

# Table of contents

<b>Introduksjon</b>	7
Sveinung Rudjord Unneland	
<b>Fire samtaler:</b>	
JOY STORIES	27
Arne Skaug Olsen, Eamon O’Kane Skade Henriksen, Susanna Antonsson Marie Vallestad, Sara Bo Lindberg Gard Frantzsen, Matias Grøttum Sveinung Rudjord Unneland	
Ghost in the Machine	57
Ane Hjort Guttu, Sveinung Rudjord Unneland, Laus Østergaard, Mathijs van Geest	
METANOIA - En samtale om sinns- endringer, verdensberøring og praksis	81
Andreas Vermehren Holm, Sveinung Rudjord Unneland	
Modelleringspraksis	123
Mari Slaattelid, Sveinung Rudjord Unneland	
<b>Litteraturliste</b>	149
<b>Appendiks:</b>	
Joy Forum (bok)	
Metanoia-trilogien (tre diktbøker)	

# Urgent Affairs, Strange Empathy

*Ph.d. prosjekt 2018-2023  
Sveinung Rudjord Unneland*

# Urgent Affairs, Strange Empathy

*Fakultet for kunst musikk og  
design, Universitetet i Bergen  
Kunstakademiet,  
Institutt for samtidskunst*

*Introduksjon*  
**Sveinung Rudjord Unneland**

Jeg vil åpne denne kunstneriske refleksjonen med noen bemerkninger om maleri. Den kunstneriske praksisen min er sammensatt, men arbeidet med maleri har hele tiden befunnet seg i kjernen av min kunstneriske identitet. Maleriet representerer et hjemsted for meg: Et sted jeg reiser kunstnerisk ut fra, og etterpå vender hjem til.

Maleriene jeg har jobbet med i doktorgradsarbeidet, orienterer seg mot en sprekke. Denne sprekken er ikke noe mer spektakulært enn det faktiske mellomrommet mellom to lerreter som henger tett inntil hverandre. I all sin enkelhet rommer den en sammensmelting mellom det malte bildet og verden utenfor. Sprekken, eller spalten, er der som en linje i bildet, er del av bildet, men også et helt konkret fravær i bildet. En tilstedeværende utside. Dette fremstår for meg som en malerisk unntakstilstand: to vanligvis strengt atskilte regimer synes midlertidig kollapset. Mikroskopisk i effekt (i forhold til hva man vanligvis legger i begrepet unntakstilstand), men sett fra maleriets begrensede virkelighetsramme: dramatisk og fantastisk.

Maleren Mari Slaattelid setter ord på det uforsonlige forholdet mellom bilde og vår fysiske verden i beskrivelsen av maleriet som pendlende mellom *varm ting og kald fiksjon*: «Maleriet er disse to som svitsjar av og på ... Anten er det tingen du ser, eller så ser du rommet»<sup>1</sup>. Maleriet består av to regimer som ikke kan erfares samtidig. Tingen, selve maleriet som objekt, er «varmt» nærværende. Fiksjonen og billedrommet den skaper, er «kaldt», og har ikke plass til noen levende kropp. Sprekken mellom to lerreter utgjør for meg et midlertidig sammenbrudd i denne motsetningen, og kan stå som et bilde på, eller en modell for, kjernen av det jeg har jobbet med i doktorgradsarbeidet mitt: Ulike typer nærvær på en gang, fiksjoner og virkeligheter på samme tid.

Som kunstner opplever jeg meg splittet mellom det akutte og det famlende. Det akutte: forstått som den politiske virkelighetens press på og plass i det kunstneriske arbeidet. Og det famlende: om hvordan beslutninger innenfor kunstneriske prosesser ofte er gåtefulle, improviserte eller gjort ut fra intuisjonen, *innenfra*. Mitt arbeid har alltid dreiet seg om å forsøke å forsone disse med hverandre på en samvittighetsfull måte. Tittelen på doktorgradsarbeidet, *Urgent Affairs, Strange Empathy*, forsøker å speile denne dynamikken i min praksis.

Kunstnerisk prosess er for meg nært knyttet til kaos og lek. Noen ganger på en veldig alvorlig måte, andre ganger helt tullete. Iblant til og med upassende og problematisk, men alltid følelsesmessig forpliktet. Kunstnerisk arbeid handler etter min mening ikke om «nye perspektiver» eller «kunnskapsproduksjon», i hvert fall ikke i den grad det betyr informasjonsarbeid, vitenskapelige sannheter eller journalistikk. Det er like nært forbundet med misforståelser og feil, kanskje til og med selvbedrag enkelte ganger. Kunstnerisk praksis er for meg først og fremst et mangefasettert, åpent handlingsrom. En måte å undersøke verden på, med alternative metoder. En prosess uten forhåndsdefinerte mål. En nødvendig negasjon som dypest sett minner oss om at all innsikt og kunnskap er ufullstendig, og at en helt annen fortelling også er mulig.

Kun ved å insistere på en radikal åpenhet omkring hva kunst er eller kan være, er det etter min mening mulig å opprettholde en meningsfull forståelse av kunstbegrepet. Et viktig spørsmål blir da hvordan vi (som kunstnere, forskere og lærere) best kultiverer, ivaretar og utvikler denne åpenheten, i egen praksis og innenfor de institusjonelle rammene mange av oss befinner oss i. Ph.d.-prosjektet *Urgent Affairs, Strange Empathy* er et utviklingsarbeid og en undersøkelse av kunstnerisk autonomi og selvorganisering innenfor rammene til institusjonen jeg er del av. Problemstillingen har jeg formulert

slik: Utviklingsarbeidet undersøker kunstnerisk autonomi og selvorganisering innenfor rammene til Fakultet for kunst musikk og design, Bergen, og utforsker kunstneriske strategier knyttet til *intervensjon*.

Når jeg bruker begrepet intervensjon, mener jeg former for innblanding eller inngripen i en eksisterende sosial og fysisk situasjon. Kunstneriske intervensjoner kan for eksempel handle om å forsøke å endre økonomiske eller politiske situasjoner, eller gjøre folk oppmerksomme på en tilstand de tidligere ikke hadde kunnskap og bevissthet om.

Jeg har siden 2012 jobbet som lærer i tegning og maleri ved Kunstakademiet i Bergen. Historien om Kunstakademiet i Bergen strekker seg tilbake til 1973, og det som den gang het Vestlandets kunstakademi<sup>2</sup>. Denne skolen ble i sin tid startet som en motvekt til Statens kunstakademi i Oslo, og var selvorganisert og kunstnerdrevet frem til 1981, da den ble en statlig utdanning. I 1996 ble Vestlandets kunstakademi slått sammen med Statens høgskole for kunsthåndverk og design og dannet Kunsthøgskolen i Bergen. I 2017 ble Kunsthøgskolen i Bergen<sup>3</sup> og Griegakademiet samlet i et felles fakultet under Universitetet i Bergen (Fakultet for kunst musikk og design (heretter KMD)). Parallelt med denne sammenslåingsprosessen flyttet det nye fakultetet inn i et nytt, formålsbygget og påkostet lokale eid av Statsbygg.

Ph.d.-prosjektet har blitt en anledning til å undersøke følgene av denne strukturelle og arkitektoniske forflytningen. Gjennom arbeidet har jeg sett på *kunstakademiet* i både spesifikk og vid forstand: Arven fra det selvorganiserte Vestlandets Kunstakademi, men også rollen mange moderne kunstakademier historisk sett har inntatt som progressive og eksperimentelle fristeder. Forestillingen om det frie, progressive og eksperimentelle kunstakademiet er omdiskutert, men når jeg referer til kunstakademiet som selvorganisert

og eksperimentelt, viser jeg til arven fra miljøer som Marc Chagall og Vasilij Kandinskijs UNOVIS i Viciebsk, (nåværende Hviterussland); Bauhaus, (Tyskland), Nova Scotia College of Art and Design i Halifax, (Canada) Black Mountain College, (USA), California Institute of the Art, (USA) eller Warsaw Academy of Fine Arts (Polen) under ledelse av Oscar Hansen. Dette er noen av de meste kjente eksemplene på kunsthøgskoler som har utforsket nye og alternative pedagogiske, kunstneriske og politiske handle- og tenkemåter.

Kunstakademiet i Bergen, det vil si Institutt for Samtidskunst ved KMD, har beveget seg fra «fattig og politisk radikal til nystrøket nyliberalistisk reformert», hevder Arne Skaug Olsen i teksten *Post-Reformatorisk Sluttspill*.<sup>4</sup> Fortellingene om hvordan denne overgangsperioden lokalt har foregått, må selvfølgelig bli problematisert og undersøkt av mange flere enn meg. Mitt doktorgradsarbeid er kun i berøring med noen perspektiver, der jeg har vært opptatt av om den nye institusjonen (KMD) har fått en struktur og organisering som hindrer den åpne, alternative og mer selvorganiserte kunstutdanningen jeg selv opplevde som student.

Mitt perspektiv tar utgangspunkt i innsiden av institusjonen, fra et utdanningsprogram jeg selv har undervist i, og en utdanning hvor jeg selv har vært student. Doktorgradsprosjektet *Urgent Affairs – Strange Empathy* består av handlingsdrevne intervensjoner innenfor institusjonen og utforsker måter vi kan kultivere og utvikle selvorganiserte rom, rammer og plattformer på innsiden av institusjonen selv, samt fremme både individuelle og felleskapsbaserte, kritiske praksiser. Arbeidet med maleri er en integrert del av prosjektet; et sted der jeg kan sette opp *modeller* for mulige møtepunkter mellom det fiktive og det reelle, det personlige uttrykket og det som er felles, det innenfor og det utenfor den estetiske praksis.

## Tekstdel

Den følgende samlingen av tekster tematiserer hvordan ph.d.-arbeidet har utviklet og endret seg i løpet av arbeidsperioden. Tekstdelen består av fire samtaler, der ulike sider ved ph.d.-arbeidet blir presentert og drøftet. Samtalene er transkribert og redigert, og alle som har medvirket i samtalen har godkjent den ferdige teksten.

Jeg opplever at det nedtegnede samtaleformatet tilgjengeliggjør noe av den tause kunnskapen i kunstneriske prosesser. Dialog legger til rette for at deltakerne får sette ord på og reflektere over ulike tema og erfaringer i prosessene. Tekstene blir til i fortrolige møter mellom kolleger, og slik speiler de samarbeidet som har foregått i utviklingsarbeidet for øvrig. I ph.d.-arbeidet mitt har det å praktisere *flerstemthet* utviklet seg til en sentral metode som man gjenfinner på mange plan, ikke bare i tekstene. Den kommer til uttrykk i de ulike kunstprosjektene underveis i prosessen, og i hvordan jeg har organisert det kunstneriske resultatet i to utstillinger. Det har derfor vært viktig å gi rom for denne flerstemtheten også i den tekstlige refleksjonen.

