

Pontus Kyander

Skånsk kunst

*Om ællingen der blev til en svane og senere igen en and,
omend knapt så grim*

Provinsen åbner sig langsomt

Der var engang en provins, som på provinsers vis levede sit eget stille liv langt fra den kongelige hovedstad. Der fandtes ganske vist en hovedstad såre tæt på, men den lå i et andet land på den anden side af vandet, og var på hovedstæders vis fuldt beskæftiget med sit eget, noget mindre stille liv. Rundt omkring i provinsens græssede heste og køer, og for kunstnerne var disse, ligesom landskabet og det regelbundne, langsomme liv som udspillede sig på disse kanter, det mest yndede motiv.

Frisk og herligt landliv! Frodige kvinder! Bække der bølgede som havet, når stormen løjer af! Nu og da en storm, som drev faretruende skyer over sletterne og ruskede i huse og træer! Ellers ikke andet, der kunne give anledning til uro.

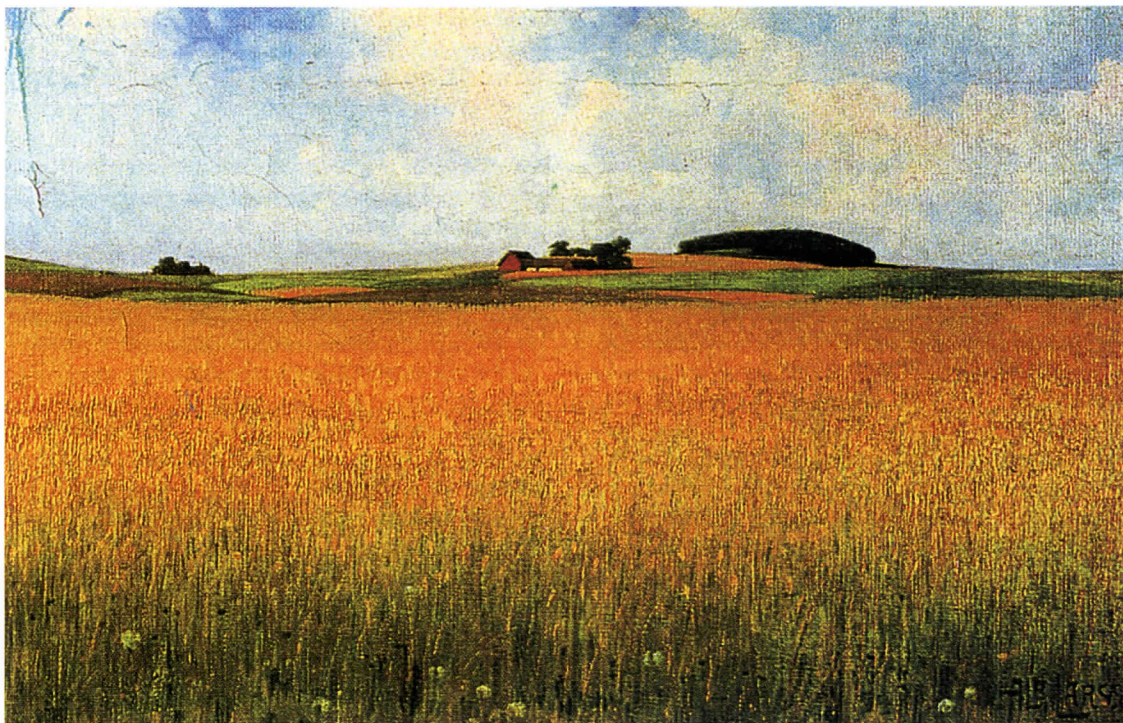
Dette er, indrømmet, et vrængbillede af det skånske kunstliv gennem første halvdel af det 20. århundrede. Billedet er imidlertid sandt i den forstand, at kunsten og dens publikum prægedes af en provinsiel traditionalisme. Mod dette kunne man ganske vist indvende, at modernismen og formeksperimenterne – den smule de forekom! – i Stockholm og København også var af ret provinsielt tilsnit. Men det var alligevel til disse byer provinsens ildjæle måtte drage, hvis de efter at have besøgt kontinentets kosmopol ville feje alle konventioner af banen og oprette et lokal-kontor for europæisk modernisme. Dette gjorde GÖSTA ADRIAN-NILSSON (1884-1965) fra Lund, som efter ophold i Tyskland og Paris introducerede en futuristisk og kubistisk præget avantgardisme i Stockholm, samtidigt med at en anden af Lunds bysbørn, VIKING EGGELING (1880-1925), valgte at blive i dadaistkredsene i Schweiz, og med sin kortfilm "Diagonal-symfonien" (1921) blev en pioner indenfor såvel den nonfigurative kunst som eksperimentalfilmen. En ensom modernist fra tredivernes Skåne, PÅR SIEGÅRD (1887-1961), giver et eksempel på, hvilken dobbelt afsondring det indebar at arbejde med et utraditionelt udtryk *udenfor* storbyernes

gallerier og mere nysgerrige galleripublikum.

De som blev tilbage i Skåne valgte almindeligvis at lade provinsen og livet udenfor storbyerne komme til udtryk i deres kunst. Det betyder ikke, at skånsk kunst i sig selv var uinteressant eller at de skånske kunstnere var dårlige. Snarere var skånsk kunst forsigtig og konservativ, og blev tilsvarende understøttet af et forsigtigt og konservativt publikum. Som kunstby kunne Malmø tilbyde en del udstillingsmuligheder – vigtigst var her Skånes Konstförenings jurybedømte udstillinger. Dannet i 1904 var Skånes Konstförening for øvrigt den første sammenslutning af sin art i Sverige, hvilket antyder, at kunstlivet i den sydsvenske metropol trods alt havde en vis styrke.

De tendenser som rørte sig i det skånske kunstliv var ikke omfangsrige: *Neue Sachlichkeit* i tyverne og – med større betydning på længere sigt – en kolorisme, som får et stærkere greb efterhånden som vi bevæger os ind i trediverne. TORA VEGA HOLMSTRÖM (1880-1967) er den der for eftertiden står som det vigtigste navn, men også i hendes tilfælde var det først i Stockholm, hun mødte fuld forståelse for sin kunst.

