elisabeth Mathisens kunstnerskap. Og hun skuffer ikke denne gangen heller.



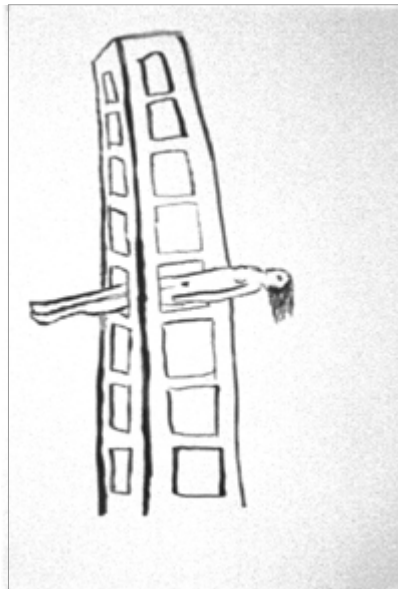
Noter:

[1] Svein Flygari Johansen, “Om Elisabeth Mathisens kunst”, *Elisabeth Mathisen* (Oslo: E. Mathisen, 2001) 3.

[2] “Samtale mellom Elisabeth Mathisen, Anne Karin Jortveit og Christel Sverre 6. januar 2001”, *Elisabeth Mathisen* (Oslo: E. Mathisen, 2001) 44.

[3] *Ibid.*, 51.

[4] Flygari Johansen, *Op. cit.*, 5–6.



Ekspressivt og minimalistisk på Galleri Brandstrup

Lars Strand og Willibald Storn. Galleri Brandstrup, Oslo, 11. januar - februar 2002

av Aud-Kristin Kongsbro Haldorsen

Lars Strandh og Willibald Storn er to rake motsetninger i form og uttrykk. Den første er abstrakt, nonfigurativ og minimalistisk, mens den andre har sterkt ekspressive og voldsomme motiver.

Lars Strand

Lars Strandh var ferdig utdannet ved Statens Kunstakademi i 1997. Han har hatt separatutstilling i Tromsø og Bergen Kunstforening. Han har også deltatt på flere andre utstillinger, bl.a. Høstutstillingen.

Enkelhetens uttrykk

Arbeidene er uhyre enkle og renskårne i sitt uttrykk. De kan i så måte raskt oppsummeres som jevnt malte fargeflater, i en begrenset fargeskala, på enkle hvite lerreter. Hans malerier gir et rent, ryddig og enkelt inntrykk. Selv når man går helt inn på bildene og studerer dem i detalj beholder de sitt overmenneskelige og maskinelle preg. De opptrer ofte i serier og med en begrenset fargeskala. I Galleri Brandstrup er det sterke farger i lilla, turkis og giftiggrønt. Dette så vel på de små som de store lerretene. Forskjellen mellom de forskjellige arbeidene kan være fargevalget eller at "motivet" (den malte flaten) har blitt forskjøvet på lerretet i forhold til hverandre. Fargeflatens størrelse kan også ha blitt endret litt. Lerretenes preparerte hvite flater danner rammer om de nesten monokrome fargeflatene. Penselstrøkene er så godt som usynlige idet strøkene er så jevne at de knapt er antydte. Likevel kan mørkere og lysere vannrette stripe-nyanser sees selv på lang avstand, men de er så kunstferdig utført at øyet lures til å tro det er lysets refleksjon i lerretet. "Kantene" mellom malt flate og lerret er så jevn at man skulle tro Lars Strandh hadde malt på et lerret og så klippet det ut og limt det på det nåværende lerretet. Trass i all denne rolige og kunstferdige nærmest maskinmessige utførelsen er det en alvorlig og urolig undertone. De små forskyvningene i motivene på lerretet og deres forskjellige størrelse bidrar til å "vippe litt" på det maskinelle strømlinjeformede inntrykket. Balansen forrokkes og harmonien forstyrres. Jeg oppfatter derfor ikke arbeidene hans som så komplett harmoniske og rolige som man ved første øyekast skulle tro.

Willibald Storn

"What do you see?" heter Storns utstilling i 2. etasje på Galleri Brandstrup (10. januar til 3. februar). Dette er en voldsom utstilling som nesten tar luven fra Lars Strandh med sine aggressive og brokete motiver. Willibald Storns verker opptrer i tilnærmet to størrelser og motivene fremstår i sitt mangfold som påfallende homogene. Det er naivistisk malte mennesker gjerne mørke i huden, om enn ikke alltid i en naturtro farge, for eksempel dyp rød. Deres relasjon til hverandre er heller ikke alltid like lett å få klarhet i da de er

fremstilt i abnormale og forvrengte stillinger. Willibald Storn har også lagt inn en rekke ord og setninger i maleriene som for eksempel "Wo ist die grosse Liebe geblieben?", "Det er helt forferdelig", "Ich habe nur hassen gelerhnt", "Hunger fuck you" og "Ideologiene er farlige". Det er alle utsagn som vekker sterke negative assosiasjoner hos betrakteren, og sammen med til dels voldelige og aggressive motiver blir dette desillusjonerte budskapet noe overtydelig. Bildenes hardhet både i direkte og overført betydning kommer til uttrykk gjennom den aggressive og voldsomme malemåten og det sprakende fargevalget. Billedtitlene for eksempel *Manhattan nr. 5* understreker nok en gang det destruktive aspektet. Det har tydelig vært mye hat og raseri bak mange av disse motivene. Bildenes mange detaljer gir et broket og voldsomt inntrykk hvor man som betrakter oppfatter hele motivet som et stort og altoppslukende kaos.

Kaos – og undergangsfølelser er i så måte gjennomgangstema for mange av arbeidene hans.

