

TRUDI JAEGER

QUARTUS Illuminations – Atlas Littoralis



TRUDI JAEGER

Demokratisk aristokrati – Trudi Jaegers maleri og tegninger av Kristoffer Jul-Larsen

Trudi Jaegers kunstneriske prosjekt har fulgt et sikkert spor i mer enn 15 år. Det er ikke dermed sagt at sporet er trygt. Hun har vært lojal mot et kunstnerisk uttrykk som i sin enkelhet stiller seg åpent og sårbart til i møte med tilskuerens fortolkning og vurdering, og potensielle avvisning. Jaegers lange rekke av malerier og tegninger utspiller seg hovedsakelig innenfor noenlunde det samme estetiske registeret, en enkel strek i ulike mørke farger på lyse bakgrunner, i et format tilpasset kunstnerens kropp. Sett under ett står kunstnerskapet frem som én langvarig meditasjon over flaten, streken, formen, fargen, lyset og rytmens muligheter innenfor en grunnleggende menneskelig ramme.

Illuminasjoner

Illuminations er som tittelen indikerer knyttet til lyset, dets rolle for å skape innsikt og for hvordan bildet trer frem for oss. Samtidig viser tittelen direkte til en av Jaegers mange kunstneriske inspirasjonskilder for arbeidet sitt, Arthur Rimbauds *Les illuminations* en samling prosadikt skrevet i perioden 1873–1875 (men først utgitt i 1886) som har blitt stående i litteraturhistorien som et lysende eksempel på kunstnerens inspirerte blikk på verden, en samling eksepsjonelt talentfulle og følsomme *syn* forfattet av en ung mann på knapt tyve år. Samlingen skulle også vise seg å være det siste Rimbaud skulle skrive som poet, den ble hans farvel til poesien. Tittelen viste fra poetsens hånd til tradisjonen med hånd-dekorerte og illustrerte

boksidene, og diktene er likeledes eksempler på en selvdefinert og selvtiltrekkelig kunst, som til syvende og sist ikke peker ut over seg selv.

Rimbauds prosadikt synes meningstunge ved første øyekast, men ved nærrere lesning blir det tydelig at det ikke finnes noen eksplisitt fortelling eller normal sammenheng i tekstene. I stedet fungerer de etter prinsipper om antydning, klang og drømmeaktige visjoner, som skulle bli skoledannende for tilnærming til diktningen. De første verselinjene av diktet som åpner de fleste utgaver av samlingen, «*Etter Syndfloden*», gir et talende eksempel:

*Så snart tanken om Syndfloden hadde lagt seg,
Stoppet en bare i kløver og svaiende blåkløkker og sa
en bønn til regnbuen gjennom spindelvevet.
Å! Edelstenene som gjemte seg, – blomstene som
allerde så det.*

*I den skitne hovedgaten ble slakterbenkene gjort
klare, og båtene ble trukket ned mot sjøen som reiste
seg i trim mot himmelen som på gamle tresnitt.*

...
(Gjendiktet av Karin Haugane.)

Dette språket, fullt av slående og gåtefulle bilder som verken introduseres eller forklares, men som bare står der foran leseren med all sin utsigelseskraft som ikke synes å ha noe umiddelbart sted å gå uten leserens hjelp, har tilsynelatende lite å gjøre med Trudi Jaegers enkle, noen ganger nesten

formalistiske, utforskinger av flaten, streken, formen, fargen, lyset og rytmen. Imidlertid eksisterer det en nær sammenheng mellom disse to uttrykkelige holdning overfor sitt publikum, i deres utilnærmelige åpenhet, på en og samme tid lukket om seg selv og sine egne eksperimenter og forsøk, nesten avvisende, og likevel fullstendig tilgjengelig, uten krav til forkunnskap eller annen dannelse for den tolkning og meningskaping som publikum måtte finne for godt å iverksette.

Rom for bilder og materialitet

Sentralt i Jaegers prosjekt står ønsket om å skape et åpent rom for å forholde seg til bildene hennes. I dette arbeidet spiller naturligvis bildenes egen åpenhet en essensiell rolle, men nesten like viktig er omgivelsenes påvirkning på vår erfaring av bildene. Jaeger har de senere årene vært opptatt av modernismens arkitektoniske mester, Le Corbusiers arbeider knyttet til menneskets minimumsbehov i en bolig, som munnet ut i hans *Le petit cabanon*, et hus i miniatyr som besvarte spørsmålet om hva et menneske trenger. Innenfor en slik minimal arkitektur oppstår også muligheter for en annen tilstedeværelse i møte med bilder.

Oppmerksomheten omkring tilstedeværelse var i utgangspunktet rettet mot kunstneren og hennes konsentrasjonspunkt i arbeidet. Til utstillingen i Kabuso, et utstillingsrom Trudi Jaeger kjenner godt, har hun imidlertid gått videre med ideen om å frirom og skapt et eget rom for tilskuerens frakobling. Hennes fenomenologisk inspirerte tilnærming til kunsten vektlegger at verden ikke opptrer *foran* oss, men at vi er kastet inn i verden, fullstendig

nedsenket i dens stofflighet, uten mulighet til å egentlig avgrense verden fra vår erfaring av og samhandling med den. Forsøket på å skape konkrete, frie rom for å se, skape og reflektere over kunstverk er et forsøk på å anerkjenne og behandle denne kjensgjerningen på en måte som kan gi innsikt, realitetorientert uten å miste fantasien.

Både maleriene og tegningene Jaeger produserer er laget med pensel, det som skiller dem er underlaget. Maleriets lerret og penseltegningenes papir underlegges en nitid oppmerksomhet forut for fargepåføringens utløsende hendelse. Bildenes få bestanddeler – et fåtall streker, en meget begrenset palett – bidrar til å forsterke meningsintensiteten knyttet til hver del, og bakgrunns materialitet deltar kraftfullt i spillet mellom form, farge og uttrykk, som en taus forsterker av bildets iboende logikk. Ofte tar Jaeger også i bruk hvitt og andre farger som er lysere enn lerretetens og papirens gulnende og grånende toner og slik understrekes underlagets bærende tilstedeværelse i enda større grad. Denne oppmerksomheten rettet mot bestanddelens materielle samspill speiler Jaegers interesse for naturens uttrykk, som en sammenstilling av landskapets topografi, flora og lys.

Jaeger har gjennom hele sitt kunstnerskap jobbet i tett dialog med naturen. Fra hennes impresjonistiske studentarbeider, en personlig formidling av det dels overveldende møtet med norske fjell, til senere reiser i mer eller mindre kultiverte landskap, fra romerske parker til vulkanske øyer, har kunstnerskapet etterhvert tatt en mer ekspresjonistisk, men samtidig mer lavmælt retning. Dialogen med

naturen er typisk for hvordan Jaeger jobber, med et utstrakt nett av visuelle, litterære, musikalske, botaniske og geografiske referanser som virker inn i og former den kreative prosessen hennes.

I tiden forut for denne utstillingen har Jaeger blant annet reist i Bretagne, i kystområdet La Côte Sauvage, og i lyngheiene i Nordhordland, vestvendte kystlandskap som vender seg mot henholdsvis Atlanterhavet og Nordsjøen. Gjennom disse landskapene som preges av å utgjøre en slags grense mellom hav og land, har hun studert floraen og dens tilpasning til sine omgivelser og forholdet mellom plantenes tekstur og kystområdets lysspill mellom himmel, hav og land. I dette lysspillet er den sakte tilvenningen til fargens karakter, fra forsteintrykkes mørke til den senere verdsettelsen av fargenes dype lød, et sentralt fenomen som Jaeger gjentar igjen og igjen i sine mange variasjoner over grunnfiguren: strekens ferd over det tomme lerretet.

Prosess, lag, tid

Trudi Jaeger lager en lang rekke bilder etter hverandre hvor hun utforsker lignende uttrykk og fargepaletter. Denne høye produktiviteten henger nøye sammen med både bildenes interne sammenheng og den prosessuelle karakteren som preger hele kunstnerskapet. Den velforberedte improvisasjonen over et tema er en av musikens mest velbrukte former, både i folkemusikk og kunstmusikk, en garantist for tradisjonens overlevelse og fornyelse. Det er den samme formen som sikrer sammenhengen i Jaegers praksis.

Kunstnerskapet preges av serialitet, en gjentakelse av en utgangsposisjon og et kalligrafiinspirert skapende utfall, ulike gester, som fører til en sakte utvikling, hvor gjentakelsen stadig utvikler nye uttrykk, og hvor likheten mellom de mange ulike bildene understreker elementene i dem som skiller dem ad og som gir hvert bilde sin identitet. For de er virkelig vidt forskjellige i all sin enkelhet. Og tilførselen av nye inspirasjonskilder, både av visuell og ideell art fører til en stadig fornyelse av uttrykket.

Måten Jaeger jobber med og presenterer tegningene på papir understreker denne kvaliteten. I mange år nå har hun presentert tegningene på spesialbygde bord, hvor de har ligget stablet over hverandre,

mens papirets gjennomskinnelige kvalitet har latt deler av det underliggende skimtes. Denne lagvise organiseringen ligner skalldyrenes vekst hvor nye lag sakte tilføres skallet og synliggjør tidens gang. Samtidig har Jaeger utviklet en annen visningsform som virkelig understreker tegningenes prosessuelle karakter. I en taus koreografi løfter hun tegningene fra en stabil til en annen, og demonstrerer dermed performativt hvordan det serielle i prosjektet former bildene.

