

Tekst av Nils Messel, hentet fra boken *Svein Bolling*, utgitt av Orfeus forlag 2021.

## MESTEREN - FORTELLEREN

*Mesteren/fortelleren* har Svein Bollings kalt et av sine bilder, hvor det meste av billedrommet fylles opp av en ruvende skikkelse, som i klassisk nakenhet sees mot en nattsvert himmel. Han er i ferd med å ikle seg sin kappe. Det må dreie seg om en med særlige evner. For det er på innsiden av kappen det magiske skjer. Det er her det eventyrlige viser seg i form av alle himmelhvelvets stjerner.

De fleste av Bollings fortellinger bærer i seg en poetisk flertydighet, sammenvevet som de er av en rekke mulige betydningstråder, som sjelden lar seg nøste opp i klare forløp. Men når de rebuslignende bildene tviholder på sine hemmeligheter anbefales det å ikke gi seg og prøve å åpne opp for mulige tolkninger. Heri ligger mye av kunstverkenes vitalitet. La gå at man også skal glede seg over det som øyet umiddelbart oppfatter, hans eminente tekniske dyktighet og de rent maleriske kvaliteter, som form og farge og bilde som bilde. Men i denne omgang er det bildet som fortelling som vil stå i fokus. Slik magikeren åpner sin kappe, trekker billedkunstneren fram et nytt lerret på atelieret.

*Mesteren/fortelleren* er som et bilde på Bolling selv, på hans forbløffende billedregi og fabulerende evner til å formidle vakre drømmer og fryktinngydende mareritt. For noen er nattens stjerner symboler på det himmelhøyt jublende, for andre gir natten melankolien og marerittet grobunn; der man kan føle seg til døde bedrøvet.

\*\*\*

Svein Bolling (f. 1948) debuterte på Høstutstillingen 1972. Det var ikke lett for unge og ukjente å gjøre seg bemerket med hele 309 utstillende kunstnere dette året. Det var rekord hva debutanter angikk, i alt 77. De nye fikk for det meste henge i fred. Både publikum og presse flokket seg rundt de mange arbeidene til den spesielt inviterte Frans Widerberg og rundt den nye, store figurkomposisjonen til Odd Nerdrum. Bildene hans ble alltid møtt med stor oppmerksomhet. *Verdens Gangs* utsendte noterte seg riktignok *en passant* at det mørke

landskapet utført av debutanten Svein Bolling var «nattsvart stemningsnaturalisme», men hastet så videre.

Den 24-årige Bolling var fremdeles innskrevet som elev ved Statens kunstakademi. På papiret var han elev av Reidar Aulie. Men den aldrende professoren var sliten og lite til stede, mintes Bolling senere, selv om akademitiden like fullt var fruktbar: «Jeg fikk ingen undervisning på Akademiet, professor Aulie, som var min lærer, satt hjemme og drakk rødvin, så jeg anser meg selv som nærmest autodidakt, men vi hadde tilgang til modell. Ved å male akt i fire år tror jeg at hjernenes synsinntrykk til hånden var en god skole.»

Bolling tilhører en generasjon norske kunstnere som var med på å forsterke interessen for den figurative tradisjon. Modernismens abstraksjoner og non-figurative uttrykk var i 1970-årene på vikende front. Frykten for det fortellende og «litterære» ved billedkunsten var ikke lenger til stede i samtidig kunstdebatt.

Men det nye figurative maleriet sprikte i forskjellige retninger.

Enkelte hadde valgt seg et uttrykk med klare referanser til barokkens mestre, som Nerdrum. Bolling var ikke upåvirket av den noe eldre kollegaen, innrømmet han senere, selv om den gammelmesterlige stilen ikke var noe for ham. Andre ønsket et noe mer moderne formspråk, egnet for samfunnskritikk og klassekamp, mens atter andre tok for seg mer eksistensielt begrunnede temaer. Det var nok i denne siste kategorien at Bolling kanskje følte seg mest hjemme. – Men ingen ung kunstner ønsker å bli plassert i bås, og nå var alle veier og valg åpne.

Hva man nå enn ønsker å lese inn i denne sprikende nyorienteringen – en ny realisme eller en ny romantikk – var bildets motiv, fortellingen, igjen blitt en fellesnevner for det nye maleriet. Man hadde fått teften av en urovekkende, samtidig virkelighet, som krevde delaktighet i hva man forsiktig kunne kalle allmennmenneskelige forhold, noe som jo vanskelig kunne formidles gjennom modernismens nonfigurative, litt dekorative, uttrykk.

Utover i 1970-årene skulle et lyrisk og mollstemt kveldslandskap fortsatt utgjøre Bollings foretrukne motivkrets, og ikke uventet ble han tidlig plassert i bås med våre unge, følsomme «nyromantikere», en som «så vel i format som i formspråk har tendens til den romantiske strømning vi finner sterkt ledende hos dagens kunstnere». Slik omtales han i forbindelse med sine første utstillinger, som den i Galleri K i februar 1977. Galleriet var nyetablert, disponerte

midlertidige lokaler i en forretningsgård i sentrum, i Kirkegaten 15, rom 624. Her hadde Bolling sin første separatutstilling i hovedstaden, med en lang rekke landskap og enkelte portretter. Den unge galleristen, Ben Frija, flyttet først senere samme år galleriet sitt til vest i Oslo, til Skillebekk, der det fremdeles befinner seg. Galleri K skulle komme til å bli Bollings viktigste utstillingssted. Hittil har han hatt 13 utstillinger her, hvorav noen fellesmønstringer, de fleste som separatutstillinger.