Willibald Storn har også andre mer lyrisk stemte arbeider. Det er motivene skjuler seg bak titler som *25.07.01*, *24.07.01*, *23.07.01*, *20.08.01* og *01.08.01*. De er abstrakte og blottet for menneskelige figurer. Lerretene er av noenlunde samme størrelse og er dekket med mange lag med maling. De "nederste" lagene med maling er til dels holdt i mørke farger som mosegrønt og dyp lilla, og "splashet" på lerretet i sirkulære bevegelser. Over denne "grunningen" har Willibald Storn malt et fint og gjennomsiktig "nett", – former som til forveksling kan ligne blomsterranker. Det er holdt i lyse kremhvite og -gule farger. De kan minne om Gustave Moreaus malerier (fransk 1890-talls symbolisme). Det myke blondenettet legger seg som et teppe over de mørkere formene og danner en ikke bare en motsetning til den mørkere bakgrunnen, men også en malerisk brytning. Det oppnås gjennom det skjøre "teppet" som innhyller og skjuler den mørkere underliggende stemningen. "Blomsterteppet" danner i verkene, *20.08.01* og *01.08.01* henholdsvis en vannrett vegg og et kors som flyter ut i endene, der hvor "rankene" får vokse fritt og uhemmet. Rette linjer omgir og avgrenser skarpt blomsterrankenes frihet. I disse to motivene er det forøvrig galt å snakke om et teppe av blomsterranker da dette teppet er nærmest et kunstferdig utført drip painting, som får utfolde seg og danne et slør. I disse motivene er Willibald Storn mye mer poetisk. Hans forfinede og tilsørende tepper, som folder seg ut over lerretene i kremlyse valører, finner jeg i mye større grad å formidle en underliggende angst for tilværelsens eksistens enn hans overtydelige *Manhattan 1, 3, 5* og *7*.

Et minne om Leif Lundgren

8. januar 1945 - 23. januar 2002

av Jan Valentin Sæther

Maleren Leif Lundgren er død.

Til tross for en sykdom som begrenset hans virke siden midten av nittitallet, fortsatte han å male ved kjøkkenbordet til det siste. Så ikke mye til Leif etter mitt Amerikaopphold, men kjente ham godt i yngre dager. Vi var figurative opprørere som hadde gjennomskuet modernismens begrensning som kunstpedagogisk modell, fordi den klusset til sitt eget frihetsprinsipp ved å begrense undervisningen til det modernistiske kunstblikk. Leif Lundgren snakket om dette en sen kveld med teposer og varmt vann.

Nesten ingen hadde telefon den gangen. Når jeg tenker på det nå, så virker det som tiden lå nærmere St Petersburg 1900 enn opp imot idag. Jeg vandret nedover Ullevålsveien en sen høstkveld. Tenkte å stikke innom Leif. Leif bodde i første etasje den gangen, like ved det gamle rikshospitalet, i gata nedenfor Katta skole. Var det lys bak gardinstrimlene, så var det bare å strekke seg litt og banke på. Ikke fordi porten var låst. Det var sjeldent at portene var låst i bomiljøene fra århundreskiftet, og den gamle ringeklokken i gangen var felles for alle som delte på rom i de gamle leilighetene. På nattetid, av hensyn til de som eventuelt måtte sove, så sant en ikke var på fylla, var det vinduene som måtte tas i bruk. Med småstein for de høyere etasjene. Men Leif bodde i første. I en sterk lyskjegle fra det grelle atelierlyset dukket Leif opp og gestikulerte i retning av porten rundt hjørnet. Inne slenger jeg blåfrakken på sofaen. Han byr på te og brødsriver med majones og bringebærsyltetøy lagt ut ut på gråpapir blant kunstbøker, Nietzsche, Caspar David Friedrich, askebegre, smuler og mindre enn halvtomme pakker med rulletobakk. Gullsnitt, eller var det rød mix?

På staffeliet stod det et nytt bilde jeg ikke hadde sett. En plass i en by. Et torv. Med en fontene i midten. Sentralt men ikke dominerende, for plassen var full av folk. Kvinner, barn, menn, var vendt mot bildets tilskuer med en taus forventning som allerede hadde vart for lenge. Som om byens innbyggere hadde møtt opp og vendt i samme retning, sto og ventet på Godot.

Det var et moderne bilde. med en broket bakgrunn av nye og gamle hus. Men det var ikke modernistisk. Kanskje reflekterte menneskemengden Leifs egne spørsmål. Om frihetens posisjon på terskelen til sekstitallets sosiale omveltninger, og hans opposisjon til institusjonskunstens grep om samtiden. Dette var nettopp på den tiden modernismen raknet og vi kjente det som om vårt figurative opprør var en del av dette øyeblikket av oppgjør med modernismens utopiske forventning. Det lå også i samtiden for øvrig. Det var da den rasjonelle forestillingen om modernitetens rasjonelle løsninger glapp og Dionysos brøt igjennom fra en 1880-talls elite-subkultur og vevde seg inn i samtiden som det avantgarde opprør akkompagnert av rock and roll. Leif var en del av dette. Han malte tekno-



LANDSKAP AV LEIF LUNDGREN

logien inn i det romantiske landskapet og viste nøytralt at det moderne menneskets forventning om en utopisk verdensorden var en drøm om et klinisk urbant samfunn som utfoldet seg i et omliggende romantisk landskap. Det romantiske natursynet som vitenskapens og teknologiens oppland, den kultiverte villskap. Lundgrens maleri var ikke konservativt eller reaksjonært slik som posisjonen ofte er hos figurative romantikere idag. Det var et stoisk opprør i bilder, i en viss forstand, – nattlandskapet og nattoget. En realistisk konstatering av en ufravikelig historisk bevegelse, hverken preget av revolusjonens/teknologiens utålmodighet eller av nostalgisk lengsel etter svunne gullaldrer.

På veggen mellom vinduene hang det et landskap uten disse divergerende tegnene. En foss i svarthvitt. Uten tegn til menneskelig tilstedeværelse. Jeg syntes fossen var fin, men han sa: "Joda, kanskje det, men det er disse menneskene på plassen her, de må være med." For meg var det denne kvelden Leifs projekt ble synlig.

Tevannet var blitt kaldt, og det var slutt på tobakken. Det var på tide å gå. Leif skulle male noen timer til, sa han.

Stilig, men uten temperament

Per Barclay: "Révérence". Galleri Wang, Oslo, 24. januar - 10. februar 2002

av Vibeke Vesterhagen

Fire av verkene ble første gang stilt ut under Festspillutstillingen i Bergen Kunstforening i fjor. Senere har fotoarbeidene vært vist i en rekke utstillinger i Sør-Europa; i Spania, Frankrike og senest i Italia der et av bildene ble limt opp på en superboards utenfor justispalasset i Torino. Barclay har bodd i utlandet i mange år, både i Italia og Frankrike.

