

Sammendrag:

Oppgaven er om de norske samtidskunstnerne Mari Slaattelid og Harald Fenn. Tema er det postmoderne maleri, og hvordan deres maleri forholder seg til og bruker landskapstradisjonen.

Det er to hovedspørsmål jeg besvarer i oppgaven. Det første spørsmål er Slaattelids og Fenns bruk og videreutvikling av maleriet, og deres arbeid i 90-tallets malerifelt. Vi kan se deres postmoderne maleri i relasjon til Rosalind Krauss problematisering; Hva er et maleri når det forstås utvidet, og hva betyr denne utvidelsen for maleriet. Hvordan forholder Slaattelids og Fenns maleri seg til det formalistiske maleriet, og kan deres maleri forstås som rent perseptuelle felt. Det andre spørsmål er å drøfte Slaattelids og Fenns malerier i forhold til landskapstradisjonen. Er det kontinuitet i de romantiske idéer som fantes i landskapsmaleriet i romantikken feks. hos C.D.Friedrich, over til det modernistiske maleriet til feks. Mark Rothko, videre over i det postmodernistiske malerifelt som Slaattelid og Fenn arbeider i.

Postmodernismen kan se tilbake på to ulike genealogier. Den ene er Clement Greenbergs formalistisk abstrakte modernisme som rendyrket mediet som medium. Den andre linjen knyttes til Duchamp og definerer som sitt opphav Dada og Surrealisme og står for en mer konseptuell tilnærming til kunst, hvor kunstnerens idéer og tanker vektlegges.

Slaattelids og Fenns malerifelt handler i stor grad om en reaksjon på amerikansk modernistisk maleri, og Greenbergs rendyrking av maleriets medium, flaten. Postmoderne bruk av maleriet handler i mindre grad om å stille spørsmål ved dets begrensninger, og heller om å undersøke det maleriske som effekt, utenfor de mediumsspesifikke og konvensjonsbetingede strategier i formalismen.

I 90-årene får vi en endring i kunsten og kunstlivet i forhold til maleriet. Maleriet blir igjen stilt spørsmål ved, om det fremdeles er et medium som har noe å si, og hvilken kunstnerisk verdi et maleri har. Slaattelid og Fenn valgte på denne tiden å male, og prøvde å få frem nye muligheter i maleriet, som var helt annerledes enn på 80-tallet. Dette nye utvidede maleriets problemfelt har to sider. Det ene er en utvidelse av hva som tradisjonelt ansees som maleriets uttrykksmiddel, til å omfatte middel som foto, video, skulptur, installasjon mv. Den andre utvidelsen omhandler sider vedrørende maleriets tematikk. Slaattelids og Fenns maleri refererer utover seg selv og har utvidet sine innholdsmessige grenser utover det estetiske og andre interne maleriske spørsmål. De arbeider med maleri hvor de ulike betydningene som oppstår i møtet mellom tankemønstre og de visuelle mønstre er viktig for forståelsen. Dette kan igjen knyttes til postmoderne teori i 70-årene hvor vi fikk en tekstuell endring og et utvidet kulturfelt der språket fikk en viktigere rolle. Modernismens visuelle orden mister

makten, og språket bryter frem i kunsten på ulike måter. Dette ser vi i konseptuell kunst, ulike måter å benytte tekst som dokumentasjon på, og kunstneres egne tekster.

Allegori og appropriasjon karakteriserer mye samtidig kunst. Kort fortalt utifra Craig Owens essay¹, er allegori beslaglagte motiv, og en allegoriker finner ikke lenger på nye motiv men konfiskerer isteden tidligere. Gjennom sitt nye arbeid beslaglegger kunstneren det kulturelt viktige, og fungerer som dets tolker. Kunstneren gjenoppretter ikke en original mening, men legger isteden ny mening til motivet. Den allegoriske mening erstatter en forutgående og fungerer som et supplement. Et bindeledd mellom allegori og samtidskunst er kunstnere som frembringer bilder gjennom reproduksjon av andre bilder. Allegorien er ofte forbundet med det fragmentariske, det uperfekte og det uferdige. Disse nye teknikker om å gjenoppta eller gjenvinne ting er beslektet med appropriasjon, som betyr å tilegne seg. Slaattelid og Fenn bruker sine tilegnete motiv i nye sammenstillinger, og tegner, maler eller avfotograferer motivet på nytt. Denne typen maleri produseres som et tegn på maleri, og problematiserer ved sin eksistens hva som er et maleri. Dette er helt annerledes enn modernismens krav om originalitet.

Motivene Slaattelid og Fenn søker å tilegne seg er ofte hentet fra landskapstradisjonen. Det kan være landskapsformer de benytter som readymades og parafraser i sin bearbeidelse, eller henvisning til en landskapstematikk som feks. pastoralen. De landskap de velger å jobbe med er allerede fortolket og bearbeidet. Selv om deres malerier har en tilhørighet og likhet med landskapstradisjonen, er det allikevel endel i deres malerier og tenkemåter som innebærer et brudd med landskapstradisjonen. Bruddet ligger i den maleriske representasjon og hva som er et maleri. Deres billedkunst forholder seg kritisk til den maleriske tradisjon, og er i dialog med det fotografiske bilde. De er kritiske til romantikkens subjektive formidling, og den naturopplevelsen som ble videreført i abstraksjonen der maleriet selv ble natur. Det at de begge aktivt tilegner seg bilder er et trekk som klart er annerledes enn den tradisjonelle romantiske landskapskunsten. Gjennom sine allegoriske arbeidsmåter der de tar i bruk eldre landskapsmotiv, eller ved sin forenkling, kobler de abstrakte maleri tilbake til landskapet for så å ta distanse fra det. Landskapet brukes som et readymade eller ikon. Postmoderne kunst er allegorisk i sin trang til å undersøke gapet mellom betegner og det betegnete, og mellom tegn og referent. Dette er billedrommet Slaattelid og Fenn arbeider i, og de bruker tekstualitet for å forrykke autonomien til modernistisk kunst. Målet er ikke en likhet mellom bilde og referent, men å problematisere referansen. De arbeider i forholdet mellom det abstrakte og det representerende.

¹ Craig Owens, "The allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism", *October*, 1980. Hefte nr.12, s.67-86, og hefte nr.13, s.58-80.

1. Kapittel Innledning

1.1 Oppgavens tema

Denne oppgaven er om de norske samtidskunstnerne Mari Slaattelid og Harald Fenn. Tema for oppgaven er det postmoderne maleri, og deres forhold til og bruk av landskapstradisjonen i sitt maleri. Det er ikke hittil skrevet mye om landskapsmaleriet i forhold til den postmoderne tradisjon.

Oppgaven stiller to spørsmål. Det første spørsmål er Slaattelids og Fenns bruk og videreutvikling av maleriet koblet opp mot modernismen, og deres arbeid i 90-tallets malerifelt. Jeg kommer til å diskutere og problematisere maleriets status, og hvordan maleriet brukes i samtidskunsten. Jeg vil prøve å finne ut i hvilken grad Slaattelid og Fenn arbeider med et ikke-formalistisk maleri, og hvordan deres maleri forholder seg til det formalistiske maleriet. Kan deres maleri fremdeles forstås som rent perseptuelle felt? Spørsmålet kan stilles i forlengelsen av den problemstilling Rosalind Krauss presenterte i sitt essay "Sculpture in the expanded field"; hva er et maleri når det forstås utvidet, og hva betyr denne utvidelsen for maleriet².

Det andre spørsmål er å drøfte Slaattelids og Fenns postmoderne og hybride malerier i forhold til landskapstradisjonen, å se på hvordan de idag står både i dialog med tidligere landskapsmaleri, men allikevel kan knyttes nært opp til vår tid. Oppgaven vil inneholde en liten historikk om landskapsmaleriet fra romantikken og fremover. Finnes det en kontinuitet i de romantiske idéer som fantes i landskapsmaleriet til C.D.Friedrich, over til det modernistiske maleriet til feks. Mark Rothko, og siden videre over i det postmodernistiske

² Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press 1999, s.276. Hun skriver om en ny måte å lese kunsthistorien på, og en ny måte å se begrepet skulptur på. Det utvidede feltet i postmodernismen bryter med to av modernismens betingelser, den individuelle kunstners praksis og spørsmålet om medium. Skulpturen går inn i et inkluderende utvidet felt der den oppnår en ny forbindelse med plassen og omgivelsene. Her er overgangen til postmodernismen der praksis ikke ble definert i relasjon til et gitt medium, men satt i sammenheng med at et kunstnerisk arbeid ble utført ved visse kulturelle termer, hvor alle medier var anvendelige for å oppnå det uttrykket man ville. Krauss skriver ikke direkte om maleriet men antydnet på slutten av essayet at også maleriet har et utvidet felt, som er sentrert om motsetningen mellom det unike og det reproduserbare. I postmodernismen bringer kunstnere inn det som tidligere er definert ut av maleriets felt, som bruk av serielle teknikker, en bevisst dekonstruksjon av håndverk, nye maleunderlag, industriell maling eller ved å benytte seg av foto eller ready-made objekt.

malerifelt som Slaattelid og Fenn arbeider i? Et viktig spørsmål jeg vil prøve å besvare i oppgaven er om Slaattelid og Fenn bryter kontinuiteten og om deres arbeider bearbeider landskapet på en annen måte enn det som var tilfellet i modernismen.

For å kunne svare på dette er en undersøkelse av bakgrunnen og materialet rundt landskapsmaleri og det postmoderne maleri en sentral del av oppgaven. Jeg skal se nærmere på amerikansk modernistisk maleri og Clement Greenbergs teorier om dette. Det malerifelt Slaattelid og Fenn arbeider i, handler i stor grad om en reaksjon på Greenbergs formalistiske abstrakte modernisme, og hans rendyrking av maleriets medium, flaten. Den amerikanske postmodernisme anser Dada og Surrealisme som sitt opphav, og som følge av dette opplever vi at postmoderne kunstnere forsøker å viske ut de tradisjonelle grensene mellom de ulike kunstmediene. Kunstnere har nå ofte en mer konseptuell og idébasert tilnæringsmåte til det å lage kunst, og Duchamps kunstsyn der det umiddelbart visuelle oppløses i kontekst, narrativ og sosiale prosesser dvs. ting som ligger utenfor det øyet ser er viktig.

Slaattelid og Fenn problematiserer i sine malerier forbindelsen til landskapstradisjonen og abstraksjonen. Maleriene deres bryter med visse aspekt ved landskapstradisjonen. Dette bruddet ligger i den maleriske representasjon, og spørsmålet om hva som er et maleri.

Romantikken subjektive landskapsmaleri ble videreført i abstraksjonen der maleriet selv sto for natur. Gjennom sine arbeider prøver Slaattelid og Fenn å antyde at de er kritiske til dette.

Her får allegorien betydning fordi deres malerier viser til det konvensjonelle og tegnbaserte i maleriet. De arbeider med spørsmål om hva som er et maleri. Måten de tar i bruk eldre landskapsmotiv på, eller ved sin forenkling kobler de det abstrakte maleriet tilbake til landskapet for så å ta distanse fra det. Bruddet med landskapstradisjonen ligger derfor i deres konseptuelle og appropriasjonsmessige måte å bruke naturen som motiv på, og maleriens forbindelser til det abstrakte. Denne typen maleri produseres som et tegn på maleri, og problematiserer ved sin eksistens hva som er et maleri. I postmoderne teori i 70-årene kom en tekstuell endring og et utvidet kulturfelt, og som følge av dette fikk språket en viktigere rolle. Modernismens visuelle orden kullkastes og språket bryter på ulike måter frem i kunsten, noe vi ser i konseptuell kunst, ulike måter å benytte tekst som dokumentasjon på, samt kunstneres egne tekster. Slaattelid og Fenn arbeider med malerier hvor de ulike betydningene som oppstår i møtet mellom tankemønstre og de visuelle mønstre er viktig for forståelsen.

Postmoderne kunst er allegorisk i sin trang til å undersøke gapet mellom betegner og det betegnete, og mellom tegn og referent. Dette er billedrommet Slaattelid og Fenn arbeider i, de bruker tekstualitet for å forrykke autonomien til modernistisk kunst. Målet er ikke en likhet mellom bilde og referent, men å problematisere denne referansen. De arbeider i dette forholdet mellom det abstrakte og det representerende, og representasjonens grenser blir et viktig spenningspunkt. Deres malerier kan virke enkle og lukket, men gir vi dem tid er de både konkrete og innholdsrike.

Slaattelid benytter ofte landskapets former som utgangspunkt for sin kunstneriske bearbeidelse fordi det kan forenkles til former hun finner interessante å jobbe med malerisk. Fenn bruker ikke landskapsformer slik, men maleriene hans refererer til natur. Han tar ikke landskapsformer og bearbeider i sine motiv, men refererer til landskapsgenren. Dette ser vi i maleriene hans hvor fargesammensetningene gir inntrykk av natur, men gjennom malerienes titler og undertitler kan de knyttes mer direkte til landskapet feks. *Pastorale* og undertitler i *A.I.Wonderlandserien*. Tidligere benyttet han emblem, sjabloner ol. Landskapet er av begge brukt som et readymade og ikon, og det ligger nær å trekke slutningen at det er selve landskapsgenren i seg selv som gjengis. Kunstnerens forenkling og det uspesifiserte reduserer landskapet til en henvisning.

1.2 Innhold og avgrensning

Som bakgrunn for å kunne belyse oppgavens tema presenteres viktig og utvalgt materiale i forhold til landskapsmaleriet. Denne historiske bakgrunn er relevant for å vise at de både tilhører men også bryter med tidligere tradisjon.

Kapittel 4 inneholder litt historikk om landskapstradisjonen, og jeg starter med generelle teorier om landskapstradisjonen. Først skriver jeg om romantikkens landskapsyn, med utvalgte kunstneriske eksempel, før jeg går litt inn på senere maleri som til en viss grad viderefører romantikkens idealer. Jeg behandler landskapet i forhold til den moderne maleritradisjonen, før jeg spesifikt skriver om den nordiske landskapstradisjon som en egen del.

Landskapsmaleriet oppnådde fra 1600-tallet status som selvstendig motivtype, men jeg avgrensner i oppgaven mot å behandle historiske tidsepoker i landskapsmaleri før romantikken. Grunnen til dette er både plassmessig, og at det var først på 1800-tallet landskapsmaleriet fikk en heroisk dimensjon og ble av stor betydning for dagens landskapsmaleri. Utvalgte kunstnere fra det 20 århundre fungerer som et bindeledd mellom det 19 århundres tradisjon hvor tema, rom og følelser var fremtredende, videre over i den nordlige romantiske kunst, til det 20 århundres omforming av dette til en kunst der tydelige referanser til en materiell verden ble forsøkt fjernet. Maleriene nå likner ofte ikke landskap, men oppleves allikevel som et forenklet landskap fordi de knytter seg til en forestilling om et metafysisk landskap.

Jeg vil også drøfte modernismens teorier, samt gi eksempler på noen sentrale kunstnere som er viktige referanser for Slaattelid og Fenn, før jeg går inn på det postmoderne maleriet. Jeg vil ta for meg noe av situasjonen rundt maleriet internasjonalt, sett imot den norske

kunstsituasjonen og diskusjonen i kunstmiljøet om maleriet. Sentralt står publikasjoner i tidsskriftet UKS-forum for samtidskunst som på 80- og 90-tallet var et innflytelsesrikt organ som tidlig oversatte sentrale utenlandske artikler.

Slaattelids og Fenns malerier reiser endel felles og interessante spørsmål, men de har litt ulike uttrykk og målsetninger. Denne spennvidden og feltet mellom disse kunstnerne er interessant å belyse.

1.3 Sentrale teoretikere og valg av metode

I denne oppgaven har jeg vært nødt til å sette meg inn i en god del postmoderne teori som ikke alltid er sammenfallende, for så å foreta en tolkende kritikk av visse sider ved maleriets praksis. Kunsthistorikere hvis essay og teser er blitt stående som viktige teoretiske redskap for meg er Craig Owens, Hal Foster, Thierry deDuve og Rosalind Krauss. Felles for hovedpremissleverandørene av teorimateriale er at de fortrinnsvis skriver om maleri og har sin hovedinteresse i dette medium. Maleriet har i mange år vært en kunststart der mange stridigheter har utspilt seg, og dets gyldighet på kunstarenaen betviles til stadighet.

Poststrukturalistiske tenkere er også viktige i drøftingen av Slaattelids og Fenns billedsyn, spesielt Roland Barthes og Jean Baudrillard.

I drøftelsen av landskapsmaleriet i oppgaven har jeg særlig benyttet Robert Rosenblum. I kjølevannet av hans teser, særlig i norden, finnes flere kunstteoretikere som trekkes inn. Det teoretiske materiale her er ganske splittet i hvor langt man skal gå i å være både uenig og enig med Rosenblum. Jeg trekker frem endel av disse for å belyse hva uenigheten bunner i, og bruker dette som et underliggende fundament for mitt standpunkt.

Den billedanalyse jeg foretar av Slaattelids og Fenns malerier vil være basert på dette teoretiske materiale. Jeg kommer til å lage en billedkatalog for å vise leseren hvilke malerier jeg omtaler. Jeg vil anbefale leseren å se gjennom hele billedkatalogen før de leser oppgaven slik at de får et godt innblikk i deres malerier. Ellers bygger denne oppgaven hovedsakelig på primærliteratur, dvs. kataloger, avisartikler og samtaler med kunstnerne. I tillegg og generell litteratur som ikke direkte omhandler Slaattelid, Fenn eller deres bilder, samt egne kommentarer og tolkninger.

2. Kapittel Presentasjon av Mari Slaattelid og Harald Fenn

2.1 Mari Johanne Slaattelid

Mari Johanne Slaattelid er født i 1960 på Notodden, men bodde senere på Voss. Oslo har vært hennes bosted siden 1987 da hun begynte på Statens kunstakademi der, men allerede i 1979 flyttet hun fra Voss for å begynne på Kunst og håndverkskolen i Bergen. Dette var begynnelsen på en lang utdanning som varte til 1989³.

Både Slaattelid og Fenn tilhører en mellomgenerasjon i norsk samtidskunst. De tilhører generasjonen etter 1980-årenes nyekspresjonisme, men før 1990-årenes mer eksperimentelle og kontekstorienterte ny-avantgarde. De arbeider begge med maleri på en analytisk og kritisk måte, og benytter ofte bilder fra kunsthistorien som utgangspunkt for egne malerier. 80- og 90-talls maleriproblematikk er sentral fordi de som nå valgte å male så på maleriets nye muligheter i forbindelse med andre teknikker, som fotografi, data og skulptur.

Senere i oppgaven utdypes mer utførlig hva dette betyr for deres arbeidsteknikk, men kort fortalt innebærer det at de har forkastet den ekspressive gesten og strøkets inderlighet, samtidig som de holder fast ved maleriet⁴.

Det å skulle bli kunstner var ikke unaturlig i et hjem der moren Åsne var maler, og faren Hermund tegner. Mari Slaattelid var derimot 17 år før hun begynte mer alvorlig med systematisk tegning. Dette var da hun var i Roma i et halvt år sammen med faren som hadde fått et stipendopphold der.

Om utdannelsesstiden på kunstakademiet og hva den faglig har gitt henne sier Slaattelid selv;

”Me stod og måla bilete på bilete, utan å stille særleg mange spørsmål ved det me gjorde. Det kom ein professor innom no og då, som stort sett syntest alt var fine greier. Det var lite diskusjonar og kritikk”⁵.

Denne situasjonen mener hun har endret seg til det bedre senere. Det at hun vil utsette sitt arbeid for kritikk og diskusjoner for hele tiden å kunne være i stand til å streve mot å bli bedre, er nok noe som kjennetegner henne. Slaattelid mener dette trengs for å få en til å skjerpe seg skikkelig i arbeidet sitt, og det vil ha en positiv effekt på kunsten etter hvert.

³ Se Cv om Slaattelid foran billedkatalogen.

⁴ Mer om dette finnes i oppgaven i kap.3; 3.5 Maleriets stilling i Norge, s.36.

⁵ Gro Prestegard, “Festivalutstilleren”, *Norsk avisbyrå*, 1998.

Mari Slaattelid debuterte på Høstutstillingen i 1986, og har jevnlig hatt utstillinger siden slutten av 80-tallet. Hennes suksess har kommet i løpet av de siste årene etter at hun som den ene av to norske billedkunstnere ble plukket ut til konkurransen om Carnegie art award i 1998⁶. Slaattelids posisjon ble ytterligere befestet etter separatutstillingen i Galleri K i 1999, og deltakelse i utstillingen ”Sammensatt” i Museet for samtidskunst samme år. Maleriene hennes er i høy grad verdt å studere grundigere. En av grunnene til det er at hun tross sine maleriske forandringer arbeider med en genre som har stått særlig sterkt i Norge; nemlig landskapsmaleriet.

Slaattelids malerier har endret seg en god del siden hun i 1992 viste en serie med duse koloristiske landskap i Galleri 27. Det var pastost malte bilder i små format hun viste på denne utstillingen. Hun har aldri vært knyttet til en bestemt landskapstype og motivene hennes kunne være fra så forskjellige steder som Telemark, Middelhavslandene eller Norderhov. Disse første maleriene ledet tankene i retning av tidligere kunstnere som John Vuillard, Gwen John og Jean-Baptiste –Camille Corot. Dette er kunstnere som representerer en mer lavmelt og intimistisk side ved maleriet. Denne tradisjonen har sterkt rotfeste i mye norsk kunst⁷. Maleriene hennes fra denne tiden prøver ikke å gjengi naturen naturalistisk. Disse malerier har et formspråk og en retorikk som er hentet fra et annet sted og fra en annen tid i kunsthistorien. Det var på ingen måte et gitt valg å male denne typen bilder på slutten av 80-tallet, selv om enkelte andre kunstnere arbeidet i det samme formspråket. Dette er bilder som stod i motsetning til de heftige neo-bevegelsene og inntredenen av monokromet i norsk kunsthistorie.

Med årene har Slaattelids billeduttrykk fjernet seg mer og mer fra denne intimistiske tradisjonen, og nærmet seg et mer amerikansk orientert og formalistisk formspråk. Hun gikk over til å undersøke geometriske former i sine malerier. Hennes første abstrakte flatebilder tok utgangspunkt i en klassisk forenkling av flatene i en låvebygning. Dette var analytiske bilder der hun undersøkte flater som var delt inn diagonalt i forhold til lerretsformatet. I sin søken videre laget Slaattelid først en serie med stripebilder i 1994, og så bilder som bestod av

⁶ Hun deltok med verkene *Re Produksjon Hertervig* og *Stempel 1-3*. Se billedkatalog Slaattelid nr.1, nr.11, nr.18 og nr.19. Hun vant ikke noen pris for bildene dette året, men i år 2000 fikk hun 1.prisen. Carnegie Art Award er en juryert utstilling for nordisk samtidsmaleri som det svenske eide finansieringsinstituttet Carnegie arrangerer. De vil støtte nordisk malekunst, og arrangerer hvert år en konkurranse der de tre vinnerne får pengepriser. Juryen består av fagfolk fra forskjellige kunstneriske institusjoner.

⁷ Dette kan sees bla. i utstillingen ”Stillhetens sprog” i Kunsternes hus i 1993 og katalogteksten til denne utstillingen. Slaattelid var blant de kunstnerne som deltok på denne utstillingen. Et eksempel på andre beslektede kunstnere er; Halvar Haugerud, Tone Indrebø, Stian Grøgaard, John David Nielsen og Terje Moe. I tillegg til deres europeiske referanser hadde noen av disse norske forbilder som Eilif Amundsen og Johannes Vinjum.

rutemønstre. Rutemønsteret i billedkunsten har vært et problemområde i vært fall siden renessansen, og var og aktuelt i modernismen. I disse maleriene arbeidet hun også med et readymade aspekt, idet at hun valgte å male disse bildene på stripete bomullsstoff. Ved å arbeide på denne måten viser Slaattelid at hennes bruk av maleriet som form og medium, også forholder seg til en logisk form, som konsekvenser av det hun ser og opplever. Fra to viktige utstillinger på 90-tallet er hun i sine malerier inne på samme reaksjon som Fenn, hvor de lager kunst som reflekterer over kunsten⁸. De søker å sammenføre det visuelle, det verbale og det mentale, og ligger dermed langt fra Greenbergs renhetsformalisme. Deres malerier reflekterer omkring forholdet mellom mentale konstruksjoner og visuelle opplevelser, og krever derfor ganske mye av betrakteren utover kun det visuelle.

For å kunne illustrere bedre hvordan hun arbeider nå vil jeg hen vise til *Stempel serien* fra 1996 som viser hvilke teoretiske problem hun nå orienterer seg mot, og som er interessante å belyse i denne oppgaven⁹. Hennes nye malerier bryter med tidligere praksis ved at hun arbeider med problemer tilknyttet fotografiet, og ved at hun arbeider på metallplater i stedet for på lerret. Hennes bilder kan ikke sies å være av den oppsiktsvekkende eller sensasjonelle sorten, og ved første øyekast kan de også virke enkle. Dette er derimot en type malerier som krever tid, og først da vil man oppdage deres nyanser og dybde. De utgjør tilsammen 12 landskap, og viser en fotografisk skogssiluett projisert og avmalt med tynn pensel. I denne serien med ”Stempler” som hun kaller dem, er det samme fotografiet projisert og malt av i hvert bilde slik at et landskap står igjen i siluett på lys nøytral bakgrunn. Selve ”Stempel” landskapet har hun basert på en sort/hvitt reproduksjon av maleriet *Måneskinnslandskap* av Carl Fredrik Hill fra 1877, og gjenmalt det som svarte, stiliserte landskaphorisonter. Ved første øyekast kan maleriene fremstå som veldig like. Det som varierer mest er utsnittet av den mørke framgrunnen, mens selve siluetten er nesten identisk fra plate til plate. Slaattelid sier selv om *Stempel-serien* at

”...som representant er de en svak, nesten abstrakt referanse for menneskelig erfaring, for en komplisert samfølelse menneske og jord imellom. Skjult eller åpenbart i denne karakteren ligger det som unngåelig angår meg, her ligger materialet for disse bildene...”¹⁰.

Når Slaattelid maler landskap gjør hun det ved å redusere og forenkle, slik at det lille representative minimum hun benytter seg av i *Stempel-serien* erstatter det virtuose og myriadske mangfold i naturen. Det er allikevel mer enn nok for å få øyet og oss som

⁸ Galleri Bomuldsfabrikken, Arendal 1997 og Galleri K Oslo 1999.

⁹ Se billedkatalog Slaattelid nr.11, nr.18 og nr.19.

¹⁰ Mari Slaattelid, “Om det jordiske i kunsten”, katalog til utstillingen på Galleri Bomuldsfabrikken. 1997, s.4.

betraktere til å lese det som et landskap. Jeg skal prøve å gå nærmere inn på forholdet mellom maleri og natur som finnes i Slaattelids bilder.

Hun knyttes til Duchamp og readymaden i hvordan hun som kunstner bruker og ser på landskapet. Hun ser på landskapet som en readymade som ligger der allment tilgjengelig slik at alle kan benytte seg av den. Det er bare å foreta et valg av utsnitt og landskapsformer. Dette lille stempel er valgt ut ikke fordi det skiller seg ut, men fordi hun håper at noe særskilt skal vise seg for oss. Slaattelid selv kaller bildet en;

”..framvisning snarere enn en fortelling, men uten å være fratatt stemme.¹¹”

I flere av bildene i serien vipper projeksjonen landskapet ut av en vinkelrett avgrensning, noe som medfører at landskapsutsnittet i serien ikke kan sees som en konvensjonell ”nøytral” presentasjon. Disse små ulikheter tydeliggjør for betrakteren det inngrepet all avgrensning er. Det kommer nå helt klart frem at stempelet er et lite utsnitt, og det markerer også den omveien Slaattelids projeksjon av Hills landskap er, i motsetning til en autentisk og direkte tilnærming til et landskap. Det som varierer i denne serien er hvor på platen ”stemplene” er avsatt, deres ulike skjæring i sidene og hvordan bakgrunnen er malt. Horisontlinjen gir betrakteren et figurativt holdepunkt, og man kan ane en åker mellom to tydelige skogholt. Det dreier seg derimot ikke om malerier som fremstiller et bestemt sted, eller en bestemt type landskap. Slaattelid maler sine landskap uten spor av at hun har det nære og følelsesladde forhold til natur og landskap, som hittil har dominert mye av landskapskunsten.

Dette er en serie som totalt består av tolv aluminiumsplater, med tolv liggende mørke felt. Den mørke siluetten er nesten identisk fra plate til plate, og det er i utsnittet av forgrunnen det er størst variasjon. Studerer man bildene nærmere ser en at motivet har fått skrå kortsider på enkelte av platene. Slaattelid bruker lysbilder og projiserer sine bilder på aluminiumsplatene, og variasjonen i motivets sider henger sammen med hvordan projeksjonen faller på platene. Den lyse grunnen i bildene kan være himmel, bakgrunn eller maleunderlag. Det er her det ligger en viss mulighet for å se disse bildene som abstrakte, men dette er bare på sidene og undersiden, for på oversiden beholder flaten sin status som himmel. På tross av sin renhet er det klart at bildene fremstiller et motiv, og den teoretiske tanken å ville se de som abstrakte fører ikke frem. Studerer man de enkelte bildene i serien på nært hold er den lyse bakgrunnen ikke så nøytral som det er lett å anta først. Vi kan se spor etter en valse som går over hele det kvadratiske maleriet. Dette kan forbindes med ulike grafiske teknikker. Slaattelid har brukt en grafikkvalse over hele flaten både i disse og andre senere bilder. Vi kan se inndelingen i

¹¹ *ibid.*, s.4.

grunningen som fortsetter gjennom og smitter over i siluetten. Dette kan sees spesielt tydelig i *Stempel 7*. Denne grunningen kan også minne om den ujevne eksponeringen vi kan få i en dårlig vedlikeholdt kopimaskin, et trykk foretatt over flere papirbredder, eller polaroidbilder som er blitt tilsølt av veske.

Jeg vil gå litt nærmere inn på den teknikken Slaattelid benytter i de fleste av bildene som er valgt ut for nærmere drøftelse. Tidligere malte hun pastose bilder med olje på lerret¹². Hun har hele tiden arbeidet konsekvent med maleri, men utelukker ikke at hun vil benytte andre medier i fremtiden dersom de er mer hensiktsmessige for det hun vil uttrykke. Dette tok hun også opp som innleder på seminaret "Maleri – naturligvis!" som Landsforeningen Norske Malere arrangerte i samarbeid med Henie-Onstad kunstsenter i desember 2000. Hun har de senere årene ofte benyttet foto i den maleriske fremstillingen, og også tatt foto av malerier. Dette så vi i den billedserien hun vant Carnegie Art award for i år 2000. Hun hadde i serien *Protective* malt sin datter med ansiktsmaske på enkelte steder i ansiktet, for så å fotografere henne. Maleriets teknikker i samtidskunsten beveger seg mot andre medier, noe vi ser i motivene og fremstillingsformene.

Slaattelid projiserer nå landskapsfoto på aluminiumsplater, for deretter å male projeksjonen med olje. Motivet hun skal male blir stående som en optisk projeksjon på et stykke opphengt metall på veggen. Hun maler på denne flyktige projeksjonen. Disse platene har ingen sugende effekt på oljen slik tradisjonelt lerret har, men malingen blir isteden liggende som en tynn hinne utenpå aluminiumen. Av dette følger at vi som betraktere kan se fremstillingsprosessen som har ført til det ferdige bilde. Selv ikke tynt avsatt maling absorberes, og dermed er graden av nøyaktighet i utførelsen fullstendig blottlagt. Man må gå veldig nær bildene for å kunne få øye på de tett avsatte penselstrøkene i den mørke siluetten, og de står i kontrast til den enkelt valsede bakgrunnen. Slaattelid benytter oljemaling i sine malerier fordi den lettere skjuler penselsporene, og kan bearbeides over lengre tid. Plexiglass har hun også benyttet i sine nyeste malerier. Hun arbeider ofte med sort, hvitt og gråtoner i landskapsmaleriene. Slaattelid er en kunstner som ofte henvender seg til kunsthistorien som utgangspunkt for sine motiv. Dette ser vi feks. i hennes måneskinnslandskap etter Carl Fredrik Hill, og parafrasene over Lars Hertervigs skapdørfelt¹³. Hun bruker andre kunstnere og deres verk på en analytisk og distansert måte. Det kan til og med være svart/hvitt reproduksjoner som kan vekke hennes interesse, og som hun benytter uten å oppsøke originalen. Hun sier selv om sine tre diptyk *Blendet, åpnet, Hill* at de;

¹² Eksempel på dette er utstillingen i Galleri 27, 5-27.september 1992.

¹³ Se billedkatalog Slaattelid nr.1, nr.2, nr.5 og nr.14.

”er basert på en sort/hvitt reproduksjon av Carl Fredrik Hills Måneskinnslandskap fra 1877. I årevis har jeg hatt en fotostatkopi liggende på atelieret. Det har aldri falt meg inn å tenke at dette ikke skulle være selve bildet, mer enn nok av det. Med mer enn nok, mener jeg det til overmål teatrale og antropomorfe i oppstillingen, som den teknisk elendige kopien tar vare på.¹⁴”

Hun stiller seg altså så fri i forhold til originalen at dersom det hun finner interessant finnes i reproduksjonen, velger hun ikke å oppsøke originalverket. I dag er det mye lettere for kunstnere å få tak i gode fargereproduksjoner, eller å se originalverk i museer. Tidligere måtte kunstnere stort sett basere seg på grafiske sort/hvitt reproduksjoner av verk, og la seg inspirere og lære av det for de hadde ofte få muligheter til å se originalverk. Slaattelid har som kunstner i dag gode muligheter til dette, men hennes interesse i verket ligger ofte andre steder.

Eksempler på kunstnere som hun har lært mye av og benytter seg av i sitt uttrykk er Mark Rothko, Barnett Newmann, Marcel Duchamp, Gerhard Richter og landskapsmaleri generelt.

Slaattelid har alltid skrevet en god del ved siden av sin kunstneriske karriere, og skriver ofte selv tekst til egne utstillinger¹⁵. Hun sier selv at hun skriver for å klargjøre det hun gjør både for seg selv og for andre. Bilde og tekst henger tett sammen, på samme måte som det å se og det å tenke man gjør aldri bare det ene. Hennes tekster bestemmer derimot ikke hva som er hennes bilders mening, men de fungerer i stedet som en likestilt aktivitet og en annen tilnæringsmåte til hennes kunst. Slaattelid skriver om *Stempel-serien* i katalogteksten ”Om det jordiske i kunsten”;

”Det autoritative ved et landskap skriver seg fra andre landskap. Kvelder en for lengst har glemt å ha beveget seg gjennom. Film, bøker, kunstbøker; kveldshimmelen i tunge trekroner fra Giorgione til Nikolai Astrup. Et bakteppe av internaliserte, halvutviskede hendelser og syn som gjør en i stand til å fylle med betydning det vageste flimmer av et gjensyn.¹⁶”

Slaattelid har kunsthistorie grunnfag med i sin utdanning, noe som er godt egnet til å gi et generelt innblikk i kunsthistorien, men hun har på egen hånd oppnådd en dypere innsikt. Hun skriver ikke bare om egne malerier men også om andre kunstnere, som den danske maleren

¹⁴ Slaattelid, ”Om det jordiske i kunsten”, s.6.

