

Essays:

# **Critical Reflection on the Research Fellowship Project *Pictures of Lightness***

Geir Harald Samuelsen  
2015

Norwegian Artistic Research Fellowship Programme  
Trondheim National Academy of Arts / NTNU

Project's Initial Title: Pictures of Gravity  
Supervisor: Maaretta Jaukkuri



Fakultet for arkitektur  
og billedkunst

**Institutt for billedkunst**  
- Kunstakademiet i Trondheim



Translated to English  
by George Morgenstern

# **Index**

5

## **Introduction**

7

## **Deskilling Reskilled**

16

## **Falling**

24

## **Touch and Go**

32

## **Symmetry and Recognition**

39

## **Synopsis**

47

## **Appendix: Gesture of Thought**

51

## **Norwegian texts**



# Introduction

The goal of this fellowship project has been to investigate the particular qualities of painting and mountain climbing. Do they have their own aesthetics, their own processes and patterns of movement, their own environmental structures and psychology – or do they share some of these characteristics? What happens if these two disciplines are dissected and interwoven in the production of art? Do they lose their distinctive qualities and intrinsic value, or does the intermingling of them open up new perspectives? The pictures, videos and texts made during this project are both the results of this investigation and the investigation itself. The presentation is not chronological, reflecting the fact that the questions raised by the investigation have been addressed at different times, in different ways, and on different levels throughout the fellowship period.

The accompanying texts in the project's critical reflection, six altogether, deal with the potential of mountain climbing and painting to map out space, skill, and movement in an expanded field. The first essay, *Deskilling Reskilled*, is central and takes its point of departure in the concept "deskilling." This essay addresses the issues of mapping, mastery and movement in relation to the historical discussion of deskilling and to my art production during the fellowship period. *Touch and Go* deals with how images are used, mainstreamed and forgotten in contemporary culture, in reference to Walter Benjamin's *Art in the Age of Mechanical Reproduction*. In the essay *Symmetry and Recognition*, I explore how aesthetic devices in painting may correspond to real situations in the world of climbing. *Falling* discusses the sublime, and the final text, *Synopsis*, is a short summary of the entire fellowship project in relation to revised project description. I have also chosen to include *Gesture of Thought*, the manuscript of a lecture held at the international seminar *Image = Gesture* in Bergen, November 2011, midway in the project. The lecture is oral in form and included as an appendix to the project's critical reflection.

Unless otherwise noted, the author has taken all the photographs accompanying this text. I wish to thank my supervisor Maaretta Jaukkuri for her inspiration and critical input. I also wish to thank Jon Arne Mogstad, Erik Sigvaldsen, Gry Lunde, Henrik Haugan, George Morgenstern and Halvard Haugerud. Last but not least, I wish to thank my wife, artist Kari Brit Kjerschow, for her patience and insightful contributions throughout the project.



# Deskilling Reskilled

For those who have an eye for it, our surroundings can call forth inner maps of potential movement. These maps are aesthetic diagrams – choreographic charts of nature and architecture, indexes of contact points between the body and the world.

The mapping out of space and the element of skill involved have been a central focus of this fellowship project. I refer here to mapping in its most simple and primitive form: movement in one's surroundings. The works in this project contain various types of contact points: skin on rock, hands on canvas, magnesium on paper, brushes on paint, rubber on concrete floors, and shoes on windowsills. What then does it actually mean to map out space, terrain and such contact points in artistic media such as painting and film? And how may the body – including more senses than vision alone – be involved in the production of art works? Wouldn't it be sufficient to stand still and film or paint? Isn't it a point in art to find something new, to create one's own aesthetics and uncover a new space rather than explore spaces that already exist? Mapping is a matter of skill. For example, it is dangerous and difficult to map out and climb a vertical mountain face without proper training. Likewise, painting poses technical as well as aesthetic challenges, and the way in which these are dealt with are artistically fateful.

## 1

When the decision was made to base this fellowship project on two fields of interest or obsessions, painting and mountain climbing, it was clear that skill would be a central issue, a dynamic and motor for the work. Being obsessed involves putting a lot of time and effort into what one is obsessed with, and with this comes an increase in knowledge and skill. The development of skill in sport leads to a heightened consciousness of one's body and, over time, to a deeper understanding of movement. My conception of skill was first developed from experience in sports, thereafter in art. In sports, in this case mountain climbing, one becomes better by making one's patterns of movement more automatic and effective. Individual style comes late in an athlete's development, if it comes at all, and is a matter of anatomy and psychology. Artists are encouraged to find their own style at an earlier point in their education, while skill is most often tied to craftsmanship and technique. The status of skill in art has continually decreased among critics and art experts since the beginning of the last century. As critic and curator John Roberts wrote in 2009<sup>1</sup>: «The absence of would-be palpable skills in contemporary and modern art has become a commonplace of both conservative and radical art-criticism.» The changed conditions of skill in contemporary art practice have removed art – some would say too much so – from the lives of those outside the art world. The autonomy won for art has made art more vulnerable in the competition for the public's interest in contemporary culture, especially in relation to sports. Art theorist and curator Irit Rogoff has remarked that sports have the very presence art would attempt to create. It is important to note that what has changed in modern culture is the status of craftsmanship and technical skill, rather than art's capacity to renew itself and create new areas of expression. It is the creation of personal expression through manual labor that has lost much of its aura. Roberts comments further: «Art's tradition of negation persists, because negation persists, and, if this is so, then the dialectic of

1 Roberts, J. (2010). Art after deskilling. *Historical materialism*, 18. pp. 77 – 96. DOI: 10.1163/156920610X512444

skill, deskillling and reskillling becomes the very means whereby this dynamic expresses itself. That is, reflections on skill (as withdrawal from received skills) as much as the development of new skills becomes part of the restless, ever-vigilant positioning of art's critical relationship to its own traditions of intellectual and cultural formation and administration.»

## 2

One concerned with skill will be especially attentive to those areas in art where skill is absent or where artists have consciously refrained from using their own acquired skills in the production of work. As this fellowship project progressed, it became clear that I had to take the discussion regarding skill in art into account.<sup>2</sup> The work I eventually came to make stood in direct relation to art from the 1960s and 70s, when ideas concerning deskillling were rigorously explored. From the artist's perspective, one of the points of deskillling is to set aside any stylistic individuality or personal touch and create something without impressing the viewer with one's artistry. Deskillling is the absence of artistry and virtuosity and their implied elitism. As such, deskillling often has critical and political overtones. Bruce Nauman made videos in his studio, in which documentation of the artist's body at work is the work itself. Robert Morris made a large series of drawings while blindfolded. Richard Serra let gravity determine the composition of his sculptures. Sol LeWitt made instructions for his wall drawings, which could to be executed by anyone.

Since the point of mountain climbing is physical and mental engagement, skill plays a central role. It is difficult to be engaged in something that one lacks the skill set for. Climbing isn't interesting if you don't have some degree of proficiency and are willing to take some chances. Many would say the same thing of painting. Everyone can paint, but see what a painter can do if he has worked long and hard at being better and immersed himself in his work! Of all the art disciplines, painting is perhaps the one most closely tied to skill and virtuosity. Consequently, the works from my fellowship project, including painting, were created in a field of tension between ideas concerning deskillling prompted by my interest in Bruce Nauman, and on the other hand by a zen-like interest in presence, spontaneity, improvisation, direct contact between body and surface, and that which I have chosen to call "the expert eye." In this fellowship project, the expert eye came to be associated with abstract painting. In hindsight, the project can appear as though unlearning and deskillling are the first stage in an artistic process aiming towards the new use of different languages and strategies, with the reintroduction of skill as the final stage of this process: *deskillling and reskilled*.

## 3

At the start of the fellowship project, video proved the most suitable medium for investigating skill and space. I worked with video both inside and outside, in the studio

2 "The term deskillling was first used in Ian Bury's essay "The Sixties: Crisis and Aftermath (Or the Memoirs of an Ex-Conceptual Artist)" in 1981. It is a concept of considerable importance in describing numerous artistic endeavors throughout the twentieth century with relative precision. All of these are linked by their persistent effort to eliminate artisanal competence and other forms of manual virtuosity from the horizon of both artist competence and aesthetic evaluation." Buchloh, B. (2004). 1968. Foster, H. Krauss, R. Bois, Y.A. Buchloh, B.H.D. (Red.). *Art since 1900*. (1st edition, p. 531). NY: Thames & Hudson



and on the mountain. Several works were also made that focused on movement in architectural settings, including *Vitruvisk Travers*: (Fig. 1).



Fig. 1

«*Vitruvisk Travers*; to climb along windows from wall to wall without touching the floor. Photo, positions, light, movement, scale, the observation and intensification of the space. Unlearning – the same as deskilling? The toning down of knowledge and learned capabilities. Primary human perceptions of my body in the room. Climbing = skill, to handle and orient oneself according to learned capabilities and special interests. Video; being there. Was there. Saw that. Move the head. Feel gravity, the sunshine in the room. The building is going to be torn down.»

This quote is from a notebook from 2010-11, in which I write about several themes that would lead to works related to and sharing the same point of departure as *Vitruvisk Travers*. I write about mapping, observing and registering surroundings in pictures and through movement, not unlike in painting; about feeling the pull of gravity, touching, measuring oneself in relation to the surrounding environment; about skill in painting. I write about different perspectives that continually play themselves out and cross each other in my work: an active point of view, one which is mobile and involves several senses, represented by the use of a helmet camera and fingers touching paper and making marks; a passive and observing stance, represented by a static camera, an external, stationary sound recorder, and the observing, analyzing gaze in painting. Deskilling is also mentioned.

#### 4

The video work *Vitruvisk Travers* encompasses both static and mobile perspectives. The work is comprised of two films and two soundtracks; one filmed with a stationary camera, the other with a HD-camera so light and small that it can be held in one hand, be put in a pocket and even be held in the mouth. Both films are of the same performative act and thereby lend themselves to synchronic editing, either as double exposure or

as one film with sound from the carried camera only. The finished film contains an additional soundtrack recorded with an external microphone. Finally, all takes were synchronized and edited down to an eight-minute film, ready to be projected in a suitable space. The claim that the work contains two perspectives is based on the fact that it is filmed with two different cameras and that both of these are directed by the eyes of the same person – the one who is filming. Furthermore, the perspectives are not solely simulations or extensions of normal visual experience; the cameras are not placed such that they are meant to be surrogates for our eyes. The small camera, a *Contour*, is held in the hand, in the mouth, and stored in a pocket while the act unfolds – a tactile, proletarian craftsman perspective, which I absolutely associate with deskilling in my work. The other static camera, a *Canon 5D*, is placed further back on a stationary tripod, so that it will capture the entire act in a harmonic, painterly and symmetrical section of the room, with three windows as the main motif. Two microphones are used to capture sound from two different places; one further back in the room at about the same place as the stationary camera, and the small camera's built-in microphone that moves around the body as it moves. One could say that the different perspectives in this film suggest other ways of seeing than we normally do; one is carefully composed and echoes art history and cinema, the other is more spontaneous and *deskilled*, directly inspired by other senses than sight. The latter shows, for example, how a window looks from the fingers' point of view, or what the view and sound is like for a camera being put in a pocket. The viewpoint of the body, clothes and limbs. This is the perspective of a craftsman examining a building at close range. *Vitruvisk Travers* appears to represent the skills and eye of an artist as well as a craftsman, but it also represents the skills and eyes of a mountain climber.

## 5

The rhythm that is investigated and conveyed in the video has a visual as well as musical component. The image of the three windows is basically symmetrical and relatively harmonious. Then the climber enters the picture, disturbing this harmony and cutting across the lines of the composition. Eventually, however, a new rhythm is created by the body's studied patterns of movement dictated by form, material and pace. The rhythm is repetitive and creates a pattern. This pattern is then interrupted by an intense, squeaking sound as the rubber soles of the shoes slide across the windowsill. The squeaking is caused by the weight of the climber's body pressing against the surface. The climber struggles to place his feet securely, and the rhythmic sound of the struggle works both with and against the film's visualization of the activity – depending on the viewer's understanding of what is happening. Presumably, a person with climbing experience would recognize the sound and connect it to the film's imagery more easily than a person who has never experienced what it is like to slide on a slippery ledge of rock. When the projection is clearly focused in the right exhibition space, one might even confuse the film with a real event. I've been told that some people who saw *Vitruvisk Travers* at Trondheim's Museum of Art thought for a moment that a person was actually doing a performance in the room, when in fact it was a performance of a performative act. In retrospect one could say that the climber, by thinking about the camera he is carrying, foresees the image that the viewer sees projected on the wall of the gallery or museum. He acts in the real world by climbing, gripping, touching, looking and filming – and sends the images from the hand-held camera forward in time to the public, who subsequently experience them.

## 6

*Vitruvisk Travers* was conceived in a studio I once had in one of Oslo's old factory buildings. The studio was approximately fifty square meters large, almost square, and had three large windows facing west. It was on the third floor and had a good view of the city. The room had a rather neutral character and the window frames were original. The windowsills didn't have the usual shape of a horizontal ledge or shelf, but were angled at forty-five degrees like a steep incline. It was therefore not possible to place anything on them or stand on them when washing the windows. They were constructed as if they were facing the outside of the building to prevent water from collecting on them and the damage that would ensue. These slanted and smooth windowsills called to mind the smooth rock ledges of mountains, finely scoured through the ages by running water. The similarity kindled both my climbing imagination and artistic fantasy. I had to test out whether it was possible to climb on them and decided to create a work in which the act of doing so was to play a central role. The operation of climbing along the entire row of windows, from wall to wall and back again, required some practice. It was necessary to use what is called a "chimney climbing technique," that is, to brace the body between two vertical rockfaces where the holds are shallow and smooth. The sides of the window frames thus became steep, vertical mountainsides, the windowsills became wet, sloping rock ledges, and the window frames were shallow holds for the fingers' outer joints. The windows were traversed back and forth twenty times or more, always with the sun shining. The performing actor is not just any climber, but an experienced climber with a body and eyes marked by hundreds of hours of hanging by his fingers on mountainsides and rockfaces all over the world. The final work is mixture of an eye that is partly deskilled and partly reskilled, in line with the project's original concept. It could have been entitled *Nauman Reskilled*.

## 7

The original idea was to document the act of traversing the windows with still photos, in order to examine the positions and poses of the body invited by architecture that isn't constructed for physical movement. This investigation was inspired by Leonardo's *Vitruvian Man*, Le Corbusier's *Modulor*, the Roman architect Vitruvius' texts, and the Greek philosopher Protagoras' idea that humans are natural creatures and the measure of all things – a philosophy I had my doubts about after having climbed large and rather inhuman mountainsides for twenty-five years. After a while it became clear that the work would deal with reskilling in reference to Bruce Nauman's earliest performative videos from the late 1960s, such as *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square* and *Bouncing in the Corner*. (Fig. 2). The relevance of Nauman's videos to my investigations also went beyond the issue of reskilling: They were pioneer work from the beginning of video art; they introduced the studio as a pertinent artistic subject; they dealt with the body and with gravity. Nauman's other work has not been as relevant to this project – probably because I eventually returned to painting, but also because Nauman is generally uninterested in nature.

## 8

*Vitruvisk Travers* was made after filming the raw material for another video entitled *The Optimal Grip*, which was preceded by extensive work with painting. *Vitruvisk Travers* represents an attempt to synthesize or connect experience from painting and mountain climbing in a credible, *deskilled* and straightforward artistic language. Two technically

demanding disciplines in the fields of sport and art are transformed into a single objective and investigative perspective. A good number of authors, philosophers, and psychologists have discussed mountains and climbing in novels, essays and dissertations.



Fig. 2

Although it is rare that mountain climbing has been specifically addressed or used by artists, there are many works and texts that deal with gravity. The philosopher Paul Virilio says in an interview from 2008:<sup>3</sup> «Our human vision depends on gravity, that is to say on the fact that one does or does not fall. Horizontal movement, walking, is a way of falling from one foot onto the other, and in the same way, the perspectival vision that we have of the horizon is linked to the fact that we fall into the horizon». In a text from the group exhibition *Shifting Ground* Bruce Nauman, Samuel Beckett in Vienna, Steven Connor writes about Bruce Nauman's and Samuel Beckett's artistic thematization of gravity: «Both Nauman and Beckett have attempted to resist or complicate the downward pull of the earth, denying gravity in the exploration of different forms of disembodiment or virtuality.»<sup>4</sup> In the 1960s and 70s, gravity was a central theme in work of many other artists, including Yves Klein, Robert Morris and Richard Serra, and before that in the experiments of painters such as Jackson Pollock<sup>5</sup> and Bernard Frize.

## 9

In April 2011 I wrote in my notebook about the pictures I was working on:

«Am working now with paintings and drawings that challenge my ideas about visuality, since they are made by grasping hold of and laying traces

3 Louppe, L. og Dobbels, D. *Falling into the World: Gravitational Space*. Quoted March 2015 from: <http://sky-writings.blogspot.no/2008/12/sight-fall-time-of-light.html>

4 Connor, S. *Shifting Ground*. This is the English version of an essay published in German as 'Auf schwankendem Boden', in the catalogue of the exhibition Samuel Beckett, Bruce Nauman (Vienna: Kunsthalle Wien, 2000), pp. 80-7. From Steven Connors webpage.

5 Danto, A. (1999). Pollock and The drip. *The Nation*. US: NY

on large gray or black sheets of paper. They challenge gravity because they resemble mountainfaces and rock and are difficult to mount on the wall! They are about range, positioning, work, aesthetics, visuality, artlessness... Robert Morris' *Blindtime* »

These drawings were based on my own body size and arm extension. The format was horizontal, partly in reference to landscapes and partly to the distance between the fingertips of outstretched arms. This format was eventually adjusted and modeled on Leonardo da Vinci's drawing *The Vitruvian Man*. The visual expression I sought, however, was vertical, pointed upward and inward, and meant to be read as a concrete investigation of materiality, pictoriality and gravitation. This didn't come across in the horizontal formats, which were too landscape-like. The movement in the pictures was too static, while the painterly gestures were insufficiently concrete. It later became clear that a square format would better suit my intentions. The square format, based on the body's scale and extension, was partly inspired by Leonardo's drawing, by Robert Morris's *Blindfolds* and Brice Marden's work, and by Willem de Kooning's, Jackson Pollock's and Bernard Frize's performative relation to painting, but perhaps most of all by the windows in my studio – windows one looks out of when one longs to be in the mountains, windows that let the light in, windows that were just large enough to climb on, windows that were in need of repair. In the 1950s, the French film director Alexandre Astruc<sup>6</sup> introduced a concept he called *Le camera stylo*, the camera as pen. This conception of utilizing a camera is also worth mentioning in regard to *Vitruvisk Travers*. The little camera carried by the climber is a small eye and pen that registers and describes the room's texture, form and materiality in a more detailed, mobile and bodily way than a stationary camera would. Its drawing and observation are not logical, but follow the patterns of the body as it moves back and forth along the row of windows.

## 10

Mankind has ascended mountains in order to see more, further, and something other than everyday life outside windows. Up to and throughout modernism, painting had the status of being a window facing other worlds, an opening for fantasy and towards a new and better future. When you climb, you are face to face with a massive wall similar to when you stand right in front of a large picture. You are in close contact with the rockface. The gaze of the eye is marked by this. It is charged with fear of the abyss and the body's experience of its precarious situation; marked by friction and the pull of gravity. You must turn around to see something more or wait until you have reached the top. You sense the bottom beneath you, but you don't look down because the eyes are focused on searching for a hold. But you know it's there, you see it through the back of your head. It is precisely this close, bodily contact with the rockface that makes the vista special when you eventually reach the top and can see everything. In *The Phenomenology of Perception* (1945), Maurice Merleau-Ponty develops the idea that visual perception is the product of what is happening behind, around and inside you,

6 Astruc, A. Wikipedia. [http://en.wikipedia.org/wiki/Alexandre\\_Astruc](http://en.wikipedia.org/wiki/Alexandre_Astruc)

“Before becoming a film director he was a journalist, novelist and film critic. His role in the auteur theory is his notion of the caméra-stylo or “camera-pen” and the idea that a director should wield his camera like a writer uses his pen and that he need not be hindered by traditional storytelling.”

in addition to what you observe with your eyes<sup>7</sup>. The way in which you frame what you see is, in other words, determined by a number of factors besides the physiological workings of the retina. The difference between that which is very close and that which is distant, between the visible and invisible, serves to increase the sense of proximity and distance. In *Vitruvisk Travers*, I have attempted to bring the contrast between different perspectives and skills to life by means of a small camera, whose images follows the movements of the body and whose sound registers the materiality of the surroundings. The same perspectives and skills are brought into play in fellowship project's drawings and paintings, but in a stationary, contemplative manner.

7 Merleau-Ponty, M. (1945). *Kroppens fenomenologi*. Pax forlag. (1994). pp. 45. Oslo.



# Falling

Mountain climbing and painting quiet the mind and clear the eyes. You see, desire and act. Experience vistas, momentum and danger. You are attentive to friction, wet rock, wet running paint, minute fissures and lines – a thousand meters high or in a hard chair on the studio floor. With eyes focused straight on the wall, upwards and inwards, far away and close up, you gain several perspectives of the same situation; a large overview, small details. Your attention zeros in on the eyes' and fingertips' inspection of the rock's surface under the threat of the setting sun; when the sun disappears you are forced to sleep on the mountainside or put down your paintbrush due to lack of natural light. The intensity given to detail is due to something seldom spoken of: *falling* – that frightening, fascinating moment when one loses contact with the mountain and is cast into the unknown, the void. Falling can be understood in many ways. In daily life one may fall on skis or while riding a bicycle. Paul Virilio associates falling with vision: «The perspectival vision that we have of the horizon, is linked to the fact that we fall into the horizon.»<sup>1</sup>

## 1

The artist Paul McCarthy climbed mountains in his younger days. In an interview for the magazine *Modern Painters*, McCarthy talks about the euphoria of experiencing nature at its most breathtaking – the danger, the light, the stillness in the mountains, the contrasts one may encounter, and his own transition from mountain climbing to art: «There is a kind of euphoria in the climbing environment. Being in the light, high up in sunlight, above the timberline, in that world of pink sunsets, the alpenglow. Nature and light and danger. There was once a death on a climb I was supposed to be on. I had come up with some excuse why I couldn't go. Later that day we were driving down the canyon and there were the ambulances, and the body they had picked up was my friend. He had been a fantastic climber. I took some falls but I never really got hurt. Climbing shuts the mind down. But I wanted it turned up high.»<sup>2</sup>

Although few survive really long falls, everyone knows what it's like to fall a short distance. On ice, for example, we first note that we have lost our foothold, and often, before we land, we know more or less how it's going to turn out. I can remember several falls I have had, but especially two of them stand out. Both happened while climbing and when I was relatively inexperienced. The first time I fell, I lacked training in the use of safety gear. That day I happened to be using a particular safety device, a cam, for the first time. The route we were taking bordered on what I could manage. I secured the cam in a crack, climbed further up, and felt my body give out to exhaustion. Four meters above where I had secured the cam, it dawned on me that I was going to fall, and I was so terrified by the thought that I clung to the rock as best I could until I finally fell uncontrollably. I blacked out, and the next thing I remember is that I hung from the rope ten meters further down the mountainface. The cam had held, even though I was certain before I fell that I was going to die. On my second fall I was more experienced but fell even further. This time too I clung to the mountain before falling. I don't know if I consciously closed my eyes, but everything went black. The fall became a hole in my memory.

1 Louppe, L. og Dobbels, D. *Falling into the World: Gravitational Space*. From: <http://sky-writings.blogspot.no/2008/12/sight-fall-time-of-light.html>, March 2015.

2 McCarthy, P. (2009). *McCarthyism. Modern Painters. November 2009*. s. 59 – 71. US: NY.



## 2

After these two falls the fainting stopped. During my many subsequent falls I have not only been fully conscious but have even been able to study the landscape around me on the way down. Writing or talking about the experience of falling is uncommon in climbing – primarily because falling is the opposite of the very point of climbing, but also because it is associated with fear, the fear of performing poorly. Just the same, climbing's patterns of movement are determined precisely by the possibility of falling. Many of us know climbers who have fallen and injured themselves or died. When one hears about such accidents it isn't unusual to involuntarily put oneself in the victim's place and feel in one's own body what that person must have experienced in those last few seconds. Survivors of serious climbing accidents can tell you that they actually had a peaceful feeling while they fell. Those who fall far seldom scream, feel fear or even pain. They hear their own bodies hit the ground but don't feel it. Some say that they see their lives pass before them. In one of the very few studies on this subject, the Swiss geologist Albert von St. Gallen Heim writes: «No grief was felt nor was there paralyzing fright of the sort that can happen in instances of lesser danger. There was no anxiety, no trace of despair, no pain; but rather a calm seriousness, profound acceptance and a dominant mental quickness and sense of surety. Mental activity became enormous, rising to a hundredfold velocity or intensity.»<sup>3</sup> Von Gallen Heim's paper was based on interviews of survivors of long falls.

## 3

The first painting I ever made related to my climbing activity, was small, dark and painted on aluminum. (Fig. 1). Small spots of light-colored paint were smudged in the same direction across the surface, over a group of dark, abstract, cloud-like shapes. It can be debated whether the direction of the smeared spots is up or down, but in hindsight



Fig. 1

3 Quigley, M. (1978). Falling. Wilson, K. (Red). *The Games Climbers play*. (2nd edition, pp. 428 – 430). UK London: Baton Wicks

I see that this work and the paintings that followed were about motion, the climbing glance, and falling. I began this series of paintings in the middle of the 1990s, just a few weeks after climbing Trollveggen, the highest vertical precipice in Northern Europe. Although the ascent wasn't in any way traumatic, it was an emotional experience with strong symbolic overtones. At the time it was just something I had to do. Trollveggen had an attraction for me just like it did for most other climbers at the time. It was in everyone's dreams. Climbing it, however, is not without risk. Rocks fall and threaten to hit you; the rockface is loose and unreliable. The risk of falling is ever-present.