Skåne forblev provinsiel helt frem til fyrrerne. I 1943 dukker de kunstnere for første gang op, som lidt senere dannede Imaginistgruppen, en surrealistisk påvirket kunstnergruppe, der først og fremmest bestod af C.O. HULTÉN (f. 1916), MAX WALTER SVANBERG (1912-94) og ANDERS ÖSTERLIN (f. 1922). De valgte at blive i Malmø, og for at vinde gehør for deres kunst grundlagde man forlaget *Imago* og i halvtredserne yderligere et galleri, *Galerie Colibri*, samt tidskriftet *Salamander*. På Galerie Colibri introducerede galleristen C.O. Hultén en række dengang højaktuelle kunstnere som Matta, Alechinsky, Wilfredo Lam og Corneille. Galleriet vakte næppe skandale, men mødtes snarere med manglende interesse fra et kunstpublikum, som ikke var vant til nyskabelser. Først på længere sigt fik hele denne virksomhed betydning både for de involverede kunstnere, som med årene kom til at indtage en stærk stilling, og for det lokale kunstliv, som



Albert Larsson, *Skånska slätten*, 1908. Oliemaleri.



Carl Frederik Hill, *Slättlandskap*, 1869. Oliemaleri.

langsomt begyndte at åbne sig for verden udenfor. I et dansk-svensk perspektiv er det interessant, at de tidligt knyttede kontakt til COBRA-gruppen, som senere udstillede på Galerie Colibri, og imagisterne forberedte endvidere et nummer til COBRA-tidsskriftet, som imidlertid aldrig udkom.

Museet og kunsthallerne

I efterkrigstiden orienterer kunstlivet sig gradvist mere udadtil. Stockholm er stadig den bedste karrierevej, men gradvist opbygges et netværk af institutioner og udstillingssteder. Kunstmuseet i Malmø havde allerede tidligere været åbent for midlertidige udstillinger, Skånes Konstförening fortsatte med sine jurybedømte udstillinger – som var vigtige langt op i firserne – og i nabobyen Lund fandtes siden slutningen af tyverne Konstföreningen Aura, som stadigvæk har et for regionen vigtigt udstillingsrum i det middelalderlige Krognoshuset midt i byen.

Bygningen af Lunds Konsthall, som blev indviet i 1957, indebar en afgørende forandring. Endelig fik regionen sin første institution, der udelukkende var skabt til midlertidige udstillinger og med et særligt fokus på det skånske kunstliv. I tresserne blev aktiviteterne på dette sted desto mere dynamisk og udfordrende. Udstillingen *Underground* 1969 blev et klimaks og samtidig et udtryk for tidens strømninger udenfor billedkunsten. En plakat i psykedelisk stil af Malmø-kunstneren STURE JOHANNESEN, med en nøgen, rygende kvinde og en hashplante var anledning nok for oprevne politikere til at lukke udstillingen, hvilket dermed tvang chefen for kunsthallen, FOLKE EDWARDS, til at gå af. Derefter overgik kunsthallen til en mere konventionel og fredsommelig virksomhed.

I Malmø måtte man vente til 1975 før man efter tredivårs diskussioner fik sin egen kunsthall. Det blev til gengæld et af landets største og mest fleksible udstillingsrum, tegnet af arkitekten KLAS ANSHELM, som tidligere havde tegnet Lunds Konsthall. Nyt i Malmø var det helt åbne gulvareal, som idag er blevet fremhævet endnu mere efter en ombygning i 1994.

I 1988 blev *Rooseum* skabt af finansmanden FREDRIK ROOS, som manglede et fast sted til sin store kunstsamling. Under LARS NITTVE udviklede *Rooseum* sig til en ren kunsthall med en fremskudt position ikke bare i regionen, men også i et europæisk perspektiv. Mens Louisiana hvilede på sine laurbær og producerede sikre familieudstillinger, skabte *Rooseum* vigtige vinduer

mod den internationale samtidskunst med udstillinger som *Art at the End of the Social* (1988), *What is Contemporary Art* (1989) og *TransMission* (1991). *Rooseum* bibeholdt rollen som Øresundsregionens og snart sagt Nordens transformatorstation for postmoderne impulser helt frem til midten af halvfemserne, selv om udstillingernes styrke i nogen grad mættedes – den som ikke blev imponeret af Nittves indsats som chef for Louisiana i halvfemsernes sidste halvdel anede måske allerede et forvarsel i udstillingen *Nutopi* fra 1995.

Men Malmø forblev gennem en stor del af halvfemserne en stærk kunstby, der var langt mere interessant end København. Malmø Konsthall producerede under ledelse af SUNE NORDGREN en mængde vigtige udstillinger, hvor man skiftevis udstillede modernismens klassikere og vigtige kunstnere fra samtiden. Mens *Rooseum* i nogen grad sakkede agterud, afsluttede Sune Nordgren sin tid i Malmø med nogle af sine måske bedste udstillinger, for eksempel afslutningsudstillingen *Betong* (1996), hvor han udnyttede kunsthallens enorme fleksibilitet til at producere tre vigtige projekter i beton af henholdsvis Anish Kapoor, Miroslav Balka og Antony Gormley. Når både Nittve og Nordgren i dag sidder som chefer for to af de mest interessante kunstinstitutioner i Storbritannien, Nittve på det nyåbnede Tate Modern i London og Nordgren på det store kunstkomples Baltic Mills i Gateshead udenfor Newcastle, er det ingen tilfældighed. Imidlertid har ingen af deres efterfølgere været lige så heldige, og her ved det nye årtusindes begyndelse står det endnu ikke klart, om Malmø atter kan få kunstinstitutioner af samme internationale tyngde som tidligere.

Også Kunstmuseet orienterede sig gennem halvfemserne mod samtidskunsten. Blandt andet drev man gennem nogle år et filial for eksperimenterende virksomhed, "K.M. 2" i et indkøbscenter i den indvandrertrætte bydel Rosengård. Ellers er Kunstmuseet måske det største smertensbarn i Malmø idag, ikke så meget på grund af sin virksomhed som på grund af at museet savner egnede lokaler til sin enorme samling af først og fremmest svensk og nordisk kunst. Efter som museet råder over store donationssummer (Malmø bys tilskud er forsvindende), har det et indkøbsbudget på størrelse med Moderna Museets i Stockholm, men savner lokaler til såvel at vise værkerne som til at opbevare dem på passende vis. Diskussionerne om hvor og hvordan museet skal få nye lokaler har været i årtier, men Malmøpolitikere har vist sig aldeles ude af

stand til at træffe en beslutning. Med tiden forfalder en af Sveriges bedste kunstsamlinger støt og roligt.