## De fire samtaletekstene

### *Joy Stories (1)*

**Susanna Antonsson, Gard Frantzsen, Matias Grøttum, Sara Lindberg Hansen, Skade Henriksen, Eamon O’Kane, Arne Skaug Olsen, Marie Vallestad og Sveinung Rudjord Unneland**

Denne teksten er basert på en samtale sendt direkte på *Joy Forum Radio* høsten 2021. Samtalen ble ledet av artist ved KMD Arne Skaug Olsen, og inkluderte alle nåværende

medlemmer av *Joy Forum*. Målet med samtalen var å få frem ulike perspektiver på historien og konteksten som førte til etablering og bygging av det selvorganiserte prosjektet *Joy Forum* som inngår i ph.d.-arbeidet. Teksten er inkludert i boken *Joy Forum* (2022) som jeg har redigert og som gis ut på Errant Bodies Press i samarbeid med KMD.

### *Ghost in the Machine* (2)

**Mathijs van Geest, Ane Hjort Guttu, Laus Østergaard og Sveinung R. Unneland**

Teksten bygger på en samtale mellom noen av bidragsyterne til utstillingen *Ghost in the Machine* ved Hordaland kunstsentener og kunstnerisk leder ved samme institusjon, Mathijs van Geest. Her utdypes samarbeidet rundt og innholdet i utstillingen, plasseres deler av ph.d.-prosjektet i en større internasjonal sammenheng. Teksten reflekterer over frihet og motstand i en stadig mer markeds- og systemorientert utdanningssektor. Den ble første gang publisert i artikkelserien *School Watch* for det internasjonale nett-tidsskriftet *Art & Education*.<sup>5</sup>

### *Metanoia – en samtale om sinnsendring, verdensberøring og praksis* (3)

**Andreas Vermehren Holm og Sveinung R. Unneland**

Teksten er basert på samtaler som fant sted på Sygard Kvåle i Skjåk, september 2021. Anledningen var ferdigstillingen av boken *Tågeklokkerne* (Holm & Unneland, 2022). Boken er den siste i triologien *Metanoia* utgitt av undertegnede og den danske forfatteren Andreas Vermehren Holm. Teksten berører spørsmål om kunstnerisk praksis på et eksistensielt nivå, og den plasserer ph.d.-arbeidet mitt inn i en prosess som begynte

lenge før selve utviklingsarbeidet startet opp og som forhåpentligvis vil fortsette etterpå. I teksten etterspør vi kunstens og kunstnerens vilkår i den tidsalderen som også kalles «antropocen». Teksten ble publisert i *Tågeklokkerne* utgitt på Lord Jim Publishing (ibid).

### *Modelleringspraksis* (4)

**Mari Slaattelid og Sveinung R. Unneland**

Utgangspunktet for teksten er en ateliersamtale med billedkunstner Mari Slaattelid mai 2022. Samtalen ble gjennomført uten andre forberedelser enn en kort forhåndssamtale og noen få e-poster. Jeg har arbeidet med abstrakt maleri parallelt med kunstneriske samarbeidsprosjekter i ph.d. perioden. Målet for samtalen med Slaattelid var å få til en kritisk dialog mellom to malere, hvor maleriet og den maleriske prosessen fikk stå i sentrum for flerstemtheten.

Som nevnt er flere av tekstene allerede publisert. Det har vært viktig for meg at tekstene skulle være *brukstekster*, refleksjoner som også kan ha et liv og en virkningshistorie utenfor ph.d.-programmet. To publikasjoner er lagt ved som appendiks i den kunstneriske refleksjonen. Den ene er boken *Joy Forum* (Unneland, 2022), som jeg har utviklet og redigert. I denne boka får man en mer omfangsrik og sammensatt tilgang til den konteksten og historien prosjektet *Joy Forum* oppsto i og er del av. Det andre vedlegget er dikt-trilogien *Metanoia* (Holm & Unneland, 2022), utviklet i samarbeid med Andreas Vermehren Holm. Jeg har valgt å legge ved denne, fordi den i stor grad er blitt utviklet parallelt med ph.d.-arbeidet, og fordi jeg mener at triologien berører vilkår for kunstnerisk praksis generelt. Derfor er den også relevant i mitt ph.d.-arbeid og spørsmålet om hvorfor utviklingsarbeidet har endt opp med å bli som det er blitt.



## Kunstnerisk resultat

Lenge var planen min å lage en større soloutstilling som på ph.d.-arbeidet. Imidlertid har arbeidet stadig gravitert mot ulike former for samarbeid. Det ble derfor både logisk og helt nødvendig å gjøre en presentasjon av det kunstneriske resultat som også tar opp i seg denne tendensen. Jeg valgte derfor å fordele det kunstneriske resultat på to utstillinger. Den ene er en separatutstilling i prosjektet *Joy Forum's* lokaler som befinner seg på Fakultet for kunst, musikk og design i Bergen. Den andre er gruppeutstilling i Kristiansand kunsthall. Utstillingene vil foregå parallelt. Organiseringen av utstillingene (adskilt, men samtidig i sammenheng med hverandre) er et bevisst grep som muliggjorde for meg å undersøke eller utforske kunstnerisk autonomi og selvorganisering, i lys av individuell og kollektiv praksis, konkretisert i maleriene og samarbeidsprosjektene. Måten utstillingene er delt, men samtidig i sammenheng, ser jeg som et ledd i å utforske det kollektive og det individuelle, autonomi og selvorganisering, integrert i hverandre og reflektert i ph.d.-arbeidet igjennom forholdet mellom maleriet og de kunstneriske samarbeidsprosjektene.

Utstillingen i visningsrommet *Joy Forum* har jeg gitt tittelen *Gap Gardening*. *Gap* som i spalte eller mellomrom, *gardening* som i kultivering. Utstillingen er en maleri-installasjon hvor jeg viser de maleriene jeg har utviklet gjennom ph.d.-perioden. Ett av dem blir live-overført via webcam, og dukker opp i digital versjon på to skjermer plassert i en pappreplika av visningsrommet *Joy Forum* i Kristiansand kunsthall.

Utstillingen i Kristiansand kunsthall har fått navnet *Joy Forum* (det er mange *Joy Forum* å holde styr på her, men jeg forsøker å presisere i det følgende om jeg snakker om visningsrommet, boka, prosjektet eller gruppeutstillingen i Kristiansand kunsthall). Gruppeutstillingen disponerer hele kunsthallen og viser et utvalg samarbeidsprosjekter. Disse er

både presentasjoner av prosjekter som har foregått tidligere i Ph.d.-perioden, og nyproduksjoner som er blitt til opp mot utstillingen i Kristiansand. Min rolle og posisjon i disse prosjektene varierer fra prosjekt til prosjekt. I enkelte er jeg initiativtager og leder av den kunstneriske prosessen, i andre er jeg en mer perifer deltager som for eksempel.

## Sentrale utstillinger

Tittel	Sted	Årstall
<i>Gap Gardening</i>	Joy Forum, KMD	2023
<i>Joy Forum</i>	Kristiansand kunsthall	2023
<i>Threads on the Face</i>	Aldea	2022
<i>Ghost in the Machine</i>	Hordaland Kunstsenter	2021
<i>Spalter</i>	Trykkeriet	2019

## Publikasjoner

Tittel	Forlag	Årstall
<i>Joy Forum</i> (se appendix)	Errant Bodies Press	2023
<i>Ecologies of Attention: Artistic research from the Art Academy</i>	Faculty of art music and design, University of Bergen	2022
<i>Ghost in the Machine</i>	School Watch, Art & Education	2021
<i>Mørkningen</i>	Lord Jim Publishing	2016
<i>Tågeklokkerne</i>	Lord Jim Publishing	2022
<i>Hvorfor ryster jeg</i>	Lord Jim Publishing	2020

## Prosess

Ph.d.-arbeidet mitt tok noen uforutsette vendinger. Dette er naturlig når man baserer arbeidet på samarbeid med andre og søker å skape rom der endring og utvikling kan finne sted. Et kjerneeksempel på slike endringsprosesser er prosjektet *Joy Forum*, som har fått en helt sentral posisjon i utviklingsarbeidet (langt mer omfattende enn hva jeg tenkte i begynnelsen). Jeg vil derfor utdype bakgrunnen for dette, fordi jeg ser det som grunnleggende for utviklingen av ph.d.-arbeidet.

*Joy Forum* startet med byggingen av et lite selvorganisert og kunstnerstyrt visningsrom i resepsjonsområdet på KMD. I skrivende stund har dette visningsrommet huset nærmere 70 utstillinger, i tillegg til en rekke sosiale og faglige arrangement. Prosjektet har i likhet med maleriet (se intro. s. 4) blitt en slags farkost som har gjort det mulig for meg å reise til overraskende faglige destinasjoner og muliggjort mange kunstneriske møter.

Hvordan har *Joy Forum* påvirket ph.d.-arbeidet mitt? Først og fremst har det gjort det mulig for meg å være del av kollektive prosesser og tenkning. Den tyske billedkunstneren og tidligere professor ved kunstakademiet i Bergen, Stephan Dillemath, bruker begrepet *bohemian research* om kunstnerisk utviklingsarbeid. En forutsetning for *bohemian research* er, ifølge ham, *gruppen*. Dillemath peker på hvordan gruppen er knyttet sammen gjennom en form for kjærlighetsforhold. En gruppe oppstår gjennom gjensidig tiltrekning og valgfri tilhørighet, ofte i møte med et felles problem som fungerer som en magnet: det tiltrekker seg dem som ønsker å utveksle ideer og eventuelt løse problemet. I dialogen *A Conversation made at the Edge of a World* (Dillemath & Unneland, 2023), som jeg hadde med Dillemath, blir dette diskutert og utdypet.

Et viktig poeng er at *Joy Forum* (og lignende prosjekter) ikke bygges opp og «kjøres» fra start til definert mål.

Kunstnerisk arbeid utvikles ikke nødvendigvis i henhold til spesifikke spørsmål og målsetninger, men gjennom gjensidige prosesser og i relasjon til en stadig skiftende politisk, økonomisk og sosial kontekst.