¹⁵ Hun har bla skrevet en tekst til utstillingen i Galleri Bomuldsfabrikken i 1997 og Galleri K 1999, samt flere artikler i Morgenbladet, se bibliografi CV.

¹⁶ Slaattelid, ”Om det jordiske i kunsten”, s.4.

Vilhelm Hammershøi, samt tekster til andre utstillinger og artikler i Morgenbladet¹⁷. Hennes tekster er reflekterende og stiller ofte spørsmål ved ting som foregår innenfor samtidskunsten. Det kommer også frem i det hun skriver at hun har kjennskap til sentrale kunsthistoriske teoretikere, samt tekster av kunstnere som selv skrev som Barnett Newmann, Vasilij Kandinskij mfl. Vi har altså å gjøre med en kunstner som har meget god kunsthistorisk og teoretisk innsikt, og som bruker dette materialet aktivt i sitt kunstneriske virke gjennom sine motivvalg og utførelser.

2.2 Harald Fenn

Harald Fenn er født i 1963, og han bor og arbeider i Oslo. Han var ferdig på Statens kunstakademi i Oslo i 1994, slik at han begynte der et par år etter at Slaattelid var ferdig¹⁸. Da han gikk på akademiet arbeidet han parallellt med andre medier i tillegg til maleri. På UKS i 1993 stilte han ut en installasjon med tittelen *åhh- hvorfor forvandlet du vann til vin- en tristesse over det tapte mirakel*. Installasjonen bestod av tolv sinkbøtter, som hver inneholdt et bilde av et skadet øye. Over hver bøtte hang en intravenøs pose som dryppet vann ned på øynene i bøtten. Selv om dette var en installasjon tok den for seg mange av de problemstillinger han jobber med i sine bilder. Installasjonen er om blikket som subjekt for maktrelasjoner. Blikket er påvirket både av det vakre og det smertefulle. I sine malerier benytter Fenn ulike symboler som kors, stjerner og svastika. Dette gjør han også i installasjonen som har en religiøs-symbolistisk undertone. "Blikket" skal være Gud - mannen som ser. Tittelen på arbeidet referer til Jesus som utfører mirakler, og de tolv bøttene er nummeret på Jesus tolv disipler. Mirakelet er derimot mistet og troen er borte. Øynene er ikke lenger er i stand til å gråte, og blir tilført tårer fra intravenøsposene. Hele installasjonen blir et bilde på sorg, og sørgeprosessen.

Fenn sier selv han ser på maleri som en mulighet blant flere og utelukker ikke at han går over til andre medier en gang¹⁹. For tiden arbeider han derimot kun med maleri. Han er av den oppfatning at maleriet har et potensial, men det er ikke gitt av seg selv. I likhet med Slaattelid mener han at ;

¹⁷ Mari Slaattelid, "Om den danske målaren Vilhelm Hammershøi", artikkel i *Uks*, 1992, nr.3/4 ,s.18-21. Mari Slaattelid, "Eit designperspektiv på kunsten", *Morgenbladet* 16.oktober 1998. Samme tekst trykket til utstillingen i Museet for samtidskunst, kalt "Frie Kunster".

¹⁸ Se Cv om Fenn foran billedkatalogen.

¹⁹ Georg Morgenstern, "Dårlige tider for maleriet", i *Norsk Kunstårbok 93/94*, s.28.

”en økt bevisstgjøring omkring maleriet er nødvendig om det i det hele tatt skal overleve som kunstart.”...”Den kunstneriske verdien ved maleriet ligger et annet sted enn i penselstrøket og fargekombinasjonen²⁰”.

Dette kan være noe av grunnen til at Fenn så på den teoretiske undervisningen på akademiet som like viktig som den praktiske. Teorien tilfører maleriet noe grunnleggende som man ikke kan oppdage kun ved å stå å male. Det er ikke lenger bare de maleriske strøk og spor etter kunstnerens hånd som avgjør om et maleri er godt eller ikke. Hans innstilling er at det ikke er i malematerialene den kunstneriske verdi ligger.

Harald Fenn har stilt ut siden slutten av 80-tallet, og har jevnt over fått gode kritikker og respons på sine arbeider. Han debuterte på Høstutstillingen i 1990, dette var derimot med en skulptur. Med sitt maleri ble han første gang antatt på Høstutstillingen i 1992. Dette maleriet het *Columbus II* og skilte seg klart fra annen norsk samtidskunst med sin glinsende overflate og spesielle oppbygning²¹. Dette bildet representerer klart Fenns estetiske orientering og hvordan han arbeider. Bildet er holdt i en mørk koloritt (den sorte siluetten), med lyspunkter i form av sirkler og glødende kuler som strekker seg på kryss og tvers over maleriet. Han arbeider med perspektiv og rom, men uten å bryte med flaten som det organiserende element. Maleriet er bygget opp ved hjelp av tre skikt, og disse skikt som henholdsvis forestiller planteornamentikk og lyskuler kjemper om det visuelle overtaket. Dette er et av hans mer organiske bilder, og vi ser en svart akantusform vokse opp av en mørk, men glødende sone, omgitt av hvite lyskuler. Disse lag og skikt som glir over i hverandre kan vi sette i forbindelse med Amerika og dens oppdelte historie. Vi får i hans maleri et inntrykk av temmet og kontrollert ekspressiv utfoldelse.

Fenn forholder seg meget bevisst til kunsthistorisk tradisjon i sine malerier. Ulikt Slaattelid har han allerede fra starten av og frem til nå jobbet og videreutviklet sin teknikk i en retning. Han har hele tiden jobbet med og forsøkt å perfektionere de teoretiske problem han er opptatt av. Han gir oss ingen klare svar på dette i sine bilder, men lar oss sitte igjen med et inntrykk av ambivalens, ironi og tvetydighet. Harald Fenn er en kunstner som arbeider med sin oppmerksomhet rettet mot New York og dens kunstscene de siste 30 årene. Norsk kunst hadde i 1990-årene ikke i stor grad vært influert av amerikanske impulser. Ved å studere et utvalg av Fenns arbeider kan vi spore en interesse for kunstnere som Jasper Johns, Frank Stella, Kenneth Noland, Paul Osipow, Jonatan Lasker og Gerhard Richter. I sine titler kan han til tider også referere direkte til andre kunstnere som i maleriet *Stars and stripes* hvor tittelen ikke bare refererer til bildets suggererende spill av striper, skikt og

²⁰ *ibid.*, s.28+32.

²¹ Se billedkatalog Fenn nr.1 som er i samme serien som *Columbus II*.

stjerneformasjoner, men også det amerikanske flagg, Jasper Johns bilder av dette og Frank Stellas svarte stripebilder. Fenn bruker også mye sort i sine bilder. Dette er ikke bare en aktuell referanse til Frank Stella og hans serier med svarte malerier, men like mye til amerikansk modernistisk kunst hvor svart var en hyppig benyttet farge.

Med sin kjølige og geometriserende stil kan vi også plassere Fenns bilder i en større konstruktivistisk tradisjon med røtter hos kunstnere som Piet Mondrian og Kasimir Malevitsj. Det han deler med disse kunstnerne er deres nedtoning av kunstnersubjektet og de spor han etterlater i bildet, samt den sterke insisteringen på det rent visuelle. Fenns mønster av horisontale og vertikale linjer er noe av det første man legger merke til i bildene. Det er som om de danner et gitter og stenger for videre innsyn, samtidig som de åpner for et slikt innsyn gjennom sine kunsthistoriske referanser. Optimal visualitet sier han selv er målet med maleriene;

”abstraksjon som en konkret tilstand, abstraksjon som noe naturalistisk”²².

Her ligger det abstrakte og formalistiske i hans malerier. Fenn dyrker maleriet som et sted for synet og sansene.

Han har en intellektuell tilnærming til kunsten, og arbeider med opplevelsen av maleriet som konkret fysisk virkelighet. Bildene refererer og til vår tilværelse og verden i dag, som feks. krig, dataskjermer, dataspill, internett, foto og video.

Fenn er en kunstner som jobber mye med motsetninger og kontraster i sine malerier. En ting som gjør dem vanskelig å skrive om er at de gir betrakteren flere fokuseringspunkter. De består av ulike skikt, perspektivdannelse og meningsnivå som virker forstyrrende på de som ønsker en enhetlig og samlende forståelse. Hans måte å organisere bildet på, som et åpent kontinuerlig felt, gjør at man lett kan se det som om det var et utsnitt eller en del av en større sammenheng. Hans bilder strekker seg utover rammekantene, og det finnes ikke noe overordnet fokuseringspunkt. Ved en anledning kuttet han opp ett av sine bilder til mange små. De fungerte på egen hånd som flere små bilder, og var fremdeles visuelt kraftfulle.

Hovedinntrykket av Fenns teknikk er at den er annerledes, frisk og leken, samtidig som maleriene er meget proffe og arbeidskrevende. Den teknikken han arbeider i er nært forbundet med de teoretiske problemstillinger han jobber med tematisk, som feks. motsetningen mellom flate og rom, den glatte utførelsen, det visuelle i maleriene og titlene som ofte henviser til en mer konseptuell side.

²² Johannes Rød, *Kunstneren i atelieret*, 1998, s.74 .

Det var siste året på SHKS at han første gang benyttet sprayboksen i sine malerier²³. Grunnen til dette var at han etter å ha arbeidet seg gjennom de tradisjonelle teknikker fremdeles følte et behov for å utforske nye områder i billedframstillingen. I likhet med Slaattelid arbeider som oftest heller ikke Fenn på tradisjonelt lerret, men på glattbehandlede møbelplater. Platene hudlimer han på begge sider for å gjøre flatene mindre absorberende. Dette gjør at baksiden påvirkes mindre av variasjoner i luftfuktighet, og at maleflaten blir isolert slik at de påfølgende lag med grundering og maling ikke trenger inn i underlaget. Prepareringen av platene er et hardt manuelt arbeid hvor han limer, helsparkler, pusser, grunderer og så pusser igjen. Det er her viktig for at sluttresultatet skal bli tilfredsstillende med en stor grad av perfektjon for å oppnå en glatt, jevn flate å male på. På en mørk bunn begynner han så å spraye sine nettmønstre lagvis. Han arbeider altså fra det mørke mot det lyse slik det var vanlig å gjøre tidligere, feks. i renessansen. Han arbeider raskt og direkte på platen, selv om denne teknikken ikke gir rom for justeringer i form av overmalinger eller lokale endringer. Maleprosessen blir en blanding av frihet, intuisjon og planmessig arbeid. Stemmer ikke resultatet må han starte fra bunnen av igjen. Sprayboksen er ikke en type materiale som man vanligvis assosierer med kunst. Fenn derimot er ikke opptatt av dette, men av virkningene den tilfører bildet og om det fungerer i en visuell sammenheng²⁴. Sprayen står ikke igjen i de øverste lagene i hans maleri. Han jobber med oljemaling og lasurer i mange lag oppå sprayen. Etter at Fenn hadde jobbet så langt han kunne med sprayboks innså han at den hadde sine begrensninger. For å komme videre begynte han å utforske airbrushens muligheter. Den gjorde det lettere å jobbe lagvis med transparente duse linjer, og det diffuse ble mer presist. Hans tekniske endringer har hele tiden vært i tråd med hva han ville oppnå som overflate og oppbygning i sine bilder. På Wang i 2002 gikk han over til å benytte lerrett i sine store hovedmotiv.

Maskeringstape er derimot noe han konsekvent har benyttet i sine malerier. Det påføres langs linjer som han på forhånd har konstruert etter tegninger og skisser. Etter spraylaget begynner han det tidkrevende arbeidet med utmasking av symboler og linjer. Presisjon i dette arbeidet er helt essensielt for at uttrykket skal fungere som han vil. Fenn sier selv at ”det er noe paradoksalt ved at bildene mine er visuelt intense, men samtidig uendelig kjedelige å lage. Jeg kan stå og tape i flere dager²⁵.” Vi ser igjen hvordan han jobber med motsetninger i sine malerier, der de utglidende spraylinjene skaper dybde og rom, mens de definerte symbolene og linjene som står igjen etter maskeringen understreker flatekarakteren.

²³ *ibid.*, s.67

²⁴ *ibid.*, s.69.

²⁵ *ibid.*, s.73.

En viktig målsetning er at bildene skal ha en så glatt flate som mulig. For å etterlate minst mulig penselspor benytter han oljemaling, da denne lar seg bearbeide over lang tid på billedflaten og etterlater minst avtrykk etter pensler. Dette gjør han som en motreaksjon på norsk maleris emosjonelle forhold til hva ”strøket” betyr og sier. Selv om Fenn har et stort spekter av tilnæringsmåter til forskjellige materialer virker det ikke som han er opptatt av tekniske løsninger i seg selv men heller hva som fungerer i bildet. Han sier at det kan virke som om kunstnere og lærere er mer opptatt av hemmelige oppskrifter fra 1500-tallet, enn av hva som fungerer i dag. Selv mener han at han har et rasjonelt forhold til slike ting. Studerer vi bildene oppdager vi at han allikevel har et godt grep om teknikken.

I likhet med Slaattelid arbeider også Fenn ofte i serier. På atelieret arbeider han gjerne med flere bilder samtidig, gjerne på ulike stadier slik at han får rom for refleksjon.

Fenn har også skrevet mye ved siden av sitt kunstneriske virke. Han har ikke som Slaattelid skrevet om egen kunst, men heller om problemstillinger i tiden for kunstnere generelt. Han har skrevet mye for fagbladet ”Billedkunstneren” der han både har intervjuet andre kunstnere, og skrevet om tema som er aktuelle og berører kunstnere i dagens samfunn.

3. Kapittel *Maleriets utvidede problemfelt*

3.1 Presentasjon av problemstillingene kapittelet

Jeg vil i dette kapittel diskutere Clement Greenbergs kunstkritikk som i nesten tre tiår spilte en dominerende rolle i amerikansk kunstkritikk. Greenberg representerte den tyske intellektuelle venstresiden i amerikansk forum, og var trotskyistisk marxist frem til 1947. I 1950-årene gikk han bort fra dette perspektivet til fordel for en Kantiansk forståelse av den estetiske erfaring som radikalt uinteressert, og ikke avhengig av noen intellektuell inngripen av dets objekt, men en subjektiv, ufrivillig, universell og essensiell om enn viss ubestemt, men ikke reduserbar nytelse. Hans syn og ideer var meget diskutert, tolket og kritisert allerede i sin samtid. På 1940 og 1950-tallet fremsto han som en viktig talsmann for de abstrakte ekspresjonistene, og en ledende teoretiker av modernistisk kunst. Det er særlig tre tekster av ham som fikk stor betydning;

Avant-garde and Kitsch, 1939

Towards a newer Laokoon, 1940

Modernist Painting, 1960²⁶

²⁶ “Avant-garde and Kitsch” ble første gang publisert i *Partisan Review*, VI, no.5, New York, Fall 1939.

“Towards a newer Laokoon” ble første gang trykket i *Partisan Review*, VII, no.4, New York, July-August 1940.

De tre tekstene har et spenn i tid som viser at det er forskjell mellom den tidlige Greenberg og hans syn i senere tekster. Flere av hans tekster befinner seg på grensen til det dogmatiske, og i sine sene tekster favoriserer han en abstraksjon drevet til det ytterste. Greenberg er relevant å trekke inn for forståelsen av Slaattelids og Fenns malerier. Det var flere ting som spilte sammen i å aktualisere diskusjonen om Greenberg også i en norsk sammenheng. Det var blandt annet tekster publisert i UKS-Nytt i 80-årene. Sentrale i å presentere og oversette dette materiale var Stian Grøgaard og Åsmund Thorkildsen. Utstillinger som i løpet av 80-årene ble arrangert i kunstneres hus i Oslo var også viktig.

Amerikansk postmodernisme handler mye om en reaksjon på Greenbergs ekstreme formalisme. Marcel Duchamps arbeider får nå større betydning, og er den kunstner som blir satt opp som kontrast til Greenbergs teorier. Jeg vil få frem hvordan vi i postmodernismen kan se tilbake på to ulike genealogier. Den ene er den formalistisk abstrakte modernismen, som rendyrket mediet som medium og hadde sin fremste talsmann i Greenberg, som bl.a bygget sine synspunkter på Roger Fry. Den amerikanske postmodernisme er sterkt imot dette og definerer istedet som sitt opphav Dada og Surrealisme. Denne andre ytterposisjon knyttes til Duchamp som står for en mer konseptuell tilnærming til det å lage kunst. Han bidro til å fjerne de tradisjonelle grensene mellom de ulike kunstmediene. Greenberg blir en anstøtsperson og både Rosalind Krauss og Michael Fried som startet som elever av Greenberg bryter med hans teorier. Greenberg var uinteressert i det som skjedde i kunstverden i 1960 årene, mens Krauss gjerne ville følge kunstnere som William Morris, konseptkunst ol. Krauss valgte å arbeide med skulptur, som er et felt Greenberg ikke var særlig interessert i, og i boken *Passages in modern sculpture* bryter hun med Greenbergs kunstsyn. Utover på 70-tallet arbeidet hun med fototeori, og fransk poststrukturalistisk tenkning. Etter dette tar Krauss tak i et felt innenfor modernismen som Greenberg mente var uinteressant, nemlig surrealismen og den franske teoretikeren George Bataille. Resultatet av dette kom i 1985 i boken *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, og 1993 i *The Optical Unconscious*, som er en revisjonisme av formalistisk modernisme med surrealismen som en annen type modernisme.

I norsk kunst rådet en formal lesning av modernismen, men senere i 80-årene reagerte flere kunstnere, deriblandt Slaattelid og Fenn, mot Greenbergs renhetestetikk. Amerikansk kunst og kritikere blir av ulike grunner veldig toneangivende for resten av verden etter krigen fra

“Modernist Painting” ble første gang publisert i *Forum Lectures (Voice of America)*, Washington DC, 1960. Den ble senere trykket på nytt med små justeringer i *Art & Literature*, nr.4, Spring 1965, s.193-201. Alle disse tre artiklene er trykket i *Art in theory 1900-1990 An Anthology of Changing Ideas*; Ed. Charles Harrison & Paul Wood, s.529-540, 554-560 og 754-760. Jeg har basert mine tolkinger av essayene på denne boken. Senere henvisninger til denne bok forkortes med AIT og sidetall.

1940 tallet og utover, men diskusjonen rundt Greenberg er allikevel mye tydeligere i Amerika enn i Norge.

Jeg vil også drøfte maleriproblematikk både internasjonalt og i Norge på 80- og 90-tallet. Mange kunstnere beveget seg i 90 årene bort fra maleriet, men det er mulig å se et endret forhold hos de som valgte å holde fast ved det. Slaattelid og Fenn startet sin kunstneriske karriere på denne tiden, slik at dette kom til å prege deres uttrykksform og uttrykksmåte i en viss grad. Maleriet er en kunstnerisk uttrykksform de fleste som er opptatt av kunst har et fortrolig forhold til. Jeg vil prøve å problematisere om de kan sies å arbeide med et ikke-formalistisk maleri, og hva deres maleri eventuelt er i forhold til et formalistisk maleri. Arbeider de kun med readymade og tomme tegn? Er deres maleri fremdeles et perseptuelt felt? Kunstnere har siden modernismens begynnelse fra slutten av forrige århundre stilt spørsmålsteget ved mulighetene som lå i maleriet som medium. Maleriet i dag er kun ett av et stadig økende antall medier innenfor billedkunsten. I tillegg til dette inngår også maleriet i multimediasammenhenger, men da på endrede premisser. Malerier kan se ut som fotografier, noen blander de to teknikker, mens andre arbeider i grenseland mellom maleri og skulptur. Viktige teoretikere for meg i denne drøftelsen er Hal Fosters essay; ”The Expressive Fallacy”, Craig Owens artikkel om allegori, Benjamin H.D.Buchlohs essay om allegori og hans syn på maleriet, særlig i forbindelse med Gerhard Richter, Rosalind Krauss essay ”Sculpture in the Expanded Field”, Sven-Olov Wallensteins essay ”Måleri- Det utvidgde fältet” og Thierry deDuve som skriver analyserende om maleriets stilling og plassering innenfor kunstverden ²⁷.

3.2 Maleriet i modernismen og postmodernismen

Det moderne maleriets posisjon har vært gjenstand for en diskusjon som har pågått siden slutten av 1800-tallet da fotografiet kom, og mange spådde at fotoet ville overta maleriets rolle med å avbilde virkeligheten. Den mest siterte her er nok den franske historiemaler og akademilærer Paul Delaroche som når han så de første daguerrotypiene på midten av 1830

²⁷ “Craig Owens, “The allegorical impulse: towards a theory of postmodernism”, *October* 1980 hefte nr.12 s.67-86, og nr.13 s.59-80, 6. Benjamin H.D.Buchloh, “Allegorical procedures: appropriation and montage in contemporary art,” *Artforum* 1982, Sept. s.43-56. Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985. Hal Foster, “The Expressive Fallacy”, *Recordings, Art, Spectacle, Cultural politics*, 1989, s.59-79. Sven-Olof Wallenstein, “Måleri- Det utvidgde fältet”, Rooseum center for contemporary art, Malmø og Magasin 3 Stockholm konsthall 1999. Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, 1999.

tallet skal ha sagt; “Fra og med idag er maleriet dødt”²⁸. Dette slo imidlertid ikke til, og maleriet overlevde denne første krisen. Etter dette har mediet maleri stadig blitt utfordret av nye medier og ny vitenskap. Vi må egentlig helt frem til 1960 tallet, og modernismens begynnende oppløsning for å finne spiren til den diskusjon som fremdeles er aktuell idag. Innenfor dette visuelle paradigme krysses Greenbergs formalisme med Duchamps surrealisme, og en diskusjon om maleriet inngår i brytningen mellom disse to tradisjoner. Skille mellom Greenberg og Duchamp kan egentlig føres tilbake til l’art pour l’art. Idéen om kunst for kunstens egen del fungerer som et bakteppe for Greenbergs teorier. Med Duchamps inntog begynner man å se kunsten i et utvidet felt, som en del av livet. Det er ikke lenger verket i seg selv, men verket i relasjon til sine omgivelser som blir betydningsfullt. Det er på dette felt diskusjonen om maleriet på 80- og 90-tallet kommer inn.

Jeg vil først gå litt nærmere inn på Greenbergs ideer slik at det blir klarere hva man senere reagerer mot. Greenbergs essay “Towards a Newer Laokoon” peker tilbake på Gotthold Ephraim Lessings essay “Laokoon, An Essay upon the limits of Poetry and Painting”, og Irving Babbitts “The new Laokoon: An essay on the Confusion of the arts”²⁹. De synspunkter Greenberg hevdet i denne artikkel ble senere revidert og reformulert av Michael Fried i essayet “Art and Objekthood”.

Lessing brøt i sitt essay med en tradisjon som gjaldt fra og med renessansen, om at alle ting skal virke sammen fra en felles enhet. Laokoons død ble skildret forskjellig fra literatur til billedkunst. Han forsøkte i sitt essay å skille de ulike kunststartene på grunnlag av deres mediumsspesifikke egenskaper. Analysen hans viste hvordan skildringen av Laokoons død kan skje på en måte i den literære teksten som utvikles i tid, og på en annen i skulpturen som oppleves i nuet og hvis vesentlige medium er rommet. Lessing kom frem til at man kan tillate seg å skildre voldsomme følelser av den grunn at de kan mildnes av forutgående og etterfølgende hendelser. I øyeblikkets kunst, maleriet eller skulpturen, må vi velge ut et ideelt og representativt øyeblikk.

I kjølevannet av Lessing oppdager vi stadig nye forsøk på å rendyrke det synlige og lesbare som adskilte tegnsystem, og forsøk på å definere hva som er spesifikt for hver genre. Siden Lessing har vi hatt to strider; det ene er en strid mellom tendenser til overskridelser og sammensmelting av genrene, og det andre er en søken etter å rendyrke mediumets egne prinsipper. Modernismen alternerer mellom disse to alternativ, dvs. mellom en streben etter renhet (iblandt på grensen til det utopiske, med visjoner om ren spiritualisering), og en programmatisk hybridisering og sammensmelting mellom kunst og liv (eks. dadaisme).

²⁸ Douglas Crimp, “The End of Painting”, *October*, heftenr: Spring 1981, s.69-86.

²⁹ Lessings essay ble trykket i 1766, og Babbitts i 1910.

Greenberg forsøkte å tenke kunsten innenfor en bred historisk utvikling. Han stilte opp begrepene avantgarde og kitsch som to motpoler. Avantgarden knyttet han til borgerskapet, slik at enhver kultivering ble betinget av den som hersket. Kitschen fulgte arbeiderklasse kulturen i kjølvannet av den industrialisering som foregikk i samfunnet på den tiden. Denne konflikten tilspisset seg hos Greenberg som i sitt essay "Modernist Painting" valgte den rene puristiske linjen. Han ble ansett som den formalistiske modernismens store profet i USA. Han forsøkte å tydeliggjøre den egentlige modernismen, og å hindre en sammenblanding av kunststartene, ved at hver kunststart må fjerne det som ikke er vesentlig for den. Både musikken, litteraturen og maleriet har til forskjellige historiske tider byttet på rollen med hvilken kunststart som ble ansett for å være den overordnede kunstform. Dette fikk igjen konsekvenser for de underordnede kunstarter. Med modernismen kom det et oppgjør med dette, slik at hver av kunststartene innrettet seg på det mediumspeisifikke for å oppnå renhet. Greenberg så ikke på modernismen som et brudd med fortiden. Modernismen ble nå en formålsrettet prosess i retning av at hver kunstform må finne sin essens, dvs. sitt særpreg. Hva er det feks. som er spesielt akkurat for maleriet. Hver kunst virkeliggjøres gjennom sin evne til selvkritikk. Greenberg mente vi må hindre en sammenblanding med andre medier. I maleriet gjøres det ved å rette fokus mot flaten som er det spesifikke for dette medium. Maleriet skal fjerne alt literært, motivisk, anekdotisk og psykologisk, slik at kunstneren blir en som løser formale problem. Greenberg var av den oppfatning at maleriet var kunststartenes ypperste medium, og at det mer enn noen annen kunstform uttrykte modernismens essens som en bevegelse mot selvdefinering. Dette begrunnet han med at musikken oppnådde sin renhet for fort, og med dette stoppet sin moderniseringsprosess for tidlig. Litteraturen kom også til kort idet den alltid var bundet av dualismen mellom form-innhold, fordi den må overføre sin begreplige mening. Maleriet og skulpturen var derimot istand til å oppnå en mer radikal enhet, ved at de var istand til å bringe sammen form og innhold på en fullstendig måte. På grunn av denne egenskapen, som i særlig grad gjaldt maleriet, utgjør disse to kunstarter den eminente mening i den moderne kunsten. Ut fra dette trakk Greenberg den slutningen at "they look what they do"³⁰. Med dette mente han at maleri og skulptur utømmes gjennom den visuelle følelse de gir betrakteren. Det finnes ikke noe å identifisere, assosiere til eller tenke på fordi alt dreier seg om følelser.

Kunsthistorikeren Sven-Olov Wallenstein skrev i essayet "Øgats retorik" at om vi skal forstå disse teser må vi undersøke Greenbergs idéer om billedflatens utvikling; om overgangen fra romlig illusjonisme til "optisk tredimensjonalitet", og se på det problemfylte forholdet mellom maleri og skulptur hvor de kjemper om å være den mest enestående kunstformen. Det viktige blir å fokusere på øyets posisjon, som en ytterste autoritet utenfor kunsthistorien. Utifra Greenbergs tekster forstår vi hvor opptatt han var av at det er det første friske øyekast

³⁰ AIT , s.557-559.

som gjelder når vi ser på kunstverk. På det nivå som tar for seg den estetiske verdi finnes ingenting å ressonere over; enten ser man det eller så ser man det ikke. Wallenstein mente at det i Greenbergs teorier finnes to vilkår:

På den ene siden finnes det i hver epoke eller til enhver tid en grensebetingelse, en "limiting condition", som forandrer seg over tid, og som vi må forstå og kunne analysere. De ulike muligheter og det spillerom man har forandrer seg over tid. På den annen side oppfattes kvalitet alltid på samme måte, i en intuitiv kontakt, akkurat som kunstnerens kreativitet er noe annet enn en manipulering av det historisk mulige til enhver tid. Å kjenne til grensevilkårene er alltid en nødvendig, men aldri tilstrekkelig betingelse for å kunne utføre noe bra. Mot det skapende øyeblikket står betraktelsesøyeblikket, som ikke er psykologisk-subjektivt, men isteden en instans av almenngyldig smak som er utilgjengelig for videre refleksjon. "If you don't get it, you don't". Wallenstein drøftet disse to vilkår som står i konflikt med hverandre, samtidig som de forutsetter hverandre. Han mente vi trengte disse to måter å se på; både det lærde og historiske blikket som gjenkjenner det mulige og umulige i gitte epoker, og det umiddelbare blikket som setter det første til siden, fjerner seg fra tiden og identifiserer de evige estetiske verdier bortenfor den historiske relativiteten. Disse to måter å se på forutsetter hverandre sirkulært, og fører dermed kritikeren inn i en motsigelse som hverken kan eller får oppheves.

Den andre linjen til det postmoderne maleri kan vi altså trekke tilbake til Marcel Duchamp og hans manglende tillit til det retinale maleriet. En definisjon av det retinale maleriet er et maleri som henvender seg til synssansen alene, og ikke er opptatt av ting man ikke ser som tanker og idéer. Duchamp var i mange år nærmest en undergrunnskikkelse, men ble i 1950-årene gjort aktuell igjen av kunstnere som, John Cage, Robert Morris og Jasper Johns. Duchamp ble først kjent som maler, men bestemte seg for å slutte å male. Han forlot det visuelle forrang til fordel for en konseptuell dimensjon, nemlig det usynlige. Tankevirksomheten som lå bak et kunstverk, ble nå vel så viktig som selve utførelsen. Kunstnernes idéer og tanker ligger i tid før verket oppstår, og er en prosess som ikke nødvendigvis kan sees, men den ble nå vektlagt i mye større grad enn tidligere når selve håndtverket og utførelsen hadde størst betydning. Denne retning representeres av kunstnere som vil bryte med den linjen som rendyrker mediet, og isteden tre over terskelen medie og samfunn. Mange er av den oppfatning at etter Duchamp kan alt være kunst, for det behøver ikke lenger være en konkret gjenstand, men jeg skal prøve å få frem at det ikke kun er Duchamp som skal ha skylden for dette. Flere blir nå modne for å se kunst som tegn, og ikke lenger bare som en gjenstand. Roland Barthes og Hal Foster tilhører dem som har et slikt syn, og de hevder at kunstnere nå må ansees å være tegnprodusenter, og ikke lenger håndtverkere. De blir nærmest som patenthavere som har patent på et konsept. Denne avantgarden står

sentralt i Fosters bok *The return of the Real*, og får relevans i forbindelse med allegoridrøftelsen senere i oppgaven.

Duchamps opprør mot det visuelle finner vi også igjen i Yves Kleins og Piero Manzonis arbeider, og hos Joseph Kosuth i konseptkunstens manifest, hvor han avfeide at kunst i det hele tatt har noe å gjøre med morfologiske egenskaper, det vil si synlige og formale kvaliteter som er tilgjengelig for blikket³¹. Den konseptuelle praksis mente han oppsto i en krysning av visuelle stimuli, tekster, fortellinger og kontekster, omtrent som det barokkideal Lessing i sitt essay avfeide som en misforståelse av de ulike kunstarters iboende logikk. Det synlige blir altså for Kosuth bare et moment, men ikke noe som er nok i seg selv.

Dette bryter fullstendig med Greenbergs teser, som går mot denne sammenblanding av de ulike kunstarter, da han mente det førte til en forringelse av kunststartene. Kosuth mente at resultatet av Greenbergs teser ville bli øyeblikkelige fargeeffekter uten innhold. Kritikerens oppgave blir derfor, om man følger konseptkunstens linjer, utvidet fra bare å se, til også å tenke, til å identifisere på hvilken måte et verk modifierer begrepet om kunst, og ikke i hvilken grad det er istand til å forfine eller manipulere en viss teknikk. For å illustrere sine teorier brukte Kosuth en kunstner Greenberg verdsatte og var meget opptatt av, nemlig Jackson Pollock. Kosuth var av den oppfatning at Pollock bidro til kunstbegrepet når han dryppet og helte maling på lerretet, men når han senere spente opp lerretet og kalte det maleri gjorde han det ikke lenger. For Kosuth var det bare den konseptuelle utvidelsen som hadde med kunst å gjøre, og ikke de egenskapene som knyttet et verk til den gjenkjennelige morfologiske tradisjon. Det at Pollocks malerier minnet om Monets vannliljebilder var fullstendig irrelevant for deres kunstneriske funksjon, men Pollocks dryppmalerier kan sett i retrospektiv gi oss en ny konseptuell dimensjon hos Monet, som tidligere lå skjult under en mediumsspesifikk lesning av hans verk.

Både Greenbergs og Duchamps ulike retninger handler om det å se, men hva det innebærer å se kan variere. Kunstkritikeren og minimalistkunstneren Donald Judd var en av dem som senere leste Greenbergs "Modernist Painting" helt bokstavelig. Judd hevdet at kunst helt enkelt er noe man ser på. Denne rendyrking av genrebegrepet førte til dens oppløsning, og ledet igjen ut i et nytt felt han kalte tredimensjonalitet.

Etter som tiden er gått ser vi hvor begrenset en slik definisjon er, og hvor avhengig den er av Greenbergs lære om direkte visualitet. På 1960 tallet skrev Judd essayet "Specific objects", og i denne teksten undersøkte han tredimensjonalitet; han så på hva som er et maleri, hva som

³¹ Gabriele Guercio, red. "Art after Philosophy", *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1991.

er skulptur, hva som er tredimensjonalitet og hva det kan komme til å bli³². Vi har et skille før og etter 1946 i maleriet, fordi 10 år etter har det definitivt etablert seg en avantgarde. Amerika har nå overtatt dominansen også innenfor kunstsektoren. Hele den abstrakte ekspresjonismen har også utspilt sin rolle i Europa. I 1956 ga Greenberg ut en fornyet utgave av essayet "Modernist Painting" som Judd antakelig hadde lest. På grunnlag av dette skrev han i sin egen tekst at for å komme videre i kunsten må man ut av billedrammen for å bryte med den siste rest av illusjon. Løsningen mente Judd ble å lage fysiske objekter. Om vi studerer kunstnere som Greenberg omtaler vil de som malere alltid forholde seg til billedrammen, om de føler for å korrigere noe. Det vil alltid her være en siste rest av illusjon som henger igjen. Det spesifikke som Judd omtaler er objekter som forholder seg til et rom, det er dette som er tredimensjonalitet for Judd i essayet. Hans tredimensjonalitet var nokså ubestemt, men den rettet seg mot den formalistiske definisjonen av et maleri; som en rektangulær flate plassert flatt mot veggen, og utrustet med flere indre relasjoner. Som motsatt til dette står det Judd kaller en ikke relasjonell komposisjon; et verk skal være en ting, en enhet, da dette er mer kraftfullt og spesifikt enn det tidligere maleriet fordi det strekker seg ut i det virkelige rommet, det oppløser illusjonismen og kvitter seg med den europeiske kunstens relikvier. Judd anerkjenner maleriet som den fremste av disse relikvier, men han hevdet også at det er maleriet som ligger nærmest den nye tredimensjonaliteten. Maleriet gjør dette på en måte som både virkeliggjør og oppløser formalismens krav. Det følger derfor naturlig at det er i undersøkelser av monokromer, man ser minimalismens spede begynnelse. Et eksempel på dette er kunstnere som Frank Stella, Robert Ryman og Ad Reinhardt.