Rett etter utstillingen i Galleri K sto Kunstnerforbundet på programmet. I mars 1977 fikk han seg tildelt overlyssalen, som for det meste ble fylt med landskap, dystre og vakre på samme tid. «... i likhet med Odd Nerdrum slipper også Bolling kun motvillig fra seg malerier der ikke grunntonen er mørk og trist», noterte kunstkritikeren Arnstein Arneberg seg, konfrontert med denne nye romantikken. Riksgalleriet grep sjansen og gikk til innkjøp av et større bilde, *Åpent landskap*, malt i 1975. Her befinner vi oss i et øde heilandskap i tunge jordfarger og ser ut mot et sølvskimrende hav i det fjerne. Enkelte høstfargede trær tegner sine kuplede kroner mot en lysere, men skytung, himmel.

Og nå gikk det slag i slag: Allerede våren 1978 kjøpte Riksgalleriet et nytt arbeid til sin samling, denne gangen på Unge Kunstners Samfunns vårutstilling i Kunstnernes Hus. Men i det utstilte *Studie* hadde Bolling byttet ut de melankolske landskapsutsnittene med et motiv fra storbyens indre. Ut fra en tung, udefinerbar skygge kommer en stor hund luskende imot oss. Mektige fasader tårner seg opp i bakgrunnen og stenger for himmelens svinnende lys. Og på Høstutstillingen samme år dukket det opp nok en hund: *Hund VI* ble Bollings første innkjøp til Nasjonalgalleriet. Og da Høstutstillingen knapt var stengt, skulle Bolling igjen stille ut separat i Galleri K. Her valgte Nasjonalgalleriets innkjøpskomite seg ut *Landskap med kanal*, et stemningsmettet nattlandskap dominert av en buktende kanal, som speilet himmelens lysende skyer.

Blant utstillingens 35 arbeidene var det imidlertid ikke lenger de drømmende landskap som dominerte. Hunden var nå et gjennomgangstema. Ut av nattsvarte skygger trådte glefsende beist, som om Fenrisulven var sluppet løs i en gate nær deg. Det var nok disse fryktinngydende skapningene som samlet seg på Galleri K senhøstes 1987 som for alvor etablerte Bolling som en av sin generasjons mest interessante kunstnere.

Like lite som landskapene var gjengivelser av konkrete landskap, var hundene avbildninger av hunder som sådanne, snarere bilder på menneskelige følelser, uro, frykt, vold og aggresjon.

Da 1970-årene forsvant, forsvant også de øde, poetiske landskapene fra Bollings repertoar, samtidig som han lot sin tidligere firbente yndlingsmodell luske ut i kulissene. Nå mente han at så vel serien med hundene som landskapsskildringene hadde vært for en omvei å regne. Han orienterte seg mot mer direkte måter å formidle det han anså å være «sentrum i labyrinten», mennesket, og da gjerne som kommentarer til menneskenes kompliserte samliv. Koloristisk fortsatte han i et noe mørkstemt leie, som kledte inntrykket av melankoli og stille vemod.

En rekke unge mennesker dukker nå opp på Bollings lerreter, som oftest alene, hensunket i egne tanker, eller av og til flere sammen, gjerne parvis. Disse stillfarende bildene er ikke alltid lette å lese, men en nærliggende tanke er at mange av dem var scener fra et konfliktfylt samliv. Kritikerne var jevnt over tilfreds med hva de fikk se, bl.a. at kunstneren hadde beveget seg fra «dyster romantikk» til en «djervere nyfigurativ realisme». Man fant at 34-åringen var «i lovende bevegelse ut i en billedverden som angår det moderne menneskets livsfølelse og situasjon», ifølge *Aftenpostens* kunstanmelder, mens Harald Flor i *Dagbladet* var spent på veien videre for å se «hvilket mangfold av muligheter Bolling har satt seg for å utforske i sitt maleri».

I *Kunsten å reflektere riktig*, malt i 1983 og innkjøpt av Nasjonalgalleriet samme år, møter vi en ung mann hensunket i egne tanker. Stolen på den motsatte side av kafebordet er talende tom. Hadde den tilhørt kvinnen som nå fjerner seg i rask gange, kun antydnet med noen penselstrøk oppe på veggen? Lampen i taket er slukket og månen likeså og hvor går trappen som tegner seg i bakgrunnen? Spørsmål kan vel med rette knytte seg til intimsfærens konflikter og oppbrudd, men også til det problematiske ved de mange *formale* valgene en kunstner stadig stilles ovenfor. For selv om Bolling insisterte på det sanselige og figurative, var det jo ikke naturskildringer han drev med. Et moderne kunstverk hadde andre krav enn det umiddelbart visuelle. Han tok nok fortsatt utgangspunkt i det realistiske og anatomiske korrekte, men prøvde samtidig «å bryte opp rommet» og å tilføre «noe ulogisk, noe du ikke finner i virkeligheten», slik surrealistene i sin tid hadde åpnet veien for i sine bilder.

Utover i 1980-årene søkte han nye motiver for sine fortellinger. Konfliktene, ikke minst den motsetningsfulle spenningen mellom kvinne og mann, sto ikke lenger like sentralt – selv om de vel aldri helt slapp taket i hans repertoar. Fortsatt skulle figurmaleriet dominere, men nå

rykket han skikkelsene ut av sitt moderne miljø og ikledde dem klassiske gevanter, hvis overhodet noe. Slik som i bildet *Ekko*, malt i 1987-88. Den vakre fjellnymfen i gresk mytologi sitter og lytter etter gjenklangen av luren hun nettopp har blåst i. Det fortelles om Ekko at hun gikk til grunne av kjærlighetssorg til den sykkelig selvopptatte Narcissus – som selv måtte dø på grunn av sin brutale oppførsel overfor Ekko. Bollings versjon lener seg vel også til fortellingen om den romerske Fama, berømmelsens gudinne, som er viktig å ha på sin side når man skal etablere seg som kunstner.