Prosjektet *Joy Forum* har gått gjennom flere «perioder». Først et intenst halvannet år hvor alt handlet om volum og produktivitet gjennom å ha flest mulig utstillinger. Bidragene kom hovedsakelig fra studenter, men også fra faglig ansatte, fra doktorgradsstudenter og fra gjester utenfra. Virksomheten ble et kunstnerisk motsvar til opplevelsen av manglende aktivitet og handlingsrom i den nye institusjonen KMD. Etter denne intense oppstartsperioden trengte *Joy Forum* et lite intermezzo. Det varte ca et halvt år. I denne perioden ble antallet aktiviteter noe redusert.<sup>7</sup>

Vinteren 2020 ble vi alle kastet ut i pandemiens merkelige, vektløse tilstand. For meg opplevdes det som om både motivasjon og praksis ble kontant revet i stykker. Pandemien endret forutsetningene våre, og tvang frem nye spørsmål og måter å arbeide på. I arbeidet med prosjektet *Joy Forum* kom dette til uttrykk gjennom større vektlegging av kunstprosjekter skapt av *Joy Forum*-medlemmene selv, parallelt med en orientering mot kunst som grenset mot aktivisme. Eksempler på dette er prosjektet *Every Surface is a Canvas* (der *Joy Forum*'s fasade ble «dekorert» av to inviterte graffiti-malere), og prosjektene *Arkivet*, *Hverdagen 2.0*, *Ghost Stories* og *Kjøkkenskulpturen*. Samtlige av disse prosjektene kan man lese mer om i oversikten over utstillinger i begynnelsen av boken om *Joy Forum* (se appendiks).

Tidlig i ph.d.-perioden var oppmerksomheten min i størst grad rettet mot ulike fysiske rom og rammer. Hvordan muliggjør og begrenser arkitekturen kunstnerisk praksis? Problemstillingen meldte seg naturlig etter opplevelsen av et helt kunstakademis flytting inn i en splitter ny bygning.

Oppstarten av visningsrommet *Joy Forum*, men også andre prosjekter<sup>8</sup> som jeg har utviklet i ph.d.-perioden og som befinner seg i krysningen mellom arkitektur og skulptur, bærer preg av en slik måte å nærme seg tema og undersøkelse på.

I løpet av pandemien fikk ph.d.-arbeidet mitt noe man kanskje kan kalle en «sosial vending»<sup>9</sup>. Denne vendingen startet med at pandemien radikalt endret måten vi kunne være sammen på, noe som tvang frem refleksjoner knyttet til det sosiale rommets betydning, ikke bare i forhold til samarbeidet om *Joy Forum* og egen praksis, men også i relasjonen til KMD. Hva skjer med en kunstutdanning når de sosiale møtestedene tas bort eller marginaliseres? Vendingen mot dette spørsmålet ble ytterligere forsterket i møtet med, og etter hvert samarbeidet, med kunstner og filmskaper Ane Hjort Guttu. Jeg inviterte Guttu i første omgang til å vise filmen *Tiden går* (2015) i visningsrommet *Joy Forum*. Denne filmen ble spilt inn på Kunsthøyskolen i Bergen da skolen fortsatt befant seg i C. Sundts gate 55. Jeg inviterte til en alternativ og fiktiv lesning av filmen *Tiden går*, som et slags portrett av den gamle skolen. Målet mitt var å legge til rette for en større samtale om institusjonen vi nå var blitt del av. Dette møtet utviklet seg til et samarbeid, blant annet om scenografien til Guttus nye film *Manifest* og objektet *Kjøkkenskulpturen*. Sistnevnte utgjør et scenografisk element i filmen, men er samtidig et selvstendig objekt som kan brukes til kaffekoking, småprat, utstillingssarkitektur, estetisk kontemplasjon og institusjonell provokasjon. I utviklingen av *Kjøkkenskulpturen* anvendte jeg de samme metodene som jeg hadde tatt i bruk i prosjektene *Joy Forum* og *Utendørsatelieret*: Handlingsdrevne, pedagogiske opplegg der studenter blir invitert til å delta i en praktisk *case study* som innebærer både samarbeid, håndverksmessig skolering og utprøving, praktisk problemløsning og faglig diskusjon.

Noe som endret seg med Guttus medvirkning, var at problemstillingene gikk fra å være lokale og stedstilknyttet til å søke en større tematisk sammenheng, men også i form av publisering og deltagelse i det offentlige ordskiftet. Dette ble tydelig i eksemplet med utstillingen *Ghost in the Machine* (2021) og teksten med samme navn, som første gang ble publisert i artikkelserien *School Watch* for det internasjonale nett-tidsskriftet *Art & Education*.<sup>10</sup> Både kunstprosjektet *Kjøkkenskulpturen*, Guttus film *Manifest* og event-programmet som fulgte utstillingen, er formet av hvordan ulike aktørers ideer og praksiser flyter over i hverandre og forsterker hverandre. Erfaringene med denne flerstemtheten er helt vesentlige i utstillingen i Kristiansand Kunsthall.

### Samarbeidsrelasjoner

«Er en feil en feil? Kan du godta en feil som et vennlig hint, som et godt råd?»<sup>11</sup> Stephan Dilleuth beskriver estetikk som noe som kommer til overflaten når en idé tar form. «Du kan ikke planlegge estetikk, på samme måte som du ikke kan planlegge at en feil skal skje.»<sup>12</sup> Dette prinsippet blir ekstra tydelig i kunstneriske samarbeidsprosjekt. Her blir verkets form bokstavelig talt fremforhandlet av aktørene som er involvert, og ofte er etiske avveininger, konflikt og ulike stemmer tydeligere til stede også i det formale. Hvordan sikre gode, transparente, forutsigbare og rettferdige samarbeidsrelasjoner? Hvordan distribuere synlighet og eierskap? Frivillighet, åpne og gjentagende dialoger omkring disse problemstillingene, samt skriftlig samtykke og samarbeidserklæringer, har vært viktig. Samtidig anerkjenner jeg at det alltid vil være en grad av friksjon og spenning knyttet til samarbeid, særlig i sammenhenger der rollene og forutsetningene er så ulike, som for eksempel mellom lærer og student. Metarefleksjon om dialog

og samarbeidspraksis må derfor praktiseres gjennom hele prosessen.

Det er ikke vanlig å jobbe så tett med veiledere (Eamon O'Kane og Ane Hjort Guttu) som jeg har gjort. Et spørsmål som jeg flere ganger har blitt stilt, er hvordan jeg tenker omkring samarbeidene jeg har gjennomført med veilederne mine. Jeg liker å forestille meg prosjektene jeg har hatt med veilederne mine som et lite stykke pionérarbeid i det kunstneriske doktorgradsprogrammet. Å være del av forskningssamarbeid der deltagere bringer inn ulike perspektiv og kompetanser, er ikke uvanlig i universitetssektoren, også samarbeid som bringer sammen veileder og PhD-kandidater i samme forskningsprosjekt. I mitt ph.d.-prosjekt opplever jeg at samarbeidet med Eamon O'Kane og Ane Hjort Guttu har ført til tett og tillitsfull dialog og stort faglig engasjement og svært lærerike kunstneriske prosesser for alle parter. Arbeidet med veilederne har selvfølgelig måtte følge de samme standardene som de øvrige samarbeidsgruppene og arenaene, og det inkluderer vedvarende dialog og kontrakter.

Jeg forstår at det kan være krevende for en tredjepart å bedømme en enkeltpersons bidrag i et samarbeid som til sammen utgjør en større helhet. Det kunstneriske samarbeidets vakre og ugjennomtrengelige karakter består jo nettopp i at man i mange tilfeller ikke kan skille de ulike bidragene fra hverandre, de har kommet til i en «dansende samtidighet». Noen ganger har vi derfor valgt å bruke begrepet *delt eierskap*, for eksempel om prosjektet *Kjøkkenskulpturen*.

### Maleriet

Parallelt med kunstneriske samarbeid, har jeg opprettholdt arbeidet med abstrakt maleri i eget studio. Dette arbeidet drøfter jeg nærmere i den fjerde teksten, *Modelleringspraksis* (4), utviklet i samtale med billedkunstner Mari Slaattelid.

Bakgrunnen for å invitere Slaattelid var ikke bare knyttet til hennes faglige tyngde som maler, men også til hennes evne til å formulere det maleriske arbeidet sitt skriftlig og muntlig. Både hennes maleri og tekster har vært viktige referanser for meg. Resultatet av dialogen med Slaattelid er lange passasjer hvor maleriet mitt og detaljer i det blir drøftet og problematisert, men hvor også samarbeidsprosjektene etter hvert får veve seg inn i samtalen. Tittelen referer til det å skape modeller (og ikke f.eks. modellering i et konkret materiale). Formuleringen dukket opp da jeg forsøkte å sette ord på hva som binder sammen de ulike kunstneriske strategiene i ph.d.-arbeidet. I dialogen med Slaattelid beskriver jeg den maleriske praksisen som et sted der en konkret aktivitet, for eksempel et samarbeid eller en sosial intervensjon, kan abstraheres til et prinsipp, slik «sprekken» blir forklart i innledningen til denne teksten.

Mot slutten av den andre dialogen *Ghost in the Machine* spør kunstner og kurator Mathijs van Geest: «Kan vi i dag forestille oss en kunstutdanning styrt av egne regler og med sin egen logikk?» Deler av kunstscenen og kunstutdanningen, identifiserer seg fremdeles med rollen som fristed, hvor nye måter å gjøre, tenke og organisere seg på, kan prøves. I essayet *The University and the Undercommons* problematiserer de amerikanske filosofene Fred Moten og Stefano Harney universitetet som en reaksjonær og undertrykkende struktur (Moten & Harney, 2004). Samtidig peker de på hvordan det gir ly til intellektuelle flyktninger som trenger universitetet, og som samtidig ikke går med på å reprodusere dets historiske, koloniale og patriarkalske arv. Denne analysen er interessant også for den kontemporære kunsthøyskolen. Et premiss for doktorgradsarbeidet *Urgent Affairs – Strange Empathy* har vært å utforske kunsten og kunstutdanningen som et bredt, flerstemt og dynamisk forskjells-felleskap.

Utviklingsarbeidet viser at et slikt fellesskap nettopp er helt avhengig av at man hele tiden stiller spørsmål om hvordan det kan opprettholdes og finnes opp på nytt.

<sup>1</sup> Slaatteliid M. (2016) *Templates*. S.12. Bergen Kunsthall, Kunstnernes Hus and Stenberg Press

<sup>2</sup> [https://no.wikipedia.org/wiki/Vestlandets\\_kunstakademi](https://no.wikipedia.org/wiki/Vestlandets_kunstakademi)

<sup>3</sup> [https://no.wikipedia.org/wiki/Kunst\\_og\\_designhøgskolen\\_i\\_Bergen](https://no.wikipedia.org/wiki/Kunst_og_designhøgskolen_i_Bergen)

<sup>4</sup> <https://kunstkritikk.no/post-reformatorsk-sluttspill/>

<sup>5</sup> <https://www.artandeducation.net/announcements/378051/school-watch-ghost-in-the-machine-ane-hjort-guttu-sveinung-r-unneland-katrine-stergaard-and-mathijs-van-geest-in-conversation>

<sup>6</sup> Denne teksten er ikke representert i denne kunstneriske refleksjonen, men man lese den i appendiks (Joy Forum).