Another episode that involved falling occurred many years later and had a rather different character. My daughter, who was five years old then, had been seriously sick for a long time and no one knew what the reason was. After many tests a biopsy was performed, with the high probability that it would reveal the cause of her sickness and lead to a prognosis for her recovery. I was outside the evening we were to get an answer, and it was snowing hard. While I was on the telephone with the doctor, my eyes were fixed on the dark sky and snowflakes, falling slowly to the ground like small, illuminated, moving spots. This image is the only visual memory I have of the conversation. The feeling of losing the ground beneath my feet was concrete, and unlike my falls on mountains, not accompanied by a sense of wonder, but rather by the desire to change places with my daughter in her sickbed. Although the above-mentioned paintings were motivated by image of the falling snowstones, it is doubtful whether one can find traces of this impossible exchange in the rest of my artistic production.

#### 4

There is a stark difference in the situations mentioned above. Is it meaningful to mention them both in the same text? Can this encounter with sickness be spoken of as falling? You can blame yourself if you fall from a mountain. The helplessness in confronting another's sickness is something else. According to the philosopher Edmund Burke, the experience of the sublime is related to that which threatens our existence and to the negative experience of limits.<sup>4</sup> It is destabilizing and beyond our capacity to understand or control. Such is the experience of sickness. Friedrich Schiller speaks of ecstatic experience in his writings on the sublime, while Immanuel Kant refers to the sublime as the revelation of realities that are indeterminate, incomprehensible, and thus impossible to represent in texts or images. The experience of being on the brink of falling down a mountain can be terrifying for some people and thus belong to the category *negative experience of limits*. For those who are better trained for such occurrences, the experience may be more ecstatic as described by Schiller.

J.M.V. Turner is a central figure when discussing painting, nature and the sublime in a historical context. Turner is said to have let himself be bound to the mast of a steamboat during a heavy storm in order to feel the full strength of the forces in play and, if possible, express them on canvas. According to Turner himself, the experience resulted in the well-known painting *Snow Storm – Steam-Boat off a Harbour's Mouth* (1842), which hangs in London's Tate Gallery. (Fig. 2). While there is some uncertainty surrounding the veracity of Turner's story, it is not totally improbable. Turner's project on the boat was both an aesthetic and an empirical investigation. He wanted to encounter the storm in order to convey how it was experienced, not only visually, but by his entire being – and thus alter the ways in which painting could be experienced.

4 Morley, S. (2010). Introduction. Morley, S. (Red). *The Sublime*. (1st edition, pp. 14 – 16). UK: Whitechapel Gallery. MIT Press



Fig. 2

## 5

Today we live amidst an *avalanche* of pictures (to borrow an expression from Walter Benjamin), whose motivation is supposedly similar to Turner's – to portray encounters with natural forces in a subjective photographic or cinematic language. The Internet and television are full of pictures and films of people in extreme situations on the ocean, in the desert, and on mountains. Most of the films are documentary in character and edited in such a way as to give the impression of being genuine and of a situation under control. They seldom display any clear ambition to experience chaos and turn chaos into art. Neither is it often in daily life that one sees the same will to approach the unknown and to give aesthetic form to disorder and uncertainty as Turner displays in his work. Robert Morris has worked with gravity and disorder throughout his career. Starting in 1973, Morris developed a cyclical series of drawings entitled *Blindtime* (sometimes with a subtitle such as *Grief*). (Ill. 3). The drawings are made blindfolded, each one with a clear goal in mind, a *task performance*, which is described at the bottom of each drawing after it is finished. One such task, from a work made in 1973, reads: «With eyes closed, graphite on the hands and estimating a lapsed time of 3 minutes, both hands attempt to descend the page with identical touching motions in an effort to keep to an even vertical column of touches. Time estimation error: +8 seconds.»<sup>5</sup> The starting points for the series have varied through the years. In once case Morris hired a blind person to execute the drawings according to his instructions. In others he worked with childhood memories or with thoughts about American warfare following the terror attack in New York in 2001 – in all cases without seeing what he was doing. The series is an example of Morris' conceptual approach to visual representation and his investigation of the relationship between art, gesture and the body – perhaps his greatest contribution to 20th century art. Morris and Turner are artistically related. Both begin with bodily experience and momentarily place visual perception on the sidelines. The artistic results of their investigations are now part of our visual world,

5 Morris, R. (2010). *Blindtime*. From: [http://www.spruethmagers.com/exhibitions/274@@@press\\_en](http://www.spruethmagers.com/exhibitions/274@@@press_en), March 24, 2015.

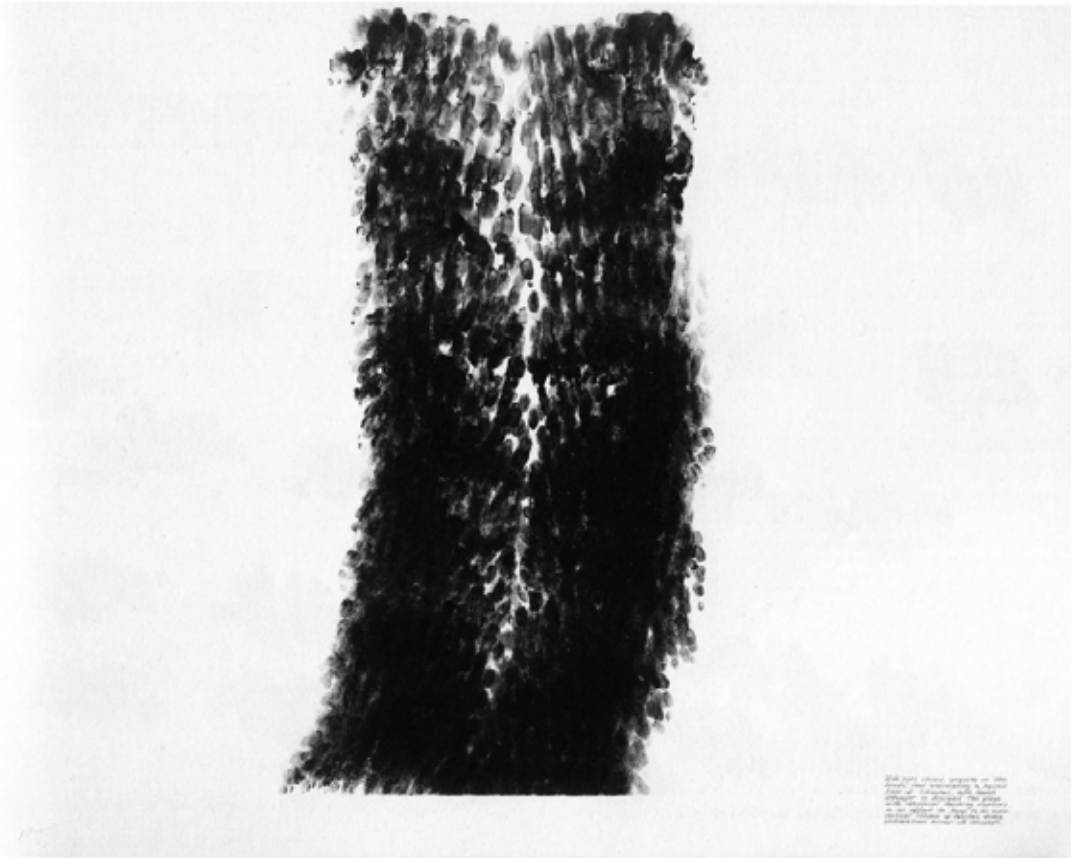


Fig. 3

that is, our world of *images*, while the sensory bases for several of the works discussed here are complex, corporeal, and in Morris's case, invisible. Turner's work also deals with the representation of experiences that lie at the outer limits of the visual. The comparison of Turner and Morris is relevant to my fellowship project and bears witness to the complex of problems I had to deal with in my own work.

## 6

Today's photos and films of extreme sports, such as climbing, first and foremost convey a sense of order and the desire to appear unique. With occasional exceptions, they are aesthetically conventional, non-investigative, and have in fact already become so mundane that they may be said to represent middle-class culture. Their strength and weakness lies in their very quantity. In other words, when so many people have the time and means to film and publicize their private experiences on a mountainside, on the ocean, or, for example, in polar regions, the chances are relatively good that some interesting and unique material will emerge. At the same time, this trend paves the way for trivialization, where extreme images of unique experiences become mere distractions. Walter Benjamin had a mixed regard for the aura of unique works of art, which he claimed was tied to ritual and religion. He was ambivalent to what he called the crisis of aura, described in his essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1939), in which film and its political potential are viewed in a positive light. Benjamin claimed that it was possible for film to be both politically meaningful and mass entertainment at the same time. He was critical of painting precisely because it lacked these qualities. A painting could only be viewed by a few people at a time and lacked the capacity to agitate. Although Benjamin's prophecies about the significance of cinema are outdated, social media and YouTube have in many ways replaced film's

role as a collectively engaging medium. Extreme sports on YouTube are situated in a gray zone between the desire for uniqueness, tactility and ritual, and the desire to reach a mass audience with a message about the unique qualities and aura of each individual athlete and filmmaker. Rarely do the films have any political ambitions.

## 7

The basis for this fellowship project lies in part in Benjamin's reflections about uniqueness, tactility and ritual, contra mechanical reproduction. I have made films akin to YouTube videos of extreme sports, and I have produced paintings in an abstract, conceptual tradition not far from Morris' ideas about *task performance*. The project also shares some of Turner's concerns in my attempt to provoke a total sensory experience and visualize this in a painterly language. Turner exposes the body to something terrifying and grand, and then compresses the totality of impressions into a small painting. In this respect, letting oneself be bound to a mast or climbing a mountain, and then basing a painting on the experience, are similar approaches to making art. When the body is exposed to strain, vision becomes destabilized, shaken, and perhaps more integrated in the total experience than if one worked under the stable conditions of the studio alone. Turner binds the body to see what this does to his vision. My fellowship project differs from Turner's investigation in several major ways: I have had an arsenal of high-technological tools at my disposal to record extreme encounters with nature, which I have thus been able to recall when creating films, photographs and paintings subsequent to my experiences. Letting oneself be bound to a mast is the very opposite of moving and acting freely. The kind of looking involved in acting freely and informed by studied skill, such as in climbing, is different when one is tied up to a mast. A skilled eye not only observes, but is also active. Turner can't do anything other than observe and let things happen as they may. Both the climber's eye and Turner's eye (when he paints), however, are an integral part of an acting body; they participate in grasping the mountain and touching the canvas, just like one's glance is integrated in the car while driving. Turner's skill first came into play when he grasped his brushes and began painting.

## 8

What is it that happens when experience from one situation, where a particular set of skills is required, is transferred to a medium that demands other skills? Returning to the above-mentioned descriptions of falling, the issue of control would appear to provide a key to understanding such a transfer of experience. Assuming that Turner's story is true, letting oneself be bound to a mast during a storm is about surrendering oneself to the unknown, to what is beyond control, which isn't unlike accepting the fact that one is falling. Turner didn't necessarily risk as much, but neither did he allow himself any path of retreat. If you start out on a climbing trip or another kind of expedition, in which difficulties and risk are to be expected, you are still in control to a certain degree and can usually weigh the option of turning back. In this case the eye belongs to a body that can decide for itself. The eye contributes to the outcome of the situation and consists of more than a silent and terrified gaze.

## 9

Virtually everything made during the fellowship period stands at the intersection between a passive and falling eye, and an active, wandering, tactile eye. The paintings



Fig. 4

that were produced in the project's final phase exemplify this most clearly. Both the abstract and figurative paintings represent an ambivalent eye – an eye that is not only situated in the eye, but that moves about the body, to the fingers and hands, and even out of the body to the mountain, camera or paintbrush. Another example of this mobile eye is found in the videos *The Optimal Grip* and *Fontainebleau GazeCamera Displacement*, where the camera literally represents, and for a moment replaces, the eye. This shifting eye is also operative in the paintings produced for this project. Among them is a series of smaller paintings in which the front of the canvas, the visible part of the paintings, was outside the range of vision when the paintings were made. On the other hand, it was the fingers that did the work and gave the pictures their visual qualities. (Ill. 4).

As in Morris' work, these pictures have a conceptual aspect tied to a task performance or methodology. Robert Morris worked blindfolded, while my investigation has focused especially on the relationship between visibility and the size of the hands or the pressure of the fingers, and has not as strictly bound to method as in Morris' case. The thought of failure is fully present when one takes on risks, also in painting. Even though the risk in my paintings is nominal compared to climbing or exposing oneself to a stormy sea, the paintings bear witness to a certain anxiety felt during the process of their creation, an anxiety comparable to the fear of falling. This uncertainty – to expect the unexpected – is one of the fundamental ideas behind all the work I have made, in which falling is an underlying, symbolic theme.



# Touch and Go

The distance is short in our culture from the unique to the commonplace – from contemplation to distraction, in the words of Walter Benjamin. Extreme and unique images are mainstreamed, consumed and forgotten at a rapid pace. This tendency was a key factor behind the decision to work artistically with my interest in mountain climbing. I was intrigued by the idea of investigating whether there was something in this tendency that had special personal relevance and could be used in art. By “mainstreaming” I mean, for example, that the unique and extreme are quickly made accessible to a general audience, at the same time that there seems to be a growing popular interest in the immediate, near and concrete. It is increasingly more common for people to publish their own images and films – in social media, on YouTube, Vimeo and similar platforms – of personal rituals and areas of life that were earlier reserved for the private sphere. It has become more common, especially within what is somewhat misleadingly called extreme sports, to portray such personal experience as unique and with a special aura. One of the factors behind this tendency is the fact that high-quality film and photo equipment has become inexpensive, lightweight, and thus easier to take along to places that are not so easily accessible. Walter Benjamin had an ambivalent attitude towards the shift from the unique to mass production and distribution. Benjamin’s predictions concerning the political potential of cinema, however, do not take into account the latest turns in internet culture towards desire, consumption, and the mainstreaming of what is supposedly unique.

## 1

These days there is a lot of filming of freestyle skiing, surfing, base jumping, mountain climbing and other *extreme* sports. The technical quality of these films is often quite high, and the channels for distributing them are effective. The necessary publishing tools are relatively easy to learn. These films are for the most part uninteresting from an artistic perspective, but they do show a lot of spectacular nature and sometimes a respectable level of athletic ability. They are documentary in style and occasionally narcissistic; if the event wasn’t filmed, then it didn’t happen. The aesthetics are subjective, but at the same time razor sharp. Thanks to the use of good, compact digital cameras like GoPro and Contour, the films look less amateurish than earlier. As previously mentioned, the accessibility of such technology has made it possible for virtually anyone to film their own personal experience in extreme situations and thus give the public an impression of what it is like to parachute from a mountain ledge or perform a somersault on a snowboard. These aesthetics interested me and it seemed necessary to further investigate them in this fellowship project. It soon became clear, however, that making traditional mountain climbing films would neither accommodate my longtime interest in painting and the particular aspects of painting’s aesthetics, nor fit in with the rest of my aesthetic preferences. It seemed more natural to make use of a small camera in order to explore the potential of this relative new technology and to register types of motion and surroundings that had not yet been looked at very closely in art, and which I believed could have consequences for the project’s further development of both performative film and, eventually, painting.



## 2

I began filming by fastening the camera to my head, like most extreme sport enthusiasts do, partly in order to keep my hands free, but also in order to later study the head's and thus the eyes' movement while climbing the mountain wall. The resulting films came out more or less as expected, but also led to some unexpected observations: In these films, the camera moves restlessly here and there and mostly follows the hand in its search for a place to grip onto. As a rule, the eye moves upward before the hand does – as expected. At the same time, however, it can seem as if the eyes are never quite satisfied with the support within view and found by the hand, so they occasionally also glance downwards and to the side. This was more surprising and in certain situations can be a sign of stress and the desire to find a better place to hold onto. In April 2011, approximately midway into the fellowship period and after having begun filming *The Optimal Grip* and *Fontainebleau Camera Displacement*, I recorded the following observations in my notebook (a tool which I have used throughout the entire project):

*The eyes move nervously up and down, from side to side, in an attempt to map out the space and the rock's surface. The eyes anticipate the body's movement and chart out a path for the hands and feet. The movement of the hands should be purposeful and direct. The grip should be firm. The gripping hand signals safety and calms the eyes. The security of the body calms the eyes. Paradox: The more prepared the body is (well-trained, rested, etc.), the less the eyes move. The body steers the eyes, which steer the mind, which becomes peaceful. It's peace one is seeking. Physical quietude, the absence of fear, is the goal. The absence of fear allows one to see several possibilities. Instead of feeling forced to find the best or only way up, several ways appear possible and interesting. This faith in the body goes way beyond mountain climbing.*

By studying certain parts of the above-mentioned films, and by looking at the accompanying notes, it is possible to understand how a mountain climber moves his head and eyes when he climbs. It is also possible to see the hands' and body's way of grasping onto different types of rock, how the climber can hesitate or be decisive in different weather and light conditions, and how the climber's patterns of movement can change if he is exposed to danger or experiences fear. There are several examples where the climber, when clearly stressed, stretches out his arm unnecessarily far to get a better grip. These are often mistakes that can have fateful consequences.

## 3

Thereafter, I took the camera off my head and placed it in my hand while I climbed. At times I had to put it in my mouth, at other times in my pocket, because I needed both hands to climb. In those cases when the camera ended up in my mouth, the sound came to the foreground because my breathing overpowered the small microphone. The images also became more unstable and skewed, since it turned out to be difficult to place the camera in a perfectly horizontal position and hold it steady between my teeth. The whole time I had to be careful not to drop the camera, and its constant presence hampered my freedom of movement. After this I fastened the camera to my wrist in order to capture my fingers' close encounter with the rockface. Now the film became dominated by large differences in focus, since the autofocus function had problems keeping up with the constant movement of my arm. One sees the landscape and sky

upside-down, then rock and skin out of focus, all in the same take. The camera shakes a lot, and as I further note in 2011:

*The eye creates and anticipates a sculptural (à la Rodin) and functional coupling of the hand and mountain that must bear the weight of a body. This image is created in the mind as a consequence of sensation from the outer tips of the fingers. It is satisfying to have an inner picture of oneself anticipating the position and pose of one's own body, where the points of contact with the mountain are small, few, light and aesthetic. This creates a feeling of lightness. The eye measures the weight, the hand tests the judgment of the eye. Small grips, deep pleasure. (Fig. 1)*

I traveled to different mountains and climbing areas in Norway and abroad in order to collect a sufficient amount of material for further studies, and many of the recordings formed a useful basis for further work and analysis. After two years of filming I had enough takes. I then put together a film consisting of at least one hundred individual movements and grips. This material eventually formed the basis of several films. One of them has been shown several times in museums and galleries as a large-scale projection.



Fig. 1

#### 4

Seeing one's own hand grasp something is so normal an experience that one hardly takes notice of it in everyday life. Just think of how often you move your fingers towards particular letters on the keyboard, or reach out to grasp a coffee cup, without thinking twice about doing so. When I first saw the large projection of *The Optimal Grip*, in which a blown-up version of my own hand grasps for outcroppings on the rockface, touches, takes, lets go and grasps anew, this view of the hand was stranger than I had

expected. The hand took on the appearance of an independent, actively thinking and seeing thing, endowed with the power to act, isolated from its normal connection to the brain, eyes and body. The grip itself, that is, the coupling of hand and rock, also became something on its own instead of a normal, functional point of contact with the world – an abstract act with no utilitarian aspect other than not letting go. The film was repetitive and hypnotic. The grip was transformed into an obsession. The act of climbing, the mountain, and nature all became secondary. This made me see the hand and its ability to grasp in a new and different way. The camera’s rectangular framing of the images delimits the field of vision in approximately the same way as the eyes. You see your hand and thereby yourself. At the same time you see something totally different and alien – the hand of a giant. You see through the giant’s eyes. But the giant is one-eyed and only sees its own hand. You slip in and out of identifying with the movement of the giant’s disconnected, alien hand. You follow a mind obsessed with holding on and moving upwards. The takes, which eventually became *The Optimal Grip* and *Fontainebleau Camera Displacement*, constitute the most important empirical basis for this fellowship project. Final work on these films kindled a desire to work further with this material. My initial treatment of the original takes was marked by respect and restraint – only moderate editing, small changes in scale, no reprocessing of the soundtrack. I now wanted to do more with both the material I had collected and the knowledge I had gained.

## 5

“*What does it mean for a painter to think,*” asks Yve-Alain Bois in his essay *Painting as Model*<sup>1</sup> from 1984. In what relation does thought stand to the act of painting, to painting’s materiality and depiction? In extreme situations one tends to think simply and instinctively. When watching the above-mentioned film material, one might presume that a good deal of the thinking going on lies in the grip itself. The grip is the main focus of the film – and of thought. The brain resides in the hand, so to speak. Still, what does the grip represent in everyday life when one isn’t in immediate danger? When one has come down from the mountainside and holds a coffee cup in one’s hand? Does the grip as it is depicted in the film have any relevance to the way we touch ordinary things and other people? Does the firm grip of an outcropping on a mountain highlight a basic need to touch things and confirm the body’s connection to the physical world? While work on the films led to such philosophical or psychological questions, I felt the need for more material-based investigations in my further research. Painting seemed to be a potentially fruitful alternative for this, since the film material I had accumulated contained a good deal of painterly matter. I saw Michelangelo, Tintoretto, Picasso and Braque. Pollock and the Gutai group. I also saw a lot of other things: modern dance à la Trisha Brown, Gordon Matta-Clark, choreography and performative film. I chose to isolate touch, thought, nature and aesthetics in my subsequent work – and was back to painting. (Ill. 2).

## 6

In his essay, Bois makes arguments for painting as a model for thought, but also against the anxiety at the time towards theory, especially the application of theory to painting. Following the work with film, I became especially taken up with “painting as

1 Bois, Y. A., (1993), *Painting as Model*, S 1, US: The MIT press



Fig. 2

thinking” – or more precisely, the part of thinking that becomes visible in painting and painting’s potential to represent the body’s way of thinking as reflected in *The Optimal Grip*. Following my decision to return to painting, I worked with a kind of abstraction similar to what I had done earlier, but now with a phenomenological approach to the imagery and materiality. I focused on the direct contact between the body and the painting surface – first using paper and chalk, and eventually canvas and paint. The production of these works was an extension of the decisions, consequences and series of movements involved in my encounter with the mountainface: Where touching and gripping leads to a new touch and a new mark; where this mark leads further on and breaks space into pieces, crystallizes it; where the need arises for a renewed sense of wholeness to be gained by a new sequence of movements and touches. The cycle went from the body, to the painting material, to the mountain and back to the body.

The paintings were syntheses of the body's and the rock's common bent towards downward motion, gravity being the point of reference. The marks were projections of something that was seen and experienced on the mountainface, but also pure traces of the body's encounter with the vertical surface of the paper and canvas. They also disclosed something about the climber as a reader of rock or every individual's urge to read their surroundings in an optimal and fitting way in relation to one's own body and consciousness. The climber reads the mountain with his body and thinks in terms of movement. The pictures show the movement of thought as a series of grips. They refer to a possible resonance between thought and terrain. These works also bear the mark of art history. The materiality, aesthetics and movement of line are recognizable from the traditional type of drawing I learned early in my education. My interest in the human body's anatomy and functions is reflected in the traces on the paper surface – in finger marks, in the direction and momentum of the lines, in the scale of the relief effects, in the light. The colors in the later paintings were partly taken from my own film *The Optimal Grip* and partly from Tintoretto's painting *Miracle of the Slave* (1548), a key work in art history and described by Jean Paul Sartre as the first credible, modern depiction of weight, gravity and falling<sup>2</sup>. (Fig. 3).

The drawings from the first part of the fellowship and the paintings from the latter part are like mirrors images of the body's movement, its upright posture and hold on the

2 Broken fall. 2010. Hentet mars 2014 fra: <http://www.art-agenda.com/shows/broken-fall-geometric-at-galleria-enrico-astuni/>



Fig. 3

world; its history and the projections of memory that seep through the body and out through the fingertips onto the material and the visible.

## 7

After a while, and rather suddenly, it became necessary to take painting even further back in time than I had previously done. All the way back to the time when the fascination of observation, depiction and technical mastery was fresh. Back to when I sat in my room and tried to draw my own hands. When Leonardo Da Vinci's and Michelangelo's renderings of hands were the ideal. This return to observation can be seen as a reintroduction or confirmation of a mutual dependency between the hand and eye in the body's contact with the world; as a rediscovery of the body as an active beneficiary and partner to the eye; a reskilling. Everyone is familiar with their own hands. They have been in view every minute since one first became conscious of one's own body. In mountain climbing the hand is a tool for gripping and movement, and is the most important point of contact with the mountainface. In art the hand is a classical motif and the body's most important tool for creating images. Was there something new here that could enrich the project? As mentioned earlier, after making the film *The Optimal Grip*, I searched for new perspectives on the images that emerged after experimenting with the helmet camera. What would happen if I used these images as a point of departure for painting? I decided to work in gray against a gray background. The motif of the hand was to merge together with the mountain and the materials of painting, and the framing of their interaction was to follow the eye and the camera. The size of the painted hand was to correspond roughly to the way the hand appears to one watching one's own hand move. The decision was made to paint on rough canvas or canvases that had previously been worked on. This process resulted in a series of gray paintings of grasping hands. I thereby moved from a phenomenological investigation, where the focus was on visible traces of the hand, to depictions of the same hand in a figurative and monochrome idiom; from presenting traces of a situation, to the hand that left the traces. In hindsight, the results of this final phase of the fellowship project were twofold: Painting my own hand as it grasps hold of the mountainface both rendered explicit the significance of touch in painting, and connected this significance to experience outside the world of art.



# Symmetry and Recognition

In Gestalt psychology one speaks about anisotropic<sup>1</sup> spatial experience. Space can seem closer behind a person than in front, heavier under than over, and different to the right of the body than to the left. At the same time, Gestalt psychology regards the individual as a fundamentally symmetrical and as a unified whole. When we look in the mirror, we experience ourselves as a complete, spatially balanced, unified form. In other words, there is a discrepancy here between the unified and symmetrical self-image, and the fragmented, asymmetrical image of the self in a spatial context. Rosalind Krauss writes: «For no matter how riven the body is, between up and down, front and back, and right and left, and thus how unequal the spatial coordinates are, it is the centering of the conscious subject through the experience of the Gestalt itself as a centrally organized image that is continually mapped onto this perceptual field.»<sup>2</sup> A mountain is, in contrast to the human body, fundamentally asymmetrical. The closer you come to it, the more chaotic it appears. At the same time, something happens to both the mountain and the body the more experience you have with mountain climbing; a new sense of wholeness emerges that is reminiscent of symmetry.