Bolling søkte i disse årene mot en større monumentalitet. Han gjenga gjerne sine skikkelser i enkle, friselignende silhuetter som om de var hentet fra en mytisk fortid, fjernt fra samtidens kakofoniske uro og ubehag. De store, nakne figurene som nå dominerte lerretene ville nok kunne drive gamle akademikere til hoderystende undring. For her dreide det seg ikke om klassiske aktmaling og anatomisk korrekthet. De kraftig modellerte kroppene framsto som ekspressivt fortegnede bilder, ikke som realistiske avbildninger

Koloristisk fortsatte han å gå forsiktig til verks, holdt seg gjerne til pigmenter utvunnet av jorden selv, mørke sjatteringer av oker med innslag av dempet rødt og gyllent. Mens han siden debuten hovedsakelig hadde arbeidet med olje, ble han en brennende het sommerdag på atelieret i 1985 forgiftet av den flyktige terpentinen. Fra nå av fortsatte han med et vekselbruk mellom eggtempera og pastell. Det porøse og luftige pastellkrittet var et tidkrevende medium, men viste seg etter hvert uovertruffent å arbeide med og ble utover i det nye århundret hans foretrukne materiale.

I *Prøver å lyse opp i mørket* – Margarita møter vi en kvinnelig skikkelse med et brennende lys i hånden. Med den andre griper hun fatt i en stige stilt opp mot en nattsvart himmel. Er stigen med de syv trinn å forstå som en *scala paradisi*, himmelstigen som ledet til frelse i Jakobs drøm i 1. Mosebok? En kvinne med navnet Margarita spiller en avgjørende rolle i Michael Bulgakovs fantastiske fortelling *Mesteren og Margarita*, regnet som en av det 20. århundres viktigste romaner. Margarita er den depressive hovedpersonens høyt elskede som trøster og holder motet hans oppe når svartsinn og annen fandenskap truer med å trekke ham under.

Nå skal vel ikke Bollings bilder forstås som illustrasjoner til melankolske russiske romaner, og selvfølgelig skal ikke opplevelsen av dem måtte følges av et omfattende noteapparat. Men vi kan ikke av den grunn utelukke litteraturens inspirerende betydning for billedkunsten.

Bolling er et lesende menneske og føler seg mest hjemme hos forfattere som beveger seg i grenselandet mellom drøm og virkelighet.

Fjernt fra syttitallets landskap og hunder, og heller ikke i nevneverdig slekt med åttitallets noe krisepregede eksistens- og samlivsscener, fant Bolling på nittitallet frem til flere nye motivgrupper.

Mange hadde som nevnt klare referanser til en svunnen tid. Statiske figurer i klassiske positurer, som var de utformet under hellenismens krav til enkelhet og ro, ikke ulikt uttrykket i pompeianske friser, men alle med et umiskjennelig bollingsk særpreg. Figurene formes nå gjerne av en uendelighet av ørsmå punkter og prikker, som var de meislet ut i stein, samtidig som denne omstendelige pointillistiske teknikken gir inntrykk av gjennomskinnelig letthet.

Og det er nå de mange poserende kvinneskikkelsene for alvor dukket opp i Bollings kunst. Det dreier seg om damer av det mer moderne slaget, om de så er bærere av flasker og glass, truer med kjepp og øks, fordyper seg i en bok eller sitt eget speilbilde. Men like lite som hundene i sin tid var hunder, er disse damene kun å forstå som damer, men vel så mye som forestillinger om menneskelige tilstander, som bilder på gode og mindre gode egenskaper.

*Jeg maler oftest kvinner, menn kan lett bli selvportretter. Det er enklere å gjøre det annet kjønn til noe generelt og en metafor for menneskelige følelser.*

Figurene er gjerne plassert mellom buktende sidefelt, som kan minne om gamle forheng eller scenetepper, men som nå fungerer mer som en abstrakt, dekorative ramme omkring de grasiøst formede skikkelsene. I det hele er det forenklete, nærmest asketiske uttrykk fremtredende i disse bildene.

Man har pekt på Edgar Degas som en mulig inspirasjonskilde, muligens på grunn av kombinasjonen pastell og unge kvinner. Men Degas insisterte på det visuelle, på øyets raske evne til å gripe modellens dynamiske sensualitet i nuet. Bolling bruker sjelden eller aldri modell, lukker gjerne øynene og søker å tilføre sine summariske skikkelser en flik av noe varig, noe utover nuet. Vi bør derfor søke andre forbilder for denne forenklingen enn hva fransk impresjonisme hadde å by på.

Når Bolling selv regner som sine store forbilder Pablo Picasso, Georges Braque, og Fernand Léger, ja også Aristide Maillol, billedhuggeren, er det nok de mer modne utgavene av disse

kunstnerne han ser for seg. Ikke fauvismens ekspressive farge eller kubismens nonfigurative former, men det de strevde mot senere, da de hver på sin måte søkte å gjenopprette kunstens forestillende form, fortellingen, i det som senere er blitt omtalt som 1920-årenes nyklassisisme. I denne gresk-romerske tradisjon, stillferdig og verdig, følte Bolling en inspirerende forankring.

Sett på bakgrunn av de abstrakt-dekorative tendensene vi finner i 90-talls bildene, var ikke veien til et rent non-figurativt uttrykk lang. Det var nå, rundt århundreskiftet, Bolling prøvde seg med et ikke forestillende maleri, i en serie bilder der svevende lyspunkter var rytmisk plassert på monokrone flater. Hvert lyspunkt besto av bittesmå prikker i ulike valører. Bildene ble gjerne omtalt som «pulsarer», utfra den optiske effekten de skapte.