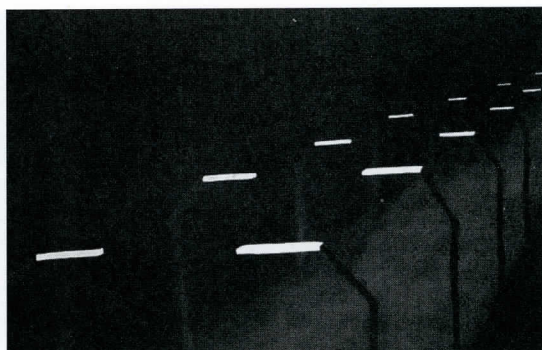
Fra malerskole til kunstakademi.

For at kunne tale om et selvstændigt kunstliv, må der også findes kunstuddannelser. Ved begyndelsen af det 20 århundrede var hovedalternativerne for skånske kunstnere enten Konstakademiet i Stockholm, Valand i Göteborg eller nogle af skolerne i København – Zahrtmanns skole eller Kunstakademiet. Temmelig mange rejste til uddannelser i Paris eller Tyskland. I mellemkrigstiden fik Malmø en privat kunstske, nemlig Skånska Målarsskolan, som bidrog til at befæste kolorismens stilling i regionen.

Men det efterhånden stadigt stærkere og mere selvstændige kunstliv i Malmøregionen øgede gennem efterkrigstiden behovet for egentlig uddannelse. Ved tressernes begyndelse opstod først Målarsskolan Forum og senere grafikkolen af samme navn. Skolernes virksomhed var adskilt fra hinanden, men begge havde oprindelse i Arbetsarnas Bildningsförbund. Begge skoler fik hurtigt stor betydning for regionen. Fra Målarsskolan Forum drog mange videre til andre uddannelser, mens Grafiksskolan under Bertil Lundberg blev landets nok vigtigste grafikuddannelse.

Begge Forumsskoler blev således de bærende årsager til at Malmø i 1996 fik et statsligt kunstakademi, formelt en del af Lunds universitet – oprettelsen af et egentligt kunstakademi havde været diskuteret siden 1970. I forbindelse med dette ophørte Forumsskolerne og eleverne blev i stedet optaget på den ny Konsthögsskolan. Indretningen er langt mere teoretisk end på de gamle skoler, og grafikuddannelsen er nu efterhånden nedlagt. Det er trist, for Grafiksskolan Forum var en af de stærkeste grunde til at et akademi i Malmø overhovedet kom på tale. Mere rimeligt end så hastigt at nedlægge uddannelsen havde det været at give grafikken en bredere definition og anvendelse, en teoretisk ramme som kunne løfte den ud af det blotte håndværk og en undervisning baseret på idéer, der er forankret i tidens kunstliv.

Konsthögsskolans første år har været stormfulde, med læreropsigelser, protester fra de studerende og diskussioner vedrørende rektor GERTRUD SANDQUISTs lederstil. Der har været anklager mod censur og forfølgelser mod enkelte studenter, som det dog for udenforstående er svært at tage stilling til. Men flere virkelig interessante kunstnere er allerede blevet færdiguddannet, og



Barbro Hemer, *Väg, tuschlavering*, 1991.

en mere selvstændig attitude blandt de studerende i forhold til ledelsen har også kunnet mærkes det seneste år.

Gallerierne

Jeg læste engang, at Malmø ved halvtredsernes begyndelse havde tre gallerier. Naturligvis var antallet af kunstnere dengang langt mindre end i dag, men det er alligevel åbenlyst, at udstillingsmulighederne må have været begrænsede. Gallerisituationen gennem tresserne og halvfjerdsenerne har jeg kun en vag anelse om, mens firsernes kunstscene i dag synes at have antaget nærmest mytiske dimensioner. Under det kunstboom, som medførte, at kunstværker blev solgt usete pr. fax og udstillinger allerede før ferniseringen måtte melde alt udsolgt, kunne Malmøgalleristerne nok tillade sig at hævde sig overfor kollegerne i Stockholm. Flere af de dyreste og bedst sælgende kunstnere, så som OLA BILLGREN og CLAES EKLUNDH, kom jo herfra.

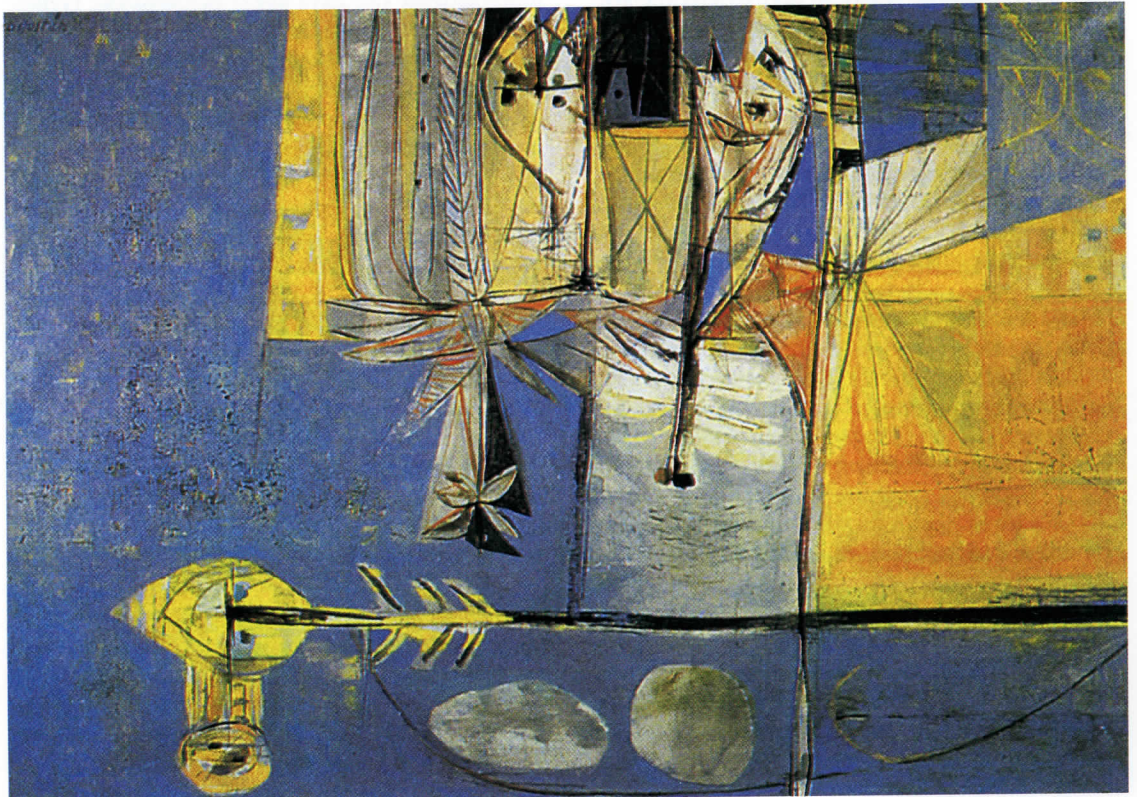
Flere af gallerierne overlevede ikke finanskrisen ved halvfemsernes begyndelse. Nogle, såsom *Galerie Leger* og (efter nogle års pause) *Galleri Wallner*, startede forfra i mere ydmyge lokaler, mens en gallerist som ANDERS TORNBERG tværtimod bare blev bedre og bedre gennem årene frem til sin død i 1997 (galleriet blev nedlagt 1999). Samtidig har et andet galleri i Lund, *Galleri Magnus Åklundh*, arbejdet sig frem til en langt mere interessant profil af tydeligt internationalt præg.