## 1

In painting, symmetry and balance are aesthetic devices. Symmetrical and asymmetrical, or isotropic and anisotropic principles can be employed to create pictorial depth. In this fellowship project, symmetry has been an important aesthetic device in the investigation of visual affinities between process-oriented painting and video. What happens when one draws new lines of association between seemingly different worlds outside a picture – from the picture to the space it faces, to the side and space around it? When you climb a vertical mountainside, you have visualized the situation beforehand, read guidebooks and perhaps spoken with people who have climbed the same mountain. Still, when you are actually up on the mountainface, the specific situation will be unfamiliar, anisotropic and asymmetrical. The depths below and possibility of falling weigh heavily behind your back and under you. The light and mountaintop lure you further up and make the space above lighter, but right in front of you it is as if the rockface mirrors your body. This *rock-mirror* can return a flattering, unified image if you have the capacity to meet the challenges, but it can also show a grim image of a scared and narcissistic person in a space he can't manage and shouldn't be in. The mountain wall is confrontational. After several experiences like this, you eventually build up an arsenal of mirror images, which you project on the different mountains you meet. If this arsenal consists of mostly positive images, the chances are good that you will seek out more mountains to climb. Positive experiences of increasing symmetry are motivating. Falls are a turn-off. Part of the essence of this realization lies in the progression from symmetry to asymmetry and to better symmetry; from balance to imbalance and to better balance.

- 1 Anisotropy (from Greek: «an» – not, «iso» – equal, «tropos» – direction. *The property of being directionally dependent, as opposed to isotropy, which implies identical properties in all directions.* Wikipedia (2015). <http://en.wikipedia.org/wiki/Anisotropy>
- 2 Krauss, R. E. (1997). Gestalt. Krauss, R. E. *Formless: A user's guide*. Krauss, R. E. Bois, Y. A. Editor, p. 89. US: Zone books



## 2

Certain processes in painting can be compared with the physical and psychological aspects of mountain climbing described above. The symmetry in the paintings and videos made during this fellowship project is a consequence of my ambition to simulate how utterly engrossed a climber is when simultaneously using his hands and feet to hold onto and move across a mountain face. By doing something similar in painting and performative video to what a climber does, I wanted to explore the possibility of creating a new kind of space, an aesthetics that reflected the mountain's engrossing force. The patterns of movement in these works is relatively simple, but the point was not to have a total overview of the situation, as is commonly the case when one works on an axis that goes from the brain, via the eye, to the paintbrush or camera lens. I wanted to devise situations in which both hands were used simultaneously in order to break this axis and create an aesthetics based on the encounter between the asymmetry of space and the symmetry of the body.

## 3

In psychology, climbing, and painting, experience is described in terms of weight – lightness and heaviness. Lightness and darkness are also used. Stress is dark, the feeling of weightlessness is light. If one is to depict or recreate mental states in a picture, then the pictorial matter has to be given properties of light. One's mental headlamps must first be turned inwards, and likewise, the combination of colors and materials have to shine like reflectors of one's illuminated consciousness. The ambiguity of the fellowship project's title, *Images of Lightness*, hints at the connection between light (as in bright) and weightlessness. The paintings that I eventually made during the project consist of both light and matter. The light that shines on the edges of a large mountain, and the paint that was pushed around the canvas to depict it, can together represent transactions of energy where form, weight, lightness and light are different aspects of the same thing.

By using various techniques in painting, light and images can be created that are syntheses of energy and events in and outside of one's own consciousness. Is it possible, by casting light on a situation from the past, to create an artistic expression that does justice to the memory of the situation? Or would the memory be given new meaning as matter, light and form? Can one speak of a mental, transparent and symmetrical process in the transference between inner and outer landscapes?

## 4

Towards the third part of the fellowship period, it was necessary to find a more suitable place to work than my studio in order to make a series of paintings. The paintings were to be made with spray paint. Acrylic spray paint – good quality, lightfast, but toxic and foul smelling – and not suited for use in a building where others work. I had therefore stopped using spray paint, but there was now a reason to work with it again. The contact between the paint and surface involves air. And the visual qualities of the final result were to be evocative of air and airiness, symmetry and balance, lightness and light. I found a temporary place to work, a relatively secluded corner an open parking garage not far from the studio.

## 5

Before I began work in the garage, an image came to mind of an anisotropic situation. I am sitting on a mountain ledge in Trollveggen, 1500 meters over the valley below. It is dark around me, only the lights from the highway below are visible, where cars the size of match heads swing around the curves. Above me the stars shine intermittently, small points of light between the passing clouds. I see a shooting star. There is no wind. The ledge is only a square meter large, so there is little place to move. I am fastened to the ledge by a few wedges, so I won't fall all the way down if I sleep. Which I do a few times during the night. But I waken quickly again, forgetting for a moment where I am. The cold is annoying. I am a good distance above sea level, so even though it's late summer the temperature is only 0-5 degrees Celsius. I have forgotten my gloves. To keep warm I fold my arms around myself. It is this body position that I decide to return to in the garage. I take a spray can in each hand, yellow in the left and blue in the right, and spray while I try to remember what it was like on the ledge that night in 1996. After a while I consider myself done, put down the spray cans, and go inside to wait for the paint to dry. Since it's so cold and humid outside, it turns out to take a while. When the painting finally dries, I carry it away and hang it up in my considerably warmer studio. I study it a while and note that both the symmetry of the movements and the asymmetry of the surroundings are visible. The painting is a mirror image of movement and a state of mind. The movement in the painting points inward into pictorial space and upward; the form has a degree of unity, but the boundaries between figure and ground are airy and marked by the fact that the paint was applied without a brush. The painting also carries traces of the garage. There are some grains of sand in the paint from the concrete floor, which I remove, and the backside is dirty even after I have tried to clean it.

## 6

Before the parking garage, I worked on the rooftop of an office building under the open sky. It was flat and not bad for my purposes, but being there was illegal. I had to go out through a hatch in the ceiling to get there. Besides the toxic fumes just mentioned, the studio was rather cramped. The rooftop gave me more freedom of movement and thought, as well as some useful input. My brain began to work by itself. It thrived outdoors at this altitude and with views in several directions. The first time I brought a canvas to the roof to paint, my intention was to lure the body into changing its patterns of movement when working. Painters have always tried to break their routines and free themselves from standardized solutions, for example by changing the placement of colors on the palette or binding themselves to a ship mast, as Turner allegedly did, in order to convey real impressions. Such dislocation or relocation is also a painterly device, as when attempting a gesture as spontaneous and uncensored as possible, in order to lure the body into making a picture the brain conceived beforehand. Or more precisely: to lure the body into making a picture from memory, a picture that contains information from the place remembered, feelings in the earlier situation, together with information from the present circumstances of producing the picture. The memory I referenced on the rooftop was also from Trollveggen, but further down and earlier in the same climb. The place was directly under the mountain wall where snow lies the whole year; a ravine between the wall and the steep field of boulders one must pass to begin the climb. Passing through this ravine is tricky because it is steep and icy. The memory of this snowy ravine was both visual and physical. I remembered how it looked and the feeling the sight evoked as I passed through it and left it behind me. I chose precisely this memory because it had a rather clear mental form: the ravine was symmetrical and

distinct. The memory had a certain symbolic value as a rite of passage from something preparatory to something totally engrossing. I could also feel the memory in my body. Hence, it was a potential catalyst for a formal, pictorial investigation.

## 7

Most of those who have painted or drawn have experienced the frustration of not being able to portray something exactly as it is remembered or appears in the mind's eye. Many choose the face as a motif in their early attempts at painting, and the lack of symmetry in the facial features is often the first thing that reveals their lack of training. It can be frustrating that it should be so difficult to transfer one's vision or memory to paper or canvas. After many years of training in drawing and painting, I also became interested in photography. The seemingly uncomplicated causal relationship between reality and image was fascinating and simple. Neutrality and symmetry. What one photographed had, in a way, touched the negative, thus guaranteeing the veracity of the image. Photography as testimony of a lived life and history was also important. Among climbers, as in many other milieus, photography and film have been used to bear witness to the places you've been and the mountains you have ascended. At the same time, photography has become increasingly dematerialized. With digitalization, photography and video have become detached from paper, negatives, magnetic tape and albums. Although we are surrounded by images, the material connection between the motif and the image has become more vague, and the causal relationship between the world and image thus more difficult to trace. When I was a student it was common for painters to work from photos, emulating the photographic surface following the example of, for instance, Gerhard Richter.

## 8

The paintings produced in the last part of the fellowship period have a process- and material-oriented relationship to photography. They are encounters between an *illuminated* memory and painting materials. I have tried to capture the moment of exposure, the moment when light enters that area of consciousness where the memory resides. I also do what Dubuffet describes as *finding images in existing* material – in my case both in the body and out in the world on the canvas. In earlier work the concern had been with how photography manages or doesn't manage to convey movement. In this project, the focus is turned more towards the domain of the brain or memory, in other words, away from the specific characteristics of photography and towards the body's own gaze: the muscles', skin's and nervous system's own memory, explored and expressed using color, the picture surface, hands and eyes. One might view it as a retreat to the body and inwards, and as a flight from the world as image. It can also be seen as an attempt to start from the beginning, that is, to investigate the connection between touch and memory, and the body's capacity to create images on its own terms, own scale, weight, structure and patterns of movement.

## 9

Yves Klein was one of the first artists to attempt, with a certain humor, to minimize the distance between the body and image. Pollock had laid the canvas on the floor and incorporated his own bodily rhythm in his compositions. Klein, however, was explicitly performative, conceptual, and had a wit that pointed in several directions for coming

generations of artists. Both artists worked in their own way with improvisation, in Pollock's case inspired by jazz and American beat culture. Improvisation has also been important to me, perhaps just as much in relation to the limits set by mountain walls as to jazz. Free processes within given constraints. Some standard images in the mind, most of all memories.

## 10

In Werner Herzog's film *The Dark Glow of the Mountains*<sup>3</sup>, a documentary about the climbing of Gasherbrum 2 in the Himalayas, Reinhold Messner says that he sees himself as an artist. He explains this by describing his climbs as drawings – not in the landscape, since he consciously avoids leaving traces behind him, but in his soul; an immaterial, esoteric form of trace-making, primarily in his own life, but also for others. It should be mentioned that Messner's routes in the mountain are also charted on maps and in guidebooks; hence visual traces of his journeys also exist. It is uncommon to expose oneself to the kind of risks Messner takes in order to experience symmetry or make art. Most of us seek out places where we feel safe; where we can be ourselves and find a balance between our needs and what we can manage, where we can express ourselves freely or at least expect a sympathetic response. I find myself somewhere in between and belong perhaps to the group of middle class people who mostly seek comfort and security, but who are also attracted to moderately challenging situations, both physically and mentally. Whether or not this attraction has to do with mastery or repression, it has become such an integrated part of my life as an artist and climber that it is just as much a method for inspiration as the fulfillment of a need. It has also deepened my interest in improvisation.

## 11

Both climbing and painting involve a quivering sense of expectation, risk and surprise, on an emotional as well as symbolic level. It's a matter of grasp, and a matter of form. Form and recognition. Mental and bodily recognition. I wanted to recreate or in some way mirror the total physical and mental immersion in a situation like that on Trollveggen. To pass through the snow-filled ravine I had to be in balance so as not to slip, and had to kick away snow in order to secure holds for my hands and feet. I was focused the whole time and totally engaged in the task before me. Both hands were at work at the same time. I was in state of animated symmetry. It was this symmetry I chose to pursue further in the painting begun on the rooftop. A can of spray paint in each hand. The same movement. Same pressure. Same tempo. One sweeping stroke at a time. All carried out within ten minutes. No way back. The body and mind tuned into the same frequency, totally permeated by a memory, a place, a situation. The situation folds itself around me, I entwine myself in the situation. I grab hold, carefully take a step, am balanced. One more step, stick my hand down in the cold snow, wait, look around. Go carefully on.

3 Herzog, Werner: *Gasherbrum: The dark glow of the mountains*. (Film). 1984. Werner Herzog Film.

The synthesis of this: a curved, concave form, yellow and blue, left and right, a small space between two expanding movements. (Fig. 1). A tight, steep passage. Floundering arms like swimming strokes in mid-air. Purposeful floundering with a clear goal – to



Fig. 2

get through unscathed. Done. The remaining process of finishing the painting involves observation and revision. The framing and accentuation of forms that tell stories. The reworking of the original gestures is not about memory but about the cultivation and accentuation of that which occurred on the rooftop. The aesthetic reworking of the traces made under the sway of memory. The traces' and forms' intrinsic value. The painting's intrinsic value. The memory is still manifest in the vestiges of the movements on the rooftop, but the painting's aesthetic energy emerges now in the encounter between the viewer and the material image. I make small adjustments, look, think, make a few more. Done! I highlight and fine-tune those forms that surprise me most, in order to learn from them and see what they may lead to in the next work. In order to increase my skill in creating form and recognition.



# Synopsis

## Final thoughts on the fellowship project *Pictures of Lightness*

In the following text I shall evaluate the fellowship project's development and result in relation to the revised project description. The project is practice-based and builds on firsthand knowledge of both mountain climbing and painting. The method has been to construct potentially interesting artistic situations informed by the world of mountain climbing, and to take this further into more unfamiliar territory. I have chosen a direct, action-oriented approach to the themes being treated and the problems that are raised. Some might claim that since the project is practice-based, both the questions and answers are manifest in the artistic material, the work, and the process themselves. This is to a large degree true, and this synopsis does not attempt to address in depth all the questions that have arisen during the course of the project. My critical reflection concerning the project's development consists of four essays and an appendix. The revised project description serves as the point of departure for the following summary, which will to a certain degree overlap the content of the essays. Also included are quotations from the project notebooks, which document reflections on the project since its inception.

### **Distance and closeness**

Mountain climbing has a privileged and mythical status in our culture. Philosophers, authors, psychologists and professionals from other disciplines have written about mountain climbing in various ways and from different perspectives.<sup>1</sup> In the field of art, however, climbing is underanalyzed. Although mountains have often been depicted in painting and photography, little art has been made that addresses the phenomenon of mountain climbing and the experience, movement, aesthetics and psychology involved. Several questions were posed at the start of the project: What would the result be if pictures were produced that combined experiences and skills from painting and the world of mountain climbing? What would they look like? Would they reveal or generate any new knowledge? New insight? New experience? Does climbing have an aesthetic potential that has yet to be investigated?

At a distance, a mountain's form is clear and stable. Up close the situation is one of chaos and instability. The climber creates order in this chaos by means of movement and resilience, following the manuscript and choreography of the rock. The landscape behind is large and spacious. The rockface in front extremely close.

“As you approach a rockface or a mountain, you automatically look for lines, formations and weaknesses in the surface. Weaknesses may be indicated by areas where the surface is not too shiny, too steep and too impenetrable; by cracks, holes, edges, and outcroppings – in short, ways to move forward. The character of the rock's surface changes before your very eyes. You want to set yourself in motion despite the pull of gravity. The formations of the rock provide the potential for movement. You want the hardness of the rock to break down. Resistance gives way to openness. The rock opens up to your eyes as you advance on it in a chain of single movements, one after the other. You go from being unsettled to

1 Peter Wessel Zapffe. Arne Næss. Michel Serres. Gunnar Breivik, Rene Daumal, James Salter. Kathleen Jamie. Mihaly Csikszentmihalyi, mfl.

being composed. You become like the rock, rocklike. In a way you follow a path of weakness, hold on to the weak points of the rock or recognize the rock's weaknesses in your own body.”

This note is from November 2009, shortly after work on the project began. My more recent paintings are located in the aesthetic space described in these observations. The paintings deal with surface presence. They are three-dimensional, but on close inspection a deeper, expanded space unfolds. Towards the end of the project I worked on developing several different kinds of pictures in order to create a range of entry points into this complex and contrasting aesthetic terrain. I have worked with both abstract and figurative imagery, and within a relatively limited color scale in order to give unity to the investigation. All the drawings, paintings and video works produced during the fellowship period have made my ideas about space more ambiguous and complex than they previously were. The transition from video back to painting has expanded my thinking about the plasticity of the image and interactive relationship between two and three dimensions. The work with symmetry, balance and large movements has made me attentive to the difference between the path leading from the brain, eye, arm and paintbrush into the picture via central perspective, and a space that for me has now become more unpredictable, crystalline and time-based. Close study of the movements involved in climbing has deepened this experience. In climbing you interact and become one with the rock in order to hold on and move further. In painting you enter into a pictorial space, keeping track at the same time of the surface texture and paint strokes. Like the hand that grips and lets go of the rock, the eye shifts between resting on the painting surface entering into pictorial space.

### **Language and autonomy**

What insight has been gained and results produced by intermingling perspectives and skills from painting and mountain climbing? This question touches on the issue of the autonomy of art. Maurice Merleau-Ponty writes that painting does not imitate the world, but is rather a world in itself.<sup>2</sup> I have explored what this world could contain. Can it involve more senses than sight? Can such a world in itself be extended by adding skills and perspectives from another domain? Such questions concerning the relation between Merleau-Ponty's autonomous world, i.e. painting, and the world at large, became more pressing towards the end of the project period. Some of the possible answers are embodied in the works I have produced, some are suggested in this text, and some are discussed in the essays that follow. One of the reasons why I embarked on this project is that I had previously noticed how certain experiential aspects of mountain climbing were present in the works I produced. One example of this has to do with falling, which is discussed in the essay *Mind Shutdown*. I began exploring this both by filming climbing and investigating how the eye is active in the context of climbing compared to how the eye is integrated in the act painting. I considered how the eye was affected by the thought of falling. Balance, verticality, gripping and obsession are among the other factors I have worked with. In several series of paintings in various formats, the use of my hands, fingers and the body's extension, range, and symmetry draw directly on the act of climbing. I also simulated mental states from different situations on the mountainface to see what impact they might have on the aesthetics of painting.

2 Merleau-Ponty, M. (1948). *The World of Perception*. US: Taylor & Francis Ltd.



“I am working now with paintings and drawings that challenge my ideas about visibility. They are made by gripping and making traces on large gray or black sheets of paper. Since both hands are involved at the same time, it is impossible to have a complete overview of what I am doing. The pull of gravity is in play since the pictures resemble mountains and rock and are difficult to mount on the wall. They are about range, positioning, work, aesthetics, visibility... Are somewhat reminiscent of Robert Morris’s series *Blindtime*.”

This note is from 2010. It concerns the relationship between thought, movement, visibility and touch. There are many words that reappear in my notes during the entire project period, such as *range* and *visibility*, and the descriptions have a relatively high temperature. The bringing together of my interest in both mountain climbing and art had the effect of heightening my desire for a deeper understanding of both and is reflected in the notes. Also evident in the work and notes from this period is the desire to find a new and suitable artistic language for my combined perspectives, rather than to elaborate on or criticize established artistic conventions. This tendency suggests that I had either experienced my artistic means as inadequate for task I had assigned myself, or that I sensed a possibility of finding new means. Or both.

### **The registration and aesthetization of movement**

Painting is about the leaving of traces, touch, and aesthetic choices. It can also entail taking chances. Climbing involves power, the choice of routes, gripping and movement. The feeling of space in climbing differs from painting due to the particular body movement required and dimensions in which the activity is played out. Verticality, presence, balance, and close contact with the wall are common to both climbing and painting. They also share a performative element. Some acts can be irreversible, which in itself can become an aesthetic tool in painting. When analyzing my earlier works, it was clear that many of them were marked by at least one such irrevocable act; a spontaneous and performative operation that could not be undone. In addition, they were marked by several, more analytical operations, which were carried out after the spontaneous ones in order to tone down or accentuate gestures that couldn’t be totally changed without altering the fundamental idea of the painting. This performative aesthetic corresponds to the aesthetization of risk in mountain climbing. It also corresponds to the notion of deskilling or reskilling, which I address in the essay *Deskilling Reskilled*.

“The eyes moves nervously up and down, from side to side, in an attempt to map out space and the rock’s surface. The eyes anticipates the body’s movement and chart out a path for the hands and feet. The movement of the hands should be purposeful and direct. The grip should be firm. The gripping hand signalizes safety and calms the eyes. The security of the body calms the eyes. Paradox: The more prepared the body is (well-trained, rested, etc.) the less the eyes move. The body steers the eyes, which steer the mind, which becomes peaceful. It’s peace one is seeking. Physical quietude, the absence of fear, is the goal. The absence of fear allows one to see several possibilities. Instead of feeling forced to find the best or only way up, several ways appear possible and interesting. This faith in the body goes way beyond mountain climbing.”

This note from 2011 is an attempt to identify points of convergence between painting and climbing in which presence, acquired skills and the body's corporeal knowledge are involved. The observations also bear witness to how modern video equipment makes it possible for us to study at close range our own and others' body movement. It would appear that the quality of the video images is good enough for their instrumental use as training aids as well as in art. The text also suggests that part of the goal of mountain climbing is the experience of lightness. The note, which is partially quoted in the text *Touch and Go*, continues:

“The eye creates and anticipates a sculptural (à la Rodin) and functional coupling of the hand and mountain that must bear the weight of the body. This image is created in the mind as a consequence of sensation from the outer tips of the fingers. It is satisfying to have an inner picture of oneself anticipating the position and pose of one's own body, where the points of contact with the mountain are small, few, light and aesthetic. This creates a feeling of lightness. The eye measures the weight, the hand tests the judgment of the eye. Small grips, deep pleasure!”

The latter part of this quotation talks about the connection between the body, movement, and the creation of inner pictures; how one can visualize oneself inside an invisible landscape; how the outer image of the hand gripping the rock passes along the arm to the brain and into a mental landscape. As the project progressed, after concentrating on video and movement and performative works focused on the body, painting came again to mind but as something different than before. This reestimation of painting was clearly inspired by the thoughts mentioned above. I began to imagine an axis stretching from the brain, via the eye and arm, out through the hand and further to the fingers and paintbrush onto the canvas, paint, and out into pictorial space. In my mind the paintbrush became a magic wand, half part of our material world and half part of the fictive space that, via perspective, reaches into the invisible. The work on performative video and the focus on the mountain, materiality, deskilling, touch and grip made me



Fig. 1

want to challenge this axis. This development was stimulated by thoughts concerning the body's own knowledge and skill. I wanted to make art that said something about this corporeal skill, to find out what it was and if it could be visualized.

In the first video pieces I made, learned skill was reflected in the hand's gripping technique and in bodily movement on vertical terrain. After editing, the movements became a choreography determined by the mountain's own qualities as well as a study



Fig. 2



Fig. 3

of light and rock. Further development of the video work resulted in *Vitruvisk Travers*, *Vertical Intersection*, *Gravitational Space with Bicycle Seat* and *Fall into the Horizon* – all of which were conceived as variations on the same theme, but now with movement in an architectural setting and in unfamiliar surroundings. (Fig. 1, 2, 3). The architecture made these videos more compact, while the focus on performative strategies brought

to mind – even more so than in *The Optimal Grip* – work by contemporary artists such as Alex Hubbard and Paul Chan, and artists from the second half of the 20th century such as Yves Klein, Bruce Nauman and Trisha Brown. These videos contain occasionally humorous encounters between learned skills from climbing and performance art, between nature and architecture and, not least of all, between video and painting. Some of them deal directly with my own painting as well as and the history of painting.

### **From figuration to touch and back again**

Risk in painting is associated, among other things, with authenticity of representation and originality of observation. Attempting to make something out of nothing or on an empty surface is risky business. In the first paintings made during the project, I simulated the climbing skill of gripping and based the composition on gripping points on the mountain and rockface. Deskillling reskilled. (Fig. 4). The material used was also partially from the world of mountain climbing, e.g. magnesium mixed with pigment in order to create friction and simulate light. The ground consisted of gray and black paper. Movement and gripping were the focus in the first works on paper. It was difficult to grasp onto the smooth paper surface, and the traces of struggle with the painting ground are highlighted in the final image. In the videos, I both drew attention to skill and called into question the same skill. In subsequent works on paper, skill was treated separately from climbing and became an underlying conceptual issue for those who wished to take a deeper look at the painting process itself, also in relation to the concept of deskillling. In the work that followed these paintings, I continued to focus on touch, bodily perception, scale, and the question of skill, but I also wished to introduce psychological aspects of



Fig. 4

both climbing and painting – including the experience of the sublime. I wanted to say something about falling and, in general, develop the psychological dimension of the works' aesthetics. This led to using more color in the paintings, different grounds, and varied formats, which resulted in a figurative project towards the end of the fellowship period: I painted hands. Immediately prior to this, I made a series of paintings using my fingertips. These were an investigation of the possible semblance between the hand's



Fig. 5

capacity for touching and gripping as shown in the films, and traces of the hand on the painting surface. I focused on light touches rather than powerful grips. These paintings also have a back side, an invisible side, which is rather interesting because the format is roughly the same size as my two hands. The back sides of the pictures also testify to the challenges I posed to myself during the working process. Skill, scale, touch and falling were the driving principles for these paintings. It was from these works that the desire arose to develop the project's psychological dimension. The prior works just mentioned had a psychological aspect too, but the process was marked by surfaces meeting other surfaces: skin against rock, skin against skin, skin against paper, the eyes facing the sun, the camera facing rock. I had not yet used a brush but wished to be clearer, to penetrate the surface of the picture, rock and body. I chose to paint from memory, that is, I chose to conjure up memories and to see what this would lead to. This process is elaborated on in the text *Symmetry and Recognition*. The evolution of the project thus took a turn from matter to energy, from matter to waves. The end of the project period marked a final return to figuration. I painted the hand that had been filmed at the start of the project. The circle that began by filming the hand's contact with rock closed with the same hand depicting itself, painting itself, as it is about to touch the rock. (Fig. 5).

This circle of touching is likely not closed once and for all in the work of this fellowship project. Its axis, however, has become clearer and thus easier to explore further. The axis begins and ends in the invisible. From inside the body, from muscles and nerves, to that which you don't see in a picture, that which you only sense deep inside pictorial space; via the brain, eyes, arm, hand, grip, touch, paintbrush, paint, surface, perspective – and back again.



## Appendix 1:

Paper presented at the seminar *Image=gesture*

Bergen, november 2011.