Monokromet blir selve symbolet eller ikonet på den moderne kunsten. De ulike kunstnere veksler mellom å knytte det til en eldre europeisk spiritualistisk tradisjon, eller til simpelthen å vektlegge materialets egen struktur. Utfra teksten som den minimalistiske kunstneren Carl Andre skrev til Stellas MOMA utstilling i 1959 fullbyrdes forvandlingen til en ny type malerisk materialisme som går imot formalismens krav; kunsten skal nå utelukke det unødvendige. Stella har funnet det nødvendig å male striper. Det finnes ikke noe annet i hans maleri. I ettertid har man funnet ut at disse malerier allikevel refererte utover seg selv, og ikke var uten innhold slik Stella hevdet.

Denne linjen kan trekkes tilbake til Kasimir Malevitsj første monokromer i 1915. Senere fornyes arbeidet med å tøyne maleriets grenser hos kunstnere som Brice Marden og Robert Ryman. Titlene i maleriene nå peker ofte tilbake på fremgangsmåtene, blandingen av fargen, de ulike materialene, opphengingsmåter, hvordan lerretet er spent opp ol; alt dette tilhører også maleriets grensebetingelser like mye som farge og overflate gjør det ifølge Greenberg. I

³² Donald Judd, "Spesifikke objekter", oversatt versjon av Stian Grøgaard, trykket på norsk i unipubkompendier, Universitetet i Oslo. *Kunsthistorie, Kunst 1950-2000 Del III*, februar 2001, s.163.

Rymans billedverden finner vi en uendelighet av grensebetingelser å utforske, men vi opplever samtidig at dette univers stadig snører seg sammen.

Skulptur derimot fortsetter å være noe tredimensjonalt i rommet. Judds poeng i teksten var at de spesifikke objektene hverken er skulptur eller maleri, men at de er serielle. Han var imot at man skal erfare en sluttet avgrenset gjenstand, dette oppnådde han ved hjelp av intervaller og serier.

I ettertid er Judds posisjon blitt tolket like mye som en forlengelse av modernismen som et brudd med den.

De færreste idag sverger til Greenbergs løsning om å rendyrke det synlige og lesbare som adskilte tegnsystem, og hans forsøk på å definere hva som er spesifikt for hver genre. Han la stor vekt på denne streben etter renhet, og viktigheten av det første friske blikk på maleriet. Det finnes en ofte sitert anekdote om at Greenberg, når han var på atelierbesøk, holdt hendene foran øynene helt til de hadde plassert kunstverket fremfor ham. Det syn som dominerer idag er den tradisjon som hadde sitt utspring hos Duchamp, der den umiddelbare visualiteten oppløses i kontekst, narrativ og sosiale prosesser. Dette er ting som ligger utenfor det man ser med øyet i ordets vanlige betydning, og jeg vil fortolke og diskutere Slaattelids og Fenns arbeider med utgangspunkt i denne diskusjonen.

3.3 Allegori i postmodernismen

Appropriasjon, stedsspesifikke strategier, akkumulasjon, det flyktige, springende og hybride, alt dette kan sies å være forskjellige strategier som karakteriserer mye av nåtidens kunst og som skiller den fra sine modernistiske forgjengere. Det ovenstående gir tilsammen en helhet når vi ser det i relasjon til allegori, og postmoderne kunst blir ofte identifisert ut fra disse strategier og arbeidsmåter. Allikevel har allegorien i nesten to århundre vært sett på som en estetisk villfarelse. En av allegoriens viktigste egenskaper er dens evne til å redde fra historisk glemsel det som står i fare for å bli borte. Dette er fordi den tar frem igjen og bruker på nytt ting fra fortiden, og ikke bare fra fortidens kunsthistorie. Allegorien har et ønske om å bringe fortiden tilbake. Dette må sies å være de to mest fundamentale impulsene som ligger i bunnen av allegorien.

Jeg vil i stor grad basere meg på Craig Owens artikkel om hvordan allegorien har gjenoppstått i postmodernismen gjennom sin virkning både i praksis og i kritikken av de visuelle kunster. Viktige forgjengere for allegoriens oppstandelse finner vi i kunstnere som Duchamp, Robert Rauschenberg og i popkunsten.

For å bli istand til å gjenkjenne allegorien må vi først finne ut av hva den er eller hva den representerer. Det er både en holdning og en teknikk, en oppfatning og en prosedyre. En meget vid beskrivelse vil være å si at allegori forekommer overalt hvor en tekst er doblet av en annen. I en allegorisk struktur er en tekst lest gjennom en annen, uansett hvor fragmentarisk, periodisk eller kaotisk deres forhold er, paradigme for et allegorisk arbeide er derfor palimpsestrukturen. Dersom allegorien oppfattes slik mener Owens at den blir modell for alle kommentarer og kritikker, såfremt de er involvert i å omskrive en primærtekst mht. dens figurative mening. Det Owens er interessert i å utforske i sitt essay er hva som skjer når dette foregår innenfor kunstverk, når det allegoriske beskriver deres struktur. Allegoriske motiv blir derfor beslaglagte motiv; og en allegoriker finner ikke lenger på nye motiv men konfiskerer isteden tidligere. Gjennom sitt nye arbeid beslaglegger kunstneren det kulturelt viktige, og fungerer som dets tolker. Gjennom kunstnerens hender blir motivet noe annet. Kunstneren gjenoppretter ikke en original mening som er mistet eller blitt forkludret undeveis, men legger isteden en ny mening til motivet. Kunstnerens hensikt med å legge til er for å bytte ut, dvs. at den allegoriske mening erstatter en forutgående, og fungerer som et supplement. Owens hevdet i sitt essay at dette er noe av grunnen til at allegorien er fordømt, men at vi også her finner kilden til dens viktige betydning for postmodernismen og kunsthistoriskteori³³.

Det første bindeledd Owens trekker mellom allegori og samtidskunst dreier seg om kunstnere som frembringer bilder gjennom reproduksjon av andre bilder, og som eksempel nevner han kunstnere som Troy Brantuch, Sherrie Levine og Richard Prince. Det er, som jeg vil drøfte senere, klart at både Slaattelid og Fenn også arbeider på denne måten. Det beslaglagte bilde, som kan være både et still bilde fra film, et foto, eller en tegning; er ofte selv allerede en reproduksjon. Ved å bli utsatt for disse manipulasjoner tømmes bildene for sin resonans, viktighet og tidligere betydning. Slike bilder kan på samme tid oppfattes som både å gi og å hindre mening, og som en konsekvens av dette fremtrer de som ukomplette, som fragmenter eller runer som må tolkes. Allegorien er ofte forbundet med det fragmentariske, det uperfekte og det uferdige.

En annen tilknytning mellom allegori og samtidskunst er de stedsspesifikke kunstverk, dvs. verk som tilsynelatende har fusjonert med sine omgivelser. Selve kunstverket og stedet står her i et dialektisk forhold med hverandre. Disse verk er upermanente og blir ikke fjernet, men overlatt til naturen. Fotodokumentasjon av verkene får her en spesiell betydning når selve kunstverket ikke lenger eksisterer. Jeg går ikke nærmere inn på denne typen verk, da de har liten relevans for Slaattelids og Fenns arbeider.

³³ Craig Owens, "The allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism", *October*, 1980. Hefte nr.12, s.67-86, og hefte nr.13, s.58-80.

Den tredje sammenhengen mellom allegori og samtidskunst omhandler akkumulasjon; dvs. parataktiske arbeid komponert ved å plassere en ting etter en annen. En læresetning for parataktiske arbeid kan være matematisk progresjon. Arbeidene har ingen iboende organisk grense for sin størrelsesorden, og mange kan også være uferdige. Utifra Owens essay er inntrykket at man i allegorien er opptatt av en projeksjon, enten i tid eller rom, av struktur som sekvens. Resultatet av dette blir ikke dynamisk som man kunne tro, men heller statisk, ritualistisk og repeterende. Allegorien er heller ikke opptatt av å skille de estetiske kategorier, og man finner ofte en vekselvirkning mellom det visuelle og det verbale i verkene. I allegorien fungerer bildet som en hieroglyph, og oppleves av betrakteren som en rebus, dvs. som skrift sammensatt av konkrete bilder. Vi kan derfor søke etter allegori i samtidige verk som med hensikt følger en diskursiv modell. Denne sammenblanding i allegorien av det visuelle og det verbale, kan sees som en del av postmodernismens sammenblanding av forskjellige estetiske medium og stilistiske kategorier. Dette kan føres tilbake til Duchamps hybride verk, og også de allegoriske arbeid må kunne sies å være syntetiske og krysser estetiske grenser.

Owens mener kritikerne må begynne å anerkjenne allegorien, og ikke lenger se på den som en estetisk feil. Dette siste er en arv modernismen ukritisk overtok fra romantikkens kunstteori. I tidligere visuelle kunster var det i stor grad allegoriens assosiasjon med historiemaleri som banet vei for dens nedgang. I praksis var ikke modernismen og allegorien antitetiske, men i teorien var den allegoriske impuls undertrykt. Vi må derfor vende oss mot teorien om vi skal klare å gripe fatt i implikasjonene av allegoriens tilbakevenden. Når det gjelder forskjellen mellom allegori og symbol kan man si at de fleste symboler har sin opprinnelse i den visuelle virkeligheten, mens allegorier ikke har noen slik base. Et symbol er en enkelt betydningsbærende gjenstand, mens en allegori omfatter alle enkeltelementene i maleriet. Owens hevder at symbolet blir selve emblemet på kunstnerisk intuisjon³⁴. Et symbol oppfattes i romantikken som en enhet av form og mening. Det romantiske knyttes til ekspressiv kausalitet, ved en enhet mellom ytre form og indre følelser. Man har følelser inni seg som skal gis et uttrykk. Motsatsen til symbolet blir det fragmentariske og det diskursive i allegorien. På bakgrunn av dette kan allegorien sees på som et supplement "an expression externally added to another expression"³⁵. Fordi det oppfattes som noe som er lagt på et verk i ettertid, medfører det at allegorien kan skilles fra verket den har tatt utgangspunkt i. På denne måten kan modernismen restituere allegoriske arbeid for seg selv på den betingelse at det som gjør dem allegoriske kan oversees eller

³⁴ *ibid.*, s.82.

³⁵ *ibid.*, s.83-84.

ignoreres. Det allegoriske er ikke bare et tillegg, men også en utbytting. Det tar over plassen til en tidligere mening som enten utslettes eller forkludres.

Holder vi fast ved å se på allegorien som et supplement, har den også en sammenheng med skriving, såfremt skriving oppfattes som et supplement til talen. Allegorien blir derfor enten den er visuell eller verbal en form for skrift.

Det allegoriske skifte i utøvelse bringer med seg et skifte i ståsted; kunstneren blir nå en som manipulerer tegn snarere enn en som produserer kunstobjekter. Som en konsekvens av dette blir betrakteren en aktiv leser av beskjeder, snarere enn en passiv betrakter av det estetiske eller en forbruker av det spektakulære. Denne tendensen kan vi trekke tilbake til Roland Barthes essay "The Death of the Author", hvor han redegjør for dette skifte i perspektiv,

"Thus is revealed the total existence of writing: a text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation, but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not as was hitherto said the author. The reader is the space on which all the quotations that make up writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination"³⁶.

Denne leserens fødsel har derimot den pris at forfatteren nå ansees død. Betrakteren får en helt annen og mye viktigere rolle i forbindelse med verkets tolkning enn tidligere. Vi får et skifte fra en tekstuell analyse til hva som skjer når betrakteren ser på maleriet. Dette er ikke et helt nytt skifte, og viktig i denne forbindelse var også readymaden, (dadaist) fotomontasje, og (popkunsten) appropriasjon.

Appropriasjonen er sterkt beslektet med allegorien, og disse nye teknikker om å gjenoppta eller gjenvinne ting er avhengig av en hovedoperasjon, nemlig appropriasjon. Selve ordet "appropriate" betyr å tilegne seg. De som arbeider på denne måten skaper nye kunstneriske verk ved å ta et foruteksisterende bilde fra en annen kontekst, feks. kunsthistorien, reklame og media. I arbeidsprosessen kombinerer og tilegner kunstneren seg et valgt bilde med nye. Disse kunstnere kan også ta et kjent kunstverk gjort av en annen kunstner, å presentere det på nytt som sitt eget. Den postmodernistiske kunstner tegner eller maler det på nytt, eller avfotograferer verket. Denne nesten provokative handling med å overta andres verk går mot modernismens opphøyning av originalitet. Appropriasjon blir en teknikk eller en slags arbeidsmetode, og brukes som et instrument for å utrykke synspunkter på samtiden, både

³⁶ Roland Barthes, *Image Music Text*, Essays selected and translated by Stephen Heath, Fontana Press 1977, s.148. Roland Barthes, *Mythologies*, oversatt av Annette Lavers, New York, Hill and Wang, 1974, s.114.

hyllende og kritisk. Appropriasjon er på det kulturelle nivå hva ekspropriasjon er på det økonomiske nivå. Den er så virkningsfull fordi den benytter seg av en abstraksjon der det spesielle innholdet eller meningen til en sosial gruppe gjøres til en annen gruppes kulturelle form eller stil.

Denne tenke- og arbeidsmåte finner vi igjen hos både Slaattelid og Fenn. Duchamp brukte eksisterende bilder som utgangspunkt for sine readymades. Slaattelid og Fenn bruker og sine tilegnete motiv i nye sammenstillinger, og maler eller avfotograferer motivene på nytt. Som vi skjønner er dette ulikt modernismens krav om originalitet. Viktig for senere tids appropriasjonskunstnere var Pop-kunsten og Andy Warhol, som benyttet avisfotografier, reklame og tilogmed suppebokser som utgangspunkt for å skape sine kunstverk. Appropriasjon er en teknikk eller en arbeidsmetode, som Slaattelid og Fenn benytter for å skape sine kunstverk.

Hvis vi skal se på Slaattelids og Fenns arbeidsmetoder i forhold til allegori må vi ta i betraktning at dagens kunstnere lever i en virkelighet hvor alt er tilgjengelig i det øyeblikk man føler et behov eller en lyst, og det meste kan dekkes gjennom en umiddelbar tilfredsstillelse. Som en konsekvens av dette har vårt forhold til verden endret seg radikalt, og vi er omgitt av en elektronisk teknologi som gir en simultan tilgang til både verden og historien. Kunstnere i dagens samfunn har mulighet til å benytte ethvert materiale, fra enhver tidsepoke, fra enhver kilde, hvilket de også gjør. Både Slaattelid og Fenn gjør bruk av denne frihet til å hente elementer fra ulike deler av kunsthistorien. Med allegoriens inntog formidler ikke kunstnerne lenger sitt unike blikk i sine arbeider. Vi opplever stadig hyppigere at de gjør som kunstnere viser tilbake på et større kulturelt felt som de trekker elementer ut av. Disse kunstnerne blir som Barthes kalte det, mennesker som manipulerer tegn i sine arbeid, mens de selv er del i et mye større felt. Dette skiftet i perspektiv er noe både Slaattelid og Fenn er inneforstått med, og de har selv hatt en bevissthet om dette retoriske perspektiv.

I Fenns malerier finner vi ofte kunsthistoriske referanser, og det kan virke som om nye bilder rent konkret forbruker gamle. Et eks. på dette er *Stjerner og kors* og *Pastorale-serien*³⁷. Vi finner i Fenns tidlige arbeider referanser til motiver av Frank Stella, Jasper Johns og deres amerikanske formalistiske maleri, og nå også Monet og pastorale tradisjonen i senere arbeider. For å gjenkjenne disse referanser kreves endel forkunnskap, og maleriene balanser mellom referansene til kunsthistorien, og et forsøk på fortsatt å arbeide kritisk med maleriet. Illustrerende for denne arbeidsmåten er filosofen Thierry deDuves analyser av hvordan vi kan se på Kants estetikk etter Duchamps readymades. Han viste hvordan kunsten har endret seg,

³⁷ Se billedkatalog Fenn nr.6, nr.7, nr.10.

men uten at den kritiske muligheten er blitt borte, den har kun forskjøvet seg; "...
"emancipation project" has to be replaced by "emancipation maxim," and the critical function
of art has to be considered as reflexive and analogical rather than transitive and ideological"
³⁸. Som en parallell til dette skrev kunsthistorikeren Trond Borgen i sin katalog om Fenn og
denne måten å arbeide med malerier på;

"Han arbeider refleksivt og analogisk, ettersom hans bilder viser til, og trekker paralleller til,
spesifikke kunsthistoriske referanser: Fenns malerier er et refleksivt resultat av det som ligger
før ham i tid, og han anvender dette aspektet ved sin kunst som en del av den kritiske
funksjonen han ønsker at bildet skal ha."³⁹

Dette synes jeg beskriver godt hvordan han jobber allegorisk, og hva hans maleri er i forhold
til et formalistisk maleri. Hans bruk av sitater og referanser er en slags readymades i
forlengelse av Duchamps arbeider. I en postmoderne tilnærming kommer man til et punkt i
utviklingen hvor det høymoderne snus om. deDuve forsøkte å vise at Duchamp og hans
readymades har røtter i maleri, og ikke i skulptur som man først antok. Det abstrakte språket
som vokser frem i skulpturen kommer fra maleriet. deDuve påpekte at vi i kunsten nå står
overfor et paradigmeskifte, som møtes i Greenberg/Duchampkonstellasjonen. Greenberg
arbeidet i sine teorier om maleriet utifra grunnspørsmålet om det var et godt eller dårlig
maleri. Dette endret seg når Duchamp igjen ble trukket frem. Selv om han startet med sine
readymades rundt 1915 og således virket lenge før Greenberg i tid, fikk readymadene en ny
teoretisk relevans når de ble sett på igjen. De bragte frem den vinklingen at vi nå først måtte
vurdere om noe kunne ansees som kunst eller ikke, før vi kunne vurdere om det var godt eller
dårlig. Denne problematikken tok deDuve opp i "The readymade and the tube of paint". Han
knyttet her readymaden til maleriet, og hevdet at maleriet var dødt som håndverk men at det
var gjenfødt som idé⁴⁰. I følge Greenberg måtte maleriet bli abstrakt i sin motivutførelse for å
oppnå renhet. Den rene fargen ble også signatur for dette nye maleri⁴¹. Denne todelte
vurdering; først om det er kunst, og så om det er godt, er noe vi finner igjen i
postmodernismen, og både Slaattelid og Fenns bilder har denne problematikk i seg. De er
opptatt av håndverket i maleriene sine. Vi finner derfor en dobbelthet i deres maleri, for de
er både idébasert samtidig som de holder en gjennomgående høy håndverksmessig kvalitet.
Det som preger postmodernismen var at man ga opp håndverket, men fremdeles holdt fast

³⁸ deDuve, *Kant after Duchamp*, s.447.

³⁹ Trond Borgen, "A.I.Wonderland", publisert 2002 av Galleri Wang Oslo, i forbindelse med utstilling febr.15-
mars 17. 2002.

⁴⁰ de Duve, *Kant after Duchamp*, kap.3. s.149 flg.

⁴¹ *ibid.*, s.154-156.

ved idéen om maleri. Fargenes og formenes hensikt synliggjør idéenes tilsynekomst i maleriet. Dette betyr ikke at kunstnerens ambisjon er borte, den er fremdeles inntakt. Er det slik at Slaattelid og Fenn skiller seg ut i det at de fremdeles holder fast ved, og er opptatt av godt håndtverk? Jeg tror ikke dette nødvendigvis er et skille, selv om vi idag har tapt den historiske betydningen av håndtverket.

Duchamp spilte i sine arbeider hele tiden på en dobbelthet i forholdet mellom språket og det billedlige. Han ville at kunst ikke lenger skulle forholde seg til lukkede genre, men isteden til hele sanseapparatet inklusive språket. deDuve skrev om det spesifikke, som kjennetegnet modernismen og er de forskjellige adskilte mediene, og det generiske som er det generelle kunstbegrepet. Han problematiserte Kandinskij og det abstrakte maleri mot Duchamp og readymaden. Begge disse ting kan sees på som en reaksjon på at maleriet har mistet sin funksjon pga foto og industrialisering. deDuve flyttet readymaden inn i maleriproblematikken, og tubemaling kunne ansees som en readymade. Før Duchamp var maletuben bare en masseprodusert artikkel. Readymadeproblematikken var allerede innenfor maleriet, mente deDuve. Når Kandinskij arbeidet hadde Duchamp gjort sine readymades. Kandinskij må se maleriet på nå var at det ikke var en avbildning, men et eget elementærspåk basert på fargen. Ut av dette kom to retninger; abstraksjon og readymade. deDuve mente man fikk to forskjellige ting; det første er et maleri som forholder seg til mediumet representert ved Kandinskij tenking, og det andre det generelle kunstbegrep dvs. readymaden som Duchamp står for. Maletuben blir her det manglende bindeledd som deDuve satt inn i maleriets historie.

Slaattelid og Fenn kan begge sies å ha slektskap både med de konseptuelle kunstnere og appropriasjonskunst, men også til en viss grad minimalistisk kunst som disse retninger sprang ut av. Det modernistiske maleri i Greenbergs ånd ble her ofret, og kunstnere i bevegelser som Neo-Geo arbeidet nesten med en parodi av Greenbergs modernisme. Slaattelid og Fenn har i sine malerier referanser til og dialoger med modernismens dogmer.

I Fenns hybride og ”urene” malerier skaper han en konflikt gjennom en mangel på fastlåst innhold, og manglende fokusering. Dette gjør seg gjeldene både i de vertikale stripene som dekker landskapsmaleriet, og i det diffuse naturinntrykket, som aldri får sjansen til å tre frem klart og skarpt. Disse motsetninger skaper en dialektisk drøfting av maleriet, og maleriens betydning ligger i den syntesen som oppstår. Han drøfter maleriet gjennom disse motsetninger. Ved å appropriere tidligere tiders motiv og stil kan Fenn sies å opphøye selve bildet, og gjøre det til målet for kunstnerens og kunstens begjær. Hans malerier etterstreber ikke Greenbergs idealer om å dyrke fargen og flaten for å oppnå et rent maleri.

Gittermønsteret i Fenns maleri som først stenger for innsyn, åpner allikevel innsynet gjennom

sine kunsthistoriske referanser. Malerienes titler forsterker denne referansen til kunsthistorien.

Slaattelid refererer og tar i bruk kunsthistorien som readymade på en enda mer direkte og tydelig måte enn Fenn. Dette ser vi feks. i hennes *Stempel-serie* og i *Blendet, åpnet. Hill*, hvor hun gjør bruk av tidligere malerier⁴². I stempelserien benytter hun et lite fragment av en landskapsiluett tatt fra C.F.Hills maleri *Måneskinnslandskap* fra 1877. I stempelserien benyttet hun bare skogholtet fra Hills bilde som motiv, men i *Blendet, åpnet.Hill* tok hun med utgangspunkt i en svart/hvitt kopi hele motivet for seg. I de tre bildene har de tre landskapene ulik grad av tydelighet, og de er også satt sammen med monokromer. Hvert av maleriene er et diptyk med sorte eller mørkegrønne monokromer på den ene eller begge sider. Alle disse arbeidene er også basert på sort/hvitt kopien av Hills originalbilde. Slaattelid er av den oppfatning at når fotostatkopien representerer det som vekker hennes interesse, kan hun avstå fra et møte med originalbildet. Originalen kan i dette henseende ikke bytte ut det som interesserer henne ved fotostatkopien.

Hennes fragmentariske bruk av tidligere bilder er som sagt noe som kjennetegner det allegoriske. Hun benytter seg og av film som utgangspunkt for maleri og billedproblematikk, som Antonionis film *Blow up* fra 1966, som inspirerte henne til å gå i gang med å dele opp Leonardo daVincis *Bebudelsen* fra 1474 i en billedfrise kalt *Blow up* og *Stemma. Quattrocento 2*⁴³. Hun har gått bort fra Leonardos hovedmotiv, i dette tilfelle engelen og Maria, som vi kun ser som negative former, eller de er helt utelatt. Dette kan sees i *Stemma. Quattrocento 2*, der engelen er en negativ form innfelt i løvverket, mens Maria er fullstendig utelatt og kun representert i form av sorte og hvite vertikale monokromer. Slaattelid utelater her det som utgjør selve fortellingen i hovedmotivet, og løvverket og renessanselandskapet fanger kunstnerens interesse og utkonkurrerer bebudelsesscenen. Mye av referansen for dette finnes i malerienes titler, og hun sier også selv hun har fått det fra Antonionis film *Blow up*⁴⁴. Store deler av handlingen i denne filmen foregår i mørkerommet, og den handler i korte trekk om en fotograf som får i oppdrag å fotografere et pars stevnemøte i parken. Da han senere skal fremkalle disse bildene, oppdager han en bevegelse i krattet bak paret som fanger hans interesse. Denne bakgrunnen forstørres uttallige ganger og hovedmotivet oppleves nå som fullstendig underordnet den kriminelle handling som har funnet sted i bakgrunnen. Slaattelid mener man i Leonardos bilde får noe av den samme følelsen, og at han vier sin interesse til landskapet i bakgrunnen og et øyeblikk glemmer hovedmotivet som egentlig er bebudelsen. Slaattelid har i disse malerier påtatt seg fotografens rolle og i fem bilder kalt *Blow up* har

⁴² Se billedkatalog Slaattelid nr.11, og nr.14.

⁴³ Se billedkatalog Slaattelid nr.9, og nr.10.

⁴⁴ Mari Slaattelid, "Blow up", katalog til utstilling i Galleri K, *Categorical Images*, 1999, s.16.

hun forstørret landskapet bak Maria og undersøkt om det kan befinne seg noe der som kan kaste lys over Maria og engelens møte i Leonardos bilde. Hennes bakgrunn står derimot i sterk kontrast til Leonardos grønne vegetasjon og grårosa himmel. I Slaattelids utførelse sees en mørk, nesten svart, tynt og sirlig malt vegetasjon, mot en nærmest sølvskimrende himmel eller personenes negative former. Vi aner den glatte metallplaten som skinner gjennom disse tynt malte områdene. Hennes fargevalg gir bildene en nærmest grafisk karakter, og fokuset rettes mot det punktet hvor fargene begynner å få betydning. Begynnelsen på dette er kontrasten mellom de lyse og mørke områdene og spillet i gråtoner i maleriene.

I motsetning til Antonionis film medfører ikke denne forstørrelsen at noe skjult i bakgrunnen åpenbarer seg for oss i maleriet.

Blow up-serien er tydelig organisert rundt fotografiet og den fotografiske gjentakelsen, det ligger nær å tenke på filmrullens bilder og måten indeksen med sitt registeroppsett brukes for å vise ulike sammenlikninger. Hun har brukt landskapet, som ansees som et av maleriets kjernemotiv, til å bevege seg vekk fra en romantisk og ekspresjonistisk kunstforståelse. Bildene befinner seg på grensen til hva som er maleri, og kan isteden oppleves som skyggebilder, avtrykk eller malte fotografier. I filmen *Blow up* skjuler bakgrunnen en kriminell handling, noe som er umulig i maleriet selv om bakgrunnen forstørres opp. Bakgrunnen i maleriet er kun en relasjon til forgrunnen. Bakgrunnen i Slaattelids bilde oppleves tross forstørrelsen som en samlet, tett og ugjennomtrengelig flate. Det er ikke noe skjult som trer frem for betrakteren.

Motivet er sterkt og meget ulikt beskåret i de fem bildene, og vegetasjonen opphører å tilhøre forgrunn eller bakgrunn. Den oppleves isteden som positive og negative flater representert ved det mørke sett mot det lyse. Slaattelid sier selv om bildet *Stemma. Quattrocento 2* at hun har tatt for seg det uviktige i bildet;

”I landskapet bak, i de hendelsesløse kulissene projiserer hun betydning.”⁴⁵

Denne serien består av bilder som for betrakteren glir mellom ulike suggestive referanser. Svarene er ikke fastlagt, og bildene består av visuelle fragmenter, som vi føler vi trenger koden til for å kunne få svar på våre spørsmål. Dette må kunne sies å være malerier som simultant både gir og hindrer mening. Vi kan ikke finne de endelige svar i selve bildene, men er avhengig av kunnskap om utenforliggende referanser som de henspiller på. Det er heller ikke sikkert det er et endelig svar, og det er ofte heller ikke det vesentlige. Det viktige er heller at Slaattelid med sin bearbeidelse har gått gjennom en undersøkelsesprosess og et

⁴⁵ *ibid.*, s.16.

prosjekt. Maleriene kan fremtre som ukomplette, og blir derfor ofte sett på som fragmenter som må tolkes av betrakteren.

3.4 Hvorfor så mange stridigheter i maleriet?

Maleriet har blitt en kunstform der mange stridigheter har utspilt seg. Maleriet har gradvis oppnådd den høyeste plassen i den klassiske teknikkinndelingen, ved å bli konstruert som det mest mimetiske, det mest illusoriske, og den kunstform som mest av alt åpner seg mot en annen verden. Det merkelige er at abstraksjonen først kan motiveres på grunnlag av et analogt argument som igjen hevder overlegenhet i termer av dets evne til å skape en passasje mot en annen verden. Abstraksjonen skaper ”korrelat” eller motsetninger, hevdet Kandinskij, sjelelige modeller for et indre hendelsesforløp. Abstraksjonen kan derfor ihverfall i sin innledningsfase motiveres av denne nye og utopiske tilgangen til en høyere verden som er mer ideell, mer sann, mer eksisterende enn representasjonens verden, som dersom den sammenliknes med den nye realiteten er død, forstenet, representerende og derfor sekundær. Maleriet har i motsetning til skulpturen et mer problematisk forhold til teknikken, og opplevde av den grunn de moderne formene for reproduksjon som spesielt truende for sin eksistens. Maleriets død ble til stadighet proklamert av ulike grunner i kunsthistorien. Det er særlig fotografiet som er blitt opplevd som en trussel for maleriets eksistens. Noen hevdet derimot at fotografiet har frigjort maleriet fra sin etterliknende funksjon, og isteden latt det utvikles fritt som maleri. Mistanken om at denne frigjørelse bare er tilsynelatende er nær, og vi føler at utsagnet i virkeligheten undergraver maleriets historiske legitimitet som en representasjon med troverdighet.

Avantgarden reagerer på maleriets dialog med de ulike tekniske nyskapninger, og reaksjonene kan grovt deles i to. Vi får enten en større vekt på håndens arbeide, eller vi ser forsøk på å innføre mekaniske og industrielle momenter i maleriet. Samspillet mellom disse to ytterpunkt setter sitt preg på det moderne maleriets spillerom, helt frem til dagens konflikter mellom ”det konseptuelle” og ”det visuelle”, og de stadig tilbakevendende forsøk på å gjenoppleve det gestuelle, enten som fysikalitet eller som en slags stimulert retorikk.

I mediet maleri står de to kunstnerne Malevitsj og Mondrian for to ulike varianter av abstraksjonens utopi, men hos begge ser man hvordan virkeliggjørelsen av maleriets vesen bringes sammen med visjonen om dets død. Kunsten må forlate den synlige verden, og legge imitasjonen og tradisjonen bak seg for å kunne hevde det radikalt nye. Selv om de står for motsatte teorier, kan de begge sies å være like utopiske, og maleriet blir plassen for den revolusjon som skal omstrukturere hele samholdet. Det skal ikke lengre gjøres som mimesis

eller ved representasjon, men ved presentasjon av en ny virkelighet, som gir opphav til en konflikt mellom overflatens fysikalitet og dens uendelighet, mellom bildet som ting og som idé. Dette kan antakelig sees på som en lykkelig død for maleriet, hvor de to betydninger endelig harmonerer; maleriet slik vi kjenner det dør fordi det endelig har oppnådd sitt formål. Det opphører å være en estetisk representasjon og kan danne grunnlaget for en ny verden⁴⁶. Malevitsj og Mondrians visjoner blir idag sett på som en del av den modernistiske arven og er forlengst representert ved museer verden rundt. I denne prosess av institusjonalisering som følger står ikke lenger modernismen som et brudd med fortiden, men isteden som en logisk utvikling og virkeliggjørelse av den.

Hvor går så grensen mellom bilde og ting? Maleriet grenser både mot objekt og illusjonisme. Det må finnes en siste rest av illusjonisme igjen i maleriet, men i en helt annen form enn vi er vant til fra perspektiviske bilder ol. deDuve hevdet at mellom dette fantasipregede dypet og den materielle overflaten skildrer maleriet en bevegelse inn mot en ambivalent og svevende overflate, en reduksjon som aldri helt blir fullbyrdet, da det ville være ensbetydende med å se det tomme lerretet som en readymade⁴⁷. Han skrev at den Greenbergske reduksjon av maleriet til kun å dreie seg om sin essens aldri må nå frem, da dette ville avslutte maleriets sluttpill for raskt. Fantasien om det rene, ubearbeidede lerret som maleriets endestasjon, havner i samme grenseposisjon som Duchamps readymade, og blir sett på som en overgang fra maleri til et spørsmål om det kan anees som kunst. Det er derfor ingen historisk tilfeldighet at den første generasjon av konseptkunstnere på 60-tallet utviklet seg fra det monokrome maleriet, hvilket Greenberg aldri anerkjente.

Fra minimalismen og frem til idag opplever vi en dialog med en konseptuell dimensjon, mellom de som hevder at maleriet er dødt, og de som fortsetter å arbeide med maleri. Genren er fortsatt i oppløsning og blandes med nye medier og presentasjonsformer som; performance, video, konseptkunst, skulptur, sytråd og foto. Enkelte hevder dette kan være med på å true maleriets eksistens, som Douglas Crimp i sitt essay "The end of Painting", der han skrev at det å opprettholde maleriet med sine vesentlige konvensjoner må sees som en regressiv nyinvestering i en tapt tradisjon, fordi den virkelige avantgarden fortsetter modernismens bevegelse forbi det mediumsspesifikke og retter sin selvkritikk mot begrepet kunst i sin alminnelighet, og mot den estetiske institusjonen i seg selv⁴⁸.

⁴⁶ Wallenstein, "Måleriet- Det utvidgde faltet", s.21.