Billedserien «Révérence», som på norsk betyr hilsing, eller ærbødighet, består av ni store og seks mindre verker beskåret på en litt aparte måter. De er produsert med ink-jet på papir og tapetsert rett opp på veggen med lim. Verkene er tilpasset rommet og presentert i en størrelse som kler rommet. Fotografiene viser dansere i ulike teatraliske positurer, alltid innadvedt, kun én av danserne møter kameralinsen med blikket. Kostymene, laget av designeren Christian Lacroix, er sentrale. Ifølge pressemeldingen fra galleriet ble Lacroix kleslagre grundig saumfart for å finne frem til de riktige haute-couture kreasjonene. Og det er det dette er. Fashion. Bildene fremstår verken mer eller mindre som fashion-fotografier, og kunne ha sklidd rett inn i et hvilket som helst glossy livsstilsmagasin. De er freshe, stilige å se på, rene, formale og proft utført. Her er det mye estetikk, i den daglige betydningen «overflatisk pent».

Toulouse-Lautrec og Degas

Går man hundre og tjue år tilbake i tid kan man trekke linjene til Edgar Degas' pastellbilder av unge ballettdansere. Også her er komposisjonen tilfeldig, bildet beskåret akkurat over et ansikt, eller en rygg slik at kun bena syntes, danserne er også her innadvendte. Degas' bilder forteller ingen historier, like lite som Barclays. Degas brydde seg ikke om hvem disse danserne var og han hadde ingen følelser for dem. Han betraktet dem på samme måte som impresjonistene fanget lyset i et landskap. En annen kunstner som kan være aktuell å nevne er Henri de Toulouse-Lautrec. Hans plakatkunst var like streng og formal, med inspirasjon fra Japan. Det er mye geisha og Japan i kostymene til Lacroix og bildene til Barclay, med overdreven øyesminke, kritthvit hud og røde lepper. Like mye som det også er trekk som minner om Flamenco-dansernes fargerike kostymer og store smykker. Imidlertid er det uten det karakteristiske temperamentet til Flamenco- og Sevillanas-danserne.

Barclay har selv sagt at han er ute etter å finne kontrasten mellom det vakre, behagelige og det heselige og stygge. Her er det verken ekstremt eller vakkert, det mangler temperatur og er verken kaldt eller varmt. Danserne svetter ikke, de strever ikke, de er uforløste.



PER BARCLAY, "RÉVÉRENCE" (JUDITH) (C) 2001

BAROKKMINIMALIST TAKKER GALLERI WANG FOR DERES VELVILLIGE TILLATELSE TIL Å GJENGI BILDET.

PER BARCLAY LETER ETTER DET EKSTREME I DET VAKRE, MEN DANSERNE I BILLEDSERIEN «RÉVÉRENCE» FORBLIR UFORLØSTE.

Hvordan avvæpne en mann som har angrepet noen bakfra med pistol: Om fryktens irrasjonelle manifesteringer

Eva Merz: Aldri si aldri: *Rear G.U.N. Attack*. G.U.N., 18. januar – 1. februar 2002

av Hanne Storm Ofteland

“Most people go through life dreading they’ll have a traumatic experience.”

– Diane Arbus (1923–71)

Danske Eva Merz (f. 1966) har i januar gjestet Galleri Uten Navns turkise himmelseng og utstillingslokale på Grünerløkka. Merz har inntil nå hovedsaklig arbeidet med foto, men i utstillingen “Aldri si aldri: *Rear G.U.N. Attack*” tegner hun løs på galleriets fire vegger, inspirert av galleriets navn (G.U.N.) og av en utrolig instruksjonsbok, *S.W.A.T. Tactics* (1983), utarbeidet til bruk for den amerikanske spesialpolitistyrken Special Weapons And Tactical team.

Det første jeg ser da jeg kommer inn døren på G.U.N. en sen torsdagsettermiddag er en strektegning av en hund. Etter å ha tatt et raskt overblikk over de fire veggene føler jeg meg som hensatt til en opplæringsbok i t'ai chi chu'an. Enkle pedagogiske strektegninger med tilhørende røde piler som skal indikere bevegelsesretning for hender, armer, hode, whatever dekker alle veggene.

Ved inngangsdøren er en radio og noe som ser ut til å være en pistol tapet inn i solid, sort klebrig tape og festet til veggen. Radioen står lavt på og suser og mumler til dels uforståelig, til dels forståelig dansk. Hm... er det et *murder mystery* på gang? (Disse to arbeidene er kalt “Truth or Consequence”, nr I og II.) Den danske radiokanalen hun har valgt, sendte i inntapingsøyeblikket “nyheder, der siger noget om nogle mord, begået med skydevåben. Nyhetsmediene er delagtige, når det gjelder om at skabe frygt blandt mennesker.”

Ett enkelt fargefoto kalt “Rear – G.U.N. – Attack – Document” henger også på veggen. Tre mennesker står oppstilt. En reminisens av en del av prosjektet som aldri ble noe av. Opprinnelig hadde Merz tenkt å rekonstruere scenen som utspiller seg i tegningene i fotografier hvor venner av henne spilte de samme rollene. Dette fungerte ikke helt som planlagt, men fotoet på veggen er en slags dokumentasjon av at rekonstruksjonen virkelig tok sted.

Good Guys, Bad Guys – og den Hjelpeløse Blondine

Jeg tar en runde rundt og kikker nærmere på tegningene. Billedserien “Disarming a suspect in a rear gun-attack” forteller instruktivt nettopp hvordan du avvæpner en mann som har grepet en annen mann bakfra og truer ham med sin pistol. (Hvis nå dette skulle hende deg!) Skurken er liten, skallet og fetladen med mørke solbriller, helten er høy, veldreiet og har sin blonde manke i behold. I tillegg sitter en overmannet blond kvinnelig skjønnhet på gulvet og venter på sin redningsmann. Sånn bare til pynt, får vi tro, – akkurat slik Skavlan pynter sitt studio med vakre kvinner hver lørdagskveld for å føle seg litt ekstra sexy. S.W.A.T.ere trenger vel også litt ego-



“DISARMING A SUSPECT IN A REAR GUN-ATTACK”. EVA MERZ (C) 2002.