Hosted by: Nomadikon, (University of Bergen)

# Gestures of thought

Today I want to speak about gesture and how it (whatever it is...) unfolds and manifests itself in my current artistic work. I am an artist based in Oslo but I'm also a reasearch fellow at The Academy of Arts in Trondheim, so this paper is closely linked to my project there. My current work is in film, so in addition to my little talk I will show exerpts from two of my latest films.

The writer and philosopher Michel Serres has dedicated his book *Variations sur le corps* to someone a little unexpected. I quote: I dedicate this book to my gymnastic teachers, my trainers and my mountain guides, who taught me how to think. I find this dedication truly inspiring and it has been useful in circling in the core theme of this paper. I am myself a climber and I have drawn heavily on a lot of aspects from this activity in many of my projects, including the ones you are about to see. I can easily identify with Serres multidisiplinary mentality as a writer.

The films I will show you today are both more or less from the realm of climbing, even though they are much more inspired by the work of for example Gordon Matta Clark, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Bruce Nauman, Joan Jonas and Yves Klein, than by conventional climbing films or extreme sport films that now are everywhere on the internet. I have lately also gotten some inspiration from filmmakers like Harold Lloyd and Buster Keaton. Their films express real situations and seriousness that extend pure comedy.

My notion of gesture has both a conceptual and a physical side. Physically it has developed from my long-time training and practice as an abstract painter, and of course my very passionate devotion to climbing and that particular form of movement and the sense of space that comes with these moves. Conceptually I have been inspired by the texts of Maurice Merleau-Ponty, especially in the beginning of this project, and as a follow up I looked a little into David Abram. When I slid into making films, I took pleasure in reading Gilles Deleuze and his writing on movement-images, and of course as I initially mentioned, I have been inspired by the diversity and multidisiplinary writing of Michel Serres. Lately I have also reflected a little around the thinking of Giorgio Agamben, and looked specifically into his writing on gesture.

When one starts to think about something and your main topic is given, as in this seminar, the questions start to arise. For me most of the questions come to the surface while I'm climbing, and a lot of them have in one way or another something to do with movement, contact and gesture. For example:

What is a gesture? What does it express? How does the gesture manifest itself in my films or indeed any film? What kind of gestures manifest themselves through climbing? Is the grip an important gesture? The reach? Do these gestures have anything to say about the space we inhabit? Or the limitation of our body? What about contact, identity with the mountain, the movement upwards, the animalistic character of the moves? And when it comes to film: What about repetition, radical filmatic montage, camera placement? And finally what about challenge and fear?

All these questions are to me interesting and important. And they all touch upon one core aspect: How do you link moving to thinking? Is the movement a gesture? And is the gesture a thought? Do our limbs think? Do my fingers see? Where is our thinking situated? If the gesture is what Giorgio Agamben suggests in his text *Notes on Gesture*, the communication of our ability to communicate, then what about the gesture as a manifestation of our willingness to challenge the limitations inherent in our bodies? Has the gesture anything to do with the urge to test, challenge and move outside our own sense of space, our own frame, the limits of our bodies?

With these questions in mind I will show you an excerpt from a film entitled *The Optimal Grip*

I started to film my own climbing because I wanted to explore movement and the limitations and possibilities of the body. Through this I experienced that for me moving was closely related to reading and thinking and the production of images.

I read the wall as I climb, and it might be that there is some thinking going on also, maybe even within the moves.

Climbing is a primitive form of movement and it has got some animalistic quality to it. It is in some ways instinctive and in some ways choreographed by the mountains and nature of the stone. In a piece by the artist Bruce Nauman from 1971 it is written:

“Pay attention motherfuckers.” The text is mirrored but it gives a pretty clear idea about how you are to approach art. Art can be a place or a locus of attention. In the same way, climbing can also be an excellent locus of attention because you engage in something that demands a great deal of effort and concentration. You move, think and read the wall all in the same moment.

There are two main gestural points of contact in the execution of climbing: the grip and the reach. Both define the limitations of the body when confronted with the mountain. When you are gripping the rock, your own strength and the size and character of the hold decides whether you will be able to do the move or not. When you move upwards and you reach for the next hold, the length of your reach is the next issue. Again it is your strength, balance and the character of the rock that decides if you will make that reach and not fall off onto the ground. Both these gestures, if they indeed can be defined as such, display in all of their horror the limitations of your body in harsh surroundings. The images display closeness and contact in opposition to huge landscapes and deep space.

The film represents in a way the human will, need and obsessive passion to explore, challenge and possibly overcome the limitations of the body. In one way you seek to move like an animal, without fear, in complete contact with yourself and the rock, moving naturally in your own habitat and familiar landscapes like a mountain goat or a monkey. In another way you want to challenge this frame, habitat and familiarity in your own body and move away into new areas, and break the limitations set by your body, and your own habits. You want to create some order through your movement in surroundings that seem very chaotic when you are so close to them. In climbing fear is very close at hand, and it is very closely related to your willingness to explore and challenge the limits of your body. This is in many ways the very core of my projects.

In a way I think we read when we move and we think through our movements. The move is a thought, and when I climb I read the wall through my thinking moves. The movement manuscript is created in the meeting between the mountain and the body.

There is possibly a second set of gestures that I explore in my work; the manipulation and reading of images. I use a set of means to display my “mountain-reading,” my “movementthinking” and my exploration of my “bodylimits.” These means are



continuously in play as my work unfolds. They are present as I climb and in the creation of new sets of images.

I have as I said structured the film through placement of the camera. The camera is situated according to my moving limbs. The french director Alexandre Astruc talked about using the camera as a pen, *le camra stylo*. I think in a way I go even a bit further as my camera now sees as if it was an eye on the chosen limb. The limbs become eyes, and if my limbs can see then the different camera placements become different ways of thinking, different modes or even different “movement-thoughts.” The camera moves represent writing, reading, thinking and gesture simultaneously.

Then there is the repetition. There is a repetitiveness in the moves. There is a repetitiveness in the clips. It all adds up to one eternal set of upward-reaching moves. Moves towards light, moves to experience lightness. Moves choreographed by stone, body and light. All to reach a state of lightness. As if the body cuts its way through a chaotic space creating meaning and a temporary feeling of order. Reading, writing and thinking like a human being, moving like a thinking animal.

I also use a sort of radical montage in the film you saw. Clips from different locations. A multi-topographical montage of images showing the same moves in different surroundings. Fractions of moving limbs, almost like a fragmented cubist painting. The limbs seem to have their own inherent limits wherever they move.

So can it be that the gesture, at least in my work, expresses a discontent in just staying in your usual habitat or in the usual human state, just in your own bodyframe so to speak? That you want to pass over from one state to another? According to Michel Serres again, humans are the only beings that have a body that is not specialized to inhabit specific environments.

It seems that we have this urge to continually expand and occupy new spaces, or pollute them as Serres would say. But at the same time it seems that the gesture also expresses the urge to become an animal, or at least to move like an animal, without fear in its favored environments. Being on top of our fear, knowing of it but not absorbed in it. This is a great state of consciousness, that can be obtained and experienced in short glimpses in climbing, in art or indeed in other activities as well.

Giorgio Agamben defines the gesture as “communicating our own ability to communicate,” to be in your own medium, expressing it. He goes on by saying that what characterizes gesture is that in it there is neither production nor enactment, but undertaking and supporting. In other words, gesture opens the sphere of ethos as the most fitting sphere of the human.

If my body is my medium then I might add that the gesture in my films signals this and more: You want to express your medium, yes, but at the same time you want to free yourself from it *and* challenge your frame.

So can it be that all these moves and gestures I display and explore here, rehearsed and spontaneous movements on mountains and architecture, are the visualization of thoughts in the form of moves? Does the expressions movement-thinking and mountain-reading, gesture-writing give meaning in the context of these films of mine...?

## Bibliography

- Abram, D. (2010). *Becoming Animal. An Earthly Cosmology*. New York: Pantheon Books.
- Agamben, G. (2000). *Means without end: Notes on politics (Theory out of bounds)*. US: University of Minnesota Press
- Ament, P. (1977). *John Gill. Master of rock*. US: Stackpole Books.
- Armstrong, Lisbon, Melville. (2001). *As Painting: Division and Displacement*. Cambridge: Mit-Press.
- Bal, M. *Travelling Concepts*. (2002). London: University of Toronto Press.
- Benjamin, W. (1939). Kunstverket i reproduksjonsalderen. Bale, K. Bø-Rygg, A. (Red). *Eстетisk teori*. (Utgave 1). Norge: Universitetsforlaget.
- Bois, Y. A. Krauss, R. (1997). *Formless. A users Guide*. New York: Zone Books.
- Bois, Y. A. (1993). *Painting as Model*. US: The MIT press
- Bryson, Norman. (1990). *The Gaze in the expanded field*. Fra: *Vision and visuality* ed. by Hal Foster. US: The New Press.
- Bochner, M. (2002). *Measurements: Works From The 1960's/1990's*. FR: Bourgoigne.
- Buhl, H. (1954). *Nanga Parbat Pilgrimage. The Lonely Challenge*. London: Baton Wicks.
- Caillois, R. (1961). *Man, Play and Games*. New York: Free Press of Glencoe.
- Caillois, R. (1985). *The Writing of Stones*. US: University Press of Virginia.
- Connor, S. *Shifting Ground*. The English version of an essay published in German as 'Auf schwankendem Boden', in the catalogue of the exhibition Samuel Beckett, Bruce Nauman (Vienna: Kunsthalle Wien, 2000). From Steven Connors webpage.
- Danto, A. (1999). Pollock and The drip. *The Nation*. US: NY
- Daumal, R. (1952). *Le Mont Analogue. Roman d'aventures alpines, non euclidiennes et symboliquement authentiques*. England: Stuart Press.
- Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow*. New York: Harper & Row.
- Goldberg, R. (1998). *Performance: Liveart since the 60s*. US: Thames and Hudson.
- Herzog, W. (1984). *Gasherbrum. The dark glow of the mountains*. (Film). Werner Herzog Film.
- Loupe, L. og Dobbels, D. *Falling into the World: Gravitational Space*. From: <http://sky-writings.blogspot.no/2008/12/sight-fall-time-of-light.html>, March 2015.
- McCarthy, P. (2009). McCarthism. *Modern Painters. November 2009*. s. 59 – 71. US: NY.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Kroppens fenomenologi*. Oslo: Pax forlag. (1994).
- Merleau-Ponty, M. (1948). *The World of Perception*. US: Taylor & Francis Ltd.
- Merleau-Ponty, M. (2008). *Øyet og ånden*. Oslo: Pax forlag.
- Merleau-Ponty, M (1968). *The Visible and the Invisible*. US: University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1949). *Cezannes tvil, fra Sens et non-Sens*. Overs. Mikkel B.Tin, Oslo: Universitetsforlaget. 2008.
- Rosenthal, S. (Edited by). (2011). *Move. Choreographing you*. England: Hayward Publishing.
- Messner, R. (2003). *The Naked Mountain*. Wiltshire: The Crowood Press.
- Morley, S. (2010). Introduction. Morley, S. (Red). *The Sublime*. UK: MIT Press
- Newman, B. (1990). *Selected Writings and Interviews*. New York: Alfred A. Knopf.
- Næss, A. (1950). *Opp stupet*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Roberts, J. (2010). Art after deskilling. *Historical materialism*, 18. pp. 77 – 96. DOI: 10.1163/156920610X512444
- Saint Exupery, A. (1953). *Sand, vind og stjerner*. Oslo: Tanum.
- Salter, J. (1979). *Solo Faces*. New York: North Point Press.
- Serres, M. (1985). *The Five Senses. A Philosophy of mingeled Bodies*. New York: Continuum.
- Serres, M. (1999). *Variations sur le corps*. FR: Le Pommier-Fayard.
- Serres, M. (1990). *The Natural Contract*. FR: Francois Bourin.
- Shusterman, R. (2008). *Body Consciousness*. New York: Cambridge University Press.
- Slagstad, R. (2008). *Sporten*. Oslo: Pax forlag A/S.
- Terray, L. (1961). *Conquistadors of the Useless*. London: Baton Wicks.
- Quigley, M. (1978). Falling. Wilson, K. (Red). *The Games Climbers play*. (2nd edition, pp. 428 – 430). UK London: Baton Wicks
- Varela, F. Thompson, E. Roch, E. (1993). *The Embodied Mind*. London: MIT Press
- Zapffe, P. W. (1968.). *Barske glæder*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Zapffe, P. W. (1941). *Om det Tragiske*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

## Picture credits (Web)

- Morris: Robert Morris, Blind Time IX (Grief), 2009. Courtesy the artist and Sprüth Magers Berlin London.  
<http://artdaily.com/news/42437/New-Drawings-by-Robert-Morris-at-Spr-th-Magers-in-Berlin#.VVCKNtrtmko>
- Nauman: <http://www.medienkunstnetz.de/works/bouncing-1/>
- Tintoretto: [http://www.wga.hu/html\\_m/t/tintoret/3a/1mark.html](http://www.wga.hu/html_m/t/tintoret/3a/1mark.html)
- Turner: <http://www.artribune.com/2014/04/il-pittore-del-mare-e-delle-onde-turner-a-greenwhich/snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth/>

# Norske tekster

# Innledning

Målet med dette stipendiatprosjektet, har vært å undersøke maleriets og fjellklatringens egenart og autonomi. Er de lukket inne i sin egen estetikk, sine egne produksjon- og bevegelsesmønstre, sine egne omkringliggende strukturer og sin egen psykologi, eller kan de også ha noe til felles? Hva skjer om man bevisst bryter ned og blander to disipliner som disse, i produksjonen av kunst? Mister maleriet sitt særpreg, eller åpnes det opp for nye perspektiver?

Jeg har nærmet meg problemkomplekset på en synkron (ikke-kronologisk) måte. Bilder, videoer og tekster kretser rundt noen sentrale problemstillinger og følger ikke etter hverandre i tid. Spørsmålene som tas opp har blitt undersøkt til forskjellige tider, på forskjellige måter, og på ulike nivåer gjennom hele stipendiatperioden.

Tekstene eller essayene i denne kritiske refleksjonen, seks i alt, handler om klatringen- og maleriets potensial for å kartlegge rom, ferdighet og bevegelse i et utvidet felt. Det første av essayene, *Deskilling re-skilled*, står sentralt i refleksjonen og tar utgangspunkt i begrepet *deskilling*. Det diskuteres her kartlegging, mestring og bevegelse i lys av dette historiske begrepet og av egen kunst produsert i stipendiatperioden. Nummer to, *Touch and Go*, handler om hvordan bilder brukes, alminneliggjøres og glemmes igjen i vår tid med utgangspunkt i Walter Benjamins essay *Kunstverket i reproduksjonsalderen*. I teksten *Symmetri* gjør jeg noen tankeprang og undersøker om estetiske virkemidler i maleriet kan motsvare reelle situasjoner fra klatringens verden. Essayet: *Å falle*, handler om det sublime og den siste teksten, *Synopsis* er en kortfattet sammenfatning av hele stipendiatprosjektet sett i relasjon til revidert prosjektbeskrivelse. Jeg har også valgt å inkludere et foredrag som ble fremført under det internasjonale seminaret *Image=Gesture* i Bergen november 2011, midtveis i prosjektet. Det var opprinnelig skrevet på engelsk og het da *Gestures of Thought*. Dette foredraget er kun forsiktig redigert for å gjøre innholdet tilgjengelig som tekst for lesning, og ikke kun som fremføring. Foredraget er vedlagt den kritiske refleksjonen som et appendiks.

Alle foto i denne teksten er tatt av forfatteren, dersom ikke annet er notert.

Jeg ønsker å takke min veileder Maaretta Jaukkuri for inspirasjon og kritisk veiledning. Jeg ønsker også å takke Jon Arne Mogstad, Erik Sigvaldsen, George Morgenstern, Gry Lunde, Henrik Haugan og Halvard Haugerud. Sist men ikke minst ønsker jeg å takke min kone, billedkunstner Kari Brit Kjerschow for tålmodighet og innsiktsfulle innspill gjennom hele perioden.

# Deskilling Reskilled

Våre omgivelser kan for dem som har blick for det, trigge indre kart over potensielle bevegelser. De blir estetiske diagrammer: koreografiske skjemaer av natur og arkitektur, og fortegnelser over berøringspunkter mellom kropp og omverdenen.

Å kartlegge rom, ferdighet og mestring, har vært sentrale mål i dette stipendiatprosjektet. Og da tenker jeg på kartlegging i sin enkleste og mest primitive form: å bevege seg i sine omgivelser. Verkene inneholder mange uventede kontaktpunkter: hud mot stein, hender mot lerret, magnesium mot papir, pensel mot maling, gummi mot betonggulv og sko mot vinduskarmer. Men hva vil det egentlig si å kartlegge rommet, terrenget, ferdigheten og disse berøringspunktene i medier som maleri og film? Og hvordan involvere sin kropp og flere sanser enn synet alene i produksjonen av verk? Holder det ikke å stå stille og filme eller male? Er ikke poenget med kunst å finne på noe nytt, lage en egen estetikk og i avdekke nye rom, og ikke bare undersøke de rom som finnes her allerede?

Kartlegging er ofte betinget av ferdighet, eller det man på engelsk kaller *skill*. Det er for eksempel farlig og vanskelig å klatre, og på den måten kartlegge en vertikal fjellvegg uten å ha fått adekvat opplæring. Maleriet stiller oss overfor estetiske og tekniske utfordringer, men er sjelden livsfarlig.

## 1

Når man bestemmer seg for å la sitt stipendiatprosjekt springe ut fra to besettelser, maleri og fjellklatring, er det opplagt at ferdighet må bli et sentralt poeng, en dynamikk og en motor i arbeidet. Besettelse fører til at man legger mye tid og arbeid i det man er besatt av, og at ferdighetene bedrer seg. I sport fører økende ferdighet til økende kroppsbevissthet, og, over tid, til en dypere forståelse av bevegelse. Mitt begrep om ferdighet utviklet seg først fra sport, deretter fra kunst. I sport, som i dette tilfellet er fjellklatring, blir man bedre gjennom å automatisere og effektivisere sitt bevegelsesmønster. Det individuelle særpreget kommer seint i en utøvers utvikling, hvis det kommer i det hele tatt, og handler om anatomi og psykologi. I kunsten blir man oppmuntret til å finne særpreget på et tidligere tidspunkt i utdannelsen sin. I kunst er ferdighet som oftest knyttet til håndverk og teknikk, og har siden begynnelsen av forrige århundre fått mindre og mindre status hos kritikere og eksperter. Kritiker og kurator John Roberts sier i en artikkel fra 2009<sup>1</sup>: «The absence of would-be palpable skills in contemporary and modern art has become a commonplace of both conservative and radical art-criticism». Ferdighetens endrede betingelser på samtidskunstarenaen har gjort kunsten noe mer isolert fra vanlige folks liv enn det noen mener er ønskelig. Autonomien man har vunnet, har gjort kunsten mer sårbar i konkurransen om publikums oppmerksomhet i samtidskulturen, kanskje særlig i forhold til sporten. Teoretiker og kurator Irit Rogoff sier et sted at sporten har det nærværet kunsten prøver å gestalte. Det er viktig å formidle at det er den tekniske håndverksmessige ferdigheten som har endret seg i den moderne kulturen, ikke kunstens evne til å fornye seg og skape nye arenaer for uttrykk. Det er det å skape et personlig uttrykk gjennom manuelt arbeid (*labour*), som har mistet mye av sin aura. Roberts sier videre i samme artikkel: «Arts tradition of negation persists, because negation persists, and, if this is so, then the dialectic of skill, deskilling and re-skilling becomes the very means whereby this

1 Roberts, J. (2010). Art after deskilling. *Historical materialism*, 18. 77 – 96. DOI: 10.1163/156920610X512444

dynamic expresses itself. That is reflections on skill (as withdrawal from received skills) as much as the development of new skills becomes part of of the restless, ever-vigilant positioning of arts critical relationship to its own traditions of intellectual and cultural formation and administration».

## 2

Når man er opptatt av ferdighet, blir man fort oppmerksom på de områder i kunsten der ferdigheten er fraværende, og de områder der man frivillig og bevisst har valgt å la være å bruke sine ervervede ferdigheter i produksjonen av verk. Det ble etter hvert som dette prosjektet skred frem, klart at jeg kom til å måtte forholde meg aktivt til ideene om deskilling<sup>2</sup>. Det fins ikke noen god norsk oversettelse av dette begrepet, men den kunsten jeg etter hvert kom til å lage, sto i direkte forbindelse til arbeider fra 60- og 70-tallet, en tid der ideen om deskilling sto sterkt. Noe av poenget med deskilling sett fra en kunstners synspunkt, er å sette til side sitt stilistiske særpreg og skape noe uten å briljere og imponere tilskueren. Deskilling er fravær av elitisme og fravær av briljans og virtuositet. Deskilling har ofte politiske og kritiske overtoner. Bruce Nauman laget videoer fra atelieret sitt der dokumentasjonen av kunstnerens kropp i arbeid er selve verket. Robert Morris laget en større serie med tegninger gjort med bind for øynene. Richard Serra lot gravitasjonen være med i utformingen av sine skulpturer. Sol Lewitt`s veggtegninger kunne utføres av hvem som helst, etter kunstnerens instruksjoner.

Poenget med klatring er kroppslig og psykisk involvering, og dermed vil ferdighet også spille en betydelig rolle. Det er vanskelig å bli involvert i noe man ikke kan skikkelig. Klatring er ikke interessant dersom du ikke i noen grad behersker aktiviteten og er villig til å ta noe risiko. Mange ville sagt det samme om maleri. Alle kan male, men se hva en maler kan få til dersom vedkommende har jobbet lenge og grundig med å bli bedre og fordype seg i arbeidet. Maleriet er den kunstart som tradisjonelt sett kanskje er tyngst knyttet opp mot ferdighet og virtuositet av alle disipliner. Mitt arbeid med dette prosjektet, blant annet med maleri, kom også da til å stå i spenningsfeltet mellom ideene om deskilling blant annet representert ved min interesse for Bruce Nauman, og på den andre siden en *Zen-aktig* interesse for nærvær, spontanitet, improvisasjon, direkte kontakt mellom kroppen og overflaten, og det jeg har valgt å kalle *ekspertblikket*. Ekspertblikket er hos meg etter hvert i prosjektet representert ved interessen for abstrakt maleri: i ettertid kan prosjektet vise tegn på at avlæring og deskilling var første trinn i en kunstnerisk prosess mot ny bruk av forskjellige språk og strategier, og reintroduksjon av ferdighet som neste og siste trinn i samme prosess; *deskilling reskilled*.

## 3

I starten av stipendiatprosjektet var video det mest egnede mediet for undersøkelsene av ferdighet og rom. Jeg jobbet med video både inne og ute, både på atelieret og i

2 “The term deskilling was first used in Ian Bury’s essay “On the memoirs of an ex-conceptual artist” from 1981. It is a concept of considerable importance in describing numerous artistic endeavors throughout the twentieth century with relative precision. All of these are linked in their persistent effort to eliminate artisanal competence and other forms of manual virtuosity from the horizon of both artist competence and aesthetic valuation.”

Buchloh, B. (2004). 1968. Foster, H. Krauss, R. Bois, Y.A. Buchloh, B.H.D. (Red.). *Art since 1900*. (1. utg. S. 531). NY: Thames & Hudson

fjellet. Jeg laget flere verk som tok for seg bevegelse på arkitektur. Videoen *Vitruvisk travers* (Figur. 1). var ett av dem:

«Vitruvisk travers; å klatre langs vinduene fra vegg til vegg uten å berøre gulvet. Foto, posisjoner, lys, bevegelse, skala. intensivering av rommet, registrering av rommet. Avlæring, det samme som deskilling? Nedtoning av kunnskap og innlærte egenskaper. Primære menneskelige oppfattelser av min kropp i rommet. Klatring=skill, og det å håndtere og orientere seg ut fra innlærte egenskaper og sære interesser. Video; være der. Var der. Så det. Bevege hodet. Kjenne på gravitasjonen, solen skinner inn i rommet. Bygget skal rives».

I en notisbok fra 2010 til 2011 skriver jeg i muntlig og uformell stil om flere av de temaer som skal lede til verk i samme gate og med samme grunnlag som *Vitruvisk travers*. Jeg skriver om å kartlegge og registrere og merke sine omgivelser i bilder og gjennom bevegelse, omtrent som i maleriet. Jeg skriver om å kjenne på gravitasjonen, berøre, måle seg selv opp mot omgivelsene rundt seg og om ferdighetsutvikling. Ferdighet i mitt tilfelle er klatring og håndens grep, det å se med fingertuppene, samt ferdigheter innenfor maleri.

Jeg skriver om ulike blikk som kontinuerlig spilles ut og krysser hverandre i mine arbeider: et aktivt blikk, det som er bevegelig, det som involverer flere sanser og som er representert gjennom bruk av et hjelmkamera, og fingrene som berører papiret eller lerretet og setter merker. Et passivt og observerende blikk, representert gjennom et stillestående kamera, en ekstern statisk lydopptaker og det observerende, analyserende blikket i maleriet. Jeg nevner også deskilling i notatet.

#### 4

Videoarbeidet *Vitruvisk travers* har disse to blikkene i seg, ett bevegelig og ett statisk. Filmen er to filmer og to lydspor; den ene filmet med stillestående kamera, den andre med et lite HD-kamera så lett og fleksibelt at det kan holdes i hånden, puttes i lomma og til og med holdes fast i munnen. Begge filmer filmet fra samme performative aksjon, og dermed egnet for synkron redigering, enten som dobbelteksponeering eller som en film der kun lyd fra det medbrakte kameraet er med. I tillegg består den ferdige filmen av et lydspor tatt opp med ekstern mikrofon. Alt til slutt synkronisert og redigert til åtte minutters ferdig film klar til projisering på egnet sted. Påstanden om at arbeidet inneholder to blikk handler om at den er filmet med to ulike kameraer og at begge disse er styrt av blikkene til en og samme person; den som filmes. Blikkene er dessuten ikke kun erstatninger eller forlengelser av våre normale blikk, kameraene er ikke plassert på slike måter at de skal erstatte øynene våre. Det lille kameraet, et *Contour*, holdes i hånden, i munnen, og puttes av og til i lomma mens hendelsen utspiller seg. Et taktilt, proletært håndverkerblikk som er det blikket jeg i størst grad assosierer med deskilling i mitt arbeid. Det andre, statiske *Canon 5D* er plassert på et stativ bak i rommet, og er satt opp for å fange hele aksjonen i et harmonisk, malerisk og symmetrisk utsnitt av rommet med tre vinduer som hovedmotiv. Det er to mikrofoner med for å fange opp lyd fra ulike steder; en er plassert bak i rommet omtrent på samme sted som det statiske kameraet, og det lille kameraet har en innebygget mikrofon som fanger opp lyden fra kameraet som beveger seg rundt omkring langs kroppen mens bevegelsen pågår. Man kan altså si at de ulike blikkene i denne filmen skal prøve å vise andre måter å se på enn det vi normalt gjør; ett blikk er velkomponert og harmonisk, hentet fra kunsthistorie og film,

det andre blikket er mer spontant og *deskilled*, er direkte inspirert av andre sanser enn synet og viser for eksempel hvordan et vindu ser ut fra fingrenes vinkel, hvordan det ser og høres ut for et kamera å bli puttet ned i en lomme. Kroppens, klærne og lemmenes blikk. Dette er blikket en håndverker ville bruke for å undersøke en bygningsmasse på nært hold. *Vitruvisk travers* gir seg ut for å representere ferdighetene og blikket til en kunstner og til en håndverker, men like mye representerer den ferdighetene og blikket til en klatrer.