Kunstkrise i Malmø?

Vil man tale om en gallerikrise i Sydvestskåne i dag, bør man gøre sig klart, hvad det egentlig er, man mener. Malmø har en håndfuld private

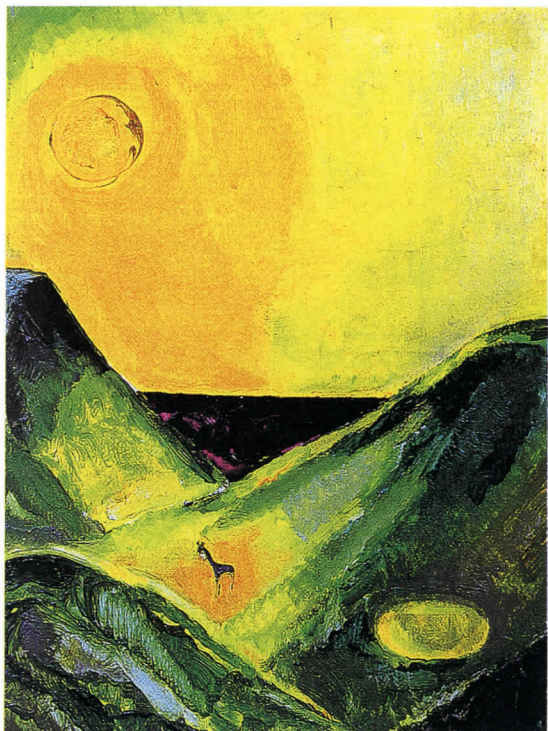


Gösta Adrian-Nilsson,
Syntes av en stad (Lund),
1915, Oliemaleri.

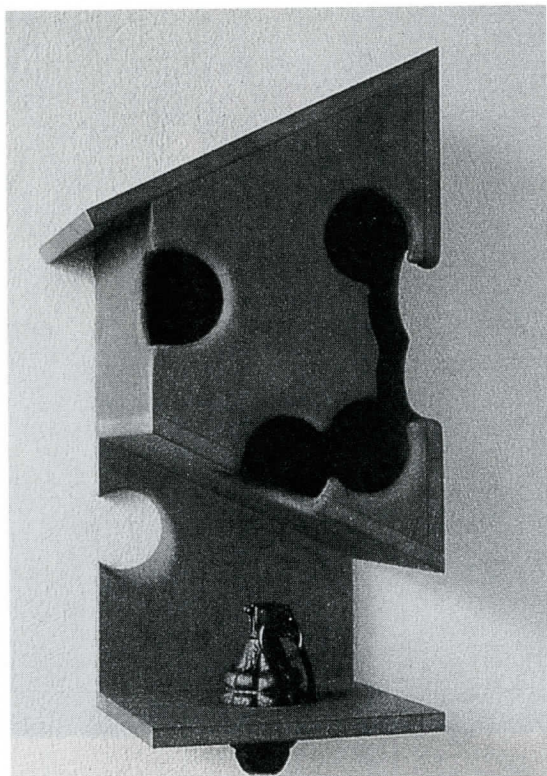


C.O. Hultén, *Salt för vindarna*, 1954.

Tora Vega Holmström, *Landskap med blå giraff*, 1934. Oliemaleri.



Anders Österlin, *Solnedgang vid Limhamns kalkbrott*, 1998. Oliemaleri.



Anders Kappel, *Holkar*, 19x19x43 cm, Ronneby Kulturcentrum.

smågallerier med mere beskeden aktivitet og to større og toneangivende gallerier. Gallerne Leger viser unge kunstnere i sit eksperimentrum, Leger 2, og har i hovedgalleriet lagt hovedvægten på svensk og dansk kunst. Galleristen THOMAS WALLNER har en noget yngre og mere international orientering, samtidig med at han uden tvivl har Malmøs bedste selvstændige galleri. Men tomrummet efter Anders Tornberg er åbenlyst. Yderligere har både Malmø Konsthall og Rooseum haft svært ved at leve op til niveauet fra tidligere år. Kunsthallen har haft et par glimrende udstillinger, såsom Louise Bourgeois og Shirin Neshat (begge i 1999), men har svinget meget kvalitetsmæssigt. Det er som om vi befinder os i et vakuum, hvor vi venter om ikke på Godot så i hvert fald et eller andet. Måske vi blot venter på den nye chef for Rooseum, CHARLES ESCHE fra Skotland, eller på en større dynamik fra de private gallerier. I Malmø er problemet som altid at få publikum med sig og at opbygge en vis fortrolighed.

Indtil videre findes den største vitalitet blandt Malmøs almindeligvis foreningsdrevne, ikke-kommercielle gallerier. *Galleri 21* har orienteret

sig mod nordisk kunst og målbevidst arbejdet sig frem mod et stadig mere interessant udstillingsprogram, *Galleri Rostrum* er mere lokalt indstillet, mens akademiets elevgalleri, *Peep*, har vist overraskende styrke blandt sine elevudstillinger gennem det forgangne år. På [format] udstilles ung, fotorelateret kunst. Malmø har intet, der svarer til gallerier som Tommy Lund eller Nikolaj Wallner i København, men hos disse vises til gengæld – hvilket må være en trøst – ikke så få yngre kunstnere fra Skåne. Ligeledes har Galleri Overgaden vist flere kunstnere fra regionen, så måske er det i København, fremtiden ligger for Malmøkunsten i disse integrationstider. Gennemgående er det imidlertid på de kommercielle gallerier sådan, at interessen for at købe dansk kunst i Malmø er større end interessen for at købe svensk kunst i København. Som nabo på den anden side af sundet håber man i sit stille sind, at danskerne engang vil glemme at se tilbage på Roskildefreden i 1658, hvor Skåne blev svensk, og glemme at kigge over på Barsebäck eller hvad, det nu er, der får danskerne til at vise os en så ureflekteret mangel på interesse og fra tid til anden endda misbilligelse. For hvis man først begynder at interesse sig for ung kunst i Vestskåne, er her mange positive overraskelser i vente.

