

Mette Sandbye:

Samtale med Anders Moseholm; maj-juni 2004

### **Maleri: Realisme og repræsentation**

Mette: Det særegne eller det, der umiddelbart falder en i øjnene, ved dine malerier er for mig at se kombinationen af noget meget realistisk, fotorealistisk, og noget meget malerisk, gestisk, abstrakt og stofligt – og heri oplever jeg et interessant forsøg på at genintroducere en realisme i vor tid, som jeg finder paralleller til hos malere som Gerhard Richter, Ola Billgren eller fra den hjemlige scene Anette Harboe Flensburg – malere som ikke ligger dig fjernt som inspirationskilder eller sparringspartnere. Har jeg ret i, at I er ude i en form for fælles projekt, der handler om at 'give realismen en chance' ovenpå de erkendelser, som den abstrakte modernisme førte med sig?

Anders: Du har ret i, at jeg er inspireret af de kunstnere, du nævner. Det maleri, jeg tidligere arbejdede med, var et rent maleri – et maleri, hvor farven kun refererede til farven. Alle referencer til virkeligheden var uvedkommende. Men de malerier, jeg fik lavet, var utroligt forudsigelige og dekorative. I længden syntes jeg, det var meget begrænsende at holde virkeligheden ude af kunsten. Der åbnede sig nye døre for mig, da jeg så tyske kunstnere som Richter og Kiefer og amerikanske kunstnere som Eric Fischl, Ross Bleckner og Mark Tansey. Deres værker udtrykte nærvær og følsomhed overfor at skabe troværdige motiver af verden. Hvis man går endnu længere, er jeg også inspireret af Edward Hopper, men vel især Munch. I dag synes jeg malere som Luc Tuymans, Johannes Kahrs og Carla Klein er interessante.

Men jeg ved ikke, om man kan tale om, at jeg nu deltager i et fælles projekt, der skal give realismen en chance. Det er i hvert fald ikke realisme i traditionel forstand som Courbets. Jeg laver jo ikke en detaljeret, nøjagtig og sober gengivelse af verden. Men der er en bestræbelse på at formidle et billede af verden, som tilfører en extra dimension til den form for realisme, som man kan opleve igennem fotografiet. En dimension som søger at understrege en *skæv* vinkel i alle disse billeder af verden, hvor dokumentariske og objektive billeder end synes. Det fotografiske billede af verden er jo stadig det, vi synes ligner verden mest. Vi har mest tiltro til det, trods det at vi godt ved, at det konstant manipuleres og fordrejes. I malerierne forsøger jeg at udnytte denne autenticitet ved at rekonstruere karakteristiske træk fra fotografiet. Men derefter går jeg altid ind i disse fotografiske træk og med et tydeligt malerisk indgreb, der udtrykker en mere subjektiv ekspressiv dimension, nedbrydes eller udvides dette billede af verden. I bedste fald ser vi et andet billede af verden – et mere nærværende indtryk end det billede, vi sædvanligvis mener ligner verden. Richter bruger sin kæmpespartel, Peter Bonde maler billedet over, jeg bruger alt muligt: opløsningsmidler, kaffe, tekstfragmenter som *the sound of your fingertips* midt i et billede af den trivielle myldretidstrafik.

### *Maleriets stoflighed*

Mette: Hvad angår 'det fotorealisticke', taler jeg i øvrigt ikke om det i sådan en superrealisme-forstand, som man f.eks. møder hos de amerikanske superrealister, men snarere om en slags sanserealisme, der er ret fotografisk. Men det med fotografiet og hvad du bruger det til, vil jeg gerne vende tilbage til. Første et spørgsmål mere om 'det maleriske': Som sagt er der noget fotografisk over dine malerier, men samtidig er de jo uhyre stoflige og meget 'malede'; hvad betyder maleriets stoflighed for dig?

Anders: Valget af stoflighed er væsentligt. På et tidspunkt malede jeg meget fladt og sparsomt og så tæt på fotografiets stoflighed som muligt. Men resultatet blev, at malerierne kom til at handle om, hvor meget de lignede fotos og om den tekniske kunnen, som lå bag. Jeg ønsker, at det endelige værk godt må afspejle processen. Det vil sige, man må gerne se, det er malet, og man må gerne opleve inspirationen fra fotografiet. Stofligheden kan friste beskueren til at opleve maleriet, men det er en konstant udfordring at finde den grænse, hvor stofligheden bliver for dekorativ.

### *Det dekorative*

Mette: Det der med det dekorative er noget, maleriet vel altid bakser med, og du har flere gange omtalt det som en slags 'fare'. Hvor det før i tiden, f.eks. fra romantikken og bagud var noget, malerne tilstræbte, så blev det lidt et fyord fra modernismen (altså fra Courbet og de andre realister) og frem til i dag. Hvorfor må et maleri ikke være dekorativt, eller hvornår er et maleri dekorativt, kunne man spørge? Og er det noget, du ubevidst indoptager i dit maleri men mere bevidst forsøger at modarbejde?

Anders: Nu kan man diskutere hvordan man skal definere dekorativ. Det kan være svært at skelne helt præcist mellem æstetiske og dekorative dimensioner ved et kunstværk. Jeg tror, at der ved ethvert kunstnerisk udtryk kan opleves et dekorativt aspekt. Et maleri kan derfor godt fremstå dekorativt. Men hvis man kun ser det, så overser man efter min mening det væsentligste. Det dekorative er en mulighed for at friste beskueren til at se på værket. Når et maleri bliver for dekorativt, er det som en chokolade, der er for sød. Pynteri og påhitsomhed leder beskueren væk fra de intentioner, som kunstværket søger at viderebringe. Nogle af de kunstnere, som man umiddelbart ser ud til at have noget tilfælles med, er man måske netop meget forskellig fra i betragtningen af, hvornår maleriet bliver for dekorativt. Man kan overveje, hvornår et maleri er dekorativt, men det er vel mere interessant, hvornår et maleri er *for* dekorativt. Her skal man så lige undgå en uendelig snak om smag-og-behag. Man kan måske sige, at når et kunstværk bliver for dekorativt, så bliver det kitsch og pladderromantisk. Det er svært at sige, hvor grænsen går.

Jeg synes, det dekorative aspekt skal være en del af kunstværkets troværdighed – autenticiteten. Det er meget utroværdigt, hvis jeg i dag på samme måde som i forrige århundrede stiller mig op og maler et billede af en

skovsø med en kronhjort. Der er kun den sammenhæng mellem min nutid og dette billede, at det repræsenterer et tegn på tidligere tiders kunstopfattelse. Så billedet kan kun bruges, hvis denne bevidsthed afspejler sig. Derfor eksperimenterer jeg med andre måder at male skovbilleder. Det kan være ved brug af en meget industriel farveholdning, som ikke findes naturligt i naturen, og det kan være ved at udfordre referencerne til fotografiets måde at vise virkeligheden på.

Som sagt er det helt fint, hvis et maleri også spiller på en relevant dekorativ dimension. Konceptkunsten søgte og søger kun at vise ideen med et kunstværk, men det fjerner jo ikke de mulige dekorative aspekter ved værket. F.eks. er Joseph Kosuths overstregninger og leksikalske opslag jo utrolig fængslende og forførende. Mange har forsøgt at undgå, at deres kunst blev et småborgerligt investeringsobjekt. Men de kunstneriske intentioner realiseres jo altid i en eller anden form, og den kan købes. Den konceptuelle tilgang til kunsten er præget af et opgør med forestillingen om den romantiske kunstnermyte, som en slags særling, der kun kunne udtrykke sig via kunstens ekspressivitet. Det var noget, som blev diskuteret en del, da jeg gik på akademiet. I modsætning til denne myte har kunstnere haft behov for at markere en faglighed, som var andet end føleri - klart nok. Dog synes jeg, at denne insisteren på faglighed udtrykt via verbalsproglige analyser ofte virker krampagtig og indskrænket. Poul Erik Tøjner skrev engang en i kritik af Documenta-udstillingen, at der må være en grænse for, hvor meget sprog et kunstværk skal kunne indeholde.

I en helt ny, stor oversigt over samtidsmaleriet, bogen *Vitamin P. New Perspectives on Painting*, står der i katalogteksten noget om, at det der er fælles for nutidsmaleriet er, at det er konceptuelt. Man kan altså male på alle mulige måder: ekspressivt, kubistisk, geometrisk, fotorealistisk..., hvis bare det afspejler et koncept. Jeg stiller mig tvivlende overfor, om man kan vælge frit på alle hylder. Hvordan kan man transformere sin gode ide til et værk? Det sker jo ved hjælp af et sprog, man behersker, og ofte er de ideer, man gør sig, tæt knyttet sammen med den formelle tekniske beherskelse, man har i forhold til et udtryksmedie. Og spørgsmålet er om man udelukkende ved udtænkt og strategisk planlægning når frem til den mest interessante kunst. Det er i hvert fald ikke den eneste måde. Jeg tror, at vores bevidsthed ikke opfatter nær så mange indtryk, som vores underbevidsthed. Og ud fra denne overbevisning hælder jeg til en tro på, at vores intuition må bruges, når man skal omsætte sin idé til værk. Jeg har jo altid en idé, inden jeg begynder på et maleri, men jeg svigter den bare gerne, hvis jeg bliver klogere undervejs.

Den rendyrkede konceptuelle fremgangsmetode afspejler en maskinel og formel skabelsesproces, og hvad enten det så er ekspressivt, geometrisk, fotorealistisk osv. så risikerer det i værste tilfælde at skabe dekorative stiløvelser og pædagogiske dokumentariske udsagn.

### *Farven*

Mette: Og i forlængelse heraf vil jeg spørge, hvad farven betyder? Du maler ofte, så det fremstår som et sort-hvidt fotografisk forlæg, som du så har givet en næsten monokrom rød, blå eller anden tone, hvilken effekt har det?

Anders: En monokrom toning af et motiv gør opmærksom på, at her ikke er tale om en naturalistisk gengivelse af verden, men det henleder også tanken på en film. Jeg arbejder jo også med en slags kolorisme indenfor den enkelte farve. Hvis der f.eks. er tale om et rødt maleri, så betyder det, at jeg søger at spænde fra den mest blålige røde til den mest gullige røde. I denne sammenhæng kan farve jo også opleves som en hud, der dækker over noget. Ofte har jeg skrabet ned i denne hud, som et forsøg på at fjerne farvesløret og trænge ind til det 'virkelige' billede. Hvis jeg skal prøve at beskrive, hvad farve betyder for mig, så arbejder jeg med en kolorisme, hvor motiv og farve er to ligeværdige størrelser i maleriet. Det vil sige, at de udfordrer hinanden. I denne forbindelse kan man spørge, om beskueren vil huske farven eller motivet. Måske kan man stille det op således: I stedet for at udnytte stoffet og farven til at opbygge en naturtro gengivelse af billedrummet prøver jeg at udnytte alle farvens muligheder og påvirkninger. Jeg kan forandre og bevæge motivet i nye retninger med farven ved for eksempel:

- At betone en særlig fysisk bevægelse eller brutalitet med malemetoden.
- At afspejle et særligt tempo, som værket er udført med.
- At overeksponere farven, så motivet tilsløres.
- At udnytte de symbolske henvisninger, der ligger i en bestemt farve.
- At tilføje motivet fra det masseproducerede fotoforlæg tydelige spor fra maleriets 'håndlavede' og personlige forarbejdningsproces

## **Fællesskaber**

### *Inspiration fra andre*

Mette: Ola Billgren var en central skikkelse i den svenske nyrealisme i 60'erne, som opstod i opposition til 50'ernes dominerende abstrakte modernisme. Man inddrog motiver fra hverdagen eller fra massekulturen, og Billgren malede ofte på en meget fotorealistisk måde. Op gennem 80'erne og 90'erne blev hans maleri mere malerisk, stofligt og abstrakt, men der var altid denne henvisning til det fotografiske forlæg og virkelighedens konkrete motivverden i hans billeder. Man fornemmer et stærkt slægtskab mellem den sene Billgren og dig. Du har haft Ola Billgren på akademiet, kan du fortælle noget om inspirationen fra ham?

Anders: Albert Mertz døde, og da vi skulle have en ny professor, blev vi meget begejstrede for, at Ola Billgren ville komme. Indtil da havde akademiet været meget præget af de tanker, som kom fra Hein Heinsen, Mogens Møller og Stig Brøgger. Ingen før havde som Billgren startet sin undervisning med helt

konkret selv at male. Han tværede rød og grøn maling sammen og hævdede: 'Sådan kan man lave et maleri'. Da jeg var mødt op med alle mine bedste malerier, så siger Billgren til min billedegennemgang: 'Det skal jo også være sjovt'. Jeg blev helt forskrækket, for hvad mente han med det? Skulle vi nu igen til at være ureflekterede kunstnere – glade, sanselige malere. Nej, han mente, at der kommer ikke noget interessant ud af bare at være en artig skoledreng. Det gik op for mig, at man ikke kan lave kunst for kunstens skyld, for professorens skyld eller i det hele taget for at blive elsket. Man skal selvfølgelig gøre alt, hvad man kan, men det handler jo også om at kaste sig ud i det og tage chancer.

Jeg blev ligeledes meget inspireret af at læse om Malewichs begreb 'den intuitive fornuft'. En tænkning som i arbejdet med kunsten netop indebærer et konceptuelt udgangspunkt koblet med en intuitiv fornemmelse, der altid udvælger 'det, der ser rigtigt ud.'

### *Din egen generation*

Mette: I tilknytning til det kunne jeg tænke mig at spørge, om du betragter dig som tilhørende en bestemt dansk generation eller gruppering. Der var jo de ret postmoderne, citerende, tekstuelte diskuterende og tysk inspirerede 'unge vilde' omkring *Kniven på Hovedet*-udstillingen – de er lige lidt ældre end dig. Så er der den nye fremstormende og gestikulerende malergeneration med folk som Tal R, John Kørner og Kaspar Bonnén, og de er yngre end dig. Hvem identificerer du dig med – eller betragter du dig selv som en 'lonely rider'?

Anders: Jeg tror, jeg hører til det sted, som du selv antydede i dit første spørgsmål. Jeg afsøger nye muligheder i det udtryk som Richter, Billgren, Fischl m.fl. arbejdede med. I Danmark oplever jeg nok mest at blive sat i sammenhæng med Anette Harboe Flensburg, Preben Fjederholdt, Peter Martensen, en tidlig Kehne Nielsen, Ulrik Møller, Søren Hagen, men jeg har aldrig været en del af deres kreds, så jeg føler mig nok mest som en lonely rider herhjemme.

### *Begyndelsen*

Mette: Det virker som om du ret tidligt fandt 'din stil'. Jeg kunne i den forbindelse godt tænke mig at spørge, hvad der satte dig i gang – f.eks. spillede du musik engang, men det blev maleriet, der vandt.

Anders: Det er interessant, du siger det. Jeg oplever det jo omvendt; det vil sige, at jeg har taget enormt lang tid om at finde et udtryk. Jeg kunne først bevæge mig frit, da jeg havde opgivet forskellige forestillinger om hvordan 'den rigtige kunst' så ud. Jeg kom ligeledes ret sent ind på akademiet, og jeg havde egentlig aldrig tænkt det som en karriere. Jeg syntes dengang, at musikken og billedkunsten var to forskellige måder at udtrykke sig på. At spille live var en meget direkte kommunikation, hvor man får respons med det samme. En meget kropslig og usproglig reaktion. Billedkunsten repræsenterede en måde at tænke på – en tilstand,

der ofte er meget knyttet til verbalsproget. Der var for mange kompromiser i udviklingen af det musikalske udtryk, jeg ønskede at skabe. I billedkunsten oplevede jeg totalt enerådigt at kunne lave hele værket og så udstille det. I længden passede det mig meget bedre, selvom jeg savner musikkens sociale dimension i skabelsesprocessen.

## **Brug af fotografiet**

### *Cool vs. hot*

Mette: Lad mig vende tilbage til det med 'det fotografiske' islæt i dine malerier. Du bruger ofte fotografiske forlæg i dine malerier – og det fremgår helt tydeligt af dem, ikke blot der hvor du bogstavelig talt maler din barndoms fotoalbum, men også i de andre malerier, som har noget meget fotografisk over sig – det sort-hvide som baggrund, den fotografiske beskæring, den fotografiske uskarphed, en fornemmelse af flereksposering. Du har talt om, at du interesserer dig for at kombinere fotografiets 'cool' med maleriets 'hot' i form af de gestiske strøg. Kan du uddybe det?

Anders: Som du selv nævner, har vi allerede været inde på det. Det jeg mener med cool er bl.a., at fotografiet er maskinelt fremstillet, kan masseproduceres og har i sin 'natur' altid samme stofflighed. I forhold til fotoet er et maleri i skabelsesprocessen langsomt og håndlavet og bærer i sin stofflighed oftest direkte spor af kunstnerens bevægelse. Selv om jeg mener, at et foto er lige så sanseligt som et maleri, så oplever jeg, at fotoet i forhold til maleriet appellerer lidt mere til en sproglig aflæsning frem for en sanselig oplevelse. Det skyldes måske, at man ofte bruger fotografiet til at formidling af information af mere verbal sproglig karakter. Men i praksis er det nok svært at skelne mellem ren sanselig og sproglig erfaring.

Mette: Og som en del af samme spørgsmål kunne jeg tænke mig at spørge, hvordan du helt konkret maler efter fotografisk forlæg, og hvor du finder forlæggene (tager du dem selv eller er det allerede eksisterende fotografier, og maler du altid med fotografi som forlæg?)? Kan man sige, at du bruger fotografiet til at 'opdatere' maleriet, gøre det 'moderne'?

Anders: Fotografi har inspireret mange malere. Willumsen skal efter sigende have haft systematiseret inspirerende fotos i kasser med hver deres betegnelser, som landskab, by, mennesker osv. Det minder lidt om den måde, jeg gør det på. Jeg bruger fotografiet til at huske et motiv, altså på samme måde som en tegning kan støtte en ide. Men når jeg maler, prøver jeg som nævnt også at udnytte fotografiets måde at vise virkeligheden på.

Der er mange typer fotos, jeg kan inspireres af. F.eks. tager jeg altid en masse tilfældige snapshots, når jeg er ude og rejse. Hvad enten jeg er i en svensk nåleskov, en amerikansk storby, eller på charterrejse med familien. Jeg undgår velkendte turistattraktioner, så som Eiffeltårnet og Pavepladsen, og jeg springer også over meget banale politisk ladede motiver så som World Trade Center. Jeg koncentrerer mig om at fotografere mere trivielle billeder af verden. Det kan være en bil, et gadehjørne, en parkeringsplads, nogle træer lang en vej o.lign. Et fotografi, der er for flot, kan jeg ikke bruge. Der er ikke noget at tilføje. Det skulle da lige være at male det over. Nogle gange bruger jeg også eksisterende fotos. Det er også interessant med fotos fra f.eks. gamle geografibøger og leksika, da disse fotos forsøger at vise, at der er et objektivt billede af verden. Netop derved åbner de for min fortolkning.

Jeg tvivler på, om man kan bruge fotografiet til at opdatere maleriet, men når maleriet benytter sig af fotografiets virkemidler, tror jeg vores forhold mellem en sanselig og en sproglig tilegnelse af virkeligheden udfordres. Da jeg gik på akademiet, lærte vi, at enten koncentrerede man sig om tegn og betydning, eller også var man optaget af rent æstetiske og formelle overvejelser. Hovedparten af professorernes baggrund var jo netop minimalismen og konceptkunsten. Hvis man ville vise motiver af verden, så fik man at vide, at man skulle fotografere og ikke blande dem ind i maleriet. Men den generation, som underviste os, havde jo gjort op med en værkopfattelse, som generationen før dem repræsenterede. Der ligger selvfølgelig noget utroligt forudsigeligt i, at jeg følte det meget presserende at finde et modspil til deres antagelser. Jeg følte altså, det måtte være muligt at lave værk, som både udfordrede det æstetiske og det indholdsmæssige forhold til virkeligheden.

Konkret kan man vel sige, at jeg maler ud fra de erindringer og den fantasi, som udspringer af collager, egne fotos og eksisterende fotos. Først maler jeg en hurtig skitse, og derefter bygger jeg motivet op. Når motivet er tydeligt, begynder jeg at destruere det ved at spille på det med alt muligt forskelligt materiale og maling og skrabe det af igen.

### *Det nostalgiske*

Mette: Der er jo, som bl.a. Roland Barthes så smukt har beskrevet det i *Det lyse kammer*, altid en følelse af tab, fravær og nostalgi forbundet med fotografiets påtrængende nærvær. Det at vi føler, at vi rammes direkte af noget ude i verden i forbindelse med fotografiet, men at det vi ser, er for altid tabt. Det implicerer en stærk fornemmelse af affekt især i forbindelse med portrætter og billeder fra fortiden. Jeg genkender denne fotografiets affektladede tabsfornemmelse i dine malerier, som nærmest på paradoksal vis forstærkes ved at den skabes ud af dine maleriske strøg – jeg har andetsteds kaldt det for en udnyttelse af fotografiets 'mentale realisme' i dine billeder - hvad siger du til det?

Anders: Jeg synes mental realisme er en meget interessant betegnelse. Mental antyder et udtryk, der henviser til sindet, og sammen med realisme indkredser det et kunstværk, som udtrykker en personlig og emotionel

dimension i forhold til en nøgtern virkelighedsbeskrivelse. Den parallel, du trækker til Barthes' skildring af tab, er utrolig rammende for det, jeg er optaget af.

### *Det romantiske*

Mette: Bruger du også fotografiet – og for så vidt også teksten - til at reformulere eller skabe kritisk dialog i forhold til et romantisk projekt, ligesom når Per Kirkeby inkorporerer Prins Valiant i sine romantiske hulemetaforer? Altså du punkterer måske den romantiske stoflighed ved at henvise så stærkt til fotografiet – og andre steder kan det være en tekst henover eller f.eks. en rød linie, som i "Once Upon a Time", der maser sig henover et anelsesfuldt og smukt motiv og nærmest punkterer det, tager luften ud af det. Med andre ord, den romantik, man kan finde i dine billeder, er det en romantik i citationstegn?

Anders: Med skønmaleri og pladderromantik bliver maleriet til kitsch. Jeg tror, jeg tilhører en generation, som har haft lettere ved at sige noget grimt og ironisk distancerende om verden – mærkeligt nok ikke fordi verden egentlig er blevet mere grim, end den altid har været. Måske kommer det fra 80ernes postmodernisme og den opfattelse, som hævder, at verden er bare fyldt med tomme tegn og blændværker. Jeg synes, det er meget sværere og mere udfordrende at prøve at udtrykke noget troværdigt, der er nærværende og smukt. Det er jo næsten et romantisk træk bare at tro, det er muligt. Jeg prøver at indflette en modstand eller kritik i billedet af den fantastiske verden, som vi lever i. Romantik i anførselstegn bryder jeg mig ikke om, for jeg mener faktisk, at verden indeholder flere muligheder end begrænsninger.

Hvis man opfatter maleriet og dets stoflighed som en mere sanselig beskrivelse af verden, så kan man godt sige, at jeg ved at henvise så stærkt til fotografiet søger at punktere den romantiske stoflighed. Fotografiet af verden fremtræder mere maskinelt og som et stykke billedinformation, der skal aflæses. Teksten kan udgøre en stemme som kan skabe et modbillede til et meget smukt motiv, ligesom det kan tilføre en særlig følsomhed i et meget trivielt motiv. Konkret henter jeg ordene på den måde, jeg vælger billeder. Jeg hører hver dag ord, som gør indtryk på mig, uden at jeg helt forstår det. Disse ord skriver jeg ned, og de ligger på min computer i mapper, der hedder tekster til maleri. Jeg er meget optaget af ord, som betyder noget grundlæggende for et menneskets væren – især ord der fungerer som modsætninger, men hvor det er svært at sige, at de betegner noget negativt eller positivt. Det er vigtigt, at ordene ikke har et banalt moraliserende eller politisk indhold, således at maleriets udtryk bliver banalt. Jeg er også tit optaget af remser, som kan blive ved og ved. Det er som en lang meditatív bevægelse. Ord som egentlig ligner volapyk, men som så måske refererer til et meget betydningsfuldt fænomen fra en for længst svunden tid. Nogle gange anvender jeg også den cut-out teknik som Bowie tidligere brugte, hvor jeg simpelthen sakser ord sammen i en tilfældig orden.

## Brug af tekst

### *Teksten i billedet*

Mette: Du laver maleri, men du bruger fotografiet til at trække en virkelighed ind i det maleriske felt. En anden 'samtalepartner' eller måske ligefrem 'modstander' til de malede strøg i billedet er teksten. Dels er der ordenes konkrete betydning, men så er der også forskel på, hvordan du maler teksten henover billedet. Du bryder den virkelighedsvirkning, som især fotografiets dybdevirkning tilfører dine billeder, ved at male tekst henover hele fladen. Men hvorfor er noget tekst malet, så det fremstår med en rumlig effekt, som i "Establish – Reestablish" fra 2000, mens det i andre dækker fladen eller bare kan være et enkelt ord som "surroundings"? Sommetider bruger du også en hel fortælling, som i "Orange Nature" 2001, der dog er overstreget, delvis utydelig og mærkeligt afklippet, så man skal anstrenge sig for at læse fortællingen. Hvad motiverer dig til at male ordene, som du gør, og hvorfra henter du netop disse ord?

Anders: De forskellige rum, som teksterne skaber, er måder at udfordre grænsen mellem sansning af maleri og aflæsning af sprog. Teksten i maleriet repræsenterer også vores forsøg på at strukturere og systematisere vores virkelighed, hvad enten man kan læse den eller ej. Teksten oven på et ansigt i "Establish- Reestablish" er et forsøg på at vise et rum, som et blik befinder sig i. Det samme gælder for "ANNEX". I "Orange Nature" er udsynet til skovvejen spærret af overstregninger af fortællinger, som starter med: Der var engang..... og man kan næsten slutte: ....og de levede lykkeligt til deres dages ende. En smuk skovvej er som en meget entydig fortælling med en forudsigelig pointe. Sådan som vi mener, det var engang. Men i min nutid er der jo ikke kun en vej. Selvom det illusionistiske rum bliver tydeligere i "Establish-Reestablish", så er det jo også tilstede i "Orange Nature".

### *Teksten og teorien udenfor billedet*

Mette: Du gik på akademiet i en periode, hvor Brøgger, Heinsen og Bukdahls introduktion til de franske filosoffer var temmelig dominerende. Og du nævner selv, at du egentlig betragtede maleriet som noget sprogligt, som en tænkemåde, skriver du, og noget som du havde et idémæssigt eller konceptuelt udgangspunkt for at lave. Men samtidig er dit maleri så meget mere sanseligt og gestisk end så meget andet, der blev lavet af kunstnere, der mere direkte indoptog al den postmoderne teori og folk som Baudrillard, Deleuze, Lyotard. Hvordan forholder du dig til den teoribagage, du muligvis fik med dig fra akademiet? Kunne du bruge den til noget, eller kunne du snarere – ansporet af en lærer som Billgren – tage afstand herfra?

Anders: Jeg synes, at den teoribagage, jeg fik med fra akademiet, er inspirerende. Det var interessant at høre om Baudrillards ideer om virkeligheden bestående af tomme tegn, der har revet sig løs fra enhver fast betydning. Men jeg synes, der var en træghed i den æstetiske konsekvens, det fik for kunsten. I bund og grund synes jeg ikke, der var et perspektiv i at tro på, at der ikke var andet end simulerede virkeligheder. Det førte ikke min kunst nogen steder hen at kommentere billedzapperkulturen og de ironisk distancerede billeder af verden. På den måde kan man godt sige, jeg reagerede *imod*. For jeg ledte mere og mere efter et udtryk, som kunne vække vores nærvær over for den konkrete verden og det menneskelige.

Men de franske teoretikere var jo kun en del af det teoristof, vi blev præsenteret for. Jeg oplevede således, at disse teorier indgik i et generelt møde med andre forskellige videnskabers vinkel på, hvordan virkeligheden kan opfattes. Der var mange forskellige forelæsninger med eksperter fra Risø, Per Åge Brandt, Harly Sonne, Søren Ulrik Thomsen osv. Jeg så det mere som et interessant teoretisk input, der var udtrykt på verbalsprogets præmisser. At omsætte teorier direkte til konkrete værker har jeg en grundlæggende skepsis mod. Dog mener jeg ikke, jeg var uinteresseret overfor det, jeg lærte – næsten tværtimod. Jeg stadig kan huske, at jeg blev noget chokeret da nogle sagde, at hvis man ikke havde en karriere i gang inden man gik ud af akademiet, så kunne man godt glemme det. Jeg opfattede akademiet som en skole, hvor jeg skulle lære noget. Hos Freddie A. Lerche arbejdede jeg med det radikale maleri, hos Stig Brøgger malede jeg på alle mulige måder, hos Billgren og Claus Carstensen malede jeg figurativt.

Den linie som Hein Heinsen, Stig Brøgger, Mogens Møller stod for, var jo også præget af et opgør med tidligere tiders kunstopfattelse. Men den konceptkunst og minimal art, som de syntes var en eye-opener, syntes vi jo var en begrænset måde at se kunst på. Hele det teoretisk-sproglige aspekt ved maleriet blev allerede problematiseret, hvis man sagde: Jeg er maler. Det gik ikke, så var man håbløs gammeldags og traditionel. Man skulle sige, at man var billedkunstner, for maleriet er jo et udtryksmedie og kan derfor ikke være udgangspunktet. Det er de kunstneriske intentioner. Men hvordan formulerer man så sådan nogle? Man er jo nødt til at vælge et sprog – et udtryksmedie, som man kan formulere sig i. Så hele problemet for mig er, at det teoretisk set måske er muligt at adskille udviklingen af ideen og udtryksmediet, men i min praksis er den sammenhængende.

## **Den kritiske dimension**

Mette: Du taler om, at du også vil formulere en kritisk dimension i dine værker, kan du præcisere hvad du mener med det? For umiddelbart oplever jeg ikke dine billeder som 'kritiske' i firkantet eller politisk forstand. Jonathan Goodman har i en tekst om dig f.eks. fremhævet, at dine malerier rummer en slags moralsk øko-kritik af, hvordan den moderne kultur behandler naturen i form af forurening (skrald,

luftforurening, udpining af naturens ressourcer i form af sprøjtegifte) osv. Og at du betragter naturen med respekt og skønhed i dine billeder som en slags romantisk modsvar til denne økologiske krise.

Anders: Jonathan Goodmans tekst er hans udsagn om mit maleri, og jeg kan godt lide at få forskellige folk fra vidt forskellige faggrupper og baggrunde til at give et tekstligt bud på mine billeder. Jeg synes ikke selv, at jeg er optaget af en kritisk-politisk dimension. Den kritiske vinkel, jeg tænker på, er i forhold til det maleri, jeg arbejder med – noget vi tidligere har berørt. Kort sagt er det først og fremmest en kritik overfor maleriets forførende virkemidler, med det formål at undgå pladderromantik, skønmaleri, alt for privatterapeutiske træk, klichéer og eventtendenser .....

I mine skovmalerier vælger jeg en farveholdning, som ikke er 'naturlig' og typisk i et natursceneri. Det er en farve, der gør opmærksom på sin egen natur som maling, og dermed på at billedet af skoven er et kulturprodukt. Men det er først og fremmest som et afsæt for at prøve at finde nye veje i mit maleri, at jeg gør mig disse overvejelser. Man kan sige, at jeg godt kan bruge en politisk holdning som en indgang til at afprøve bestemte motiver og malemåder, men kun hvis det medfører interessante værker.

På den måde er jeg mere inspireret af den sociale virkelighed end af at lave kunst for kunstens skyld.

Virkeligheden overgår det, jeg kan forestille mig, og er derfor en fantastisk generator for udvikling af ideer.

## **Motiverne**

### *Hverdagen*

Mette: Mange af dine billeder har storbyen eller naturen som motiv. Men i en del af dem er det den umiddelbare hverdag, du har malet. Dels i form af dine gamle amatørferiebilleder fra barndommen, men også i form af nogle nyere billeder fra dit eget hjem (eller hvor det nu er?). Som jeg ser det, kombinerer du en optik, der handler om at se værdien i det nære, det banale, det tilsyneladende ubetydelige, med en mere nostalgisk længsel efter denne nærhed og hverdagslighed som utopi. Jeg kom til at tænke på det, fordi jeg netop læste et interview med Chili Turell, der er lavet til Lars Movins og Steen Møller Rasmussens portrætfilm om Dan Turell. Her sætter hun meget fint fingeren på dette utopielement, som nok kendetegner en del kunstneriske hverdagsfremstillinger. Hun fortæller om, at Dan Turell egentlig aldrig oplevede "en hverdag" "for der skete hele tiden noget nyt", som hun siger. Intervieweren Lars Movin spørger "Hvordan oplever du en tekst som "Hyldest til hverdagen"?" Og hun svarer "Jeg er helt klar over, at mange mennesker har taget den tekst for pålydende. Det er også helt fint. Jeg læser den så på en noget anden måde. Jeg kunne jo se, at når Dan en sjælden gang fandt ro til at deltage i en hverdag, som han beskriver så fint i digtet, gjorde det ham meget glad. Men det lykkedes aldrig for ham over længere stræk. Så jeg ser, at den tekst i høj grad er skrevet på længsel. På forfatterens længsel efter at kunne være et hverdagsmenneske i langt videre

omfang. Det varede kort, så kørte rastløsheden videre, så skulle der ske noget andet... Men jeg synes objektivt set, at det er en smuk tekst, der kan minde os om at være opmærksomme på alle de fine ting, der sker i hverdagen hele tiden.”

I nogle værker fra 2003 maler du de nære omgivelser med det stærke lys gennem vinduerne, der falder stemningsfuldt på lampen, sofaen, trægulvet. På sin vis et helt klassisk motiv: kunstnerhjemmet, atelieret, det der er omkring kunstneren, de nære omgivelser. På et par af dem maler du henover dette motiv ordene ’temporary’ og ’permanent’. Kan man sige, at du her ekspliciterer den rastløshed og melankolske længsel, som Chili Turell også så hos Dan?

Anders: Det er en smuk og relevant indfaldsvinkel til mine malerier, som jeg sagtens kan følge. Jeg tror måske også, det er betingelserne, hvis man virkelig vil forsøge på at arbejde med det, vi kalder kunst. Man føler sig hurtigt utilstrækkelig i forhold til det, man gerne vil nå, men samtidig er det jo også det, som er drivkraften – altså at man ved, det kan blive endnu bedre.

Mette: En anden serie fra 2000, ”Room 1-3” og ”Idea Home”, forekommer mere kritisk overfor denne hjemlige utopi. Her skildrer du, både i kraft af de helt nøgne ensartede rum og teksten om moderne planbyggeri til ’casual lifestyle’, en langt mere u-hygge og nærmest kvælende hjemlig utopi. Er der tale om en udvikling fra 2000 til 2003 eller om afsøgninger af forskellige former for ’hjemlighed’?

Anders: Jeg har forsøgt at skabe nogle interiørbilleder, som viser rum uden meget præcist definerede funktioner. Motiverne har udgangspunkt i mine egne fotos fra ophold i et studio på Mallorca hos Asbæk, andre er fra vores stue fra Baunegaardsvej, og atter andre er fra udenrigsministeriets legatbolig i Paris. Jeg kan godt tro på en hjemlig hygge, men det er jo velkendt, at den ikke automatisk følger med, bare fordi man bor fantastisk.

#### *Andre motiver*

Mette: Et centralt motiv i mange af dine værker gennem tiden har været storbyen, i andre har du brugt forlæg fra massekulturens billedverden. Jeg har f.eks. altid tænkt, at der var noget film noir eller Hollywoodkrimi over mange af dine motiver, som igangsætter en imaginær handling i hovedet på betragteren. Kan du forsøge at indkredse din motivverden og beskrive, hvorfor du netop tager fat på de motiver, du gør, og hvad de konkrete motiver betyder for dig? Har du f.eks. periodevis arbejdet med samme motivkreds, og er så gået videre til en ny?

Anders: Ja, jeg ser et filmisk drama i den trivielle myldretidstrafik i storbyen. Massekulturens billeder bruger jeg ikke så meget mere. Disse typer af billeder kommer let til at henvise til noget helt andet f.eks.

zapperkultur og den stadig stigende informationsstrøm. Jeg synes, at jeg 'kun' arbejder med mennesket og dets omgivelser. Lidt mere konkret ser jeg min motivkreds bestå af rum som bylandskab, skovlandskab, interiør og billeder af mennesker (portrætter) og samvær. Det er en motivkreds, som jeg har personlige erfaringer med.

### *Den urovarslende storby*

Mette: Parallelt med den lavmælte hverdag er der jo som sagt storbymotiverne, og mange af dem rummer en urovarslende, drømme- eller søvngængeragtig stemning. Hvad er det med dette genkommende storbymotiv, hvad betyder den for dig – og hvordan adskiller det sig fra de hjemlige og mere nostalgiske motiver og fra naturscenerierne – er det modsætninger eller kompletterer de hinanden?

**Anders: Jeg synes ikke der er tale om modsætninger. Mine malerier af forskellige byrum er ikke et forsøg på at beskrive et bestemt sted i verden. De forskellige motiver er fiktioner, der selvfølgelig udspringer af et indtryk fra virkelige steder i verden, jeg har været. Jeg opsøger steder i byrummet, som virker, som om de kunne have været hvor som helst. Steder, som ligner hinanden i alle byer og som, selvom vi ikke har været der før, virker bekendte. Jeg vil skabe en meditativ billedstruktur, der formidler en mental tilstand af bevægelse og allestedsnærværelse, som jeg oplever i min nutid. Byen er præget af, at mange mennesker bevæger sig fra et sted til et andet. Når jeg transporteres gennem byrummet, konfronteres jeg med andre mennesker, der skal til hver sit sted, men alligevel samles og mødes i gadebilledet.**

Mette: Og hvorfor er storbyscenerierne meget ofte set oppefra, så man fornemmer, at den der ser godt nok står midt i en myldrende, sanseforvirrende storby men det er et blik og en person som alligevel formår at hæve sig lidt op og overskue den fra et olympisk synspunkt?

Anders: Det er selvfølgelig en meget guddommelig synsvinkel at se fra, men det understreger, at det er strukturen og fletværket af bevægelser og retninger, som interesserer mig. Alting hænger sammen og er sammenvævet. Jeg arbejder på gulvet med disse motiver som Pollock gjorde og ser det som bevægelsesmønstre, men det er jo en virkelighed, jeg selv er en del af, som du jo også antyder i dit spørgsmål. Endelig ser jeg byrummet som en ramme for mødet mellem mange forskellige unikke individer. Man ser den højeste udvikling af menneskelig civilisation og samtidig det dybeste fald. Men det, at byen i praksis kan rumme forskelligheden, kan give os en tro og et håb på, at vi trods vores forskellighed sammen kan udvikle nye ideer og løsninger på vores fælles problemer.