⁴⁷ deDuve, "The readymade and the tube of paint", *Kant after Duchamp*, Part II, kapittel 3, s. 147-196.

⁴⁸ Douglas Crimp, "The End of Painting", *October*, 1981, Spring, s.69-86.

Sett i et større perspektiv kan to grupper sies å definere to ulike sider i debatten om postmodernisme. Den ene er en kritisk videreføring av modernismens utvidede gransking av det medium og genrespesifikke, og videre ut i en sosial og semiotisk dimensjon som med nødvendighet må utnytte hybridformer som tekst- bilde, dokumentasjoner ol. Den andre siden blir å se den som en mulighet til fritt å vende tilbake til de gamle former og beholde genrene inntakte.

Hvordan er det da mulig å jobbe med maleri i 90-årene?

Skal man gå så langt som enkelte kunstnere å male i bevissthet om at det ikke går, male selve slutten på maleriet som en historisk autoritativ modell? Denne måten å jobbe med maleri på kan vi tydelig se hos kunstneren Gerhard Richter, som er en kunstner både Slaattelid og Fenn er meget opptatt av. Richter arbeider med maleri på en måte som problematiserer maleriets eksistensberettigelse.

Dagens bruk av maleriet handler i mindre grad om å stille spørsmål ved dets begrensninger enn om å undersøke det maleriske som effekt, bortenfor de mediumspeifikke og konvensjonsbetingede strategiene i formalismen. Maleriets ulike materialer, verktøy og plass, samt dets sammenheng med den maleriske handling kan idag oppleves som mindre sikker enn noensinne, men ikke på en negativ måte. Det må sees innenfor postmodernismen, der feltets utvidelse ikke lar noen tradisjonelle parametre forbli inntakte, men dette gjør ikke den kraft maleriet besitter, både ideologisk, estetisk og historisk noe mindre dramatisk. Både Slaattelid og Fenn skiller seg fra modernismen ved at de arbeider med maleri som peker utover seg selv.

Dette nye maleriets problemfelt består av to sider. Det ene er en utvidelse av hva som ansees å være maleriets tradisjonelle uttrykksmiddel, til også å omfatte andre middel enn de vi vanligvis betrakter som maleriets. Dette kan være ting som foto, video, skulptur, performance, trykkteknikker, tegning og installasjon. Den andre utvidelsen innebærer en interesse for sider vedrørende maleriets innhold, dvs. dets tematikk. Hos flere kunstnere idag, og hos både Slaattelid og Fenn, finner vi et maleri som har utvidet sine innholdsmessige grenser til å nå langt utover estetiske eller andre interne maleriske spørsmål. Måten kunstnere arbeider med maleriet idag gir det inntrykk av at det befinner seg i et fruktbart krysningsfelt.

3.5 Maleriets stilling i Norge

Maleriet inntar ikke lenger noen selvfølgelig posisjon som billedkunstens ypperste medium, men i Norge har det ikke vært utsatt for en så radikal kritikk fra kunstnerhold som i enkelte

andre vestlige land. Både den økonomiske kursen og populariteten av å velge maleriet som kunstnerisk medium har vært unormalt svingende de siste par tiårene. Dersom man på tross av problemene valgte å fortsette å male mente mange at kunstartens historie ikke kunne fornyes eller hadde mer å si.

Maleriet fikk på 80-tallet en kraftig fremvekst på den internasjonale kunstscenen. New York og Vest-Berlin ble to viktige baser for maleriet på 80-tallet, og flere norske kunstnere oppholdt seg her i kortere eller lengre tid. Den store mengden gallerier i SoHo, Royal Academys utstilling "New Spirit in Painting" i London i 1981 og Martin Gropius Bau som arrangerte den store utstillingen "Zeitgeist" i 1982 ble viktige informasjonskilder for kunstnere. På Veneziabiennialene fikk maleriet og spesielt den italienske 'transavantgarden' en fremtredende plass blant samtidskunstens forskjellige manifestasjoner. Disse utstillingene viste det nye maleris mangfold og motsetninger. I land som Italia, Vest-Tyskland og Amerika ble det med suksess lansert retninger som Bad painting, Heftigmaleri, ny-ekspresjonisme, Transavantgarde og Neo-Geo. Greenbergs doktriner og denne 80-talls ekspresjonismen blir to motpoler innenfor kunsten. Disse to ulike posisjoner tydeliggjøres. Slaattelid og Fenn problematiserer begge disse retningene i sine malerier. Dette gjør de både i det at deres bilder refererer utover seg selv, forteller historier, benytter tegn og toner ned det ekspressive i størst mulig grad.

En større interesse for maleriet så vi også i Norge på denne tiden, men maleriet har her hele tiden hatt en sterkere posisjon enn internasjonalt. Vi har hatt en mer jevn interesse for maleriet, og det har ikke blitt erklært dødt slik det til tider er blitt i andre land. I Norge gav troen på maleriets nyvunne muligheter seg utslag i en generasjon nyekspresjonister, mens enkelte andre valgte seg mer klassiske forbilder. Dette kan vi se i en bok av Harald Flor og Leena Mannila kalt *Den nye generasjonen, Norsk maleri i 1980 årene*⁴⁹. Her presenterer de flere norske kunstnere som kan knyttes opp mot den internasjonale maleribølgen i 80-årene, og som arbeider med maleri og maleriproblematikk på en annen måte enn Slaattelid og Fenn. Det dreier seg her om norske kunstnere som Sverre Wyller, Arvid Pettersen, Olav Christopher Jenssen, Håvard Vikhagen mfl.

Det ble også her til lands arrangert utstillinger for denne nye bølgen av maleri, men entusiasmen for maleriet ble kortvarig og allerede da utstillingen på Kunstnernes Hus i 1992 ble arrangert med et utvalg av 80-tallets nye ekspresjonister, følte det som det var forbi⁵⁰. Avisenes kritikker av denne utstillingen var også meget negative.

⁴⁹ Harald Flor og Leena Mannila, *Den nye generasjonen, Norsk maleri i 1980 årene*, Oslo, Stenersen forlag, 1988.

⁵⁰ Denne utstillingen het Norsk nyekspresjonisme, og var i tidsrommet 25.01-08.0 1992 på Kunstnernes Hus i Oslo.

I 90-årene skjer det et fullstendig omslag i kunsten og kunstlivet i forhold til maleriet. Vi opplever i 90-årene en bred neo-minimalistisk trend der arkitektur, design, mote og maleri henger sammen og refererer til hverandre på en tydeligere måte enn tidligere. Dette er med på å styrke tesen om at både Slaattelid og Fenn som kunstnere er aktuelle i forhold til det formalistiske. I kunsten nå dominerte installasjoner, objekter og fotografier internasjonale mønstringer, og maleriet var knapt synlig. Maleriet blir på denne tiden stilt spørsmål ved; om det fremdeles er et medium som har noe å si, og hvilken kunstnerisk verdi maleri har. Kunstnere på 90-tallet sa ofte at det var langt flere og interessante muligheter til å utfolde seg innenfor andre medier. Blandt yngre kunstnere nå ser vi delvis en reaksjon på 1980-tallets internasjonale ny-ekspresjonisme, men vi får også et omfattende oppgjør med selve ekspresjonismens uttrykksform og status. Det var akkurat i denne brytningstiden på 80- og 90-tallet at Slaattelid og Fenn utdannet seg og var i ferd med å finne sine uttrykk og ståsted i kunstverden. De valgte og fant det utfordrende å jobbe nettopp med maleriet, i motsetning til mange andre på denne tiden. Det var nemlig nå ikke et så selvfølgelig og naturlig valg som det hadde vært bare få år tidligere. Både Slaattelid og Fenn kan vel sees som kontraster til de kunstnere som Flor omtaler i sin bok, i det at de stiller spørsmål ved maleriet som medium og at de går bort fra det ekspressive i retning av et anti-ekspressivt uttrykk. På 90-tallet i Norge kommer hele den alternative scene til syne på en helt annen måte enn tidligere. Det etableres nye gallerier og prosjekter utenfor den etablerte kunstscenen. Dette åpnet videre for helt andre måter å arbeide på for kunstnerne, noe som igjen fikk betydning for uttrykksmåter.

Noe av problemet med maleriet, og da i særlig grad landskapsmaleriet, er at det allerede i utgangspunktet var kunst. Mens alle former for fotografi, video, objekt eller installasjoner må bli definert som kunst for å bli sett på som kunst, er et maleri forstått som kunst i seg selv. Dette kan være noe av grunnen til at den mest interessante maleriproduksjonen i 90-årene har oppstått i nær dialog med andre teknikker.

Det var i Norge på denne tiden en håndfull kunstnere som valgte å arbeide i 90-tallets malerifelt, og som prøvde å få frem nye muligheter i maleriet, som var helt annerledes enn på 80-tallet. De arbeidet gjerne med maleriet i kombinasjon med andre teknikker. Sentrale kunstnere her er Thorbjørn Sørensen, Thomas Sæverud, Anne Karin Furunes, Steinar Jacobsen, Mari Slaattelid og Harald Fenn. På begynnelsen av 90-tallet så vi representert særlig ved disse kunstneres arbeider et oppgjør med maleriet som vi ikke har hatt her i landet tidligere. Det oppsto et klart brudd fra ny-ekspresjonistenes arbeider, og deres andre og nye maleri vokste ut fra dette. Det var på denne tiden hos kunstnerne en ny og ganske annen bevissthet rundt det å male som ikke hadde vært tidligere. Andre sentrale kunstnere her er også Ole Jørgen Ness, Bjarne Melgaard og Børre Sæthre som trekker maleriet tydeligere over i installasjoner mv. De tydeliggjør også problemstillingen om å åpne maleriet for omgivelsene.

Tidsskriftet UKS-Nytt (det har nå byttet navn til UKS-forum for samtidskunst) spilte på denne tiden en viktig og sentral rolle for kunstnere og kunstinteresserte. Redaksjonen i tidsskriftet orienterte seg mot utlandet, og var meget dyktige i kjapt å få tak i og oversette banebrytende og relevante artikler. Både Slaattelid og Fenn fulgte nøye med i deres publiseringer i 80-årene, noe som må antas å ha vært med på å prege deres holdninger og uttrykk. Slaattelids mann Stian Grøgaard var også en sentral medarbeider i UKS-Nytt i disse årene.

En meget viktig artikkel i norsk kunstnerisk sammenheng er spesielt oversettelsen og publiseringen av Hal Fosters artikkel; ”Ekspresjonismens kortslutning”⁵¹. Redaksjonen i UKS-Nytt var her særdeles raske med å se betydningen av denne artikkelen for kunstnere her til lands, og resultatet ble et oppgjør med ekspresjonismen. Kuratoren Øystein Ustvedt sier om dette;

”Generelt kan dette oppgjøret sees i sammenheng med en gryende strukturalistisk og poststrukturalistisk inspirert kunstkritikk, og interessen for språkets iboende fiktivitet og retorikk. Feiringen av ekspresjonismens vekt på et umiddelbart og autentisk uttrykk ble skiftet ut med et i større grad språkproblematiserende ideal.”⁵²

I kunstlivet på denne tiden og hos både Slaattelid og Fenn finner vi dette igjen i det at maleriet ikke lenger tar for seg inderlighetens estetikk, men isteden knyttes til kulturelle koder. Dette postmoderne maleri kjennetegnes særlig ved iscenesatte situasjonsposisjoner og spill.

Jeg vil prøve å gå litt nærmere inn på enkelte ting i Fosters artikkel og på den betydning den må antas å ha hatt for 90-årenes maleriuttrykk som står sentralt i oppgaven. Jeg velger å gå utifra originalteksten. Foster vil her først og fremst prøve å diskutere ekspresjonismen som et spesifikt språk. Dette finner han derimot problematisk av den grunn at ekspresjonismen benekter sin egen status som språk, noe som følger av dens krav om umiddelbarhet og vekt på jeget som opphav. For å kunne dekonstruere ekspresjonismen mente han vi må prøve å vise hvordan den er konstruert retorisk, og at det ekspresjonistiske jeget og tegnet tilhører et foruteksisterende billedrepertoir. Han hevdet derimot at hans analyse i virkeligheten er overflødig av den grunn at arbeidene til flere unge kunstnere reflekterer kritisk over språket til ekspresjonismen. Foster nevner som eksempel flere utenlandske kunstnere, men også Slaattelids og Fenns malerier tar opp denne tråden. Han skriver om disse kunstneres kritiske arbeidsmåte;

⁵¹ Hal Foster, ”Ekspresjonismens kortslutning”, oversatt i *Uks-Nytt*, 03.04.89, s.15-18. Originalartikkel i Hal Foster, ”The Expressive Fallacy”, *RECODINGS: Art, Spectacle, Cultural Politics*, 1989, s.59.

⁵²Hans-Jacob Brun og Øystein Ustvedt, *Frans Widerbergs malerier 1956-1996*. 1996, s.76.

”This critique, by no means the sole motive of such art, arises logically from its different premises: for this art, often purloined and montaged images, is opposed to the expressionist model of the expressive self and the empathic viewer (it is less opposed, however, to the ironic use of this model by certain neoexpressionists). Moreover, the critique is limited neither to expressionism the historical style nor neoexpressionism the art-world phenomenon: for these artists expressionism is much more- it is the official rhetoric of both our old metaphysical tradition and our new consumerist society.”⁵³

I Fenns tidlige Ross Bleckner inspirerte malerier som *Columbus I*, får vi inntrykk av at han er opptatt av andre ting enn ny-ekspresjonismen og det heftige maleriets store gester⁵⁴. Maleriet har en glatt og glinsende overflate, hvor skinnende lyskuler kontrasterer mot det absolutte mørke. Han vil fjerne seg fra subjektivitet og synlige spor etter kunstneren, og bruker først sprayboks, men senere airbrush for å få den overflateeffekten han ønsker i sine malerier. Det ekspressive skal erstattes av analyse, distanse og en problematisering av maleriet. *Columbus I* er i sitt uttrykk orientert mot amerikansk 1960 talls formalisme, men bryter allikevel med denne. Greenbergs ideer om at maleriets renhet kommer frem ved å dyrke fargen og flaten, gjelder ikke for Fenns malerier. De ville i henhold til denne lære bli sett på som meget urene, da han bringer sammen elementer som ikke naturlig hører hjemme i samme bilde. Maleriene hans er på en merkelig måte abstrakte og dekorative samtidig som de oppfordrer oss til å lese og forstå dem figurativt. Hans geometriske abstrakte malerier er fylt med fragmenter og referanser til kunsthistorien, særlig modernismen. Maleriet inneholder historier og fortellinger som leder utover bildet som en lukket og autonom virkelighet. Maleriene er i dialog med både kunsthistorien og historien. Fenns bilder åpner opp for omverdenen, noe som kan knytte ham til yngre amerikanske kunstnere som Ross Bleckner og Philip Taaffe i større grad enn til abstrakte og minimalistiske kunstnere. Det er særlig tittelen på hans bilder feks. *Columbus I* som leder mot en figurativ forståelse og får oss til å tenke i retning av maktforhold og Spanias erobring av Amerika. Det er på ingen måte bare Fenn som er opptatt av dette, noe vi ser representert ved utstillingen “Syndige abstraksjoner” som tar for seg den nye abstraksjonen⁵⁵. Denne diskusjonen er også del av en større internasjonal diskusjon som pågår, og er en del av den Anglo-Amerikanske kunstdiskusjonen.

Det skal være en distanse mellom kunstner og maleri, og bildene oppleves også som tydelig konstruert. I flere av maleriene bla. *Columbus I og II*, *Stjerner og kors* og *Boogie Woogie* finner vi antydninger til fragmenter og elementer både fra trivialkulturen og fra

⁵³ Foster, *RECODINGS: Art, Spectacle, Cultural Politics*, s.66.

⁵⁴ se billedkatalog Fenn nr.1.

⁵⁵ Denne utstillingen var kurert av Øystein Ustvedt på Astrup Fearnley museet i perioden 25.01-17.03 1996.

kunsthistorien. Idealene nå søkes av Fenn særlig hos sentrale modernistiske kunstnere som Piet Mondrian, Kasimir Malevitsj, Kenneth Noland og Frank Stella, men vi finner også referanser til nyere kunstnere som Ross Bleckner, Luc Tuymans og Jonathan Lasker. Fenn anvender og spiller på kunsthistoriske og filosofiske referanser som han anvender i sine analyser av maleriets virkemidler og muligheter i dagens situasjon. Vi som betraktere sitter derimot ikke igjen med noen entydig mening, eller noen klar definering av motivet. Dersom vi ser på de seneste maleriene hans *A.I. Wonderland*, aner vi et plan, et ufokusert landskap, referanser til foto, men det hele er utført som maleri. På et annet plan gjenkjenner vi hans karakteristiske gittermønster. Dette er malerier som hele tiden gir oss flere fokuseringspunkt, ulike sjikt og plan hvor ingen er mer overordnet enn andre noe som vanskeliggjør en samlende forståelse. Kunstneren gir heller ikke betrakteren noen hjelp i å finne hva som skal være "riktig løsning".

Den elektroniske teknologien har gitt oss en simultan og enkel tilgang til både verden og historien. Dette er en frihet både Slaattelid og Fenn i stor grad benytter seg av, og som deres malerier gjenspeiler.

Samme tendenser som i Fenns billedspråk kan vi til en viss grad også se hos Slaattelid, men hun er mer variert i sitt maleriske uttrykk enn Fenn. Skal vi prøve å beskrive hennes uttrykk må det vel være at hun preges av en reflekterende holdning som i stor grad styrer hennes kunstneriske virksomhet. Hun søker å gi betrakteren av sine bilder holdninger og opplevelser som er krevende, men samtidig givende. Fenn holder nokså konsekvent på sine tidligste idealer som han videreutvikler og perfektionerer, mens Slaattelid som gikk litt før ham på kunstakademiet hadde en periode med pastost malte landskapsbilder. De ble referert til som en type stille bilder med referanser til europeisk kunsttradisjon, og de sto som et alternativ til alle de heftige neo-bevegelsene og inntredenen av monokromet vi så i norsk kunsthistorie på denne tiden. Hennes lille maleri *Rose, skugge, vatn* er nokså abstrakt og ekspressivt i utførelsen og vi aner mye natur der. Dette bildet var med på utstillingen «Stillhetens sprog» i Kunstnernes Hus i 1993. Hun skiller seg allikevel litt ut fra andre på denne tiden, der de fleste malte bilder i store format. Hun gikk bevisst imot dette og valgte å male meget små bilder.

Det er nokså klart at både Slaattelid og Fenn begge har en stor forkjærlighet for maleriet, og av denne grunn søker de uttrykk som gjør at maleriet fremdeles kan oppleves som aktuelt. Et spørsmål mange kunstnere stilte seg på 90-tallet var om dette relativt utprøvde mediet fremdeles hadde et kreativt potensial, og om malere nå arbeidet under andre forutsetninger enn tidligere?

Man kan i ettertid konstatere at det har skjedd en forandring i kunstneres forhold til maleriet. I dag er ikke malerkunstens relevans gitt på forhånd. Kunstnere prøver ut forskjellige

muligheter både i og utenfor maleriet, og danner seg en egen holdning til mediet og hva de vil bruke det til. Når de har gjort dette er det muligens lettere for dem å være malere etterpå. Den store interessen for maleriet på 80-tallet kan heller ikke sees isolert fra tidens økonomiske høykonjunktur og den jappekultur som oppsto. Vi hadde et kunstmarked som trengte produkter, og malerier var meget anvendelige. Selv om det kanskje på 90-tallet kan sies å være enda mer høykonjunktur, var maleriet ikke lenger like salgbart som på 80-tallet. Mange var mer komfortable med å kjøpe foto og andre kunstarter enn maleri. Etterspørselen etter malerier har nå avtatt betraktelig. Når det ikke lenger er noe selvfølgelig mottagerapparat, tvinges kunstnerne til å reflektere over hele sin virksomhet og presentasjonsmåte. De blir stilt overfor et valg, og må selv finne et sted som passer til den funksjonen deres bilder skal ha. Det å lage noe nytt får betydning i forhold til tidligere malere, og man blir mer klar over det som binder hele maleriets historie sammen. Det er positivt med en økt bevisstgjøring omkring maleriet for at det fremdeles skal være fruktbart å jobbe med det. Flere kunstnere mener at maleriet har et potensial selv i dag, men dette er ikke gitt av seg selv⁵⁶. Den kunstneriske verdien i dagens maleri ligger et annet sted enn i penselstrøket og fargekombinasjonen. Det betyr at den teoretiske undervisningen på institusjoner som feks. kunstakademiet blir minst like viktig som andre ting elevene skal lære der.

Selv om det ligger en begrensning i maleriet, har kunstnere opp gjennom tidene klart å variere et uttrykk innenfor denne firkanten, og de vil antakelig aldri slutte fullstendig med det uansett hvilke nye teknikker som dukker opp. Denne begrensningen kan kanskje nettopp være utfordringen for de som velger å jobbe med maleriet. Eksempler på denne økte problematisering av maleriet har pågått fra begynnelsen av 90-tallet, hvor maleriets posisjon i større grad ble synliggjort.

Både Slaattelid og Fenn arbeider med maleri, men i et nytt og utvidet felt, det er maleri nært forbundet med fotografi, grafiske teknikker og fjernt fra den maleriske stoffligheten og det autentiske strøket. Det er også et maleri som i stor grad refererer utover seg selv, særlig i titlene, og går således mot Greenbergs formalisme og det innholdsløse maleri som dyrker flaten. De bruker et allerede etablert tegn og meningssystem for å si noe nytt. Maleriet overlever kanskje nettopp fordi vi opplever dets potensial til å fornye seg. Vi går nå fra problemstillingen om maleriets død til heller å se på dets muligheter.

Motivene de søker å tilegne seg i sine maleri henter de ofte fra landskapstradisjonen. Det kan være landskapsformer de benytter som readymades og parafraser i sin videre bearbeidelse, eller referanser til mer omfattende landskapstematikk som feks. pastoralen. I kapittel 4 skal

⁵⁶ Morgenstern, *Norsk kunstårbok 93/94*, s. 26-36. Her har kunstneren og kritikeren George Morgenstern intervjuet et utvalg kunstnere om nettopp denne problemstillingen.

jeg vise at de arbeider analyserende med maleriet og landskapet på en måte som er bortenfor det romantisk/ekspressive maleri vi ofte ser i landskapsgenren. Det er særlig to ting som er av betydning for drøftelsen og sammenstillingen av Slaattelids og Fenns malerier, nemlig landskapet og 1980-årenes appropriasjonskunst.

4. Kapittel Genren landskap og dens tradisjon sett mot Slaattelids og Fenns malerier

4.1 Presentasjon av problemstillingene i kapitlet

Etter en kort historikk om landskapsmaleriet skal jeg gå grundig inn på enkelte epoker og kunstnere, hvis arbeider jeg ser på som en form for kontinuitet eller brudd med det Slaattelid og Fenn arbeider med i sine malerier. Min hensikt er derfor ikke å gi noen sammenfattende innføring i landskapsmaleriet. For å gjøre drøftelsen klarere har jeg valgt å først legge frem generelle teorier om landskapstradisjonen, før jeg går spesifikt inn på nordisk landskapstradisjon. Tilslutt tar jeg for meg landskapet i forhold til den moderne maleritradisjon. Det vil fungere som en naturlig overgang til å se Slaattelid og Fenn i forhold til landskapstradisjonen, og med basis i det abstrakte maleriet.

Både Slaattelid og Fenn (samt enkelte andre norske kunstnere) er opptatt av og bruker trekk fra billedspråket som ble skapt i amerikansk maleri i 1940- og 50-årene⁵⁷. Dette billedspråk og dets ikonografi ble i sin tid utarbeidet av malere som Mark Rothko, Barnett Newman, Jackson Pollock, Adolph Gottlieb, Clyfford Still og Robert Motherwell. I begynnelsen tolket man dette nyskapende non-figurative New York maleriet som et helt abstrakt og ikke refererende flatemaleri. Disse teorier ble, som jeg har vært inne på i 3. kapittel, understøttet av Clement Greenberg. En annen mulighet var som Harold Rosenberg hevdet å anse disse maleriene for et rent filosofisk eller terapeutisk prosjekt. Felles for disse tidlige tolkninger var at det ble lagt liten vekt på malerienes ikonografi eller literære mening.

Rundt 1960 oppsto en ny situasjon i og med at disse tolkningene ble utvidet og delvis overskredet av Robert Rosenblum i boken *Modern Painting and the Northern Romantic tradition, from Friedrich to Rothko*, som først ble utgitt i London på Thames and Hudson i 1975. Rosenblum prøvde å vise at det er en form for kontinuitet i landskapsmaleriet fra C.D.Friedrich frem til Mark Rothko, og at de romantiske idéene lever videre i det

⁵⁷ Eks. på likeartede kunstnere som tilhører generasjonen før Slaattelid og Fenn men som er viktig for deres utvikling er Bjørn Sigurd Tufta, Olav Christopher Jenssen og Sverre Wyller. Av dagens generasjon kan nevnes Thomas Hestvold, Thomas Sæverud, Thorbjørn Sørensen, Steinar Jacobsen mfl.

modernistiske maleriet, men i en noe abstrakt form. Hans tese åpnet for helt nye muligheter til å forstå etterkrigskunsten på et dypt plan, og de formale nyvinningene i New York skolen som, abstrakte gjentakelsesmønstre, store format, vertikale og horisontale felter, flater, frontalitet og deres fargebruk, ble forklart og understøttet av Rosenblums tolkning.

Hovedproblemstillingen jeg skal prøve å besvare i den senere analysen av Slaattelids og Fenns malerier blir derfor om denne kontinuiteten kan trekkes videre til det postmodernistiske malerifelt som de arbeider i. Bryter de kontinuiteten og problematiserer de over landskapet på en annen måte enn i modernismen?

Jeg har valgt å ta for meg nordisk landskapsmaleri som en egen del av den grunn at landskapsmaleriet har en særegen stilling i Norge og norden, og det arrangeres ofte utstillinger med landskapsmalere fra disse land. Det vil derfor være flere nordiske kunstteoretikere som har skrevet spesielt om dette, og trekkes inn for å belyse min drøftelse. Enkelte av disse er Magne Malmanger, Åsmund Thorkildsen, Jørgen Lund, Jens Erik Sørensen og Bo Nilsson. Relevante er også Christopher Butler og Altti Kuusamo som stiller seg kritiske til Rosenblums teser⁵⁸. Landskapsmaleri er per definisjon kunst. I Norge som er meget rikt på landskap har dette blitt oppfattet som genren fremfor noen. Det har sammenheng med at Norges nasjonale oppvåkning som kunstnasjon i stor grad var samtidig med romantikken, og landskap som genre i romantikken var opphøyd.

4.2 Hva er et landskapsmaleri ?

Hvis man skal gi en begrepsdefinisjon kan man si at et landskapsmaleri er en fremstilling av et større eller mindre utsnitt av naturen. Dersom man velger å ta med mennesker eller menneskeskapt ting, vil de være av underordnet betydning for bildet som helhet. Landskapselementet er det sentrale og andre elementer har en underordnet komposisjonell eller fortellermessig funksjon. Med dette som et utgangspunkt starter jeg en kort fremstilling av forskjellige typer landskap.

Landskapet er en meget viktig del av våre konkrete fysiske erfaringer i verden. Landskap sees ofte som primært relatert til naturen, og blir sett i motsetning til kulturen. Som motiv i kunsten omfatter det alt fra det overveldende og utemmede fjellet, skogen, havet, til åker og

⁵⁸ Christopher Butler, *After the wake. An essay on the contemporary avant-garde*, 1980, s.141 flg. Altti Kuusamo, "Landskapet som kulturens gränsområde", utstillingskatalog *Borealis 3*, Malmø Kunsthall 18.06-16.08 1987, s.45.

eng, samt til en viss grad bymotiver. På den andre siden omfatter det den kunstig anlagte parken som er arrangert for menneskelig bruk, og det forurensede industrilandskapet⁵⁹. Landskap kan spille en viktig rolle i menneskers liv. Det kan sette i gang minner og følelser forbundet med særskilte hendelser i livet. Det spesielle med denne typen erfaring er noe som må sees snarere enn sies. Et landskap gir oss et sett grunnleggende motsetninger for å organisere persepsjoner og de psykologiske følelser det vekker. Slike motsetningspar kan være stelt/ustelt, inntakt/ødelagt, uendelig/begrenset, solid/oppløsende, åpent/lukket⁶⁰. Landskapet skaper en form for gjenkjennelse i betrakterens bevissthet. Den gjenklang landskapet gir setter betrakteren i gang med å lete i bevisstheten, gjennom personlig ladede assosiasjoner og referanser til gjenkjennelse som er levendegjort i bildene.

Landskapsmaleriet er mer eller mindre fremtredende til forskjellige tider. Hva slags landskapsutsnitt som er mest vanlig, om bildene er mer eller mindre naturalistiske, eller legger vekt på strøket henger sammen med hele kunstperioden. I Kina var landskapsmaleriet etablert som eget billeduttrykk allerede fra 300 tallet etter Kristus, mens i den vestlige verden må man helt frem til 1338-1339 for å finne en av de første store landskapsutsmykningene utført av kunstneren Ambrogio Lorenzetti. Landskapsmaleriets historie har sammenheng med menneskets skiftende forhold til naturen. I tider da religionen stod sterkt i folks livsopplevelser ble naturen i landskapsmaleriet gjengitt som utført etter en bestemt oppskrift. I løpet av middelalderen økte den realistiske naturgjengivelsen, selv om bildets helhet fremdeles var preget av det religiøse maleriets kjennetegn.

Det stedsbeskrivende landskapet kom i løpet av 1400- og 1500-tallet. Renessansekunstneren Leonardo da Vinci arbeidet i mange malerier med luftperspektivet, noe som vil si at luft og avstand endrer lokalfargene, slik at hans bilder fikk et mykt slør pgav hans sfumateknikk. Dette ble senere videreført og utviklet av andre italienske malere. Hovedtendensen i bilder skapt før 1600-tallet er allikevel at landskapsmalerne i liten grad behandlet landskapet ut fra dets egne premisser. Som oftest tjente det som en hensiktsmessig bakgrunn for personer eller historier, eller det fungerte som et dekorativt tillegg. Med manierismens fremvekst på 1500-tallet ble det også malt en del rene fantasi landskap.

Først på 1600-tallet oppnådde landskapsmaleriet status som selvstendig motivtype, og var ikke lenger knyttet til religiøse eller mytologiske bindinger. Utviklingen skjedde først i Nederland, og skyldtes tre forhold. Det eksisterte et fritt marked og et kjøpekraftig publikum med en interesse for bilder som ga en eksakt gjengivelse av bestemte steder i naturen. I tillegg oppsto det på denne tiden en virkelighetsbeskrivende holdning blandt kunstnerne.

⁵⁹ Se definisjon av landskapsmaleri i feks. Erik Mørstad, *Malerileksikon Teknikker, motivtyper og estetikk*, 1996.

⁶⁰ Mark Roskill, *The languages of landscape*. 1997, s.4. Han opererer med slike polariteter boken om landskap, og skriver her mer utførlig og med eksempel om forskjellige landskap som vekker ulike assosiasjoner.

Jacob van Ruisdael, Rembrandt van Rijn og Meindert Hobbema var tre kunstnere som spilte en viktig rolle i landskapstradisjonens gjennombrudd ved at de på forskjellige måter la større vekt på å observere lys, værslag og fargevalører. Landskapsmaleriet ble også på denne tiden delt inn i spesialiserte motivtyper, noe som igjen fikk stor betydning for den videre utviklingen av landskapsmaleriet på 1800-tallet. På 1600-tallet utviklet det seg i Frankrike en annen type landskapsmaleri som bygget på antikkens diktning og høyrenessansens billedformer. Det var to ulike tradisjoner, den sublime og den klassiske pastoralen. Det franske landskapsmaleri benyttet klassiserende komposisjon og hadde idealiserende eller heroiske trekk. De tok ofte opp bibelske eller dikteriske emner som visualiseres i et klassisk ofte italiensk lignende landskap der helhetsinntrykket preges av sommer, sol og stille harmoni, vi ser dette i bildene til kunstnere som Claude Lorrain og Nicolas Poussin. Statusen til landskapsmaleriet var derimot fremdeles ikke så høy hos datidens kunstteoretikere, og som billedgenre hadde det lavere status enn historiemaleriet.

Det var først under romantikken landskapsmaleriet fikk en dominerende plass som billedtype. Landskapsmaleriet fikk nå en heroisk dimensjon, og overtok for historiemaleriet som den viktigste genren. Romantikernes motiver tok for seg skiftene i naturen, i årstidene, landskap i tåke og demringslys. Det maleriene nå dreide seg om var motsetningene mellom natur og kultur, og mellom det endelige (mennesket) og det uendelige (skaperverket). Sentrale representanter for denne typen maleri var Joseph Mallord William Turner, John Constable og Caspar David Friedrich. Jeg vil gå grundig inn på 1800 talls landskapsmaleri da det er av stor betydning for dagens landskapsmaleri.

En annen sentral epoke for landskapsmaleriet var impresjonismen, hvor man opplevde at kunstnerne flyttet ut av ateliérene for å utforske landskapsmotivet med hensyn til lys og farge. Også disse kunstnere og deres stemninger er av en viss betydning for Slaattelid og Fenn.

Av nyere kunstnere som har arbeidet med landskap er Gerhard Richter en sentral og viktig kunstner for dem begge.

Nasjonale landskapsmalere har og en spesiell betydning. Norge er et land med mye og ofte dramatisk varierende natur. Vi har store kontraster i årstider, og har opp gjennom tidene hatt mange nasjonale landskapsmalere. Kunst i Norge var landskapsmalerier. Særlig viktig var J.C.Dahl, og andre utdannet i Düsseldorf, i tillegg til realistene som særlig arbeidet med motiv fra Telemark.

4.3 Generelle teorier om landskapstradisjonen og romantikken

Jeg vil først gå nærmere inn på hva som kjennetegnet romantikkens landskapsmaleri. Baudelaire skrev i sin tid om salongen i 1846 at moderne kunst og romantikk var en og

samme sak. I følge ham var intimitet, spiritualitet, farge og en lengten etter det uendelige felles for begge. Maleren Caspar David Friedrich var en kunstner som uttrykte dette. Av alle tyske romantiske malere er nok Friedrichs malerier de som virker sterkest på betrakteren. Med sine slående motiv, sin radikale følelse for komposisjon og sin våkenhet for naturens ulike stemninger, har hans bilder stor appell verden rundt. Noe av det som var karakteristisk for romantikken og som slår en ved Friedrichs bilder var hans evne til å skildre en enorm ro, stillhet, og et uendelig tomrom som synes å strekke seg fra utsiktspunktet til en ensom betrakter og til områder man i rom og følelse ikke lenger når på rasjonelle måter. Alle jordiske veier synes å lede mot det ukjente. Vi opplever mennesket som lite og naturen som veldig stor i Friedrichs billedrom.