## 5

Den rytmen som undersøkes og formidles i videoen, har både en visuell og en musikalsk komponent. Bildet av de tre vinduene er i utgangspunktet symmetrisk og relativt harmonisk. Når klatreren entrer bildet brytes harmonien og de kompositoriske linjene skjæres over. Etter hvert oppstår imidlertid en ny rytmikk skapt av kroppens innlærte bevegelsesmønster, diktert av form, materiale og fart. Rytmikken er gjentakende og danner et mønster. Dette mønsteret brytes igjen opp av lydsporet som består av en intens, pipende lyd når gummien på skoene glir mot karmens overflate. Grunnen til danne lyden er trykket som oppstår når tyngden av klatrerens kropp presser mot overflaten. Klatreren strever med å finne feste, strevingen er rytmisk og virker både med og mot den visuelle formen som oppstår, alt ettersom tilskueren forstår hva som foregår. Man kan anta at en person med noe erfaring fra klatring lettere vil kunne kjenne igjen lyden og plassere den på rett plass i det synlige, enn en som aldri har opplevd hva det vil si å gli på en glatt hylle av stein. I en utstillingssituasjon der projeksjonen er tydelig og skarp, kan man tro klatreren er en virkelig person. Jeg fikk høre at noen tilskuere på *Trondheim Kunstmuseum* i et kort øyeblikk hadde trodd det var et virkelig menneske som utførte en performance i rommet, når det i virkeligheten bare dreide seg om en projeksjon av en performativ hendelse. I retrospekt kan man si at klatreren, ved å tenke på kameraet han bærer med seg, foregriper bildet slik det til slutt framstår for tilskueren, projisert på en vegg i et galleri eller museum. Han agerer i den virkelige verden ved å klatre, gripe, berøre, se og filme: og sender de bilder som oppstår (gjennom det håndholdte kameraet) framover i tid, til det publikum som til slutt erfarer det.

## 6

Mitt atelier lå i en gammel fabrikkbygning i Oslo. Atelieret var omtrent femti kvadratmeter stort, nesten kvadratisk og hadde tre store vinduer mot vest. Det lå i tredje etasje i en gammel fabrikk og hadde bra utsikt over byen. Rommet var på mange måter ganske vanlig og nøytralt, men vinduskarmene var originale. Den nedre karmen var ikke som en vanlig hylle, men derimot skrånende førtifem grader nedover som en bratt bakke. Det var derfor ikke mulig å sette noe i dem, det var heller ikke mulig å sette seg på dem eller stå på dem hvis vinduene skulle pusses eller repareres. De var konstruert som om de var utvendige, for å forhindre at vann blir liggende og skape råte og sopp. Den skrånende og glatte betongkarmen minnet om fjellhyller; stein blankskurt av rennende vann. Konstruksjonen triggert både min klatrefantasi og min kunsthjerne. Det måtte testes om det ville være mulig å klatre dem, og det ble bestemt å lage et verk der klatringen kom til å spille en vesentlig rolle. Selve operasjonen å klatre hele vindusrekka fra vegg til vegg og tilbake igjen, krevde noe øving. Det var nødvendig å bruke det man kaller kaminklatring, eller stemmeteknikk. Det vil si å spenne kroppen fast mellom to vertikale fjellside, der grepene er glatte og grunne, og fjellsidene er bratte. Vinduenes sidekarmer ble altså til bratte, vertikale fjellside, den skrånende nedre vinduskarm



ble til våte, skrånende hyller, og selve vinduskarmene ble til små grep kun egnet for fingrenes ytterste ledd. Traversen ble utført frem og tilbake et titalls ganger. Alltid i sollys. Her er det altså klatreren som er den handlende aktør, og ikke en hvilken som helst klatrer, men en erfaren klatrer med et blick og en kropp preget av hundrevis av timer hengende etter fingrene i fjellvegger og på steiner over hele verden. Det ferdige verk blir altså en mix av blick som dels er deskilled, og som dels er reskilled i tråd med prosjektets opprinnelige idé. Verket kunne ha båret navnet *Nauman reskilled*.

## 7

Den opprinnelige idé var å dokumentere handlingen med stillbilder for å undersøke hva slags positurer kroppen ble ledet inn i av arkitektur ikke konstruert for bevegelse. Undersøkelser inspirert av Leonardos *Vitruviske mann*, Le Courbusiers *Modulor*, den romerske arkitekt Vitruvius' tekster og den greske filosof Protagoras' ideer om at mennesket er et naturvesen og alle tings mål; en filosofi jeg stilte meg litt tvilende til etter å ha klatret store fjell og til dels menneskefiendtlige fjellsider i 25 år. Etter litt tid ble det klart at verket kom til å bli reskilled video etter inspirasjon fra Bruce Naumans tidligste performative videoarbeider som: *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square* og *Bouncing in the Corner* fra slutten av 60-tallet. (Figur 2). Det var flere grunner til at jeg fant disse arbeidene relevante for mine undersøkelser i tillegg til re-skillings-aspektet: de var pionerarbeider fra videokunstens ungdom, de brakte inn atelieret som relevant kunstnerisk materiale, de var kroppslige og de handlet om gravitasjon. Naumans øvrige verk har ikke vist seg å være like interessante for meg i dette prosjektet; antakelig fordi jeg etter hvert gled tilbake til maleriet, men også fordi Nauman stort sett ikke er så interessert i naturen.

## 8

*Vitruvisk Travers* ble til etter lengre arbeid med å filme rå-materialet til en annen video kalt *Det optimale grep*, samt langvarig arbeid med maleri forut for det igjen.

Arbeidet representerer et forsøk på å syntetisere eller knytte sammen erfaringer fra maleri og fjellklatring i et troverdig, *deskilled* og saklig kunstnerisk språk. To tekniske og erfaringskrevende disipliner innenfor sport og kulturliv gjort om til ett saklig og undersøkende blick. Det har gjennom tidene vært en rekke forfattere, filosofer, psykologer og andre fagfolk som hatt fjell og fjellklatring som tema for romaner, essays og avhandlinger, men i billedkunsten er det er ikke så mange som konkret tar opp og bruker klatring som motiv i sine verk. Mange har imidlertid tatt for seg gravitasjonskraften, både i kunst og tekst. Filosofen Paul Virilio sier blant annet i et intervju fra 2008<sup>3</sup>: «Our human vision depends on gravity, that is to say on the fact that one does or does not fall. Horisontal movement, walking, is a way of falling from one foot onto the other, and in the same way, the perspectival vision that we have of the horizon is linked to the fact that we fall into the horizon».

I en tekst fra en fellesutstilling i Wien som heter *Shifting Ground*, sier teoretikeren Steven Connor om Bruce Nauman og Samuel Becketts kunstneriske tematisering av gravitasjon: «Both Nauman and Beckett have attempted to resist or complicate the

3 Louppe, L. og Dobbels, D. *Falling into the World: Gravitational Space*. Hentet mars 2015 fra: <http://sky-writings.blogspot.no/2008/12/sight-fall-time-of-light.html>

downward pull of the earth, denying gravity in the exploration of different forms of disembodiment or virtuality»<sup>4</sup>.

På 60- og 70-tallet tok kunstnere som Yves Klein, via Robert Morris til Trisha Brown og mange andre for seg gravitasjonen. Men også malere som Jackson Pollock<sup>5</sup> og Bernard Frize har involvert gravitasjonen i sine kunstneriske undersøkelser.

## 9

I april 2011 skriver jeg i notisboken om bildene jeg da var i gang med:

«Jobber nå med malerier og tegninger som utfordrer mine ideer om synlighet fordi de lages ved å gripe og sette spor på et stort grått eller sort ark, de utfordrer gravitasjonen fordi de ligner på fjell og stein og de er vanskelige å feste på veggen. Handler om rekkevidde, posisjonering, arbeid, estetikk, synlighet, naivitet Robert Morris, Blindtime »

Disse tegningene tok utgangspunkt i min egen kropps størrelse og armenes rekkevidde. Bildene var horisontale, dels med referanse til landskap dels til lengden på egen avstand fra fingertupp til fingertupp når armene er utstrakt. Dette formatet ble gradvis endret etter modell av Leonardo da Vincis tegning: *Den Vitruviske mann*. Det uttrykket jeg egentlig var ute etter var vertikalt, oppover-rettet, innover-rettet, og skulle kunne leses som konkrete undersøkelser i materie, bilde og gravitasjon. Dette kom ikke godt nok til syne i daværende horisontale formater, de var for *landskapelige*, bevegelsen i bildene ble for statiske, og den maleriske, eller tegneriske gesten ble for lite konkret. Senere ble det klart at et nærmest kvadratisk format ville tjene ideen bedre. Et format som fortsatt reflekterte en kropps utstrakthet og skala, og som til dels var inspirert av Leonardos tegning, dels av Robert Morris *Blindfolds* og Brice Marden, dels av Willem de Koonings, Jackson Pollocks og Bernard Frizes performative forhold til maleri, men kanskje aller mest av vinduene på atelieret mitt. Vinduer man ser ut av når man lengter etter å komme seg ut i fjellet, vinduer der lys slippes inn, vinduer som var akkurat passe store til å klatre på, vinduer som trengte reparasjon. Den franske filmregissøren Alexandre Astruc<sup>6</sup> innførte på 50-tallet et begrep han kalte *Le camera stylo*, eller kameraet som penn. Denne måten å tenke kamerabruk på, er også nærliggende å nevne når det gjelder *Vitruvisk travers*. Det lille kameraet som klatreren har brakt med seg, er et lite, beskrivende, registrerende øye og en *penn* eller *pensel* som kommer til i rommet, og som beskriver eller tegner rommets tekstur, form og materialitet på en mer detaljert og bevegelig og kroppslig måte enn et statisk kamera kan. Tegningen eller registreringen er ikke logisk, men følger kroppens eget mønster når den beveger seg fram og tilbake langs rekken med vinduer.

4 Connor, S. *Shifting Ground*. This is the English version of an essay published in German as 'Auf schwankendem Boden', in the catalogue of the exhibition Samuel Beckett, Bruce Nauman (Vienna: Kunsthalle Wien, 2000), pp. 80-7. From Steven Connors webpage.

5 Danto, A. (1999). Pollock and The drip. *The Nation*. US: NY

6 Astruc, A. Wikipedia. [http://en.wikipedia.org/wiki/Alexandre\\_Astruc](http://en.wikipedia.org/wiki/Alexandre_Astruc)

“Before becoming a film director he was a journalist, novelist and film critic. His role in the auteur theory is his notion of the caméra-stylo or “camera-pen” and the idea that a director should wield his camera like a writer uses his pen and that he need not be hindered by traditional storytelling”.

Mennesket har besteget fjell for å se mer, lenger og noe annet enn det hverdagslige fra vinduet. Maleriet hadde helt fram til modernismen og videre gjennom modernismen hatt status som vindu mot andre verdener, åpning mot fantasien og mot en ny og bedre fremtid. Noe å hvile øyet på, noe å drømme seg bort i. Når du klatrer, er du ansikt til ansikt med en massiv vegg omtrent som når du står rett foran et stort bilde. Du er i nærkontakt med stein. Blikket blir preget av dette. Det lades av frykten for avgrunnen og kroppens opplevelse av den utsatte situasjonen den befinner seg i. Du må snu deg for å se noe mer eller vente til du har toppen. Du føler avgrunnen bak deg, men du ser den ikke fordi øynene er opptatt med å lete etter grep. Men du vet at den er der, du ser den gjennom bakhodet. Og nettopp denne kroppslige nærkontakten med steinen gjør utsikten spesiell når du etter hvert når toppen og får oversikt. I *Kroppens fenomenologi* (1945), utvikler Maurice Merleau-Ponty en tanke der blikket er et produkt av det som skjer bak deg og rundt deg og i kroppen i tillegg til det du oppfatter gjennom øynene. Måten du skaper og rammer inn det du ser etter, bestemmes altså av en rekke faktorer utenfor det man intuitivt ville tenke tilhører øyet.<sup>7</sup>

Forskjellen på det som er veldig nært og det som er fjernt, synlig og usynlig, gjør det fjerne enda fjernere og det nære enda mer nært. I *Vitruvisk travers* er kontrasten mellom ulike blikk og ferdigheter forsøkt gjort levende med et lite kamera som følger kroppens bevegelser og der også lyden registrerer omgivelsenes materialitet. I tegningene og i flere av maleriene fra prosjektperioden, er de samme blikkene og de samme ferdighetene satt i spill, men i stillestående kontemplativ form.

7 Merleau-Ponty, M. (1945). *Kroppens fenomenologi*. Pax forlag. (1994). pp. 45. Oslo.

# Å falle

Fjellklatring og maleri stilner hjernen og klarer blikket. Du ser, begjærer og handler. Du opplever utsikt, oppdrift og fare, du studerer friksjon, vått fjell, våt maling som renner, linjer og grep på mikronivå; tusen meter over bakken eller på en hard stol i et studio. Med blikket rett i veggen, oppover og innover, langt borte og veldig nært, får du flere perspektiver på samme situasjon; stor oversikt, små detaljer. Oppmerksomheten din synker helt ned i blikkets og fingertuppens registrering av steinens overflate, som i et maleri, samtidig som solnedgangen er truende; når sola forsvinner må du overnatte i fjellveggen, eller du tvinges til å avslutte dagens arbeid på et bilde av mangel på interessant lys.

Mye av denne intensiteten på ulikt detaljnivå er definert av noe man sjelden snakker om: *det å falle*. Det skremmende fascinerende øyeblikket der kontakten med fjellet forsvinner, og det tomme og ukjente åpner seg. Det er mange måter å forstå fall på. I dagligspråket faller man på ski og på sykkel. Paul Virilio knytter det å falle til blikket: «The perspectival vision that we have of the horizon, is linked to the fact that we fall into the horizon»<sup>1</sup>.

## 1

Kunstneren Paul McCarthy klatret i yngre dager, og forteller i et intervju med bladet *Modern Painters* om hvordan han opplevde euforien over å være i storslått natur, farene, lyset og stillheten i fjellet, kontrastene man kan oppleve i klatringen, det å falle og hans egen overgang fra klatring til kunst: «There is a kind of euphoria in the climbing environment. Being in the light, high up in sunlight, above the timberline, in that world of pink sunsets, the alpenglow. Nature and light and danger. There was once a death on a climb I was supposed to be on. I had come up with some excuse why I couldn't go. Later that day we were driving down the canyon and there were the ambulances, and the body they had picked up was my friend. He had been a fantastic climber. I took some falls but I never really got hurt. Climbing shuts the mind down. But I wanted it turned up high».<sup>2</sup>

Det er få som overlever virkelig lange fall, men alle vet likevel hvordan det kjennes å falle i liten skala. På isen for eksempel. Vi merker at fotfestet glipper før det skjer, og vi vet ofte til og med før vi tar bakken, omtrent hvordan det kommer til å gå med oss. Jeg kan huske flere fall, men det er særlig to av dem som sitter limt fast i minnet. Begge skjedde under klatring og begge skjedde da jeg var uerfaren. Da jeg falt første gang var jeg utrent i bruk av sikringsmidler, og ett av dem, en kamkile, brukte jeg for første gang den dagen. Ruten var på grensen til hva jeg kunne klare. Jeg plasserte sikringen i et riss, klatret videre forbi sikringspunktet og kjente at jeg var sliten. Det gikk opp for meg at jeg kom til å falle da jeg var omtrent fire meter over sikringspunktet, men jeg var skrekkslagen over tanken og holdt meg fast inntil jeg falt ukontrollert. Det svartnet for meg, og det neste jeg husker var at jeg hang i tauet ti meter lenger ned i fjellveggen. Sikringen hadde holdt, enda jeg i forkant av fallet hadde vært relativt sikker på at jeg skulle dø. Senere, da jeg hadde mitt fall nummer to, var jeg mer erfaren, men falt desto lenger. Også denne gangen holdt jeg meg fast i fjellet inntil jeg falt. Jeg vet ikke om jeg bevisst lukket øynene, men alt gikk i svart. Fallet ble til et hull i hukommelsen.

1 Louppe, L. og Dobbels, D. *Falling into the World: Gravitational Space*. Hentet mars 2015 fra: <http://sky-writings.blogspot.no/2008/12/sight-fall-time-of-light.html>

2 McCarthy, P. (2009). McCarthyism. *Modern Painters*. November 2009. s. 59 – 71. US: NY.

## 2

Etter disse to fallene har det sluttet å svartne. Jeg har falt mange ganger etterpå, og har alltid vært ved full bevissthet i svevet og endog kunnet studere landskapet rundt meg mens jeg har falt. I klatring er det ikke så vanlig å verbalisere sitt forhold til det å falle. Først og fremst fordi det er det motsatte av det som er poenget med klatring i det hele tatt, men også fordi det er forbundet med frykt; man er redd for å prestere dårlig. Men klatringens bevegelsesmønster og blikk er likevel definert av hvilken makt fallet har over deg. Det er mange som kjenner klatrere som har falt og omkommet eller skadet seg, og som uvilkårlig kjenner etter i sin egen kropp hvordan det hadde føltes å være den fallende personen i de sekundene det pågår.

Overlevende etter alvorlige fallulykker kan fortelle at de opplevde ro mens de falt. De som faller langt skriker sjelden, føler ingen frykt og heller ingen smerte. De hører sin egen kropp treffe bakken, men kjenner det ikke. Noen forteller at livet deres passerer i revy. I en av de meget få undersøkelsene som er gjort på området, forteller forskeren, den sveitsisk geologen Albert von St. Gallen Heim: «No grief was felt nor was there paralysing fright of the sort that can happen in instances of lesser danger. There was no anxiety, no trace of despair, no pain; but rather a calm seriousness, profound acceptance and a dominant mental quickness and sense of surety. Mental activity became enormous, rising to a hundredfold velocity or intensity».<sup>3</sup>

Hans avhandling var basert på intervjuer med mennesker som hadde falt langt og overlevd.

## 3

Det første maleriet jeg laget som var relatert til klatring og til det å falle, var lite, mørkt og malt på aluminium. (Ill. 1). Det hadde små punkter av lys maling dratt utover i én og samme retning oppå en gruppe mørke, abstrakte skyformede figurer. Det kan diskuteres om bevegelsen og de utpenslede prikkene i bildet peker oppover eller nedover, men i ettertid ser jeg at dette og hele den store påfølgende serien av lignende bilder, handlet om bevegelse, klatreblikket og det å falle. Serien var påbegynt på midten av 90-tallet, bare noen uker etter en bestigning av Trollveggen, Nord-Europas høyeste vertikale stup. Selv om selve bestigningen ikke på noen måter var traumatisk, var den likevel en emosjonell erfaring, og nesten en symbolsk handling. På denne tiden var dette noe jeg bare måtte gjøre. Trollveggen hadde en strek tiltrekningskraft på meg som den hadde på de fleste andre klatrere på den tiden. Den var i folks drømmer. Men den er risikabel å bevege seg i. Steiner faller ned og truer med å treffe deg, veggen er løs og utrygg. Fallet er sterkt nærværende.

En annen erfaring som involverer fall, fant sted mange år etter og var av en ganske annen karakter. Min datter som da var fem år hadde vært alvorlig syk over lang tid uten at man visste hva det var. Etter mange utredninger ble det foretatt en biopsi som med stor sannsynlighet ville fastslå hva som feilte henne og dermed også avdekke prognosen for helbredelse. Den kvelden beskjeden skulle komme snødde det tett og jeg befant meg utendørs. Mens jeg var på telefonen med legen hadde jeg hele tiden blikket rettet opp mot den mørke himmelen og de gule gatelysene. Det eneste som festet seg til netthinnen min var snøen som falt sakte mot bakken som små opplyste, bevegelige

3 Quigley, M. (1978). Falling. Wilson, K. (Red). *The Games Climbers play*. (Utg. 2, s.428 – 430). UK London: Baton Wicks

prikker. Dette bildet er det eneste visuelle minnet jeg har fra den samtalen. Opplevelsen var konkret. I motsetning til fall fra fjell ledsages ikke opplevelsen av andres sykdom med nysgjerrighet, fascinasjon og undring rundt selve følelsen, men isteden et ønske om rent faktisk å bytte plass med femåringen i sykesenga. Det er tvilsomt hvorvidt man kan finne spor etter dette umulige byttet i min øvrige kunstproduksjon.

#### 4

Det er en grell forskjell mellom de situasjonene som nettopp er beskrevet. Gir det mening å snakke om dem i samme tekst? Gir det mening å snakke om sykdom som fall?

Du kan skylde deg selv om du faller ned fra et fjell. Makteløsheten i konfrontasjonen med andres sykdom er noe annet.

I følge filosofen Edmund Burke er den sublimе opplevelse noe som kan relateres til det som truer vår eksistens og til negative grenseerfaringer<sup>4</sup>. Den er de-stabiliserende og utenfor vår fatteevne. Sykdom oppleves slik.

Friedrich Schiller snakker om ekstatiske opplevelser i sine tekster om det sublimе, mens Immanuel Kant omtaler det sublimе som åpenbaringen av realiteter som er ubestemmelige og umulig å representere gjennom bilde og tekst. Å være nær ved å falle i fjellet er en rystende opplevelse og hører nok hos noen til i kategorien *negativ genseerfaring*, men hos andre som er bedre trent for slike erfaringer, hører kanskje opplevelsen mer til noe i retning av ekstase i kategorien til Schiller.

Når man snakker om maleri, natur og det sublimе i en historisk kontekst, kommer man ikke utenom J. M.W. Turner. Han skal ha latt seg binde fast til masten på et dampskip som la ut i en kraftig storm for å kjenne på kroppen hvilke krefter som var i sving og om mulig feste disse krefter til lerretet. Opplevelsen skal ha blitt til det kjente bilder *Snow Storm – Steam-Boat off a Harbour's Mouth*, (1842), som henger i Tate Gallery i London. (Ill. 2). Det er knyttet en viss usikkerhet til denne historien, men helt usannsynlig er den ikke. Turners prosjekt på båten var, hvis den stemmer, både estetisk og sannhetssøkende. Han ville se stormen for å gjengi følelsen av den slik den framsto for hele hans vesen og ikke bare for blikket. Han ville endre måten man så på i den tids maleri.

#### 5

I dag lever vi midt i et *snøskred* av bilder, for å låne et uttrykk fra Walter Benjamin, som utgir seg for å være laget ut fra lignende motivasjon; det å nedfelle møter med naturkrefter i et subjektivt fotografisk eller filmatisk språk. Bilder og filmer av mennesker i ekstreme situasjoner fra hav, ørken og fjell florerer på TV og internett. De fleste av filmene er reportasjepreget og redigert på en slik måte at de gir inntrykk av sannhet og kontroll i situasjonen.

De færreste av dem har blitt frembrakt med en så tydelig vilje til å oppleve kaos og til å gjøre kaos til kunst som hos Turner. Og det er heller ikke så ofte man i dagliglivet ser samme vilje til å nærme seg det ukjente og til å estetisere uorden og uforutsigbarhet som den Turner viser fram i dette bildet og i en stor del av resten av hans produksjon. Robert Morris har i hele kunstnerskapet sitt jobbet med gravitasjon og uorden. Fra 1973 og fremover har han utarbeidet en syklisk serie tegninger kalt *Blind time* (Noen ganger

4 Morley, S. (2010). Introduction. Morley, S. (Red). *The Sublime*. (1. utg., s 14 – 16). UK: Whitechapel Gallery. MIT Press

med undertitler som for eksempel: *Grief*). (Ill. 3). De er utført med bind for øynene og hvert arbeid er laget med en klar oppgave som utgangspunkt, en «*task performance*», som er skrevet ned nederst på hvert arbeid i etterkant av utførelsen. En av oppgavene, fra et arbeid laget i 1973, lyder: «With eyes closed, graphite on the hands and estimating a lapsed time of 3 minutes, both hands attempt to descend the page with identical touching motions in an effort to keep to an even vertical column of touches. Time estimation error: +8 seconds».<sup>5</sup> Serien har hatt ulike startpunkter gjennom tiden; Morris har blant annet ved ett tilfelle leid inn en blind person som har utført tegningene etter hans instruksjoner, han har tatt utgangspunkt i barndomsminner og han har jobbet med tankene rettet mot amerikansk krigføring i etterkant av terrorangrepet i NY 2001; alltid uten å se. Serien er et eksempel på Morris konseptuelle tilnærming til visuell representasjon, og en fordypning i arbeidet med forholdet mellom kunst, gest og kropp som har vært Morris kanskje viktigste bidrag til etterkrigskunsten. Morris og Turner er ikke så ulike. Begge tar utgangspunkt i en kroppslig opplevelse og setter et øyeblikk det visuelle på sidelinjen i sin billedproduksjon. Resultatene av deres undersøkelser, maleriene og tegningene, lever videre i vår visuelle verden, altså i vår verden som *bilde*, men de sensoriske utgangspunkter for flere av de arbeider som diskuteres her, er komplekse og kroppslige og hos Morris helt usynlige. Turner jobber også med å representere opplevelser som ligger helt på grensen til det synlige. Sammenligningen mellom Turner og Morris er relevant for mitt prosjekt, og kan stå som vitnesbyrd på den kompleksitet man blir konfrontert med i arbeidet med et prosjekt som dette.