<sup>7</sup> Se utstillingsoversikt p. 392-396. Joy Forum. ed S. R. Unneland. 2023. Errant Bodies Press

<sup>8</sup> Jeg har innenfor ph.d.-arbeidet ledet og initiert flere samarbeidsprosjekt som bygger på lignende fremgangsmåter og spørsmålsstillinger. Eksempelvis Utendørsatelieret og STUDIO (studio). Disse har vist seg i ulik grad relevante. I den kunstneriske refleksjonen har jeg prioritert å skrive om det jeg mener er mest sentralt.

<sup>9</sup> Den britiske kunsthistorikeren Claire Bishop (2006) bruker begrepet sosial vending for å beskrive en tilbakekomst til sosialt engasjert kunst som er deltakende og som involverer mennesker som medium eller materiale for kunstverk. Et viktig ankepunkt i hennes kritikk er knyttet til hvordan sosialt engasjert kunst i sin aspirasjon om å behandle eller til og med forandre akutte politiske anliggender, tar for gitt at disse praksisene automatisk er både kunstnerisk interessante og viktige. Hun etterlyser kvalitetskriterier for den sosialt engasjerte kunsten, men understreker samtidig at svaret ikke ligger i et valg mellom et estetisk eller relasjonelt «modus operandi» for kunsten, men snarere at vi aktivt leter etter områder der disse møtes; posisjoner som adresserer det motstridende forholdet mellom autonomi og sosial intervensjon, og reflekterer over denne motsetningen både i verkets struktur og i visningen.

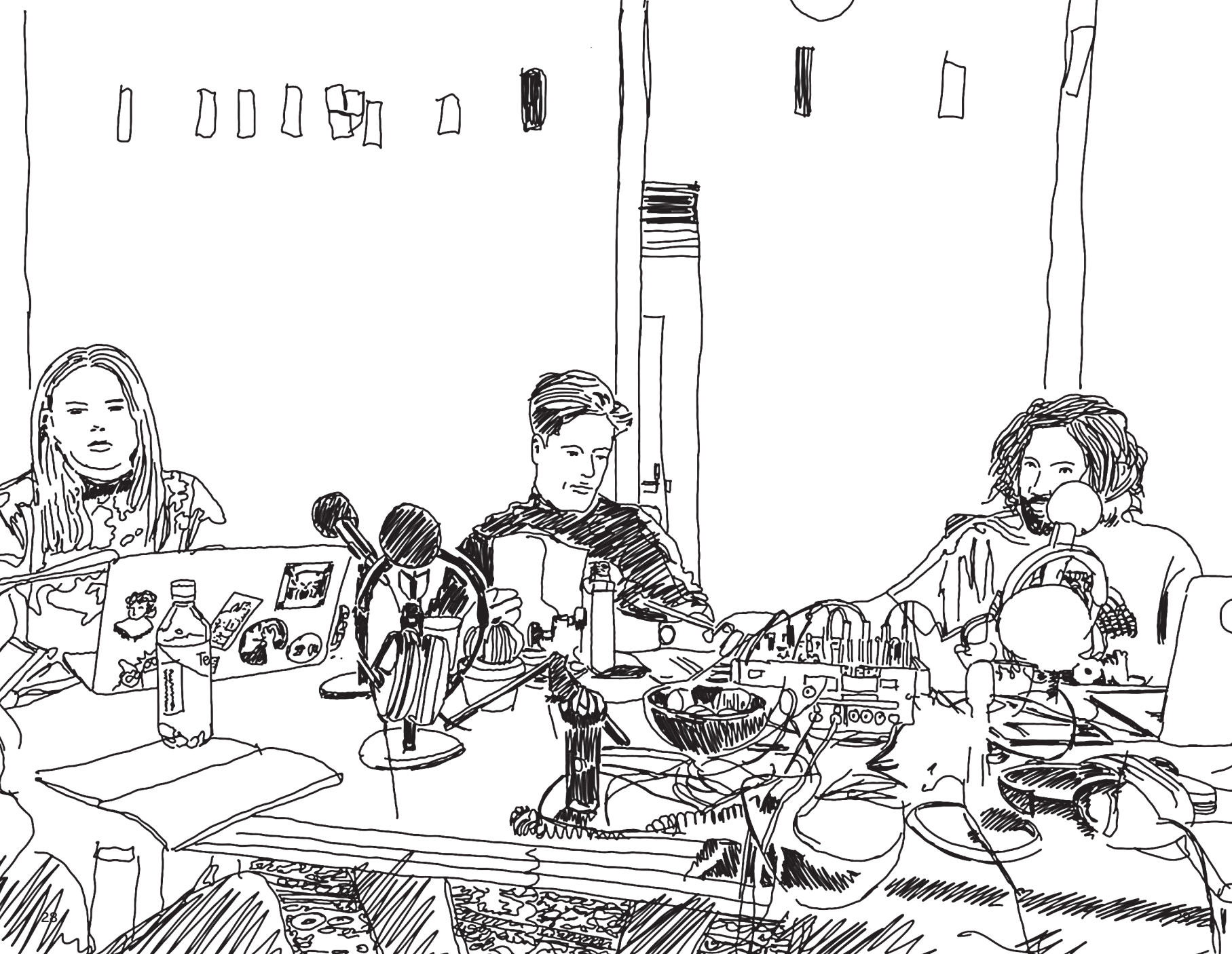
<sup>10</sup> <https://www.artandeducation.net/announcements/378051/school-watch-ghost-in-the-machine-ane-hjort-guttu-sveinung-r-unneland-katrine-stergaard-and-mathijs-van-geest-in-conversation>

<sup>11</sup> Joy Forum, Unneland, Dillemath, 2023, s. 288.

<sup>12</sup> Joy Forum, Unneland, Dillemath, 2023, s. 288.

*JOY STORIES*  
**Arne Skaug Olsen**  
**Eamon O'Kane**  
**Skade Henriksen**  
**Susanna Antonsson**  
**Marie Vallestad**  
**Sara Bo Lindberg**  
**Gard Frantzsen**  
**Matias Grøttum**  
**Sveinung Rudjord Unneland**

*October 2021, Bergen*



This text is based on a conversation recorded and broadcast live on **Joy Forum Radio**. The radio project was hosted by Matias Grøttum and consisted of establishing a temporary short range “privateering” radio station within the institution, situated inside Joy Forum. The conversation was led by Arne Skaug Olsen and included all current members of Joy Forum. The aim with the conversation was to enable different perspectives on the history and context leading to the building and establishing of the Joy Forum.





- A.S. What sort of activities does Joy Forum itself engage in?
- S.U. First and foremost, we've been doing different kinds of exhibits, often tied to different guests that are presenting a project. But additionally, we've also been developing our own projects where Joy Forum as a group is involved in different ways. A good example is actually the project we're sitting inside right now. Namely, Matias Grøttums pirate radio project.
- A.S. So this is where the joy comes in? This is a project that is rooted in the enthusiasm or joy of making art and exhibiting it?
- S.U. Joy Forum was first used as a title as early as 2014. I hosted an exhibition with my tutorial group at Galleri Christinegaard. I was interested in playing around with this ambiguous in-between space. Between this hysterical declaration of joy and art. Thinking the latter as potentially, painstakingly truth-seeking and often very sad, basically. The whole project is based on some sort of leftover energy, I would say. It is about looking at things differently. It is about discussing, criticizing, disagreeing, and letting oneself be heard.
- E.K. "Joy" in the title was inspired by the British rock band Joy Division and "Forum" derives from the roman word that describes a kind of public space or room. Joy Division's most famous hit song is "Love Will Tear Us Apart". In many ways, it was in that kind of emotional state we were in when you started working on the first Joy Forum project at the old Art Academy in C. Sundts gate – an extreme mix of happiness and frustration tied to the fact that we were moving into this new building and becoming part of the university.
- M.V. I was part of it from the beginning of Joy Forum here at KMD, but had nothing to do with the old school. So, I'm

perhaps not relating as much to this shift from the old to the new. To me, the name is more of a sarcastic joke. To be frank, it was quite a lot of things that wasn't working when we first became students here. Joy Forum felt like a way to punch back against it; make something ourselves, something nice that you hadn't been able to do. Yeah, so it's obviously not just joy in Joy Forum. And honestly, I didn't know much about Joy Division either.

- S.U. Are we witnessing the beginning of a generational conflict?
- M.G. When our generation speak of joy, it's generally done in a sarcastic way. "Joy" in quotation marks.
- S.U. Those of us that are "a little older" had our formative years in the decade of irony. So it's absolutely a lot of thoughts and attitudes from that time period that are at play here.

*There is a rumbling in the background as if a train is passing by. The conversation halts and Matias adjusts the microphones.*

- A.S. (Jokingly) How nice that we've placed ourselves so close to the train platform. We can hear the echo and literally feel the vibrations from the building and institution that Joy Forum is enclosed in. Can you say something about how Joy Forum has managed to squeeze itself into this strange "fabric of space" on the inside of this institution? And, could it be that Joy Forum is attempting to bring something into the institutional framework of this place? Perhaps from the old institution?
- E.K. The KMD version of Joy Forum is actually directly connected to a pretty crazy 1:1 model of the KMD building. It was situated in a building that previously stood on the neighbouring lot. It was a materials model. A test



version that doesn't mimic the building's architecture, but rather its materiality. A jigsaw puzzle of types of floor and wall materials, doors key card readers, etc. Really an incredibly surreal room. At first we merely asked if we could simply take over the existing model and Statsbygg. The owner said "yes" almost immediately, although this was followed by an almost equally immediate notice that the building would now be demolished. It was simply not possible to move this big model, so we ended up dismantling as much of it as we could. These materials became the foundation for the Joy Forum we are sitting in today.

- S.U. The most surreal part of this model was the ventilation system they had installed. It was going in a circle! It would be the ultimate joke to have it installed here in Joy Forum. But it was absolutely impossible! I almost become bitter thinking about it.

