



Lundskonsthall

**Truls
Melin**

**Tal
pænt**

10.10.15



10.01.16

Lundskonsthall

Truls Melin i Lunds konsthall

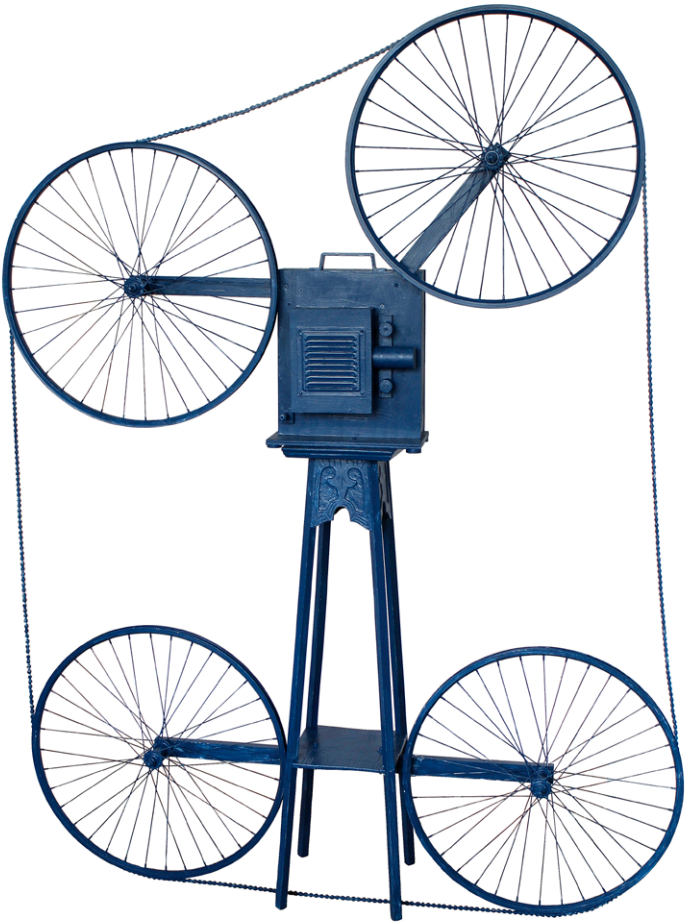
Truls Melin, född 1958, är en av det svenska konstlivets mest framstående skulptörer. Hans konstnärskap tog form tidigt i karriären och han var Sveriges representant på biennalen i Venedig 1993. Många betraktare känner säkert igen hans monokroma men mångtydiga formspråk.

I Melins konst möts dröm och vakenhet; undervattensmiljöer och källarum kan framträda i upphöjd nivå. Det kunde vara självmotsägande men blir istället meningsfullt. Oväntade kombinationer är vanliga hos Melin: en byggnad, ett ånglok, en båt eller ett cykelhjul sätts samman med en möbel eller någon annan detalj ur vardagen.

Det är ett välutvecklat och erfaret uttryck som möter publiken. Det mångåriga sökande i den egna erfarenhetsvärlden har berikats med nya intryck och i de nyproducerade verken för Lunds konsthall framstår hela hans produktion med större klarhet. Allvaret och kritiken i Melins arbeten blir allt svårare

att bortse ifrån, eller som han själv uttrycker det: "Min konst ger ett skenbart ofarligt intryck. Man säger inte rakt ut vad det handlar om, man 'taler pænt' och så blir det inte så besvärligt."

Lunds konsthall framför ett varmt tack till konstnären för hans fantastiskt fina arbeten och vårt utmärkta samarbete. Stort tack också till alla de långivare som så generöst bidragit till utställningen, däribland Norrköpings konstmuseum, Galleri Arnstedt i Östra Karup, Magnus Åklundh i Malmö och Åmells konsthandel i Stockholm.



Truls Melin, *Ouverture*, 2015

Tal pænt

Samtal med

Truls Melin

– Skulle du kunna säga något om studierna vid Konstakademien i Köpenhamn? Du gick där mitt under en dynamisk tid som satt spår hos många danska konstnärer. Undervisningen inspirerades av fransk teori-bildning, något som danade eleverna till ett alldeles eget tankesätt och formspråk. Hur ser du på denna tid idag? Hur har den påverkat dig?