Hvor ulik holdningen til de nordlige kunstnere er fra de store mestere i fransk romantisk maleri kan illustreres ved Gericaults *Raft of the Medusa*, utstilt i 1819. Uansett hvor fryktinngytende og overveldende kreftene i naturen er, er det fremdeles mennesket som dominerer scenen, og uttrykker følelser ved hjelp av sin kropp. Hos Friedrich og Turner og deres nordlige samtidige, er menneskelige følelser overlatt mer og mer til naturens domene. Her handler mennesket enten som en tilfeldig eller ond inntrenger som slukes av snøskred, snøstormer, stormende hav, eller som en stille tilbeder som oppslukes av naturens ro og nesten overnaturlige mysterier⁶¹. Både Friedrich, J.M.Turner og andre nordlige kunstnere hadde forskjellig holdning fra franske romantiske malere. Jeg kommer ikke til å ta for meg de franske romantikerens billedverden da den ikke er så relevant i forhold til Slaattelid og Fenn. Det er en slags dobbelthet mellom virkelighet og drøm overalt i den romantiske kunst. Kunstnerne interesserte seg for å utforske den individuelle personlighet og søkte ned i underbevisstheten. I romantikken brukte man landskapet for å avspeile en sinnstilstand. Den tyske romantiske maler og teoretiker Carl Gustav Carus beskrev landskapsmaleriet som en fremstilling av en særlig stemning i sjelslivet ved å avbilde en tilsvarende stemning i naturen. Hvilke sinnstemninger var det så romantikkens kunstnere ønsket å gjenspeile? Dersom vi studerer Rousseaus helter ville de gjerne drømme, men ble overveldet av trusselen i naturen. Det dreide seg om det lille menneskes hjelpeløshet overfor naturens dominans og velde.

Det romantiske landskap kan deles i to tendenser; en realistisk tendens og en symbolistisk tendens. Den nordtyske maleren Caspar David Friedrich banet vei i fremstillingen av de ofte mangetydige symbolrike landskapsbilder. Han skildret mennesker som var overlatt til naturens krefter, konfrontert med elementene, på steder der de ikke kan komme videre. Dette kan være på bredden av et uendelig hav, ofte med et enkelt skip i det fjerne. Det kan og være på avgrunnens rand, hvor man omtrent suges ned i det lokkende dyp eller over i den fjerne

⁶¹ Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. From Friedrich to Rothko*, s.35 flg.

uoppnåelige verden på den andre siden. I enkelte bilder skuer man ut i tåkens grenseløse ødemark. Friedrichs evige vandrer er skildret som en hjemløs, som alltid vil føle seg fremmed i det siviliserte samfunns ordenssystemer. Naturen i maleriene er skildret som en stivnet mystisk verden, der ikke noe rører seg. Som oftest er menneskeskikkelsene, det isolerte tre eller middelalderruinen skildret som mørke siluetter sett mot en sterkt opplyst himmel, hvor lyset kommer fra solen eller månen, som er i ferd med å gå enten opp eller ned. Det er en stillhet i bildene som nesten virker overnaturlig, som om det jordiske liv er fjernet fra det avbildede. Bildene kan oppleves å være ladet med en lengsel, ofte gledsløs, der veien mot frelsen i horisonten er sperret. Denne samme søken etter frelsen i det hinsides er synlig i William Turners malerier med hvirvlende strømmer av farger og lys. I disse bildene handler det om lyset som overmakt i forhold til alle materielle former. Det er dramatiske, stormfulle hav og landskap av uhyre dimensjoner, som er fullstendig badet i et atmosfærisk lys. Det arkitektoniske er også oppløst av lysets nedbrytende kraft⁶².

Hva er så noen av grunnene til at disse maleriene i romantikken gir oss følelsen av å være på kanten av den naturlige verden, og rede til å innhyles i det overnaturlige? Landskapet fikk en pseudoreligiøs erstatningsfunksjon. Landskapsmaleri ble område for mystiske spekulasjoner om det jordiske liv og livet etter døden. Denne typen tema hadde før romantikken sin naturlige tilhørighet innenfor kirken. Karakteristisk for Friedrichs billedrom var at de ga betrakteren nye følelsmessige og tankevekkende kontraster mellom en lite dyp forgrunn, og en utenomjordisk, uoppnåelig distanse innover i billedrommet⁶³. Vi får som oftest følelsen av å befinne oss på den ytterste grensen til den naturlige verden.

Et illustrerende eksempel er hans maleri *Monk by the Sea* fra 1809. Bildet vakte stor oppsikt når det først ble stilt ut i Berlin Academy høsten 1810. Det publikum først og fremst reagerte på var den tilsynelatende tomheten i maleriet. Motivet er når vi tar det nærmere i øyesyn også dristig tomt, blottet for objekter, og blottet for de narrative hendelser som kanskje kunne kvalifisert det som et genremaleri. Maleriet er sterkt forenklet, redusert og stilisert. Det er blottet for alt, bortsett fra den ensomme konfrontasjonen til en enkelt figur, og en ubrutt horisontlinje. Den lille munkeskikkelsen står med ryggen mot oss, ser utover et uendelig hav, og har en stor mørk himmelhvelving over seg. Denne tomhet i motivet var noe nytt, og man har senere avslørt ved hjelp av røntgenundersøkelser at han opprinnelig hadde malt flere båter på havet.

⁶² *ibid.*, s.25.

⁶³ *ibid.*, s.13 flg. Se også Robert Rosenblum og Boris I.Asvarisch, *The romantic vision of Caspar David Friedrich: paintings and drawings from the U.S.S.R.*, "Friedrichs from Russia: an introduction". Katalog til Metropolitan Museum of Art, New York, 1990, s.8 flg.

Det er en uvanlig melankolsk tone tilstede i maleriet, som har et tett blå/grått lys over den lave horisonten. Det at den eneste figur i bildet er en munk kan gi assosiasjoner til en annen tradisjon, nemlig marine- eller genremaleri, og man kan og tenkes å plassere det i den religiøse maleritradisjon. Dette ville imidlertid ikke være helt riktig. Selv om det er et sjømotiv faller det ikke inn blandt de konvensjonelle marine maleriene, og grunnen er hans fravær av de forventede komponenter som skulle finnes i denne typen bilder. Friedrich malte naturen som en sublim opplevelse, hvor mennesket på samme tid var både tiltrukket og frastøtt, fordi det fikk en opplevelse av naturens skjønnhet og dens skremmende storhet. De få menneskene som finnes i maleriene oppleves som små ubetydelige fnugg i landskapets velde, fremstilt fra kunstnerens perspektiv. Kunstneren i romantikken tolket altså verden for betrakteren, med autoritet og en entydig overbevisning. Det at den eneste personen i bildet er en munk bringer det heller nærmere den religiøse maleritradisjonen, men uten at det helt kan plasseres der. Individet ble konfrontert med den overveldende, ufattelige storheten av universet. Inntrykket er at religionens mysterier hadde forlatt ritualene til kirken og synagogen, og nå ble relokalisert i den naturlige verden. Bildet har nesten kvalitet av å være et personlig skriftemål.

Det er kunstnerens personlighet og opplevelser som legges i motivet. Friedrichs dilemma, hans behov for å revitalisere det guddommelige i den ikke-religiøse verden utenfor tradisjonell kristen ikonografi, var meget personlig. Dette behov var karakteristisk for romantikken, og ble delt av flere av hans samtidige, som responderte på det 18 århundres gjentatte angrep på den tradisjonelle kristendom, og håpet å gjenreise eller erstatte kirkens stagnerte ritualer og bilder⁶⁴. På denne tiden foregikk både en sekulariseringsprosess og en resakralisering. Friedrich var en viktig figur i å overføre en religiøs følelse til et ikke religiøst område. Her ligger kjernen til mange romantiske kunstneres dilemma: hvordan uttrykke opplevelsen av det spirituelle og overnaturlige, uten å måtte ty til tradisjonelle tema som tilbedelsen, korsfestelsen, oppstandelsen, og Kristi himmelfart. Troverdigheten til disse motiv ble i opplysningstiden utvannet. På denne tiden ble opplevelsen av guddom, martyrer og de spirituelle sfærer i større grad brukt på subjekt som lå utenfor kirkens tradisjonelle områder, det var tidens sekulariseringsprosess. Disse sekulære oversettelser av hellige kristne motiv, til språket til moderne halvguder- nye martyrer, nye helter, nye statsoverhoder- er et gjennomgående fenomen i vestlig kunst i romantikken, med forløpere som J.F.David, Jean Auguste Dominique Ingres, Francisco Goya, til samtidige anglo-Amerikanske kunstnere som Benjamin West og John Singleton Copley. I det protestantiske nord, i større grad enn det katolske sør, fant det sted en omforming fra det hellige og religiøse, til det sekulære, der

⁶⁴ Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. From Friedrich to Rothko*, s.14 .

kraften til guddommen hadde forlatt den religiøse kunsten og trengt inn i landskapets domene.

Edmund Burkes bok *Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, (1756), ble viktig for denne første generasjon av romantiske kunstnere som søkte etter overveldende og fryktinngytende erfaringer. Forfatterne på denne tiden forsøkte å formidle hvilke følelser landskapet kunne vekke i folk, et eksempel på dette er J.W.Goethes bok *Unge Werther* (1771), og poeten Thomas Moores diktning. Kunstnere lokaliserte nå guddommen i naturen⁶⁵. De forsøkte i sine bilder å formidle en stemning av intenst samhold med de mest uforståelige naturfenomen av lys, farge og atmosfære, feks. Friedrichs *Woman in Morning Light* ca.1809 og *Two Men by the Sea* ca.1817. Motivet gjør det enkelt for betrakteren å ta plassen til menneskene i bildet, og føle empati med dem. Friedrich la i det han malte en eksplisitt eller implisitt følelse av overnaturlig kraft eller mysterier i naturen, noe som gjør det vanskelig å karakterisere verkene som enten religiøse eller sekulære. Det er nok mest riktig å si at de er begge deler. Han hadde en moderne ambisjon om å forandre ikonografien til tidlig kristen kunst i tråd med den gjenoppståtte troen på det overnaturlige. I disse maleriene har opplevelsen av det overnaturlige igjen blitt overført fra tradisjonelle religiøse motiv til naturen. Friedrichs malerier går utenfor de konvensjonelle kategorier, og kan ikke lenger ansees som genre, landskap eller marinemaleri. Den relasjonen figurene har til landskapet har noe privat ved seg, en intensitet som går inn på domene til en slags stille, protestantisk meditasjon over mysteriene utenfor verden. Dette kan sees i de av hans bilder som gir en betraktende tilnærming til kristendommen. Hans omforming av religiøst maleri er viktig for moderne maleritradisjon⁶⁶.

For Friedrich eksisterte det ingen klar grense mellom det naturlige og det overnaturlige⁶⁷. Dette ser vi og i andre av hans bilder, hvor han malte sollys med en slik intensitet at man ikke overaskende finner at en del av den gyldne solkulen i maleriet er formet til den overnaturlige formen til en engel. Denne evne til å oversette det naturlige til det overnaturlige er en ting som skiller dem fra impresjonistenes lysstudier. Deres intense gransking av naturen skiller dem og fra mange av de realistiske landskapsmalerne som arbeidet senere i det 19 århundre.

⁶⁵ *ibid.*, s.17 flg.

⁶⁶ Viktigheten av Friedrichs omforming av religiøst maleri i moderne billedtradisjon kan illustreres med at selv Paul Gauguins maleri *Yellow Christ* fra 1889 antagelig kan ansees som et resultat av Friedrichs motivtolkinger. Gauguins maleri er ikke av selve korsfestelsen, men isteden av et menneskelagd krusifiks i Bretagne, som blir tilbedt av enkle bønder, som i likhet med Friedrichs figurer, beholder sin kristne tro i en moderne verden av tvil.

⁶⁷ Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. From Friedrich to Rothko*, s.24 flg.

Denne transformasjonen av kristne tema gjennomfører også Friedrichs bruk av gotisk arkitektur som motiv, feks. *Cross and Cathedral in the Mountains* fra 1813. Her går korsfestelsen og den gotiske fasaden sammen med naturens elementer som furutrær, og en kilde (som nesten gir inntrykk av å flyte som blod ut fra korset). Vi tillegger et symbolsk innhold til disse ulike kristne objekt og til landskapet. Den sterke frontale symmetrien på korset, gjør det klart at tilfeldigheten i naturen er erstattet av en fast symbolsk orden som skal gi inntrykk av evig sannhet. Friedrichs søken etter nye symboler for å formidle overnaturlige følelser var så intens at den konverterte nesten alle tidligere kategorier av sekulært maleri om til et nytt slags religiøst maleri. Denne metamorfosen kan også sees i hans behandling av skip.

Et annet motiv for Friedrich og hans samtidige, var deres søken etter nye måter å erfare guddommelige mysterier utenfor grensene til religiøs rettroenhet. Dette ble senere utbredt i historien til moderne maleri. Det kalles "the pathetic fallacy", og refererte til det å tilskrive menneskelige følelser til ikke-menneskelige subjekt, særlig da landskapselementer. Dette brukte nordlige romantiske malere i stor grad på trær, og vi kan i enkelte malerier oppleve kunstnerens intense empati med et individuelt tre⁶⁸. Malerier som illustrerer dette er bla. Friedrichs *Elm Tree* 1821 og *Village Landscape in Morning Light (Lone tree)* 1822. Denne romantiske ekstreme empati med naturen, hvor grenene får karakter av å være utsatte nerver til lidende vesen, døde ikke ut med romantikken i midten av det 19 århundre. Den ble ført videre av Vincent Van Gogh, og spores i tidlige trestudier av Piet Mondrian som i likhet med andre nordlige kunstnere i det 19 og 20 århundre trengte gjennom og revitaliserte den romantiske erfaring.

Senere på 1800-tallet ble kunstnere som William Blake, Philip Otto Runge og Samuel Palmer fremtredende. Sent i det 18 århundre oppsto forandringer mht. hvordan kunsten tok for seg angrepene på religion og tradisjonell kristen kunst. Allikevel greide Palmer å relokalisere sin sekulære erfaring i hellige områder, noe som var et vanlig symptom på den merkelige omplasseringen av religiøse følelser blandt romantikerne. Dette sluttet heller ikke med Palmers generasjon.

De fleste kunsthistoriske bøker plasserer slutten på romantikken i midten av det 18 århundre. Den erstattes da av motbevegelsen realismen, som underminerte romantikkens søken etter ånd, følelse og symbolikk bak de objektive data i den synlige verden⁶⁹. Både Turner og Friedrich fortsatte å se engler i sine visjoner av naturlige fenomen, noe hverken Courbet eller Monet gjorde. Selv utenfor Frankrike i midten av det 18 århundre virket det som om

⁶⁸ *ibid.*, s.36.

⁶⁹ *ibid.*, Part II kap.3.

romantikken hadde mistet sin evne til å fremkalle en følelse av guddommelighet og mysterier. Det virket som om de store romantiske motivene til Friedrich og Runge mistet mye av sin originale intensitet i senere generasjoners kunst. Etterhvert ble også Friedrichs store motiv tømt for sine overnaturlige betydninger.

Mye Parisorientert kunst i det 19 århundre brukte de samme motiv som Friedrich brukte til å formidle overnaturlige mysterier, men med helt andre resultat. Dersom vi ser på Friedrichs *Monk by the Sea* med sine kosmiske halvreligiøse stemninger, så brukte Gustave Courbet de samme komponenter i sitt selvportrett *The Artist on the Seashore at Palavas* 1854, men helt uten Friedrichs stemning av å stille absorberes i noe spirituelt utenomjordisk. Heller ikke James A.M.N Whistlers bilde *Courbet at Trouville (Harmony in Blue and Silver)* fra 1865 er i Friedrichs ånd, for det Whistler ville få frem i bildet var et fokus på den estetiske sensibilitet alene⁷⁰.

Selv et impresjonistisk bilde feks. av Claude Monet, som ofte benyttet motiv Friedrich trakk sine høytidelige symboler fra, oppleves som registreringer av særskilte fakta på et bestemt sted til en bestemt tid. Denne spesielle kvaliteten til øyeblikket som de impresjonistiske bilder viste, er ulik Friedrichs motivtolkinger.

De kunstnere som arbeidet mest med å videreføre romantikkens idealer, med å prøve å gjenskape det himmelske i det jordiske kunne man finne i Spania, Italia, Norge og Holland, men mest utbredt i de nordlige og da særlig de nordlig protestantiske områder. Det beste eksempel på denne gjenoppstandelse av de nordlige romantiske dilemma i det 19 århundre, som ble brukt i sen post-impresjonistisk kunst, var kunsten til Vincent van Gogh. Kunsten hans var i stor grad relatert til egne kunstneriske erfaringer. Med van Gogh fikk vi en ny søken etter religiøse sannheter i en verden av empiriske observasjoner, noe som særlig kjennetegnet de nordlige romantikerne. Vincent van Gogh fortsatte å bearbeide nesten alle romantiske dilemma fremsatt av Friedrich eller Palmer. Han var også en kunstner som ikke primært så på maleriet som en estetisk aktivitet, men som en måte å kommunisere med de overnaturlige mysterier som lå skjult et sted under overflaten av den materialistiske verden. Hans bilder gjeninnsatte spørsmål nedarvet fra romantikken; hvordan uttrykke religiøs opplevelse, og mysteriene omkring død og oppstandelse utenfor kristendommens lære. Han utforsket og motivene til Friedrich og hans samtidige, som gotiske ruiner, kirkegårder, begravelser, årstidene, og mysterier knyttet til horisontlinjen. Bildene til van Gogh kan og sies å ta opp igjen ”pathetic fallacy” tradisjonen, de har en følelsesladd empati med naturen, nesten som en forlengelse av menneskelige følelser.

⁷⁰ *ibid.*, s.69.

Både Slaattelid og Fenn refererer mye til romantikken i sine malerier, men de er ikke noen direkte videreføring av den. Vi finner særlig i Slaattelids bilder en klar henvisning til Friedrich og Munch, men hun prøver å oppnå en annen virkning enn dem i sine motiv. Kunstnerens hensikter står i det romantiske kunstverk til stadighet mellom betrakteren og verket, og forhindrer en fullstendig sammensmelting med verket. Både Slaattelid og Fenn prøver å skape en annen virkning i sine verk fremfor den subjektivitet de romantiske kunstnere etterstreber. De legger vekt på at de forsøker å unngå den typen subjektive landskapsfremstillinger som Friedrich forsøkte å formidle. De prøver å formidle en mer distansert og sakelig fremstilling av natur. Deres malerier representerer derfor både kontinuitet og brudd med fortiden, samt dialog og avstand.

4.4 Landskapstradisjonen i forhold til det moderne

Det er selvfølgelig mulig å male som Caspar David Friedrich idag, men den faktiske sosiale og kulturelle kontekst er fundamentalt forskjellig og funksjonen og mottagelsen av slike romantiske landskap har også endret seg. Dette gjør det vanskelig å oppleve eller kunstnerisk beskrive naturen slik Friedrich gjorde.

Av alle tidlige 20 århundres kunstnere som fulgte de nye retningene mot abstraksjon var det hollenderen Piet Mondrian som var det klareste og kunstnerisk viktigste bindeledd mellom den 19 århundres tradisjon basert på tema, rom og følelser til den nordlige romantiske kunst, og omformingen av disse historiske røtter til en 20 århundres kunst hvor alle eksplisitte referanser til den materielle verden var forsøkt fjernet. Selv i Mondrians voksne, abstrakte stil kan vi i hans perpendikulære gitterkonstruksjoner se det som en metaforisk gjentakelse av Friedrichs romantiske vindusmotiv. Arbeidene til Mondrian fra før første verdenskrig var i likhet med Kandinskis, mer eksplisitte bindeledd til romantikkens billedmotiv og de nye religiøse målene til Theosofien.

Gjennom tema som trær, kirker, hav og blomster søkte Mondrian de spirituelle mål som besatte hans liv og kunst. Dette var også meget sentrale tema for Friedrich. Mondrian søkte i den åndelige verden et motiv som kunne oversettes til en metafor for det spirituelle, og både han og Friedrich følte seg dratt mot Gotisk arkitektur som symbol for en transcendental erfaring som kunne guide oss fra den jordiske til de himmelske sfærer. Rundt 1909 endret han sine naturalistiske havmotiv til bilder med en minimalistisk enkelhet.

Horisontlinjen var et annet motiv romantikerne brukte mye og som vekket i dem ultimate mysterier. Mondrian fulgte den romantiske søken etter den del av naturen som var så primal, så fjern fra mennesket og det vi har skapt, så drastisk forenklet i sine få element; hav, sky, sand, at betrakteren følte han var vitne til de begynnende øyeblikk av en ny kosmologi. Flere

av Mondrians formale og spirituelle mål ble gjenreist i kunsten til de abstrakte ekspresjonistene. Det var særlig Mark Rothko og Barnett Newman som kunne forestille seg bilder med total nedbrytelse av ting, og hvis følelse av uendelig rom kunne lokalisere oss på kanten av de religiøse mysterier implisert av Mondrian.

Helt fra Friedrich og Turner via Kandinskij og Mondrian, var de nordlige kunstnere opptatt av samme dilemma; hvordan i denne sekulære verden finne en overbevisende måte å uttrykke de religiøse erfaringer som før romantikken hadde blitt kanalisert inn i de tradisjonelle tema for kristen kunst. Det var den amerikanske maleren Barnett Newman som kunne anees som et mellomledd mellom den abstrakte ekspresjonismen og 60-tallets "minimalistiske" maleri, feks. hard edge, colorfield og fundamental painting, som utgjør sluttpunktet i den modernistiske ambisjon om å forene jeget og verden, samtidig som man beholder maleriets åndelighet. Dette dilemma tok han opp i sin tekst "The Sublime Is Now" hvor han anså det sublime som en metafor for kunstnerens personlige projeksjon⁷¹. Hans bilder relaterer seg ikke til avbildningens problem. De likner ikke landskap, men oppleves allikevel som horisontale landskap fordi de knytter seg til en forestilling om et metafysisk landskap. For betrakteren av Slaattelids og Fenns malerier kan landskapet oppleves både som fragmentarisk og anonymt. Maleriene avslører aldri mer enn en liten del av helheten.

Både Slaattelid og Fenn er inspirert av den tyske maleren Gerhard Richter.

Landskapsmaleriet har vært en sentral del av denne meget viktige kunstners kunstnerskap. Richters oppfatning av landskap er ikke bare å se det som en illusjonistisk representasjon av realiteten, men også som en formal, strukturell modell for sine abstrakte komposisjoner. De gir på tross av sin abstrakthet et inntrykk av å være landskap. På samme måte som Fenns bilder, som også er mer abstrakte enn Slaattelids, oppfatter vi de allikevel som landskap som formidler en stemning av natur.

Richter er derimot opptatt av tilfeldighet, noe hverken Slaattelid eller Fenn er. Han vil ende opp med bilder han ikke har planlagt og bruker en fremgangsmåte bestående av tilfeldige valg, hell, inspirasjon og destruksjon som tilslutt kan gi et spesifikt bilde. Det kan allikevel aldri gi et forutbestemt bilde, for hvert bilde utvikler seg ut av en malerisk eller visuell logikk.

Richter bruker og foto på en annen måte enn Slaattelid. Hans landskap er analogier fra naturen, og han kopierer et fotografi så tro som mulig når han oversetter motivet til maleri. Han maler mediet fotografi. Det samme motivet utført både som foto og maleri vil bli ulikt oppfattet av mottageren. En fotografisk representasjon forsterker flyktighet ved å fikse en

⁷¹ Barnett Newman, "The Sublime is Now", *AIT*, s.572, men ble opprinnelig trykket i *Tigers eye*, Vol.1, no.6, December 1948, s.51-53.

begivenhet eller situasjon til sin samtid, mens et maleri også vil være del av en kunsthistorisk tradisjon som trenger gjennom ethvert individuelt motiv, med det resultat at motivet blir tidløst og får en bredere gyldighet.

At Slaattelid jobber med fotografi kontra maleri og problemstillinger knyttet til disse to ulike medium ser vi enda tydeligere i maleriene *Dette er ikke eit fotografi 1-12*⁷². Hun bruker fotografiske termer, og poengterer direkte i titlene at det dreier seg om maleri. Maleriene kan minne om et foto det er blitt sølt veske på, eller halvveis fremkalte, utviskede bilder. Vi får følelsen av at noe er gått galt i fremkallingsprosessen, eller at et uhell med en etsende veske har fjernet det klare motivet fra oss. Motivene er holdt i varme gråtoner, og er utvisket og utflytende. Dette gjør dem vanskelige å gripe som motiv, eller forestillende noe. Tankene går i retning av å ville se dem som bilder fra verdensrommet eller en annen planet. Vi aner spor av et forstørret fingeravtrykk som har tatt på bildene. Studerer vi de lenge aner vi en åskam og et stykke land i noen av dem, men de er veldig tilslørt og utydelige.

4.5 Det nordiske i landskapstradisjonen

I den nordlige del av det europeiske kontinent, får man inntrykk av at det gjennom historien har eksistert en særegen nordeuropeisk/nordisk estetikk. Den skiller seg ut både i form og substans fra hovedstrømmingene i den sentrale- og sydeuropeiske estetikk. Jens Erik Sørensen beskrev det som "...en uhandgripelig romantisk filosofi med et unikt stemningsleie, hvori angsten, tvetydigheten og det uforløste indgår som ledemotiv og grundelement⁷³." Han mente vi preges av en felles følelse av melankoli og rastløshet, som springer ut fra tankene og livet under en grå og alvorstung nordhimmel.

Danmark er det av de nordiske land som i de siste 200 år har vært sterkest preget av retningene ellers i Europa. På tross av sitt særpreg er allikevel nordisk kunst også preget av den sterke internasjonalisering som pågår, og henter inspirasjon fra utlandet. Allikevel finnes det en nordisk kunst som er nokså uberørt av sydlige forbilder, og har en romantisk egenart og en innholdsmessig dybde. Dette skal jeg prøve å komme nærmere inn på hva er.

Kunstnere som Manet, Cezanne, Monet, Picasso og Matisse søkte mot abstraksjonen og frigjøringen av farve, komposisjon, rom og lys fra den ytre virkelighet. I norden søkte kunstnerne heller mot inderlighet, uttrykkskraft og stofflighet. Den nordiske kunst konsentrerte seg ofte om jegét og store eksistensielle livsspørsmål. Dette ser vi i maleriene til kunstnere som J.C.Dahl, August Cappelen og Lars Hertervig. Den handlet mer om følelse og

⁷² Se billedkatalog Slaattelid nr.13 nr.12, nr.16 og nr.17.

⁷³ Jens Erik Sørensen, "Introduksjon", *Melankoli- Nordisk romantisk maleri*, katalog Aarhus Kunstmuseum, 7.09-10.11, 1991, s.9

fantasi, og må således kunne kalles romantisk i ordets opprinnelige betydning. For kunstneren handler det om den evige jakt på identitet, og bildets subjekt-gjørelse.

Jeg skal prøve å gi en kort karakteristikk av det som omtales som en nordisk-romantisk tradisjon. Det naturalistiske motiv er subjektivt oppfattet og sterkt uttrykksladet. Den klassiske formen er ofte oppløst eller sprengt, og billedrommet oppleves som et psykologisk spenningsfelt, tildels ugjennomtrengelig eller oppfylt av en truende tomhet. Lyset kan ofte være dramatisk, eller gi oss følelsen av at det tilhører en annen virkelighet. I det 20 århundre er fargen mer brukt som stoff enn som noe egentlig koloristisk element. Det viktigste er kanskje at stemningen i bildene er preget av melankoli eller en mollstemt uforløst tvil og lengsel⁷⁴.

Betraktninger over den nordiske kunst er på forskjellige tidspunkt blitt fremlagt i tidsskrifter, artikler og utstillingskataloger. Det blir ofte arrangert utstillinger med nordisk maleri, særlig det 19 århundres nordiske romantikk: ”Northern Light”, ”The Mystic North” og ”Nordiske stemninger”. Jeg skal gjøre et utvalg av nordiske kunstnere fra fortid og nåtid hvis malerier kan sies å uttrykke en nordisk estetikk, og vise at det eksisterer en særegen nordisk estetikk på tvers av tid, landegrenser og genrer.

Det nordiske landskapsmaleris store periode forblir det 19 århundre, og tiden frem til første verdenskrig. Gjennom naturen søkte man seg selv både i en individuell og en overindividuell betydning. Kunstnerne ble for alvor bevisste sin nordiske identitet, og landskapskunsten ble ikke bare spørsmål om et individuelt uttrykk, men også om nasjonal identitet. I de nordiske land så vi nå en felles tendens til å oppheve grensene mellom natur og symbol, mellom motiv og fremstillingsform, som igjen ledet frem til landskapsmaleriets storslagne utfoldelse i tiden rundt århundreskiftet. Nå antydes og en mytologisk tematikk i landskapet. Felles for alt mytisk landskap tross individuelle ulikheter kunstnerne imellom er innsikten i den uløselige sammenheng mellom opplevelse og natur, mellom menneske og omverden, mellom det indre og det ytre rom⁷⁵.

Den romantiske tankegang i nordisk maleri kan illustreres ved maleren J.F. Willumsens ord om sitt maleri *Jotunheimen* fra 1892; ”Skyerne er drevne bort, og jeg befant mig ved randen av en afgrund og så ud over et bjergfuldt landskap i det høje nord, alvorligt og brutalt dækket med evig sne og is, en verden ubeboelig for mennesker. Under indtryk af denne stemning af alvor formede sig sindbillederne i relieffet...” Maleriet gjengir både den ytre og den indre virkelighet. Det at romantikken i begynnelsen av forrige århundre førte til en oppblomstring av landskapsmaleriet over hele Europa, skyldtes i stor grad at tidens kunstnere forenet

⁷⁴ *ibid.*, s.9, der Sørensen for å sammenfatte grovt setter opp 6 karakteristika for nordisk romantisk billedkunst.

⁷⁵ Magne Malmanger; ”Det mytiske landskap”, *Borealis* 3, s.31.

forestillingen om naturen med forestillingen om stedet. Gjennom landskapet møtte man naturen som noe mer enn summen av de enkelte ting, som noe konkret nærværende. Samspeillet mellom innsikt og opplevelse styrket landskapets mytiske dimensjon.

De politiske omveltninger som kom etter Napoleonskrigene bragte for alvor de nasjonalistiske følelser frem i Norden. Kunstnerne spilte en stor rolle i rendyrkelsen av det spesifikt nordiske, og var inspirert av nordisk mytologi og den nasjonale fortid. Særlig dyrket man den nordiske natur med dens kjempende krefter mellom storm og stille, mellom berg og dal og mellom mørket i den lange kalde vinteren og lyset i sommermånedene. Det var en natur fylt av kontraster hvor følelsene kunne få fritt spill. Dette gikk således på bekostning av antikken og det klassiske sydlandske. Det var menneskets omgivelser, landskaper og interiører, som dominerte i det nordeuropeiske maleri, og romantikkens helt ble her den ensomme vandreren med melankolsk sinn.

Drømmen var av stor viktighet for nordisk romantisk maleri i det 19 århundre, drømmen om å være et annet sted enn der hvor man er. Nordboerne bevarte drømmen som en uoppnåelig fjern verden som man skuet inn i og lengtet etter, men aldri nådde. Vi finner denne dobbelthet mellom drøm og virkelighet overalt i den romantiske kunst, der naturen skulle gjenspeile kunstnerens sinn⁷⁶. Det lille menneske er hjelpeløst overfor naturens krefter. Friedrichs bilder ble viktige forbilder, han var interessert i Norden og oppholdt seg en tid i København. Norden symboliserte for ham frihet, i motsetning til Napoleon og alt det franske.

Den norske kunstneren Johan Christian Claussen Dahl, ligger nær Friedrich i sin skildring av den frie nordiske natur, selv om han oppholdt seg i utlandet nesten hele livet⁷⁷. I sin ungdom kopierte han hollandske mestere som Everdingen og Ruyisdal, men var allikevel romantiker og oppfattet naturen som et levende utemmelig vesen. Naturen i maleriene var gjerne ville fjellkjeder ufremkommelig for mennesker, brusende elver, og trær som var døde av næringsmangel. Det hele var effektivt lyssatt slik at landskapet fikk en særlig dramatisk stemning.

Ensomme isolerte trær ble hyppig benyttet, og symboliserte alltid mennesker. De ble også ofte brukt av den norske maler August Cappelen i sine malerier av den nordiske urskog. Han stilte levende sterke trær opp som kontrast til de utdøende. Bildene tar for seg naturens syklus, og døden som alltid ligger latent i livet. Svensken Markus Larsson arbeidet med

⁷⁶ Allis Helleland, "Sindbilleder", *MELANKOLI- Nordisk romantisk maleri*, s.17-18. Ander Kold, "Den store Nordiske tvivl", *MELANKOLI- Nordisk romantisk maleri*, s.26.

⁷⁷ Rosenblum, "Friedrichs from Russia", s.16. Helleland, "Sindbilleder" s.18-19.

scener av ville, jomfruaktige skoger eller månebelyste stormer, nesten til slutten av det 19 århundre.

Dersom vi ser Van Goghs kunst i sammenheng med sent 19 århundres maleri i det nordlige Europa, finner vi en likhet med arbeidene til andre kunstnere som også anså seg som arvtagere til en romantisk tro på kunst for livets del, og den romantiske panteisme man fant i landskapets mysterier ble et surrogat for tradisjonell religiøs kunst. Går vi frem i tid er forbindelsen mellom den tidlige romantikk og de symbolistiske kunstnere i slutten av århundre meget tydelig⁷⁸. Romantikken lever videre hos nordiske kunstnere som Ring, Willumsen, Munch mfl. Deres søken etter symbolske undertoner i naturen, og en streben etter religiøse sannheter i en sekularisert verden følger direkte i ungromantikernes spor. De dyrker også de samme billedmotiv. I Knut Hamsuns roman *Pan* skildres denne nye romantiske menneskeskikkelse, som vendte sivilisasjonen og den gryende industrialisering ryggen og søkte tilbake til mystikken, følelsene, fantasien og vandret inn i de dype skoger. Den kunstner som i høyest grad i sine bilder prøvde å skildre menneskets innerste følelser og drømmer var nok Edvard Munch. De nordiske kunstnere har særlig tatt den tunge side av menneskehetens skjebne på seg. I Munchs norden ble de nordlige romantiske landskapstradisjoner, med storslåtte motiv med kløfter, skybrudd, fossefall og stormer fortsatt langt inn i midten av det 19 århundre. Tradisjonene og båndene til det romantiske landskapet var allikevel så dominerende at også en kunstner som Munch, selv med sin tidligere tilhørighet til en realistisk estetikk, lett kunne tenkes kun å fortsette og ikke gjenreise stemningen, målene og formene til romantisk kunst. Munchs arbeider fra 1880-årene og utover viser et gryende slektskap med romantiske bilder av Friedrich og Runge. Han brukte nye kunstneriske fremgangsmåter i sitt formspråk for å uttrykke sine egne følelser. I Munchs motiver opplevde man ofte en figur, som når han var lokalisert i naturlige omgivelser utstrålte en aura av indre spenning, snarere enn ytre ro. Denne stemning kan lett finnes igjen i Friedrichs arbeider.