*De nye bildene kan leses som mønster, rytme og fordeling av elementer innen et gitt område. Slik er jo egentlig de figurative bildene mine også. Menneskemaleriene mine er jo ikke folk. De er symboler, koder eller tegn på forestillingen om noe menneskelig. De slår an en stemning som musikk gjør. Sånn er det med «pulsarene» mine også.*

De første ti i denne serien fikk navnet *Jane Street* etter gaten i New York der han først fikk ideen til dette abstrakte formuttrykket, senere ble de bare gitt et nummer, i ekte modernistisk tradisjon. Bolling selv hadde stor tiltro til disse nye komposisjonene. Den ellers så besindige maleren måtte innrømme at han var *vanvittig opphisset av disse bildene. [...] Med tiden tror jeg at de kanskje har et større potensiale enn de figurative bildene mine, fordi de har et dekorativt uttrykk som ikke er så komplisert.*

Kunstnerens mange tilhengere var nok ikke alle like begeistret. Bolling var jo for lengst etablert som mesteren av mollstemte og melankolske fortellinger. Et rent non-figurativt uttrykk var ikke som forventet. Det hjalp imidlertid noe på mottakelsen at bildene kunne tolkes mer figurativt, som et blick opp mot himmelhvelvets stjerner, som om «lengslene våre forsvinner i dette pulserende lyset i det altomsluttende døds mørket».

Den abstrakte billedserien var nok ikke ment som annet enn å kunne ha flere uttrykk å arbeide med samtidig. Bolling fortsatte samtidig med sine figurative bilder, blant annet med en genre som hadde gamle tradisjoner i europeisk kunst, stillebenet. Flere av disse fant sin form på den tiden pulsarene sto på programmet. Slike oppstillinger hadde hatt de forskjelligste oppgaver

gjennom tidene, fra ren øyenslyst og moralske *momento mori* fortellinger til modernistenes utprøving av nye formale muligheter for billedbygging.

Det er sett i lys av den såkalte vanitastradisjonen at Bollings stilleben henter mye av sin intensitet. I denne benyttes tilsynelatende dagligdagse objekter til gjennom symboltunge referanser å minne om menneskelivets forgjengelighet, skjøre glass kan knuse, talglys vil slukke og blomster vil visne og dø. Selv om Bolling unngår de mest opplagte vanitas-symbolene, som hodeskaller og timeglass, anvender han en rekke gjenstander hentet fra de klassiske lidelsesinstrumentenes repertoar, som øks, hammer og skarpe kniver.

Det ligger alltid en tvetydighet i disse oppstillingen. Vil den kraftige hansken beskytte livets spede flamme eller er hansken i ferd med å slukke den? Skal øksen og hammeren bygge noe opp eller rive noe ned?

I *Stilleben med speilegg* ligger en kvinne henslengt bak en rekke dagligdagse ting, en barberhøvel her, noen flasker og glass der, et slukket talglys og forfengelighetens vanligste symbol, speilet. (Et sentralt plassert fat med tre speilegg er som en *hommage* til surrealisten Salvador Dalis ikoniske oppstilling med speilegg fra 1930-årene.). Er kvinnen en del av det tilsynelatende ryddige *nature morte*? Men flasken nærmest den slumrende skjønnheten er langt fra noen tom flaske. Den har en fille stappet ned i seg. Det er altså en molotovcocktail, som hun i neste øyeblikk kan tenne og bruke som et dødelig våpen.

I tidlig mellomkrigstid begynte dadaister og surrealister for alvor å anvende *collage* og *découpage* i sin kunst. Tanken var vel at disse innslagene av innlimte papirklipp og tekstbrokker fra den «virkelige» verden skulle understreke bildets uvirkelighet og provosere til nytenkning omkring kunst og virkelighet. Den nye billedbruken resulterte nok i mange anerkjennende, om enn noe luftige, kunstkritiske avhandlinger, men avfødte kanskje ikke så mye oppstyr som forventet? I dag, mer enn hundre år etter at de første papirbitene dukket opp i kunsten, er det i hvert fall ingen som lar seg provosere.

Men det må fortsatt være lov å spørre hva de tjener til, disse tapetremene, grafiske symbolene og piktogrammene, etikettene og billettene som av og til dukker opp hos Bolling, en av de få i norsk samtidskunst som tør å leke seg med slikt.



Man kan vel ikke helt utelukke at de gamle surrealistes grubling over hva som er kunst og hva som er virkelighet fremdeles er til stede hos en moderne kunstner og tar nattesøvnen hans.

Men trolig skygger vår trang til å se Bolling som en melankolsk alvorsmann for det faktum at han også har sine lyse sider, at han faktisk er i besittelse av både humor og selvironi. Vi velger derfor å oppfatte mange av tapetstrimlene og piktogrammene som ren dekorativ pynt og upretensiøs pryde, andre ganger som humoristiske og lekne kommentarer til bildets hovedmotiv. En gjenganger er piktogrammet for lett knuselig glass, en advarsel om at ting, det være seg modellen, kunstverket eller muligens kunstneren, må behandles med største respekt og forsiktighet. Slike underfundige kommentarer vil kanskje av noen oppfattes som unødvendig støy. Personlig finner jeg disse små fortellingene i den store fortellingen som en hyggelig invitt fra kunstner til sitt publikum om å ta nærmere del i kunstverkets tilblivelse.

*Jeg bruker forlegg som modell, og stusser jeg på en albu, har jeg min kone.*

Beslektet med bruken av piktogrammer og tekstbrokker er kunstnerens bruk av fotografier og postkort som forlegg og fødselshjelpere for egne kunstverk.