- E.K.** At roughly the same time, I was working with the Masters students on the idea of inviting the artist Joar Nango to Bergen to do a workshop with the goal of constructing a temporary building in which they could do their Master seminars. We had to cancel this for several reasons. The title of this project, *Nomadic Structures*, was based on the students' idea of building a type of mobile structure that we would be able to move around within the building, but also potentially move outdoors. This became a kind of basis for the course *Nomadic Structures* – the course in which Joy Forum was made. At first, we applied to set it up in the lower hall, but because of a conflict with Borealis Music Festival it all looked like it would fizzle out. It was then that our receptionist, Rebeca Torres, came up with the liberating suggestion of setting it up in the reception area instead. We would never have been able to develop this project without Torres, as well as, not to forget, the institute leader at the Art Academy at that time, Aashild Grana. She basically funded us when we ran out of secondhand materials and were forced to install electricity with Statsbygg's own, expensive contractors.
- S.U.** But, to return to your question, Arne, I absolutely think that there are things we are trying insert into Joy Forum. Things that derive from the old institution. Things tied to this idea of self-governance or autonomy of sorts. These are terms that can be problematic, but I still believe we need them in order talk about liberal arts, about the art academy and its traditions. To me personally, the construction of Joy Forum was in large part about establishing something that could operate in the service of this tradition.

- S.H.** I am one of those students that did my bachelor at the former Kunsthøgskolen i Bergen (Khib) and then began my Masters studies here in the new building. Joy Forum absolutely has some of Khib in it, but it is another space entirely. It's not Khib, it's not the institution itself and it's definitely not just a gallery either. It's an undefined third space, filled with conversation and initiative. We're not just waiting for something to be handed to us.
- A.S.** I'm thinking on what you said about autonomy. We can try to be philological about this. I would say that the word joy is the opposite of apathy. If we go back to thinking about what an institution is and how it shapes the activities within its borders; is this autonomy an opposition to apathy? Is this what Joy Forum expresses through its activities? And could this be seen as directly connected to the institution and its shortcomings?
- S.U.** I think that the rather extreme number of exhibition projects says something both about the project in general, but also something about those that joined the project.
- M.V.** So, I understand your question like this: could Joy Forum be looked at as a way not to be apathetic when you're facing a structure that can make you experience apathy? That Joy Forum is a way to win back some our rights to govern ourselves.
- A.S.** Yes, that was actually a very good way to put it.
- M.V.** In that case, the answer is yes. That was one of the things we talked about when we started. Finally, we could do something we decided on ourselves, inside this structure where everything felt like it had already been decided for us. Even opening a window was prohibited.
- S.U.** Our reply to this situation was quite funny. We are not talking about an exhibition taking place every now and

then. We're talking about an exhibition taking place every week. And this did not last for months, but went on for one and a half years. I mean, we were all burnt out by the end of it.

**M.V.** Yeah, so we became apathetic after all. Just kidding!

**S.D.** But we had all this energy. After a while it was a bit much of course, but we had a lot to tap into. In addition, we saw that other initiatives appeared as well, that perhaps lasted just a short while. For example, when Bokboden was closed, it continued as an off-the-books operation. There was a broad understanding that we could start things on our own, both temporarily and more permanently. Things were brewing outside of Joy Forum as well. Not that Joy Forum should take all the credit for this, but it played an important role.

**S.L.** I think that Joy Forum enabled all the things that happened in the beginning. For a while it had been a collective feeling of apathy and now we finally experienced what it was like to be free of the institution for a little while. We could finally make something happen with-



out spending time waging war on the administration. To finally be able to decide things for ourselves ignited a kind of happiness.

**S.D.** It's a bit strange that we were mostly first year students in the group that started Joy Forum. Apart from those of you that are employed here at KMD. Does this perhaps say something about the other students?

**M.V.** Like, it could be that us first years were not as gloomy. That we didn't experience this feeling that it was all better before as much. That we're here now and we'll just have to make the most of it, you know. Perhaps we didn't need the time to grieve what had been lost, like many others did. A need I understand well by the way.

**S.H.** I didn't spend that much time grieving, but mostly because I predicted a lot of the problems and simply went away on a residency for that first semester. But later, dialogues with my co-students confirm your description, Marie.

#### **Planned for, or simply become?**

**A.S.** Was Joy Forum meant to be a relational project from the start or did it become like that out of necessity?

**S.U.** I have been joking about that Joy Forum started in a state of affect. That is not far from the truth, so it would be problematic to claim that Joy Forum rests on conceptually firm ground. It was emotions that triggered it. A conviction that we had to act. That we had to do something. That we had to create something that could grow into something or open something up. Things soon started to look like strategies. Strategies with obvious ties to categories such as the artist-run and the self-organized. My experience with these concepts stems from my student days and the work of Professor

Stephan Dillemoth, but also from my time in the board of the Norwegian Artist Union, Unge Kunstneres Samfund (UKS). I have, through all my professional life, been interested in these small artistic organizations that operate as temporary, semi-autonomous bubbles. I sympathize with this idea that it is first and foremost artists that can and should develop the concept of art, not the market demand. And not theory or the educational institution, I should probably add.

The things we experienced in the startup of this new faculty contrasted greatly to the pretentious rhetoric which coloured the speeches on the occasion of its opening.

We armed ourselves with the words they used. Words like: challenging, cross-disciplinary, frictional, provocative, border- or ground-breaking. We took them at their word and started experimenting with the institution as an incubator for attitudes. Testing the institutions tolerance and reaction.

And really, here we are in contact with a dimension that I think sometimes gets poorly communicated. The fact that the institution actually has been quite supportive of Joy Forum, at least parts of it. That being said, it is challenging to keep track of when the word institution references something concrete and when the term references something abstract.

**M.G.** That is similar in regard of this pirate radio station project too. The institution is really supportive actually. From that perspective this might not be so piratey after all.

**S.U.** But that depends a bit on which institution you're talking about. You are actually breaking the law by sending this radio signal 290 meters longer than what you are allowed too.

**M.G.** Well, technically yes. I actually like to think about it more as a privateer radio. A kind of authorized pirate endeavor. In last week's transmissions I talked quite a bit about how mad I was when Statsbygg decided they would install sprinklers and smoke detectors here in Joy Forum. I almost wanted to decommission the whole thing because I felt that Joy Forum had now stopped being an independent object within the building. The way I symbolically perceive it now, this is my answer when I'm asked why I'm transmitting from this exact location. But I like the feeling that Joy Forum is this "other" place, and I like the mental image of me sitting within this object, transmitting out into the rest of the institution. Even if the independence is illusory – because of its connection to the buildings fire alert system, etc – the installation of these sensors was, to me, equal to an invasion.

**S.U.** I remember several of you feeling that way. Or rather, I remember us having a number of talks about it. Wasn't this one of the reasons for inviting the Oslo based artist, Nora Jung, and her smoke-filled installation, "The Great Human Unspoken"? It for sure created a headache for the guys in Statsbygg, basically ending with letting us turn off the sensors during the show. This touches on the fact that Joy Forum has changed as a project throughout its existence. It was one thing at the start, then it changed, and now it's something altogether different from that again. Several of you wanted to work more confrontationally, I remember.

**S.A.** The beginning was coloured by us mainly putting together exhibitions, I guess – it was more gallery-like. But then, as a reaction to greater demands, or different

kinds of challenges, we simply had to change our approach.

**M.V.** Now, I'm not that mad about the sprinklers anymore, but what annoyed me was that Joy Forum, that had started something with its own power and integrity, was kind of too well-liked by the administration. Joy Forum had sort of become their pet. It almost felt like we had become an alibi for an institution that did not allow the same kind of activities in other parts of the building. We put together lots of exhibitions and had lots of fun basically, but at the same time bikes were thrown out, walls were moved and art was thrown away without warning or notice. We are here and are allowed to be here on their mercy. Things like that made us want to be more confrontational. I didn't want us to turn into a Persian cat on someone's lap.

#### **To cat or not to cat? (The pitfalls of institutional critique)**

**A.S.** One of those classic pitfalls when criticizing institutions is that the institutions absorb and assimilate these critical activities and, in that way, take away their credibility and simply make critique impossible. In the text "Farvel til kunstutdanningen slik vi kjente den", Ane Hjort Guttu talks about "the under commons". A term she borrows from Fred Moten and Stefano Harney. It more or less describes the invisible under groups that appear within the institutions. She implies that it is within these groups that the real development happens. The way I see it, it's precisely because they avoid the meta-perspective of institutional criticism that they are able to maintain their critical potential. But do you guys think that is how Joy Forum works? Or has it become the Persian cat by the fireplace that makes everyone happy?

**E.K.** I can try and begin to answer that. Back in the beginning, starting the Nomadic Structures course and planning this temporary building in collaboration with Joar Nango, we thought about it as a kind of parasite. In the case of Joy Forum, bacteria might be more useful as an allegory. A type of friendly bacteria, like the ones in our intestines, or ones that help trees communicate. Joy Forum's role can, from the outside, be perceived as a little clammy and strange but it plays an essential part in keeping it all together, all the same.



It makes me think back to when we started the workshop whose title we're using. Can you remember, Sveinung, how we were frustrated over artistic research, artistic development work, etc? It was very confusing, but also, at this time, we were starting to find a form and a structure and an idea of how to make things, how not to be passive, to not allow all this new stuff control us as artists. It's a mixture of being anti-environment and a bacterium.

- M.V.** I don't mean that we have to be activists all the time. That would perhaps be too much to ask, but it feels good when we are. It produces a kind of high to be both on the inside and on the outside at the same time. But it's hard to maintain balance, to know which place we're in at any given time.
- S.U.** You know, this Persian cat... It sounds like we've found the cover photo for the publication we're working on! The cat is absolutely perfect, it's a pet that is well known for doing what it wants.
- But back to what we were talking about. We started doing projects that were more connected to or was brewed in relation to Joy Forum, the most extensive one being the collaboration with Ane Hjort Guttu. Almost everyone around this table was connected to her film project in some way, be it as an actor, extra, producer, carpenter or coffee brewer. But it's interesting to think a little bit about how this collaboration came to be. The starting point was us inviting her to show her film "Time passes" and then out of her dialogue and interaction with us, Ane got the idea for the film "Manifest". Of course, with many other involved parties as well, but she'll have to answer to that herself.
- But I remember the excitement. The feeling that this collaboration could potentially take us beyond local circumstances that we had been dealing with until then – the institution versus us. It felt like a promotion to level two. Joy Forum started to look different from what it had been in the beginning. The thing we were part of, what we were in the middle of, was relevant outside our own context. These things, in a way, made us more independent. The meaning and the dynamics of our activities changed.

One tendency in the work with Joy Forum is that the group we communicate with is more diverse and bigger now than in the beginning.