Tidlig i 1890-årene ble opplevelsen av en figur fanget i intens emosjonell dialog med naturen, enda mer medfølende enn i de arbeidene som hyllet franske forgjengere⁷⁹. Figuren ble nå som i Munchs *Stemmen* fra 1893 ofte plassert i eksplisitt spenning og dialog med naturen. Vi kan trekke tråden tilbake til Friedrichs *Woman in Morning Light*, selv om det psykologiske i Munchs maleri er mer gjennomtrengende. Maleriene tar for seg en århundrelang stereotypi, der kvinnen sidestilles med natur og mannen med kultur. Kvinnen i Munchs bilde står i likhet med Friedrichs oppreist, som et sterkt vertikalt element som formidler et stille ensomt menneskelig nærvær. Dette etablerer med en gang en psykologisk trekraft mot den

⁷⁸ Helleland, "Sindbilleder", s.19-20.

⁷⁹ Eks. på dette er mange av van Gogh's arbeider fra 1886 til 1888.

omgivende naturen. Friedrichs kvinne ser på solnedgangen, og inntrykket er at hun mister seg selv i naturen. Kvinnen i Munchs maleri ser mot betrakteren. Det virker som hun opplever en tiltrekningskraft fra trærne, vannet, solen og månen. Det er nærliggende å tro at for denne kvinnen er kreftene i naturen av seksuell karakter. Figuren med sin jomfruaktige hvite kjole, skyter sitt ansikt og sine bryst frem mot betrakteren. Den lille båten på sjøen med en mann og en kvinne ombord og refleksjonene på vannet leder tanken i retning av en nordisk *Sacre du Printemps*, og en oppvåkning av seksualiteten som både er skremmende, destruktiv og så kraftig at den menneskelige vilje er oppslukt.

Selve billedmotivet med en figur i spent, intern dialog med naturen var et som Munch gjenreiste fra romantikkens billedverden. Det kan følges gjennom hele hans karriere, men vi ser det spesielt i maleriene fra 1890-årene. Den norske kunsthistorikeren Andreas Aubert eide originalarbeider av Friedrich, og begynte å skrive om ham i 1890-årene, så han var kjent for Munch og andre norske kunstnere.

Ulikt romantikerne kan man i Munchs bilder oversette følelsen av isolasjon i et uendelig landskap til en overveldende seksuell kraft som stammer fra naturen, dominerer den menneskelige adferd og som følge gjør mennesket hjelpeløst. I likhet med Runge og Friedrich var Munch besatt av det å finne i kunsten måter å formidle sin oppfatning av de evige sannhetene i naturen, og mysteriene som lå utenfor denne verden. Munchs sjø- og landskapsbilder, som både kan være ubefolket eller bestående av ensomme figurer, viderefører Friedrichs oppfatning av landskap som metafor for opplevelser på grensen til det religiøse.

Munchs skoger virket i likhet med Friedrichs og andre nordiske romantikeres, uberørte, og følger tradisjonen til andre norske malere i midten av det 19 århundre, feks. August Cappelen. Munch avbildet rare, vertikale siluetter til furuer og bjerker i et landskap hvor vi har følelsen av at ikke noe menneske har satt sin fot. Disse landskapene er ofte belyst av måneskinn og stjerner. Slike motiv følger den romantiske tradisjon som så den uberørte natur som metafor for det overnaturlige. Munchs følsomhet for naturens krefter var i stor grad forbundet med hans nordiske røtter.

På samme måte som i Sveitseren Ferdinand Hodlers maleri av fjellkjeder, finner vi en søken etter symbol for absolutt stillhet, renhet og ro, i arbeidene til flere malere sent i det 19 århundre, et eksempel er Peder Balke som var en norsk etterfølger av Dahl.

Finnes det også noe særeget nordisk i nyere tids landskapsmaleri?

Et av den nordiske kunstens mest interessante og vitale fenomen i begynnelsen av 80-årene var gjenopplivingen av den romantiske tradisjonen i landskapsmaleriet. Det virket sterkest i det unge norske maleriet, hvor det nordiske ble beriket av den internasjonale kunstens språk. Det begynte i 1930-årene med Bjørn Sigurd Tufta og Olav Strømme som var en forutsetning

for de senere kunstnerne Sverre Wyller, Olav Christopher Jenssen og Anne Katrine Dolven. Nytt er det symbolske innholdet som har fått en mer fremtredende plass i maleriene. Dette fenomen må nok sees i sammenheng med den store interessen for maleri som kom i 80-årene. Det som knytter de ovenstående norske kunstnere samt flere andre sammen, var deres felles bruk av trekk fra det nye billedspråk som ble skapt i amerikansk maleri i 1940- og 50-årene. Dette radikalt nye billedspråk og dets ikonografi ble utformet av malere som Mark Rothko, Barnett Newman, Jackson Pollock, Adolph Gottlieb, Clyfford Still og Robert Motherwell. I starten ble dette New York-maleriet oppfattet som et non-figurativt og umælende flatemaleri, eller som et rent filosofisk eller terapeutisk prosjekt slik Harold Rosenberg hevdet. Disse tidligere tolkinger vektla i liten grad malerienes ikonografi og literære mening, til Robert Rosenblum i 60-årene kom med en dristig tolking av New York skolen som en moderne utgave av det tradisjonelle nordisk romantiske maleri. Han hevdet at man kan følge en ubrutt linje fra Caspar David Friedrich, via Ferdinand Hodler, Edvard Munch, Georgia O'Keeffe og Graham Sutherland til Still, Pollock, Newman og Rothko. Man forsto nå denne etterkrigs kunsten på et dypt plan. Rosenblums teser ble ikke fullstendig godtatt, og jeg vil ta opp noen av de ulike syn for og imot hans påstander.

Kunsthistorikeren Jens Erik Sørensen er i det historiske utgangspunktet enig med Rosenblum, men er grunnleggende uenig i hans syn på det 20 århundre⁸⁰. Uenigheten ligger i Rosenblums påstand om at den romantiske kunst er motivfornektende, og går i retning av immaterialitet og konseptuell klarhet. Sørensen mener den romantiske kunst er stofflig og motivfastholdende.

I et annet essay i samme utstillingskatalog er Anders Kold uenig med Rosenblums teser om en kunsthistorisk linje som er ”hinsides det stofflige og kunstnerens tilstedeværelse i værket”⁸¹. Han kommer særlig inn på Asger Jorns billedsyn om at drømmen, intuisjonen, det mirakuløse og det ukjente er viktig i billeddannelsen. Jorn er imot den tese at verk eksisterer forbilledlig, og mener at de i norden heller springer frem fra en streben og henrykkelse i den skapende og stoffet selv som han kaller ”inbildningen”. Det er den fabulerende, drømmende intuisjon, det mirakuløse og ukjente. Denne vekt på drømmen gir skandinaverne det syn at alt forbilledlig er innbildning, fremfor det motsatte prinsipp at forbildningen skal danne innbildningen. Sinnbilledligheten i det romantiske nord er i et visst omfang motivfastholdende, og ikke motivfornektende. Verkene eksisterer som noe vesentlig i stoffet, ikke på overflaten eller gjennom det immaterielle. Således bryter de med forestillingene om selve kunstverket som værendet og båret enten av fargen eller linjen. Verkene er intransitive,

⁸⁰ Sørensen, ”Introduksjon”, *Melankoli-Nordisk romantisk maleri*, s.10 flg.

⁸¹ Kold, ”Den store Nordiske tvivl”, *Melankoli-Nordisk romantisk maleri*, drøftelse s.23, s.26-27.

og refererer primært til seg selv. Det romantiske verk er først og fremst psykologi. Kunstneren selv har aldri helt forlatt verket, eller opphørt med å sette sitt personlige preg på det. Anders Kold anser denne estetikk for å kolliderer med Rosenblums syn⁸². Ved å sette grensene for den nordiske romantiske kunst til et ”nord for det katolske syd” er boken meget relevant. Det Kold anså problematisk var at Rosenblum følger en kunsthistorisk linje, hvis konsekvens er hinsides det stofflige og kunstnerens tilstedeværelse i verket. Asger Jorns bilder hører med i denne sammenheng og Rosenblum burde drøftet dem, når han sammenfatter nordens problemer med motiv- og stoffreduserende tradisjon.

Bo Nilsson godtar at Rosenblums teser finnes i en noe modifisert form⁸³. I samme utstillingskatalog har Altti Kuusamo en tekst der han mener at Rosenblum i for stor grad legger vekt på sammenhengen mellom det romantiske maleriet og samtidens naturmaleri⁸⁴. Rosenblum tillegger samtidens lyrisk-abstrakte landskap for stor sammenheng med det romantiske landskapsmaleriet. Kuusamo benytter Christopher Butler, og hans bok *After the wake* for å understøtte sine teorier. Han benekter ikke at samtidens landskap har arvet mye fra romantikken, men dersom man legger for stor vekt på denne sammenheng mente Kuusamo at man mistet flere sentrale ulikheter. Rosenblum er for generell og konturløs når han plasserer det ekspressive abstrakte fargemaleri til det nordiske romantiske landskapets betydelsessfære. Dette utelater vesentlige ting mener Kuusamo, i likhet med Christopher Butler. Rosenblum tillegger landskapet noe unødvendig, og Kuusamo mener landskapet i egenskap av abstrakt fargelandskap er interessant spesielt nettopp i hvordan det avviker fra det romantiske. Dette i motsetning til Rosenblum som mener de er like. Kuusamos syn er at samtidens landskapsmaleri prøver å stadfeste visse grensevilkår for vår kulturs for faste betydelseskonstruksjoner, og blir et felt der man kan projisere utenforliggende følelser. Det romantiske landskapet prøver å få det indre og usynlige til å eksistere for blikket, mens de abstrakte fargelandskapene har selve fargesubstansen som sin egen kraft. For betrakteren av moderne landskapsmaleri kan det oppleves både som fragmentarisk og anonymt. En mer total oppfattelse kan man først få ved å studere liknende arbeider av samme kunstner.

Kuusamo går kanskje vel langt i sin uenighet med Rosenblum, og den norske kunsthistorikeren Åsmund Thorkildsen har i sin magisteravhandling ”Tolkingsproblemer i New York skolen” og essayet ”Jordens munn prøver å tale” gått nærmere inn på dette og

⁸² *ibid.*, s.27.

⁸³ Bo Nilsson, ”Det metafysiske landskapet”, *Borealis* 3, s.27.

⁸⁴ Kuusamo, ”Landskapet som kulturens gränsområde”, *Borealis* 3, s.45.

følger i hovedsak Rosenblums teorier⁸⁵. Han benekter selvfølgelig ikke at det finnes mange ulikheter i maleriets innhold fra Friedrich til Rothko, men det forhindrer allikevel ikke at man kan trekke en felles linje her. Innenfor nordisk kunst og da spesielt den norske kan vi se en gjenoppliving av den romantiske tradisjon i landskapsmaleriet. Selv om det går en linje fra Friedrich til Rothko forhindrer ikke det at det også er endel i denne kunsten som ligger langt fra den nordiske romantiske linje. Et nytt trekk er en sterkere vekt på det symbolske innholdet i bildene, noe som gir en større nyanserikdom og vitalitet. Arkaiske symboler bidrar til å utvide tolkingsprosessen. Etterkrigstiden har fått ny ikonografi med gammel opprinnelse. Et eksempel på dette er Barnett Newmans malerier der symbolet for oppreist menneske, voksende trestamme og forbindelsen mellom det jordiske og det himmelske er en stripe i maleriene og en stående bjelke i hans skulpturer. Sammen med Mark Rothkos horisonter og avlange felter som står eller ligger, danner disse uttrykk mye av bakgrunnen for billedbruken hos flere norske malere på 80-tallet. Newman bruker og trekanten som symbol for fjellet og fjellet som katedral. Hans vertikale skiller, spalter og revner kan sees som abstrakte og synlige tegn for sublim naturfenomen som avgrunner, kløfter og lynnedslag. De mettede, dype fargene som ulike jordfarger, rødt og det sjelelige blå bidrar til en ikonografisk lesning også av fargene. Sort var den viktigste fargen i denne maleritradisjonen. Den ble hyppig benyttet, og ofte satt som kontrast til hvitt for å fremkalle havdypets og nattens kraft. Både Olav Christopher Jenssen, Dolven og Tufta er eksempler på dette på 80-tallet.

Det er riktig som Thorkildsen hevder at det er mye mellom Friedrich og Rothko som, overgang fra jordbruk til industrisamfunn, revolusjoner, kollaps av politiske system, verdenskriger mm. Slike hendelser har betydning for menneskers følsomhet og idéer, og er av betydning også i den kunsthistoriske betraktning. Nettopp i forsøket på å skape et sublimt image for moderne mennesker kommer de formale ny-vinningene i New York skolen inn. Dette skifte i følsomhet er viktig. Forskjellen mellom Friedrichs *Munk by the sea* og Rothko er at i Rothkos landskap er maler og tilskuer satt i munkens sted, og betrakteren står utenfor bildet. Maleriet til Rothko blir betrakterens syner. Denne måten å oppleve landskapet på har sammenheng med eksistensialismens innsyn i menneskehetens villkår som et ensomt vesen. Mennesket får ikke annet liv enn det det skaper selv gjennom risiko og moralsk forpliktende valg. Thorkildsen mener de menneskelige grunnholdningene i den nordiske romantiske tradisjon står fast, selv om mye er forandret. Det fantes et sublimt image for urmennesket, et

⁸⁵ Åsmund Thorkildsen, *Tolkingsproblemer i New York skolen*, magisteravhandling skrevet og publisert ved Universitetet i Oslo i 1983, og Åsmund Thorkildsen, "Jordens munn prøver å tale", Katalog til utstilling, *Det grønne mørke*, Nordisk Konstcentrum, Helsingfors, Bildmuseet, Umeå, Oslo Kunstforening 1988, s.4, Thorkildsen konkluderer i avhandlingen sin med at Rosenblums tese må godtas. Tesen søkes i avhandlingen utdypet ved literære tekster etter at hovedtolkningene er utlagt og kritisert.

sublimt image for Edmund Burke og Friedrich, og et moderne sublimt image for oss. Dette forsøket på å skape et sublimt image for moderne mennesker var med på å bestemme de formale nyvinningene i New York skolen.

Hvordan stiller så Slaattelids og Fenns malerier seg i forhold til landskapstradisjonen og det særegent nordiske? Kan vi finne noen spor av det i deres landskap?

Slaattelid refererer til og bruker bevisst gjennom appropriasjon flere av arbeidene til kunstnere som står i denne nordiske landskapstradisjonen. Samtidig er både Slaattelid og Fenn internasjonalt inspirert og refererer ofte til utenlandske, særlig amerikanske modernistiske malere. De er ikke bare opptatt av det spesielt nordiske eller nordisk natur og farger. De ser langt utover landegrensene etter sine motiv, og vi finner ingen særnorsk biotop hos noen av dem. De gjør ikke synlig bruk av det nordiske landskap med sine dramatiske skifter i naturen og kontrastene mellom lys og mørke. Hvis de trekker noe ut må det vel være litt i deres bruk av lys og farger. Den melankolske stemning og de mørke blåtoner som ofte preger nordisk maleri, finner vi spor av også hos Slaattelid og Fenn. Slaattelid bruker ofte sort, gråtoner og ikke så mye sterke farger i sine landskapsmalerier. Fenn er kanskje den som klarest går ned i de mørke blåtoner i sine bilder, og han maler i mindre grad bilder som i hovedtrekk består av lyse toner, og gir betrakteren en sommerstemning. Det at vi lever store deler av året i mørke kan prege nordiske kunstners fargevalg.

Slaattelid refererer ofte til de store romantiske landskapsmalerne i sine malerier. Både Hill, Munch og Hertervig er tre betydelige romantiske kunstnersubjekter, men de er alle outsiders. Hill og Hertervig fikk begge diagnosene sinnssykdom. Munch var og flere ganger innlagt på sanatorium, og hadde opplevd mye traumatisk i livet.

Fenn er ikke i denne grad like tydelig i referansene til sine nordiske inspirasjonskilder. Det er ikke lett å skulle koble ham til spesifikke nordiske kunstnere. Han er nok mer generelt preget av norden i sitt valg av farger, lys og stemninger.

Både Slaattelids og Fenns malerier har en tilhørighet til landskapstradisjonen, i bildene finner vi en tilstedeværelse og en likhet med landskapstradisjonen. Men det er også endel i deres malerier og tenkemåter som innebærer et brudd med landskapstradisjonen. De har ikke denne samme søken etter symboler, tegn, kors og religion i naturen som romantikerne hadde. Dette er en viktig og vesentlig forskjell mellom deres malerier og nordisk romantiske malerier. Fenn brukte riktignok endel symboler i sine maleri, særlig tidligere, men symbolene var tomme og blottet for sin originale mening.

Slaattelid og Fenn bruker begge maleriets fortid i sine egne analyser av maleriets virkemidler og muligheter i dagens situasjon. De anvender dette som en del av den kritiske funksjon de ønsker at deres bilder skal ha. Klarer de i sine maleri å opprettholde den subjektive distansen fullt ut? Legger de ikke noe av seg selv i bildene? Begge undersøker i sine arbeider maleriet

og landskapsmotivet gjennom motsetninger. Hvorfor har Fenn på sin siste utstilling A.I.Wonderland på Galleri Wang i år 2002, gått fra å male på treplater til å male på lerret? Er ikke dette et ganske nostalgisk og romantisk skifte? Kan dette skifte ha noe å gjøre med det at kunstneren blir eldre og får et annerledes forhold til ting?

Jeg tror ikke dette skifte nødvendigvis peker mot det at han nå vil legge mer av sin personlighet i bildene. Hans krav til utførelse og glatthet i ferdigstillingen er fremdeles inntakte, slik at dette skifte fra tre til lerret antakeligvis må relateres til tekniske årsaker. Slaattelid er også veldig nøye på at hun vil unngå det subjektive i sine motiv. Dette skrev hun selv i en katalogtekst, og Friedrichs malerier blir satt opp som en kontrast til hva hun vil uttrykke⁸⁶. Selv om hun søker inspirasjon og ofte henter motiv fra kunsthistorien og også romantikken, er det bedre å se dette som en del av hennes kunstneriske prosjekt. Slaattelid ønsker å fjerne disse klisjépregede indirekte jeg-fremstillingene fra landskapsmaleriet, og istedenfor å la landskapet stå i gjeld til sjelen, vil hun å gi landskapet tilbake til landskapet. Hennes mål er at landskapet ikke skal være dekket av kunstnerens indre. Dersom vi studerer hennes landskap, er mitt inntrykk at hun lykkes med sitt prosjekt, og skaper et fraværende kunstnersubjekt. Titlene i hennes arbeider er også med på å understreke dette inntrykk av distanse, se som eksempel *Stempel* og *Blendet, åpnet. Hill* mfl. Hun bruker i disse titlene ord som ligger utenfor det å vekke patosfylte stemninger i betrakteren av maleriene.

Noen av undertitlene til Fenn er derimot ekstremt klisjéfyllt, følelsesladd, og gir asosiasjoner både i retning av skapelsesmyten og religion. Dette er feks. *Pastorale*, *Tåredammen* og *På den andre siden*, som ikke er stemningsnøytrale ord, og lett vekker assosiasjoner i retning av Friedrichs formidling av spirituelle følelser. Til Pastoremotivene brukte han også navnene på fargetubene som undertitler, som satt sammen gir en poetisk klang. Dersom vi studerer billedserien vekkes ikke disse sentimentale og utenomjordiske følelser. De følelsesladde titler skal ikke tas bokstavelig, og er valgt med hensikt og med en viss ironi. Maleriene er teknisk virtuose, og jeg tror ikke vi skal prøve å spore kunstnerens sjel i dem. Selv om denne siste billedserien er utført på lerret, skal man se nøye etter spor kunstneren har lagt igjen. De er utført med airbrush, og vi har den samme vanskelighet som i tidligere malerier av Fenn, det at vi ikke klarer å gripe eller se motivet klart.

Hovedinntrykket er at både Mari Slaattelid og Harald Fenns landskap har lite med kunstnerens indre og sjelelige å gjøre, slik vi ofte har sett eksempler på i kunsthistorien. Deres malerier har fravær av den subjektive merkeavsetning som preger romantikkens kunst. Slaattelid og Fenn annekterer eldre motiv, slik 80-tallets appropriasjonskunstnere gjør. Eksempler på andre beslektede kunstnere som henter gamle motiv er feks. Richard Prince, Cindy Sherman og Sherrie Levine. Slaattelid ligger tett opp til disse kunstnerne med sitt

⁸⁶ Slaattelid, "Om det jordiske i kunsten", s. 5.

gjenbruk av motiv. Det at både Slaattelid og Fenn aktivt tilegner seg bilder er et trekk som klart er annerledes enn den tradisjonelle romantiske landskapskunsten.

Et meget viktig spørsmål er forbindelsen deres malerier har til den abstrakte kunsttradisjon. Spørsmålet blir om deres abstraksjon springer ut av landskapstradisjonen? Dette spørsmålet må det svares benektende på. Både Slaattelid og Fenn lager i sine malerier historiske konstellasjoner. Slaattelids og Fenns malerier kan knyttes både til landskapstradisjonen og abstraksjonen, og deres formale trekk og strategi blander ofte en eldre og en moderne billedform. Deres billedkunst forholder seg kritisk til den maleriske tradisjon, og er i dialog med det fotografiske bilde. De er kritiske til romantikkens subjektive formidling, og den naturopplevelsen som ble videreført i abstraksjonen der maleriet selv ble natur. Gjennom sine allegoriske arbeidsmåter der de tar i bruk eldre landskapsmotiv, eller ved sin forenkling, kobler de det abstrakte maleri tilbake til landskapet for så å ta distanse fra det. Både hos Jean Baudrillard og Fredric Jameson kan deres teorier om tegnet bidra til å klargjøre endringen i kunsten.

5. Kapittel Analyse av Slaattelids og Fenns malerier

5.1 Verksanalyse

Hverken Slaattelid eller Fenn prøver å gjenskape en nøyaktig speiling av landskapet, og det har hittil sjelden vært noen mennesker i deres landskap. Mari Slaattelids landskap har gjennomgått en utvikling fra hvordan hun malte i 1992 selv om hun også da arbeidet med landskap. Hovedvekten av de bilder som blir drøftet i denne oppgaven er laget fra 1996 og utover. Utviklingen i hennes maleri har sammenheng med hennes maleriske dyktighet, og en konseptuell klarhet over problemstillinger dagens maleri står overfor.

Et av Slaattelids landskap er tre arbeider på aluminium kalt *Blendet*, *åpnet*, *Hill*. der hvert enkelt av dem er et diptyk⁸⁷. Disse bildene er basert på en sort/hvitt reproduksjon av Carl Fredrik Hills *Måneskinnslandskap* fra 1877. Hvert diptyk måler 100 x 50 cm. og maleriene er olje på aluminium. De er utført med få valører i duse gråtoner med unntak av noen sterke monokromer satt sammen med landskapet på en eller begge sider. Landskapet er utført i en utflytende teknikk, der bildet *Blendet* er det lyseste og *Hill* det mørkeste. Alle kontraster i landskapet er tilslørt og utvisket, og tankene går med en gang til den tyske kunstneren Gerhard Richters fotomalerier av landskap. Månen i bildene er lite synlig, og i bildet kalt

⁸⁷ Se billedkatalog Slaattelid nr.14.

åpnet kan vi ikke se den i det hele tatt. Den rollen og det blikkfang månen er i originalbildet har i Slaattelids malerier fått en mer underordnet eller likestilt rolle. Dette kan ha noe å gjøre med at hun bevisst har basert seg på en fotostatkopi, og avstått fra et møte med originalen⁸⁸.

Det kopien tok vare på og som fanget hennes interesse er det til teatrale og antropomorfe i landskapsfremstillingen. Titlene hentyder til fototekniske hjelpemidler.

Det landskap Slaattelid her velger å jobbe med er allerede fortolket og bearbeidet. Dette står i kontrast til modernismen der kunstverk representerte virkeligheten sett gjennom et temperament, slik som Baudelaire hevdet. Allegori forekommer generelt hvor en tekst er doblet av en annen. Når jeg påstår at Slaattelid arbeider allegorisk innebærer dette at hun legger beslag på andre kunstverk. Gjennom hennes bearbeiding får verket en annen og ny betydning, enn originalverket. Allegorien fungerer som et tillegg. Denne nye bruk tømmer bildene for deres tidligere betydning. Resultatet som oppstår er ofte ganske fragmentarisk, og må tolkes mht. sin nye betydning. Disse verk krysser estetiske grenser, og blander sammen ulike medium. Disse teorier passer Slaattelids arbeider.

Appropriasjonen representerer et brudd med modernismen i det at bildene Slaattelid bruker allerede er formidlet og artikulert av andre tidligere.

På denne utstillingen undersøker Slaattelid maleriet i forhold til filmbilder og fotografiske bilder. Maleriene har en klar siluett og hun arbeider med problemer relatert til motlys. *Blow up-serien*, og *Stempel-serien* omhandler også en gjentakelse av motiv og forskyvning inspirert av filmrullens ruter. Den utvalgte landskapsformen fra Hills maleri er en projeksjon av et fotografert landskapsmaleri. Slaattelid bruker denne landskapsformen som et readymade tegn, som etter å ha blitt litt ulikt projisert på de tre metallplatene tilsammen utgjør en serie. Samtidig som hun arbeider med en projeksjon av det utvalgte landskapsutsnittet, maler hun det på platene med olje og pensel. Med tynn maling og meget fine, tette penselstrøk bringer hun frem farger og lys i dette landskapet. Hun har gjennom hele sin karriere ofte malt landskap, og motivvalget viser kunnskap om kunsthistorien. Hun arbeider nå med et konseptuelt landskapsmaleri.

De tre diptykene med sine duse landskap flankert av monokromer har en tilhørighet med landskapstradisjonen men de har en høyere grad av abstraksjon enn en del tidligere landskap. Graden av abstraksjon i maleriene ville tidligere blitt ansett som en motsetning til det figurative maleriet. Slik er det nødvendigvis ikke lenger, bildene ansees som figurative også. Det er ikke en optimal løsning for maleriet eller en optimal måte å se og oppleve det på. Dette kom sterkt til uttrykk med neo-geo på 80-tallet. Selv om ikke maleriene er naturalistiske og

⁸⁸ Slaattelid, "Om det jordiske i kunsten", s.6 ,der hun sier at "...hun i årevis har hatt en fotostatkopi liggende på atelieet. Det har aldri falt meg inn å tenke at dette ikke skulle være selve bildet, mer enn nok av det."

fylt av detaljer, har landskapet en tilstedeværelse i Slaattelids malerier. Betrakteren oppfatter lett at de har en likhet med og forestiller et forenklet landskap.

Landskapstradisjonen er en forutsetning for abstraksjonen. Når landskapsmaleriet ble frigjort fra det religiøse og allegoriske maleri kunne kunstnerne lage maleri der landskapet var det essensielle. Senere ble landskapsmaleriet forenklet av kunstnere som eksperimenterte med abstraksjon og landskapet lå i bunnen for tidlig abstrakt kunst.

Slaattelid og Fenn bearbeider i sine malerier forbindelsen både til landskapstradisjonen og abstraksjonen. Deres malerier bryter med visse aspekt ved landskapstradisjonen, men det er allikevel ikke et fullstendig brudd med landskapstradisjonen. Deres brudd ligger i den maleriske representasjonen, og hva som er et maleri. I romantikken skulle landskapsmaleriet prøve å formidle kunstnerens opplevelse eller det jeget erfarte. Denne naturopplevelsen ble videreført i abstraksjonen, der maleriet selv i abstraksjonen ble natur. Slaattelid og Fenn er kritiske til dette, og prøver å antyde dette gjennom sine arbeider. Det er her det allegoriske får betydning, fordi deres malerier viser til det konvensjonelle og det tegnbaserte i maleriet. De arbeider med spørsmål om hva som er et maleri. Gjennom sin måte å ta i bruk eldre landskapsmotiv på, eller ved sin forenkling kobler de det abstrakte maleri tilbake til landskapet for så å ta distanse fra det. Slaattelid og Fenn bearbeider myten om det abstrakte maleriet i sine egne malerier. Bruddet med landskapstradisjonen ligger i Slaattelids konseptuelle og appropriasjonsmessige måte å bruke naturen som motiv på, og maleriens forbindelser til det abstrakte.

Når vi tenker på den tradisjonelle fremstillingen av måneskinnslandskap, er det vel oftest her vi ser romantiske følelsesladde malerier som skal representere kunstnerens indre, men som nå ofte oppleves som klisjépreget og kitschy. Det er en type maleri vi har sett ofte, og også utført i meget varierende grad av teknisk dyktighet. Går du på et vanlig loppemarked i dag finner du sikkert ti måneskinnslandskap til salgs.

Slaattelids malerier ligger derimot langt fra disse. Det gjelder både i utførelsen av selve landskapet, og ved at fokuset er trukket helt bort fra månen. Hadde vi ikke visst hvilken original det bygget på, kunne vi i begynnelsen lett ha oversett den lille runde flekken på himmelen. Når vi først har oppdaget den kan den også like gjerne være en blek sol bak en disig himmel som en måne. Den antar en ubestemmelig karakter i Slaattelids maleri, som fører med seg at tankene til å begynne med ikke ledes i retning av måneskinnslandskap.

De tre bildene utgjør til sammen et landskap som fra å være nesten usynlig blir mer og mer tydeliggjort for oss som betraktere. Vi kan også trekke en parallell til et fotografis ulike eksponeringer. Det har allikevel få valører og utviskede konturer selv om øyet lett leser at det er en knaus med trær på, himmel og skyer. Som i andre landskapsmaleri er det et kulturelt formidlet landskap. I Slaattelids maleri er det en formidling om formidlingen som er viktig.

Vi får følelsen av å se dette landskapet gjennom et filter, at det er noe som tilslører det for oss eller hindrer oss i å gripe flere detaljer i landskapet. Skal vi oppnå det blir vi nødt til å gå tilbake til originalmaleriet. I denne tilslørtheten som kunstneren påfører landskapet vil allikevel detaljer vise seg, og nyanser vil oppstå etter hvert. Det er likevel ikke tale om noen direkte opplevelse av naturen, men en tolket og formidlet naturopplevelse. Man får en følelse av at dette er et landskap opplevd i drømme, for drømmer varierer ofte i tydelighet. Det er noe som hindrer en i fullt og helt å gripe dette landskapet, og de tre bildene antyder hvordan det beveger seg i ulike grader av tydelighet for betrakteren.

Slaattelid kaller Hill en jordisk maler som er romantisk som andre landskapsmalere, men denne typen romantikk finner vi i landskapet og ikke som konvensjon⁸⁹. Med dette prøver hun å si oss at Hills malerier fremstiller mindre individuelle landskaper, men at de ikke av den grunn er mindre individuelle bilder. Dette er trekk hun bevisst har jobbet med og forsterket i sin egen fremstilling av Hills landskap. Hun har nedtonet og anonymisert landskapet i enda større grad, men har allikevel av dette ene bildet skapt tre ulike malerier. Selve utsnittet av landskapet er nøyaktig det samme i bildene, men det som varierer er plasseringen mot høyre eller venstre på platene, og fargene.

I midten av 1980 årene i New York oppsto en form for maleri som fikk tilnavnet neo-geo og simulationism. Kunstnere innenfor denne gruppe så på abstraksjonen som et lager av readymades som kunne approprieres. Simulasjonsmaleri blir derfor en sammensmelting av representasjon og abstraksjon, og er således meget relevant, særlig for Slaattelids, men også for Fenns malerier.

Strategien til neo-geo kan sees som et tidlig tegn på krise i kritisk kunst, og utviklet seg ut fra appropriasjonskunst. Metoden ble å søke og appropriere eller gjenbruke modernistisk abstraksjon for å gjøre narr av dens streben etter originalitet og opphøydhed. Disse kunstnere vendte tilbake til det medium Greenberg så på som det mest unike, og utførte derfor sin kritikk innenfor maleriet. Slaattelid og Fenns malerier, forrykker ved hjelp av sin tekstualitet autonomien til modernistisk kunst. De er ikke opptatt av å sidestille likhet mellom bilde og referent, men arbeider isteden for å problematisere aktiviteten av referansen. Tendensen ble å behandle alle utførelser det være seg kunstneriske, sosiale mfl. som fraskilte tegn som kunne manipuleres med, og som ahistoriske konvensjoner som kunne oppslukes. Denne type kunstproblematisering var ikke bundet til en stil, og materialismen reduserte ulike praksiser til abstraksjoner og simulacra. Slaattelid og Fenn bruker nå sine bilder som kritisk prosedyre. Denne tilegnelse av andres verk, og repetisjon av original handling uttømmer objektets tidligere funksjon, og det tilegges en ny mening. Neo-geo anså abstrakt maleri og appropriasjon som allerede sammenføyd, og det tilfeldige var en trussel for abstraksjonen. De

⁸⁹ Slaattelid, "Om det jordiske i kunsten", s.6-9.

var av denne grunn mot Kandinskij's metoder, og for Mondrian fordi han ikke jobbet med tilfeldighet.

Representasjon er ikke bevart ved simulasjon, hvilket var måten neo-geo benyttet. I kunsthistorien om tegn, er representasjon avløst både av abstraksjon og simulasjon. Abstraksjon setter bort representasjon. Simulasjon bryter ned abstraksjon fordi disse bilder kan ha en representasjonseffekt uten å ha en faktisk referanse til den eksisterende verden⁹⁰. Simulasjon innenfor neo-geo er kritisk til representasjon, og prøver å bryte opp den konseptuelle orden. Maleri produseres nå som et tegn på maleri, og problematiserer ved sin eksistens hva som er et maleri. Denne maleritematikk er Slaattelid og Fenn opptatt av i sine arbeider. Maleriene blir paradigmer på maleri. Slaattelids og Fenns kunst utforsker gapet mellom tegn og referent. Baudrillard skrev om dette; "Ideology only corresponds to a betrayal of reality by signs; simulation corresponds to a short-circuit of reality and its reduplication by signs."⁹¹

Slaattelid så på det jordiske som en kontrast til det kunstneren Vassilij Kandinskij skriver i sin tekst *Om det åndelige i kunsten*, og særlig om det åndelige som kategori. Hun finner det jordiske lettere å plassere trass det tvetydige i ordet⁹². Det jordiske består, i motsetning til det åndelige, selv om man rører ved det. Når hun skrev om det jordiske i kunsten presiserte hun at hun mente noe av det motsatte av Kandinskij. Når jeg ber henne utdype hva hun mener med denne formuleringen sier hun at der Kandinskij ikke ser jorden, er jorden nok for Hill. For en kunstner som Hertervig, gjøres tilogmed himmelen jordisk, eller ihvertfall jordfestet mener Slaattelid. Vi finner alltid et fragment av et motiv i Slaattelids malerier. Hun tar ikke selv avstand fra abstraksjon, men hos Kandinskij mangler en beskjedenhet sier hun. Kandinskij's maleri representerer en refleksjon over det moderne maleriet, men hun finner det metafysiske aspektet masete, og bildene holder ikke det de lover. For å kunne oppleve hans bilder må man kjenne konteksten. Hos kunstnere som Hill, Hertervig eller Munch som Slaattelid referer til, er selve bildene nok. I denne teksten setter hun Hill og det jordiske opp som kontrast til Kandinskij og det åndelige. Hos kunstnere som Hill og Hertervig er det åndelige noe annet enn hos Kandinskij. I sin tekst og i sine bilder prøver Slaattelid å bruke

⁹⁰ Gilles Deleuze "Plato and the Simulacrum" translated by Rosalind Krauss, *October*, 27, Winter, hefte nr.5, 1983. Gilles Deleuze skiller simulasjon fra kopi på to måter. Det første er at kopien er utstyrt med en likhet, noe det simulerte objekt ikke behøver være. Det andre er at kopien forutsetter modellen som original, mens det simulerte reiser spørsmål om hele forholdet til både kopi og modell. Simulacra viser til et bilde eller en figur som skal etterlikne eller forestille noe annet, og det kan likne overfladisk. Simulasjon har en falsk likhet.