At ekte billedkunst bare kan skapes i øyekontakt med naturen, ute i det fri eller med levende modell på atelieret, er en forestilling som hadde sin storhetstid under attenhundre-tallet, men som i dag må sies å være nokså avleggs. Kunstens historie er brolagt med kobberstukne mønsterbøker og forleggstegninger som både landskaps- og figurmalerne fikk hjelp av ved utformingen av egne verk. Etter at fotografiet for alvor gjorde seg gjeldende, fantes vel ikke en kunstner som ikke hadde et utvalg postkort og noen fotobøker på lur. Enkelte puristers ristet på hodet, spesielt merkbart under naturalismen, men deres protester har for lengst stilnet av. Stor oppmerksomhet innen kunstnerkretser fikk den engelsk-amerikanske Eadweard Muybridge (1830–1904) med sine omfattende fotografiske opptak av dyr og mennesker i bevegelse. Hans *The Human Figure in Motion* har nå i over hundre år vært det viktigste oppslagsverket for alle, ikke minst Svein Bolling, som arbeider med det menneskelige legemets stillinger.

Han har også hatt glede av en annen foto-pioner, den amerikanske maleren og kunstfotografen Thomas Eakins (1844–1916). Eakins fotografi *Female Nude from the Back* (ca 1889) med de beskjedne målene 7 x 13 cm omsatte Bolling til en pastell med målene 88 x 145!

Det var blitt akseptabel praksis å konsultere tidligere tiders kunst da Bolling begynte på sin kunstnerbane. Modernismens strenge krav om det grenseoverskridende og originale hørte nå gårdsdagen til. Det var igjen lov å la seg inspirere av historien. Sentrale sider ved Bollings kunstnerskap bekrefter det gamle utsagnet om at kunst i vel så stor grad står i gjeld til annen, eldre kunst som til natur og samtidens visuelle realiteter.

Som tidligere nevnt gikk han tidlig i dialog med kunsthistorien og lot seg inspirere av det mer klassisk-lineære uttrykk, det være seg slik man finner i antikkens harmoniske figurasjoner eller i 1920-årenes nyklassisisme. Men det er like fullt langt fra lett å peke på hva som hentes ut av fortiden. Kan referanser til tidligere tiders kunst skape følelse av – om ikke tidløshet – så i hvert fall en slags beroligende sammenheng, noe som viser utover nuet? Eller er det først og fremst nye måter å skape rom på? Fargebruk? Slående detaljer som kan brukes i nye sammenhenger? Som Fernand Légers bølgende hårbehandling eller Picassos faste oppbygging av volumene i sine kvinneskikkelser fra 1920-årene?

Mens mange studerte sine yndlingskunstnere i unge år og skjulte sine spor så godt de kunne, skal Bolling fortsette å invitere dem inn i sine egne arbeider godt opp i voksen alder. Og han hadde ingen hast med å dekke over sine inspirasjonskilder. Det ble fullt ut personlige kunstverk allikevel. Allerede i 1980-årene begynte han å gå eldre kollegaer på klingen.

Et tidlig eksempel på hans interesse for Picasso sees i pastellen *Kunstmaler ser på portrettet av Olga Khokhlova* fra 1987. Picassos meget berømte portrett av sin tilkommende, den vakre russiske ballerinaen, malt i 1918, var ett av de første han utformet i nyklassisistisk stil. Her hadde den gamle rabulisten gjort fullstendig helomvending. Nå kunne man tro han hadde gått i skole hos David, Ingres eller den sene Renoir.

På Kunstnerforbundets utstilling i 1998 viste han bl.a. to bilder i en slags miniserie, «Malerne og tiden» som på hvert sitt vis understreket hans interesse for eldre kollegers virke.

Den meget anerkjente tyske maleren Lovis Corinth (1858–1925) var en sentral aktør i Berlins kunstmiljø, med spesielt heldig grep om fyldige, Rubens-lignende kvinnefigurer. Rundt 1. verdenskrig utviklet han et mer modernistisk formspråk med en høyt oppdrevet koloritt som sto den nye ekspresjonismen nær. Corinth døde i 1925 og slapp å oppleve at hans kunst av nazistene ble erklært «entartet» og fjernet fra tyske museer.

Men om han aldri så mye benyttet seg av et modernistisk uttrykk, var det de gamle nederlendere som sto hans hjerte nærmest, ikke minst van Eyck-eleven Petrus Christus, virksom i Brügge på fjortenhundretallet. I Berlins Gemäldegalerie kunne han beundre og kanskje kopiere den gamle mesters fineste bilde, *Portrett av en ung kvinne*, fra 1470.

Corinths trekk har Bolling hentet fra et foto tatt i 1918 av den i sin tid berømte tyske portrettfotografen Hugo Erfurth. Et forlegg for det lille portrettet av den vakre kvinnen kunne han finne i ethvert kunsthistorisk oversiktsverk. Spesielt interesserte kan merke seg Bollings svevende palett oppe i venstre billedkant. Den bærer navnet «Jens». Den hadde han fått av sin far. Denne hadde nemlig også prøvd seg som billedkunstner en gang for lenge siden. *Malerne og tiden I. Lovis Corinth med Petrus Christus' portrett av en ung kvinne* ble innkjøpt av Nasjonalgalleriet på utstillingen.

Spesielt begeistret er Bolling for den tyske maleren Max Beckmann (1884–1950), som gjerne betraktes som en av de ledende kreftene innen Neue Sachlichkeit, den nye figurative retningen i tysk maleri i 1920-årene. Som ovennevnte Corinth fikk også Beckmann sine bilder fjernet fra tyske museer i 1937. Hans kunst ble erklært «entartet». Han og hans hustru Quappi forlot Tyskland, først til Amsterdam, etter krigen til USA.