Det blir svært synlig hvordan kvaliteter som rom og stillhet endrer seg fra bilde til bilde, hvordan ulike mellomrom og pauser gjør seg gjeldende i flaten. Formens stadig endrende intensitet og måten fargene på ulikt vis spiller med bakgrunnen fremheves av seriens sammenstilling av ulike varianter. Likevel er det ikke snakk om noen enkelt fremadskridende serialitet hvor en simpelthen legger litt til og trekker litt fra, å la den vi kan finne hos minimalistene. I stedet er hver enkelt skapende hendelse reelt unik i sitt uttrykk, i sin gjentakelse og i sitt brudd, som hos Brice Marden, Joan Mitchell eller Cy Twombly, noen av Jaegers mest sentrale inspirasjonskilder.

Gjentakelsen har vært den skapende grunnformen i Jaegers kunstnerskap de siste årene. Ikke gjentakelse i form av å gjennomgå den samme prosessen om og om igjen, men som kreativt grep for å utvikle nye uttrykk som kan fange og opplyse de delene av virkeligheten hun velger å rette oppmerksomheten mot.

Aristokratisk åpenhet

Jaegers kunstnerskap preges av en aristokratisk åpenhet som ikke stiller andre krav til publikum enn deres interesse og oppmerksomhet. Dette kravet er både ekskluderende og inkluderende. Ved å jobbe innenfor et uttrykk som ikke stiller krav til tilskuerens forkunnskaper eller konseptuelle allianse med kunstneren skaper hun en radikalt åpen kunst. Der kan verkene med all rett tolkes i de aller fleste retninger, selv om uttrykket for den enkelte tilskuer kan synes fullstendig entydig.

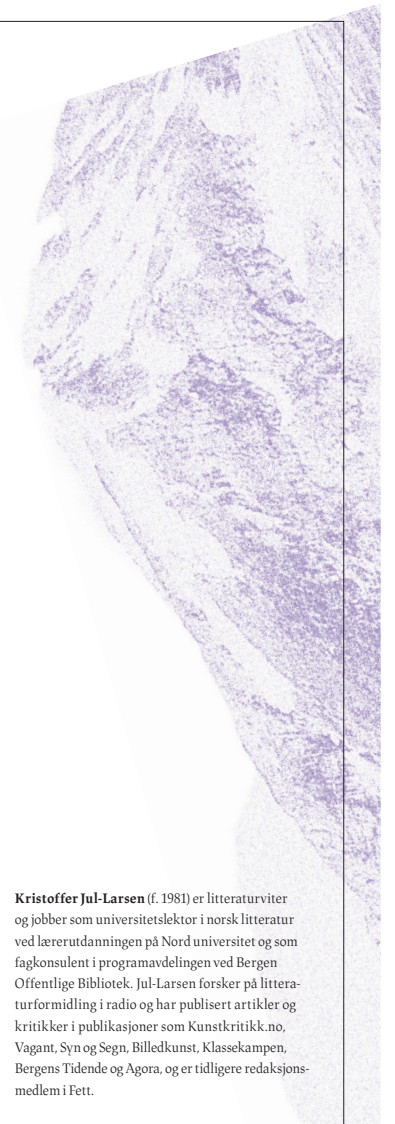
Verkene hennes er lukket om seg selv og sin utforskning av forholdet mellom flaten, streken, formen, fargen, lyset og rytmen, og måten dette formidles gjennom gjentakelsens grunnform som gjør endring synlig. Denne utforskningen er

fascinerende, og framviser en estetisk sikkerhet som er fullstendig imponerende, men det er ikke i utgangspunktet mer å hente i bildene enn det de viser i overflaten. Det kan høres ut som surmattet kritikk, men er i realiteten bare en stadfesting av hvilken kunst Jaeger bedriver.

At Trudi Jaeger i sitt arbeid med disse estetiske kvalitetene henter inspirasjon fra naturens rikholdige reservoar av inntrykk, eller fra andre erfaringer av mer eller mindre privat art, bryter ikke egentlig med en slik bedømmelse. Det er snarere informasjon som er interessant for den lærevillige tilskuer, men om vi ikke har vært i Bretagne eller i Nordhordlands lyngheier er det vanskelig å vite hvordan vi skal bruke informasjonen om hennes forarbeid, annet enn som en forsikring om at det ligger noe bakenfor fargevalgene og formene vi presenteres. Her finner vi en av den abstrakte kunstens mest aristokratiske kvaliteter, dens uforutsigelige krav til tilskueren om å akseptere at det som fremstilles har en interesse, utelukkende i kraft av seg selv og sitt uttrykk.

Samtidig er Jaeger opptatt av å skape et eget rom for tilskueren, for at denne skal ha plass og frihet til å utnytte den fortolkende posisjonen hen blir tvunget inn i av kunstverket. Og i denne omsorgen finner vi en av Jaegers mest åpne gester overfor sitt publikum. Å ikke tvinge tilskueren inn i en gitt posisjon, men å gi denne rom til å sanse og tenke, innebærer en likestilling i forholdet mellom kunstner og tilskuer som til syvende og sist er ganske radikal. Og når det gjøres på en måte som heller ikke gjør krav om en eller annen tilbakebetaling i form av et bidrag til utstillingen, slik vi ser i så mange andre publikumsorienterte prosjekter, har Jaeger i sinnehett bidratt til å skape en ramme rundt tilskueren som lar denne gå kunsten hennes i møte på det mest fruktbare vis, så sant tilskueren er interessert.

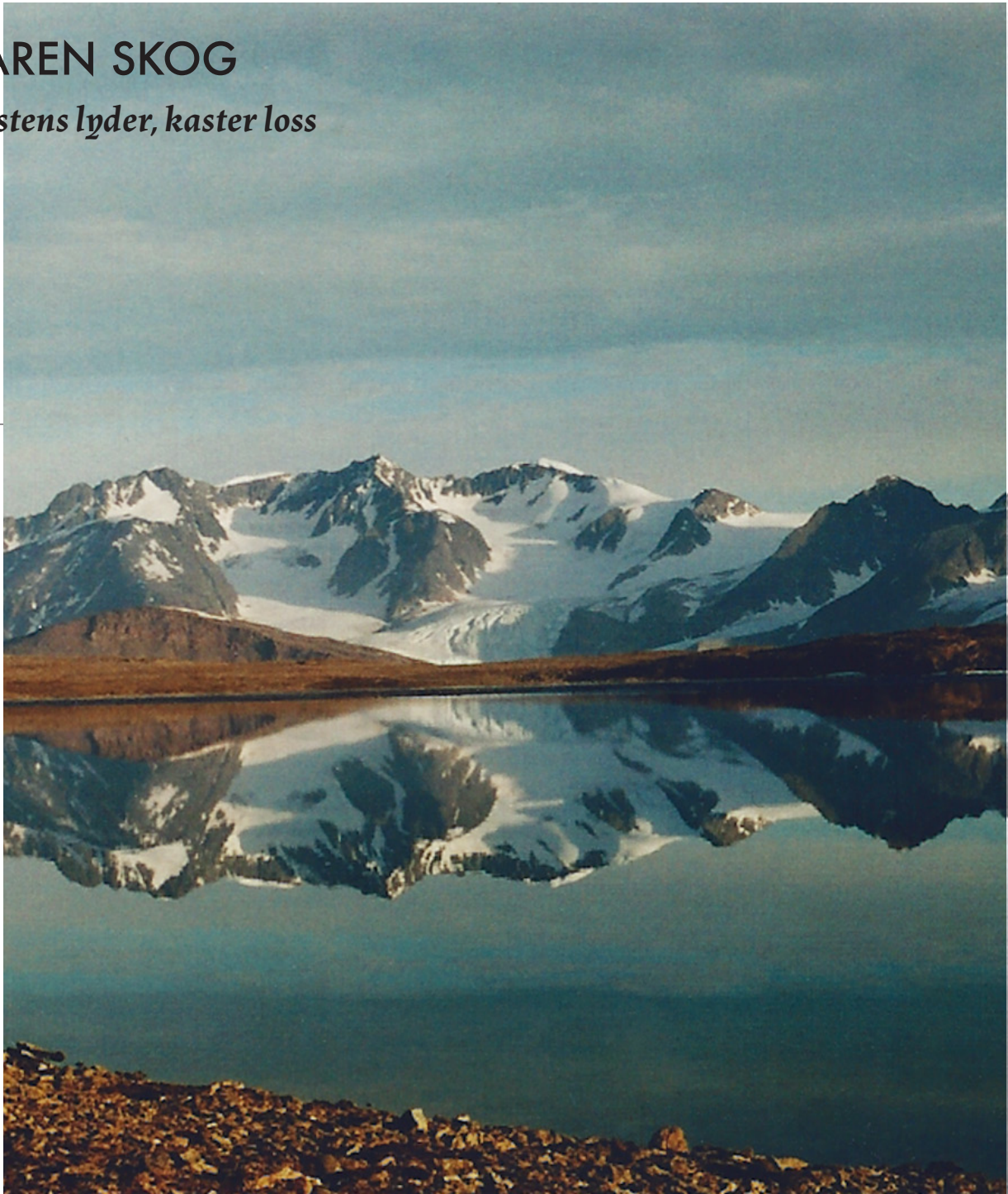
I alle sine estetiske referanser og preferanser viser Trudi Jaeger at hun bærer videre en senmodernistisk arv i maleriet. Dette gjør hun imidlertid innenfor et poetisk og estetisk uttrykk som er så forlokkende at det vanskelig kan anklages for å romme modernismens overdrevne streghet. Hennes aristokratiske holdning viser seg først og fremst i hennes liketilte tilnærming til tilskueren.



Kristoffer Jul-Larsen (f. 1981) er litteraturviter og jobber som universitetslektor i norsk litteratur ved lærerutdanningen på Nord universitet og som fagkonsulent i programavdelingen ved Bergen Offentlige Bibliotek. Jul-Larsen forsker på litteraturformidling i radio og har publisert artikler og kritikker i publikasjoner som Kunstkrakk.no, Vagant, Syn og Segn, Billedkunst, Klassekampen, Bergens Tidende og Agora, og er tidligere redaksjonsmedlem i Fett.