⁹¹ Jean Baudrillard; "The Precession of the Simulacra", *Art & Text*, 11, September:8, 1983.

⁹² Vassilij Kandinskij, *Om det åndelige i kunsten*, Artes på Pax forlag i 2001. Originalen kom første gang i 1912.

disse begrepene på en prøvende og utforskende måte. Når hun approprierer Kandinskijs høytidelige tittel, er dette noe hun gjør med et smil.

Slaattelid sier selv at tekster av Owens eller Louis Marin, ikke har hatt noen direkte betydning for henne, og hun har ikke lest dem. Hun har derimot kjennskap til tekstene og den billedproblematikk de omhandler, gjennom hennes aktive deltagelse i miljøet rundt UKS-forum på 80-tallet hvor de ble diskutert. Hennes billedidéer oppstår ikke direkte ut fra tekstene til Owens eller Marin. Slaattelid sier i en samtale at det hun driver med i sin kunst er å bygge logikker og konsekvenser ut fra kunstverk, bøker eller ting hun ser eller opplever. Hun prøver å reagere med logikk og forsiktighet på bilder, og mulige bilder. I måten hun tar for seg dette Hill-maleriet både kobler hun seg til, bearbeider og bryter med visse aspekter ved landskapstradisjonen i sitt eget maleri. Alle kunstnere benytter på en måte tegn, men det som skiller Slaattelid og Fenn fra dem er at de tydeliggjør det for oss. De er diskursive i sine arbeider, og selve verkene deres blir en tegnkonstruksjon. En grunn til at Slaattelid ofte arbeider med landskapet som motiv er at landskapsmaleriet har en kosmologi og en måte å organisere verden på som fasinere henne. Landskapet har mange språklige muligheter som hun finner forlokkende. Maleriene er i dialog med tidligere verk, som hun bearbeider og gjør samtidige for betrakteren.

Re Produksjon. Hertervig er et annet maleri fra samme år, og var ett av de bildene Slaattelid stilte ut på Carnegie art award i 1998⁹³. Motivet måler 50 x 50 cm. og er olje på aluminium. Det er jevnt og tynt malt med en forenklet knallblå himmel og forflatede skyer. Fremgrunnen består av to spesielle trær som vokser mot hverandre fra bildets diagonaler inn mot midten. Valørene og formene i bildet gir allikevel inntrykk av rom. Selve komposisjonsmåten med forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn er høyst ordinær, men fargevalg og landskapsformer er mer spesielle. Utgangspunktet denne gangen var ett av seks landskap malt av Lars Hertervig på seks små dørspeil. Han var utdannet fra Düsseldorf, men allerede i tidlig maleri skilte han seg ut både i fargevalg og motiv fra de andre Düsseldorferne. Hertervig var en helt særegen og spesielt personlig maler, med merkelige bilder av utdøende furuskog og intense skystudier. Fra grenene og røttenes krokete nettverk stråler en nesten menneskelig lidelse, og en dyp melankoli. Han sammenliknet ofte seg selv med et ensomt tre, og trærne i billedkunsten var på hans tid ofte symbol for mennesker og personer. Han virket fra 1850 til sin død i 1902, men har av flere ulike grunner ikke etterlatt seg mange malerier. Motivmessig var han meget opptatt av himmel, skyer og lys i sine landskapsbilder. Han kalles ofte lysets maler og var meget kjent for sin hyppige og dristige bruk av en meget sterk blå farge⁹⁴. Han hadde en begrenset fargebruk med 3-4 hovedfarger som igjen kan

⁹³ Se billedkatalog Slaattelid nr.1 og nr.2, det er maleri nr.2 jeg analyserer.

⁹⁴ Se Holger Koefoeds, *Lars Hertervig lysets maler*, Gyldendal norsk forlag As, 1984.

knyttet til elementene jord, luft og damp. I motsetning til andre samtidige malere var Hertervig en fri og udogmatisk maler. Han malte ofte oppdiktede landskap, og stilte seg her temmelig fritt i forhold til landskapstradisjonen. Han kan kalles en meget subjektiv maler.

Disse små dørspeilene som er utgangspunktet for Slaattelids bilder malte Hertervig mens han var ansatt som malesvenn hos P.Aanensen i Stavanger. Han ble ofte brukt når møbler skulle dekoreres, og motivene var da som oftest små fantasilandskap med trekk fra Tysvær naturen. Hertervig komponerte helt fritt, og holdt konsekvent fargene i sterke brune og grønne toner, satt opp mot knallblå himmel. Disse fargene gav møblene en stor dekorativ virkning, men på den tiden betraktet man ikke dette som kunst, og så på det kun som dekorerte møbler. Noen av disse bildene er signert av Hertervig hvilket kan bety at han selv betraktet dem som kunst⁹⁵. Grunnen til at han arbeidet som malesvenn var at han i 1858 ble erklært sinnsyk, men han fortsatte i en viss grad å arbeide som maler på tross av de begrensninger dette medførte på det sosiale plan.

Om disse dørspeilene, og hva hun har villet gjøre med dem i sitt bilde sier Slaattelid selv;

”Så presset er disse små dørspeilene, først og fremst i fargen, at de står som en serie karikerte prototyper på hans egne bilder. Bare tre-fire hovedfarger, med hver sin stofflige tilknytning (til jord, til luft, til damp). Bildene er lokalkoloristiske referat der alt er uttalt og hodestups framme i bildet. De er dessuten uttrykk for den mest innstendig artikulerede bruken av blått jeg kjenner til. Kan det tenkes en overgang fra Lars Hertervigs udogmatiske, effektive farge- og formkosmologi til en oppdrevet, glanset versjon hvor selve virkemidlene blir portrettert?”⁹⁶.

Det er ikke tale om noen direkte kopiering av Hertervigs maleri, men tilhører appropriasjonskunsternes måte å ta opp og bruke tidligere kunst på. Slaattelid prøver å portrettere virkemidlene til Hertervig og ikke selve bildet, hun karakteriserer bildet sitt som en tegneserieversjon av Hertervigs kunst. Hennes maleri blir parafraser over Hertervigs originalmaleri. Dersom vi sammenlikner de to bildene ser vi at Slaattelid trekker ut ting fra Hertervigs kunst og forsterker former i motivet og maleriske trekk som var typiske for ham. *Re-produksjon Hertervig* viser effekter, isolerer og tydeliggjør sider ved Hertervigs maleri, slik at konvensjoner og særtrekk blir selve temaet for bilde. Det subjektive kunstnerblikket erstattes isteden av et analytisk blikk.

Noen av Hertervigs virkemidler som hun her går inn og forsterker er blåfargen han brukte. Den var høyst særegen, dyp i tonen og uten store motsetninger av lyst og mørkt. Som maler er han spesielt husket for sin fargebruk, særlig blåfargen. I sine tidligere bilder fremtrer

⁹⁵ Koefoed, *Lars Hertervig lysets maler*, s.7.

⁹⁶ Slaattelid, “Om det jordiske i kunsten” s.6.

gjenstandene mer plastisk, mens motivet fra 1866 er mer flatemessig oppfattet.

Penselføringen har gått fra å være mer pastos og brutal, til å bli mykere og forsiktigere i fargepåleggingen.

Han er også spesielt husket for lyset og skystudiene i sine verk. Det er dette Slaattelid går inn og forsterker i enda større grad enn Hertervig allerede hadde gjort i sitt bilde. Himmelen i Slaattelids maleri er om mulig enda mer intens blå, skyene fastere og landskapet mer forflatet og forenklet. Landskapet på den andre siden av vannet er forenklet til en jevn horisont, ubrutt av de trærne som finnes i originalen. Forgrunnen har også fått ett jevnt over mørkere preg. Treet som står skrått i motivet er tettere, mørkere og enklere i formen enn hos Hertervig, og gir inntrykk av livsløshet. Skyene virker tyngre og tettere og de står klarere frem mot den blå himmelen enn i originalen. Trass dette skjønner vi lett hva som er fremstilt. Det blir heller på en måte overtydelig og karikert. Diagonaler, vertikaler og horisontlinjen trer tydeligere frem og forsterkes for betrakteren av Slaattelids bilde. Hun har studert Hertervigs landskapsbilde med et analyserende blikk, og har i løpet av sin arbeidsprosess og tilnæringsmåte fjernet hans subjektivitet og de sterke følelser han la i naturmotivene sine. Hans bilder var egentlig ikke lenger malt for et marked. Selv om Hertervig her dekorerte et skap og har skapt en helhet utifra dekorative hensyn, har allikevel hvert felt fått en kunstnerisk egenverdi.

Slaattelid viser for betrakteren de virkemidler landskapsmalere tar i bruk, men som de skjuler for oss i maleriet. I hennes maleri blir de forskjellige elementene tydeliggjort i enda sterkere grad hver for seg, og fungerer i større grad alene, i motsetning til originalen der de forskjellige landskapselementene glir mer over i hverandre. Det Slaattelid har gjort gjør at vi opplever tingene i landskapet hver for seg først, og så ser det som et landskap etterpå.

Et landskapsmaleri hvor Slaattelid har inkludert mennesker er maleriet *Stemma. Kvinne som lest vere eit maleri*(3), hvor hennes utgangspunkt var Edvard Munchs maleri *Stemmen*⁹⁷. Slaattelid bruker ofte tidligere kunst for å problematisere noe, og her ser vi nå en kvinne i motlys med stranden i bakgrunnen mellom trestammene. Ulikt Munchs bilde er hennes malt hvitt i flere tynne skikt. Referansen til Munch her ligger i biotopen, og bruken av en ny modell i rollen som den opprinnelige. Selv mener Slaattelid at ;

”Referansen til Munch er ei iscenesetjing, framfor alt av spranget mellom tittel og biletet”⁹⁸.

Virkingen av dette spranget mellom tittel og bilde, utgjør virkingen av selve bilde. Appropriasjonen av et kjent maleri som var utgangspunktet for hennes tidligere Hill- og

⁹⁷ Se billedkatalog Slaattelid nr8, men og nr.6 og nr.7.

⁹⁸ Mari Slaattelid, “Woman Pretending”, katalog til hennes utstilling *Categorical Images*, 1999, s.18.

Hertervig malerier, er ikke tema eller motiv denne gangen. Det som har vekket Slaattelids interesse nå har vært å prøve å få frem på nytt det hun finner påfallende ved Munchs maleri *Stemmen*, nemlig at motivet er gitt en slik tittel. Det er et forlegg i dette spillet mellom tittel og bilde. Utifra Greenbergs teser om at maleriet skulle dyrke det som var spesifikt for dette medium, vil Munchs *Stemmen* være et dårlig maleri fordi det prøver å illudere lyd. Studerer vi modernismens historie finner vi klare retningslinjer for hva som godtas som maleri, og lyd tilhører musikkens domene, og kan best behandles tilfredstillende og vellykket innenfor dette medium om vi skal følge Greenberg. Slaattelids maleri er kritisk til, og går imot forestillingene til Greenberg. Alt er ikke bare lenger tillatt i kunsten generelt, men også innenfor maleriet blir alt tillatt. Slaattelid er en kunstner som reiser mange interessante spørsmål også fra et feministisk synspunkt, og i drøftelsen av dette maleriet faller det naturlig å ta opp noe av dette.

Jeg vil gå nærmere inn på *Stemmen* av Munch, fordi det er relevant for Slaattelids maleri hva denne stemmen er.

Kvinneskikkelsen i *Stemmen* er plassert i eksplisitt spenning med naturen. Hun står oppreist som et sterkt vertikalt element i bildet med ansiktet vendt mot betrakteren. Følelsen av en sterk tiltrekningskraft fra trærne, vannet og kulen på himmelen er tilstede. Tolkninger av dette maleriet hevder at kvinnen opplever naturens krefter som seksuelle i sin karakter. Hun står i en jomfruaktig hvit kjole i en positur som kan oppleves både som undertrykt og åpen⁹⁹. Dette understrekes av at armene er plassert bak på ryggen, slik at ansiktet og brystene står mer åpent frem. Båten på det månebelyste vannet med mannen og kvinnen i antyder også en oppvåkning av seksualiteten som kan være både skremmende og destruktiv, og så kraftig at den oppsluker den menneskelige vilje. Selve motivet med en figur i spent, indre dialog med naturen var noe Munch hadde gjenreist fra romantikkens billedverden, selv om den seksuelle tonen var ny og ulik Friedrichs.

Det Slaattelid tar tak i ved *Stemmen* er kvinnens annerledeshet. Hun har i sitt motiv gått tettere inn på kvinneskikkelsen, og utelatt paret i båt på vannet som befant seg i Munchs maleri. Dette bringer tydeligere frem det hun fant påfallende ved Munchs maleri, nemlig at han ga motivet en slik tittel. *Stemmen* blir nå konsentrert om denne kvinnen og naturen rundt henne. Slaattelids undring dreier seg om hva ”stemmen” i Munchs tittel refererer til, men uten at hun påstår at hennes maleri kan gi klare svar på det. Hun bruker sitt maleri for å peke på endel mulige løsninger, utifra hva vi vet om Munchs billedverden og nyere feministisk teori. Ulike tenkbare løsninger kan være en psykologisk dempet utgave av skriket i naturen, stemmen kan være knyttet til den kvinnelige seksualiteten og kvinnen i maleriet. Tittelen kan

⁹⁹ Rosenblum, *Modern Painting and the northern romantic tradition from Friedrich to Rothko*, s.107 flg.

også referere til fraværet av en stemme, som kvinnen kan bruke men av ulike grunner unnlater å bruke. Det viktige for Slaattelid er ikke en riktig løsning, men ulike tenkbare muligheter som er vekket ved Munchs bilde og tittel.

Re presentasjon Arkadia er en fotoprojeksjon basert på to fotografier fra Arkadia, et fylke på Peloponnes som Slaattelid nå har lagt til grunn for sin idé om en Arkadiafremstilling. Landskapet som satte henne på denne idéen var basert på to fotografier fra en annens sommerferie som ble gitt henne i ettertid. I utførelse og detaljer er nok dette det av hennes landskap som sterkest kan knyttes opp mot Richter.

Både Slaattelid og Fenn har i sine malerititler henvist til Arkadia, men Slaattelid arbeider med en litt annen problemstilling knyttet til dette sted. Fenn henviser mer til kun pastoralen som generelt tema. I tidligere billedkunst har vi også endel malerier som ofte viser dødningseskaller og /eller gravstener med inskripsjoner der det står at selv i det idylliske Arkadia eksisterer døden, feks. Et memento mori: husk, du skal dø, at du er en av de dødelige. Bruken av denne typen formaninger endret seg litt opp gjennom kunsthistorien, og fikk en mildere bruk hos Poussin. Gravstenene nå fungerte kun som et grunnlag for identifikasjon om at den begravde en gang var som oss og levde her. Hyrdediktningen og livet i Arkadia var harmonisk og uten frykt og mangler, men inneholdt også en bevissthet om døden. Dette var skyggen over deres idylliske tilværelse.

Det ene fotoet består av en stripe land med himmelen over, og det andre viser tre arkeologer side om side i en åker, gående med bøyd hoder og med ryggen til fjerdemann som var fotografen.

Det første fotoet har hun projisert på lerret og avmalt. Midt over dette bildet har hun malt en firelinjers tekst,

”OGSÅ HAN HAR VORE I ARKADIA HAN
GAV MEG TO FOTOGRAFI EIT AV HIMMELEN MOT AUST
OG EIT MOT VEST TRE SORGLAUSE
ARKEOLOGAR I EIN ÅKER”¹⁰⁰.

Denne teksten skal både erstatte og henvise til det andre fotografiet, av de tre arkeologene, som for Slaattelid viste seg å være umalelige. Hun sier selv at hennes maleri henviser til Poussins malerier og bruk av dødens inntog i Arkadia, og hennes tekst viser til;

”Til seg selv som etterkommere og gravrøvere, og til en barokk setting (3 skikkelser og en fjerde, samt en en tekst) som fører Poussin inn i bildet. Ingenting i dette landskapet (hva det

¹⁰⁰ Se billedkatalog Slaattelid nr.15.

enn påberoper seg) ville ellers knytte det til det mytiske Arkadia. Ved å hente den store barokkmaleren inn i bildet på denne måten, har en skaffet seg en autoritet som snart kan falle en i ryggen, fordi den symbolske tyngden ligger hos Poussin og ikke i dette lerretet. Jeg forutsetter at Poussin lar seg bruke, og tenker meg at teksten tilbakefører ham, med gjeterne og arkeologer til Peloponnes.¹⁰¹”

Poussin bruker i sitt maleri hyrdene for å henvise til skriften på gravstøtten, som igjen fungerer som et tegn som viser til Arkadia. Slaattelids maleri utelater mennesker. Hennes malte skrift over landskapet, fungerer både som en henvisning til Arkadia, referanse til Poussin, og som tegn for de utelatte mennesker. Betydningen av teksten i maleriet, styrer hvordan maleriet leses og fungerer som et tegn på at maleriet forestiller Arkadia. Som landskap er dette meget lite stedsspesifikt, inneholder lite detaljer, og kunne i prinsippet vært omtrent hvor som helst på jorden, selv om fotoet faktisk er tatt på et sted som heter Arkadia i virkeligheten. Komposisjonsmessig alluderer det til kunstnere fra Nederland som for eksempel Jacob van Ruisdael. Disse kunstnerne malte som oftest en lav horisontlinje, og var veldig opptatt av det omskiftelige i skyene på himmelen for å skape en stemning i sine bilder. Dette for å gi oss følelsen av hva slags vær som var underveis. Komposisjonsmessig er Slaattelids landskapsbilde her meget konvensjonelt, og føyer seg villig inn i tradisjonen.

Hennes malemåte og mangelen på farger gjør på den annen side sitt til at bildet skiller seg fra tidligere malerier som motivmessig er nokså like. Bildet er meget glatt malt og er holdt i svart, hvitt og gråtoner. Himmelen har et nokså kjølig preg. I tillegg til dette har vi de fire svartmalte skriftlinjene i midten. Skriften er i dette motivet sentral, og gir en direkte referanse til noe utenfor bildet. Det utelatte foto bringes på denne måten med i maleriet. Denne typen malemåte vekker først og fremst assosiasjoner til den tyske samtidskunstneren Gerhard Richters landskapsbilder, men Ed Ruscha er også en viktig samtidskunstner i denne sammenheng. Ruscha bruker kombinasjoner av tekst og bilde i sine malerier. Richter er en kunstner som Slaattelid har lært mye av, men som hun allikevel skiller seg fra. Det er de handlingene betrakteren møter i hennes bilder som skiller henne fra Richter. Richter fremstiller sine bilder som funnet, det må være anonyme fotografier, i hans egne foto (som ikke må være tatt med tanke på å male dem), i deler av andre malerier (forstørrede abstrakter), eller simpelthen gjennom malehandlingen (prosessuelle abstrakter). De avgjørende handlingene for ham er oppdagelser, både av fotografier, av hvordan et foto kan males, av hvordan de kan settes sammen (i Atlas), av ett sett med virkninger av å avsette

¹⁰¹ Slaattelid, “Om det jordiske i kunsten” s.8.

maling på et lerret¹⁰². Dette er noe som gjelder alle hans arbeid, både de figurative og de non figurative. Det som teller som funnet er en bestemt virkning frembrakt i forholdet mellom ett sett av fremstillinger. I hans bilder forskyves vår oppmerksomhet mot fremstillinger som enten er å se eller bare er postulert. Vi kan undres over bestemte virkninger, men vi må se på dem som søkt etter med et åpent sinn og funnet, for å bli i stand til å forstå dem som passende eller verdige. Slaattelid er i motsetning til dette en kunstner som bevisst presenterer sine bilder som konstruerte.

Når det gjelder fremstillingen har hun gitt jorden en mørk nokså tett tyngde, og en klar adskillelse fra himmelen. Horisontlinjen er nesten ubrutt bortsett fra et lite dust, fjernt fjell og noen trær på høyre side og innover mot midten. Himmelen utgjør omtrent 4/5 av bildet og er holdt i mye løsere, lettere toner. Det grå med innslag av en kjølig blåaktig nyanse dominerer himmelen, og vi får på ingen måte inntrykk av at dette er en solskinnfylt sommerdag. Et stort område av den lyseste valøren i bilde står som kontrast mot den mørke horisontlinjen, og fungerer som et enda tydeligere skille mellom de to elementene jord og luft. Det er et landskap med forenklede store helhetsdetaljer og uten noe stort mangfold.

Slaattelid er derimot hele tiden mer konsekvent og tydelig i sin bruk av tidligere kunstners malerier og sin bruk av foto i arbeidet enn Fenn. Inntrykket er at hun er mer søkende og foranderlig i sitt uttrykk. Valget av metall som maleunderlag får stor betydning for det ferdige resultat. Malingen suges ikke lenger inn i maleunderlaget, og hun jobber tynt med fine, tette penselstrøk som knapt er synlige før vi kommer tett innpå¹⁰³. Hun tematiserer og problematiserer her maleriet på en helt annen måte enn hun gjorde bare få år tidligere, og benytter seg konsekvent av andre hjelpemidler enn de tradisjonelle. Enda lenger i denne retning går hun i de bildene hun vant Carnegie art award med i år 2000, *Protective* og *Reading Woman*, hvor hun arbeidet på plexiglass med airbrush, og i det andre verket malte sin datter med en maske av renskekrem før hun fotograferte henne¹⁰⁴. De refererer til vår tids

¹⁰² Dersom Richter ikke fant det bildet han lette etter, tok han selv foto. Atlas er Richters betegnelse på samlingen av alle disse "fundne" og egne foto i en materialsamling. Atlas kan forstås som et åpent kompendium av installerte fotografier Richter selv har valgt ut. Han har brukt dette siden tidlig på 60-tallet som stimulans for maleriene sine, for å notere visuelle ideer og skape imaginære omgivelser for bildene. I denne komplekse, sammenvevde relasjonen av foto, malerier, trykk og Atlas aner man Richters oppslukthet av fotografiets muligheter. Kun en brøkdel av bildene i Atlas er senere blitt brukt som foreleg til malerier, noe som er i tråd med Richters vedvarende skepsis og tvil når det gjelder egen evne til å finne bilder som kan stimulere malerier. Han sier selv han har "ingen motiver, bare motivasjon".

¹⁰³ Sees best ved å studere maleriene, men kan muligens se spor av det i billedkatalogen.

¹⁰⁴ Se billedkatalog Slaattelid nr.3 og nr.4.

monokrome og serielle malerier, samtidig som de retter seg mot salg av overflate-identitet i kosmetikkindustrien. Denne “sminkeskrin” serien i rosabeige minner oss om skrin med øyenskygge eller rouge, men kunne like gjerne fremstå som abstraksjoner av hud. Fotografiene av datteren leder tankene til ansiktsmaleri som kvinner foretar daglig, samtidig som de får oss til å tenke på de psykologiske skiftninger mellom uskyld og kvinnelig rollespill. Disse bildene får i tillegg flere betydninger gjennom sine titler, som åpner for andre lesninger av bildene. Den visuelle og den mentale opplevelsen, den bevisste og den underbevisste, forenes i disse maleriene. Slaattelid kan sies å ligge ganske nær konseptkunstneren Joseph Kosuth i det at de begge er opptatt av ord, ting og begrep i sine arbeider. Slaattelid er derimot mye mer feministisk i sine arbeider noe vi ser eksempel på i *Reading Woman* og *Protective* arbeidene, men slektskapet med Kosuth ble tydelig i utstillingen på Astrup Fearnley i april 2002.

En sammenheng mellom Slaattelid og Fenn som går på tvers av motiver og stiltrekk, er det at de arbeider i serier, grupper og par. Deres malerier kan sies å være elementer i prosesser, der små variasjoner i enkeltbildene bringer frem ulike visuelle muligheter innenfor et begrenset formalt materiale. Dette ser vi tydelig i Slaattelids små landskapssiluetter kalt *Stempler*, og *Representativt landskap*. *Trivielt landskap*. *Subjektivt landskap*, hvor den samme siluetten går igjen i hele billedserien men med små variasjoner¹⁰⁵. Hos Fenn ser vi også dette i hans *Pastorale* malerier, samt *A.I. Wonderland-serien* hvor gitterkonstruksjonen og komposisjonsmåten er den samme, men fargene endrer seg fra bilde til bilde og skaper ulike stemninger¹⁰⁶.

Følsom naturromantikk er heller ikke noe vi finner i Harald Fenns malerier. Som hovedtendens kan man påstå at landskapstradisjonen og kanskje særlig den norske er preget av en alvorstung sjelegranskende naturromantikk med følsom koloritt og synlige penselstrøk. Han er en kunstner som i flere av sine bilder ironiserer over denne romantiske tradisjonen.

I analysen av Fenns malerier vil jeg begynne med et maleri fra 1995 *Stars and Stripes*. Dette er for å få frem tydeligere hans utvikling over tid teknisk, en tendens som går fra en formalistisk respons motivmessig til at naturstemningen kommer klarere frem. Motivet er malt på treplate og formatet er stort, 195 x 334 cm. Det er utført med olje og lakk, slik at hovedinntrykket er en glanset, glatt overflate som nesten virker uberørt av pensler. Går man tett innpå aner vi at det er nøyaktig og presisjonsmessig utført. Det er teknisk ulikt senere maleri utført med airbrush. Den ekstra glatte, fete finishen i *Stars and Stripes* er det

¹⁰⁵ Se billedkatalog Slaattelid nr.11 og nr. 5.

¹⁰⁶ Se billedkatalog Fenn nr.9, nr.10 og nr.12-18.

lakken som gir, og maleriet er holdt i sort og hvitt. I motivet med to stjerner som vokser utover er det abstraksjonens formspråk Fenn benytter, men maleriet refererer til en virkelighet av følelser og idéer. De to stjernene i dette maleriet, samt symbol som svastika og kors som Fenn benytter i andre maleri, er visuelle tegn og symboler som inviterer både til en formalistisk og en meningsbærende forståelse.

Både motivet, fargene og tittelen får oss umiddelbart til å tenke på Amerika, og dens kunstscene de siste 30 årene. Tittelen *Stars and Stripes* henspiller både på bildets spill av striper, skikt og mønsteret stjernene skaper, men får oss også til å tenke på det amerikanske flagg, den amerikanske kunstneren Frank Stellas stripebilder og Jasper Johns flaggserie. I denne motivserien, samt utstillingen i 1997 på Kunstnerforbundet er Fenn opptatt av et samspill med det formalistiske maleris regler og Malevitsj og Stellas maleriske praksis; deres insistering på flaten som et harmonisk sammenhengende hele, og det å lukke bildet for ytre, gjenkjennelige referanser. Stella ble anerkjent på 60-tallet, men Greenberg var uvillig til å la Stellas arbeider få innpass i sine modernistiske doktriner, der et maleri skulle konsentrere seg om selve mediet. Som følge av dette ble virkemidlene, prosessene og disiplinene i maleriet nå selve motivet eller innholdet. Maleriet skulle dyrke det som var essensielt for dette medium, nemlig den todimensjonale flaten¹⁰⁷. Jeg vil gå nærmere inn på Frank Stella fordi han var en fremtredende senmodernistisk kunstner som arbeidet med malemetoder og problemstillinger i sine maleri som Fenn tar tak i og kommenterer med egne arbeid. I flere av Stellas tidlige arbeider skapte han sine motiv ved kun å male med penselens bredde lerretets rektangelform innover mot midten. Fra midten av 70-årene kommenterte han i sine arbeider særskilte modernistiske stiler som kubisme og konstruktivisme. Senere brukte han i sin abstraksjon kodene eller komposisjonsprinsippene til historisk maleri, frem til han i 80-årene brukte fragmenter av gittermønster, lineært perspektiv og landskapsmaleriets inndelingsform av fremgrunn, mellomgrunn og bakgrunn¹⁰⁸. Stella ønsket ikke å skape rom i sine malerier, og de skulle ikke ha noen innholdsmessige betydninger. Hans malerier ble tidlig og vidt kjent når hans fire stripete sorte malerier ble inkludert i utstillingen "Sixteen Americans" på The Museum of Modern art, New York fra 16.desember 1959 til 17.Februar 1960. Både i disse tidlige verk og i den tilhørende katalogteksten var han opptatt av hvordan man kunne komme unna det tradisjonelle konsept om komposisjon som en prosess i å sette sammen ulike deler. Stella mente maleriet aldri ble kvitt en siste rest av illusjon, fordi man som maler alltid forholdt seg til billedrammen dersom man følte man måtte korrigere noe. Han eksperimenterte med at bildet gikk utover rammen. Dette ser vi i hans stripe-bilder, utført med svart husmaling og basert på et gjentakende stripemønster som speiler bildets form.

¹⁰⁷ Se nærmere kapittel 3 punkt 3.2 hvor jeg drøfter Greenbergs modernistiske teser mer inngående.

¹⁰⁸ Hal Foster, *The return of the real*, 1999, s.77-78.

Stellas klassiske utsagn; My painting is based on the fact that only what can be seen is there. All I want anyone to get out of my paintings, and all I ever get out of them, is the fact that you can see the whole idea without confusion...What you see is what you see.

Tross Stellas sterke visuelle insistering kun på bildet selv, danner det seg representerende trekk fordi formene får karakter av portaler, kors, stiliserte racerbiler og mørke tunnelinnganger. Tar vi med bildenes titler i betraktningen bidrar de til å peke ut over bildenes insistering på å være lukket i sin egen form. Minimalismens verk ble i ettertid ikke så entydige og lukket som de ble antatt å være i utgangspunktet, og bilder som tilsynelatende ikke refererte til annet enn egne virkemidler viste allikevel til virkeligheten utenfor blindrammen. Fenns malerier kommer inn i forhold til Stellas mht. malerienes betydning og romskapende funksjoner. I *Stars and Stripes* ser vi hvordan Fenn skaper illusjon av skygger og rom, mens Stella på den annen side ikke vil ha rom i sine maleri. Motivet er malt på plater som er påført en grundering som helt dekker trestrukturen. De to stjernene som utgjør motivet er skapt ved å bruke to ulike penselbredder i nøyaktig mønster som starter omtrent mot midten på begge sider og vokser utover. Stjernene er ulikt plassert, og deres møter skaper sikk sakk formasjoner i motivet. Oppå stjernene ligger hvite "lyskastere" som et gridmønster, og bryter inn i det sortmalte motivet. Stjernene er flatt malt som motivet i et Stella maleri, men lyskasterne som ligger oppå fungerer som et romskapende element og skaper assosiasjoner til himmelhvelving og krig. Formalt sett oppstår et todelt forhold mellom figur og grunn, stjernene er labile og lyskasterne oppå er dynamiske. Motivet begynner ikke i midten eller ytterst ved blindrammen og beveger seg jevnt innover. Dette er ulikt Stella som ofte startet i midten og bragte motivet utover, blindrammen ble for ham et korrigeringsredskap. Fenns motiv stopper ikke jevnt ved bildets kant, men kan lett tenkes å fortsette utover på alle sider. Han kan ikke bruke blindrammen som veileder slik Stella ofte la opp til, men må hele tiden forholde seg til sitt motivs utgangspunkt. Alt må stemme utifra dette.

Representasjon stammer fra prinsippet om likhet mellom tegnet og det virkelige. Simulasjon stammer fra utopien om likhetsprinsippet og benektelsen av tegnet som verdi, og referanse. Baudrillard hevdet at representasjon forsøker å absorbere simulasjon ved å tolke det som falsk representasjon, mens simulasjon omslutter hele strukturen av representasjonen selv som et simulacrum. Vendepunktet finnes i overgangen fra tegn som skjuler noe, til tegn som skjuler at de ikke refererer til noe. Dette siste er tidsalderen for simulacra og simulasjon. Utviklingen i Frank Stellas arbeider illustrerer mye av Baudrillards teser, og i hans maleri kan vi i løpet av 1958-1980 årene se en utvikling fra enkle former til fragmentariske referenter som nesten illustrerer oppløsningen av tegnet. Hva igangsatte denne tekstuelle vending? I Owens essay "The Allegorical Impuls..." knytter han den postmoderne fragmentering i kunsten til en poststrukturalistisk desentrering i språket. Denne språklige utvikling bringer

den visuelle orden til modernismen ut av fatning, og baner vei for det tekstuelle rommet til postmodernismen. Postmoderne kunst er allegorisk i sin bruk av fragmentariske bilder, sin tendens til å bryte stilistiske normer, å redefinere konseptuelle kategorier, og å utfordre det modernistiske idealet om symbolsk totalitet. Postmoderne kunst er allegorisk i sin trang til å utforske gapet mellom betegner og det betegnete dvs. referent. Baudrillards teser om postmodernismen er at dette tegnet brytes ned, og er relevant for Fenns fragmentariske motiv og glimt av landskap uten virkelig referanse.

Bildene på Fenns utstillinger er i stor grad basert på samme tema, og utført i serier. Hans første separatutstilling i Kunstnerforbundet i 1997, bærer i farger, lys og tema preg av at gulfkrigen var en nylig hendelse. Det er allikevel ikke krigsbilder slik vi har sett dem malt opp gjennom kunsthistorien som møter oss på hans utstilling. I flere av bildene har han også benyttet ulike mønstre, strukturer og emblemer som både er mettet, men og tomme for mening. I amerikansk maleri på begynnelsen av 1990 tallet oppsto en fornyet interesse for papirdekor, siluetter og sjabloner. Denne typen dekor og mønster ble utnyttet og omskapt i store maleriske format av kunstnere som Ross Blekner og Philip Taaffe. Ulike mønster, sjabloner, emblem og element er noe Fenn bearbeider og improviserer over i sine maleri. Studerer vi Fenns malerier nærmere drar vi kjensel på symbol som; svastikaen, korset, femkantstjernen og z-strukturer. I utgangspunktet er dette tegn vi forbinder med makt, krig og ideologier men de er ikke brukt med disse betydninger i maleriene. Disse symbolene har mistet mye av sin opprinnelige ladning gjennom trivialkulturens gjentatte bruk av dem i ulike forbindelser. Han benytter også svimlende sirkelmønstre, og i malerier som *Stjerner og kors*, *Vertigo nr.4* og *Ute av fokus* får vi følelsen av nattesvarte himmelhvelvinger og kuleregnetts fosforiserende lysstriper, men det oppleves allikevel som en kulturelt bearbeidet krigserfaring¹⁰⁹. Det er det visuelle ved krigen som opptar Fenn og som han prøver ut. Maleriene refererer også til leketøy, actionfilmer, dataspill og deres blanding av lek og alvor i måten de behandler krig som tema på¹¹⁰. Det er en abstrahert form for naturalisme som opptar Fenn. Kulturen både synliggjør og skjuler samfunnets mørke sider for betrakteren. Fenns malerier fungerer i et samspill mellom en abstrakt og en naturalistisk uttrykkside, og virker derfor både som refererende til kunsthistorien men og som et brudd og en ny retning.