– Under min tid på konstakademien hade jag en besvärlig och teoretisk professor som förespråkade en alldeles särskild form av symbol- och teckenfylld minimalism. För mig var det att gå tillbaks i tiden. Jag hade med mig popkonsten, inspirerad bland annat av Niki de Saint-Phalle och Jean Tinguely, men jag försökte iallafall förhålla mig till det som gällde. Mina konstobjekt placerade jag bakom skärmar, varpå allt gavs en och samma färg och monterades på en aluminiumställning. Skärmen, med dekorerad kant för att indikera ram, bromsade upp och skylde motivet och stativet var till för att hålla upp verket. Mina popskulpturer byggdes om till modernistiska



Truls Melin, *Skärm med hund*
/Screen with Terrier, 1990.
Gallerie Wallner, Malmö

konstverk i form av skulpturer som sluter sig om sig själv och har sina egna regler, subjektiva verk inneslutna i sig själv. Det var liksom bakvänt. Resultatet kunde ses på Galleri Wallner i Malmö 1990. Det är helt klart mina mest akademiska verk. Jag var väldigt medveten om vad jag gjorde och när detta var klart föreställde jag mig att jag var färdig som konstnär, nu behövde jag inte göra mer.

– Formens självklara betydelse var något du fick med dig redan under uppväxten. Din morfar var Eric Sigfrid Persson, som från trettiotalet och framåt var formgivare och banbrytande byggmästare inom svensk arkitektur. Din far var John Melin, uppskattad grafisk designer och konceptkonstnär. Hans affischer och kataloger till konsthallarna i Lund och Malmö är ett näraliggande exempel på vad han åstadkommit, och hans samarbete med konstnären Anders Österlin kan också nämnas. Din mor är Signe Persson Melin, en mycket framstående keramiker både inom bruksgods och konstnärlig gestaltning. Hur skulle du säga att familjens förtjänstfulla gärningar inom konsten påverkat din konstnärliga utveckling?

– Jag kan se att det finns ett släktskap i formspråket. När jag ser Signes kannor i profil, upp-
radade efter varandra, ser jag en grafisk kvalitet i detta och tänker då också på min fars arbeten, och så tänker jag på mitt eget arbete. Det är samma typ av profilritning som går igen, så visst finns det en positiv påverkan. Jag kan också berätta om ett minne från min morfar om hur han uppmuntrade mig att göra ubåtsritningar på millimeterpapper och hur han sedan ordnade så att en ubåtsingenjör på Kockums fick se på dem. Jag kan ha varit tio, högst tolv år.

Det var de svenska referenserna det, förutom att jag var med i proggrörelsen och ockuperade musikteatern Viktoria... Men det som saknas är min

danska identitet. Jag har bott i Köpenhamn sedan åttiotalet och jag har inte bara en svensk utan också en dansk familj som, hur ska man säga, uppfunnit sig själva och allt vad det innebär. Jag vet faktiskt inte var jag hör hemma, det hela flyter isär, men det är klart att vem jag är och även min sjukdomsbild bland annat beror på de krav och förväntningar som kommer med en privilegierad bakgrund. Den diagnos jag har idag är också ett svar på storheten i arvet, både från släkt och skola.

– Du har valt att tala öppet om din sjukdom, medan många andra väjer undan. Det ger en ingång till din konst och kan öka förståelsen för andra som har dessa svårigheter.

– Att jag har fått en diagnos, liten schizofreni, är på sätt och vis en lättnad. Nu har jag en sjukdomsinsikt och strategier för att tackla symptomen. Ändå vill jag ha sagt att bara för att jag fått en namngiven diagnos betyder inte det att det inte försiggår märkligheter, och då menar jag vad som sägs i media och mellan raderna i tidningarna.

Vi började tala om denna utställning för ett bra tag sedan och ett första möte hölls den 1 augusti 2011. En vecka senare blev jag inlagd. Jag förmådde inte tackla en känsla av konspirationer. Första gången jag bröt ihop var tidigt nittital i Berlin och detta var ett återfall. Några månader senare skrevs jag ut och fick min diagnos och nya mediciner. Det är inte så att jag kan säga att jag är helt frisk idag. Jag tänker fortfarande att det föregår konspirationer runt omkring mig, men skillnaden är att nu övervinner jag dem.

Att jag klarar mig så bra är tack vare vänlig och kompetent personal på Frederiksbergs och Bispebjergs sjukhus. Det är något jag är väldigt tacksam för. När jag insjuknade handlade det bara om att klara mig igenom mörkret, därefter har jag stundtals

varit överenergetisk, euforisk, haft ångest, inbillat mig saker och ting och sedan blivit mer och mer frisk. Det finns väldigt mycket mer att säga om detta, men jag tror vi stoppar där. Det för mig otroliga i hela den här historien är att jag faktiskt klarat det, att jag kommit ända hit till att kunna genomföra utställningen.