## 6

Film og foto av klatring og annen ekstrem sport av i dag, signaliserer først og fremst orden og et ønske om å fremstå som unik. De er, med noen unntak, stort sett estetisk sett konvensjonelle, i mindre grad undersøkende og eksperimentelle, og har egentlig allerede blitt så dagligdagse at de nesten kan representere middelkulturens smak. Styrken og svakheten de besitter, ligger i kvantiteten. Det vil si at når så mange mennesker faktisk har råd og anledning til å filme fra sine private opplevelser i fjell, på hav, i polare strøk og fra andre steder, og publisere dette, er muligheten for at noe interessant og unikt materiale kommer til overflaten relativt sett større enn før.

Det er likevel kort vei til forflatning i denne trenden og ekstreme bilder går fort fra å være unike opplevelser til å bli rene distraksjoner. Walter Benjamin hadde et ambivalent forhold til det unike og til auraen i unike kunstverk som han hevdet var knyttet til ritualer og religion. Han var ambivalent til det han kalte en aurakrise, beskrevet i essayet *Kunstverket i reproduksjonsalderen*<sup>6</sup> fra 1939. Han var tilsvarende positiv til datidens film og filmens politiske potensial. Filmen hadde i seg muligheten til både å være politisk betydningsfull og underholdende distraksjoner for massene på samme tid, hevdet han. Maleriet var han kritisk til, nettopp fordi det manglet disse egenskapene. Maleriet kunne bare betraktes av én og én, og hadde ikke i seg agitatorisk kraft. Benjamins spådommer om kinofilmens betydning er utdaterte, men filmen som et samlende medium, slik han beskrev den, kan kanskje på noen måter sies å ha blitt erstattet av sosiale medier og youtube. Ekstrem sport på Youtube befinner seg i en gråsoner mellom begjæret etter det unike, det taktile og det rituelle, og ønsket om å nå de store masser med budskapet

5 Morris, R. (2010). *Blindtime*. Hentet 24. mars 2015 fra: [http://www.spruethmagers.com/exhibitions/274@@@press\\_en](http://www.spruethmagers.com/exhibitions/274@@@press_en)

6 Benjamin, W. (1939) *Kunstverket i reproduksjonsalderen*. Bale, K. Bø-Rygg, A. (Red). *Estetisk teori*. (Utgave 1., s. 214 – 240). Norge: Universitetsforlaget.

om hver enkelt utøvers og filmskapers unike kvaliteter og aura. Filmene har sjelden politiske ambisjoner.

## 7

Dette stipendiatprosjektet tar i noen grad utgangspunkt i Benjamins refleksjoner rundt det unike, taktile og rituelle versus det reproduerte. Jeg har laget filmer i slekt med ekstremsport på Youtube og jeg har produsert maleri i en abstrakt, konseptuell tradisjon, ikke så langt unna Morris ideer om *task performance*. Prosjektet har også noe til felles med Turner i det at jeg forsøker å framprovosere en total sanselig opplevelse og synliggjøre dette videre i et malerisk språk. Turner utsetter kroppen for noe skremmende og storslått, for å koke ned totaliteten av inntrykk til et lite bilde. Slik sett kan det å la seg binde fast til masten og klatre et fjell for så å male eller lage annen kunst av opplevelsene etterpå, ha noen likhetstrekk. Når kroppen blir utsatt for belastninger blir blikket destabilisert og rystet, og kanskje mer integrert i den totale opplevelsen enn når man utelukkende jobber under mer stabile forhold i et studio. Turner låser kroppen for å se hva som da skjer med blikket. Mitt stipendiatprosjekt skiller seg fra Turner på et par vesentlige punkter. Som sagt har jeg et arsenal høyteknologiske verktøy å bruke som ikke Turner var i nærheten av når det gjelder å avbilde og huske nærkontakt med ekstreme møter med natur for på den måten å hjelpe minnet når jeg skal produsere både film, foto og maleri i etterkant av opplevelsene. Det å la seg binde fast til en mast, er det stikk motsatte av å handle fritt og bevegelig. Blikket som benyttes under handling og bruk av innøvd ferdighet, som for eksempel under klatring, er av en annen karakter enn det blikket som er i spill mens du er bundet fast til en mast. Ferdighetsblikket er ikke bare registrerende, men også aktivt. Turner kan ikke gjøre noe der han står, bortsett fra å observere og la det som skjer, skje.

Klatrerens blikk og Turners blikk (mens han maler) er derimot integrert i den handlende kroppen, og er med og griper i fjellet og berører lerretet, på samme måte som blikket er integrert i bilen for den som er ute og kjører. Turners ferdighet kom først i spill da han skulle male bildene sine.

## 8

Hva er det som skjer i det øyeblikket erfaringer fra en situasjon der en ferdighet har vært i spill, overføres til et medium der andre ferdigheter er påkrevet? Hvis man et øyeblikk vender tilbake til beskrivelsene av de ulike opplevelsene av det å falle, vil man se at det å være i kontroll kanskje kan være en nøkkel til å se nærmere på denne mulige forflytningen av erfaringer. Hvis vi nå antar at historien om Turner stemmer, er det å la seg binde fast til en mast i storm ganske nært opp til det å hengi seg til noe ukjent utenfor ens egen kontroll og ikke så ulikt det å akseptere det faktum at man er i en tilstand av fall. Det er ikke sikkert at risikoen nødvendigvis var så stor for Turner, men han fraskrev seg i hvert fall til en viss grad rettetmulighet fra situasjonen. Hvis du legger ut på en klatretur eller en annen type ekspedisjon der man kan forvente vanskeligheter som gjør prosjektet risikabelt, er du likevel fortsatt til en viss grad i kontroll, bevegelig og antakelig i stand til å vurdere retrett. Blikket tilhører da en kropp som kan bestemme over seg selv. Blikket er medbestemmende for situasjonens utfall. Blikket består ikke bare av et taust og skrekkslagent øye.



Nesten alt jeg har laget i stipendiatperioden befinner seg i skjæringspunktet mellom et passivt og fallende blikk, og et aktivt, vandrende og taktilt blikk. Maleriet som er produsert i prosjektets siste fase er de tydeligste eksempler på dette. Både de abstrakte bildene og de figurative bildene representerer et ambivalent blikk. Et blikk som ikke bare sitter i øyet, men som flytter seg omkring på kroppen, til fingrene og hendene, og som til og med kan flytte seg ut av kroppen og over til fjellet, og til kameraet eller til penselen. Et annet eksempel på dette blikket i forflytning, finner man i videoen *Det optimale grep* og i *Fontainebleau gaze displacement*, der kameraet på en konkret måte representerer, og for et øyeblikk erstatter, blikket. Men også i maleriene som er produsert, er dette bevegelige blikket operativt. Jeg har blant annet laget en serie

mindre bilder der forsiden av lerretet, den synlige delen av bildet, er utenfor blikkets rekkevidde når bildet produseres, men til gjengjeld er det da fingrene som gjør arbeidet og som gjør bildet visuelt. (Ill. 4). Disse bildene har som hos Morris et konseptuelt tilsnitt som kan tilskrives en *task performance* eller en metodologi. Robert Morris jobbet med bind for øynene, men i mitt prosjekt undersøkes altså særlig synlighetens forhold til hendenes størrelse og fingrenes trykk, og står ikke i et like slavisk forhold til metoden som hos Morris. Tanken på å mislykkes, er sterkt til stede når man jobber risikofyllt, også i maleri. Selv om risikoen i mine bilder er fiktiv i forhold til klatring og opprørt hav, kan man kjenne på en viss frykt i øyeblikket når arbeidet utføres og kan således sammenlignes med tanken på å falle. Alt jeg har laget har denne usikkerheten som en av de bærende ideer; det å forvente det uventede. Fallet er et underliggende, usynlig og symbolsk tema.

# Touch and Go

Det er kort vei fra det unike til det alminnelige i vår kultur. Fra kontemplasjon til distraksjon, for å bruke Walter Benjamins ord. Ekstreme og unike bilder forbrukes, alminneliggjøres og glemmes igjen i høyt tempo. Denne tendensen var avgjørende da jeg bestemte meg for å arbeide kunstnerisk med min egen interesse for fjellklatring. Det var fristende å undersøke om det var noe i en tendens som kunne gjøres personlig og brukes til kunst. Med alminneliggjøring mener jeg blant annet at det unike og det ekstreme nå raskt blir gjort tilgjengelig for flere enn de innvidde, men også at en økende interesse for det umiddelbare, nære og konkrete synes merkbar. Det blir mer og mer vanlig å publisere egne bilder og filmer på sosiale medier, på Youtube, Vimeo og på andre plattformer, fra det som før var forbeholdt den private sfære og fra personlige ritualer. Det har blitt mer vanlig, særlig innenfor det man litt misvisende kaller ekstrem sport, å framstille det som tilhører privatsfæren, som unikt og med en særegen aura. Noe av årsaken til denne tendens er at godt film- og fotoutstyr er blitt billig og lett, og dermed enkelt å frakte med seg til utilgjengelige steder. Walter Benjamin hadde en ambivalent tilnærming til utviklingen fra det unike mot det masseproduserte. Men hans spådommer om kinofilmens politiske potensial favner ikke den seneste vridning i internettkulturen, som går i retning mot begjær, konsum, og alminneliggjøring av det som ser unikt ut.

## 1

Det filmes mye frikjøring på ski, bølgesurfing, basehopping fra fjell, fjellklatring og annet for tiden. Den tekniske kvaliteten på disse filmene er tidvis svært høy og distribusjonen er effektiv. Publiseringverktøyene er enkle å sette seg inn i. Sett fra en kunstnerisk synsvinkel er disse filmene stort sett uinteressante, men de viser mye spektakulær natur og av og til sportslige prestasjoner på brukbart nivå. Stilen er dokumentarisk og til tider narsissistisk; er ikke hendelsen filmet, har den ikke funnet sted. Estetikken er subjektiv, men samtidig sylskarp. Bruk av gode, hendige og små digitale kameraer som *GoPro* og *Contour*, gjør filmene mindre amatørmessige enn tidligere. Det er som nevnt blant annet tilgangen på slikt utstyr som nå har gjort det mulig for nesten hvem som helst å filme med sitt eget subjektive blikk i ekstreme situasjoner, og dermed gi publikum innblikk i hvordan det for eksempel kan oppleves å hoppe i fallskjerm fra en fjellhylle eller ta salto på snøbrett. Det var interessant for meg og det virket nødvendig å gå inn og studere denne estetikken nærmere i dette stipendiatprosjektet. Men jeg så fort at det å lage en tradisjonell klatrefilm ikke helt kom til å innfri min langvarige interesse for maleri og det unike i maleriets estetik, og det ville heller ikke passe helt inn blant resten av mine estetiske preferanser. Det falt seg mer naturlig å skaffe seg et lite kamera for å undersøke potensialet i dette relativt nye verktøyet, og for å registrere bevegelser og omgivelser som hittil ikke hadde blitt undersøkt så nøye på kunstscenen, og som jeg antok kunne få konsekvenser for både prosjektets utvikling av både performativ film og kanskje etter hvert maleri.

## 2

Jeg startet filmarbeidet med å feste kameraet på hodet, slik de fleste som filmer ekstrem sport gjør, dels for å holde hendene fri, men også for å studere hodets og dermed blikkets bevegelser mens man beveger seg i fjellveggen. Filmene som kom ut av dette var omtrent som forventet, men inneholder også noen mer uventede observasjoner: Kameraet beveger seg rastløst hit og dit og følger stort sett hånden

på leting etter grep. Og stort sett flytter blikket seg før hånden oppover: Det er som forventet. Men samtidig kan det nesten se ut som blikket aldri blir helt fornøyd med de grep som hånden finner og som er innenfor synsfeltet, og beveger seg nå og da også nedover og til siden, i tillegg til opp. Dette er mer uventet og kan av og til være et tegn på stress og et ønske om noe annet og bedre å holde seg fast i. April 2011, omtrent midt i stipendiatperioden, et stykke ut i filmingen av *Det optimale grep* og *Fontainebleau gaze displacement*, noterer jeg følgende i notisboken min (et verktøy som har fulgt meg i hele prosjektperioden):

«Øynene beveger seg nervøst opp og ned, fra side til side, i et forsøk på å kartlegge rommet og steinens overflate. Øyet foregriper bevegelsen, og legger en sti for hender og føtter. Hånden beveger seg målrettet og direkte. Grepet er fast. Hånden signaliserer trygghet og gjør øyet roligere. Kroppens sikkerhet gjør øyet roligere. Paradoks: Jo bedre forberedt kroppen er (trening, hvile) jo mindre beveger øynene seg. Kroppen styrer øynene som styrer tankene som blir stille. Man er ute etter stillhet. Kroppens stillhet, fravær av frykt, er målet. Fravær av frykt gjør at man ser flere muligheter, at man ikke føler seg forpliktet til å lete etter beste eller eneste vei opp, men at flere veier er mulige, interessante. Denne tillit til kroppen går langt forbi kltringen».

Ved å studere visse deler av de filmene som er nevnt, og se på de medfølgende notater, er det mulig å lese hvordan en klatrer beveger hodet og blikket når han beveger seg. Det er også mulig å se håndens og kroppens måte å gripe på, i ulike situasjoner og på forskjellige bergarter, det er mulig å se hvordan klatreren kan nøle eller være besluttsom i ulike lys- og værforhold, og det er mulig å se hvordan klatrerens bevegelsesmønster kan endre seg hvis han er eksponert for fare eller frykt. Det finnes flere eksempler på at klatreren strekker armen unødvendig langt etter et tilsynelatende bedre grep dersom han er tydelig stresset. Dette er ofte feil og kan få negative konsekvenser.

### 3

Deretter tok jeg en periode kameraet av hodet, og la det isteden i hånden mens jeg klatret. Av og til måtte jeg putte det i munnen, og av og til i lommen fordi jeg ofte trengte begge hender til å gripe med. De gangene kameraet havnet i munnen, ble lyden svært tydelig fordi pusten da overstyrte den lille mikrofonen. Bildene ble enda mer bevegelige og skjeve fordi det viste seg vanskelig å plassere kameraet rett og bite det hardt nok fast mellom tennene. Jeg måtte hele tiden passe på å ikke miste kameraet i bakken, og kameraets konstante nærvær hindret fri bevegelse. Jeg festet i neste fase kameraet på håndleddet for virkelig å avbilde fingrenes nærkontakt med steinen. Filmen ble nå preget av store forskjeller i fokus fordi armen hele tiden gjorde store bevegelser hit og dit, så kameraets autofokusfunksjon fikk problemer.

Man ser landskapet og himmelen opp-ned, deretter stein og hud, gjerne ute av fokus, alt i samme tagning. Kameraet skjelver en hel del, og jeg skriver videre i 2011:

«Øyet skaper, og foregriper en skulpturell og funksjonell kobling mellom hånden og fjellet som skal tåle vekten av en kropp. Dette bildet skapes i hodet som en konsekvens av kroppsfølelsen. Det er tilfredsstillende å se et indre bilde av seg selv foregripe sin egen kropp i positurer og posisjoner der kontaktpunktene med fjellet er små, få, lette og estetiske. Det gir en

følelse av letthet. Øyet måler vekten, hånden prøver øyets dømmekraft. Små grep, dypere glede?». (III. 1).

Jeg gjorde flere reiser rundt på ulike fjell og klatreområder i Norge og utlandet for å samle et stort nok materiale for videre studier, og mange av opptakene viste seg brukbare for videre bearbeidelse og lesning. Etter en periode på to år hadde jeg nok tagninger. Jeg satte sammen en film bestående av minst hundre enkeltstående bevegelser og grep. Materialet har etter hvert blitt til flere filmer. En av dem har blitt vist tre ganger offentlig på museer og gallerier: Hver gang som en stor projeksjon.

#### 4

Det å se sin egen hånd gripe noe, er en så normal erfaring at man i dagliglivet knapt merker det. Tenk bare på hvor ofte man fører fingrene mot en bestemt bokstav på tastaturet eller griper etter en kaffekopp uten å reflektere noe nærmere over dette. Da jeg så den store projeksjonen av filmen *Det optimale grep* for første gang, der en stor versjon av min egen hånd griper etter utspring i fjellet, kjenner, tar i, slipper og griper steinen igjen, ble synet av hånden mer fremmed for meg enn ventet. Hånden ble en selvstendig og aktivt tenkende og seende ting med gjennomføringskraft. Avskåret fra den normale tilhørigheten til hodet, øyet og kroppen. Grepet i seg selv, altså koblingen av hånd og stein, ble også avskåret fra å være et normalt funksjonelt kontaktpunkt med verden, til å bli noe i seg selv. En abstrakt handling uten nytteverdi utover det å ikke slippe. Filmen ble hypnotisk og repetitiv. Den endte med å vise grepets som en besettelse. Klatringen, fjellet og naturen ble underordnet. Den fikk meg til å se hånden og håndens gripeevne på nytt i et annet lys enn vanlig. Kameraets ramme avskjærer synsfeltet omtrent på samme måte som øyet selv gjør det. Du ser hånden din og dermed deg selv. Samtidig ser du noe helt annet og fremmed. Skalaen er forskjøvet: Du ser hånden til en kjempe. Du følger kjempens blikk. Men kjempen er enøyd og ser bare seg selv. Du går ut og inn av identifikasjonen med kjempehåndens bevegelser. Du følger en bevissthet besatt av å holde seg fast og bevege seg oppover. Opptakene som etter hvert ble til *Det optimale grep* og *Fontainebleau gaze displacement* utgjør dette prosjektets viktigste empiriske grunnlag. De ferdige filmene etterlot meg litt rastløs mot videre bearbeidelse av materialet. Min omgang med originalmaterialet hadde vært preget av respekt og forsiktighet. Kun forsiktig klipping, litt endring av skala, ingen bearbeidelse av lyd. Jeg ønsket nå etter å gjøre mer ut av både det foreliggende materialet og kunnskapen jeg hadde ervervet meg.

#### 5

«What does it mean for a painter to think?», spør Yve-Alain Bois i sitt essay *Painting as model*<sup>1</sup> fra 1984. Hvilket forhold står tanken til den maleriske handling, til materien og til avbildningen? I ekstreme situasjoner tenker man gjerne enkelt og instinktivt. Når man ser de omtalte filmer er det nærliggende å anta at mye av tanken der ligger i grepets. Det er grepets som er filmen og tankens hovedfokus. Hjernen befinner seg i hånden. Men hva representerer grepets i dagliglivet når man ikke befinner seg i livsfare? Når man har kommet ned fra fjellet og sitter med kaffekoppen sin i hånda? Ligger det noen overføringsverdi mellom grepets slik det fremstilles i denne filmen og dagliglivets berøringer av vanlige ting og andre mennesker for eksempel? Er det faste grepets

1 Bois, Y. A., (1993), *Painting as Model*, S 1, US: The MIT press

omkring et utspring i en fjellvegg en aksentuering av et behov for å berøre ting og kjenne sin egen kropps tilhørighet til det materielle? Med slike tanker beveger man seg fort ut i både filosofien og kanskje psykologien, men jeg vil påstå at det var i dette filosofiske og kunstneriske problemkomplekset jeg befant meg etter å ha jobbet en tid med film og følte et visst begjær etter materialitet i videre utforskning. Og gravitasjonen pekte mot maleriet fordi det var mye malerisk stoff i det filmatiske materialet jeg nå satt på. Jeg så; Michelangelo, Tintoretto, Picasso og Braque i det. Jeg så; Pollock og Gutai-gruppen. Men jeg så også mye annet. Jeg så moderne dans à la Trisha Brown og Gordon Matta-Clark, koreografi, og performativ film. Jeg valgte å isolere berøringen, tanken, naturen og estetikken i det videre arbeid, -og var tilbake i maleriet. (III. 2).

## 6

I sitt essay argumenterer Bois både for maleriet som modell for tanken, men også mot den tids engstelse for teori, særlig teori innrettet mot maleriet. Etter perioden med filmarbeid i ulike former var det særlig *maleriet som tanke*, som kom til å oppta meg. Eller mer bestemt; den del av tanken som blir synlig i maleriet og maleriets potensial for å representere kroppens måte å tenke på, etter modell fra filmmaterialet i *Det optimale grep*. I en tid etter min beslutning om å returnere til maleriet, jobbet jeg med abstrakt maleri, ikke så langt unna slik jeg hadde gjort så mange ganger før, nå med en fenomenologisk tilnærming til bildet og materialet. Jeg jobbet med direkte kontakt mellom kroppen og overflaten. Først med papir og kritt, etter hvert med maling og lerret. Utførelsen av disse arbeidene var en forlengelse av møtet med fjellet, der et grep og en berøring leder videre innover til en ny berøring og et nytt merke. Og der dette merket leder videre inn og bryter rommet opp i biter, krystalliserer det, og der det oppstår behov for helhet igjen som en ny rekke berøringer og bevegelser preges av. Kretsløpet gikk fra kroppen, til maleriets overflater, til fjellet og tilbake til kroppen igjen. Bildene var synteser av kroppens og steinens indre felles interesse for bevegelse nedover, med gravitasjonen som referansepunkt. Merkene var projeksjoner av noe som var sett og opplevd i fjellet, men også rene tegn fra kroppens møte med de vertikale overflatene; papiret og lerretet. De fortalte også noe om klatreren som *stein-leser*, eller et hvert individs trang til å lese sine omgivelser på en optimal og egnet måte i forhold til sin egen kropp og bevissthet. Klatreren leser fjellet med kroppen og tenker gjennom bevegelsen. Bildene viste tankens bevegelser som grep. De henviste til en mulig resonans mellom tanke og terreng.

Men også kunsthistorien har satt sitt preg på disse arbeidene. Både materialiteten, estetikken og linjeføringen er gjenkjennelig fra mer tradisjonell tegning slik jeg lærte om det i min tidlige utdanning. Interessen for menneskekroppens anatomi og funksjoner kan avleses i sporene på papirets overflate. Som fingeravtrykk, som strekenes retning og hastighet, som relieffvirkningens størrelse, som lys. Og fargene i del to av serien *maleri* var delvis inspirert av farger fra min egen film; *Det optimale grep*, delvis fra Tintoretto's maleri *Miracle of the Slave* (1548) som befinner seg i Venezia. (III. 3). Et nøkkelverk i kunsthistorien, og av Jean Paul Sartre beskrevet som det første bilde der tyngde, gravitasjon og fall er skildret på en moderne og troverdig måte<sup>2</sup>.

Tegningene fra den første del av stipendiatperioden og maleriene fra periodens siste del, blir som speil for kroppens bevegelser, vertikalitet og grep samt historien

2 Broken fall. 2010. Hentet mars 2014 fra: <http://www.art-agenda.com/shows/broken-fall-geometric-at-galleria-enrico-astuni/>

og projeksjoner av minnet som sildrer gjennom kroppen og presser seg ut gjennom fingertuppene og ut i materialet og ut i det synlige.

## 7

Etter hvert, og ganske plutselig, ble det nødvendig å gå enda lenger tilbake i tid og rom med maleriet enn det jeg hittil hadde gjort. Helt til den gang fascinasjonen for avbildning og mestring var fersk. Helt til den gangen man satt på rommet sitt og prøvde å tegne sine egne hender. Da det var Leonardo Da Vincis og Michelangelos bilde av hender som var forbildene. Man kan se denne tilbakevendingen til registrering som en reintroduksjon, eller en bekreftelse på at det er et gjensidig avhengighetsforhold mellom hånden og øyet i kontakten mellom kroppen og verden, og som en gjenoppdaging av kroppen som aktiv mottaker og medspiller til blikket; reskilling. Man kjenner sine egne hender godt. Man har sett dem hvert minutt siden man ble bevisst sin egen kropp. I klatring er hånden et redskap for grep og bevegelse og kroppens viktigste kontaktpunkt med fjellet. I kunsten er hånden et klassisk motiv og kroppens viktigste redskap for avbildning. Var det noe nytt her som kunne berike prosjektet? Jeg lette i etterkant av filmen *Det optimale grep* som nevnt etter nye perspektiver på bildene som hadde framkommet etter eksperimentene med hjelmkameraet. Kunne det ha noe for seg å male fra disse filmene? Jeg besluttet å jobbe grått på grått underlag. Hånden som motiv skulle smeltes sammen med fjellet og materialet, og avskjæringene skulle følge blikket og kameraet. Størrelsen på den malte hånd skulle også tilsvare omtrent slik den manifesterer seg for den som ser sin egen hånd bevege seg, og jeg skulle jobbe på røffe, og av og til tidligere bearbejdede, lerreter. Resultatet av den igangsatte prosess var en serie grå malerier av hender som griper eller berører stein. Jeg beveget meg fra en fenomenologisk undersøkelse der synlige spor etter hånden sto i fokus, til avbildning av den samme hånden i et figurativt og monokromt formspråk. Fra presentasjon av spor etter en situasjon, til representasjon av den hånden som satt sporene. Motivene ble hentet fra filmen *Det optimale grep*. Avskjæringene ble gjort etter modell fra utsnittet til objektivet på kameraet. Gjengivelsen og det å skape et troverdig nytt rom ble en besettelse. Å male sin egen hånd mens den holder seg fast i fjellet, har utvidet mitt forståelse av berøringens betydning i maleriet.

# Symmetri og gjenkjennelse

I gestaltpsykologien snakker man om anisotropisk<sup>1</sup> oppfattelse av rom. Rommet kan synes tettere bak en person enn foran, tyngre under enn over, og annerledes til høyre for kroppen enn til venstre. Det snakkes på samme tid om individet som noe fundamentalt symmetrisk og som en samlet hele. Når vi ser oss i speilet ser vi oss selv som en komplett helhetlig form i romlig balanse. Det er en uoverenstemmelse her mellom et iboende ønske om å framstå som samlet og symmetrisk, og et mer fragmentert bilde av selvet og omverdenen slik det beskrives i gestaltpsykologien. Rosalind Krauss sier:

«For no matter how riven the body is, between up and down, front and back, and right and left, and thus how unequal the spatial coordinates are, it is the centering of the conscious subject through the experience of the Gestalt itself as centrally organized image that is continually mapped onto this perceptual field».<sup>2</sup>

Fjellet er, i motsetning til kroppen, fundamentalt og ugjenkallelig asymmetrisk. Jo nærmere du kommer, jo mer kaotisk framstår det. Men noe skjer, både med fjellens form og med kroppen, jo mer erfaring med fjellklatring du får; det oppstår en ny helhet og noe som kan minne om symmetri.