KAREN SKOG

Mastens lyder, kaster loss



KAREN SKOG

Innlandstreet og det ville havet av Kjersti Rørgemoen

Finst det ei linje mellom Werner Herzogs filmkarakter Fitzcarraldo sitt hovudlause, stormannsgalne forsøk på å trekke eit dampskip over eit fjell midt i Amazonas-jungelen og kunstnaren Karen Skog si utheiting av ei mast frå den mørke gran-skogen i Øyffjell, Vest-Telemark, barka, turka, olja og frakta til Haugesund Billedgalleri? Fantasten Fitzcarraldo har allereie mislukkast i å bygge den transandiske jarnbanen, og med å produsere is i den tropiske regnskogen. For å finansiere draumen om å bygge opera i jungelen for den store tenoren Caruso, vil han vinne ut gummi, bli gummiбарon. Det er for å kome seg til eit utligngelege elvefar langs ein urørt kjemiskog han må trekke eit dampskip over eit fjell. Ei slepe blir rydda i den tette, stubbratte jungelen. Folk døyr i dei hasardiøse forsøka, men med trinsesystem og dampskiptmotoren si eiga kraft går det heile på utrulege vis, og dampskipet glir til slutt ned i det til då utligngelege elvefare. For å blidgjere elvegudane etter den naturstridige bragda, kuttar hovdingen for dei innfødde forøvringa til dampskipet, og Fitzcarraldo mistar kontroll over båten som blir trekt ned stryket. Han blir verken gummiбарon eller operabyggjar. Filmen endar likevel i sivilisatorisk triumf, med heile operorkesteret spelande og Caruso syngande om bord på den skamfarne båten som Fitzcarraldo stolt fører til hamn til skode for innbyggjarane i elvebyen djupt inni jungelen. Fiaskoen til trass; sigersglede lyser i andletet på den eksentriske eventyraren der han står på dekk tyggande på sigaren sin.

I motsetnad til nede ved Noregskysten, veks grana såpass sakte i det hogtliggande innlandet i Øyffjell, at ho blir sterk og brukande til krevjande føremål. Gamle kjempegraner frå skuggesida har blitt til både hardingfele og gitarar. Det er den andre granmasta Karen Skog har henta frå bratte, solfattige Øyffjells-lier som ho stiller ut i Haugesund Billedgalleri. Den fyrste var til seglbåten English Lass, som kom til å knekke si gamle mast i ein storm mellom Vega og Lindesnes. Under tilverkninga av ny mast, slo det kunstnaren kor synd det var at ikkje fleire fekk sjå kor vakker det lange granemmet var, der det låg horisontalt, mens linolja drog seg inn i treet og henta ut gult liv. Ei mast er jo ikkje like lett å ta i augesyn når ho står reist på ein seglbåt. Karen Skog har arbeidd stykke med tre. Ho har bygd særøigne instrument i eik og einer, og med orkesteret sitt spelt konsertar i inn- og utland. Juvelen i orkesteret er thereminen. Instrumentet er kjend som verdas fyrste elektroniske og eitt av svært få ein spelar utan å røre ved. Likevel krev instrumentet hårfin finger-spitzgefuhl. Den som spelar på thereminen, utgjer sjølv ein del av den elektroniske svingekrinse, ved å lee hendene mellom to oppstilte antenner. Gjennom eteren flyt songen legato, styrt av den rakrygga thereministens evne til å la seg svinge med, og kroppskontrollen hennar, presisjonen. Som ein dirigent, men med tonane midt i hendene. Det er ein underleg og konsentrert lyttande form for musikk. Dei rettkanta instrumenta til Karen Skog Orkesteret materialiserer ei tru på moglegeheitene i det sjølvgjorte, til og med thereminens elektroniske komponentar har ho eigenhendig loddia i hop.

Utstillinga i Haugesund inneheld, i tillegg til mast og theremin, også arbeidsteikningar, kart, modellar og fotografi frå kunstnaren sine egne ekspedisjonar. Planar for eit gamalt sildesalteri på Karmøy, for ei sovehytte ved bekken heime i skogen i Øyffjell, for ein ny trebåt i stilen til den danske sluppen Ruth. Modellar er leiketoy for idéstadiet, tanken sitt fyrste møte med hendene. Og med kartet sitt guddommelege, teoretiske oversyn blir verda meir handterleg for ein som reiser. I Michel Houellebecq sin roman *Kartet og terrenget*, er kunstnaren Jed på ein bensinstasjon då han oppdagar korleis sivilisasjon og natur blir sameina i eit kart:

”Det var her, mens han brettet ut kartet, like ved siden av rekkene med cellofaninnpakkede trekantsandwicher, at Jed fikk sin andre store estetiske åpenbaring. Kartet var sublimt; han var rystet og begynte å skjelve foran disken: Aldri hadde han betraktet en gjenstand som var mer storslagen, emosjonelt ladet og fylt med mening enn dette Michelin-kartet i målestokk 1/150 000 over Creuse, Haute-Vienne. Selve essensen i moderniteten, i den teknisk-vitenskapelige verdensanskuelsen, ble blandet med essensen i dyrelivet. Det var en kompleks og vakker framstilling, som med en svært begrenset fargekodeks oppnådde en absolutt klarhet.”

Men kartet er ikkje berre teknologiens kjølige blikk over villnis, fjellbratter og havbotnar. Kartet er også eit middel for tankeflukt og draum. I forfattaren Pål Norheim sine periodar med dårleg økonomi og skrivesperre, studerte han kart,

og han skriv dette om si paradoksale lengt etter eit enklare liv i ei ørlita leilgheit og ein bubil, på stader med kort veg til andre stader, som Sevilla: ”Avstanden til nabobyer som Granada, Cordoba og Malaga var kort, og det var heller ikke langt til Portugal, Marokko og Algerie. (...) I ettertid slår det meg at jeg drømte om hus, leiligheter, hytter - ikke først og fremst som hjem å innrede med egne ting og bo i inntil man slo seg til ro, men som steder å reise vekk fra.” Denne sjølvmotseiande forma for draum om å bu for å romme er det lett å kjenne seg att i. Bu i ei einbølte koie, i ein garasje i Sevilla, i eit forblåst fyr, reise vekk frå det materielle kaver, dei institusjonelle pliktene og dei sosiale forventningane og heller la seg styre av vør og årstid.

Båtlivet til Karen Skog kan ikkje seiast å ha vore prega av lettjøpne løysingar og komfortabel skjergard. Fascinert av tanken på å segle utan å kunne snu, seгла ho sommaren 2011 rundt Spitsbergen, Svalbard si største øy, i lag med kjærasten sin. Dei vakna på eit tidspunkt opp av at ein mager isbjørn punkterte livbåten deira med eit poff. Seinare på turen, kunne dei sjå femten isbjørnar gnage på eit strand kvakadaver som kjempemessige rotter. Men det mest nerveslitande på reisa var kanskje det å runde Sorkapp, med sine valdsame understraumar og uføresielege havbotn, milevis inn alle menneskelege hjelpeinstansar. Fullt og heilt prisgjeve den vesle seglbåten samt eigen rådsnarheit, intusjon og flaks. Fotografi frå denne reisa er å sjå i utstillinga. Kanskje er den sann, den romantiske tanken om at den som reiser har noko å fortelje. I alle fall må det vere sant at ei reiseskildring oppstår i den reisande si evne til å sjå og lage

ein samanheng mellom alle lause ting ho fer forbi, ein eldgamal spiker her, ei knekt treskive der. Små artefaktar frå den polare historia. Denne historia var sterkt til stades på strendene rundt den golve tundraen. På Virgohamna, Danskøya, nordvest på Spitsbergen, fann dei restar etter Salomon August Andréas sitt forsøk på å fly over Nordpolen i ballong i 1897. Den svenske ingeniøren hadde allereie mislukkast i dette året før, då vinden han hadde stolt på at skulle sende han mot nord, konstant bles i den motsette retninga. Den 11. juli i 1897 bles det derimot rett mot nord, og saman med ingeniøren Knut Frænkel og fotograf Nils Strindberg, let André seg drive av garde under ballongen. Örnen. Ideen hans var at slepelinjer, hengande ned under gondolen, skulle bremse farta og fungere som styringsmekanisme. Problema melde seg tidleg, ballongen blei pressa ned mot havoverflata og i panikk heiv mannskapet ut altfor mykje ballast. Dessutan skrudde slepelinjene seg laus, og ballongen var styrlaus. Dei rakk ikkje eingong å urose seg over gasslekkasjen i dei åtte millionar nålestikkhola som heldt ballongen saman, som André hadde blitt kritisert for i forkant. I staden fraus fukt frå lufta seg til is på ballongen, og tynga farkosten lågare og lågare, til havari på isen etter to dagar. Dei tre ekspedisjonsmedlemmene prøvde med sledar på slep å kome seg til Franz Josefs Land, men måtte slå leir på det fyrste fastlandet dei fann, Kvitøya, der dei i løpet av nokre veker døyde ein etter ein. Leivningar, utstyr og dagbøker blei funne 33 år seinare. Om dei døyde av trikin- eller blyforgifting, eller av rein utmatting, er uvisst. Berre ein av dei låg i ei grav. Men grav fekk dei til galsens heime i Sverige. Lika blei frakta med det same skipet dei tre hadde reist nordover med som levande, og blei møtt av eit utal motorbåtar i Stockholm-skjergarden og over hundre tusen menneske inne i byens gater. Ekspedisjonens ubøyelige vilje og mot blei heidra med nasjonal pomp og landsorg, og kongen hylla dei for forsøket på å løyse vanskelege gåter.