BAROKKMINIMALIST TAKKER KUNSTNEREN FOR HENNES VELVILLIGE TILLATELSE TIL Å GJENGI BILDET OVER. FOTO I TEKSTEN: HANNE STORM OFTELAND (C) 2002.



pleie. For hva annet har hun der å bestille? Hun er ikke en del av den instruktive scenen som utspiller seg i bilde etter bilde.

Tegningene er enkle, uten detaljer og skygger, nærmest tegneserieaktige. Alle figurene er litt over legemsstore og de rager således over de besøkende. Konseptuelt, med pop-kunstnerens ironi. (Hun røper i en tekst hun har skrevet i forbindelse med oppholdet i G.U.N. at konseptkunstneren Sol LeWitt er hennes store guru, og hans bok "Sentences on Conceptual Art" hennes bibel.[1]) Merz ønsker med sine tegninger å snu problemstillingen på hodet og setter således fokus på den *bevæpnede* personen da "*det er ham man naturlig vil identifisere seg med, når man kigger på tegningene*". Av samme grunn har hun tegnet de to personene som sivile. Hun ønsker at vi skal identifisere oss med skikkelsene på veggen, og da måtte uniformen vekk.

Frykten og menneskets behov for "sikkerhet" – og makt

Jeg var så heldig å treffe Eva Merz i galleriet og fikk en informativ omvisning. Hun fortalte at hun er svært interessert i bruk og misbruk av skytevåpen. Og i den bakenforliggende årsaken: Frykten. Utstillingens tittel, "Aldri si aldri", er her en metafor for menneskets iboende frykt for traumatiske hendelser. Det er, som hun også skriver, "*et skæbnesvangert udtryk*". Hun ønsker å sette seg inn i fryktens psykologi, inn i hvordan et menneske som er underlegent tenker og handler for å endre situasjonen og ta makten. Slikt sett er pistolen et godt symbol på "*en ultimt magtfaktor. Interessant og satans uhyggeligt...*"[2] Og med frykten kommer ønsket om å spille helt, en slik en som den blonde kjekkasen Merz viser oss på veggene. En som selvsagt behersker S.W.A.T.s teknikker, karate, selvforsvar, judo, etc., etc., og er rustet til tennene, alltid parat. I tilfelle ulykken skulle skje. Aldri si aldri! Det er best å være forberedt!

Alvorlig budskap med ironisk distanse

Det er en tung samfunnskommentar Merz leverer i G.U.N., innpakket i tegneseriedrakt og sort tape. Det kan kanskje virke paradoksalt med et slikt språk mellom budskap og symbol, men det fungerer svært godt og gir en ekstra, absurd dimensjon til det hele. Merz skriver selv at hun trenger en viss distanse til dette tragiske emnet, noe tegneserieformen gir henne. Således får "*den seriøse, amerikanske spesialtrænede politimand og forbryderen et komisk*

udtryk, som gør det lettere at forholde sig til emnet. For sjovs skyld tegner [hun] den lille, kønne dame med lange ben, som er taget til fange og den dumme hund, der ikke gør andet end at tænke på at sige GRRRR.... Så kan man fantasere over om helten får damen til slut, eller om han tager pistolen og skyder hunden....”

Noter:

[1] Konseptkunsten forsøker å avskaffe det fysiske så fullstendig som mulig, og søker å forbigå den optiske stimulering til fordel for intellektuelle prosesser som publikum blir invitert til å dele med kunstneren. Det er altså hovedsakelig en kunst bestående av mentale mønstre, legemliggjort med de midler kunstneren mener passer Kunstformen oppsto i 2. halvdel av 1960-tallet, men fordi dens råmateriale var idéer, og også språk, opplevde den en sterk gjenoppliving i slutten av 1980-årene, en periode da kunstverdenens avant-gardes oppmerksomhet vendte seg mot sak og innholdsbasert arbeid. (Edward Lucie-Smith, *Movements in art since 1945: Issues and Concepts* (3. utg. London: Thames and Hudson, 1995) 183, 185–86.)

[2] Sitat fra pressemeldingen.

[3] Eva Merz, “Aldri si aldri: rear – g.u.n. – attack: om at lave en utstilling” (Oslo, 2002). Tekst produsert i forbindelse med utstillingen.

Merz’ neste separatutstilling, “Some Secret”, blir vist på Fotografisk Center i København i april i år.

KORT OM EVA MERZ:

UTDANNELSE

REKLAMETEGNER. COBS REKLAME, ESBJERG (1986–89)

KUNSTFAG. NORSK HUMANISTISK AKADEMI (1989–91)

FOTO. FATAMORGANA, DANMARKS FOTOGRAFISKE BILLEDKUNSTSKOLE, KØBENHAVN (1992–93)

HUN HAR DELTATT PÅ EN REKKE UTSTILLINGER I USA OG EUROPA OG ER REPRESENTERT I SAMLINGENE TIL MUSEET FOR FOTOKUNST, BRANDTS KLÆDEFABRIK (ODENSE) OG I KORT- OG BILLESAMLINGEN, DET KONGELIGE BIBLIOTEK (KØBENHAVN). MERZ HOLDER KURS OG UNDERVISER PÅ FORSKJELLIGE FOTOSKOLER I KØBENHAVN

Et alkymistisk kunstprosjekt

Gro Jessen. KunstVerket Galleri, 2. februar – 3. mars 2002

av Hanne Storm Ofteland

*“The essence of God is like a wheel(...),
the more one looks at the wheel,
the more one learns about its shape,
and the more one learns,
the greater pleasure one has in the wheel(...).”*

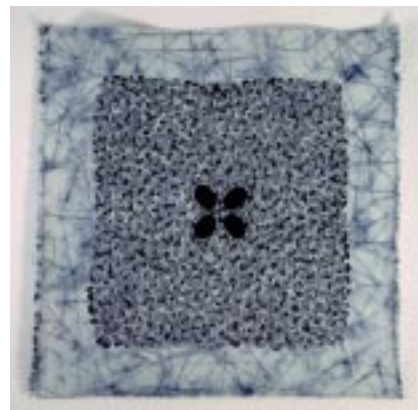
– Jacob Böhme, 1612

Guddommelig geometri

Luftig og lett er de to første assosiasjonene jeg får da jeg entrer Gro Jessens (f. 1938) utstilling i KunstVerket Galleri. Her går det i skumgummiaktige sirkler og flokete trådklaser, stramt bundet opp av tekstildukenes firkantformat. Brorparten av de ti utstilte arbeidene er holdt i samme kvadratiske format og måler 120 x 120 cm, bl.a. “Flammen”, “Punkter og knapper” og “Steinen”. Felles for disse kvadratiske arbeidene er en tekstilduk, med svake grå og blålige marmoreringer i periferien av bildet. Mot midten av disse bildene flasker det seg, og ting begynner å skje: Bildenes mørke sentre består av påtrykte mønstre med en aning glitter i fargen (hvis man går nært nok innpå), pålimt heldekkende viskosefloss som skaper pute-lignende, svakt modellerte hvite “knapper”, sorte tråder – en interessant variasjon av en opak dybde og fylde, og en transparens. Alt innen kvadratets rammer. Spenninger oppstår i kontrasten rom – tomrom (eller kanskje “luft” er et bedre ord). Bildene er preget av geometri, men oppfattes likevel ikke på noen måte som rigide. Man kan kanskje trekke en parallell til de prinsipper og modeller for guddommelige geometrier som f.eks. Giordano Brunos figurer for ånd og kjærlighet fra 1588 uttrykte. Eller til tibetanske mandalaer, – åndelige bilder av verdensordningen, ofte kombinert med elementer fra de fire himmelretningene. Den matematiske tittelen “Fraktal” kan kanskje også peke i retning av en opptatthet av harmonier og guddommelig geometri.

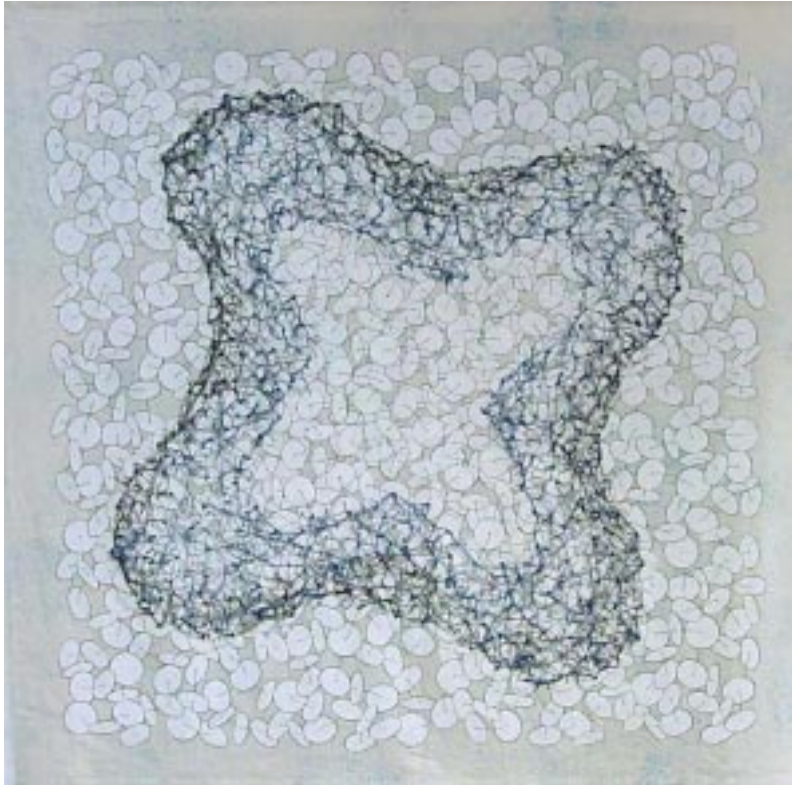
Earth, wind and.... energy! Jessens bruk av naturelementer

Høyt oppe på galleriets ene langvegg er “Sirkelsystemer, luft” og “Sirkelsystemer, jord” montert. To bølger av store, runde elementer, som luftbobler nærmest, danser over veggflaten, – den ene holdt i blåtoner, den andre i bruntoner. Noen av sirkelene er hele, noen er gjennombrutt av andre sirkler igjen. Disse to arbeidene kan leses som et par, – eller sees som to selvstendige verk. De kompletterer og utfyller hverandre og lykkes så absolutt med å fylle tilskuerens energilagare en blek senvinters dag. For det slår meg at Jessens arbeider nærmest innehar en helende kraft. De *insisterer* på sin livlighet og livsgleden formerlig oser ut av dem. (Et tips til innkjøpskomitéene rundt omkring på institusjoner som driver med helbredelse.) I



“EVIGHETSKNUTE”. GRO JESSEN/BONO (C) 2002.
MÅL: 120 X 120 CM.

VI TAKKER KUNSTVERKET GALLERI FOR DERES
VELVILLIGE TILLATELSE TIL Å GJENGI BILDENE.



“PUNKTER OG KNAPPER”. GRO JESSEN/BONO (C)
2002. MÅL: 120 X 120 CM

t tillegg viser hun arbeider med titlene “Element”, “Flammen” og “Steinen”. Således er tre av de fire sublimerte elementene (ild, vann, jord og luft) fremstilt.[1] *Ilden* er det eneste av alle “elementene” som menneskene selv kan forårsake. Den er et mannlig element, et tegn på det gudelignende mennesket, på livskraft, hjerte fruktbarhet, opplysning og sol.

Den mørke mystiske “Steinen” Jessen har produsert (som ikke hører til i denne kategorien) kan kanskje peke hen mot alkymiens “De vises stein”, et symbol for den åndelige strebens endelige mål. Denne steinen forvandler uedle metaller til gull.