Hvorvidt interessen for Beckmann reflekteres i Bollings egen kunst, er vanskelig å peke på. Tyskerens noe fortegnede former kan muligens ha hatt betydning for stilskiftet som foregikk i Bollings maleri allerede rundt midten av 1980-tallet. Helt konkret førte begeistringen til at Bolling ønsket å nærme seg Beckmann gjennom å forevige seg selv sammen med Beckmanns elskede hustru og yndlingsmodell. Han valgte seg et portrett av Quappi, malt i St. Louis i 1948. Bolling lener sitt hode drømmende inn mot hennes, mens hun legger sin hånd i hans favn. Formalt danner de to skikkelsene en enhet, om enn de tilhører hver sin virkelighet, Bolling med sin kjølige blå karnasjon, Quappi med sin mer naturlige ansiktsfarge. *Malerne og tiden II. Selvportrett og Beckmanns Quappi* var ikke til salgs. Bolling ville beholde det selv.

Det skal ha vært kunsten til den japansk-franske Leonard Foujita, en av de mer aparte skikkelsen innen 1920-årenes *École de Paris*, som fikk Bolling til å interessere seg for andre, langt eldre utøvere fra Det fjerne Østen.

Spesielt ble han betatt av Kitagawa Utamaro (1753–1806), som var berømt for sine elegant utformede kvinneskikkelser. Møte med japanerens forfinede tresnitt resulterte i en rekke fascinerende parafraser, spesielt over japanerens berømte *Abalonedykkere*. Det store, tredelte fargestrykket viser tre episoder fra kvinnelige skjellfiskernes hverdag ute på et skjær.

Til høyre har en dem nettopp kommet opp fra havet med de store abaloneskjellene. Hun vrir nå opp sitt våte lendeklede, samtidig som hun, fortsatt med skjellkniven i munnen, henvender seg til en mulig kjøper av fangsten i kurven.

På venstre side er en dykker i ferd med å skli ut i vannet, men hun har stoppet opp for å beundre stimen av småfisk rundt sine føtter.

I midtpartiet sitter en kvinne og ammer en kraftig gutt. Man får anta hun er ferdig med dagens dykk. Kurven i bakgrunnen er fylt med skjell og hun skal nå stelle sitt våte hår.

I første omgang valgte den monokrome sorthvitt kledde Bolling å gå i dialog med venstre abalonedykker, fjernet motivets andre kvinnefigur og føyet til en skjellkurv og en kniv. Kunstneren har lagt seg inntil kvinnen og nærmer seg med hånden hennes ene bryst. Fargene eksploderer i kunstnerens hånd som om inspirasjonen stråler fra abalonedykkeren. Men denne svært fysiske tilnærming til tross, inntrengeren glir ikke helt inn i Utamaros verden. Linjeføring, volumbehandling og fargebruk i fremstilling av kunstneren er en annen, på lignende måte som vi så i Bolling og Beckmanns muse, Quappi.

Kvinnen og gutten i midtfeltet på Utamaros tresnitt er ikke bare å forstå som en ammende skjellfisker med sulten sønn. Gruppen utgjør et velkjent par i japansk mytologi og folkløse. Den unge, foreldreløse Kintaro blir ammet av trollkvinnen Yama uba. Gutten har tatt det samme faste grep om kvinnens brystvorte som Bolling gjør ham etter. Ved å søke seg til Utamaros kvinner søker Bolling nærhet og næring hos en av Japans betydeligste kunstnere. Og skulle han samtidig være så heldig å få tak i et skjell ville intet være bedre. Japanerne hevder at abaloner ikke bare kurerte angst og spenning, men også styrket våre psykiske og intuitive evner.

Bolling skulle ved flere anledninger la seg inspirere av Utamaros *Abalonedykkere*. Vi finner forlegget igjen i *Dykker og hund* og i *Crispy Flavour Snack*. Den kvinnelige figuren i dette siste var jo opprinnelig kjøper av skjell. Nå rekker hun i stedet fram en tallerken med godsaker. Er det noe sprøtt å bite i? Et kjøttbein til hunden hun nå har fått følge med? Men hun byr jo bl.a. på et avskåret granateple, langt fra sprøtt, derimot blankt og saftig. Man kan miste pusten av antallet symbolske betydninger granateplet tillegges. Men vi velger den

vanligste, metaforen for fysisk kjærlighet, fruktbarhet og for Venus. Abalone-dykkere var jo også kjent for å ta litt lett på slikt.

Skikkelsenes store og ekspressivt fortegnede volumer – slik enkelte uærbødige journalister hadde omtalt som modellenes kraftige vektøkning rundt 1990 – var nå et tilbakelagt stadium, likeledes de antikiserende, nærmest abstrakte figurene fra 1990-tallet. Bolling var vendt tilbake til et mindre fortegnet formspråk. Hvorvidt det var beundringen for Utamaros linjesikre stil og grasiøst tegnede skikkelser som førte til en større realisme i figurtegningen i Bollings eget maleri, er kanskje å ta hardt i. Trolig fant han hos den elegante japaneren bekræftelse på en endring i formspråket som allerede var påbegynt.

Snart dukket en annen interessant inspirator opp, ungrenessansens Sandro Botticelli (1445–1510), som representerte noen av de samme kvalitetene han hadde sett hos Utamaro. Typisk for florentineren var elegant tegnede, langstrakte figurer i uttrykksfulle stillinger. På Bollings utstilling «Chiaroscuro» i Galleri K høsten 2006, der mange av arbeidene behandlet forskjellige former for lys og skygge, viste han som i et drømmesyn en vakker, høyreist kvinne med flagrende hår, *Søvngjenger*, også omtalt som *Bollicelling I*. Hun har revet med seg en bordlampe på sin nattlige ferd over en trang scene, omkranset av Bollings karakteristiske forheng i svart og rosa. Scenegulvet er merket med en sammenføyning av de to kunstneres navn. Nøyaktig hva Bolling her har hentet hos Botticelli, annet enn frisyren og figurens langstrakte eleganse, er ikke godt å si.