Jeg skal beskrive grundigere et av maleriene kalt *Stjerner og kors* som er olje på finér og måler 200 x 200¹¹¹. Dette er det mørkeste i serien og er holdt i sort, bruntoner og gråhvite valører. Det er fem stramme, rette, små og hvite sirkler som ligger oppå det mykere malte

¹⁰⁹ Se billedkatalog Fenn nr.2, nr.3, nr.4, nr.5, nr.6, nr.7.

¹¹⁰ Øystein Ustvedt, "Mellom krig og kjærlighet", katalog til utstilling i Kunstnerforbundet 1997.

¹¹¹ Se billedkatalog Fenn nr.7, annet i samme serie Fenn nr.6

mørke motivet. Ut fra disse sirkler stråler rette linjer på kryss og tvers som skaper et gridmønster. Det er disse linjene som skaper ulike stjerne- og korsformasjoner i motivet. Resultatet fremstår som natur, men fremkalt i et industrielt produkt. Det er krigens nattesvarte stjernehimme med lysprosjektiler så intense at de nesten lager hull i maleriet. Maleriene refererer til abstraksjonen i sitt ornamentale abstrakte rom og landskapsmaleriet. Utrykket i maleriene beveger seg mellom ulike registre som hard edge og sterke kontraster, til myke overganger. Utseendet på hans maleri er inspirert både av fotografier som er ute av fokus, og grafittens og spraymaleriets teknikker. Fenn skaper romlighet i bildet ved hjelp av tynt malte farger som er lagt i mer eller mindre transparente lag. Det er luftige hvite, grå og bruntoner, satt mot mørkere, tettere, til tider nesten sorte sentre. Noen tynne lasurer går også over gridmønsteret. Maleriet gir oss en optisk illusjon av tredimensjonalitet og rom. Det formspråk Fenn har valgt å jobbe i krever en meget presis utførelse, hvilket kunstneren oppfyller med grundig nøyaktighet. Til tross for at krigen er tema i disse maleriene, prøver de ikke å skape følelsesmessige uttrykk og fortellinger.

De to symbolene stjerner og kors som han benytter er begge kjent fra religiøs og romantisk kunst og mytologi. Stjernene kan betegne kosmisk orden, dødes sjeler mv. Korset er ikke kun begrenset til det kristne kulturområde, men er det mest universelle enkle symboltegn. Selve korsformen letter en orientering i rommet fordi det markerer skjæringspunktet mellom linjene oppe/nede og høyre/venstre. Fenns symboler skal ikke betegne liv eller død slik de ofte er brukt i annen billedkunst. De er tømte for disse meninger og brukes på en stilisert, ornamental og grafisk måte. Selve formen på symbolet er vel så viktig som den betydning det ble gitt i tidligere billedkunst.

Den neste store utstillingen på Kunstnerforbundet fant sted i år 2000, og besto i hovedsak av en serie malerier kalt *Pastorale* og to kalt *Rekonstruksjoner*¹¹². Teknikken nå er ulik tidligere utstillinger da han har gått helt over til airbrush, men det er fremdeles oljemaling på MDF-plate. *Pastorale* bildene er mykere enn tidligere maleri, som hadde harde, skarpe vinkler og inneholdt ornament og symbol. Hovedinntrykket er en glatt overflate, men ikke den glinsende, fete overflaten som tidligere. Selv om maleriene er fargerike er allikevel inntrykket at de er dempet og matte. Det er duse og gradvise toneoverganger, og et stort sprang i valører fra mørkest til lysest. Dette nye visuelle inntrykket skyldes nok primært en overgang til airbrush. Maleriene har fremdeles både tette og tynne striper horisontalt og vertikalt over hele billedflaten. Som betrakter føler jeg at hvert enkelt maleri formidler en naturstemning. Den ulike stemningen henger sammen med hovedfargene i motivet, om det er mørkt eller lyst, friskt og lysegrønt eller tungt og mørkegrønt. De to maleriene kalt *Rekonstruksjoner* er som to forenklede himler med labyrintiske striper oppå. Disse maleriene

¹¹² Se billedkatalog Fenn nr.9, nr.10 og nr.11.

knytter seg i sterkere grad enn tidligere til en landskapstradisjon, men heller ikke nå som avbildet natur, men mer som en tilstand av farge, lys og stemning. Dersom vi ser grundigere på maleriene aner vi naturen som et diffust spill mellom lys og skygge bak hans systemer av gitter og linjer. *Pastorale* titlene refererer vanligvis til klassiske landskap, og fungerer således forsterkende som naturreferanse for Fenn. Det er helt nærliggende å trekke referanser til Mondrians nonfigurative malerier, men også Richters ufokuserte landskapsmaleri er relevant her. Maleriene refererer således både til noen av modernismens mest sentrale felt, i tillegg til å ha en postmodernistisk strategi.

Som bildeeksempel vil jeg analysere maleriet *Pastorale, rose, dore madder lake antique extra* som måler 180 x 160 cm, og er laget med airbrush og sprøytepistol¹¹³. Tittelen refererer til noe så konkret som de fargepigmentene Fenn har benyttet for å lage maleriet. Fellestittel på hele serien malerier er *Pastorale*. Maleriet er holdt i rødbrune og røde toner og gir et varmt inntrykk, med mindre innslag av blågrønt, grønt og gult. Det er tette, tynne brunrøde striper over det romlige underliggende motivet. I valører er det et stort sprang fra de dypeste brunrøde tonene, til de lysende gul- og grønnaktige. Man føler seg nesten blendet når man ser på de lyseste områdene akkurat som når man går i en mørk skog og solen plutselig bryter helt gjennom. Det er de varme tonene som dominerer i maleriet.

Pastoralen var først og fremst en literær form og kan spores tilbake til Theokrits idyller fra 200-tallet f.kr. Både i literær form og som malerisk motiv skildres mennesker, ofte gjeterne og hyrder, som lever i pakt med naturen i landlige omgivelser. De hviler i skyggen, konverserer, spiller eller synger. Motivet i en pastorale er med hensyn til tid og sted sjelden angitt med presise grenser. I begynnelsen formidlet det pastorale landskapsmaleri en positiv holdning til livet, og kunne inneholde visse idylliserende, tilbakeskuende og poetiserende elementer. Etterhvert ble pastoralene både i litteratur og billedkunst sett i sammenheng med en tapt gullalder, ofte bestemt til det greske fjellandskapet Arkadia. Skildring av det landlige liv ble isteden byttet til byboerens lengsler, drømmer og tanker om dette livet. Friedrich Schiller som var romantikkens store dikter mente pastoralen viste hvordan forholdet mellom menneske og natur var blitt problematisk, og at pastoraledikteren lengtet tilbake til en tid da mennesket oppfattet seg som en del av naturen. Mennesket får således et ambivalent forhold til dette Arkadia, og denne ambivalens er noe Fenn spiller videre på i sin utstilling.

Dette må vel hittil være de av hans malerier som både i titler og den stemning de vekker bringer tankene langt tilbake i kunsthistorien, selv om utførelse og teknikk mer enn tidligere benytter nye redskaper som airbrush og sprøytepistol, slik at selve utseendet er

¹¹³ Se billedkatalog Fenn nr.10.

hypermoderne, stramt, glatt, presis og med duse fargeoverganger. Maleriene leder også tankene i retning av den franske impresjonist Claude Monets penseldrevne vannliljemotiver. Maleriene til Monet oppfattes som et naturalistisk motiv, men det er en høy grad av abstraksjon i hans impresjonistaktige vannliljemalerier. Fenns *pastorale-serie* har et dust billedrom som utgangspunkt, med farger som glir mykt over i hverandre. Det kan minne om bevegelser i et vannspeil, en skogbunn eller en blomstereng sett fra et togvindu i stor fart. Som vanlig når det gjelder Fenns malerier er det ikke her tale om noen speiling eller direkte gjengivelse av naturmotivet. Naturen i maleriene kan oppleves som flyktig. Det er den stemning av natur som hans farger, lys og titler setter betrakteren i. I utførelsen viderefører maleriene, og spiller på den ambivalens Schiller beskrev. Jeg påstår ikke at Fenn lengter tilbake til et Arkadia på maleriets vegne, men han har en analytisk tilnærming og antyder både innlevelse og distanse. Det å sette betrakteren litt fast slik og ikke gi oss noen klar løsning er nokså typisk både for Slaattelid og Fenn. I *Pastorale-serien* er bakgrunnen flimrende uskarp, med glidende fargeoverganger. Dette er nok den utstilling hvor han har benyttet flest farger. Det er mindre nå av de veldig mørke sorte, blå og brunaktige tonene i maleriene. Som en kontrast over motivet ligger hårfine tynne, rette linjer som et ordnende system, men og til en viss grad dekkende for bakgrunnen. Linjene ligger nå enten vertikalt eller horisontalt som et gitter, men ikke kryssende slik som i tidligere malerier. Maleriene inneholder kontraster som; tempo og ro, ukontrollerbart og kontrollerbart, natur og kultur.

Disse maleriene refererer ikke bare til fortidens kunsthistorie, men er også inspirert av Gerhard Richter. Det duse, ufokuserte i Fenns motiver er nok avledet av det utviskede, sløraktige som nesten er blitt et kjennetegn på Richters kunst. Parallellene mellom disse to kan illustreres ved å henvise til Richters store verk *The River* som ble innkjøpt av Astrup Fearnley museet i 1996. I Richters bilder kan vi også trekke en linje tilbake til Monets vannliljebilder, og Richters abstrakte spatelføringer forvandles for betrakteren til naturalistiske fremstillinger av vann i bevegelse.

Både Slaattelid og Fenn er kunstnere som beveger seg i den abstrakte maleritradisjonens spenningspunkt, nærmere bestemt i forholdet mellom det abstrakte og det representerende. Et viktig spenningspunkt er representasjonens grenser. Maleriene deres kan ved første øyekast virke lukket, men når de studeres nærmere åpner de seg mot noe virkelig og konkret. Det er ingen av dem som hittil har tatt skrittet over i den fulle og rene abstraksjon, de ønsker begge at maleriene skal referere til noe. Fenns prosjekt kan sies å handle om bilde som maleri, og maleriet som bilde. Dette forhold finner vi igjen i hvordan bildene er konstruert som maleri og i titlene, og da i undertitlene i *Pastorale-serien*, som feks. *brown madder alizarin schevengen rose deep, sap green lake extra og old holland golden green*. Disse undertitlene

refererer bare til fargetubenes merkelapper, men er allikevel poetiske i sin klang og vekker assosiasjoner til natur i oss.

Måten han skaper rom innover i disse bildene på er kjent fra tidligere arbeider, og kan beskrives som en virkning av flat dybde. Det kan minne om de muligheter avanserte dataprogram har gitt oss til å legge tegn og mønstre innover i en slags virtuell uendelighet. Vi får en fengslende og suggererende romfølelse, samtidig som blikket kan bevege seg fritt i alle retninger. Fenns ulike billedskikt både stenger og åpner mot dypere lag, og minner om maleriets egne virkemidler. Han skaper malerier med bevegelse og en potensiell uendelighet basert på illusjoner og effekter. For å oppnå dette benytter han den maleriteknikk som er tilgjengelig. Allikevel befinner vi som betraktere oss på lerretsflatens utside, og ikke inne i maleriets uendelige rom. Kunsthistorikeren og kritikeren Lotte Sandberg sa i en kritikk av utstillingen at;

”...Fenns pastoraler først og fremst er tvisynte: Idet man hengir seg til sensualiteten, blir man klar over at paradiset er tapt.¹¹⁴”

Jeg tolker dette dithen at når betrakteren hengir seg til naturstemningen og følelsen disse maleriene gir, blir man klar over at de representerer en illusjon. Det landskap de formidler er fiktivt, og stemningen eksisterer kun på lerretsflaten. Rommet maleriene fremstiller eksisterer ikke, men er tegn for et landskap som ikke har noen referent i den virkelige verden.

Hvorfor har så Fenn med sin analytiske distanse valgt å referere til pastoralen i sine malerier? Hans malerier søker ikke harmonien i pastorale. Den er i maleriene erstattet av en annen form for regelmessighet, nemlig de vertikale linjene som nå er så tette, rette og varierende i tykkelse at de minner om strekkoder. Strekkoder finnes som priskode på omtrent alt i dagens forbrukersamfunn, selv om vi ikke direkte finner den på naturen. Fenns malerier kan antyde at naturen har sin pris idag, noe vi opplever daglig i politiske debatter og globale konferanser. Strekkoden kan betegne at naturen er blitt en vare med en fast pris, og underlagt kapitalismen og markedskreftene. Kunsten har sin pris i et marked, og denne kommersialisering kan være et filter over den rene formidlingen av et ideal. Stripene kan og betegne den utopien det er å oppleve naturen utilslørt i kunsten. Rent symbolsk kan det føles vanskeligere idag å se landskapet klart og skarpt. Det oppleves ufokusert fordi andre forhold får vår oppmerksomhet.

Studerer vi Fenns bilder over tid går utviklingen mot større referanser til natur i motivet, men det er landskap uten referanse i den virkelige verden. Se feks. *Transparent konstruksjon* fra

¹¹⁴ Lotte Sandberg, “Tvetydige idyller”, *Aftenposten*, 08.11.2000.

1995, videre til *Pastorale-serien* fra 2000, og til hans helt nye malerier *A.I.Wonderland* utstilt på Galleri Wang i 2002, hvor naturen er kommet tydeligere frem.

Han benytter samme teknikk med airbrush og sprøytepistol på alle maleriene på utstillingen, men har skiftet til å male på lerret. Enkelte av de små maleriene er fremdeles malt på mdf. I tillegg til *A.I.Wonderland* som er den overhengende arbeidstittelen har maleriene særskilte undertitler. Jeg vil beskrive nærmere *1.dag/1 st.day* som måler 180 x 160 cm¹¹⁵. Formatet på alle de store bildene som hang i Wangs 1.etasje er likt. Dette bildet er lyst i farger og valører, og er holdt i gråblå, grønne og rosa nyanser. Det er veldig mykt og jevnt utflytende i tonene uten noen sterke farger eller valører som dominerer. Over motivet ligger gråblå striper i varierende tykkelse. Dette maleriet er jevntover mye lysere og ikke så mollstemt som de andre maleriene på utstillingen. De andre har en mørkere fargeholdning ofte blåaktig og kjølig, som sprekker opp i lysere felt og bidrar til å skape rom i maleriene.

Formalt er bildene strammere enn før, hvilket forsterker tvetydigheten mellom denne formale stramhet og bildenes melankolske uttrykk. Fenn arbeider i serier og denne utstillingen oppleves som en fortsettelse av *pastorale-serien*. Fra å utforske de impresjonistiske kunstnerens bearbeidelser av naturintrykk, har han nå flyttet det til en fremtidig eller hypermoderne naturtilstand. Fenn er opptatt av en visuell måte å utforske maleriets historikk og fremtidige muligheter.

Som kontrast til tittelen *A.I.Wonderland* står malerienes mer poetiske og religiøst ladede undertitler. Undertitlene leder mot religion, skapelsesmyten, og en utenomjordisk eksistens¹¹⁶. Helt frem til høyrenessansen var landskapsmaleriet bakgrunn for det religiøse maleri. Senere løsrev landskapsmaleriet seg og ble en egen genre. Fenn bringer det religiøse og overnaturlige inn i landskapsmaleriene ved sine titler, men uten å henfalle til en romantiserende ukritisk dyrkelse av det.

Samletittelen på utstillingen denne gangen antyder flere ting. Tittelen kan peke i retning av barneboken til Lewis Carroll om *Alice in Wonderland*. Dette er historien om en liten pike som opplever at virkeligheten blir forvrengt og forvandlet, og ting ikke lenger er som før. På den annen side kan A.I. også være en forkortelse for Artificial Intelligence, noe som antyder at strekkoden i maleriene kan tenkes å inneholde genkoden for det menneskeskapte menneske, eller den kunstige intelligens. Mennesket har hevet seg over naturen, eller lagt den bak seg. Det blir i denne tenkte tilstanden umulig for oss å se naturen klart, men vi kan stadig prøve å gripe den i ufokuserte, fragmentariske glimt. Baudrillards teser om simulasjon er relevant. Det samme er filmen *The Matrix*, av Andy og Larry Wachowski fra 1999, og måten menneskene i det skapte hypervirkelige samfunn enten fremkaller fragmenter av

¹¹⁵ Se billedkatalog Fenn nr.13, andre fra samme utstilling nr.12, nr.14, nr.15.

¹¹⁶ Se i billedkatalog Fenn nr. 12-15, og legg merke til de ulike titlene.

minnesbilder fra tidligere tilstander, mens de fleste lever i en skapt illusjon de tror er virkelig. Man greier ikke gripe naturen eller stemningen klart og står igjen med en følelse av melankoli og et tap. Med disse maleriene setter Fenn fokus på hvordan kunsten, ved sin bearbeidelse av naturen gjennom flere hundre år, har brukt så mange ulike tilnæringsmåter og strategier at det er enda vanskeligere for oss å kunne oppleve naturen eller kunsten helt uberørt idag. Med romantikkens landskapsmaleri ble det skapt en utopi om at naturen kunne oppleves utislørt. I romantikken la kunstneren jeget i naturopplevelsen, og deres ideal var å oppleve naturen uten filter. I realiteten var ikke dette tilfelle men kun noe romantikerne ønsket. Den romantiske optikk om at naturen kan oppleves utislørt overensstemmer ikke med virkeligheten hvor det alltid vil være et filter. Betrakteren kan aldri oppleve naturen helt direkte i kunsten selv om dette var idealet til romantikerne. Fenns malerier viser til denne myten og konstruksjonen om at naturen oppleves utislørt. Maleriene tydeliggjør sterkere for oss at man aldri kan oppleve naturen direkte.

Det foregår en estetisk tilnærming til naturen. Kunsten produserer en naturopplevelse, og først da blir denne natur interessant for mennesket. Som eks. på dette kan vi se fremveksten av fjell i landskapsmaleri. Estetikerne syntes tidligere at fjell var stygge. Kunstnere begynte allikevel å male fjell, og etterhvert så betrakterne fjell som skjønne. Fenn legger selv sine "filtre" over maleriene. Deres spenningspunkt blir mellom natur og kultur, flate og rom, det naturlige og det kunstige, det fokuserte og det ufokuserte, det virkelige og det uvirkelige. Det blir en drøfting av maleriet, men uten entydige svar betrakteren settes overfor.

Melankolien tar ikke overhånd. Fenn oppnår dette ved å fokusere på maleriet som konkret fysisk virkelighet. Med dette blir maleriet ikke bare analyse og kunsthistorie, eller en lengsel etter fortiden. Maleriene blir en slags vareprøver fra kunsthistoriens reservoir av billedmateriale. Han bruker naturen som et readymade, på litt annen måte enn Slaattelid. Han er mer opptatt av de stemninger og følelser naturen kan formidle, eller gi oss av opplevelser. Dette knytter han til hvordan kunstnere tidligere har formidlet naturmotiv, og bruker det i sitt tilrettelagte naturmaleri. Også i denne utstilling opplever vi at maleriene, som er preget av finstemte nyanser fremkaller en etterklang av Monets vannliljebilder. Maleriene nå er ikke så skarpe og flimrende i fargene som i *pastorale-serien*, men dypere og roligere. I den grad de som helhet er preget av en stemning er nok det moll. Dette henger sammen med det fargevalg og de dype blåtonene som dominerer maleriene. Den oppløste abstraksjonen gir oss naturen som en tilstand. En annen viktig referanse er også her Richters ufokuserte fotografirefererende landskapsmalerier.

Landskapene i Fenns malerier kan være vanskeligere å oppdage ved første øyekast enn i Slaattelids malerier. Fenn maler landskap med en slags oppløst abstraksjon. Dette gir oss en følelse av å oppleve naturen mer som en stemning eller en tilstand, uten å være et konkret

sted. Vi kan få følelsen av at de er forstørret til det ugjenkjennelige eller er sett gjennom et mikroskop. Hos begge kunstnerne er det noe som ligger mellom betrakteren og naturen, som hindrer oss i å gripe disse landskap helt og fullt. Hos Slaattelid kan det være hennes bruk av valse over horisonten i motivet som gir betrakteren en følelse av å oppleve bildet som sett gjennom et filter. I Fenns malerier er det et system av sirkler og gitter i horisontale og vertikale linjer som gjør at naturen viker tilbake. Naturen er allikevel tilstede, og forsvinner ikke i disse maleriene. Betrakteren trenger tid på å se referansen til naturen i Fenns bilder. Den tradisjonelle naturfremstillingen viker for denne analytiske tilnærmingen til maleriets virkemidler og motiv. Både Fenn og Slaattelid samt flere andre malere på 90-tallet kan sies å ha en intellektuell tilnærming til kunsten, og en referanser til kunsthistorien. Trond Borgen skrev at Fenns måte å arbeide med maleriet på rommer både en diskusjon av maleriets forhold til naturen (landskapet), kulturen (kunsthistorien) og publikum (betrakteren)¹¹⁷. Slaattelid og Fenn går gradvis frem og tester de billedspråklige elementene, sammen med og i forhold til de verbale, de ikonografiske, og de andre erkjennelsesmessige muligheter som eksisterer. Det kan føles som om det er forholdene mellom kunnskapene, observasjonene og betydningene deres malerier handler om. For å oppnå innsikt i deres malerier må man gå via persepsjon, men man må se samtidig som man tenker gjennom det man ser. Deres malerier, og kanskje i størst grad Slaattelids handler om de ulike betydningene som oppstår i møtet mellom tankemønstrene og de visuelle mønstrene. Disse ulike plan oppstår ofte når man leser bildenes titler, da ordene kan utgjøre et like mangetydig materiale som det visuelle og som er vanskelig å gripe klart. Vi beveger oss i denne strøm av bildenes vekslende visuelle og konseptuelle elementer.

Både Slaattelid og Fenn arbeider gjerne og ofte med landskapet, men konfronterer det med et nytt blikk. Landskapet brukes som en readymade og et ikon. Deres malerier er i dialog med både foto og mekaniske reproduksjonsteknikker, og selve landskapet fremstår som et hult emblem. Vi kan få inntrykk av at det er selve landskapsgenren i seg selv som er gjengitt i et portrett. I sine bilder kommuniserer de på flere plan, og etablerer nye premisser i forhold til hva vi kanskje forventet. Både Slaattelid og Fenn søker å nå vår estetiske bevissthet og vår ballast av koder fra andre erfaringsområder. De arbeider bevisst i sine motiv med å prøve å forskyve vår oppmerksomhet. Det dreier seg her om holdninger og opplevelser som er krevende og engasjerende. I *Stempel-serien* går Slaattelid langt for å bevege seg bort fra dette tilnærmet vanestyrt forholdet mellom motiv og bilde, selv om hun arbeider med noe så tradisjonelt som landskapet. Det er dette trygge, solide landskapet som danner utgangspunktet for hennes kunstneriske bearbeidelse. Landskapet er redusert til en henvisning, det er fremdeles reelt og gjenkjennelig, men uspesifisert og forenklet. Landskapene i Slaattelids

¹¹⁷ Trond Borgen, "Lommer av melankoli", katalogtekst til utstillingen A.I.Wonderland, 2002, s.7.

malerier har som oftest en referent i den virkelige verden. Det er derfor mulig for oss å oppsøke og studere de verk hun har bearbeidet, eller foto hun har gått utifra. Dette er ikke mulig med Fenns motiv og landskap, de går ikke utifra verk på samme måte som Slaattelid. Fenns motiv refererer mer generelt til kunstnere, og landskapsgenren, hvilket han ofte gjør i titler. Dersom man har innsikt i kunsthistorien kjenner man titlene, kunstnerne og maleriene han refererer til, selv om hans bearbeidelse ikke er så direkte som Slaattelids.

LITTERATURLISTE

Primærlitteratur:

Borgen, Trond, "Lommer av melankoli", fra katalog til utstilling *A.I.WONDERLAND*. Publisert 2002 av Galleri Wang.

Brun, Hans Jakob, "Concealing Redness", Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, Oslo 2002.

Harald Flor/Leena Mannila, *Den nye generasjonen. Norsk maleri i 1980-årene*. Utgitt av J.M.Stenersens forlag a.s, Oslo 1988.

Grøgaard, Stian, tekst i Katalog, "Hamran. Berg. Blom. Sæverud. Fenn. Lyche. Holmsen. Juul." Bomullsfabrikken, Arendal 23.5-14.6 1998. Trykk PDC.

Lund, Jørgen, "Maleriets distraksjon". Utstilling: *Sammensatt*, Museet for samtidskunst, 19.9.-31.12.1999.

Løveid, Cecilie, "Dekkhandling". Tekst i Katalog til utstilling i Galleri K, 9.-31.oktober 1999. Trykk og repro: Digitalpress a.s.

Kataloger fra *Høstutstillingen*, 1986, 1988, 1990, 1992, 1995.

Morgenstern, George, "Dårlige tider for maleriet?". I *Norsk kunstårbok, 93/94*. Utgitt av KIK Kunstnernes informasjonskontor, Ad notam Gyldendal Forlag A/S.

Røed, Johannes, *Kunstneren i atelieret*. Gyldendal fakta, 1998.

Sandberg, Lotte, "Harald Fenn:en tristesse over det tapte mirakel". I *Siksi*, nr.3, 1994.

Sandberg, Lotte, "Harald Fenn/Lotte Sandberg", s.33: ill. I *Vi ser på kunst*, nr.4, 1995.

Sandberg, Lotte, "Tvetydige idyller". I *Aftenposten* morgen 08.11.2000.

Sjaastad, Morten, "Begrunnede, naturlige malestykker". I katalog til utstilling i Galleri K, 9.-31.oktober 1999. Trykk og repro: Digitalpress a.s.

Slaattelid, Mari, "Blow up (To come into being)". I katalog til utstilling i Galleri K, 9.-31.oktober 1999. Trykk og repro: Digitalpress a.s.

Slaattelid, Mari Johanne, "Om det jordiske i kunsten". I katalog *Om det jordiske i kunsten*.

Thorkildsen, Åsmund, "Maleri og naturens speil". I katalog *Om det jordiske i kunsten*.

Thorkildsen, Åsmund, "Stillhetens sprøg". I katalog til utstilling i Kunstnernes Hus Oslo 27.mars-9.mai 1993. Produksjon Team Trykk as.

Thorkildsen, Åsmund, "STANDARDBILDER Om maleriets forsoning med det levende sproget". Sal Haaken/Henie-Onstad Kunstsenter/Høvikodden/150104-180404.

Ustvedt, Øystein, "Harald Fenn: maleri/Kunstnerforbundet", 1997. I katalog til utstilling i Kunstnerforbundet Oslo: Forbundet, 1997.

Ustvedt, Øystein, "Syndige abstraksjoner: abstrakt kunst fra 90-årene". I katalog Astrup Fearnley museet for moderne kunst; nr.8. 1996.

Ustvedt, Øystein; "Landskap som fravær, Et portrett av Mari Slaattelid". I *Norsk kunstårbok, 99/00* Utgitt av KIK Kunstnernes informasjonskontor, Ad notam Gyldendal Forlag A/S.

Valjakka, Timo, *Carnegie art award 2000*, intervju med Mari Slaattelid.

Sekundærkilder:

Atkins, Robert, *Art Speak. A guide to contemporary Ideas, Movements and Buzzwords, 1945 to the Present*. Utgitt av Abbeville Press Publishers New York, London, Paris 1997.

Barthes, Roland, *Image Music Text*. Essays selected and translated by Stephen Heath. Fontana Press 1977.

Baudrillard, Jean, *Simulacra and Simulation*. The University of Michigan 1994. Oversatt av Sheila Faria Glaser. Originalt publisert på fransk av Éditions Galilée 1981.

Baudrillard, Jean, "The Precession of the Simulacra". *Art & Text 11*. (September 1983):8.

Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*. (Translated by John Osborne, London NLB, 1977 GTD.).

Benjamin, Walter, edited med introduksjon av Hannah Arendt, oversatt av Harry Zohn, *Illuminations*, New York, Schocken Books, 1988. Opptrykk, opprinnelig utgitt, New York, Harcourt, 1968. Undertittel på omslag, essays and reflections.

Berg, Knut, red. *Norges malerkunst. Bd.1. og Bd.2.* Oslo, Gyldendal Norsk Forlag A/S. 1993.

Blom, Ina, intervju i *Morgenbladet* 41.nummer 21-27 november 2003 s.31.

Bois, Yve-Alain, *Ad Reinhardt The museum of contemporary art, L.A, The Museum of modern art, New York, Rizzoli, New York.* First publ. i Usa 1991.

Bois, Yve-Alain, *Painting as model.* October Books, MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England. 1998.

Brun, Hans-Jakob og Ustvedt, Øystein, *Frans Widerberg malerier 1956-1996.* Et utvalg ved Hans-jakob Brun og Øystein Ustvedt. Grøndahl Dreiers Forlag AS 1996.

conceptual art: a critical anthology, edited by alexander alberro and blake stimson. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 2000.

Crimp, Douglas, "The end of Painting". Trykket i *October: art, theory, criticism, politics.* 1981 hefte Spring, s.69-86. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Crow, Thomas, *The Rise of the Sixties American and European Art in the Era of Dissent.* Published in 1996 by Harry N.Abrams, Incorporated, New York A Times Mirror Company.

Det grønne mørke, Nordisk Konstcentrum, Helsingfors, Bildmuseet, Umeå, Oslo Kunstforening 1988.

DeDuve, Thierry, *Kant after Duchamp.* October books, MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England. 1999.

Dear Painter, paint me. Utstillingskatalog, også kalt Cher Peintre vist i Pompidou-senteret 2002, og Schirn Kunsthalle Frankfurt 15.januar-15.april 2003.

Deleuze, Gilles, "Plato and the simulacrum". Translated by Rosalind Krauss, trykket i *October* 27 Winter 1983, s.5.

Flor, Harald og Mannila Leena, *Den nye generasjonen, Norsk maleri i 1980 årene*, Oslo, Stenersen forlag, 1988.

Fogle, Douglas, "Painting at the edge of the World". Walker art center, Minneapolis, February 10 - May 6, 2001.

Foster, Hal, *RECODINGS. Art, Spectacle, Cultural Politics*. Bay Press Seattle, Washington. 1989.

Foster, Hal, *The return of the Real, The Avant-Garde at the End of the Century*, October Book, MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England. 1999.

Foster, Hal ed., *The Anti- Aesthetic. Essays on postmodern culture*. U.s.

Guilbaut, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1983.

Gunnarsson, Torsten, *Nordic landscape painting in the nineteenth century*, translated by Nancy Adler. Trykket av New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1998.

Harrison, Charles; Wood Paul ed.: *Art in theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishers Ltd. 1992.

Hopkins, David, *After Modern Art 1945-2000*. Oxford University Press 2000.

Koerner, Joseph Leo, *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*. Trykket av London: Reaktion Books, 1990, også utgave New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1990.

Kokkin, Jan, "Men maleriet var ikke dødt...". Artikkel i *Morgenbladet* 3-9.januar 2003.

Marin, Lois, *To Destroy Painting*. The University of Chicago Press, 1995. Oversatt av Mette Hjort. Originalt publisert som *Détruire la peinture*, Éditions Galilée, Paris 1977.

Mitchell, W.J.T, *Iconology: image, text, ideology*. Trykket av Chicago: University of Chicago Press, 1986.

Moe, Ole Henrik, *Sangen om Norge*. Utgitt av Dreyers forlag A/S i 1990.

Nasgaard, Roald, *The mystic North: symbolist landscape painting in Northern Europe and North America 1890-1940*. Trykket i samarbeid med Art Gallery of Ontario by University of Toronto Press, c1984.

Nordiskt landskap, Pohjolan maisema, The nordic landscape. Utstilling på Nordiskt Konstcentrum Sveaborg, 14.5-14.8.1983.

Owens, Craig, "The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism". I *October: art, criticism, politics*. nr.12, og nr.13, Cambridge Massachusetts Spring and Summer 1980. Pp.67-86, 59-80.

Owens, Craig, "Den allegoriske impuls". *UKS forum for samtidskunst*, oversatt versjon, i nr.3/4 1993 s.34-52.

Kandinskij, Wassily, *Om det åndelige i kunsten*. Utgitt av Artes på Pax forlag i 2001, originalen ble trykket første gang i 1912.

Koefoed, Holger, *Lars Hertervig, Lysets maler*. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag A/S. 1992.

Krauss, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*. MIT Press Cambridge Massachusetts and London England. 1998.

Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press Cambridge Massachusetts and London England. 1999.

Krauss, Rosalind, *The Optical Unconscious*. MIT Press Cambridge Massachusetts and London England. 1998.

Kuusamo, Altti, "Landskapet som kulturens gränsområde", *Borealis 3*, Utstillingskatalog Malmö Konsthall 1983.

Melankoli- Nordisk romantisk maleri, Aarhus Kunstmuseum 1991.

Mørstad Erik, *Malerileksikon. Teknikker, motivtyper og estetikk*. Utgitt av Ad Notam Gyldendal i 1996.

Rosenblum, Robert, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. From Friedrich to Rothko*. Trykket på Thames and Hudson i 1975.

Rosenblum, Robert, *The romantic vision of Caspar David Friedrich: paintings and drawings from the U.S.S.R.* Essays av Robert Rosenblum og Boris I.Asvarishch. Trykket av New York: Metropolitan Museum of Art, 1990.

Schaaning Espen, *Modernitetens oppløsning. Sentrale skikkelser i etterkrigstidens idehistorie.* Utgitt av Spartacus, Oslo i 1992.

Schwabsky, Barry, *The widening circle. The Consequences of Modernism in Contemporary Art.* Utgitt av Cambridge Universitypress 1997.

Roskill, Mark, *The Languages of Landscape.* Utgitt av The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania i 1997.

Thorkildsen, Åsmund, *Tolkingsproblemer i New York skolen.* Magisteravhandling skrevet og publisert ved Universitetet i Oslo i 1983.

Ustvedt, Øystein, *Olav Christopher Jenssen BIOGRAPHIE. Arbeider/Works 1982-1997.* Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst. Oslo 1997.

Wallenstein, Sven-Olov, "Måleri- Det utvidgade fältet". Rooseum- Center for Contemporary Art, Malmö, 1996. Magasin 3 Stockholm Kunsthall, Stockholm 1996-97.

Diverse andre kilder:

Tv program om Mari Slaattelid, *Kunst nå.* Sendt på NRK Tv, desember 2000.