Eg budde ei tid i Bergen, med utsikt over dei gigantiske cruiseskipa som kom og gikk dagleg i sammarsesongen. Enyas *Orinoco Flow* runga utover heile byen ved avreise: *Sail away, sail away, sail away...* Eg hadde eit inntrykk av at dei båtane der var lukka verder for passasjerane, Vestlandsbane

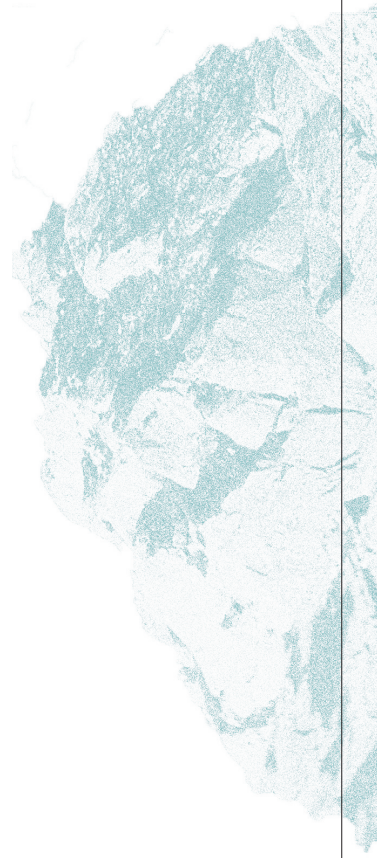
og alle fjordane ikkje noko anna enn kulissar til å gli forbi. Er det å segle av garde ein form for eskapisme? Då Karen og kjærasten kom innom Bergen under mastebrekke-seglasen sin mellom Vega i Nordland og Lindesnes på Sorlandet, såg dei begge såpass forblåste og solbrende ut at eg aldri kunne ha skulda dei for noko slikt. Tvert om såg dei ut til å ha vore i nærkontakt med det elementære, utsett seg for naturkreftene til ein grad eg for min del er framand for. Då me åt middag hos meg, i huset med hamneutsikta, blei dei begge sjølsjuka av å vere på land. Ein av datoane dei seгла rundt Spitsbergen, utanfor alt av internett- og radiosignal, var den blytunge 22. juli 2011. Sjølv sat eg raudøygd og følgde med på strauven av terrorskrekk på skjermen, utan evne til å slutte å sjå. Blant dei mange kjenslene hendinga vekte, var ei kjensle av fellesskap, og ei kjensle av behov for at dei to seglande også skulle få vite kva som hadde skjedd. Dei fekk naturlegvis vite alt tidssnok. Etter seglasen fortalde dei om korleis tida hadde fått sin eigen logikk, at døgnnet hadde utvida seg under midnattssola, at tidsrekninga dei laga seg hoppa over eit klokkedøgn i løpet av dei fem vekene.

Verda er eit relativt omgrep, ein kan avgrense det til det heilt subjektive, kalle noko for verda mi. Det går ikkje med eit omgrep som samfunnet. Men som i tydinga jordkloten trumfar liksom verda samfunnet likevel, samfunnet er noko som finst i verda, verda er større, eldre, rommar det som ikkje er oppe for diskusjon, vind, bølger, kvalrossar.

Serendipitet er det å oppdage noko tilfeldig, ei positiv overrasking når ein eigentleg skulle noko anna. Framsteg for heile menneskeheita har vore gjort på denne måten, som til dømes penicillinnet, som farmakologen Alexander Fleming oppdaga etter å ha kome tilbake til laboratoriet etter ein ferie. Ein uvaska bakteriekultur hadde byrja å myggle, men bakteriane vaks ikkje nær muggkoloniane, og han fann dermed ut at soppen gav frå seg eit bakteriedrepande stoff. Då den nederlandske sjofararen Willem Barents i 1596 prøvde å finne Nordaustpassasjen, seгла han altfor langt nord og fann i staden Spitsbergen. Med denne og andre bontumar kunne ein teikne eit nytt kart og namnjevne eit heilt hav. Viss ein

kunstnar gjer alt etter ein plan, er det då nokon vits i å lage kunsten? Strengt tatt er det nok med planen. Eller så er det planen som er kunsten. Til liks med villfarne oppdagarar frå tida då det stadig fanst ufullstendige kart, kan ein kunstnar også manøvrere seg fram mot dei serendipitiske moglegheitene. Ein har ein plan og så kan alt skjje. Anten kunstnaren fellar ei gran inst i ein skog eller bestiller eit flygande insekt frå Malaysia via internett. Insekter er også utstilt i Haugesund Billedgalleri. Karen Skog seier at ein del av det ho driv med er historieforteljing, og i dette ligg kanskje viljen til å trekke linjer mellom tilfelligheitene. Som forteljninga om ein gamal kutter med ei ny mast. Tilfeldigvis blei denne 38 fot lange regattabåten frå 1937 ei gong eigd av den populære britiske forfattaren Daphne du Maurier, mellom anna kjend for manuset til Hitchcocks psykologiske thriller, *Rebecca*, som båten også hadde som namn ei tid. Biografane skildrar den aristokratiske forfattaren som ei modig og sterk kvinne som elska livet utan dørs, som likte å leve tilbaketrekt, dyrke sjølvstendet sitt. Seglbåten blei på åttitalet eigd av norske Bjørn Knutsen, som granska historikken og skaffa originalteikningane av marinearkitekten Laurent Giles, kjend for sine underdanige og manøvreringssterke farkostar. Bjørn Knutsen heldt tilfeldigvis til i Haugesund, der Karen Skog si utstilling er å sjå.

Men kva med linja mellom Fitzcarraldo sitt overfjelliske dampskip og Karen Skog si horisontale mast? Eg veit i alle fall at kunstnaren likar filmen. Kanskje på grunn av den eventyrlige kollisjonen Herzog lagar mellom den finkulturelle kolonialismen og den utemde urskogen. Eller det umoglege i forsøket på å eige naturen, illustrert tidleg i filmen idet ein fisk glefsar i seg ein bunke med pengesetar. Eller kor malplasserte operakullissane av europeiske middelalderborger er, der dei driv nedetter den brune Amazonas-elva i dei innfødde sine små kanoar. Malplassert kan ein også kalle masta i Haugesund, på den måten at ho er fråteken ei kvar form for framdrift og nytte, i heilt motsett posisjon enn det som er gagnleg, nemleg nedlagt. Akkurat kor praktisk gjennomforleg det var å transportere granmasta over fjellovergangen mot vest, gjennom tunellspiralen i Røldal, tre den inn i gallerirommet, veit berre dei som prøvde på det.



Kjersti Rørgemoen (f. 1982) bur på Tviggvya i Tokke. Forfattar av *Purkene snudde seg* (2009) og *Håpet og festen* (2015), Kolon Forlag. Tidlegare redaksjonsmedlem av *Vagant* og fanzina *Ikke til hjemlån*.

BLOMGREN & SKÚLADÓTTIR

Extractions



BLOMGREN & SKÚLADÓTTIR

A Co-authored Geology By Phoebe Cummings

(Montana, 2016) A group of boulders, thousands of metres above sea level, stranded between pine trees, the ground soft with needles, ready to ignite. Glacial Erratics. I squeezed my body between two of the large rocks, separate but close, the masses sat in direct relation to one another. Between them I listened, pressing my back against one and turning my cheek against the other, they held me there, in time and place. Within the gap, their charged limits, seemed frontiers of an uncertain attraction. Maybe the enormity of geology and landscape is more readily understood by body than mind anyway. Walking, smelling, feeling with your skin, absorbing sounds, only then can you start to accept geological time and the immense materials of earth.

When geology comes into the museum it is often in small pieces, polished, sparkling mineral flourishes that seduce the eye in a sweet shop of colours and formations. They are often dislocated from the mass of the land, and the enormity of matter, forces and time that have combined there. The work of Erna Skúladóttir and Karin Blomgren connects the interior architecture of the gallery and the earth that exists beyond it, a bridge between the made world we inhabit and that which is everywhere yet elsewhere; earth-sometimes forgotten or overlooked from our position in the constructed present. Their work may recall the non-sites of Robert Smithson and there exists strong connections to Land Art as a way of thinking and making. However, rather than bringing the land into the gallery as a type of ready-made, they are engaged with a high level of processing and labour and the outcome is more an imagined, immersive terrain rather than a re-reading of land materials as sculpture. Though rich connections can be drawn to the work and the writings of Smithson, particularly his

text 'A Sedimentation of the Mind: Earth Projects', within which he writes "The earth's surface and the figments of the mind have a way of disintegrating into discrete regions of art. Various agents both fictional and real, somehow trade places with each other- one cannot avoid muddy thinking when it comes to earth projects, or what I will call, 'abstract geology'... The entire body is pulled into the cerebral sediment, where particles and fragments make themselves known as solid consciousness... The city gives the illusion that the earth does not exist". Abstract geology seems a helpful description in approaching Skúladóttir and Blomgren's work, and they are adept in exploring the materiality of clay by flooding, engulfing, blocking and ramming the environments they work in with matter (and will). It is significant they perform this physical labour - moving earth - for a large part with their bodies and not machinery; in return their work incites a bodily response from the viewer. As Martina Margetts eloquently proposes "...both the natural world and the body constitute what I would call thinking matter. Earth, fire, water, air are the first elements of material making and benchmark the flux of order and disorder prevalent in humans and in everyday life."⁶

There is undoubted courage in the work of Skúladóttir and Blomgren, they are willing to confront the material, and their courage seems increased by their partnership. Their collaboration is an equal push and pull between the individual artists who each have strong practices independently as well as working together. In their collaboration it seems they succeed in taking on something greater than might otherwise be possible alone. They are negotiators, both of each other and of the material itself. "What does it mean to give agency to the material, to follow the material and to act with the material? For a start, materials are neither objects nor things."⁷ This seems an attractive idea for the artists, they disregard the linearity of art-historical categories and

its hierarchies and are not concerned with the specifics of objects or things, but focus instead on volume, space and forces and the psychological implications of all those combined. Their work arrives from a series of processes they co-author with the raw material, through which there is an uncovering, perhaps simulation, of the sensations produced by a landscape.

Clay is a potent substance, full of contradictions; it contains both inorganic and organic matter. It is a seemingly basic material in its direct extraction from the ground, yet chemically it is complex and varied, and has been contorted in its histories and associations of use over millennia. It touches all our lives in some way, both in its natural occurrence and its manufactured applications, from early civilisations to the contemporary world. Across cultures, throughout time, there have been creation myths where man is first made by clay: the plastic, mouldable stuff of earth. Meanwhile modern research extends beyond earth, with scientists involved in analysing clay on Mars, expanding further still our understanding of this material within the universe and even deeper in time. Through archaeology, ceramic sherds continue to uncover everyday life and the organisation of past societies, providing fragments of objects that can be read like the layers of raw material in the ground, describing in a more three-dimensional and sensory way the landscape and environments of the past. By its very nature, clay is cross-disciplinary and for Skúladóttir and Blomgren, clay seems to be both their medium and their muse, whereby their processes may mirror the erosion, sedimentation and compression that have generated the raw material in the landscape. Whilst their work maintains a strong connection to the land, it articulates itself in the context of buildings and the varied spaces they provide, and is always informed directly by the site, working with its unique features and possibilities.

As a material of art and craft, clay is most frequently assigned to making objects smaller than the body. On the other hand, architecture uses bricks, tiles, adobe and cob to construct spaces we can be contained within. Skúladóttir and Blomgren work on the scale of architecture, and often their processes sit closely to that of construction work, but as a viewer we are often held in an external space. We might enter the gallery with or opposed to the forms rather than entering them as structures, they may be solid and impenetrable, and at times pose a threat. Alternatively, their work 'Deposit' from 2015 enabled the material to become an altered ground, inviting the viewer to walk on top of the work, the ceiling lowering as the material accumulated with a direct impact on the movement of the viewer. The installation created a situation where clay became choreographer. It seems significant that each of the artists has an in-depth knowledge of ceramics, and as such a sensitivity to the historical uses and references inherent to the material, though they apply them in new ways, rarely conforming to expectations of ceramics in the traditional sense. This is exemplified in their combined use of adobe, a traditional building material and terra sigillata, an ancient surface treatment of refined liquid clay, usually applied to pottery to produce objects with a desirable sheen without the use of glaze materials. Such differing historic uses of ceramics and its materials are combined as a unified language within their sculptural work, which proposes an expanded understanding of ceramics and its potential. The clay is never transformed into ceramic by heat or fixed as a single object; rather the outcome of their activities does not reside in any permanent, physical form at all.

For centuries, ceramics has been bound with the idea of permanence, it is assumed that the material will be used to produce a commodity of some kind, be it functional or sculptural, and there is a general reluctance to separate the

material from its ability to create something that can be possessed, preferably long term. Skúladóttir and Blomgren free themselves from the tradition of these assumptions and instead pursue a conceptual understanding of materiality, making and process. Since the 1960s, there has been increasing work with clay that moves beyond the focus of ceramic objects to explore activities more closely aligned to performance, time-based work or an ephemeral notion of sculpture. We might consider the performative process of Asger Jorn, riding a Lambretta across 10,000 kilos of clay in the creation of a ceramic wall panel in 1958, or Paul Astbury's raw clay sculptures from 1992 onwards which evaporated and condensed in cycles within their sealed containers. More recently, artist Keith Harrison produced a live firing of raw clay in his work 'Last Supper' at the Victoria and Albert Museum in 2006 and artist Urs Fischer made an interactive clay site on a vast scale in his work 'YES' at MOCA Los Angeles in 2013, which saw visitors to the gallery transforming raw material into a complex city of recognisable and abstract formations. Skúladóttir and Blomgren's previous works have continued to change and evolve over time once they have been installed within the gallery space as they gradually dry out. In 'Abrasion' from 2016, the colour of the clay changed in sweeping gradations and subtle cracking emerged as the piece gradually dried and transformed in public view. Our sensation of the work often moves from being something saturated, soft and plastic to something arid, solid and brittle. The work and our reading of it is transitional over time, as opposed to static, and the material is indifferent to its audience, continuing to perform in the darkness of the closed gallery. As Petra Lange-Berndt describes in her introduction to 'Materiality: To understand the languages that emanate from materials or the atmospheres connected to them one especially needs to consider what happens after the work of the artist is done, once materials are submitted to the forces of time, gravity or the elements.'⁸

As the work is un-burdened of the permanence of objects, so too the gallery space is freed from being merely the site of display. Instead it acts as a place of live production, it fulfils the role of studio, construction site, laboratory and at certain moments, theatre. It is hard to separate the work from the space; they are co-dependant and together form an immersive environment. The work also poses challenges

to the tradition of museum collection and the systematic preservation of objects, as well as the private collection of art and the skewed culture of value we may assign to art objects. Instead, their work is fixed only temporarily in the present and is firmly focused as an experience for the audience. If they were to produce a project in the future with an intended long-term existence, it seems more likely that their thinking might be applied to shaping or coercing the natural landscape or perhaps an architectural structure of some sort.

Though monumental in scale, the temporary status of the work renders it a brief imagining, and one that that seems to bely the volume and energy required to get it there. There is a conversion of time into space, and the presence of what they have made commands that entire space to its threshold, where the air around the physical matter they present is charged by the masses they have instructed. This active space around the work evokes Byung-Chul Han's contemplations in 'The Scent of Time'; "As a medium for measuring time, incense differs in many ways from water or sand. Fragrant time does not flow or trickle away. Nothing is emptied. Rather the scent of the incense fills the room, even turns time into space; it thus gives a semblance of duration. Although the glow permanently transforms the incense into ash, the ash does not disintegrate to dust. Rather it retains the shape of the writing."⁹ We might consider how alternative sensory perceptions of time and space are as valid as physical, visible material within the exhibition space. Throughout their practice exists the production of something at once engulfing yet simultaneously brief.

In the simplest of terms, geomorphology is the study of the surface of the earth, understanding it's features and how it has been shaped and formed. The artists work with a depth of curiosity and analysis that seems to extend this scientific enquiry into imagined topographies. Many works appear to be in a state where processes may not yet be complete, and as viewers we question where it may lead in the future. In their recent collaboration 'Inundation' from 2017, a basement was almost entirely filled with what appeared to be a slow-moving mass, creeping from something solid to the possibility of being liquid. The visual density of the piece lent time a physical substance and constructed a new understanding of the interior architecture and what it

might hold or give way to. Whilst science may be concerned with evidence to define the exact nature of the earth's crust and the processes that shaped it, the artists extend an enquiry that is more sensory or obliquely implied, and in the case of this latest exhibition that probes further still, as an imagined investigation of unknown material.

Skúladóttir and Blomgren have frequently drawn on the wider locality of where the work is produced, working with clays specific to the geographic area. Place may be understood as physically contained in matter, and whilst it may appear visually neutral and consistent, clay is chemically specific and traceable. Previous projects have utilised local brick clay, a material rough and abundant. For this commission in Stavanger they pursue a new direction, presenting us with an entirely fictional material, a gliding dark fat, somewhere between clay and oil. This substance is not prone to drying as we might expect of clay, and as we have witnessed in earlier works; it is hard to locate, and as such unsettling. Oil and its extraction is so embedded in the city of Stavanger, and like clay it is a natural resource held within the earth's crust. The fictional material they present us with questions our understanding of place and our own position within it. Where has this material come from? Where is it going? We are alerted to its interaction with man and the fact it is not naturally occurring in the space but has been placed on pallets. The material is prepared and unable to return, finding itself stranded from its origin in a way that heightens our sense of the psychological space of raw materials. Do we control, observe, manage or avoid these fictional masses?

Both the building and landscape surrounding Kunsthall Stavanger provide a powerful setting for what is their fifth work together. In different ways geology is unavoidable in the landscape here, and the notable Kjeragbolten close to the city returns us to thinking about the unfathomable movement and depositing of rocks over time. Like the much smaller boulders I encountered in Montana, there is a charged void between rock faces, where in this case a boulder is suspended above the abyss, defiant of gravity and its mass. If we are to consider the gallery as another topography, we find it also provides the artists with a divided space. The point where two rooms meet is a moment of confrontation, reflection or longing. We wonder if these

masses pull or repel each other. Like mercury, shivering and eager, will this strange material be drawn to find itself and continue to join and gather?

When writing about the city creating the illusion that the earth does not exist, Smithson highlights what we may be failing to remember. Perhaps through the work of Skúladóttir and Blomgren, we are stirred to remember what we used to know intuitively, something that may require actively forgetting aspects of our more recent, learned, expectations of materials and sculpture. If we look back to the Palaeolithic clay sculptures in the Tuc d'Audoubert cave in France, we find a sophisticated articulation of place, materiality and narrative dating back to around 13,500 BCE. Clay bison were shaped into the floor and have been preserved by the naturally protective climatic conditions within the cave system. These environments are immersive and transformational and do not use sculpture as currency, but access something primal and demonstrate an intuitive connection between humans and the earth's crust. The work of the artists here prompts us towards forgetting the permanence of objects and forgetting the need to commodify all we produce, and instead remember again how we once engaged our bodies with raw materials in our immediate environment, enabling another way of thinking and being, accessing a place where imagination and reality are both valid.

"Open, amenable to intention and purpose, flexible, pliable, manipulable, passive. It is a compromise between mind and matter, the point of their crossing one into the other. It is our way of dealing with the plethora of sensations, vibrations, movements and intensities that constitute both our world and ourselves, a practical exigency."¹⁰

Phoebe Cummings (b. 1981) is a visual artist based in Stafford, UK. She studied Three-Dimensional Crafts at the University of Brighton, before completing an MA in Ceramics & Glass at the Royal College of Art. Working across art and craft, she has undertaken a number of residencies, including Kohler Arts/Industry Residency (U.S) and was Ceramics Artist-in-Residence at the Victoria and Albert Museum, London in 2010. Recent exhibitions include *Material Environments*, The Tetley, Leeds (UK) and *Swept Away*, Museum of Arts & Design, New York. In 2012 she was awarded the second ceramics fellowship at Camden Arts Centre, London and was the inaugural winner of the Woman's Hour Craft Prize in 2017. She is currently Research Associate at the Ceramics Research Centre UK - University of Westminster.

⁶Smithson, Robert. A Sedimentation of the Mind: Earth Works. Artforum Vol. 7 no. 1, September 1968 p.45. ⁷Margetts, Martina. The Matter In Hand in Material Perceptions - Documents on Contemporary Crafts No. 5. (Knut Astrup Bull and Andre Gali eds.) p138. Norwegian Crafts, 2018. ⁸Lange-Berndt, Petra. Introduction/How to be Complicit with Materials in Materiality: Documents of Contemporary Art (Petra Lange-Berndt ed.) p. 13. Whitechapel Gallery, London 2015. ⁹Lange-Berndt, Petra. Introduction/How to be Complicit with Materials in Materiality: Documents of Contemporary Art (petra Lange-Berndt ed.) p.17. Whitechapel Gallery, London 2015. ¹⁰Han, Byung-Chul. The Scent of Time, p.57. Polity Press, Cambridge, 2017. ¹¹Grosz, Elizabeth. The Thing in Anything (Cynthia Davidson ed.), p. 242. The MIT Press, Cambridge MA, 2001

MAGNHILD ØEN NORDAHL

The Frisbee Perspective



BERGEN
KOMMUNE



SOGN OG FJORDANE
FYLKESKOMMUNE



SUNNFJORD
KUNSTLAG



SOGN OG FJORDANE
KUNSTMUSEUM

MAGNHILD ØEN NORDAHL

The Light from the Horizon by Hans Carlsson

Theoreticians suggest that attributes of Modern art, such as the loss of unified perspective and dissolution of homogeneous space, can already be found in works by the romantic painter J. M. W. Turner. Jonathan Crary, art historian, argues that Turner's painting *Light and Color (Goethe's Theory) – the Morning after the Deluge – Moses Writing the Book of Genesis* (1843) anticipates new technology, such as photography and other visual practices that will emerge later in the 19th Century¹. The painting, where one can hardly distinguish a sunrise or sunset over a diffuse - possibly stormy or foggy - ocean, destabilizes the very appearance of a horizon, already barely visible. The rules of perspective are disregarded. Rather than representing something 'out there', the painting seems to replicate an inner image, a lasting visual impression. Similarly, in her essay "In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective," the artist Hito Steyerl describes Turner's art as a violation of the social logic of the geometrical perspective, a logic derived from enlightenment thinking, which imagines a homogeneous Western subject at a privileged vantage point from which to observe the world². The violation which Steyerl identifies in Turner's work breaks apart the singular horizon. Perspective multiplies and dissolves. This violation lingers in Modern art, along with the development of photography and film, which reaches a new level with advent of artistic video installations.

Such a fragmentation of the space and experience of art is partly, but only partly, discoverable in Magnhild Øen Nordahl's work, which often makes the viewer aware of the possibility to perceive the world from many perspectives. At the same time, however, her installations,

sculptures and videos maintain a pedagogical, unified and accessible quality, which emphatically expresses the presence of a common basis for these very different perspectives.

In the video work *The Distance to the Horizon* (2016) the horizon appears in its normal aspect: fixed and clearly in the middle of the picture, as per the rules of perspective. From a small wooden boat, we are looking toward the line where the surface of the Earth curves and disappears before our eyes, where the blue ocean meets the sky. But, we are moving forward. The boat should – if the horizon were actually a line at the edge of a flat plane – have reached the end of the world before the film's end.

Anyone might say that the Earth is obviously spherical, and that is why we cannot reach the horizon. But how many of us have actually taken a voyage like that in *The Distance to the Horizon*? How many have experienced the Earth curve? Most of us are left to trust the experts of the scientific community who collectively decree: the Earth is round.

Modern science follows, in accordance with the philosopher Karl Popper, the idea that knowledge of things is acquired through deduction. The deductive method requires that assumptions must always be subject to analyses and tests from a skeptical position, that what is believed to be right might be wrong. They must be falsified. In this way alone can professional scientists maintain a sobriety and it is only this critical approach that will lead us toward a correct understanding of the world. The deductive method's predecessor, the inductive method – usually associated with the 16th century philosopher Francis Bacon – was differently

oriented. It was concerned with the collection of knowledge, of compiling a reserve of experience, and then, in order to prove their claims, the scientists were constantly involved in testing their veracity using empirical studies. The two methods have one thing in common: both were based on the principle that scientific results are arrived at through observation and rational analysis; collecting knowledge is mandatory, as is a system for classifying, organizing and analyzing this knowledge³.

The central question today may be who has the right – the mandate – to engage with science. The concept of a researcher at a university, institute or company who is adequately educated to perform their task is quite new. In early modern times, scientific investigative research was often relegated to hobby-status, disconnected from economic value or academic status. It's really only since the second half of the 19th century that the position of a researcher has become a profession. Some have warned that the institutionalization of acquiring knowledge actually challenges the basic principle of scientific deduction – why would professional scientists question their own conclusions by submitting to the deductive logic, and thereby run the risk of possibly ruining the safety provided by their professional status⁴?

This is one of many challenges for a science that constantly wishes to refine and critically review its own methodology. There is a tradition in Western humanities of criticizing the language of scientific truths by pointing at the parts of so-called scientific results that rely on highly-ideological assumptions: the paleontologist and science journalist Stephen Jay Gould has remarked on the racist foundations of archeology, theology and anthropology; the philosopher Donna

Haraway has pointed out how both masculine norms and anthropological conventions prevent scientific empirical studies in science; and Thomas S. Kuhn has – in stark contrast to Popper – criticized the ability of singular individuals to think beyond the epistemological frameworks offered by a certain knowledge paradigm.

In the exhibition *The Frisbee Perspective* (2018) at Sogn og Fjordane Kunstmuseum, Nordahl presents parts of the rocket built by "Mad Mike" Hughes, a 62-year-old former limousine driver. The goal of the rocket was to raise money for a larger spacecraft, capable of flying high enough to prove that the Earth is flat. Hughes, who is part of the so-called Flat Earth movement, does not rely on the scientific community collective answer to the question of whether or not the Earth is flat. In an interview published by *The Two Way*, a blog affiliated with NPR (the United States' media network National Public Radio), he goes so far as to say that he "does not believe in science, since it's no better than any mythology". Hughes has his own ideas on how to get to know the world:

I know about aerodynamics and fluid dynamics and how things move through the air, about the certain size of rocket nozzles, and thrust. But that's not science, that's just a formula. There's no difference between science and science fiction⁵.

Hughes's do-it-yourself attitude results in a distrust of the analysis and large-scale collection of information in the service of science. This serves to stress the fact that science, the supposed safe haven of free thought and exploration, in fact limits empirical studies of the world. Hughes can be seen as part of an influential anti-science

and anti-information movement, which typically has ties to the populist christian Alt-Right movement, and is perceived as a thorn in the side of many social as well as academic institutions.

Some have pointed out the similarities between this movement's science criticism and the criticism stemming from within humanities mentioned above. Such a simplified historical dialectical attitude, which could be attributable to the sociologist of science Bruno Latour among others, is problematic in many ways, not least because it corrupts the fact that many of the theorists involved in reviewing and thinking about scientific methodology actually make use of the same critical approaches as Popper argued for. It is a kind of thinking that not only assumes that science tells the truth, but is constantly testing this assumption against criticism of the basic foundations of research by questioning the relationships between facts, perception, ideology and results.

Something similar can be said about the work of Magnhild Øen Nordahl. Her installations often put objects and theories from widely different sources against one another in a clear way, as if each proposal should be observed with the utmost care and examined at their foundations. In the exhibition *The Frisbee Perspective*, theories regarding the shape of the Earth are illustrated. In a previous work, *Occupational Knots* (2014), the performances and metaphors that associated with the knot became the starting point. The work consists of a series of sculptures based on knots found in the encyclopedic knot book *Ashley Book of Knots* (1944): a book of clear lexical ambitions and a somewhat unclear empirical method. In connection with the sculpture installation, the fanzine *Pb? Ni? He?* presented material from practical as well as mathematical knot-theory. The mathematical knot theory arose from the hypothesis that everything in the world consists of the same material on the nano-level, but is firmly shaped in different ways, as different knots. The theory was eventually replaced by a better-functioning atomic model, and only a century later when scientists discovered knots in the human DNA, it regained interest from fields outside mathematics.

The question is whether the gesture itself – of placing scientifically-sanctioned material in relation to more 'amateurist' attempts to an epistemology – is in fact inline with a deconstructive strategy; to emphasize the value of having different ways to understand the world, while simultaneously studying the power relations between these different ambitions? My answer is that Nordahl's art rather opens up the possibility for simultaneously thinking inside of different thought systems: the scientific deduction, the spirit of an amateur inventor, the reactionary science criticism, poststructuralist antihumanism, etc. When these different systems are side-by-side, one can observe their differences and at the same time recognize that they all have roots in a common world, one that is commonly unwilling to take a thing for granted.

The works in the exhibition *The Frisbee Perspective* also make allowances for different systems of perception to be placed in an immanent relationship with each other. Previously, in connection with the opening of an exhibition at Skånes Konstförening in Malmö, Sweden, Nordahl answered a question about her interest in different measurement systems, both historical and in present-day use:

I started doing research on body-based systems for measurements such as a stones throw, a days walk, a halt, an arrow shot, a rowers shift all of which were in use in Norway before the introduction of the metric system. (...) What type of effect physical activity, sensory input and culture has on our thinking is being done a lot of research on in Neuroscience at the moment, for instance at Karolinska Institutet where I was following the course "The Cultural Brain". Some would say that making use of the body as a source of knowledge is nostalgic or adhering to some trendy mind-body-fitness ideology, but I think it is more about acknowledging how we function as human beings and make use of this when we decide how to do and make things and live our lives.

The constant, never-ending, human conceptualization of the world that Nordahl identifies is based on relations observed in the physical world as they become a part of

our mind, constructing of our self and our life. The body is in a cognitive relationship with other bodies in the world; and from this relationship we gain experience and information for use in neuroscience as well as in the establishment of different systems of measurement.

To think of the body in relation to surrounding bodies, natural phenomena and existing technology, involves a changing relationship from which we extract meaning. It is easy to interpret such a relationship as a non-anthropocentric description of consciousness and its relation to the outside world. Many could be called upon in this context (Donna Haraway among others), but here I want recall an important predecessor in the field, the anthropologist and cybernetic Gregory Bateson.

Bateson (1904-1980) worked for his whole life as interdisciplinary, making revolutionary studies in ecology, psychology and neuroscience. His method always departed from a type of ecological model of thought around social development and evolution. This resulted in, among other things, a critique of ecological miscalculations, where political decisions followed firm beliefs in man's ability to control other beings and the surroundings, rather than of seeing themselves as part of the same feedback system. Bateson's critique of the prevailing social order, based on his studies of human actions in relation to each other and their surroundings, expanded into active work against fascism. In a 1978 interview with Daniel Goleman for the magazine *Psychology Today*, Bateson said:

Because we think in transitive terms, we lose the systematic whole. We say that something affects something else: "Dogs Hunting Rabbits". But if you say "Dog-hunter-rabbit" then you're on your way to a completely different view upon things⁶.

What Bateson points to in this quote is that the relation between the surroundings and human beings is more important than the individual and the surroundings separately. It is possible to see a similar interest in this relationship in Nordahl's art, which also frequently

raises questions regarding the significance of interface – questions about the possibilities and methods now available to model a worldview. This is the case, for example, in her video work, *How to Make a Utah Teapot* (2016) where the experienced potter Anne-Lise Karlsson makes a Utah Teapot, a standard reference object used in 3D modeling software. The virtual teapot was developed by the American computer scientist Martin Newell in the mid-1970s, and has achieved a unique cybercultural status because of its wide use.

The Frisbee Perspective presents frisbees as 3D-rendered objects which differentiate themselves from the shadows they cast on the wall, as if the form displayed an ambiguity in its readability, pointing out the different directions available to interpretation. In both *The Frisbee Perspective* and *How to Make a Utah Teapot*, it is the cooperation between image / interface and observation that facilitates the production of meaning. Objects are anything but passive in this process.

The question remains whether it is possible for humanity to fully embrace this nonanthropocentric posture. But viewers of *The Frisbee Perspective* can at least try to regard their presence in more relational terms, as only a part of a network in the relation between art, space and perception – or as a "visitor-viewer-exhibition". We are not alone as observing animals: instead we share the same cognitive space with people, things and course of events happening around us, which are written into our consciousness, regardless of whether they fit into a frame of artistic, scientific, reactionary or philosophical systems.

Hans Carlsson is an artist, writer and curator based in Malmö. His artistic and curatorial work is focused on archival practices, often with references to knowledge and culture producing institutions such as libraries and museums, and their relationship to technological and industrial development. As a writer he has produced interviews, essays and critique for *Kunstkritikk* and for *Helsingborgs Dagblad*. Exhibitions and projects include shows at, and collaborations, with Tensta Konsthall, Gnesta Art Lab, Arbetets museum and Malmö Art Museum.

¹Jonathan Crary, *Techniques of the Observer On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press: Cambridge, Massachusetts, London, 1992 (1990), pp 139-142. ²Hito Steyerl, "In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective", in: *E-flux*, Journal #24 April 2011, www.e-flux.com. ³Karl R. Popper, *The Logic of Scientific Discovery*, Routledge: London & New York, 2002 (1935), pp 3-27; 27-209. ⁴"The Two-Way", November 22, 2017, www.npr.org/sections/thetwo-way. ⁵Gregory Bateson, "Att frigöra sig från dubbelbindningen: Gregory Bateson and Daniel Goleman", in: Erik Graffman ed., *Gregory Bateson: Mönstret som förbinder*, Mareld: Stockholm 1998, p 122. Translation mine.

RAGNHILD AAMÅS

Flyt



ENTRÉE
13.oktober - 17.november

VU
18

EIVIND EGELAND

Ondskapens pappa



EIVIND EGELAND

Smittsom Identitet av Maria Lyngstad Willassen

MØNSTER I MYLDERET

I semiotikken heter det at det enkelte tegnet får sin verdi gjennom å være forskjellig fra andre tegn. Men betydning kan som kjent like gjerne oppstå i det som ligner noe annet — i metaforene og lignelsene. I den gamle signaturlæren, en folke-medisinsk tro fra middelalderen, tenkte en seg at gjenstander fra naturen kommuniserte noe om sin potensielle anvendelsesform gjennom sin fysiske oppbygning: Nyreforemede planteblader skulle kunne påvirke nyrelidelser, og så videre.

Det er lett å le av dette i dag, at villkårlige likheter i biologisk vekststruktur hos ulike organismer skulle være en beskjed om mulig helbredelse — omtrent som da noen i overkant ivrige Beatles-fans en gang i tiden spilte LP-platene sine baklengs og hørte «Paul is dead now» for så å konkludere med at band-medlem McCartney ikke egentlig var i live, men hadde blitt erstattet av en dobbeltgjenger.

Likevel er det interessant å observere hvordan dagens bio-teknologiske forskere lykkes i usannsynlige sammenstillinger som for eksempel å dyrke fram nytt hjertecellelev fra spinat-blader.¹ Tilbøyeligheten til å kategorisk skille mellom plante-riket og dyreriket synes for lengst utdatert. Spinatbladenes fine årekanaler viser seg å (inntil videre) transportere blod langt bide enn i tilsvarende forsøk med 3D-printet materiale. Likhetene mellom bladet og hjertet inkarneres i nytt vev, felles-trekkene ender opp med å kunne redde liv.

Eivind Egelands fotobok *Finding Meaningful Patterns in Meaningless Noise* ble utgitt på forlaget Heavy Books i 2016. Innen psykiatrien finnes det et ord for dette, altså for tenden-sen til å se sammenhenger mellom i utgangspunktet urelaterete fenomener: *Apofeni*. Å bla i en fotobok er på mange måter å åpne opp døra til den delene av hjernen. Hvorfor henger disse

motivene sammen? Hva slags nye sammenhenger kan vi spore? Den intuitive prikk-til-prikk-tegningen kan begynne.

LØV, LOGO

Et av Eivind Egelands fotografier er et nærbilde av et gulnet lønneblad som ligger flatt oppå et klesplagg med en Nike-logo på. Lønnebladet er både et unikt eksemplar, *dette bladet*, samtidig som det er et generelt høstløv av den generelle arten lønn. Klesplagget under, kanskje en joggebukse, er et spesifikt plagg — *buksa di* — samtidig som det sannsynligvis er ett av mange identiske plagg masseprodusert i en fabrikk. I en bekleldingens historie kan en tenke seg det bibelske fikenbladet over Adam og Evas kjønnsorganer som en slags prototype på den masse-produserte H&M-trusa. Slik blir lønnebladet og buksa i Egelands bilde til slektninger. Fukten fra bladet siver inn i bukkestoffet. Årenetverket i bladet forbinder seg med bomullsfibrene under og antyder et felles opphav.

Hva vil det si å *brande* sammenvedde plantefibre? Logoen er et brennemerke — en kunningjøring og en makterklæring, en gjen-tatt signalisering som forsøksvis flytter oppmerksomheten fra plaggets materielle og konkrete opprinnelse, til leverandørens velfunderete profileringsstrategi. Et varemerke er en kapring av konnotasjoner.

Mens jeg betrakter Egelands fotografi av det gule lønnebladet, går det opp for meg at bildet er en scan, perspektivert er fra undersiden og opp. Det forklarer den påfallende jevne belys-ningen. Å legge et høstløv i en scanner må være litt som å presse blomster, en preserverende gest — når instinktet for å grave ned nøtter og kjøttbein for vinteren kommer, liksom eskalerer inn i kontorlandskapet. Automatisert e-brev til dokumentasjons-senteret, itilfelle fimbulvinter og uopprettelig oksytemsvikt: Se vennligst organisk rest av høst i fildvedlegget. *Note to self. Leaf to self.* Husk at fotosyntese var mulig. Ordet *foto* betyr å bygge ved hjelp av lys. Lyset bygger planter, og lyset bygger bilder.

mørke avkroker prøver Joel å gripe tak i en person for å se vedkom-mendes i øynene, men uansett hvor mange ganger han snur ham rundt, kommer ikke ansiktet til syne. Frustrasjonen som oppstår er fullstendig gjennjennlig i en drømmenes logikk. Sånn er jo hjernens utlilstrekkeligheter også innimellom. Den beskjeftiger seg med fullstendige minner, og klarer ikke alltid å fremkalle hendelser som vi skulle ønske at vi kunne gjenoppleve i detalj. Egelands tohodete portrett blir en påminnelse om det upålitelige — men også potensiell grenseløse — i enhver form for gjengivelse.

FACE/OFF

Fotoapparatet er en forlengelse av blikket, øynene på stilk, en synets rambukk og pilespiss. Kan du observere uten uten å prege dem? «Synlighet er en felle», skrev Foucault i sin berømte tekst om *panoptikon*², en modell for å utøve ordensmakt gjennom å til enhver tid lå noen mistenke at de blir observert. Den gamle fortellingen om amerikanske urinnvånere som visstnok ville ha seg frabedt å få sin sjel frastjålet i et portrettfoto, får ny gjenklang i den autogenererte ansiktsgjennjennelsens tid. Den personlige identiteten har blitt en digitalt reproduserbar valuta, ansiktet en kopierbar enhet.

Fra at portrettfotografiet en gang var en eksklusiv manifestering av flyktig identitet, slik som i 1800-tallets nokså utbredte sikk med å portrettere nylig avdøde familiemedlemmer, befinner vi oss nå i en massiv strøm av persongjengivelser, en uendeligheten feed av en kulturelt betinga narcissisme. I ett av Eivind Egelands mer fornyelige bilder, ser vi en bordlampe som er byøyd innover mot sitt eget stativ og dermed kun lyser opp seg selv, mens rommet rundt forblir mørkt. Ei åpenbart navlebeskuende apparat. Nøyaktig når var det egentlig at *selften* ble en normativ, sosialt akseptert uttrykksform? Hvor lenge skal den fortsette med å være det? Hvilke perspektiver går vi glipp av hvis oppmerksomheten vår befinner seg i hverandres virtuelle fjes mesteparten av tiden? I teksten *Intimitetsgranniet* skriver sosiologen Richard Sennett:

Narcissos-mgten har en dobbel mening. Hans oppslakthet av seg selv forbindrer at han får kunnskap om hva han er og hva han ikke er, og denne oppslaktheten tilintetgjør også personen. Når han ser sitt speilbilde i vannet, glemmer Narcissos at vannet er noe annet enn ham selv og har en selvbenigig eksistens, derfor blir han blind for farene ved det.³

Nå prøver jeg ikke nødvendigvis å antyde at Egeland utøver en eksplisitt kritikk mot SoMe-tidens å, men en type selv-reflekterende dveling ved den personlige iscenesettelsen er

TIDSREISEHILSEN

I et annet av Egelands bilder blir det enda tydeligere at perspektivet er gjengitt fra under scanneplata: Her er en håndflata presset med mot glasset, avgrensninga forflater fingertuppen. Inni håndflata ligger en slags vareprepe for et kosmetisk produkt — en liten gylden pakke, påskrevet «Premier Ageless Future Cell Renewal Serum». For en drøm! En kapsel med konsentrert evig liv. Fotografiets tidsfry-sende egenskaper blir ekstra tydelige kombinert med et sånt ungdomskilde-konsentrat.

I den kunsthistoriske *vanitas*-tradisjonen finner vi malerier av hodeskaller og andre symboler på verdslig forgjengelighet, påminnelser om et begrensa livsløp. Egelands scannede mirakel-serum fungerer på sett og vis på samme måte som hodeskallene, i kraft av å i det hele tatt ha oppstått som behovsprøvd(?) produkt-design — en foliebelagt, glossy eufe-misme for «glem at du skal dø, vi distraherer deg med lotion hvis du bare drar kortet». Det markedsøkonomiske prinsippet om *den usynlige hånd* som leder forbrukeren i riktig retning for et felles gode, resonnerer i bakgrunnen.

Sett at serumet likevel virket, så har den synlige hånda på scanneplata nå blitt en tidsreisende, evigung og eviggammel. Scanneren er en tidsmaskin, fotoet u dødeliggjør. Hånda reiser og vinker — la oss si — for eksempel 13 000 år tilbake, til hånd-silhuettene opptegnet på grotteveggene i Cueva de las manos, Argentina. Omrissene fra hundrevis av åpne håndflater, bevart av eldgamle pigmenter— de ligger bladene på et tre som absorberer sollyset, en vedvarende *high five* med strålene av energi.

MØNSTER UTE AV FOKUS

Musikeren Phil Elverum alias Mt. Eerie lagde i 2017 et eksepsjonelt hjerteskjærende album titulert *A Crow Looked at Me*. I låten *Seaweed* beskriver Elverum hvordan han oppsøker stedet hvor han og livspartneren Genevieve Castrée hadde planer om

å bygge et hus sammen, før Castrée døde av kreft bare 35 år gammel. Elverum frakter asken etter henne til stranda der de hadde sett for seg en felles fremtid:

I can't remember, were you into Canada geese? Is it significant, these hundreds on the beach? Or were they just hungry for mid-migration seaweed?

Å mane frem mønster og mening der det ikke nødvendigvis hører hjemme, kan være en metode for å håndtere sorg og fremmedgjøring og et splintret verdensbilde. Det kan også være en i overkant sensitiv, evolusjonsmessig nedarvet egenskap som en gang var praktisk for å ense sabeltanntigrenes lusking i skumringen for det var for seint. Kanskje er *apofenien* et til en viss grad iboende vilkår for å betrakte (eller utøve) kunst: En stadig bilansegang mellom det oppmerksomme og det paranoido. Alternativet er kanskje ignoranse? Det apofeniske er en naturlig del av den menneskelige kognisjonen, men i ytterste konsekvens noe som kan gi grunn for vrangforestillinger og konspira-sjonsteorier — om for eksempel uredelige dobbeltgjengere og avskyelige snømmen.

En klassisk vits av den eksentriske stand-up-komikeren Mitch Hedberg (1968-2005) går sånn:

I think Bigfoot is blurry, that's the problem. It's not the photogra-pher's fault. Bigfoot is blurry, and that's extra scary to me. There's a large, out-of-focus monster roaming the countryside.

Det frydetulle med vitnen er hvordan Hedberg avstår fra en lettvitv løsning der han kunne ha byggt poenget sitt på ren lat-terliggjøring og avfjeing, men så snur han heller hele premisset for observasjonen av *Bigfoot* opp ned — til et forlørende tankeeksperiment: Det er ikke billedokumentasjonen som

adskiller fra det som er skarpt eller kaldt eller vøtt eller hardt eller utenfor.

I ett av fotografiene hans står en sci-fi-aktig lekebil svakt opplyst med en frottèklut mellom hjulene, fremdriften liksom parkert av en plutselig omsorgssituasjon. I et annet bilde ligger en død katt innullet i et hvitt klede, en posthum omfavnelse. I et tredje sitter en ung, muskuløs mann med elektronisk fotlenke og en dyne over skuldrene, og under senga hans ligger en rollekoiffert som nær sagt peker nese til hjemmensingenens i mobilitet. I et fjerde foto ser vi noe som ser ut til å være restene av en primitiv boset-ning i skogen, med en presenning og et stillansett slengt over ei grein — et sånt sted der du som barn fant krøllete pornoblader og en fornemmelse av et mørke du gjerne skulle vært foruten.

Barnebokforfatteren Maurice Sendak (1928-2012) forteller i en artikkel⁴ om hvordan datteren til en venn av ham skildret sin personlige opplevelse av 11. september i 2001 i New York. Jenta, som hadde vært på skolen i nærheten da World Trade Center kollapset, fortalte sin far at hun hadde sett somferugler rundt skyskraperne da de raste sammen. Senere innrømmet hun at det var noe hun hadde funnet på, for å forsåke sin far fra å ta innover seg at hun hadde sett menneskene som falt og hoppet i sin død. Sendaks poeng er at barn er tilbøyelige til å skjermes sine foreldre fra sine egne mørkeste kamper. Som forfatter skapte han selvi idéverdener med god plass til også de mest irrasjonelle sidene av det å være et (lite) menneske, og insisterte på å ikke holde barn for narrr.

Å fotografere er forsøk på å gjengi, og å oppdra barn er kanskje den ultimate gjengivelsen. *It takes a village to raise a child*, heter det. Hva slags tidsånd og konformitet er det som omgir, som påvirker og preger barnet til å bli som det blir? Kunne vi ha blitt noen helt andre? Er det i det hele tatt mulig å fremstille seg selv for andre, å bygge seg selv, uten å gjøre seg til?

Mens Kaptein Sabeltann ble diagnostisert med dyssosial per-sonlighetsforstyrrelse for ikke så lenge siden⁵, inntar Eivind Egeland altså en tvevdyig karakter som han kaller *Ondskapens pappa* i sitt nye verk til Vestlandsutstillingen 2018. God — eller ambivalent — fornyelse!

Maria Lyngstad Willassen (f. 1985) er utdannet fra Kunst- og designhøgskolen i Bergen og fra Skrivekunstakademiet i Hordaland. Hun er for tiden ansatt som rådgiver ved seksjon for bibliotek og kulturformidling i Nordland fylkeskommune, og har tidligere bl.a. jobbet som formidler ved Hordaland kunstner og vært medredaktør for kunstbokserien Dublett og for tidsskriftet Vagant.

^[1] Spinach Leaf Transformed Into Beating Human Heart Tissue, Delaney Ross, nationalgeographic.com, 25. mars 2017; «Overvåking og straff. Det moderne fengsels historie», Michel Foucault, 1975, 'Intimitetsgranniet, et utdrag fra The Fall of Public Man, Richard Sennett, 1977, 'The Hitchhiker's Guide to the Galaxy, Douglas Adams, 1979, 'The Wildest Rumpus: Maurice Sendak and the Art of Death, Katie Roiphe, The Atlantic, 7. mars 2016,

^[2] Psykopati som suksessoppskrift, Skyberg/Tangen, periskop.no, 21. september 2016