## 1

I maleri er symmetri og balanse estetiske virkemidler. Symmetriske og asymmetriske eller isotropiske og anisotropiske prinsipper kan nyttes for å utforme og utnytte dybde i billedrommet og i flaten. I dette stipendiatprosjektet har symmetrien vært et viktig estetisk virkemiddel for å skape og undersøke visuelle slektskap mellom prosessorientert maleri og video.

Hva hvis man trekker noen nye assosiative linjer mellom tilsynelatende ulike verdener utenfor maleriet, fra maleriet og ut i verden foran, til siden for og rundt bildet? Når du beveger deg opp en vertikal fjellvegg har du allerede visualisert deg inn i situasjonen på forhånd. Du har lest guidebøker og kanskje snakket med folk som har klatret det samme fjellet før deg. Når du kommer opp i veggen er likevel rommet og situasjonen ukjent, anisotropisk og asymmetrisk. Avgrunnen og fallet veier tungt bak ryggen din og under deg, lyset og toppen lokker deg oppover og gjør rommet over deg lettere, men rett foran deg er det som om steinen har blitt til et speil for din egen kropp. Dette *steinspeilet* kan sende et flatterende helhetlig bilde i retur hvis du mestrer utfordringene, men det kan også vise et grelt og angstfylt bilde av en redd og narsissistisk person som er i et rom han ikke mestrer hvor han ikke burde være. Fjellveggen er konfronterende. Etter ulike opplevelser av slik karakter, opparbeider du deg etter hvert et arsenal av speilbilder som du projiserer på de ulike fjell du møter. Hvis arsenalet består av overveiende positive bilder, er sjansen stor for at du vil oppsøke flere fjell. Positive opplevelser av tiltagende symmetri er suggererende. Å falle er turn-off. Noe av essensen med denne erkjennelsen, er prosessen fra symmetri til asymmetri til bedre symmetri. Fra balanse til ubalanse til bedre balanse.

- 1 Anisotropi (fra gresk: «iso» betyr lik, «tropos» betyr retning; dermed ikke-isotrop) beskriver en egenskap der forholdene er ulike avhengig av retning. Wikipedia. (2015). <http://no.wikipedia.org/wiki/Anisotropi>
- 2 Krauss, R. E. (1997). Gestalt. Krauss, R. E. *Formless: A user's guide*. Krauss, R. E. Bois, Y. A. (Red.). (S. 89). US: Zone books

## 2

Noen maleriske prosesser kan være sammenlignbare med det vi snakker om her. Symmetrien i maleriene og videoene i dette stipendiatprosjektet oppsto, fordi jeg ville simulere hvor oppslukt man kan bli av fjellklatring når hender og føtter er i bruk samtidig, for å holde seg fast og for å bevege seg. Jeg ville undersøke om det ved å gjøre noe lignende i maleriet og i performative videoarbeider, som i fjellveggen, kom til å oppstå nye rom der fjellets oppslukende krefter kom til syne som estetikk. Bevegelsesmønsteret i disse arbeidene var relativt enkelt, men poenget var å ikke ha den totale oversikt over situasjonen og bildet, slik man vanligvis har i produksjonen av verk, der man jobber ut fra en akse som går fra hjernen via øyet og ut i penselen eventuelt gjennom kameraets blender. Jeg ønsket å sette opp noen situasjoner der begge hender var i bruk samtidig, for på den måten å bryte aksene, og skape en estetikk basert på møtet mellom rommets asymmetri og kroppens symmetri.

## 3

Letthet og tyngde er skildring av opplevelser som både benyttes i psykologien, i klatringen og i maleriet. Lyset og mangel på lys går igjen i beskrivelsene. Stress er mørkt, følelsen av letthet er lys. Skal en male mentaliteter må man skape lys i materien. Først må bevisstheten lysnes opp omtrent som i en mørk fjellvegg med hodelykt, og på samme måte må kombinasjonen av farger og materialer skinne som reflekslys fra det opplyste området i bevisstheten. Dette prosjektets tittel er mer flertydig på engelsk enn på norsk og fanger litt av sammenhengen mellom letthet og lys. På norsk heter det *Letthetens bilder*, på engelsk *Pictures of Lightness*; altså bilder av letthet og lys. Maleriene jeg etter hvert i prosjektet skulle komme til å lage, er både lys og materie. Lyset som skinner over kanten på et stort fjell og malingen som skyves rundt på et lerret, kan stå som energiutvekslinger der form, tyngde, lys og letthet er flere sider av samme sak.

I maleriet kan man ved bruk av ulike teknikker framkalle lys og bilder som er synteser av energi og hendelser i og utenfor ens egen bevissthet. Kan man gjennom å belyse en situasjon fra fortiden skape en kunstnerisk ytring som yter minnet om situasjonen rettferdighet? Eller gir den ny mening som materie, lys og form? Kan man snakke om en mental, transparent symmetrisk prosess i overføringen mellom indre og ytre landskaper?

## 4

Mot siste tredjedel av stipendiatperioden var den konkrete ateliersituasjonen min blitt utfordrende, og dette krevde at jeg fant meg et mer egnet sted å jobbe på for å fullføre en serie bilder jeg hadde planlagt. Jeg hadde planlagt å begynne å male med spray. Akrylspray. God kvalitet, lysekte farger, god heft, men altså; spray. Giftig og stinkende. Lite egnet for bruk i rom der andre arbeider i sine rom tett ved. Jeg hadde brukt spray før. Og jeg hadde sluttet med det. Men nå hadde jeg altså begynt igjen. Kontakten mellom maling og underlag involverer luft. Og visualiteten i det endelige resultatet skulle peke i retning av luft og luftlighet, symmetri og balanse, letthet og lys.

Jeg fant meg, som midlertidig erstatning for atelieret, et relativt usjenert hjørne i et parkeringshus i nærheten av atelierbygget.



## 5

Før jeg hadde beveget meg ut, hadde jeg manet fram et bilde fra en anisotropisk situasjon. Jeg sitter på en fjellhylla i Trollveggen, 1500 meter over dalbunnen. Det er mørkt rundt meg, kun lysene fra riksveien der nede er synlige, og jeg kan se en og annen bil på størrelse med hodet på en fyrstikk trille av gårde på den svingete veien. Over meg er det nå og da stjerneklart, men skyer blåser forbi og skjuler de små lyspunktene. Jeg ser et stjerneskudd. Det er vindstille. Hylla er bare ca en kvadratmeter stor, så jeg har liten plass å bevege meg på. Jeg er festet til fjellet med et par kiler slik at jeg ikke skal falle helt ned hvis jeg sovner. Og det gjør jeg et par ganger i løpet av natta. Men jeg våkner fort igjen og glemmer hver gang hvor jeg er. Kulda er plagsom. Jeg befinner meg jo et stykke over havnivået, så selv om det er sensommer er nok temperaturen på rundt 0 – 5 grader. Jeg har glemt hanskene. For å holde varmen folder jeg armene omkring kroppen. Denne bevegelsen gjentar jeg i parkeringshuset. Jeg griper en sprayflaske med hver hånd, gul i venstre, blå i høyre, og sprayer mens jeg forsøker å huske omtrent hvordan jeg hadde der opp på hylla den natta i 1996. Etter en stund anser jeg meg for ferdig, kaster flaskene og går inn for å vente til maleriene tørker. Det viser seg å ta en stund fordi det er så rått og kaldt ute, men omsider er de klare, og jeg bærer bildet av gårde og henger det opp i mitt betraktelig varmere og mindre trekkfullt atelier. Jeg studerer bildet en stund og kan konstatere at både symmetrien i bevegelsene og asymmetrien i omgivelsene er synlig. Bildet er et speilbilde av mentalitet og bevegelse. Bevegelsen peker innover i billedrommet og oppover; formen er til en viss grad helhetlig, men grensene mellom figur og grunn er luftig og preget av at malingen er påført uten pensel. Bildet har også spor etter parkeringshuset. Jeg kan se noen små sandkorn fra betongen i malingen som jeg pirker bort, og bak på lerretet er det skittent enda jeg har prøvd å rengjøre det.

## 6

Før jeg fant meg til rette i parkeringshuset, jobbet jeg på kontorbyggets tak, altså under åpen himmel. Det er flatt, og for så vidt godt egnet, men det var ulovlig. Jeg måtte gå ut gjennom en luke i taket for å komme dit. Begrunnelsen for å bevege seg ut på taket er den samme som beskrevet over. Trangt atelier, mer bevegelsesfrihet i utførelse og tanke. Overgangen fra atelier til tak ga nyttig input. Hjernen begynte å jobbe av seg selv. Den likte seg i høyden med utsikt i flere retninger. Den likte seg utendørs, og den likte forflytningen og overraskelsen. Første gang jeg tok med meg et lerret for å male på taket, var intensjonen å lure kroppen til å endre bevegelsesmønster i produksjonsfasen. Malere har alltid gjort lignende ting for å ikke å stivne i rutine og standardiserte maleriske løsninger, og for å kunne formidle virkelige inntrykk. Alt fra å endre plassering av fargene på paletten, til å binde seg fast i masten på et skip, slik Turner visnok gjorde for å oppleve nærkontakt med en storm. Men forflytning er også et malerisk grep, en gest så spontan og usensurert som mulig for å se om man kan lure kroppen til å lage et bilde hjernen ikke har sett før. Rettere sagt; lure kroppen til å lage et bilde fra minnet som både tar med seg informasjonen fra stedet minnet fremkaller, følelsene i den gamle situasjonen, samt informasjon fra produksjonsfasen her og nå. Minnet jeg gjenskapte på taket, var også fra Trollveggen, men lenger ned, tidligere på samme tur. Nærmere bestemt et sted rett under fjellveggen der det ligger snø hele året. En renne mellom veggen og steinura man må passere for å starte klatringen. Å passere denne renna er kinkig fordi den er bratt og isete. Det er siste hindring før klatringen kan begynne. Minnet om denne snørenna var både visuell og kroppslig. Jeg husket hvordan den så ut, og jeg husker ganske godt hvordan jeg hadde det da jeg så den, da

jeg passerte den og da den var tilbakelagt. Grunnen til valget av nettopp dette minnet var fordi det hadde en ganske klar mental form; renna var symmetrisk og tydelig. Det hadde en viss symbolsk verdi som rituell passasje fra noe forberedende til noe mer totalt oppslukende, og minnet var mulig å kjenne i kroppen og på den måten var tanken at den kunne egne seg som katalysator for en formal billedlig utforskning.

## 7

De fleste som har tegnet eller malt, har opplevd hvor frustrerende det er å ikke få til å avbilde noe slik man vil og ser det for seg i sitt indre, eller det man husker. I manges famlende forsøk på maleri tidlig i karrieren, er det gjerne ansiktet man foretrekker som motiv, og den manglende symmetrien i ansiktstrekkene er ofte det første som avslører manglende trening. Man blir frustrert over at det skal være så vanskelig å overføre sin visjon og hukommelse til lerret eller papir. Jeg ble selv etter mange års trening innen tegning og maleri etter hvert også interessert i foto. Den tilsynelatende ukompliserte årsaksmessige sammenhengen mellom virkeligheten og bildet var fascinerende og enkel. Nøytraliteten og symmetrien. Tingen man fotograferte hadde på en måte berørt negativet, og bildet var garantert sant. Men også fotografiet som bevitnelse på levd liv og historie var og er viktig. I klatremiljøet som i mange andre miljøer blir fotografi og etter hvert film brukt både som sannhetsvitne på steder du har vært og på fjell du har besteget. Fotografiet har blitt mer og mer dematerialisert. Etter digitaliseringen har både videoen og fotografiet sluppet taket i papiret, negativet, magnetbåndet og albumet. Vi er omgitt av bilder, men flere materielle ledd fra motiv til bilde har blitt borte, så årsakssammenhengen mellom verden og bildet er av og til vanskeligere å spore. Da jeg var student var det vanlig for malere å jobbe etter foto. Man etterlignet den fotografiske overflaten etter modell fra for eksempel Gerhard Richter.

## 8

Maleriene produsert i siste del av prosjektperioden står i et prosessorientert og materialorientert forhold til foto. De er møter mellom et *opplyst* minne og materialene. Jeg har prøvd å gripe eksponeringsøyeblikket, det øyeblikk der lyset slippes inn i bevisstheten på det området der akkurat det minnet finnes. Jeg gjør videre det Dubuffet beskriver som å *finne bilder i et eksisterende materiale*. I mitt tilfelle både inne i kroppen og ute i verden på lerretet. Jeg har tidligere vært opptatt av hvordan fotografiet klarer eller ikke klarer å formidle bevegelse, og i mitt foreliggende prosjekt har jeg beveget meg mer over på hjernen eller hukommelsens domene, altså bort fra fotografiets spesifikke egenskaper, over i kroppens eget blikk, og musklene, hudens og nervesystemets egen hukommelse uttrykt og utforsket med farge, underlag, hender og øyne. Man kan se det som en tilbaketrekning til kroppen og innover, og en flukt fra verden som bilde. Men man kan samtidig se det som et forsøk på å starte fra begynnelsen, det vil si undersøke sammenhengen mellom berøring og minne, og kroppens evne til å skape bilder ut fra egne premisser, egne skalaforhold, vekt, overflate, struktur og bevegelsesmønster.

## 9

Yves Klein er vel blant de første som med en viss humor prøver å gjøre veien fra kropp til bilde så kort som mulig. Pollock hadde lagt lerretet på bakken og inkorporerte sin egen rytme i komposisjonene sine. Men det var Klein som for alvor ble eksplisitt performativ og konseptuell og med vidd pekte ut flere veier å gå for kommende

generasjoner kunstnere. Begge de to sistnevnte kunstnerne var på hvert sitt vis opptatt av improvisasjon. Pollock etter modell og inspirasjon fra jazzen og beat-kulturen i USA.

Improvisasjon har også lenge vært viktig for meg – også nå. Kanskje like mye ut fra regler fra fjellveggen som fra jazzen. Gitte rammer, fristilt prosess. Noen standardbilder i hodet, men mest av alt minner og erfaringer fra fjellveggen.

## 10

I filmen *The dark glow of the mountains* av Werner Herzog<sup>3</sup>, en dokumentar om bestigningen av Gasherbrum 2 i Himalaya, sier Reinhold Messner at han ser på seg selv som en kunstner. Han begrunner dette med å beskrive sine bestigninger som tegninger, ikke i landskapet, for han er bevisst på å ikke sette spor etter seg, men i sjelen. Altså en type immateriell, esoterisk form for sporsetting eller merking først og fremst i eget liv, men også i andres hvis jeg forsto han rett. Det må legges til her at alle Messners nye ruter i fjellet også blir nedtegnet på kart og ruteførere, så det foreligger også visuelle, materielle etterlatenskaper etter hans bestigninger.

Det er ikke vanlig å utsette seg for like stor risiko som Messner for å oppleve symmetri og lage kunst. De fleste av oss leter etter steder å være der vi kan føle oss trygge. Der vi kan være oss selv og finne balanse mellom våre behov og det vi mestrer, der vi kan uttrykke oss i fred eller i hvert fall ha et relativt lydhørt publikum rundt oss.

Selv befinner jeg meg kanskje i en slags mellomkategori bestående av middelklasse-mennesker som stort sett søker trygghet og behag, men som likevel har en dragnings mot omgivelser som setter ens egne oppfatninger og opplevelser litt på prøve. Om denne dragningen handler om mestring, fortrenkning eller begge, er det ikke plass til å komme inn på her, men jeg har observert gjennom flere års praksis både innenfor kunst og klatring at den har blitt så integrert i mitt liv at den går mot å bli en metode for inspirasjon like mye som innfrielse av behov. Den har også tydeliggjort min interesse for improvisasjon.

## 11

Arbeid med både klatring og maleri innebærer både noen overraskelser og en viss sitrende risiko og forventning på et emosjonelt og symbolsk nivå. Det handler om å gripe, og det handler om form. Form og gjenkjennelse. Mental og kroppslig gjenkjennelse. Jeg ønsket også å gjenskape eller på en måte speile den totale kroppslige og mentale innlevelsen i en situasjon som den i Trollveggen. For å passere snørenna måtte jeg være i balanse for ikke å skli og jeg måtte sparke steg i snøen for å få grep til hender og føtter. Under hele seansen var jeg involvert og fokusert. Jeg var totalt engasjert i gjøremålet. Begge hender var i sving samtidig. Jeg var i en tilstand av våken symmetri. Denne symmetrien valgte jeg å følge opp i utarbeidelsen av dette opprinnelig maleriet som i første trinn ble jobbet ut på taket. En spray i hver hånd. Samme bevegelse. Samme trykk. Samme tempo som i fjellet. Ett sveip om gangen. Alt gjort på under ti minutter. Ingen returmulighet. Risiko. Kropp og hjerne stilt inn på samme frekvens, ett minne, ett sted og en situasjon som gjennomsyrrer den kreative hendelsen. En rytme, ett tempo. Situasjonen folder seg omkring meg, jeg fletter meg selv inn i situasjonen. Jeg fester

3 Herzog, Werner: *Gasherbrum: The dark glow of the mountains*. (Film). 1984. Werner Herzog Film.

et grep, går et skritt, forsiktig, er i balanse. Et skritt til, stikker hånden ned i den kalde snøen, venter, ser meg omkring. Jeg beveger meg forsiktig videre.

## 12

Syntesen av dette; en buet, konkav form, gul og blå, høyre og venstre, et lite mellomrom mellom to ekspanderende bevegelser. (Ill. 1). En trang passasje, bratt. Det kan se ut som et svømmetak i fri luft. Kaving med armene. Målrettet kaving med klart formål; å komme helskinnet over. Ferdig. Resten av prosessen med å ferdiggjøre bildet handler om observasjon og bearbeidelse. Fremheving av de former som mest effektivt forteller historien. Bearbeidelsen av de utførte gester, handler ikke om minnet, men om å framheve ved å blokke ut det som skjedde på taket. Estetisk bearbeidelse av sporene i minnets vold. Sporenes egenverdi. Maleriets egenverdi. Prosessens egenverdi. Formenes egenverdi. Minnet er fortsatt nedfelt som rester etter bevegelsene på taket, men bildets estetiske energi oppstår fra nå av i møtet mellom betrakter og materiale. Jeg gjør små endringer, ser, tenker, og gjør litt til. Done! Jeg framhever gjennom å blokke ut de av formene som er mest overraskende for meg. For å lære av dem til neste arbeid. For å se hvor det bærer. For å bli bedre til å skape form og gjenkjennelse.

# Synopsis

- Avsluttende tanker rundt stipendiatprosjektet *Letthetens bilder*

Jeg skal i følgende tekst vurdere stipendiatprosjektets utvikling og resultat i forhold til revidert prosjektbeskrivelse. Prosjektet er praksisbasert og bygger på førstehånds kunnskap om både klatring og maleri. Metoden har vært å sette opp potensielt interessante kunstneriske situasjoner, inspirert fra klatringens verden, og ta det videre ut i mer ukjent landskap. Jeg har valgt en direkte og handlingsorientert tilnærming til temaene som drøftes, og problemstillingene som reises. Noen vil hevde at siden prosjektet er praksisbasert, ligger både spørsmål og svar nedfelt i det kunstneriske materialet, i verk, og i prosessen i seg selv. Dette er nok langt på vei sant, og jeg vil ikke kunne gå i dybden av alle spørsmål som har framkommet i prosjektperioden i dette sammendraget. Jeg har skrevet fire essays som jeg velger å se som mellomting mellom kunstnerisk arbeid og kritisk refleksjon. Dette sammendraget vil i noen grad overlappe med innholdet i flere av essayene. Jeg vil bruke den reviderte prosjektbeskrivelsen som utgangspunkt for sammendraget, og jeg vil noen ganger sitere fra prosjektets dagbok som er førstehånds nedtegnelser fra arbeidets gang.

## Avstand og nærhet

Fjellklatring har en privilegert og mytisk status i vår kultur. Filosofer, forfattere, psykologer og fagfolk fra ulike disipliner har skrevet om klatring på ulikt vis, med ulike blikk<sup>1</sup>. På billedkunstfeltet er klatringen minimalt analysert. Fjellet i seg selv er mye avbildet i maleri og foto. Fjellklatringen som fenomen, erfaring og klatringens bevegelser, estetikk og psykologi er det laget lite kunst om. Ved oppstart av dette stipendiatprosjektet ble det formulert noen spørsmål: Hva oppstår hvis man produserer bilder der erfaringer og ferdigheter fra maleriets- og fjellklatringens verdener blandes? Hvordan vil bildene se ut? Vil man kunne finne ny kunnskap i dem? Ny innsikt? Nye opplevelser? Har klatringen et estetisk potensial som ennå ikke er undersøkt? Sett på avstand er fjellets form klar og solid. Kommer du tett på, oppstår uorden og kaos. Klatreren skaper orden i dette kaoset gjennom bevegelser og oppdrift, og følger steinens manuskript og koreografi. Landskapet bak er stort og utstrakt, steinen foran er ekstremt nær.

«Når du nærmer deg en stein eller et fjell, ser du automatisk etter linjer, formasjoner og svakheter i overflaten. Med svakheter menes områder i fjellet der overflaten ikke er altfor blank, altfor bratt og altfor ugjennomtrengelig. Sprekker, hull, kanter, hyller, kort sagt veier å bevege seg langs. Steinens overflate endrer karakter foran øynene dine. Du ønsker å sette deg selv i bevegelse på tross av gravitasjonen. Formasjoner i steinen inneholder et potensial for bevegelse. Du ønsker å få steinens hardhet til å oppløse seg. Du ønsker å gjøre motstanden mindre. Motstanden forvandles til åpenhet. Steinen åpner seg for ditt blikk når du klarer å gjøre en kjede av bevegelser etter hverandre på den. Du går fra å være oppløst til å bli samlet. Du blir lik steinen, steinlik. På en måte kan man si man følger svakheters veier. Holder fast i steinens svakheter, eller man kjenner igjen steinens svakheter i sin egen kropp».

1 Peter Wessel Zapffe. Arne Næss. Michel Serres. Gunnar Breivik, Rene Daumal, James Salter. Kathleen Jamie. Mihaly Csikszentmihalyi, mfl.

Dette notatet er fra november 2009, altså kort tid etter prosjektets begynnelse. Mine nyere malerier befinner seg i det estetiske rommet som er beskrevet i dette notatet. Bildene handler om nærvær i flaten. De er todimensjonale, men på kloss hold åpner de seg opp mot dypere og større rom. Jeg har mot slutten av perioden jobbet for å utvikle flere ulike typer bilder for å skape flere innganger til dette komplekse og kontrastfylte estetiske registeret. Jeg har jobbet både abstrakt og figurativt. Jeg har jobbet innenfor et relativt begrenset fargespekter for å skape en helhet i undersøkelsen. Alle de tegninger, malerier og videoarbeider jeg har produsert i stipendiatperioden, har gjort mine ideer om rom mer flertydige og komplekse enn før. Overgangen fra video tilbake til maleri, har gjort refleksjonene mine rundt bildets plastisitet og vekselvirkningen mellom to og tre dimensjoner, bredere enn før. Arbeidet med symmetri, balanse og store bevegelser, har gjort meg oppmerksom på forskjellen mellom veien fra hjernen via øyet og armen og penselen og videre inn i bildet via sentralperspektivet, og et rom som for meg nå har blitt mer uforutsigbart, krystallisert og tidsbasert. Nærstudiene av klatrebevegelser utdypet denne erfaringen. I klatring blir du ett med steinen for å holde deg fast og bevege deg. I maleriet går du inn i billedrommet, samtidig som du må holde orden på overflatens stofflighet og strøk. Hånden griper og slipper steinen omtrent som blikket veksler mellom å hvile på maleriets overflate og trenge inn i billedrommet.

### Språk og autonomi

Hva har det vært mulig å finne ut når det gjelder å blande de perspektiver og ferdigheter det her er snakk om, altså perspektiver og ferdigheter hentet fra maleri og fjellklatring, for å produsere kunst? Spørsmålet berører kunstens autonomi. Maurice Merleau-Ponty sa at maleriet ikke imiterer verden, men er en verden i seg selv<sup>2</sup>. Jeg har undersøkt hva denne verdenen kan inneholde. Kan den involvere flere sanser enn synet? Kan maleriet utvides gjennom å blande inn ferdigheter og blikk fra et annet domene? Det har mot slutten av perioden åpnet seg flere spørsmål omkring relasjonen mellom Merleau-Pontys autonome verden, altså maleri, og verden for øvrig, enn før oppstart. Noen av problemstillingene har nedfelt seg i verkene jeg har produsert, noe belyses i denne teksten og noe blir diskutert i essayene. En av grunnene til at jeg tok fatt på prosjektet var at jeg ved flere anledninger hadde sett at aspekter fra klatringens domene var tilstede i verk jeg hadde produsert. Et eksempel på dette har med det å *falle* og *gjøre*, og er redegjort for i essayet med samme navn, som er en del av prosjektet. Jeg startet undersøkelsen av dette både gjennom å filme klatringen og undersøke hvordan blikket er aktivt i klatre-situasjonen sammenlignet med hvordan blikket er integrert i situasjonen når du arbeider med maleri. Jeg forsøkte å se hvordan blikket var preget av tanken på det å falle. Andre erfaringer jeg har arbeidet med er balanse, oppreisthet, grep og besatthet. Jeg introduserte klatringen direkte i kunstproduksjonen ved å bruke hender, fingre og kroppens utstrekning, rekkevidde og symmetri i produksjonen av flere serier malerier i ulike formater. Jeg simulerte mentale tilstander fra ulike situasjoner i fjellet, for å se hvordan ulike tilstander virket inn på maleriets estetikk.

«Jobber nå med malerier og tegninger som utfordrer mine ideer om synlighet fordi de lages ved å gripe og sette spor på et stort grått eller sort ark, de involverer begge hender samtidig, og er derfor umulig å ha total oversikt over. De blir utfordret av gravitasjonen fordi de ligner på fjell og stein, og de er vanskelige å feste på veggen.

2 Merleau-Ponty, M. (1948). *The World of Perception*. US: Taylor & Francis Ltd.

Handler om rekkevidde, posisjonering, arbeid, estetikk, synlighet, naivitet Kan minne litt om Robert Morris sin serie: Blindtime».