- G.F.** I feel a need to add to the discussion regarding the transition from college to university. I think that both UiB and Statsbygg were caught a little off guard to be honest, it all happened so quickly. KhiB was basically thrown at them at the time. The administration leadership of the newly founded faculty mostly consisted of people inexperienced with KHiB and no knowledge of the former parameters and systems of governance. So there we found ourselves in a situation where leadership and rules were not adequately adjusted to reality. My feeling is that UiB should have handled this transition in a better manner.
- It had to end in conflict, and it definitely was frustrating. I work as an advisor here at the institution and it's really quite liberating to be a part of Joy Forum's support system. And as was made a point of earlier, one of the reasons these sub-projects that have grown out of Joy Forum are so relevant, is that they invite people from outside the institution who are free to say and express something about it. It has provoked some big reactions though. A good example was now in September when our Dean Frode Thorsen reacted strongly to an interview with Guttu in Khrono. His reactions gave the impression that it's acceptable to criticize within the institution, as long as it doesn't move outside of it and for the world to see. It's seemingly not something supposed to take place in the public sphere. It's interesting though. I see this reaction as partly paradoxical in relation to the institution's purpose, at least at the Art Academy, which is to educate free, critical and creative-

ly thinking people. On the other hand, the faculty is of course financing the publication on Joy Forum...

**S.U.** I firmly support all you're saying, Gard, and I will not make excuses for Dean Thorsen, but I wonder if perhaps some of the harshness of his reaction could be related to the fact that this same criticism appeared twice. The way I read it, that is what triggered Thorsen. The problem was that this criticism, appearing twice, was exclusively related to the pandemic.

But let's turn our gaze forward for a moment. One reason we're all sitting here today is that we're working on a publication that is intended to present Joy Forum as a project. A publication supported very generously by the faculty. The idea is that today's conversation will serve as the basis for a collective text.

**S.H.** I'm thinking that this publication we're working on, the collaboration with Ane, the many different projects and exhibitions we've arranged, this has all been in service of Joy Forum creating possibilities. Not just opportunities for others, but also for us that are on the inside of Joy Forum. Looking at it like that, in relation to what Eamon said earlier, we're more like symbiotic bacteria. And we've also talked about what would happen if we were to tear all these neon lights down and move Joy Forum somewhere else. The bacterium abandons the host. What will then happen to the institution? It's not an exaggeration to say that Joy Forum has played a central role in inviting outsiders to exhibit at this institution.

**G.F.** The way Joy Forum is organized makes us able to operate and move quite dexterously and quickly. We can change directions at any time. We're a pretty antibureaucratic unit, and I think that might partly be the reason for the good amount of support we've received from

faculty level. The university sector is strongly governed by rules, unlike the arts. And I think that internally, within the institution, we've seen that what we're dealing with is a form of organization that can move all across the board and make its own decisions within reason. Joy Forum has made it evident that something is needed to preserve the nature of the artistic when it meets the university. I think there is an understanding that Joy Forum is a necessary element that will have to be replaced when it disappears.

**A.S.** Most artist-run initiatives that are built from scratch spawn from a place and a context, but they are also generally quite short-lived. At some point, they've burnt all their fuel. Have you talked about Joy Forum's lifespan and the act of prolonging it? When these kinds of projects appear, they will inevitably consume a lot of time and energy and they will perhaps occupy space that other similar projects might like to occupy. Has Joy Forum colonized the whole field in such a way that it prevents others from creating similar projects at KMD?

**S.L.** There's been at least one parallel project going on at any given time. I think particularly of the gallery Lars Jonsen founded, El Adob, and also Gallery Watch. At the very least, it shows that it hasn't been impossible for other parallel projects to occur. But we have actually talked a lot about if we should find somebody to take over Joy Forum, or possibly how we would end it. Should it be transformed into something new? Moved out?

**A.S.** Could a project like this be inherited? Could one leave this in someone else's hands or is it better to tear it down and let something new be built from the ashes of the old?



**M.G.** That depends. I don't feel like Joy Forum has existed for a long enough time to establish its own traditions to be followed. If someone else takes the reins, I think it will once again change into something completely different.

**M.V.** I don't think it is wise to think that taking initiative automatically removes the initiative of someone else. Thinking like that, you can't really do anything without feeling that you're holding other people back. Rather, we should strive to organize our activities in a way that also allows other feel that they can take up space. But when talking about lifespan, I have two thoughts: if a take-over happens, I think it must happen organically so that it can bring with it healthy changes. The second thing is more in connection with small institutions like the Bergen-based Tag Team Studio, for example. It was also founded out of necessity by young artists in Bergen, and now 10-12 years later, they are established as a serious institution – alive and well, still. The art scene is quite exciting in this way. It seems like things naturally appear when there is a need for them. New things happen all the time, if you feel something is lacking, you should make it yourself.

**A.S.** Many of the artist-run projects in Bergen are beginning to become quite old. Knipsu just had their 10th anniversary I believe; I think Entree is 14 years old. Tag Team was started right after them. Even Palmera has been around for a few years now. Generational shifts are healthy, but in the period before Entree it was all pretty desolate. There were some initiatives way back in the early 2000s but they disappeared and it was pretty quiet after that.

Perhaps we're at the dawn of a new era of initiatives. There are several things going on in Bergen. We've



already mentioned OVE. We've got Michael Laundry's Art Garden, Gyldenpris Kunsthall, Galleri Flik. The role that these initiatives play – in the creation of opportunities for artists and as an inspiration for what is possible to achieve with meagre means – is hard to underline strongly enough. The idea that you can put together projects, that are important and formative for a whole generation of artists, from more or less nothing, is one still important to hold on to.

**S.U.** The tendency has been for Joy Forum to go from being an artist-run gallery to becoming something that more strongly resembles an artist collective. I like the collective as a potential framework for future work. There is room for quite a lot of different people in a collective. There are those that hang out in the kitchen and want to talk all the time, and then you have those that feel more like sitting in their room reading. The collective makes it possible for us to think dynamically about ourselves as

a fellowship. Things had a more hierarchical structure in the beginning, now things float more organically.

- S.A. That has been the development between us members, but I also think there is a similar tendency among those that exhibit or do projects with us here in Joy Forum. We used to have open calls with clear deadlines and rules. It wasn't necessarily a problem, but it sort of becomes something in the back of everyone's mind and perhaps it limits the kind of projects and exhibitions that have been done. Now, things are more dynamic. People make contact, initiate conversations or contribute ideas.
- E.K. The Academy in Bergen has actually lost a number of project spaces in recent years. We've lost Bokboden and Galleri Fisk. This adds to the already tremendous pressure on Joy Forum to fill the holes left behind when they closed the old school. The ideal situation would be that several initiatives operate simultaneously. Today's situation shows how great the need is for a formal student gallery.



- S.U. Really, my feeling is that Joy Forum has lived and died many times before. It's gone through different lives. The beginning was all about quantity, followed by a middle period where we worked on more curated exhibitions. From there it moved quite quickly to the dynamics of the pandemic, that can be summarized as the challenge of trying to do art in a situation with no students, no audience, not even employees passing by. The pandemic was challenging, to put it mildly, but we made strategies for this too. We launched this idea of Joy Forum as an archive for activities, just as much tied to the everyday as any artistically extraordinary one. We made the exhibition "Hverdagen" (The everyday). I think half of Joy Forum was either in quarantine or at a corona hotel at the time. We also presented an exhibition by Aleks Wildhagen, more or less built according to instructions provided by him due to the travel ban. The research provided by this situation was crucial to how the exhibition "Ghost in the Machine" at HKS turned out. This also applies, of course, to the parallel exhibition "Ghost Stories" here in Joy Forum. The way we included different events as part of "Ghost in the Machine": – events from everyday life and artistic ones alike – is directly connected to the experience of making shows during lockdown. On a different note, there are many new and exciting things going on within the institution that I think have obvious connections to Joy Forum. I welcome them warmly as new contributions and possible future collaborations for Joy Forum. I specially think about Brandon LaBelle's "Pirate Academy" established this Fall. It looks to have much of the same thinking, strategy and drive in it. In addition, there's a project that appeared just

a few weeks ago that called “Kraken”. They will use Joy Forum as an incubator until Christmas, on their own terms and with their own rules. It will be exciting to see what they’ll do and where it will lead.

- M.G.** We can see it already then, that even if Joy Forum was to disappear we’re not taking this space with us. I think these kinds of liberal projects will appear on their own. That being said, we don’t know yet what we’ll do with Joy Forum as a collective.
- E.K.** We could have both options. If someone keeps this space going for a time, that will open up the possibility for Joy Forum to do other projects elsewhere. You could have guests, more like a kind of residency, often for longer periods. And that also opens up the possibility that Joy Forum – collectively and/or individually – could happen in many other places. Not just big projects but also smaller ones. Like a little workshop or something. We actually consist of quite a lot of people all around the world, especially if you include those that have exhibited here.
- A.S.** At Tromsø Art Academy they’ve created a kind of camp. They have made room for a couple of lavvos in Tromsdalen and they also have a mobile sauna that can be attached to a bicycle and a place to make fires. In a way, they’ve taken parts of Joy Forum and developed it; physically moved it out of the institution. It’s not a place for exhibitions, but a place to gather and possibly think a little differently than how we would usually do in the boxes we occupy on a daily basis. It would be fun, for example, to see Joy Forum on the ice of Lille Lungegårdsvann in the winter, or something like that. This room is a very important place if you are connected to the institution, but it might not be as important or visible to those that don’t see this institution as their home

address. So there’s something about the push and the importance of Joy Forum that would have been good for the general public. To have another audience other than those already initiated.

- S.U.** My feeling is that you are addressing a door we are just about to open, both in the work with the already mentioned publication and an exhibition project that is to take place in Kristiansand Kunsthall in the beginning of 2023. I hope that the questions you’re posing might be answered through these two projects. My biggest hope is that these projects can inspire some imaginative drive.
- A.S.** And there is, for example, a large number of institutions in northern Europe, which could also be potentially exciting new arenas for Joy Forum – an opportunity for Joy Forum to travel and spread the gleeful message.
- S.A.** Joy Forum, the franchise! :)
- A.S.** Yes, and maybe we could send each of you on a mission to different outpost :)
- S.U.** Hehe, it’s easy to laugh at the idea, but in terms of the institution, Eamon briefly touched on it earlier with the question of what artistic research is, or what characterizes the pedagogical models in the art academies in the present moment. I think Joy Forum’s activity is interesting in this regard. It shows there are still possibilities for self-organizing even in this context. It would, of course, be interesting to explore similar methods in other similar institutions. But, at the same time, collaborations that I have established here with Eamon and the rest of this group would take some time to develop. It requires personal investment and friendship. It requires mutual trust and attention to one another. One thing I am absolutely sure about is that I will not be accused of defining the educational goals and outcomes too clearly.