Malmøkunsten ved det nye årtusindskifte

At beskrive hvilken situation, tidens kunst i Malmøregionen befinder sig i, er ikke let. Man fortaber sig nemt i detaljer og navne, og det er svært at finde et system i det, som forandrer sig netop nu. Samtidig er det, som om nutiden udgøres af flere forskellige former for samtid. Kunstnere, som havde deres største betydning i firserne eller endnu tidligere, er stadig aktive, ligesom den generation der debuterede i forgangne årti. Min egen tid som kritiker strækker sig fra 1994 og frem, hvilket betyder, at jeg har en vis kontakt bagud, men størst sikkerhed indenfor de senere år. Et udvalg vil derfor delvist hvile på mine egne smagsdomme. Det vi betragter som kunstnerisk kvalitet er hverken noget absolut givet eller noget vilkårligt, snarest må det svæve midt imellem.

Jeg skal præsentere nogle nedslag i den for mig at se mest aktuelle kunst, men en vis form for begrænsning må der alligevel til. Der er mange kunstnere i Malmøområdet, måske flere end noget andet sted i landet befolkningstætheden taget i betragtning. Alene af den grund, at det er

blandt de unge kunstnere, det mest spændende foregår nu, kommer det følgende mest til at handle om dem.

Skulptur med og uden genstand

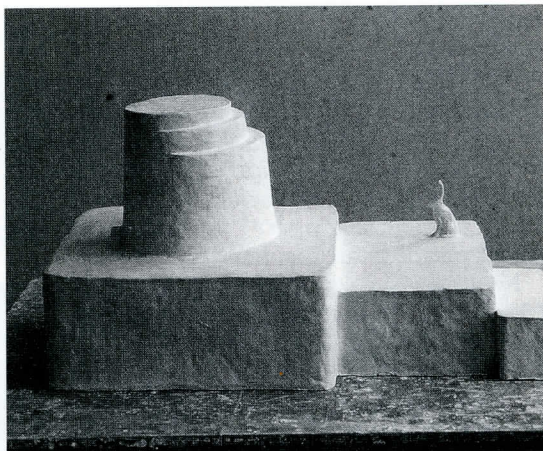
Skal man begynde med noget håndfast, kan man lige så godt begynde med skulptur. Skånsk skulpturkunst kan ikke måle sig med den danske i henseende til bredde og tyngde, vi har ingen Per Kirkeby eller Bjørn Nørgaard, ingen Elisabeth Toubro eller Thomas Bang. Men vi har BIANCA MARIA BARMEN.

Bianca Maria Barmens kunst karakteriseres i første omgang lige så lidt af fysisk tyngde og monumentalitet som af den formalisme, der er så stærk i Danmark. Hendes arbejder er hovedsageligt figurative, udgangspunktet er – og det er den form, jeg selv sætter højest pris på hos hende – figurer i gips, som er placeret på plane, næsten udflydende flader. Undertiden former disse planer en lav gipssoffel. Figurer er måske ikke det rette ord: hoveder anbragt på ensformige volumener, som borer sig ned i soklen, dyr som for eksempel harer og aber, noget der ligner det tragtede mundstykke på en vandkande, blokke og volumener af mere ubestemmelig art. Disse figurer og former står spredt omkring på pladerne, ofte så hele kompositionen virker mærkeligt forskudt og ude af balance. Bianca Maria Barmen driver disse øde tableauer til et punkt, hvor de synes at være lige ved at bryde.

Født i 1960 og uddannet ved Kunstakademiet i København har Bianca Maria Barmen efterhånden opnået en ret etableret plads blandt svenske skulptører. I 1995 var hun blandt den håndfuld svenske og internationale kunstnere, som blev indbudt til at komme med forslag til et monument for ofrene ved Estonia-ulykken.

Bianca Maria Barmens rødder går både tilbage til symbolismens emotionelt opskruede udtryk og til en modernistisk klassiker som Giacometti. Tingsligheden ved skulpturen er ikke særligt betonet, snarere skaber hun en slags landskaber og situationer, som drejer i retning af myter og fortællinger.

ANDERS KAPPEL (f. 1956) bevæger sig nærmest i modsat retning ved i sine skulpturer og installationer at understrege tingsligheden. En serie konstruktioner med fingerede håndgranater og redekasselignende æsker bliver netop til genstande med en stærk og næsten truende realitet i rummet. De er gennemboret med huller, som om de enten er blevet beskudt eller udsat for en eller anden form for skadedyrangreb. En serie "skilte"



Bianca Maria Barmen, *Att leva i öknen - hare*, 1998, gips.

i bivoks malet på træ står oprejst på stolper, som om de bar på information, vi burde læse. Men i stedet er deres flader næsten helt sorte eller ujævnt overmalede med andre farver. Det sorte i billedernes grunding begynder med tiden at æde sig igennem farvelaget udenpå; værkets ødelæggelse er en del dets idé. Også i Anders Kappels arbejder viser der sig en mørk irrationel energi med destruktive for ikke at sige selvdestruktive træk i sig.

Jeg kunne tænke mig at drage paralleller fra Anders Kappels billeder til to andre kunstners værker. Det tingslige i hans værker, der beror på, at han så tydeligt forarbejder ting af forskellig slags, drives til det yderste af en kunstner som CLAY KETTER (f. 1961). Med en baggrund som snedker og malersvend har Clay Ketters siden midten af halvfemserne taget udgangspunkt i det mere praktiske håndværk. Af præfabrikerede laminatskiver, ofte hele indretningsmoduler hentet fra for eksempel IKEA, har han bygget skulpturer, som er overraskende lig monteringsfærdige køkkener med blanke flader af plastlaminat og rustfrit stål. I en række malerier har han nøjedes med at spartle spånplader på samme måde, som en maler gør for at glatte væggene, inden han begynder at tapetsere. Resultatet er en række malerier med tydeligt minimalistisk præg, der samtidigt virker som om de tjener en anden, helt ukunstnerisk funktion. Clay Ketters særpræg var så radikalt, at jeg lige fra begyndelsen undrede mig over, hvordan han mon ville komme videre – det er som om, det ikke er muligt at gå længere. Imidlertid har han vitterligt bevæget sig videre, og selv om den eneste mulige vej har været at gå tilbage til en slags koncept med skulptur, er det

tingslige hele tiden vedblevet at være et vigtigt aspekt af hans arbejde.