– Ditt konstnärskap tog tidigt form och 1993 var du Sveriges representant på Venedigbiennalen. Detta var under en tid då svenskt konstliv ännu inte fått den starka internationella prägel det har idag, men du etablera dig som en av svensk konsts främsta representanter. Många känner igen dina monokroma, men mångtydiga skulpturer med oväntade kombinationer av arkitektur, fortskaffningsmedel och annat hämtat ur vardagen. Vad skulle du säga att detta handlar om på ett mer övergripande plan?

– Maskiner och fordon är återkommande motiv, liksom att båtar, sjömän och hela tematiken kring havet är något som alltid fascinerat mig. Men innebörden är mörk, mer mörk och mer komplex än vad man velat se. Om vi tar Mudderverken, som jag höll på med i många år, som gräver i lager av sediment, vänder på saker och får upp det mest oväntade och bortglömda, kanske undagömda. Dessa skulpturer kan uppfattas som en del i en rehabiliteringsprocess, en metafor för att minnas och rena. Att man väjer för denna läsning beror säkert också på mig själv, att jag lindat in det våldsamma. Ta det störtande flygplanet från utställningen *Ytkraft*, 1987–88: ett brutalt verk framställt som en mjuk och trubbig leksak instängd i en kub. Det blir en slags tystnadsskulpturer.

Min konst ger ett skenbart ofarligt intryck; man säger inte rakt ut vad det handlar om, man "taler pænt" och så blir det inte så besvärligt. Det är något vi svenskar verkligen kan förhålla oss till.

– Den monokromt gröna skulpturgrupp som

visades på Rooseum i Malmö och därefter under Venedigbiennalen 1993 har haft en särskild betydelse för dig. Den anspelar bland annat på dina egna skärmskulpturer och en blomsterkiosk av Sigurd Lewerentz som står att finna på Östra kyrkogården i Malmö. Efter biennalen beslutade du att förstöra hela verksviten, men senare återskapades den i mindre skala: dels i en version där skulpturerna satts samman med en speldosa och dels i en mindre variant av Lewerentz' kiosk.

– Jag kände mig färdig med verken, de blev en belastning, men sedan tänkte jag att det kan vara en poäng att behålla en koppling till sin egen historik, den finns ju där oavsett vad. Det var bara att veva upp samma historia en gång till – därför speldosan – men ändå annorlunda och nu med flera lager och mer skruvat. Konstverk har den funktionen att de med fördel lagrar referenser och betydelser med åren, och det gör dem inte sämre.

Återanvändning är något som också mina kopparrörslabyrinter blivit utsatta för. Nu är de efter en lång och omständlig process med flera sakkunniga i textilt arbete inkopplade beklädda med tyg. Remsor av mörkläggningsstyg, molton, knöts först på rören till rosetter, men det blev för mycket "Fanny & Alexander" så jag fick tänka om. Remsorna tvättades, varpå de trådades upp och bands fast igen, nu med hjälp av knopar och flätor, så det blev mer av skogsväsen över de mörka gestalterna.

– Något annat jag tänker på vad gäller återvinning och som är kännetecknande för din konst är användandet av möbler som byggelement.

– Möbler är något som återkommer och det skulle jag säga att jag plockat upp under min studietid på åttiotalet när jag besökte vänner som gick på akademien i Düsseldorf. Det som tilltalar mig med

möbler är att de är fragment av arkitektur, att de bär på en tidsanda, en stil och en historia som ger ytterligare dimensioner till verket.

– Kan du säga något om det monokroma, nu när vi ändå är inne på vad som är karakteristiskt för dina verk?

– Skulpturerna målar jag för jag eftersträvar skugg- och ljusverkan; jag täcker över och gör en klassisk skulptur av de hopsatta delarna. Det handlar inte så mycket om färg, alltså kulör, det är mer det där att vilja gömma undan något, att dölja. För mig har det monokroma en politisk innebörd. Jag döljer, liksom så mycket döljs för oss och då menar jag i samhället i stort. Det gäller överallt, inte bara någon annanstans långt bort som i Ryssland där det är så otydligt vad som försiggår och inget fungerar. Det är geggigt, eller mudret, som man säger på danska. Jag känner igen mig i detta, alltså i det otydliga, det skumma. Det jag vill ha sagt är att det är det här med att det är övermålat som är det viktiga.

Jag har också jobbat med betydelse av färg. Det är nästan oundvikligt, men som sagt inte huvudsaken. Den varma ljusgröna färgen hos flera av mina skulpturer är hämtad från institutionen, såsom skolor, sjukhus och fängelser, men den används också i maskinrum, inuti ubåtar, i cockpit och på alla tänkbara klaustrofobiska platser för den anses lugnande. I de nya skulpturerna är den döljande funktionen än viktigare. Jag skulle vilja uttrycka det så här: Det första färgen döljer är sin egen funktion som kulör. Du funderar inte över varför det är målat.

– En viktig referens för dig är Stan Douglas och hans ikoniska filminstallation *Der Sandmann*, 1995. Den återberättar E T A Hoffmanns klassiska novell med samma titel (1817) kopplat till en nu ljudsatt stumfilm, *Ouverture* (1901), som återger en tågres

filmad från lokets front, genom tunnlar och bergslandskap. Der Sandmann är motsvarigheten till vår John Blund, den sagofigur som strör sand i ögonen på oss och framkallar sömn. Temat sömn handlar om skapande och inspiration och referenserna i Douglas' verk sträcker sig från 1910 till 1986; det innehåller mycket komprimerat tankegods.

– Året var 1995 och det var finissage för Stan Douglas' film *Der Sandmann* på Gallerie Marsthal vid Alexanderplats i Berlin. Jag kom sent, all vin och sprit var urdrucken, det var nedsläckt och ett farligt liv, folk slog i dörrar och det hördes skrik och larm i mörkret. Flera av besökarna verkade vara, jag vet inte, hemlösa, kanske var det skådespelare och lokalen var av östtysk palatskaraktär med stora salar, parkettgolv och högt i tak. Jag minns hur jag erbjöds en slurk vin av någon – "Do you wanna share?" "No thanks" – och hur jag sedan länge, länge ser på en filmloop som roterar långsamt. Jag klamrar mig fast vid filmen, ser länge i långsamt tempo, ramlar in i konstverket. Det hela är mycket fascinerande. Några timmar senare går jag hem och vid fem-sextiden på morgonen vaknar jag av att en lucka öppnar sig i mitt huvud och ut strömmar uppenbarelser, sanningar, ångest och död. Den långsamma filmen har varit mig övermäktig; jag är slagen till marken.

Det blir nästan för bra med den här typen av utsagor. Jag menar det är inte verkningsslöst; det får konsekvenser. Jag känner inte Stan Douglas och jag vet inte hur omöjlig han gör sig i olika sammanhang, men hans konstverk handlar mycket om kontroll, makt och våld och det beror så klart på vem han är och var han kommer ifrån. Hur som helst, Stan Douglas är ribban för mig; jag vill att mina konstverk ska komma dit. Jag vill att de ska vara så starka att det förändrar ens liv, vara destabiliserande, skräm-

mande. Men jag känner mig nästan ensam om den här typen av erfarenheter. Jag känner inte igen mig i det här skandinaviska konstförmedlandet där vi förlitar oss på vernissagen, godhet, samförstånd och stabilitet. Vi vet var det alkoholfria vinet blir serverat, men vi glömmer att vi i verkligheten är utsatta för maktkamper som sträcker sig långt utöver vad vi kan föreställa oss och vill tro. Jag menar att situationen på Marsthal är mer sann än allt vårt fina samförstånd och all pedagogik. På mitt eget lite klumpiga och tröga vis vill jag ha in mina skulpturer i detta. Jag står inte ut med att bara fånga stilen. Det psykotiska är min styrka.

– I utställningen på Lunds konsthall finns det verk från olika tider, men betoningen ligger på senare år och flera verk är helt nyproducerade. Det förflutna överlappar nuet, den egna historiken vävs in i de nya verken och det ger oss ett sammanhang och en bättre förståelse för hela ditt konstnärskap. Cykeln är ett exempel på ett nytt återkommande tema, som du exempelvis arbetat med i skulpturgruppen *Ouvertyr*, en direkt hälsning till Stan Douglas.

– De nya verken består av filmprojektorer drivna av cykelkraft och vi kan se hur den korta filmremsan är loopad, men att det oändligt långsamma, hypnotiska tempot har avstannat. Historien står still, men kan vevas igång igen. Som en säkerhetsåtgärd har allting målats över med en och samma djuphavsgråblåa nyans. Titeln är *Ouvertyr* och hänvisar så klart till Stan Douglas' verk, men även cykelreferensen är viktig. Cykelturerna har varit och är fortfarande helt avgörande för att jag ska hålla mig frisk. Jag cyklar från centrum och ut i ytterområdena mot Gladsaxe med den gör-det-självmöten man möter där, och vidare till Mørkhøj, Tingbjerg, bort från kungastatyerna.

Ett annat nyare verk består av trasiga men sammanfogade cykelhjul, och det kommer från de otaliga rundor jag tagit i det parklika sjukhusområdet Bispebjerg, ritat av Martin Nyrop i början av 1900-talet och med konstnären Bjørn Nørgaards nya bostadskomplex strax intill. Min skulpturs böljande silhuett kommer därifrån. I ett annat verk har jag kopierat skyltar från samma sjukhusområde där textfragmenten kan härledas till olika platser, olika avdelningar. Skylten är skuren så att texten sjunker in, vänder sig inåt och är till viss del oläslig.

En barnboksreferens, *Loket Thomas*, vävs också in i cykel- och filminstallationstematiken. Idag talar man om intelligenta maskiner, men det är också en skräckvision att maskinerna tar över. Mina skulpturer i form av tåg handlar om människor, men det är inte levande väsen, det är konstverk. Man kan tänka på det tragiska slutet i Orson Welles' film *Citizen Kane* där huvudpersonen, en tidningsmiljardär, snabbt når toppen men slutar på botten. I slutskedet av livet har frun lämnat honom, han befinner sig i ett hav av konstverk, men långt från kärleken. Det påminner mig om hur konstnärer umgås med konsten, inte med de levande.

Truls Melin, född i Malmö 1958, bor och arbetar i Köpenhamn. Studier vid Malmö Konstskola Forum 1978–79 och vid Det Kongelige Danske Kunstakademi i Köpenhamn 1979–84.



Truls Melin, *Utan titel /
Untitled*, 2014. Galleri
Arnstedt, Östra Karup





Konstnären med ett av sina mudderverk / The artist with one of his dredger pieces at Overgaden Institute of Contemporary Art, Copenhagen, 1999



Truls Melin, *Utan titel* /
Untitled, 2013

Truls Melin at Lunds konsthall

Truls Melin, born in 1958, is one of the most prominent Swedish contemporary sculptors. His practice developed early in his career, and he represented Sweden at the Venice Biennale in 1993. Many viewers will recognise his monochrome yet manyfaceted visuality.

In Melin's work dream meets wakefulness; submarine and subterranean environments are invoked alongside higher levels of consciousness. This could be self-contradictory but instead it is saturated with meaning. Various elements encounter each other in unexpected ways: a building, a steam engine, a ship or a bicycle wheel may well be combined with pieces of furniture or other details from everyday life.

In this exhibition Melin's audiences face a mature and experienced artist who knows how to get their attention. The new works produced for Lunds konsthall appear to illuminate his entire oeuvre. New impressions have enriched a long process of inward

searching and processing of his experienced reality. The seriousness and critique embedded in Melin's work is increasingly difficult to gloss over. As he himself puts it: 'My work may appear unthreatening. Let's not address the topic straight on, let's "speak nicely", so that things become less troublesome.'

Lunds konsthall warmly thanks the artist for his extraordinary work and our excellent collaboration. We also thank all the lenders who have so generously contributed to the exhibition, among them the Norrköping Art Museum, Galleri Arnstedt in Östra Karup, Magnus Åklundh in Malmö and Åmells in Stockholm.

Truls Melin, born in Malmö 1958, lives and works in Copenhagen. Education at Malmö Art Academy Forum 1978–79 and at The Royal Art Academy in Copenhagen 1979–84.

Mind Your Language

Conversation with Truls Melin

'Could you say something about your studies at the Art Academy in Copenhagen? You were there at a dynamic time that left its mark on many Danish artists. The teaching was inspired by French theory, encouraging students to develop their own modes of thinking and creating. What do you think about that period today? How has it influenced you?'

'When I was at the Academy I had a tricky, theoretical professor who propagated a very specific form of minimalism laden with symbols and signs. For me this was like going back in time. I was familiar with Pop Art, inspired by Niki de Saint-Phalle and Jean Tinguely and others, but I still tried to relate to the order of the day. I placed my art objects behind screens, painted them all the same colour and mounted them on an aluminium stand. The screen, with a decorated border to indicate framing, slowed down and veiled the motif, while the stand served as support for the work. My pop sculptures were reconstructed as modernist artefacts: sculptures closing in on themselves, with rules of their own. Subjective,

self-contained works. It was a kind of inversion. The results could be seen at Galleri Wallner in Malmö in 1990. These are clearly my most academic works. I was very much aware of what I was doing and I imagined that when this was finished I'd be complete as an artist. I'd never have to do anything else.'

'The self-evident importance of form was something you grew up with. Your maternal grandfather was Eric Sigfrid Persson, a ground-breaking designer and master builder in Swedish architecture from the 1930s onwards. Your father was John Melin, a sought-after graphic designer and conceptual artist. His posters and catalogues for the municipal galleries of Lund and Malmö come to mind, and we must also mention his collaboration with the artist Anders Österlin. Your mother is Signe Persson Melin, a very prominent ceramic artist known for both everyday objects and public art commissions. How would you say that your family's illustrious achievements have influenced your development as an artist?'

'I can see some formal affinities. If I look at Signe's decanters ranged together in profile, there is a graphic quality to this that also makes me think of my father's work, which in turn makes me think of my own work. The same kind of profile recurs, so yes, there is positive influence. I have a memory of my grandfather, how he encouraged me to draw designs of submarines on millimetre paper and how he arranged for a submarine engineer at Kockums to look at them. I must have been ten, or twelve at the most.

These were the Swedish references, apart from my participation in the progressive counter-culture movement and the occupation of the Victoria musical theatre... But then my Danish identity is missing. I have lived in Copenhagen since the late 80s and I have a Swedish family but also a Danish family. They

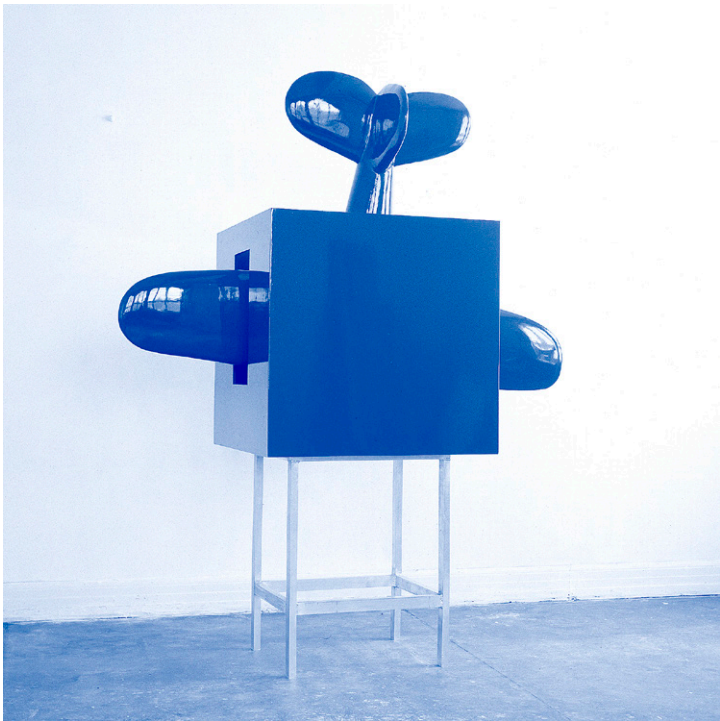
invented themselves, so to speak, with everything that comes from that. I really don't know where I belong, this all drifts apart, but of course who I am, and also my illness, depends on the demands and expectations that come with a privileged background. The diagnosis I have today is also a response to the greatness of the heritage that my family and my school represent.'

'You have chosen to speak openly about your illness, while many others are evasive. This gives us keys to your work and helps us understand others who have these difficulties.'

'To be diagnosed with small schizophrenia was in a way a relief. Now I understand my illness, and I have strategies for fighting the symptoms. But of course naming the diagnosis doesn't get rid of all the weird things, and here I'm referring to what is being said in the media and what is written between the lines in the newspapers.

We started talking about this exhibition quite some time ago and had our first meeting on 1 August 2011. One week later I was hospitalised. I couldn't tackle a sense of conspiracies. I had my first breakdown in Berlin in the early 90s, and this was a relapse. A few months later I was discharged and got my diagnosis and new drugs. I can't say I have completely recovered today. I still think conspiracies are happening around me, but the difference is that I can get over them now.

I get along so well thanks to the friendly and competent staff at the Frederiksberg and Bispebjerg hospitals. I'm very grateful for this. When I fell ill it was just about getting through the darkness, and after that I have sometimes been hyper-energised, euphoric, anxiety-ridden and imagining things, but lately have gradually become better. There is a lot to



Truls Melin, *Aspirant / Candidate*, 1989

say about this, but I think we should stop here. For me the incredible thing about this whole story is that I have actually made it all the way here, so that I can realise this exhibition.'

'Your practice took shape early, and in 1993 you represented Sweden at the Venice Biennale. At that time the Swedish art scene was not as internationally oriented as it is today. But you managed to establish yourself as one of its leading profiles. Many people recognise your monochrome yet many-faceted sculptures, with their unexpected combinations of architecture, means of transport and other everyday objects.'

'Machines and vehicles are recurring motifs, and I have always been fascinated by boats, seamen and the whole maritime thematic. But the significance is darker, more complex than people have wanted to realise. Just think of the Dredgers that I was working on for many years. They dig through layers of sediment, turn things over and lay bare the most unexpected, the forgotten, the hidden perhaps. These sculptures can be seen as part of a rehabilitation process, as a metaphor for remembrance and cleansing. If people balk at this reading, this is probably also because of me. I have been smoothing over my own violent streak. Think of the crashing plane from the exhibition *Ytkraft* ("Surface Power"), 1987–88: a brutal work presented as a soft-edged toy locked up inside a cube. These become a kind of silence sculptures.

My work may appear unthreatening; let's not address the topic straight on, "speak nicely" and then things become less troublesome. We Swedes can certainly relate to this.'

'The monochrome green sculptural ensemble shown at the Rooseum in Malmö and later at the

Venice Biennale consisted of three parts, it alluded to sculpture, photography and architecture. To be more precise, it was inspired by your own screen sculptures, the box camera and a flower kiosk by the celebrated architect Sigurd Lewerentz that can be found at Malmö's Eastern Cemetery. After the biennale you decided to destroy the entire ensemble, but it was later recreated at a smaller scale: in a version where the sculptures were connected to a music box and in a smaller variation of Lewerentz's kiosk.

'I felt that I was done with these works, that they were becoming a liability, but then I thought it might be meaningful to retain a connection to my own past, since it is there anyway. So I just had to wind up the same story once again – therefore the music box – but differently, with more layers and twists this time. Works of art are in fact good at preserving reference and meanings throughout the years, and this doesn't make them any less good.

My copper tube labyrinths have been subjected to similar forms of recycling. Now they are clad in fabric. This was a long and painstaking process, involving several textile experts. Strips of blackout fabric were first attached onto the tubes as bows, but this created too much of a Fanny and Alexander effect so I had to rethink. The strips were washed, and then frayed and reattached with knots and braids. Now the dark shapes look more like some mysterious creatures of the forest.'

'Another form of recycling that I remember as significant for your work is your use of furniture as a constructive element.'

'Furniture is a recurrent feature, and I would say I picked it up during my studies in the 80s, when I visited friends at the Academy in Düsseldorf. What I like about furniture is that it offers fragments of



Truls Melin, installation,
Roseum, Malmö, 1992

architecture, that it embodies a spirit of the time, a style and a history that lend additional dimensions to the work.'

'Since we're talking about what is characteristic of your work, could you say something about the monochrome?'

'I paint my sculptures because I strive for effects of shadow and light; I cover up the assembled parts and make a classical sculpture of them. It is not so much to do with colour, but more with the wish to hide something. For me the monochrome has political significance. I hide things, just like so many things are hidden from us, and then I have in mind society at large. That is true everywhere, not just somewhere else far away, like in Russia where it is unclear what is going on and nothing works. It is muddy, or mudret, as we say in Danish. I recognise myself in this, in things that are unclear or obscure. With this I want to say is that the important thing is the painting-over.

I have also worked with the importance of colour. That is almost unavoidable, but as I said not the main thing. The warm light green in many of my sculptures is borrowed from institutions such as schools, hospitals and prisons, but it is also used in machine halls, inside submarines, in cockpits and in all possible kinds of claustrophobic places, because it is supposed to be soothing. In the new sculptures the hiding or concealing function is even more important. I'd like to phrase it like this: The first thing the paint conceals is its own function as colour. You don't think about why it is painted.'

'One of your important references is Stan Douglas and his iconic film installation *Der Sandmann*, 1995. It retells E T A Hoffmann's classical story with the same title, 1817, and this is coupled with the silent film *Ouverture*, 1901, now with a sound track.

It shows a train journey shot from the locomotive's front, through tunnels and a mountainous landscape. The Sandman is a fairy tale figure throwing sand in our eyes to make us fall asleep. The theme of sleep is to do with creation and inspiration, and for his very compressed work Stan Douglas uses references covering the period from 1910 to 1986.'