- A.S. That's what's so good about it! It's important to have activities that don't really fit into the curriculum. Because if everything did fit in... that could get dangerous.
- S.U. Let those be the famous last words!



*Ghost in the Machine*  
**Ane Hjort Guttu,  
Sveinung Rudjord Unneland,  
Laus Østergaard,  
and Mathijs van Geest**



Ane Hjort Guttu and Sveinung R. Unneland, "Ghost in the Machine".

*Hordaland Art Centre in Bergen, Norway, recently hosted "Ghost in the Machine" by Ane Hjort Guttu and Sveinung R. Unneland, an exhibition consisting of Guttu's new film Manifesto projected on a freestanding white wall. Walking around the wall, visitors discovered that it contains a fully-equipped kitchen with an oven, hot plates, a fridge, and a sink. Part exhibition architecture, film prop, sculpture, and gathering space for an art department within an art department, the hidden kitchen reveals a covert resistance to the demands of administrated art education. Over the three-week exhibition period, the kitchen hosted an exciting series of events, workshops, and performances with a large group of collaborators.*

A.G. The film *Manifesto* is about a school hidden inside another school. An art department of a major university, both students and faculty staff, is so frustrated by the many impositions and requirements decreed from above that they have decided to manage themselves. They act as a subordinated department and appear to follow all the rules but they do everything their own way without asking. They have a secretly elected principal, secret courses, an alternative study program, and a kitchen hidden inside a wall. This last element is necessary because they are no longer allowed to freely cook their own food in the school but must eat in the school café.

M.G. It seems as if *Manifesto* is full of duplicity: there is a façade, and then the film presents quite a different reality that only some people know about.

A.G. Yes, I've been teaching ever since I graduated from the Oslo National Academy of Art in 1998. My relationship to artistic practice has always been two-sided: there is the professional art field that consists of institutions, discourses, a market, and many different, distinct disciplines. But on the other side, art and artistic practices are intellectual and revolutionary activities that deal with fundamental human, social, political, and emotional relationships that transcend these professional categories. I think that many artists who teach relate to very practical and technical matters in their everyday teaching, but the goal is still to connect with something bigger, a kind of Olympic flame that you reach out for and that the students too must learn to reach out for. This ideal is revolutionary, and I suppose we dream that it should transcend both market and institutions.

As a professor, I experience that the educational institution is intended to bring students into the professional

field, but this does not reflect the bigger thing we all aspire to. It doesn't create conditions that make students ask fundamental questions or change the world, even though this is the task of art. I have therefore always walked around with an idea of *the other school*—a school that is more in line with the higher purpose inherent to any artistic practice.



Terje Nicolaisen, "Tegneklubben".

## The New Architecture of the Art School

**M.G.** This conflict is expressed not only as a way of thinking and working in the academy but also through the physicality of the institution itself. Can you describe your first visit to the new facilities of the Faculty of Art, Music, and Design (KMD) in Bergen?

**A.G.** Yes, previously the school was placed in an old factory of eight floors. It was worn down but worked fine as an art school with good studios for the students and a big communal kitchen with a roof terrace. But in 2017, the school moved into a new building designed by Snøhetta Architects. When I visited, I was very surprised by the totalitarian feeling of these new facilities.

I had been invited to the school by Sveinung Unneland, a doctoral degree student at KMD who runs the gallery Joy Forum. Joy Forum is built as a kind of container and located on the first floor of the school. Sveinung had many thoughts about institutions and counter-institutions; for example, he chose to create this gallery as a structure with walls, roof, and floor within the building, rather than use a gallery space in the school.

I was at KMD to show an earlier film but quickly got into a discussion with Sveinung and students about the new school and how it affected the students' daily life and activities.

**M.G.** Other than the totalitarian expression of the building—its metallic facade, black entrance, and large cubic shape—what kind of problems and restrictions do the students face that influence their practices?

**A.G.** The building does not facilitate the most important thing that should take place in an art school: the students' own work. When it was built, both the builder and the architects wanted the students to work in open-office

spaces. It quickly became apparent that the students were not able to work that way. After many discussions, a *favela*-like labyrinth was built from lightweight walls so the students could find some space for concentration. Primary factors like daylight and ventilation were not arranged for these workplaces.

In addition, the building contains disproportionately large atria, among them the gigantic "Building Plaza", which also functions as a stage and entrance hall. Many of the student studios are now located there, and it creates a total surveillance situation. When you work in the Building Plaza or just sit in your little studio, you can be seen from all the floors above. I had an interesting conversation with Laus Østergaard, who was a student when I was there, about this.

**K.Ø.** Yes, I was assigned a studio right beside a staircase that leads down from the big atrium. Since the atrium is also used for public events, I constantly saw heads and fingers of guests sticking out over the railing, where they had an unimpeded view of our workplaces. Often these guests took pictures or filmed us. Ahead of events in the atrium, we received emails from the administration with instructions to stay away from the workplaces before and during concerts and ceremonies.

I have spent several hours crawled up under my desk or hunting for other private places in the school where I could concentrate. Over the course of my three years at the Academy, I gradually moved my studio back to my bedroom in the collective where I live. I adapted my practice to avoid the workshops at the school, and my studio in school became more and more "performative", that is, it became a place for the projects that I felt comfortable showing, but it wasn't a place for trial and error.



For a period, I used a big cardboard box as a reading room and “safe space”. It had a little door I could creep in through and close behind me. Inside the cardboard shelter I had a couple of cushions and some materials to make it more comfortable. Here I could work in peace, take a nap, or just do nothing.

**M.G.** In the film *Manifesto*, a teacher claims that Health, Safety and Environment (HSE) guidelines are used as instruments of control. Is this something you experienced as a student?



Matias Grøttum and Vilde Jensen, “Digression” online kitchen podcast.



Matias Grøttum and Vilde Jensen, “Digression” online kitchen podcast.

**K.Ø.** Yes, at the school all attempts to modify the workplace were torn down and removed with a reference to health and safety. Every day, representatives of the owners of the building went around keeping a close eye on whether we followed all the HSE rules. In the beginning, several artworks were removed and destroyed in these raids. It was not permitted to have “comfortable furniture” or sofas not made of fireproof material, to have spray paint, hot plates, or anything else that required power apart from so-called “safe devices”: chargers,

lamps, and computers. In addition, they removed all curtains and textiles that the students hung up to get more privacy. Even having a bicycle standing in your own studio was prohibited!

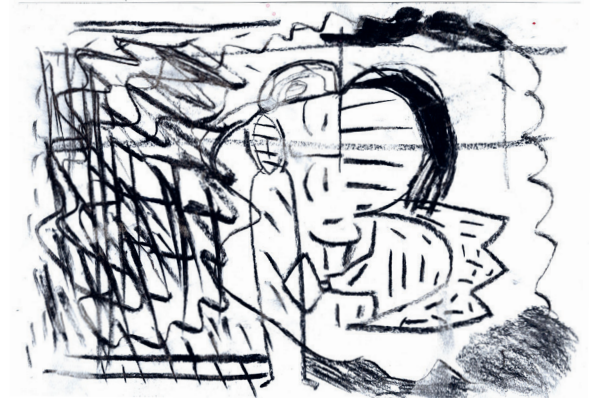
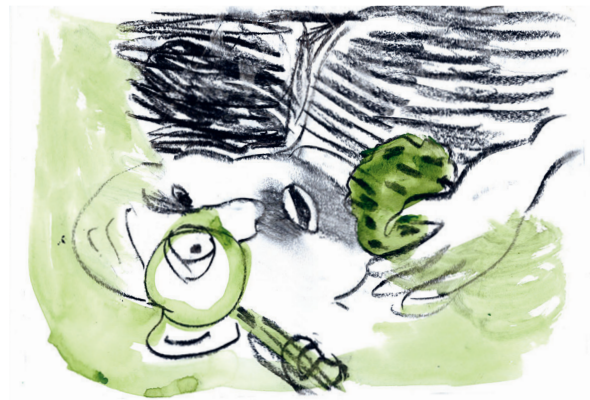
But this is an art school! People should be able to work with all sorts of materials, with water and power tools and large and small installations.

**S.U.** HSE was also mentioned as one of the reasons why the school must close early in the evenings and entirely during some weekends. After they introduced a total alcohol prohibition, they came down hard on even the most sober social events. This hasn't only been applied during the pandemic: it has been a tendency ever since we moved here years ago. Normal small gatherings with a glass of wine at an opening or the like are strictly forbidden. This contributes to an overall condition in which the social is constantly sacrificed for other purposes. The institution can't see the importance of such social meetings.

**K.Ø.** No, also the accessibility to the administration department has become strikingly worse. All the doors in the school have to be opened with a key card, and this way they can control where one is allowed to enter and where one is not. For example, the administration department is inaccessible to the students, making it impossible to get hold of a student counsellor or administrator without an appointment, and you also must agree on which door they will use to let you in. This too creates opportunities for monitoring the students.

**A.G.** It was extremely interesting to hear this from the students. After my visit to KMD I began to envisage a different, self-organized school. I imagined that this school could exist inside a big university. Universities have after

all become so gigantic that perhaps no one would notice a small, alternative institution hidden within it; a "temporary autonomous zone", as Hakim Bey would call it.<sup>1</sup> So, I wrote a script about such a school. It had to be secret from everyone except those who went there, and it had to have some ideals, for example, that students, teachers, and administration should be equal and be on the same side and collaborate. I shot the film at the art academies in Oslo and Bergen with former and current students and teachers as the actors.



Terje Nicolaisen, "Tegneklubben".



Terje Nicolaisen, "Tegneklubben".

### A Kitchen in the Wall

**S.U.** I first knew about the details of Ane's script in the autumn of 2019. I was looking for a way to explore social meeting places in art education, the spaces where informal and often relatively unplanned dialogues take place. The description in the script of a kitchen hidden in a wall gave me very specific ideas and a curiosity about how it could function in reality.

**M.G.** And this is how you proposed to create such a kitchen together with bachelors and masters students from the Bergen art department, as a kind of workshop.

You invited Maik Riebert, an artist and boat builder, to collaborate in the workshop and the musician Mari Kvien Brunvoll for a concert during the first dinner event when the construction of the kitchen was completed. From the very start, this kitchen has functioned as a meeting place and space for initiatives - not only a prop for the film, it was also a fully functioning kitchen where students could cook and gather.

**S.U.** Yes. We placed it in the paint workshop at the school, where it functioned as a wall. It has been used a lot, both as wall and kitchen, but of course it's illegal. It will be exciting to see how long we can keep it.