Min anden association fra Anders Kappels udgår fra hans interesse for ødelæggelse. Heri optræder en kobling til romantikkens svaghed for ruinen og forfaldet, goruden en grum natur som altid bemægtiger sig menneskets frembringelser – hvilket altsammen grunder i den centrale, romantiske forestilling om “det Sublime”.

Malmøkunstneren ROBERT MOREAU (f. 1960) har på forskellig vis interesseret sig for tiden og forfaldet. På en udstilling i 1997 i Malmø lod han græs vokse i alle vinduer og gulvsprækker i en gammel, forfalden gymnastiksal, det var som om naturen begyndte at tage menneskets frembringelser tilbage igen. Robert Moreau har også bygget vældige landskaber af sand og modeller efter Caspar David Friedrichs malerier. Flere af hans installationer er bygget af teakgenstande fra halvtredserne og tresserne, som danner hele landskaber af ting, det aldrig lykkes rigtig at løsrive fra deres funktion og historiske forankring i en nær fortid.

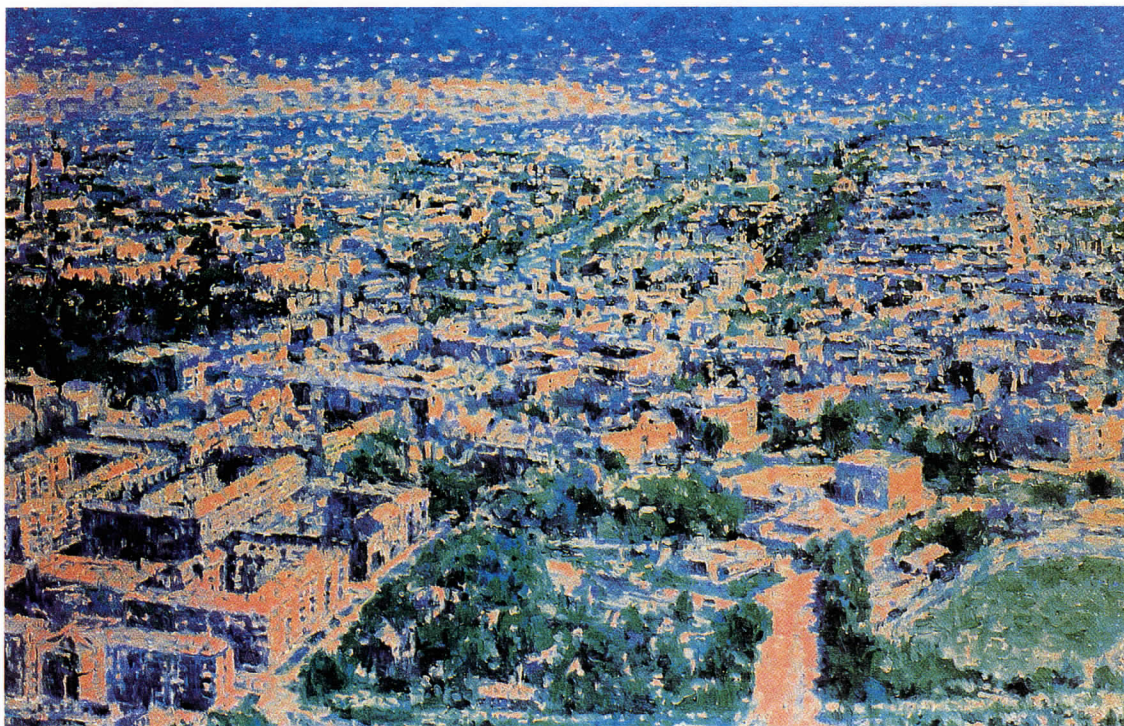
Kunst hinsides firsernes krav

Halvfemsernes kunst blev i høj grad en reaktion mod firserkunsten, som mere eller mindre gik i

graven med kunstmarkedets krise ved halvfemsernes begyndelse. Hvis den tidligere periode var stor i format og krav, så blev meget at den ny kunst mere tilbageholdende i materiale og format, altid snarere slidt og indadvendt end ekspressiv og konfrontationssøgende. I teori og praksis blev det konceptuelle i værkerne udforsket; ophængningerne blev ofte demonstrativt enkle: søm og klisterbånd, helst intet glas og i hvert fald ingen rammer. Også dette kunne blive en selvparodi, men indebar tillige en nødvendig oprydning og udrensning af udtryk og præentioner, som enten ikke længere var rimelige eller mulige.

Denne lavmælted finder man hos kunstnere som GUNNAR SANDIN (f. 1956) og KARI MJÁTVEIT (f. 1957), der begge har et nærmest semiotisk forhold til sprog og billede. For Gunnar Sandin står sproget i centrum, også i den forstand at hans billeder får en tydelig tegnkarakter, mens Mjåtveit arbejder med en mere udtalt visuel poetik i sine billeder.

I ELISABET APELMOs (f. 1956) arbejder optræder også et stramt og tilbageholdende udtryk, til trods for at hun ofte tager udgangspunkt i vold og skræk. I *Heart of Terror* (1997) udstillede hun et gammeltestamenteligt tekststykke om gruppevoldtægt, kvindemord og afstraffelse ak-



Ola Billgren, *Cityscape (Malmö)*, 1987, Oliemaleri.



Elisabet Apelmo, *Heart of Terror*, 1997.



Per Wizén. Collage inspireret af Caravaggio.

kompaneret af en suite farvebilleder af skånske landsbyer sidst på efteråret. I andre værker er hun direkte udgået fra horror-scenarier, men fastholder alligevel en kølig og tilbageholdende form som det direkte forbindelsespunkt tilbage til en genkendelig hverdag. Hendes værker (fra i dag) kredser i høj grad om et emotionelt rum, med udtryk hentet fra det private og fra den offentlighed, som både former og udnytter vores forestillinger.