Motivet for alle arbeidene er oppbygd etter en forestilling om molekylære strukturer[2], og et viktig identifiseringspunkt er fokusset på *partikkelen* (punktet eller punktene). *“Tingen som genererer denne vibrerende energien som finnes i alle ting. ... Luften er et komplett kaos av kalde og varme partikler som flyr rundt i forskjellige hastigheter. ... Rommet mellom en ting og tingens oppløsning kan være en del av hva jeg gjør. Det kan minne om når jeg lener meg tilbake og kikker, i søken etter et språk”*. [3] Denne interessen for energivirvler og partikler kan også settes inn i et alkymistisk prosjekt

Frilheten bæk speilet: Den supersymmetriske tvilling

Jessen er i en bra utvikling som kunstner. Fra arbeider som “Skygger på vannet” (vist i Hå Gamle Prestegard i 1997) til hennes forskjellige varianter av “Speilpartikler” har hun distansert seg enda mer fra kunsthåndverket og tatt steget fullt ut, og inn i den rene billedkunsten. Med glans. For selv om hun lekende alluderer til håndverket

ved sine allusjoner til knapper og tråd og den kvinnelige håndverksfæren, så bærer disse bildene preg av en mye mer konseptuell og intellektuell tematikk. Idéer knyttet til speilet virker viktige for henne. Hele tre av arbeidene vist her har titler som henspiller på dette: "Hvite speilpartikler", "Speilpartikler" I og II. I en artikkel i *Kunst-håndverk* i 2001, som hun nettopp har kalt "Supersymmetrical mirror particles" (Supersymmetriske speilpartikler) sier hun:

"Arbeidet er min måte å komme meg bak speilet på, bak det sosiale, psykologiske og fysiske speilet. Der finner jeg den samme sosiale, psykologiske og fysiske meg, bare oppløst. Oppløst i noe som vi kan kalle generell menneskelighet eller poesi eller kunst eller kanskje frihet. Bak speilet eksisterer min tvilling, min supersymmetriske tvilling."[4]

Speilet har alltid virket magisk på mennesket. I følge Umberto Eco tilhører speil det *katoptriske* universet, "en virkelighet som er i stand til å gi inntrykk av virtualitet." Det kan ikke referere til noe som ikke er det. Idet du forlater speilet, er speilbildet ditt borte. I tillegg speiles verden i speilets blanke flate og gir et motsatt bilde fra hva vi ser. Det *semiosiske* universet derimot "er en virtualitet som er i stand til å gi inntrykk av virkelighet"[5], med maleriet som det perfekte eksempel på semiose[6]: "...det man kan se, er... resultatet av en behandling av overflaten slik at det ser ut som om den reflekterer stråler fra en gjenstand".[7]

Idéen om den *supersymmetriske tvilling* finner gjenklang i en rekke forestillinger om tvillinger. Tvillinger symboliserer gjerne et slags "temperamentenes dualistiske system: den ene er mild, passiv og innadvendt, den andre dynamisk, krigersk og utadvendt... Tvillingene er et 'lufttegn' med betydningen dualisme, adskillelse, motsigelsesfylde, likhet og mangfold, gjentakelse av handlinger osv.". [8] Tvillingforestillingen kan kanskje også kobles opp mot den alkymistiske idéen om androgynitet.

Finnes det så ikke svakheter ved denne utstillingen? Skal jeg komme med noen innvendinger måtte det være at det største arbeidet, "Aquarell" ikke virker som om det hører til. Med alle sine glade fargeklatter, stjerner og rundinger virker det som om kleskoden er feil. For dette bildet virker mer passende som en illustrasjon enn som pendant til noen av de andre arbeidene vist i KunstVerket. Tittelen klinger heller ikke naturlig sammen med de andre verkene. Det er ikke like stramt, like symmetrisk og geometrisk. De barnlige forenklede stjernene og fargeklattene leder tankene hen mot en barnebok. Men for all del, det er ikke noe galt i dét. Arbeidet skulle bare ha vært vist i en annen setting, sammen med andre typer verk.

En alkymistisk tekstilkunstner?

Både uttalelser, titler og bruk av geometriske former leder tankene hen til en kunstner opptatt av naturelementene, geometri, fysikk, – sannsynligvis også av alkymi og mystikk. Her har vi luft, ild, jord, (de vises) stein, partikler, speil og idéen om den supersymmetriske tvillingen, det andre jeg'et bak speilet, jeg'et som løser seg opp og blir til ett med verden rundt. Og det hele er ladet med en intens, positiv energi, – en realisering av et prosjekt verdig en sann alkymist.



"SPEILPARTIKLER II": GRO JESSEN/BONO (C) 2002. MÅL: 245 X 245 CM.

Noter:

- [1] De alkymistiske symbolenes fortolkninger her er hentet fra to kilder: 1) Hans Biedermann, *Symbolleksikon* (Oslo: Cappelen, 1992), og 2) Alexander Roob, *The Hermetic Museum: Alchemy & Mysticism* (Köln: Taschen, 1997).
- [2] Pressemeldingen.
- [3] Gro Jessen, "Supersymmetrical mirror particles", *Kunsthåndverk* 1–2 (2001): 14. Min oversettelse.
- [4] *Ibid.* Min oversettelse.
- [5] Umberto Eco, "Om speil", *Den nye middelalderen: og andre essays*, Umberto Eco (Oslo: Tiden, 2000) 237.
- [6] *Semiose* "består i relasjonen mellom et tegn, tegnets objekt (eller innhold) og tegnets tolkning". Eco, *Op. cit.*, 195, note.
- [7] Eco, *Op. cit.*, 234.
- [8] Biedermann, *Op. cit.*, 409.

Det store maleriet i den lille kunsten

av Lars Fr. H. Svendsen

Jeg bruker begrepet om den store kunsten til å beskrive et syn på kunsten som er dominerende fra romantikken på slutten av 1700-tallet frem til modernismen går mot slutten. Det skulle være klart at det ikke lar seg tidfeste med nøyaktige årstall. Hva begrepet om det store maleriet angår, knytter jeg dels an til den romantiske autentisitetsretorikken og dels til bestrebelsen på suverenitet, på å heve bildet over verden, kan man si, eller på å plassere det utenfor tingverdenen i et privilegert felt. Det er videre klart at disse to elementene er relaterte. Som et paradigmatisk eksempel på det store maleriet, vil jeg fremheve den abstrakte ekspresjonismen.

Clement Greenberg hevder at et vesenstrekk ved modernismen er at alle kunstartene må bevise sitt særpreg, hva som er unikt for dem, for slik å understreke hver kunstarts «absolutte autonomi». Renhet i kunsten består slik sett i en eksplisitt aksept av begrensningene til mediet som hører til den enkelte kunstarten. Ifølge Greenberg pålegger kunsthistorien fra Manet og fremover maleriet et *imperativ* om å gå inn i abstraksjonen, fordi dette var maleriets bevegelse mot realiseringen av sitt vesen. Uten sin fortid ville den modernistiske kunsten mangle både substans og legitimitet. For Greenberg blir ethvert maleri en undersøkelse av hva et maleri er, og denne undersøkelsen finner sted ved at maleriet kvitter seg med alle overflødige konvensjoner. Hver kunstdisiplin må kritisere seg selv for å skille ut det vesentlige ved denne disiplinen, slik at det kommer nærmere en realisering av sitt vesen.

Greenberg så at det var et problem forbundet med å gi kunsten en mening i en tid der den tilsynelatende ikke lenger hadde noen oppgave, der den hadde mistet sine dokumentariske, religiøse og etiske oppgaver. Oppgaven Greenberg fant for kunsten var at den skulle gå dypere inn i seg selv, bli seg selv, og derigjennom stå som et autentisk korrektiv til sin omverden. En slik purisme virker ikke lenger normerende for kunsten. Det er snarere alle hybridene eller bastardene som dominerer.

Jeg tror ikke at det er mulig å få en adekvat forståelse av kunstens utvikling i forrige århundre – fra den store til den lille kunsten – uten å plassere Duchamp i sentrum. For mange vil dette være et selvfølgelig utsagn – for andre et beklagelig faktum. Duchamp fikk imidlertid en svært forsinket resepsjon. Inntil rundt 1950 var det vanskelig å få tilgang til arbeidene hans. Berømmelsen hans økte likevel i stigende grad. Det ble heller ikke skrevet noen større verker om Duchamp før slutten av 1950-tallet, og den første store retrospektive utstillingen fant ikke sted før i 1963 ved Pasadena Museum of Art. Derfor hører han utviklingslogisk, om ikke kronologisk, hjemme etter den abstrakte ekspresjonismen.

Duchamp begynte som kjent som maler. Hans maleri *Akt som går ned en trapp* (1912) ble umiddelbart beryktet, dels på grunn av

DETTE ESSAYET ER BASERT PÅ ET FOREDRAG SVENDSEN HOLDT UNDER MALERI-SEMINARET PÅ HENIE ONSTAD KUNSTSENTER I FORBINDELSE MED CARNEGIE ART AWARD 2000.

LARS FR.H. SVENDSEN ER FØRSTEAMANUENSIS I FILOSOFI VED UNIVERSITETET I BERGEN.

sin tittel (som indikerer et bilde av en naken kvinnekropp som ikke er i en vanlig kunstposatur, men som gjør noe så alminnelig som å gå ned en trapp), dels på grunn av sin stil (som med sin blanding av kubisme og futurisme nærmer seg det ikke-representasjonelle), men kanskje først og fremst på grunn av forholdet mellom tittel og bilde. Tittelen nærmest tvinger oss til å lete etter en menneskelig figur i bildet. Vi kan finne en slik figur i bildet, men det er samtidig malt på en slik måte at det er umulig å se en *naken kvinne*. Duchamps maleri viser først og fremst *bevegelsen* i den kroppen som beveger seg ned en trapp. Ved å fokusere på selve bevegelsen tildekkes kroppen på en slik måte at de forventningene tittelen skaper, ikke kan innfris. Det er altså et negativt moment som er verkets kjerne, et fravær av sammenfall mellom tittel og bilde. Grunnen til at Duchamp ga maleriene slike titler som han gjorde, var at han ville gi dem en eksistens utover den rent visuelle opplevelsen de kunne by på. Maleriet selv illustrerer ikke noe bestemt, men tittelen, hevder Duchamp, «skaper muligheten for å finne på et tema for bildet». I vektleggingen av det konseptuelle, mister maleriet noe av sin egenvekt, sin integritet. Det blir nettopp ikke "gyldig helt og fullt på egne premisser, slik Greenberg hevdet at maleriet skulle være.

Duchamp var den som mer enn noen annen startet angrepet på den «maleriske estetikken». I 1912 hevdet han at malerkunsten var slutt. Å begynne med *readymades* var en måte å registrere denne oppgavelsen på. Derved er også *readymades*, som tilsynelatende står skulpturen nærmest, knyttet til maleriet, om enn bare som en negasjon. Skjønt, er det ikke enda mer av en kontinuitet her, eller snarere et gjensidig avhengighetsforhold, der *readymades* definerer maleriet og omvendt? I et intervju i 1961 sa Duchamp:

Ordet «kunst», etymologisk betraktet, betyr å lage, simpelthen å lage. Nå, hva er det å lage? Å lage noe er å velge en tube med blått, en tube med rødt, å legge noe av det på paletten, og alltid å velge kvaliteten på det blå, kvaliteten på det røde, og alltid å velge stedet det skal plasseres på lerretet, det er alltid å velge. Så for å velge kan du bruke malingtuber, du kan bruke pensler, men du kan også bruke en readymade, som enten er laget mekanisk eller til og med, hvis du vil, av en annens hånd og appropriere den, siden det er du som velger den. Valget er det sentrale, selv i vanlig malerkunst.

Kunst er å lage, og å lage er å velge; følgelig består kunst i å velge. Å velge en *readymade* er kunst i like stor grad som å velge å påføre farver på et lerret på en bestemt måte. Duchamp bringer argumentet videre: All kunst, også malerkunsten, er basert på bruk av *readymades*, enten det er i form av allerede foreliggende konvensjoner eller i form av malingtuber.