Da er inspirasjonen til *Bollicelling II* lettere å få tak i. Botticellis figurrike *Primavera*, nå i Uffizi i Firenze, hyller vårens komme. En rekke mytologiske figurer har satt hverandre stevne i en vakker, vårlig appelsinlund. Venus, kjærlighetens gudinne, inntar som forventet en sentral plass, mellom de tre dansende gratier og Merkur på den enes siden og en blomstersmykket Flora, nymfen Chloris og vestavinden Zephyr på den andre. Bolling har kastet sine øyne på Chloris. Den litt forskremte nymfen er i ferd med å røves av vestavindens gud. Zephyr er nemlig ute på bruderov.

Hos Bolling møter vi Chloris, i speilvendt form, vektløst svevende over skyene. Høyt der oppe lar kunstneren henne møte to av hans nye yndlingsmodeller, den kyske nonnen og den truende hunden. Alladins lampe er rykende til stede og gjør sitt til å forklare scenens magi.

Enkelte kritikere har også villet se en påvirkning fra Chagall og surrealismen i denne gåtefulle fortellingen, hvor også den rosa lampen fra *Bollingcelling I* fortsatt holdes svevende.

Bildet er et typisk eksempel på at kunstneren av og til kunne ta år på å si seg fornøyd.

*Noen bilder er ferdige med en gang. Det blir som et gammelt minne som det bare gjelder å huske for å få det ned på papiret. Andre bilder blir egentlig aldri ferdige. De lever et eget liv og man ser stadig ting som kunne vært annerledes.*

Da *Bollicelling II* ble utstilt første gang, i Galleri K i februar 2009, kikket Chloris litt forskrekket opp på en kvinnelig akt som var plassert over henne i himmelen. På utstillingen i Galleri K i januar 2015 var den sittende modellen fjernet og erstattet med hunden og nonnen. I en av de første fremstillingene av nonnen, i *Eden i speilet* fra 1911, er hun plassert foran et halvt utvisket landskap, men ikke et hvilket som helst: I Botticellis *Kongenes tilbedelse* finner man landskapet igjen, noe gjemt oppe i det ene hjørnet. Botticelli var god å ha til det meste.

\*\*\*

På en utstilling i Galleri K i 1982 hadde Bolling vist bildet *Siste hund i Paris*, humrende oppkalt etter Bernardo Bertoluccis omstridte *Siste tango i Paris*. Han lot deretter sine knurrende beist luske ut i kulissene. Og der ble de i mange år. Først på utstillingen i Galleri K høsten 2011, *Cane domini*, med undertittel fra den rimelig groteske *Mondo cane*-filmen fra 1962, dukket de knurrende opp igjen. Store, mørke og kraftfulle fylte de mesteparten av billedrommet, noen plassert mot et urolig skiftende skylag, noen mot himmelens stjerner.

Hva Bolling hadde villet med sine tidligere hunder, hadde vel ikke vært så vanskelig å fatte. Men nå melder tvetydigheten seg. Representerte de fortsatt ondskapen eller var disse nye hundene å forstå som menneskets beste venn? En av dem hadde fått navnet Argos, den mest trofaste og beskyttende av alle verdens hunder, Odyssevs' lojale jakthund, som ventet i tyve år på sin herre, mens den sto vakt om heltens vakre, hjemmeværende Penelope. Men flere av de andre hundene på *Cane domini*-utstillingen var nok mer å forstå som Kerberos, helveteshunden som vokter underverdens porter. (Selv om Bolling foretrekker Kerberos med ett hode, ikke tre, som vanligere var.) Den lusker svart og mørk rundt en vakker kvinne som prøver å komme seg unna. Det må dreie seg om Eurydike kravlende rundt i dødsriket, ventende på at Orfeus skulle få Kerberos' tillatelse til å hente henne tilbake til livet.

Selv om man kun ser hodet av Francisco Goyas *El perro*, er denne hunden en av verdenskunstens mest berømte. Bildet var av de mange dystre *pinturas negras* som Goya i årene rundt 1820 dekorerte veggene i sitt hus Quinta del Sordo med. Disse «svarte maleriene» er i dag i Museo del Prado. I et stort, nakent landskap skimtes så vidt den enslige hundens hode. Resten av dyret er skjult bak en jordvoll.

Bindsterke avhandlinger har søkt å forklare dette gåtefulle motivets mening. Bollings *El perro*, vist på *Cane domini* i 2011, har bidratt med sitt ved å gi en prøve på hvordan hunden kanskje hadde sett ut i helfigur.

Vinteren 2015 dukket bildet opp igjen, på utstillingen *Mondo cane. Part deux* i Galleri K, i en bemerkelsesverdig omarbeidet form og med ny tittel: *El perro y Goya*. Hunden har nå fått følge med en vakker kvinne. Her snakker vi ikke om doña Leocadia, kunstnerens trofaste, samboende husholderske, men om selveste doña Alba, hertuginnen som ifølge ryktene innledet et skandaløst forhold til Goya. Bolling har kanskje foreviget henne i det hun passerer bildet av hunden? Hun bærer sin elskers arbeidshatt, den som var påmontert holdere for stearinlys slik at han kunne male når det var mørkt, og som hertuginnen kunne låne når hun ikke fikk sove og nattetid vandret rundt i Quinta del sordo.

Det var for øvrig ikke bare Goyas hund som ble innkalt til videre bearbeiding i atelieret. Dette skjedde med en rekke av de tidligere ensomme dyrene. På *Mondo cane. Part deux* i 2015 hadde de fått selskap av kvinnelige figurer, fortrinnsvis akter i forskjellige stillinger, hentet fra mytologien og kunsthistoriens verden. Den tidligere ensomme *Argos* er nå blitt forent med både Odyssevs og Penelope, den staute *Cane Domini III* er nå blitt til *Kimono* og fått følge av smekker japanerinne av Utamaros type, mens den truende *Cane Domini VI*, nå *Kvinne og dyr*, lettere kan forstås som en Kerberos vaktende over Eurydike.