En mere frigjort og humoristisk måde at forholde sig på, finder man hos LARS EMBÄCK (1955), som efter et årti i det store maleris tegn har fundet et langt mere personligt udtryk i det lille format. Påfaldende er i hans tilfælde, hvor befriende det har været at moderere de store armbevægelser og arbejde tilsyneladende mere fordringsløst hvad angår både materialer og tematik. I små tuschtegninger, de såkaldte *Rekonstruktioner* fra 1998-99, leger Lars Embäck med tilværelsens realiteter og absurditeter i en fragmenteret glidning gennem minder, drømme og associationer. Til tider indfinder der sig et mindre svimmelhed overfor hans små tegninger, hvor det genkendelige altid grænser til det ufattelige. CECILIA STERNER arbejder med et lignende sprog, hvor tekst og småtegninger ombyttes med små genstande, som indespærres i glas og ramme. Også hos hende møder man en lethed og poetisk flugt, som overrasker og afvæbner.

For så vidt som det private også omfatter erotikken, må det være rimeligt også at nævne MARIA BORGSTRÖM (f. 1970). I hendes billeder forbindes en stærk sensualisme med mørkere og mere ubehagelige aspekter. I værkerne optræder en dobbelt betoning af melankoli og humor, som kommer til udtryk i en video som *Dirty Dancing* (2000), hvor et antal farverige, gennemsigtige massageapparater danser på et gulv. I det de snurrer rundt på gulvet bliver deres bevægelser til sidst så patetiske og rørende som ensomme og

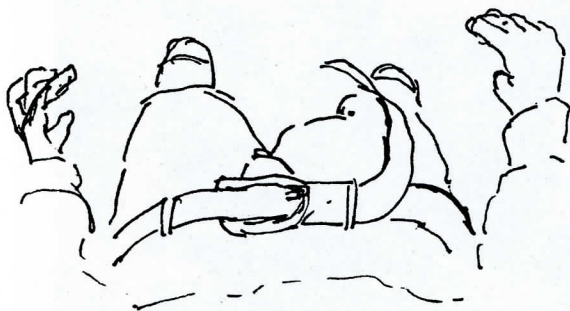
magtesløse figurer i en evig parringsdans.

De fleste af de ovenfor nævnte kunstnere har baggrund i Forumskolerne. Men grænserne mellem at arbejde med grafik, maleri og skulptur er efterhånden helt eller delvist i opløsning. I halvfemsernes nedtonede udtryk er hverken den formelle uddannelse eller selve teknikken afgørende. For i praksis har de fleste yngre kunstnere bevæget sig mod en forening af forskellige teknikker og udtryk. Installationskunsten, som ved årtiets begyndelse næsten var altoverskyggende, har ganske vist i nogen grad mistet sin betydning; betoningen har atter bevæget sig mod det enkelte værk. Om dette er påvirket af galleriscenens langsomme genoplivelse må forblive ubesvaret.

At videokunsten gennem de senere år har forandret sig kan derimod uden tvivl føres tilbage på udviklingen indenfor digitale redigerings teknikker. Endeløst lange og stort set uredigerede filmarbejder ser man ikke længere mange af. De kan imidlertid stadig sagtens være dårligt filmet, men er til gengæld tættere klippet og med plads til tekstning og anden grafik. Dette er ikke altid en forbedring, manglerne bliver ibland endnu mere åbenlyse efter redigeringen. Men nogle kunstnere har dog lært sig selv at mestre den ny teknik. Hertil hører ikke mindst MAGNUS WALLIN (f. 1965), hvis hidtidige værk har kredset med et næsten brutalt sprog omkring handicap og udelukkelse. Dertil kommer computeranimationen *Exit*, som blev noget af et internationalt gennembrud for ham på Louisianaudstillingen i 1997. Hans *Physical Paradise* fra 1998 bevægede sig til gengæld i en utopisk og nærmest syntetisk verden, hvor fortællingen er opgivet til fordel for en "vægtløs" og åben struktur.

En anden bemærkelsesværdig videokunstner er LENA MATTSON (f. 1966), hvis værker ofte har en social og politisk tendens. Styrken i dem ligger ofte i de tilspidsede situationer, hun skaber, mens budskabet ofte kan give værkerne en hæmmende tyngde.

ANNIKA STRÖM (f. 1964), der ligesom Magnus Wallin er uddannet ved Kunstakademiet i København, har en mere selvspejlende orientering i sine værker, der ofte med meget humor kredser om en ung, ærgerrig, kvindelig kunstners situation og forventninger. Formelt er hun påvirket af både dokumentarfilm og musikvideoer med korte, ofte bevidst banale melodier skrevet og fremført af kunstneren selv. Hun er en lysende performancekunstner.



Lars Embäck, tuschtegning.

Nyt maleri og nye forholdningsmåder

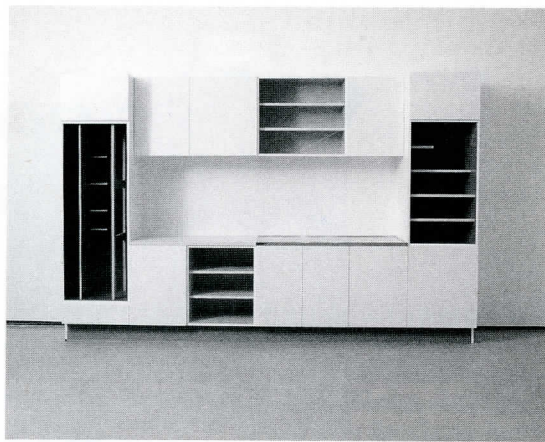
Ved halvfemsernes begyndelse talte man ivrigt om "Maleriets død" – ikke blot som en udløber af hele den postmoderne diskussion om "Historiens afslutning" og "Kunstens afslutning", men også som en yderst håndgribelig konsekvens af kunstmarkedets sammenbrud. I Sverige og Danmark var det offentlige i en periode stort set ene om at støtte samtidskunsten. Men lige så forudsigeligt, som det var, at verden faktisk fortsatte med at have en historie – faktisk atter en splittet, gammeldags historie med en mængde interessekonflikter og krige rundt omkring i verden – lige så forudsigeligt var det, at kunstgenstanden og maleriet i en eller anden form ville genopstå. Den som misbilliger kunstens forvandling til handelsvare og prestigeobjekt havde en gylden tid i halvfemserne. Men også dette kunne blive ensrettet og trist, ikke mindst i en lille by som Malmø (eller København).