Ved å bruke *readymades* unngår også Duchamp problemet med fremstilling (representasjon), fordi en *readymade* ikke representerer noe som helst, men simpelthen er identisk med seg selv. I maleriene fra rundt 1912 arbeidet Duchamp, under inspirasjon av futurismen, mye med å fremstille bevegelse. Dette blir ikke lenger noe problem med for eksempel en av hans «assisterte *readymades*»,

der han monterte et sykkelhjul på en krakk. Hvis man vil vise et sykkelhjul som spinner, er det bare å spinne hjulet rundt. Kunsten handler da ikke lenger om å skape fiksjoner som er kontrastert mot en virkelighet, men snarere om å skape virkelighet som sådan. Gerhard Richter påpeker at Duchamps *readymades* innebar en oppfinnelse av virkeligheten, og at maleriet etter Duchamp ikke lenger har representert virkelighet, men snarere selv vært virkelighet. Dette gjelder ikke bare maleriet, men all kunst overhodet. Å skape kunst er å skape virkelighet.

Gjennom vektleggingen av valget, av det å velge en malingtube fremfor en annen, ved å velge gjenstander, ved å velge å bruke for eksempel en Rembrandt som et strykebrett etc., plasserer Duchamp kunstobjektene i en tingverden, blant andre ting. Et maleri blir bare en ting – riktignok en ting som være meningsbærende, men like fullt bare en ting. Som en blott og bar ting kan ikke kunstverket ta del i den store kunstens transcendens. Tingene er immanente. De finnes *i* verden, ikke over den eller utenfor den.

Kunsten kan ikke lenger bibringe noen transcendens, men er snarere like immanent som alt annet. Men kunsten har en rolle å spille i dette immanente rommet, ved at den kan la oss se nye, andre og glemte aspekter ved den virkeligheten den utspiller seg i. Kunsten er ikke lenger utenfor, men snarere *innenfor*. Den store modernistiske kunsten var en kunst som ville heve seg over verden, eller stille seg utenfor den, og utsi sannheten om hvordan det var fatt med verden. Samtidskunsten er mindre arrogant i sin ambisjon. Den store kunsten er ikke "finere" enn den lille – den er noe *annet*. Det store maleriet finner ingen plass i den lille kunsten. Det lille maleriet burde derimot finne seg friksjonsfritt til rette i den lille kunsten. Som Warhol så riktig påpekte: "Det er rom for alle." Det store maleriet skulle overskride sin egen gjenstandsmessighet, til fordel for en posisjon *utenfor* den banalt mundane tingverdenen. Det lille maleriet er derimot en gjenstand, en ting blant andre ting.

Det lille maleriet kan sies å være et maleri som har mistet all heroisme. Slik sett er vi i en situasjon som minner om Hegels samtidsdiagnose. For Hegel var allerede i 1830 kunstens periode som den fremste formidleren av menneskets selvforståelse er et tilbakelagt stadium i historien. Kunsten kan i det moderne ikke utgjøre noe mer enn en høyst derivert selvforståelse, der den mister all heroisme og klamrer seg til hverdagslige objekter uten å kunne uttrykke substansen i kunstnerens bevissthet. Hegels tese om kunstens slutt betyr ikke at man ikke vil fortsette å lage kunst; det betyr bare at kunsten ikke lenger kan utgjøre det fremste mediet for vår selvforståelse. Men vi vil ifølge Hegel fortsette den kunstneriske produksjonen, og vi vil forsøke å perfektionere forholdet mellom form og innhold, ånd og materie. Ut fra en slik situasjonsbeskrivelse vil det å fortsette å male være helt uproblematisk, men maleriet vil være temmet og tannløst.

Men jeg tror ikke at en slik diagnose vil yte den lille kunsten full rettferdighet. Her vil jeg benytte muligheten til å korrigere en forbløffende utbredt misforståelse vedrørende kunstboken min. Jeg er

blitt tolket som om jeg skulle mene at kunsten ikke lenger kan være kritisk. Det har jeg på ingen måte påstått. I boken skriver jeg: "Den modernistiske kunstens rolle som *privilegert* uttrykksmedium, refleksjonsmedium og kritisk reservoar synes å være ugjenkallelig tapt. Kunsten er kommet til et punkt der den ikke lenger kan oppholde seg utenfor den generelle livsverden og konsumkulturen. At kunsten ikke lenger er *privilegert*, betyr ikke at den har mistet alle kritiske ressurser, men det betyr at den må finne seg en ny plass, på lik linje med utallige andre aktiviteter." Det er noe annet enn å hevde at kunsten ikke lenger kan være kritisk – jeg hevder bare at den ikke lenger har noen *privilegert* posisjon som kritisk.

I *Om avantgarden* skriver Peter Bürger: «I og med at en kunst som ikke lenger er adskilt fra livspraksis, men går fullstendig opp i denne, mister distansen til livspraksis, har den heller ikke lenger evnen til å kritisere denne.» Da har imidlertid Bürger forutsatt at «livspraksis» er noe fullstendig homogent som ikke rommer muligheten for en selvkritikk. Men vår livsverden er et felt av motstridende interesser og dissens, og nettopp disse interessene kan gi en kritikk retning og innhold. Min avvisning av kunstens privilegerte marginalitet har ikke som formål å utradere kritikken fra kunsten. Snarere er denne avvisningen et forsøk på å fremheve den eneste muligheten kunsten har for å fungere genuint kritisk.

I stedet for å fokusere på tapet av den store kunsten, slik så mange har gjort så lenge, kan vi fokusere på *friheten* denne situasjonen gir. Det er en frihet til å velge hvilket uttrykk man måtte ønske. Uttrykkets tid er ikke forbi, men det må klare seg på egen hånd, uten henvisning til storslåtte manifeste. Og det finnes fremdeles uttrykk som gjør inntrykk. Slike uttrykk tror jeg vi kan finne i nesten alle menneskelige produkter. Jeg vil kalle dette en gjeninnsettelse av en *humanistisk* kunstforståelse. Den humanistiske kritikken betrakter verket som noe som er laget av mennesker, for mennesker og som er betydningsfullt for mennesker. Kunsten åpner ideelt et rom som gjør det mulig å se aspekter ved virkeligheten som ellers unnslipper oss. Og det er en oppgave verdig nok for maleriet, selv om det ikke lenger kan gjøre krav på å være *stort*.