'This was 1995 and the closing reception for Stan Douglas's film *Der Sandmann* at Galerie Marsthal near Alexanderplatz in Berlin. I arrived late, they were out of wine and rum, the lights were also out and it was mayhem, people were banging doors and cries and other loud noise pierced the darkness. Some of the visitors seemed to be, I don't know, homeless, or perhaps they were actors and the space felt like an East German palace with large halls, parquet floors and high ceilings. I remember being offered a sip of wine by someone – "Do you wanna share?" "No thanks" – and then watching a slowly turning film loop for the longest time. I cling to the film, keep watching it in slow motion, fall into the artwork. It's all very fascinating. A few hours later I go home and around five–six in the morning I wake up when a door opens in my head and things start rushing out: revelations, truths, anxiety, death. That slowly moving film was too much for me; I was knocked to the ground.

This kind of statement is almost too good. I mean there is certainly an impact, consequences. I don't know Stan Douglas and I don't know how impossible his behaviour might be in different situations, but his artwork is a lot about control, power and violence and that must be related to who he is and where he comes from. Anyway, Stan Douglas is my benchmark; I want my own work to reach that level. I want them to be so strong that they change your life, to be destabilising, frightening. But I feel

almost alone with this kind of experience. I don't recognise myself in this Scandinavian art mediation where we put all our trust in the opening party, in goodness, consensus and stability. We know where the non-alcoholic wine will be served, but we forget that we in reality are subjected to power struggles reaching far beyond what we can imagine and believe. I think the situation at Marthal was much more true to life than all our nice consensus and pedagogy. In my own rather dumb and clumsy way I want my sculptures to be part of this. I can't stand just capturing a style. The psychotic is my strength.'

'In the exhibition at Lunds konsthall there are works from different periods, but with a focus on recent years and with several new productions. The past is overlapping with the present, your own history is woven into the new works and that offers us a context and better understanding of your whole oeuvre. The bicycle is one example of a new recurrent theme, which you have, for instance, used in the sculptural ensemble *Ouverture*, an explicit nod at Stan Douglas.'

'The new works consist of film projectors powered by bicycles and we can see how the short strip of film is looped, but that the infinitely slow, hypnotic movement has stopped. History is at a standstill, but it can be cranked up again. As a safety measure everything has been painted over with the same deep-sea-blue-grey nuance. The title is *Ouverture*, which of course refers to Stan Douglas's work, but the bicycle reference is also important. Bicycle rides have been, and still are, absolutely crucial for me to stay sane. I bike from the city centre out into the peripheral areas, towards Gladsaxe, with the do-it-yourself modernism you find there, and further towards Mørkhøj, Tingbjerg, away from the royal statues.

Another recent work consists of broken bicycle wheels joined together, and it comes out of the countless rides I have taken in the park-like hospital area of Bispebjerg, designed by Martin Nyrop in the early twentieth century, and with the artist Bjørn Nørgaard's new dwelling complex right next to it. The undulating silhouette of my sculpture comes from there. In another work I have copied signs from the same hospital area, in which the text fragments can be traced to different places, different wards. The sign is cut in such a way that the text is submerged and turned on itself becoming partly illegible.

A children's book reference, "Thomas the Locomotive", is also woven into this theme of the film installation. Today we speak of intelligent machines, but of course it is a vision of horror that machines might take over. My train-like sculptures are about people, but they are not living beings, they are artworks. We may think of the tragic ending in Orson Welles's film *Citizen Kane*, whose main character, a newspaper billionaire, reaches the top fast but ends at the bottom. In the final stages of his life the wife has left him, he finds himself in a sea of artworks, far away from love. This reminds me of how artists spend time with art, not with the living.'

Truls Melin
Tal pænt

10 oktober 2015 -
10 januari 2016

Omslag / Cover image:
Truls Melin, *Ouverture*,
2015

Lunds konsthall
Mårtenstorget 3
SE-223 51 Lund
Sweden
www.lundskonsthall.se

Truls Tal
Melin pænt

10.10.15



10.01.16

“Det blir en slags tystnadsskulpturer. Min konst ger ett skenbart ofarligt intryck, man säger inte rakt ut vad det handlar om, man ‘talar pænt’ och så blir det inte så besvärligt. Det är något som vi svenskar verkligen kan förhålla oss till.”

‘These become a kind of silence sculptures. My work may appear unthreatening; let’s not address the topic straight on, let’s “speak nicely” and then things become less troublesome. We Swedes can certainly relate to this.’