One of the things I really appreciate in this whole collaboration is how this kitchen has allowed for all sorts of interaction outside and beyond the initiators' control. I do hope it will live its own life in the institution, and I am interested in this object's many different roles in the ecology of art: as exhibition architecture, prop, sculpture, and utility object. We have tried to express this in "Ghost in the Machine", where it functions as a screening wall for the film on one side and a kitchen on the other. Throughout the exhibition period, students have had social events in the kitchen, and in between these, it becomes sculpture again, then the doors are almost closed and the light shines out through the crack in the door.

**M.G.** The film introduces viewers to a group of people who have concentrated their efforts on developing a new kind of art school, hidden within the existing system. This group seems undefined in detail, but it consists of students, teachers and professors, a dean and administration, and a cleaner who is also the alternative school's rector. This group is never given a name or formulated as an identity. We don't know if it's a guerrilla movement,

an underground organization, or merely an innocent exercise. What we see is the playful structure of the group: they are democratic, flexible and, most importantly, passionate.

**A.G.** I've made several films about individuals trapped in restrictive systems who try to rebel or find a way out of them. *Manifesto* is the first that is about a group of people, a collective. I think it was very liberating to work with a group. The film is not realistic, and such a secret guerrilla group would likely encounter a host of difficulties, including divisions within the group. I see the situation in the film more as a metaphor, a symbolic gathering of firebrands who burn for a truer, more democratic education.

On the whole, there is something deeply paradoxical in an education created by the Bologna process and various state and commercial guidelines about quality assurance, throughput compatibility, supply and demand, etc., where the purpose should be to educate free, critical artists. The rector in the film says that "the only possible relationship to Academia today is a criminal one". This is a moderated quote taken from the American philosopher

**K.Ø.** Fred Moten, who sees the university as an institution that produces, maintains, and perpetuates class divisions and racism.

### The End of Art Education

**M.G.** In the spring of 2020, while simultaneously working on the film script, you wrote an article in the Nordic online art magazine *Kunstkritikk* titled "The End of Art Education as We Know It" where you describe how higher education in the Nordic region has changed significantly over the last fifteen years, including art academies. I feel

this is an important part of the project. The problematic examples described in the film are not just the story of one poorly executed building project, they are international concerns shared by many artists and educators.

**A.G.** I think it applies to the whole field of education, but art education is a particularly clear example because in principle it is so unquantifiable and so incompatible with European educational policy. There are few analyses of what an optimal art education is. When you look at well-known and "successful" schools of art throughout history, from Kazimir Malevich and Marc Chagall's UNOVIS and Bauhaus in the 1920s to Nova Scotia College of Art and Design or California Institute of the Arts in the 1970s, you discover that they tended to be temporary, often forced to move around, and with relatively few resources but with a high degree of sociality and engagement from students and teachers. Unfortunately, these schools have not been models for the development of art education in Europe. Instead, neoliberal theories of innovation and creative economies have been applied to aesthetic educations, which in turn generate these architectural environments and the schools' managerial operation.

**M.G.** Through interviews and observational shots, *Manifesto* follows a clear documentary-style format and aesthetic, yet the narrative is completely fictional and even becomes a bit absurd. Both the film and the storyline seem to thrive on fiction as a disguise for reality. Can the power of fiction benefit today's educational landscape? Can fiction be a tool for reimagining art education?

**A.G.** As I mentioned, I am very interested in types of parallel conceptions and realities, activities that are disguised, rebellion that looks like compliance or people who refuse to produce. In *Manifesto*, there are a number of examples of

how the rebels hide their real activity, often behind typical “fine art” conventions: a kitchen is hidden in a gallery wall, the secret course plans look like large drawings, and the cleaner-rector is hidden behind a “pseudo-dean.” Even the school is hidden inside another school.



Eamon O'Kane, "Tegneklubben".

One reason for this urge to conceal oneself is, of course, the requirement of visibility or *image*. In the new controlling regime of art education, the image is almost privileged over reality: if the students behave like images of students, then everything is fine. The new architecture of higher education has been created for the camera lens and invites visual effects like reflections, bird's-eye and worm's-eye perspectives, and the observation of people's activity through architectural grids. Any resistance to this image-regime becomes potentially political. We can see Katrine's hunt for a cardboard box to sit in as a kind of resistance. Invisibility, non-productivity, darkness, sleeping - all these can be political positions. It is enough to mention Jacques Rancière's studies of the labor movement's night schools,<sup>2</sup> Jonathan Crary's analysis of the capitalist assaults on sleep in *24:7*,<sup>3</sup> or Jenny Odell's critique of the "attention economy" in *How to Do Nothing*.<sup>4</sup> That is why the HSE attack on comfortable furniture that Katrine talks about is so symptomatic: one should preferably not be seen lying relaxed at school.

S.U. My experience is that a strange internal struggle is being waged among those who are trying to maintain the artistic and professional level of the institution, those who are responsible for the buildings, and those who control the educational process on behalf of the appropriating authorities. Within this struggle, staff and students make use of small loopholes they find in the regulations and procedures to engage in activities they are otherwise denied. This can be called camouflage, but it is perhaps just as much a symptom of how the systems have become hypersensitive. When a teacher is represented as almost revolutionary because he or she

makes soup with the students, that says more about the system than about the soup.

A.G. In general artists have used fiction as social criticism, and this has perhaps been particularly effective under oppressive regimes. I feel that we are in fact living under such a repressive educational regime now that it is difficult, for example, to conceive of an alternative art education outside the institutions. In Norway, we have seen in the recent past that all attempts at innovative art schools have been forced into formats such as bachelor courses or “profession schools”, with all the guidelines and requirements such a designation entails. For me, it is in fact more logical now to imagine that we must hide in the belly of the beast.



Laus Østergaard, “Dinner Conversations” event.



Laus Østergaard, “Dinner Conversations” event.

**M.G.** Throughout the film, I sense a longing to discover the unexpected, but also to be educated in a place that runs a bigger risk of failing. Is today's art education too safe, too predictable? Whose responsibility is that? Amid the strategies of hiding, secrecy, and camouflage, is the most "criminal act" as an art student perhaps being too obedient?

**A.G.** The motivation for the secrecy and camouflage in the film is the wish to be able to sustain a decent art education. These people are not engaging in criminal activity for the sake of excitement. In the doctoral dissertation of the Norwegian sociologist Jo Ese, "Defending the University", Ese reviews all the different strategies that staff and students in the universities have developed to avoid demands from above. His conclusion is that these strategies have been developed to give students a *better* education, one that is more in keeping with what the professional field deems as required and goes against the recommendations of university management. He mentions an example where supervisors give their doctoral fellows ten hours of supervision instead of the predetermined two because they think it is necessary. This is also the goal of the activists in the film. Their view is that an art education that promotes criticality, solidarity, sociality, independent thinking, risk etc. is not possible within the existing regime. They have to create their own school to be able to offer this to the students.

**M.G.** The exhibition program for *Ghost in the Machine*, although strongly affected by COVID restrictions, was filled with events. Hosted by both students and actors from the film, there were drawing workshops, dinners, bar nights, and concerts, all taking place in the kitchen. This wide variety of "kitchen meetings" resonated with

a scene in the film in which the students question who has the right or power to play the role of the teacher. The film seems to support the idea that knowledge should be shared by all: students teach, and everyone is invited to participate in courses. Can we today envisage an art education governed by these rules and with its own logic? Can there be a place where another hierarchy or world is possible?



Sara Bo Lindberg and Fergus Tibbs, "[NON]PIZOP" bar event.

**A.G.** We should absolutely envisage that. And many of us have this as an ideal when we teach. But as I said, I doubt whether it is possible in Europe today to create an alternative kind of art education that is stable, and



Sara Bo Lindberg and Fergus Tibbs, “[NON]PIZOP” bar event.

which is available to many. It’s easy to establish expensive private schools and give admission to those who can pay for it, but not as simple to offer free education with an alternative pedagogical approach. I think we can make a difference; we can be more aware of admission procedures, power structures, and exclusion mechanisms, and we can ask critical questions and create alternative forms of teaching within this system. And that is important. But it’s naive to think that we will *be allowed* to create a genuinely socially critical type of education that shakes up factual power structures and privileges. Schools reflect society’s priorities in an incredibly precise way, and this also applies to art schools.

**K.Ø.** It’s important to think about what the academy of art really should do. If we want art education to range wide, then it’s important to relate all the structures art students pass through before they are accepted, and not least whom these structures exclude and what voices the art scene thus never hears. For example, admission to the art academies in the Nordic countries is in practice determined by having attended a private preparatory school. These schools are often expensive and therefore not accessible by everyone. It is the responsibility of the art academies to solve this problem.

I dream of an art education where the students can have more influence on the schooling: the course options, the structure of the teaching, and how the school’s budget is distributed. I also think it’s important to imagine what the ideal art academy could look like. Not least because that helps to create the small rebellious acts like hiding from the watchmen at night, starting a student gallery in the toilets, or initiating critique classes.

**S.U.** I think your question should rather be directed the opposite way: can we refrain from imagining a different system and a different world? That said, I don’t think you can imagine your way to change. It’s rather something we cultivate collectively, and it requires a community, not just individual goals and rights.



Marie Vallestad



*METANOIA - En samtale  
om sinnsendringer,  
verdensberøring og praksis*  
**Andreas Vermehren Holm og  
Sveinung Rudjord Unneland**

*September 2021, Skjåk*

Samarbeidet mellom Vermehren Holm og Unneland strekker seg tilbake til 2016. I anledning utstillingen *Neokompresjoner* utkom *Mørkningen*. Boken markerer starten på et samarbeid som nå inkluderer bøkene *Hvorfor ryster jeg* og *Tåkeklokkene*, samt utstillingene *Syntagma Metanomy* og *Descending Movements* og *Tåkeklokkene*.

Teksten som følger er basert på samtaler som fant sted på Sygard Kvåle i Skjåk, september 2021. Anledningen var ferdigstillingen av boken *Tåkeklokkene*. Det er den siste i det som etter hvert har utviklet seg til triologien *Metanoia*. Rammeverket for samtaleteksten er bøkene i triologien, men den berører det kunstneriske arbeid i vid forstand. Både det individuelle og samarbeidet.

Til grunn for samarbeidet mellom Vermehren Holm og Unneland ligger en felles interesse for poetikk og persepsjon i møte med en verden i voldsom endring. Hva er kunstens og kunstnerens vilkår i antropocen? Spørsmålet om poetikk, som kommer av skapelse, handler ikke om hvordan noe *var* eller *er*, men om hvordan det *må* være for å *kunne* være. Våre verdensbilder går forut for vår persepsjon. