Arvid Pettersen

Arvid Pettersen
Malerier/Paintings 1984 - 89

Galleri F 15 - Moss
Aarhus Kunstmuseum - Århus
Kjarvalsstadir - Reykjavik
Malmö Konsthall - Malmö
Amos Andersonin Taidemuseo - Helsinki

Formáli

Um leið og málari ber pensilinn að léreftinu upphefur hann óhjákvæmilega rökræðu við alla hina miklu hefð og við allar þær venjur sem nú á tímum gilda sem leikreglur málarans. Það er nánast ógerlegt að setja upp sakleysissvip, að mála eins og ekkert hafi gerst og ekkert þurfi til. Að minnsta kosti ef málarinn setur sér eitthvert hærra mark en að ná tökum á helstu aðferðum til þess að bregða upp sjónhverfingu.

Í fyrsta sinn sem ég sá málverk eftir Arvid Pettersen var hann fulltrúi Noregs á Biennalinum í Feneyjum 1976 og sýndi undarlega dimmar, gljáandi myndir þar sem mjög falleg málaratilþrif á köflum toguðust á við lágkúruna í útjöskuðum, "róttækum" reglum sem öllu réðu á þeim tímum. Ekki hvarflaði þá að mér að hér væri málari sem ætti eftir að koma með eitt af því óvæntasta og athyglisverðasta af hálfu hinna yngri norrænu málara.

Fimm árum síðar lagði Arvid Pettersen allt undir í baráttu sinni við fúadrep hefðarinnar og í verki sínu, sókndjörfu og skapandi í senn, fann hann málverki sínu bæði núllpunkt og upphafspunkt. Í hinni miklu yfirlitssýningu sinni í Þrándheimi skar hann með hnitmiðuðu hnífsbragði gegnum blekkingarhefð málverkanna og lagði áherslu á mótsagnakennt hlutgildi þeirra. Hér fann hann aðferð til þess að gæta hófs í tækni sinni, sem oft er frábær, og sýna jafnframt getu málverksins til þess að miðla óháð tilvist hlutarins og viðkvæmni gagnvart og endurreisn á einmitt þessu samrunalífi við hvaða hlut sem er ...

Hafi Arvid Pettersen forðum sagst vilja rísa upp gegn því að vera háður "norsku afbrigði af frönskum síðimpressjónisma" sem gat boðið listamanni vissa frægð og þægilegt líf, hefur í þeirri reynd, sem á eftir kom, mátt heyra bergmál úr jafn óvæntum áttum af voldugu sviði hefðarinnar sem hinu þunga tilvistarleikhúsi Max Beckmans og blíðlyndum byltingarákafa Kurts Schwitters jafnt sem hinni stríðu uppreisnarkennd í svartri tónlist og rokktónlist samtímans. Tilefni þessarar sýningar er hið óvænta og sjálfstæða í könnun Arvids Pettersens á því hvernig nú á tímum má mála í senn hlutlægt og af uppreisnarhug.

Málmey 1. febrúar 1989

Björn Springfeldt

Arvid Pettersen
— lífsspekingur í postmoderníska mynd

Í mörgum umsögnum upp á síðkastið hefur Arvid Pettersen verið skilgreindur sem postmodernisti. Það er ekki erfitt að sjá hvað veldur. Í málverkum hans hafa menn þóst finna fjölmörg einkenni sem yfirleitt hafa verið eignuð postmodernismanum. Þetta gildir bæði um einstök verk, sem menn hafa talið einkennast af sundraðri áherslu fremur en samræmdri heild, en einkum hafa menn í þróun hans saknað persónulegs stíls sem gæfi vissan heildarblæ á verkin. Í staðinn hefur komið samsull, segja menn, þar sem tilvísanir og athugasemdir hafa verið sóttar til ýmissa skeiða listarinnar á tímum modernismans. Þótt það kosti nokkra fyrirhöfn ættu menn að geta áttað sig á því að Arvid Pettersen var að fara í gegnum stóra kafla nútíma listasögu. Það er ekki tiltakanlega erfitt að lesa þannig úr verkum hans.

Málverk Arvids Pettersens má rekja til sögulegra aðstæðna í norskri list. Það er að segja til norska afbrigðisins af síðimpressjónsima. Fleiri ungir myndlistarmenn hófu einnig feril sinn á norska afbrigðinu af síðimpressjónískri myndlist, sem sett hefur svip sinn á norska málaralist frá lokum 19. aldar til 1960. Afstaða Arvids Pettersens til þessarar hefðar einkennist hins vegar ekki á trausti á gildi hennar. Hann er tortryggnari á hana, eða hefur öllu heldur fyrirvara, en hann nýtir sér samt sem áður myndefni hennar og stílbrögð.

Í myndefni leggur hann til grundvallar marga klassíska myndefnisflokka; uppstillingar-, landslags- og innanstokksmyndir. Þessar myndir virðast þó með öllu ótengdar norsku þjóðfélagi á þessum tíma. Hér er ekkert sem ber vitni um bændaþjóð með ríkar, alþýðlegar handverkshefðir. Þeir hlutir sem sjást á myndunum eru mjög svo algengir, þeir hafa hvorki táknræna dýpt né nokkra sérstaka skáldlega fegurð. Þeir virðast frekar bera vitni um áhuga á hlutum, völdum af handahófi, en afstöðu til raunveruleikans sem feli í sér fagurfræðilegar vangaveltur. Til þess að árétta afneitun sína á stað sínum í sögunni málar Arvid Pettersen á nokkrum málverkanna hluti frá öðrum tímum sem rjúfa sögulegan trúverðugleika listaverkanna. Þetta gefur málverkum hans tímalega mótsögn sem flytur þau til samtíðarinnar. Hinn lifandi maður sést ekki á málverkunum. Þau form frá manninum, sem sjást, eru mannaverk, eftirmyndir í mótun eða málverki. Samt er maðurinn mjög áþreifanlegur í málverkunum. Það er fyrir hugarnálægð listamannsins sem málverkin lifa. Þetta kemur meðal annars fram í afmörkuðu sjónsviði og tilviljunarkenndri sneið úr stærri heild. Einstaklingsbundin sneið listamannsins er lítt samræmd. Einnig eru höfð endaskipti á öllum hugtökum í rýminu. Í staðinn fyrir kyrrstæða miðjufjarvídd er kominn aukinn sjónrænn kraftur þar sem fjölmörgum rýmislausnum er raðað saman. Til þess að enn skýrar sjáist að myndefnið er skynjað frá sjónarhorni listamannsins er minnt með dráttríkri pensilskrift á verklegan þátt þess að mála og gefur þetta verkunum skýrt persónulegt yfirbragð. Markmiðið er, með öðrum orðum, að minna á gildi hins einstaklingsbundna sannleika, ekki aðeins fyrir málaralistina heldur einnig fyrir sérhvert annað form þess að leita sér þekkingar á veruleikanum. Það er reynslan af þessari uppgötvun sem er framlag síðimpressjónismans til málaralistar nútímans.

Reyndar lét Arvid Pettersen ekki nægja að leggja síðimpressjónismann til grundvallar í verkum sínum. Hann hraðaði sér áfram á næstu stöð. Það er ekki erfitt að geta sér þess til að hann staldraði við þar sem modernisminn öðlaðist viðurkenningu í upphafi aldarinnar. Í málverkum frá því upp úr 1980 má sjá ýmsar vísanir til upphafstíma modernismans. Málverkin eru máluð á grófa planka eða spýtur í stað þess að vera á léreft. Þessi flötur rýfur myndefnið og hlutar það sundur á fágaðan hátt. Eðlilega verður áhorfanda hugsað til þess hvernig kúbisminn sundraði myndefninu jafnvel þótt sundurlimun kúbistanna á myndefninu væri bundið greiningu en þessi sundurhlutun tilviljunarkenndari. Það eru einnig önnur atriði í þessum málverkum sem benda til kúbismans. Einnig það að nota spýtur sem flöt undir málverkið tengist kúbismanum og límingarmyndir (collage) sem miða að því að flytja mannlega smíðisgripi raunveruleikans beint á léreftið. Í málverkum Arvids Pettersens er framkvæmdin ekki jafn hátæknileg en árangur verður að miklu leyti sambærilegur. Jafnframt nær Arvid Pettersen með þessu að gefa málverkum sínum landfræðilega og menningarlega staðarákvörðun. Það fer varla milli mála að þetta er kúbismi af norskri gerð þar sem náttúran er með eins og nokkurs konar sjálfsagður hlutur.

Arvid Pettersen lætur hins vegar ekki sitja við kúbískar tilvísanir. Hann hefur einnig í myndefnisvali og málun nokkuð af veikleika kúbistanna fyrir prímitivismanum. Þetta kemur verulega mikið fram í þeim hlutum sem móta málverkin en aðrir hlutir eru settir til þess að skapa tímaruglun. En einnig í litaskala og handbragði mótast þessi málverk af tengslunum við áhuga kúbista á hinu frumstæða. Þetta gildir ekki síst um litaskalann sem hefur verið skorinn niður úr uppmögnuðum litaskala síðimpressjónista niður í takmarkað litaval sem er aðallega fólgið í gráum og brúnum litbrigðum. Þegar við þetta bætist fábreytileiki í málverkinu, sem stundum stappar nærri því að vera predikun, skilur maður að það er krafturinn í tjáningunni sem hefur leitt Arvid Pettersen til kúbismans.

Eftir norskan kúbisma Arvids Pettersens með rætur bæði í kúbískum prímitivisma og norsku bændasamfélagi verður iðnaðarsamfélagið og smíðisgripir þess eðlilegt framhald. Þennan áhuga á daglegu lífi okkar í iðnaðarþjóðfélagi sem menningargrunni hefur hann notfært sér í mörgum málverkum eftir 1980. Merkilegust er tvímælalaust röð andlitsmynda sem eru málaðar á ónýta vatnskassa úr bílum. Tilgangur myndanna er ekki að mála lifandi menn. Það fer engan veginn milli mála að þetta eru brjóstmyndir, sem hafa vakið áhuga Arvids Pettersens, þ.e.a.s. myndir sem þegar hafa verið gerðar af mönnum. Þessar brjóstmyndir standa fyrir listina sem menningarleg minnismerki. En einnig fyrir listina sem verk einstaklingsins sem með persónulegri tilvist sinni og tilfinningum skapar mótvægi við nafnleysi iðnframleiðslunnar. Þetta er enn frekar dregið fram með því að málarinn kaus að mála þessar brjóstmyndir.

Í sömu expressjónísku hefð er einnig önnur hlið á sama máli. Það er saknaðartilfinning eftir bændasamfélaginu og smíðisgripum þess. Arvid Pettersen hefur kippt þeim hlutum úr eiginlegu samhengi þeirra með því að beina athyglinni algjörlega að þeim. Á þennan hátt virðist hann leggja áherslu á að þessir hlutir hafi misst þann tilgang sem þeir áður gegndu. Nú eru þeir viðfangsefni listrænnar myndsköpunar og hafa þar með öðlast táknræna dýpt. Arvid Pettersen leggur hér mikla áherslu á rammann og skerpir þannig áherslu á að hlutirnir tilheyri listinni.

Afstaðan til hlutanna á myndinni er mótuð í expressjónísku málverki, ekki af neinu þjóðfélagsraunsæi heldur af viðkvæmni eins og þeir væru hjartfólgnir dýrgripir.

Þeir einkennast ekki af nafnlausri fjöldaframleiðslu iðnaðarþjóðfélags heldur af handverkskunnáttu og handlagni bændaþjóðfélags. Þessa hefð að líta yfir farinn veg, sem mótaði mjög norræna málaralist á millistríðsárunum, kallar Arvid Pettersen fram með litaskala sem með öllu hefur glatað litskrúði sínu. Í gráum blæbrigðum einum dregur hann upp liðinn tíma sem ef til vill var ekki alltaf eins ljúfur og saknaðarfull expressjónísk málverk halda fram. Listræn endursköpun Arvids Pettersens á bændamenningunni mótast af allmiklu meiri efasemdum, þar er varla að finna saknaðarvott. Aðferð hans að sýna þetta minnir á breytinguna úr svart-hvítu yfir í litasjónvarp. Þegar menn eru farnir að horfa á litasjónvarp er býsna furðulegt að snúa sér aftur að því að horfa á svart-hvítan skjá. Þvílíka saknaðarrómantík bítur sig enginn í nú á tímum ef ekki liggur einhver hugmyndafræði að baki.

Á síðari árum hefur orðið enn erfiðara að flokka til raunveruleikans þá hluti sem Arvid Pettersen málar. Áhorfandinn hefur hugboð um að þeir eigi sér fyrirmynd í raunveruleikanum en þeir hafa verið stílfærðir óhlutbundið svo þeir þekkjast ekki lengur. Með öðrum orðum: það eru höggmyndir sem koma fram á þessum málverkum. Koma fram er í þessu tilviki rétt orðalag því að þær flytja líf í afmarkað myndrými sem minnir um margt á leiksvið með sviðsmynd af byggingu. Með þessu nýja formi rýmis sýnir Arvid Pettersen að hlutirnir eru runnir upp í veruleikanum, sem á sér sína rýmisvitund, en þeir eru eins konar staðgenglar raunveruleikans sem eftir allt saman er að finna í rými listarinnar, í þessu tilviki leikhúsinu. Þessi merkilegu málverk eiga sér listrænt séð samsvörun í upphafi abstraksjónar á náttúru og hlutum sem varð grundvöllur hinnar miklu módernísku hefðar sem boðaði sigur konkretlistar. Ég á hér við þá hefð sem nær fullnaðarstigi sínu í formleysislistinni.

En ekki er þetta heldur lokaáfangi Arvids Pettersens. Hann fer einnig að fást við konkretlist. Í mörgum nýjustu málverkum hans er ekki lengur neitt myndrými að finna. Í staðinn er allt takmarkað við myndræna fleti sem hafa eigin áþreifanleika. Þeir eru aðeins litir, form og litefnið. Þeir vísa ekki til neins annars raunveruleika en þeirra áþreifanlegu efna sem úr er unnið. Það er þetta stig sem er lokapunkturinn í sögu modernismans þegar um er að ræða afstöðu málverksins til raunveruleikans. Hér er öllu sjónblekkingargóssi ýtt til hliðar og eftir eru aðeins staðreyndir listarinnar, það gerir að málverkið hefur sömu stöðu og hvaða annar hlutur sem vera skal.

Við fyrstu sýn mætti ætla út frá þessari umfjöllun að Arvid Pettersen hefði áhuga á þessum módernísku viðmiðunum og tilvitnunum vegna þeirrar hliðar sem snýr að málinu. Sé hins vegar athugað hvernig hann tekur afstöðu til verksins skilst að það er ekki upphafleg merking listsögulegrar viðmiðunar sem vekur áhuga hans. Það er frekar einstakur hlutur eða staða í verki sem grípur hann. Það þarf með öðrum orðum ekki að vera hinn ótvíræði boðskapur verksins. Það getur verið lítilsháttar blæbrigði sem hrífur hann. Tilgangurinn með þessum samleik ýmissa hluta úr nútímamálverki er að stíga yfir sögulegar og hugmyndafræðilegar markalínur og komast að sjónarmiði samtímans. Í verki sínu kann Arvid Pettersen að birtast sem postmódernisti í frjálslegri notkun sinni á tilvísunum til ýmissa

stíltegunda en ekki ef saman eru lagðar þær hugmyndir sem þessar tilvísanir endurspegla.

Málverk Arvids Pettersens sýna nauðhyggju þar sem maðurinn stjórnast af vilja á fullkomlega blindan hátt. Þessi vilji stefnir ekki að neinu marki og þar með hefur lífið ekki heldur neinn tilgang. Áhorfandinn skynjar - ef ekki beina þjáningu - þá að minnsta kosti leiða og svartsýni á frelsismöguleika mannsins. Það geta verið ýmsir þættir sem valda nauðung nútímans en launavinnan með firringu sinni kallar fram slíkt hugarástand.

Maðurinn getur hlotið lausn frá þjáningu en þá verður að skilja hvernig viljinn vinnur. Í tilvistarheimspekinni, sem greina má merki um, eru það hugmyndir okkar sjálfra og hvatir sem við höfum ekki stjórn á. Andspænis þessu geta menn skilið að það er ekki skynsemin, sem stjórnar manninum, heldur önnur einstaklingbundnari öfl sem ekki eru alltaf augljós. Það er sem sagt ógerlegt að skilja heiminn á skynsamlegan eða vísindalegan hátt. Heimurinn er allt of stórbrotinn til slíks. Eina leiðin er þannig að upplifa hann. Þetta er með öðrum orðum áhersla á gildi hinnar huglægu afstöðu þegar túlka skal veruleikann.

Það er auðsætt að það eru ekki hversdagsleg atvik sem eru lífdrykkur Arvids Pettersens. Það eru frekar "ógleymanlegar stundir" sem ná langt út yfir smávægilega dægurhluti. Það eru þessar stundir sem gefa mönnum tilfinninguna um að þeir raunverulega lifi. Í þessu sambandi er hin "fagurfræðilega íhugun" mikilvægasta lausnin frá hversdagslegu amstri. Það er þessi tilfinning sem stjórnar því þegar menn sökkva sér niður í listina. Þessi tilfinning er algjörlega laus undan kvöðum raunveruleikans í kring, sem maðurinn getur hvort eð er ekki breytt að neinu ráði. Hins vegar birtist hin fagurfræðilega nautn sem fullkomlega ómarkverð.

Það er enginn boðskapur eða annað sem getur truflað og afvegaleitt athyglina. Það er með öðrum orðum fyrst í hinni fagurfræðilegu íhugun sem maðurinn finnur sig frjálsan frá öllum öðrum kvöðum. Þessi mikla trú á listina er augljós í skilgreinandi yfirliti Arvids Pettersens yfir fyrri kafla í sögu modernismans. Hins vegar er uppruna hennar miklu fjær að leita.

Afstaðan á margt sammerkt með "lífsspekinni", heimspekihreyfingu sem kom fram með Schopenhauer. Í hinu mikla verki hans "Veröldin sem vilji og hugmynd", sem kom út 1819, má finna hugsanir sem líkjast hugmyndum Arvids Pettersens þar sem heimurinn lítur út eins og tálsýn. Hjá Schopenhauer kallast hann Slæða Maya. Hjá Arvid Pettersen er um að ræða postmoderníska mynd, að baki er lífsspekingur.

Bo Nilsson

Foreword

The moment a painter touches the canvas with his brush, he is inevitably drawn into a dialogue with the history of painting, its great tradition and all the prevalent conventions regulating a painter's actions. To try to remain unaware of this, to paint as if nothing had ever happened, and as if nothing were demanded of one is hardly possible - at least not if the painter wants to achieve something more than just learning the tricks of how to seduce by illusion.

The first time I saw Arvid Pettersen's paintings was when he was representing Norway at the Venice Biennale in 1976. He exhibited dark, shimmering paintings where his innovative and beautiful way of painting struggled against the platitudes of threadbare "radical" conventions which were common at the time. I could not possibly have guessed then that this artist was going to produce some of the most unexpected and exciting works by younger Nordic painters.

Five years later, struggling to get rid of the gangrene of tradition, Arvid Pettersen was to risk everything in one venture, and in an action at once both aggressive and creative, he was to find both the lowest point and a fresh point of departure for his painting. At his major retrospective exhibition in Trondheim, he made carefully considered cuts with his knife, slicing through the illusionistic conventions of the paintings and bringing out their paradoxical quality as objects. He found a new method of keeping his distance from his often superb technique and of simultaneously managing to express painting's ability to communicate independently of its role as an object, and also an affection, and redress, for this very symbiosis with any object whatsoever . . .

Whether or not Arvid Pettersen had said earlier that he wanted to rebel against the "Norwegian version of French Postimpressionism", which might very readily have brought him fame and an easy life, he has since shown in his work echoes of the unexpected possibilities afforded by tradition, such as Max Beckman's loaded existential theatre and Kurt Schwitter's compassionate radicalism, and those afforded by our own age, such as the violent feelings of rebellion in black and rock music.
The astonishing and independent elements in Arvid Pettersen's investigation of how a painting both objectively and rebelliously can be executed today are the reason for this exhibition.

Malmö February 1st, 1989

Björn Springfeldt



Statuette
1985
olje på lerret/
oil on canvas
200 x 130 cm.

Tilh./Coll:
Drammen Faste Galleri - Drammen



The evidential boot of the dead pusher
1985
akryl på lerret/
acrylic on canvas
200 x 200 cm.



Stage III
1987
olje på lerret/
oil on canvas
195 x 165 cm.



Arvid Pettersen - Life philosopher in a post-modernistic appearance

In several recent presentations Arvid Pettersen has been characterised as a post-modernist. It is not particularly difficult to understand why. In his paintings you seem to feel the presence of many of the characteristics normally associated with post-modernism. This applies both to the individual piece, which one has felt to be characterised by a divided multitude, rather than unified imagery, but above all his development has lacked a personal style and homogenuity. This, the comment is, has been replaced by eclecticism, where quotes and comments have indicated at different art historical epoques during modernism. Albeit with some effort, one can get the opinion that Arvid Pettersen has devoted himself to a thesis on most parts of the history of modern art. It is not particularly difficult to interpret his production in this way.

Arvid Pettersen's painting has its origins in a historic moment in Norwegian art history. It is the Norwegian version of the late-impressionistic painting, which has dominated Norwegian painting from the late 19th century up to the 1960s, and which also forms a familiar starting point for many of the younger artists' works. Arvid Pettersen's relation to this tradition is, however, not characterised by a belief in the importance of tradition. He is more distant, or rather, more reserved, but despite of all this he makes use of its starting motifs and stylistic means.

His motifs have their origins in many of the classic motif cathegories such as still life or nature morte, landscapes and interiors. They do not, however, appear to have any connections with Norwegian society at the time. There is nothing to indicate an agrarian society with a strong folkloristic handicraft tradition. The objects portrayed are fairly everyday objects without symbolic dimensions or particular poetic beauty. They appear to convey an interest in randomly chosen objects from the common surroundings, which in themselves contain an aesthetic problem, rather than a relation to reality. To emphasize the distance from his historical origins, Arvid Pettersen has in a number of paintings inserted anachronistic objects which destroy the historical credibility of the painting. This gives his paintings a chronological discrepancy which carries them into the present. Living man is not present in the paintings. The images of man that do exist are artefacts, images in the form of sculptures or paintings. Yet the presence is very obvious in the paintings. It is through the artist's subjective presence that the paintings come to life. This is, among other things, expressed by a limited field of vision and a temporary excerpt from a greater unity. The artist's subjective excerpt is hardly harmonic.
In the spatial dimension everything has been turned upside down too. The static appearance of the central perspective has been replaced by a greater visual dynamism, where several different spacial solutions have been heaped next to each other. So as to make it even clearer that the motif is seen from the

artist's perspective, the artistic process of coming into existence is accentuated by a picturesque brush manner which gives the painting a strong personal aura.
In other words, the ambition is to emphasize the importance of the subjective truth, not just in painting, but in every other form of gathering knowledge of reality. It is the experiences from this discovery that constitute the late-impressionists' contribution to modern painting.

However, Arvid Pettersen did not let himself be satisfied with the starting points of late-impressionism in his painting. He hurriedly moved on to the next station. It is not hard to guess that he came to rest at the modernistic breakthrough at the beginning of this century. In his paintings from the early 1980s various references to early modernism can be traced. The canvas has been replaced in these paintings by rough planks or wooden staves which constitute the surface of the painting. These break and split the starting point of the motif in a refined way. One naturally comes to think of the separation of motifs in cubism, although the cubists' deconstruction of the motif was analytically presupposed and this separation was of a more temporary nature. There are other factors in these paintings that point towards cubism. Even the very use of wooden staves as a background for the painting ties in with cubism and collage, which aimed at introducing the artefacts of reality directly onto the canvas. In Arvid Pettersen's painting the application is not quite so sophisticated, but the result is similar in many ways. At the same time Arvid Pettersen is able to position his paintings geographically and culturally with this act. There can hardly be any doubt that this is cubism, Norwegian style, where nature's presence is almost self-evident.

Arvid Pettersen is, however, not satisfied with these cubistic references. In his motifs and manners too, he ties in with the cubistic affection for primitivism. This very much applies to several of the objects that characterise the paintings, while other objects act as chronological discrepancies. But also in the choice of colours and technique these paintings are characterised by the connection between the cubistic interest in the primitive. This applies not least to the colour scale, which has been reduced from the accentuated colour scale of late-impressionism to a reductive use of colour primarily based on grey and brown shades. Coupled with a stubbiness which sometimes borders on the didactic, one understands that it is the expressionistic strength which has brought Arvid Pettersen to cubism.

From Arvid Pettersen's Norwegian cubism, with its roots both in the primitivism of cubism and in the Norwegian agrarian society, industrial society and its artefacts constitute a natural succession. He has made use of this interest in industrially influenced everyday life as a cultural background in several paintings in the mid-1980s. The most remarkable is undoubtedly a suite of portraits painted on scrapped car engine coolers. The intention with the portraits has not been to portray

a living person. This is made perfectly clear. Instead, portrait busts, i.e. artistically interpreted human beings, have been the focus of interest for Arvid Pettersen. These busts are cultural monuments representing art. But also art as an individual product, which with its personal identity and emotional value balances the anonymity of industrial production. This is accentuated by the picturesque treatment the busts have had to withstand.

In the same expressionistic tradition there is also another side of the coin. It is a nostalgic feeling for the agrarian society and its artefacts. Arvid Pettersen has, by totally focusing the attention on them, separated them from their proper context. In this way he seems to emphasize that their original function has been taken away. Now they are the object of an artistic interpretation and they have thus gained a symbolic dimension. Their belonging to art is further accentuated by Arvid Pettersen's strong emphasis on the importance of the frame in this context. The relation to these images is influenced in the expressionistic painting, not by social-realistic undertones, but rather by a tenderness as if they were cherished treasures. They are not characterised by the anonymous massproduction of industrial society, but rather by the handicraft and manual skills of agrarian society. Arvid Pettersen encourages this reflective tradition, which came to influence large parts of Nordic painting between the wars, with a colour scale that has totally lost its chromatism. In grey tones only, he portrays past times that may not always have been as pleasant as the nostalgic delights of expressionistic painting made apparent. Arvid Pettersen's artistic images of agrarian life are influenced by a much greater scepticism, where there are hardly any nostalgic feelings at all. His way of articulating this bears great resemblance with the transition from black-and-white to colour TV. Once you have started to watch colour TV it is very difficult to go back to black-and-white. This form of nostalgia is hardly practised by anybody today, except for ideological reasons.

Lately it has become increasingly difficult to relate the objects appearing in Arvid Pettersen's paintings to real-life objects. One can sense that they have a real-life origin, but that they have been abstracted to the unrecognizable in the artistic process. In other words, it is sculptures that act in the paintings. Act is the proper word, because they activate a limited picture space which bears many resemblances to a theatre stage with its architectural props. Arvid Pettersen clarifies with this new form of spaciousness that the objects have their origins in reality, with its corresponding spatial feeling, but that they represent a kind of deputy reality which despite everything goes on in the artistic space. These remarkable paintings correspond in the art historical sense to the increasing abstraction of natural and historical objects which constituted the basis for the great modernistic tradition that predicted the breakthrough of concrete art. I am refering to the tradition that reaches its complete expression in informal art.

But neither is this Arvid Pettersen's final destination. He also ventures into concrete art. In several of his most recent paintings there is no longer any picture space. Instead everything has been reduced to painted areas which have their own concretion. They consist solely of colour, shape and colour matter. They do not allude to any other reality than the concrete means which are their starting point. It is this stage which constitutes the final point in the history of modernism when it comes to the relationship of painting to reality. Here all illusory goods have been put aside, leaving only the artistic realities which give the painting the same status as any other object.

At a first glance one could in view of this background be led to believe that Arvid Pettersen was interested in these modernistic references and quotes due to their linguistic aspects. If one starts to study his method of approaching his work, one realizes that it is not the original meanings of art historic references that interest him. Rather, it is a specific part or attitude in a piece which interest him. In other words, it need not be the message manifested in the piece. It might be an under- or overtone that has interested him. The ambition with this precise cooperation between different parts of modern painting is to overcome their historical and ideological borders to reach a contemporary attitude. In his practices Arvid Pettersen might appear as a post-modernist in his liberal use of different stylistic references, but not if you add together the different images that these references represent.

Arvid Pettersen's painting brings forth determinism, where man is controlled by will in a totally blind way. This will has no goal, and thus life has no meaning. There is a feeling of, if not direct suffering, so at least loathing and pessimism in face of man's opportunities for liberation. There may be many factors that make up contemporary compulsion, but salaried work and its related alienation encourages such attitudes.

Man can be relieved of suffering, but one must then understand how will operates. In the existentialistic philosophy that can be traced, it is our own conceptions and driving forces we cannot control. Against this background one can understand that man is not controlled by reason but by other, more subjective forces which do not always appear to be manifested. Thus, the world cannot be understood in a rational or scientific way. The world appears too grand for this. The only possibility is thus to experience it. In other words, emphasizing the validity of the subjective starting point when interpreting reality.

It is quite apparent that it is not the everyday experiences which form the tonic of life for Arvid Pettersen. It is rather "peak experiences", going way beyond the trivial and ephemeral everyday occurrences. It is these experiences that give you the feeling of being really alive. In this aspect "aesthetic contemplation" constitutes the most important liberation from everyday chores. It is this feeling that characterises total devotion to the world of art. This feeling is totally relieved of the duties of

the surrounding reality, which you cannot influence in any greater sense anyway. In contrast to this, the aesthetic delights appear totally without interest. There are no messages or other things which can distract and take away your attention. In other words, it is only in aesthetic contemplation that man can feel totally free of other obligations. This great faith in the liberating capacity of art is clearly felt in Arvid Pettersen's analytical backward projection through modernistic art history. The origins, however, can be traced even further back. The attitude bears great resemblances to "life philosophy", a philosophical movement which originated with Schopenhauer. In his great work "The world as will and imagery", which was published already in 1819, one can find a mood resembling Arvid Pettersen's, where the world looks like an illusion. In the case of Schopenhauer it is called Maya's veil. For Arvid Pettersen, it is a post-modernistic appearance, but behind this you will find a life philosopher.

Bo Nilsson