Dette notatet er fra 2010. Det berører forholdet mellom tanke, bevegelse, synlighet og berøring. Det er mange ord som går igjen i notatene mine fra hele prosjektperioden, som for eksempel *rekkevidde* og *synlighet*, og temperaturen i beskrivelsene er relativt høy. Ønsket om fordypning er distinkt i mange av notatene. En blanding av interessene virker å framheve ønsket om fordypning i begge. Det framgår av sitater og fra verk som er produsert i perioden at ønsket om å finne et egnet kunstnerisk språk for å uttrykke seg, virker sterkere enn ønsket om å kritisere et kjent språk eller kritikkløst å benytte innlærte språklige grep. Mot slutten av prosjektet trer det altså frem et vedvarende ønske om å prøve ut nye uttrykksformer istedenfor å benytte seg av det kjente. Denne tendens kan enten tyde på at jeg har opplevd språket mitt som utilstrekkelig for oppgaven jeg har satt meg fore, eller det kan bety at jeg har funnet en mulighet til å prøve ut noe nytt. Eller begge deler.

### Registrering og estetisering av bevegelse

Maleri er sporsetting, berøring og estetiske valg. I noen tilfeller også en form for risiko. Klatring er kraft, veivalg, risiko, grep og bevegelse. Romfølelsen i klatring skiller seg fra arbeidet med maleri på grunn av bevegelsen og antall dimensjoner der aktiviteten utspiller seg. Vertikaliteten, nærværet, balansen og nærkontakten med veggen er felles for klatringen og maleriet. Et performativt element er også felles. Noen handlinger kan være irreversible. Dette kan bli til estetiske verktøy i maleriet. I analyser av tidligere verk fra egen hånd, viste det seg at mange av verkene mine ofte inneholdt minst én slik ugjenkallelig handling; et spontant og performativt grep som ikke lot seg omgjøre. De inneholdt samtidig flere mer analytiske grep gjort i etterkant av de spontane, for å blokke ut eller aksentuere de bevegelse eller gester som likevel ikke lot seg forandre uten å totalt forandre bildets grunnleggende ide. Denne performative estetikken korresponderer med klatringenes estetisering av risiko. Den korresponderer også med mine ideer rundt desking og resking som det er redgjort for i teksten *Desking Reskilled*.

«Øynene beveger seg nervøst opp og ned, fra side til side i et forsøk på å kartlegge rommet og steinens overflate. Øyet er foregriper bevegelsen og legger en sti for hender og føtter. Hånden bør bevege seg målrettet og direkte. Grepet bør være fast. Hånden signaliserer trygghet og gjør øyet roligere. Kroppens sikkerhet gjør øyet roligere. Paradoks: Jo bedre forberedt kroppen er (trening, hvile), jo mindre beveger øynene seg. Kroppen styrer øynene -som styrer bevisstheten som blir stille. Man er ute etter stillhet. Kroppens stillhet, fravær av frykt er målet. Fravær av frykt gjør at man ser flere muligheter, at man ikke føler seg forpliktet til å lete etter beste eller eneste vei opp, men at flere veier er mulige, interessante. Denne tillit til kroppen går langt forbi klatringen».

I dette notatet fra 2011, prøver jeg å nærme meg et slags møtested for maleriet og klatringen der nærvær, innlært ferdighet og kroppens iboende kunnskap er involvert. Det forteller blant annet om muligheten moderne videoutstyr gir oss for å studere eget og andres bevegelsesmønster på nært hold. Det ser ut til at kvaliteten på bildene er god nok til at de både kan brukes instrumentelt i treningsøyemed og som kunst. Det forteller også at noe av målet med klatringen er å oppleve letthet.

Jeg skriver videre (dette sitatet er også delvis gjengitt i teksten *Touch and go*):

«Øyet skaper og foregriper en skulpturell og funksjonell integrasjon mellom hånden og fjellet, som skal tåle vekten av en kropp. Dette bildet skapes i hodet som

en konsekvens av en følelse fra ytterst på fingertuppene. Det kan være tilfredsstillende å se et indre bilde av seg selv foregripe sin egen kropp i posurer og posisjoner der kontaktpunktene med fjellet er små, få, lette og estetiske. Det gir en følelse av letthet. Øyet måler vekten, hånden prøver øyets dømmekraft. Små grep, dyp glede!»

I siste del av dette sitatet snakkes det om sammenhengen mellom kroppen vår, bevegelse og dannelsen av indre bilder. Hvordan man kan visualisere seg selv inn i et usynlig landskap, samt hvordan det ytre bildet av hånden som griper steinen fortsetter videre langs armen inn i hjernen og inn i et mentalt landskap. Etter hvert i prosjektet, etter jeg hadde jobbet mye med video og bevegelse og performative verk, der kroppen sto i sentrum, kom maleriet sigende tilbake i bevisstheten som noe litt annet enn det hadde vært før, klart inspirert av tankene nevnt over. Det hadde i mitt hode, uten å praktisere maleri like mye som film, dannet seg en akse mellom hjernen, via øyet, via armen, ut i hånden og videre ut i fingrene, til penselen, over på underlaget, og videre inn i materialet og ut i billedrommet. Penselen ble i mitt hode en tryllestav halvveis i vår materielle verden, halvveis i det fiktive rommet, som forsvant ut i det usynlige via perspektivet. Arbeidet med performativ video og fokuset på fjell, materialitet, deskillig, berøring og grep, fikk meg til å ønske å utfordre denne aksen. Det var særlig tankene omkring kroppens egen kunnskap og ferdighet som påskyndet denne utviklingen. Jeg ville lage kunst som sa noe om denne stumme ferdigheten. Finne ut litt om hva den var og om den kunne synliggjøres.

I råmaterialet til de kommende filmer, viste innlært ferdighet seg som håndens gripeteknikk på stein og bevegelse i vertikalt terreng. I den ferdig redigerte videoen ble bevegelsene til en koreografi bestemt av fjellets egen karakter, og en studie av lys og stein. Den videre utviklingen innenfor videoarbeidet i mitt prosjekt, gikk via videoarbeidene *Vitruvisk travers*, *Vertical Intersection*, og *Gravitational space with bicycleseat*, og *Fall into the horizon (Ill. 1, 2, 3)*, som alle var tenkt som variasjoner over samme tema, men med bevegelse på arkitektur og bevegelse i uvante omgivelser som videreføring av konseptet. Arkitekturen gjorde disse videoene mer kompakte, og fokuset på performative strategier gjorde at de i enda større grad enn *Det optimale grep* kunne sees i sammenheng med kunst fra vår tid som Alex Hubbard eller Paul Chan, og som forlengelser av kunst fra vår nære historie, som hos Yves Klein, Bruce Nauman og Trisha Brown. Videoarbeidene viste til tider humoristiske møter mellom innlært ferdighet fra klatringens verden og performancekunst, mellom natur og arkitektur, men ikke minst mellom video og maleri. Noen av disse arbeidene forholdt seg ganske direkte til billedkonvensjoner og performative strategier hentet fra min egen maleriske praksis.

### **Fra figurasjon til taktilitet og tilbake igjen**

Risikoen i maleriet er blant annet forbundet med presisjon i representasjon og originalitet i observasjon. Det er risikabelt å utsette seg for å lage noe fra null eller fra en tom flate. I de første maleriene jeg lagde i perioden, simulerte jeg gripeferdigheten fra klatringen og komponerte bilder etter modell fra grepet på fjell og stein. Deskillig reskilled. Materialet jeg brukte var også delvis hentet fra klatringens verden; jeg brukte magnesium iblandet litt farge for å simulere lys og skape friksjon. Underlaget var grått og sort papir. I de første arbeidene på papir var det bevegelse og grep som sto i fokus. Det var vanskelig å gripe det glatte papiret, og sporene etter kampen med underlaget utgjorde det ferdige uttrykk. I videoene hadde jeg dels vist fram ferdighet, dels stilt spørsmål ved den samme ferdigheten. I de påfølgende papirarbeidene var ferdigheten avskåret fra klatringen i seg selv, og ble således bare et underliggende konseptuelt anliggende



for de som ønsket å sette seg dypere inn i bildenes tilblivelsesprosess, og for de som var kjent med begreper som deskilling. Videreføringen av de malerier eller tegninger jeg nå har beskrevet, var å fortsette mitt fokus på berøring, ferdighetsundersøkelse, kroppens sansning og skala, men jeg ønsket også å inkludere psykologiske dimensjoner ved både klatring og maleri; jeg ønsket å se nærmere på det sublime, jeg hadde et behov for å si noe om det å falle og jeg ville i det hele tatt gjøre prosjektet mer mentalt. Jeg tilførte derfor mer farge til maleriene, jeg endret underlag, varierte størrelsen og gjorde sågar et figurativt prosjekt mot slutten av perioden: Jeg malte hender. Men først lagde jeg en serie malerier der jeg malte med fingertuppene. Jeg ønsket å undersøke hvilket slektskap sporene på maleriets overflater hadde til håndens gripe- og berørings-egenskaper som vist på film. Jeg fokuserte på lett berøring framfor det kraftfulle grep. Baksiden av disse bildene bærer også preg av de utfordringene jeg har lagt til grunn for meg selv under produksjonen. Ferdighet, skala, berøring og fall, ble de styrende prinsipper for disse bildene. Videre utviklet det seg altså et ønske om å gjøre prosjektet mer mentalt; å bevege seg innover igjen. De tidligere beskrevne arbeider hadde alle sammen mentale sider, men prosessen var preget av overflater som møter andre overflater. Hud mot stein, hud mot hud, hud mot papir, øye mot sol, kamera mot stein. Penselen hadde ennå ikke kommet i bruk, men ønsket om å penetrere bildets, steinens og kroppens overflater, ble tydeligere. Jeg valgte å male fra minnet. Det vil si jeg valgte å mane fram minner for å se hvilke bilder som kom ut av det. Denne prosessen er gjort rede for i teksten *Symmetri og gjenkjennelse*. Utviklingen tok en vending fra materie til energi, fra materie til bølger. Mot slutten av perioden kom figurasjonen tilbake igjen. Jeg malte hånden som hadde blitt filmet ved inngangen til prosjektet. Prosjektet foldet seg sammen, og returnerte til utgangspunktet. Den sirkelen som startet ved å filme håndens berøring av stein, fortsetter ved at den samme hånden avbilder seg selv, den maler seg selv, i det øyeblikk den er i ferd med å berøre steinen. (III. 4).

Denne sirkelen av berøringer er antakeligvis ikke sluttet i arbeidet med dette stipendiatprosjektet, men aksene er blitt mer synlig, og dermed lettere å undersøke videre. Aksene starter og slutter i det usynlige. Fra kroppens indre; muskler og nervebaner, til det du ikke ser i et bilde; det du bare aner langt inne i billedrommet; via hjernen, øynene, armen, hånden, grepet, berøringen, penselen, malingen, flaten, perspektivet – og tilbake igjen.

## Appendix nummer 1:

Følgende tekst er et foredrag holdt under det internasjonale seminaret *Image=gesture*, Bergen, november 2011.  
Arrangør: Nomadikon, (Universitetet i Bergen)  
Original tittel: *Gesture of Thought*

# Tankens gest

Jeg skal i dette foredraget snakke om gesten, og hvordan den manifesterer seg i mitt nåværende kunstneriske virke. Jeg er kunstner og kunststipendiat knyttet til det norske Stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid, ved Kit/NTNU i Trondheim. Dette foredraget er tett knyttet opp mot mitt prosjekt der. Mitt prosjekt heter *Gravitasjonen bilder* (Letthetens bilder), og tar blant annet for seg berøringspunkter mellom kunst og fjellklatring. Jeg jobber for tiden mest med video, så jeg vil i tillegg til å snakke, også vise utdrag fra noen av mine videoarbeider.

Den franske filosofen Michel Serres har en uventet dedikasjon i sin bok *Variations on the body*:<sup>1</sup> «To my gymnastic instructors, my coaches, my mountain guides, who taught me how to think». Tenkning, kropp og bevegelse er også kjernen i dette foredraget. Jeg er selv opptatt av trening, og har i mange år vært en aktiv fjellklatrer, og har trukket veksler på dette i mange av mine kunstprosjekter opp gjennom årene, inkludert de som dere etter hvert skal få se utdrag fra. Jeg identifiserer meg med den interdisiplinære tilnærmingen Serres viser i sitt forfatterskap og som kommer til syne blant annet i dedikasjonen over. De videoarbeidene jeg skal vise dere i dag, er mer eller mindre hentet fra klatringens og fjellenes verden. De er likevel mer inspirert av kunsten til Gordon Matta Clark, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Bruce Nauman, Joan Jonas og Yves Klein, enn av konvensjonell klatrefilm og ekstremспорт film som man nå finner over alt på internett. Jeg har også hentet inspirasjon fra filmskapere som Harold Lloyd og Buster Keaton. I deres filmer finner man både genial komikk og kunstnerisk avanserte situasjonsbeskrivelser som går langt ut over ren underholdning.

Min tilnærming til gesten, dette seminarets tema, har en fysisk og en mental side. Den fysiske gesten, slik den fremtrer i maleri og film, er i mitt arbeid tett linket opp mot min lange utdanning og praksis innenfor maleri og tegning, fortrinnsvis i et abstrakt formspråk. Men den er også tett forbundet med mitt lange og lidenskapelige forhold til klatresporten, det særegne bevegelsesmønsteret og den spesielle romopplevelsen man får gjennom bevegelse på stein og i fjellet. Den mentale siden av gesten er mer kompleks, og jeg skal prøve å sirkle inn denne videre i dette foredraget. Det teoretiske idégrunnlaget for mine ideer om gest, har jeg dels fra tekstene til Maurice Merleau-Ponty, og etter hvert også David Abram. Da jeg begynte å lage videoarbeider hadde jeg glede av å lese Gilles Deleuze og hans tekster rundt bevegelsesbilder. Og som sagt har jeg også funnet inspirasjon i tekstene til Michel Serres. Jeg har også funnet mye verdifullt tankegods rundt dette temaet i tekstene til Giorgio Agamben.

Når temaet for et foredrag er gitt, som i dette tilfellet, kommer tankene i form av spørsmål. Mange av tankene og de etterfølgende spørsmål, dukker hos meg ofte opp når jeg klatrer eller på en eller annen måte er fysisk aktiv. Blodsirkulasjonen øker og spørsmålene manifesterer seg. I dette tilfellet handler spørsmålene i stor grad om

1 Serres, M, (2012). *Variations on the body*. (s. 1) US: Univocal Publishing LLC

bevegelse, kontakt og selvfølgelig om gest. For eksempel: Hvilke gester kommer til syne gjennom klatringen? Kan et fast grep om steinen kalles en gest? Kan en utstrekning mot et grep kalles en gest? Kan disse gestene si noe om det rommet klatreren og alle andre også beveger seg i, og om hvordan man forholder seg til dette rommet? Kan de si noe om våre begrensninger? Eller hva med begreper som kontakt, vertikal bevegelse, stress og fall? Og når vi beveger oss inn i filmen og kunstens verden; hva med kameraplassering, repetisjon, montasje og klippeteknikk? Alle disse spørsmål og løse tanker er for meg interessante og utfordrende i arbeidet med kunst og arbeidet med dette foredraget også. De berører alle en kjerneproblemstilling i mitt og i mange andre arbeid: Hva er egentlig koblingen mellom bevegelse og tanke? Er klatrebevegelsen en gest? Kan lemmene våre tenke? Kan fingrene våre se? Hvor er tankene våre lokalisert?

Giorgio Agamben foreslår i sin tekst *Notes on Gesture*<sup>2</sup>, at en gest ikke kommuniserer noe annet ut enn vår evne til å kommunisere. Jeg spør meg selv i så fall: Hva med den gesten som signaliserer vår vilje til å utfordre grensene som ligger nedfelt i kroppen vår? Det finnes bevegelser i sport generelt og klatring spesielt, som kan sies å signalisere noe slikt. Tenk på uttrykket til en som nesten klarer å rekke et tak, og som i sin desperasjon og redsel, kaster seg etter taket og faller... Kan denne typen gester og kroppslige uttrykk settes i forbindelse med menneskets behov for å teste, utfordre og bevege seg utenfor sin egen ramme så og si, sin egen romfølelse, sin egen kropps grenser?

Med disse spørsmålene i minnet, skal jeg vise et utdrag fra videoarbeidet *Det optimale grep* fra 2011.

Jeg begynte å filme klatring fordi jeg ville teste og utforske disse særegne bevegelsene og deres grensene i et kunstnerisk språk. Gjennom filmingen og gjennom å studere materialet etterpå, fant jeg at bevegelsene på stein og fjell, berøringene, grepene, utstrekningene og letingen etter de beste grepene, hadde mye til felles med det å tegne, å lese og å tenke. Man leser steinen med blick og hender mens man klatrer, man tenker, planlegger løsningen og forflytter seg, og man tegner usynlige linjer i fjellet; alt er vevd sammen i én flytende bevegelse. Klatring er en primitiv form for bevegelse, og den har en intuitiv og til og med en dyrisk komponent. Klatringen er også til en viss grad instinktiv og bevegelsene er til en viss grad koreografert av fjellet og steinens natur. I et verk av den amerikanske kunstneren Bruce Nauman står det skrevet: «Pay attention motherfuckers».<sup>3</sup> Teksten er speilvendt, men man får likevel en klar beskjed om hva som står på spill, og hvordan du bør nærme deg et kunstverk. Kunst kan være et sted for oppmerksomhet (*locus of attention*), fordi du går inn i noe som krever oppmerksomhet og konsentrasjon. Klatring krever også konsentrasjon; du beveger deg, leser, tegner og tenker, alt i samme øyeblikk.

Det er to viktige kontaktpunkter mellom kunst og klatring når man snakker om gest; *grepet* og *rekkevidden* eller kroppens *utstrekning*, det vil si strekningen fra et grep til den neste. Det handler om kroppens begrensninger innenfor noen rammer gitt av omgivelsene. I vårt klatringens tilfelle; fjellet og steinen. Når du griper tak i steinen for å bevege deg og holde deg fast, er det kun din egen fingerstyrke og størrelsen og formen på grepet som bestemmer om du vil være i stand til å bevege deg, og unngå å falle. Når du beveger deg videre og strekker deg etter neste tak, er det de samme parameterne som er i spill, styrke, balanse og så videre, men også kroppens størrelse, armenes lengde, rekkevidden. Begge disse kategorier gester, hvis de i det hele tatt kan defineres som gester, avslører i all sin gru, kroppens og psykens begrensninger i krevende omgivelser.

2 Agamben, G. (2000). *Means without end: Notes on politics (Theory out of bounds)*. US: University of Minnesota Press

3 Nauman, B. (1973). *Pay attention*. Litograph

Bildene som er laget i stipendiatperioden, og som tar utgangspunkt i situasjoner fra fjell og stein, viser nærheten og kontakten med steinen, og samtidig store landskaper og dype rom.

Videoen *Det optimale grep* representerer på en måte vår vilje til, behov for og noen ganger besatte trang til å utfordre og overgå kroppens og psykens begrensninger.

På en måte søker man å bevege seg som et dyr. Uten frykt, i fullstendig kontakt med seg selv og fjellet eller steinen. Naturlige bevegelser i hjemlige omgivelser og kjent terreng, som en apekatt eller kanskje en fjellgeit. På en annen måte kan man si vi ønsker å utfordre denne rammen, denne hjemlige tryggheten, disse kjente omgivelser, omkring oss og vår egen kropp, og bevege oss videre inn i nye områder og bryte kroppslige og psykiske begrensninger bestemt av vaner. Man kan ønske gjennom egne bevegelser på steinen og i fjellet, å skape en slags orden i omgivelser som kan virke kaotiske når du er så nært på dem som når du klatrer. Frykten er konstant nærværende, og er på en måte relatert til hvor villig du er til å utfordre grensene dine.

Jo mer frykt, jo mindre er ønsket om å ytterligere presse grenser. Jo mindre frykt, desto større er toleransen for å strekke seg utover kroppens bevegelsesmessige begrensninger. Denne kroppslige og mentale utforskningen av grenser, er på mange måter en av hovedmotivasjonene for å studere berøringspunktene mellom kunst og klatring.

Som sagt, vi leser steinen når vi beveger oss på den. Vi tenker, tegner og uttrykker oss gjennom bevegelsen. Hver bevegelse er på samme tid en tanke, en tegning og et uttrykk i seg selv. Vi leser veggen og tegner oss selv gjennom tenkende bevegelser.

Et visuelt manuskript for bevegelse blir skapt i møtet mellom kroppen og fjellet eller steinen.

Det er et sett til med virkemidler jeg utforsker i mitt nåværende kunstneriske prosjekt som i noen sammenhenger kanskje kan betraktes som en type gest. De er både abstrakte og registrerende, og handler om de bildene som oppstår når kameraet er en forlengelse av kroppen og klatrerens bevegelser i virkelige situasjoner. Kameraet registrerer bevegelse fordi det er selv med i bevegelsen, men filmer den i praksis ikke. Det filmer i hvert fall ikke objektet som beveger seg. Videoen *Det optimale grep* er strukturert rundt kameraets plassering på ulike steder på klatrerens kropp. Kameraet ser *med* fingrene, armen, hodet. Det registrerer steinen på samme måte som kroppen gjør det, gjennom en type berøring; håndens, kroppens og blikkets berøring. Kameraet registrerer steinens struktur ved å bevege seg som en penn i hånden, som del av kroppen; steinskriving, steintegning, steinlesning! Kameraet er en forlengelse av armen og hodets bevegelser og viser fram hvordan for eksempel fingrene griper et tak og på den måten tenker selv; bevegelsestenkning (*movementthinking*)!

Den franske regissøren og kritikeren Alexandre Astruc, lanserte på 50-tallet, begrepet *Le Camera Stylo*, eller kamerapennen. Regissøren skulle bruke kameraet sitt på samme måte som forfatteren bruker sin penn, og ikke føle seg forpliktet til tradisjonell, filmatisk historiefortelling. I *Det optimale grep*, går jeg antakelig enda lenger enn det Astruc foreskrev, da mitt kamera *ser* som om det er en del av kroppen og skriver dermed *den rene bevegelsens* historie, for å bruke Astrucs begrepsapparat.

Lemmene blir til øyne, og hvis lemmene kan se, blir ulike kameraplasseringer, ulike måter å tenke på, ulike modi for observasjon, ulike *bevegelsestanker*.

Kameraets bevegelser representerer på samme tid det å skrive, det å tegne, det å lese, det å tenke, det å se og det å bevege seg. Kameraet registrerer også bevegelsesmønsterets repeterende karakter i klatringen. Filmen får et repeterende, hypnotisk preg. Den samler seg til en endeløs rekke oppover-bevegelser; bevegelser

mot lyset, bevegelser for å oppleve letthet (på engelsk *lightness*). Bevegelsene er koreografert av stein, kropp og lys. Bevegelsene gjøres for å nå en tilstand av letthet.

Kroppen skjærer en vei gjennom et kaotisk rom, skaper mening og en midlertidig følelse av orden. Man leser, skriver og tenker som et menneske, man beveger seg som et tenkende dyr.

Klippene i filmen er stakkato, det vil si de hopper fra sted til sted. Klipp fra en lokasjon går brått over til et annet; fra Jotunheimen til Fontainebleau på et tidels sekund. Filmene er en *multitopografisk* montasje av bilder som viser tilnærmedesvis like bevegelser, i ulikt terreng, på ulik stein og i ulikt lys. En montasje omtrent som et fragmentert kubistisk maleri. Fragmenterte lemmer Rommet sett fra ulike sider omtrent på samme tid i en strøm av bilder. Lemmene har sitt eget rom og sitt eget bevegelsesmønster. Kroppen som helhet skapes i tilskuerens hode.

Kan det være slik at gesten, slik den har blitt snakket om her og slik den er synlig i mine arbeider, uttrykker en utilfredshet over å kun forbli i sine vante omgivelser og i sin vante tilstand av trygghet og forutsigbarhet? Innenfor sine egne tillærte rammer? At man også bærer på en trang til å endre tilstand, kroppsfølelse og rom? I følge Serres igjen, er mennesket det eneste vesenet med en kropp som ikke er spesielt tilpasset særskilte omgivelser. Det ser ut til at vi istedet har en konstant trang til å utvide og okkupere nye rom, eller *forurene* dem som Serres velger å kalle det. Men på samme tid ser det ut til at gesten, slik vi snakker om den her, også signaliserer en trang til å være i ett med omgivelsene, som et dyr uten frykt, og med flytende bevegelser; fornøyd. I klatringen er det lett å se forskjell på en fryktsom nølende bevegelse og en bevegelse uten tanke på et eventuelt fall. De bevegelser der man er absorbert i aktiviteten og der motstanden oppløser seg. Dette er den perfekte bevegelse. Der du er ovenpå og utenfor frykten. Der du kjenner den uten å være preget av den. Den kan oppleves i korte glimt; i klatring, i kunst og i helt andre situasjoner.

Giorgio Agamben definerer gesten som det å kommunisere vår evne til å kommunisere, å være i vårt medium (kroppen), og uttrykke det. Hvis det er slik, og min kropp er mitt medium, kan jeg legge til at gesten i de videoarbeider jeg har produsert, signaliserer noe mer: I dem uttrykkes et medium, ja, men på samme tid vil noe bryte seg løs, og utfordre rammene kroppen og psyken har satt for bevegelse og gest.

I denne filmen så dere en person utføre et slags koreografert rituale. Han beveget seg sidelengs i et rom langs en uvanlig vei, der han fremviser sin kropps utstrekning og grenser i lyset fra sola og innenfor de trygge rammene av arkitektoniske strukturer. Strukturer som i motsetning til fjellet, er skapt av mennesker, for mennesker i forståelig skala og størrelse. Filmene handler om skala og kroppens utstrekning, og steinlesningen fra *Det optimale grep* har blitt mer tilpasset rette, parallelle linjer og et rom med stort visuelt dyp og transparens, i motsetning til steinoverflatens opake ugjennomsiktige tekstur. Bevegelsene framstår også mer innøvd og koreografert enn i *Det optimale grep*. Møtet mellom hud, muskulatur og betong, maling, treverk, støv fra byen og glass, tilfører også dette arbeidet en human dimensjon som det ikke finnes spor av i *Det optimale grep*.