I Bollings høyst originale parafrase over den italienske manierismens Cristofano Alloris *Judit med Holofernes hode* fra 1613, spiller også hunden en nøkkelrolle.

Fortellingen om den vakre jødinnen som reddet sitt land fra ødeleggelse, finnes i Judits bok, et av Det gamle testaments apokryfe skrifter. Med list og lempe og stor skjønnhet har hun skaffet seg adgang til den assyriske general Holofernes, som var utsendt for å knuse det

jødiske folk. Generalen, beruset av drikk og av Judit, halshugges av den ellers så fromme kvinnen og fienden flykter.

Kunstnere har til alle tider latt seg fascinere av denne dramatiske beretningen, som de fleste oppfatter som en fortelling om kvinnelig mot og patriotisme.

Mens Alloris Judit benytter seg av Holofernes egne, elegante sverd, holder Bollings Judit en kraftig slakterkniv i hånden. Allori lar Judit ha følge med en tjenestekvinne, Bolling lar henne alene under avrettingen i generalens mørke telt. Holofernes er fraværende hos Bolling. Generalens avkuttete hode er erstattet med en fryktinngydende hunds.

Men hva kan Bolling ha latt seg inspirere av hos Allori? Øyensynlig ikke italienerens strålende fargebruk, og trolig heller ikke fortellingens patriotiske, enn si feministiske, sider. Kanskje var det fortellingens mangetydighet som appellerte? For *Judith med Holofernes hode* har også vært oppfattet som noe helt annet enn en illustrasjon på den apokryfe historien. Bildet hadde klare selvbiografiske trekk, slo all erede Alloris biograf Filippo Baldinucci fast. Holofernes livløse hode var intet annet enn et portrett av Allori selv, Judit var til forveksling lik Alloris høyt elskede Maria Mazzafirri, som han aldri fikk, bl.a. på grunn av hennes strikse mor, som i Alloris versjon bar tjenestekvinnens trekk.

Det er kanskje derfor ikke helt urimelig å oppleve Bollings *Judit* i lys av det selvbiografiske. Slik Judit tok livet av Holofernes og «la Mazzafirra» brutalt fjernet Allori fra sitt liv, forsøkte Bolling nok engang å kvitte seg med Dyret, den inkarnerte ondskap, som stadig dukker opp i våre drømmer og omgir oss i våken tilstand. Bollings versjon av fortellingen om Judit ble også vist på *Mondo cane. Part deux* vinteren 2015

Bollings hunder var så avgjort kommet tilbake for å bli.

I hans hittil siste utstilling i Galleri K, *Nye pasteller. Part trois* høsten 2018, møter vi også fortellinger om ondskap man sjelden glemmer. Aldri har vel Bollings hunder flekket skarpere tenner enn i *Les yeux – øynene?* Det er som om det er selve Dyret i Johannes åpenbaring, også kjent som Djevelen, som viser seg i all sin gru. Bak det truende beistet møter vi blikket til den vakre jødinnen Ottla Kafka, Franz Kafkas lillesøster. Hun holder et bilde av et skip opp for oss. Er det troppe transportskipet D/S Donau som i november 1942 forlot Amerikalinjens kai med 532 jødiske menn, kvinner og barn ombord? Ottla var i begynnelsen av krigen gift med en «arier» og unngikk derfor de første deportasjonene av tsjekkiske jøder. Men Ottla skilte seg fra sin mann i august 1942 og var igjen å betrakte som jødisk. Hun fengsles og sendes til



Theresienstadt, nord for Praha. I oktober 1943 sa hun seg villig til å følge en gruppe jødiske småbarn til Auschwitz. Ved ankomst ble hun umiddelbart sendt i døden.

Henvisningen til vår felles traumefylte historie gjennom Ottlas portrett illustrerer en vesentlig side ved Bollings kunstneriske «prosjekt».

Som tidligere nevnt, hadde han og hans generasjon søkt seg vekk fra den non-figurative modernismen som dominerte norsk kunst den i forutgående perioden. Grovt sagt hadde modernismen insistert på at kunst var å forstå som et egenartet fenomen, bestemt av sin indre logikk og med egne lover. Og man vendte seg vekk fra verden utenfor atelieret. Dermed kastet modernismen med sitt ønske om «den rene kunst» vrak på kunstens århundrelange fotfeste i vår felles virkelighet, i innholdet eller fortellingen.

Reaksjonen mot modernitetens strenge formalisme og trange forståelseshorisont ga seg forskjellige uttrykk, gjerne samlet i sekkebetegnelsen «postmodernisme». Nå insisterte man igjen på at forståelsen av enhver kunstnerisk ytring var avhengig av sosial, historisk og kulturell kontekst. Uten hensyn til historie og tradisjon kom man ingen vei. Nye muligheter åpnet seg. Det var igjen lov å la seg inspirere av fortiden. Innen billedkunsten finner vi beslektede ideer i så vel tysk ny-ekspresjonisme og i den italienske transavantgardens frie spill med historien – og altså hos Svein Bolling.

Hans kunsthistoriske kildesøk, fra antikken via renessanse og barokk til mellomkrigstidens nyklassisisme må forstås som noe annet enn illustrerte avsnitt i en dannet, kunsthistorisk konversasjon. Om postmodernisten kanalisere sine følelser gjennom mytologiens mønstre eller nyere perioder av kunsten historie, er det alltid reiser til tider med en figurativ tradisjon, som viser til vår felles verden og våre felles erfaringer.

Uten disse allmenne, felles referansene kan det ikke skapes fortellinger. Og uten disse kunne mesteren stå og vifte med sin kappe uten at en eneste stjerne på himmelhvelvet hadde noe som helst å fortelle.

*Nils Messel*