Om den fornyede interesse for maleri i den seneste kunst også vil indebære, at synet på samtidskunsten som prestigeobjekt vil genopblomstre, får vi at se. Men det er bemærkelsesværdigt, hvordan maleriske problemer – ligesom kunsthistoriske problemstillinger – atter får betydning i kunsten. Dette betyder ikke, at det fremover nødvendigvis vil handle om maleri i teknisk forstand.

Kunstneren PER WIZÉN (f. 1966) går i sine internationalt bemærkede fotobaserede og digitalt manipulerede billeder ud fra historiske malerier. Hans collage baseret på barokmaleren Caravaggio tager udgangspunkt i en homoseksuel præget tematik med en vældig kobling til voksnes overgreb på børn. Andre og nyere suiter udgår fra Masaccio og Uccello i et arbejde, som imponerer ved konsekvent at dykke ned i et historisk materiale, som fortsat kan rejse ubehagelige spørgsmål.

Listen over kunstnere fra området, som arbejder i nærheden af maleriet kunne gøres ganske lang – de fleste har netop ladet Konsthögskolan bag sig. ASTRID SVANGREN hører til iblandt disse. Med tegninger af illustrativt, "ungpigeagtigt" præg bevæger hun sig imod en tilsyneladende naiv, men også mytologisk påvirket fortælleform. At hendes værker også berører spørgsmål om køn og identitet er tydeligt, samtidigt med at de aldrig kommer det politisk agiterende for nær. En del af værkerne kombinerer maleri og et slags collage af tegninger på plexiglasskiver, der giver hendes arbejder en subtil rumslig virken.

SUSANN RÖNNERTZ har i en række værker



Clay Ketter, *No title*, 1995, blandet teknik, 233x360x60, Rooseum.

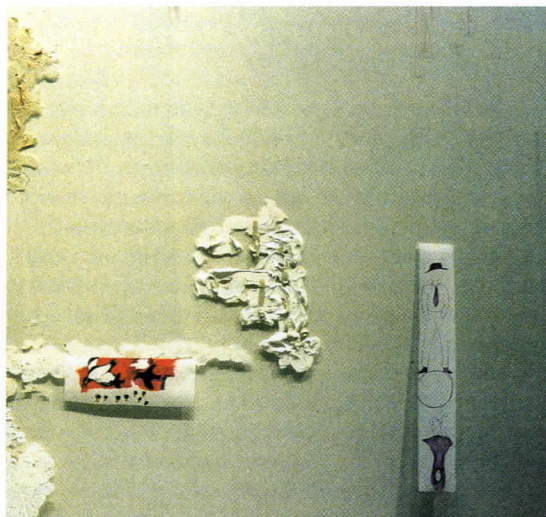
undersøgt maleriet som en stærk fysisk aktivitet overfor lærredet. I tidligere værker har hun pisket de hvide lærreder med maling, så resultatet fik en sanselig, let vibrerende effekt på overfladen, der snarere er følsom end spektakulær. En række malerier har hun udført med hænderne og malet direkte på lærredet med en overraskende lavmælt sensualisme. Det danske publikum, der har vist så stor interesse for Ola Billgrens mere machoagtige, dekorative udtryk, burde få anledning til at kigge en ekstra gang på Susann Rönnerztz maleri.

SIROUS NAMAZI (f. 1970) har også arbejdet konsekvent med maleriets og navnlig farvens muligheder, af og til med voldsomme, performance-lignende aktioner, men først og fremmest gennem objekter og installationer. Sønderdelt og udspredd akrylmaling dannede for nogle år siden en installation, som imponerede ved sin kombination af brutal fragmentering og følsomhed både for rummets og farvevolumenernes relationer. Da han netop for nylig udstillede et antal keramiske skåle, der bestod af andre, sønderslåede skåles skår, måtte jeg opfatte dem som både skulpturelle værker i konventionel forstand og som en forlængelse af hans arbejde med maleriet som noget fysisk og materielt.

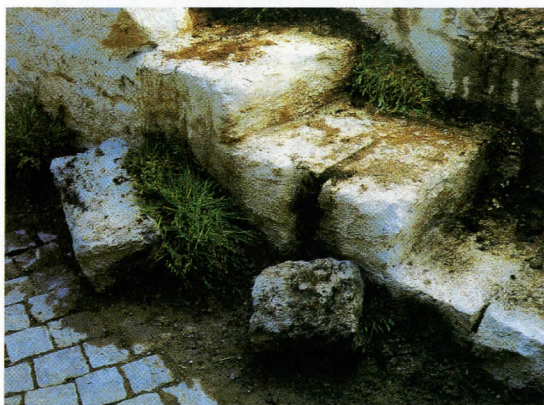
Samme interesse finder man hos DAVID SVENSSON (f. 1973), en afgangselev fra Konsthögskolan, som bygger sine installationer op som en slags løsevne møder og hændelser i rummet. Samtidigt er hans malerier produkter af forskellige umage teknikker, som hele tiden lokker det skulpturelle og rumlige frem i billederne. I den forstand er det også helt logisk, at hans arbejder præsenteres som totalinstallationer eller rumsinretninger, idet billederne



Kari Mjåtveit, *Akropolis*, 1993, papir
45x50x17 cm.



Astrid Svangren, udsnit af *Utan titel*, 1999. Installation
på Galleri Arnstedt & Kullgren i Båstad.



Robert Moreau, *Oft Expectation Fails*, 1998,
installation.



David Svensson, Detalje af dug, vævet af akrylfarve,
140x140 cm, Signal Malmø 1999.

bliver del af en videre sansning, som ikke udelukkende er æstetisk. Og det er omtrent der, kunsten bliver interessant: når den både erkender sin egen funktion som kunst, samtidigt med at den accepterer, at oplevelsen altid er en del af rummet og de betragtere, som befinder sig i det. Kunstværket bliver en del af en social aktivitet, omend uden politiske og utopiske fortegn. Ikke som frelser af verden, men som en umistelig del af den.

PONTUS KYANDER, født i Tampere, Finland 1959. Fil.lic. i Kunstvidenskab, ansat ved Sveriges Television. Kurator for udstillingen Waterfront (Kulturbro 2000). Seneste publikationer: *Tom Claessen* (Amsterdam 1998), *Freddy Fræk* (Lunds Konsthall 1999), *KG Nilson* (ved Ulf Linde; Liljevalks, Stockholm 1999).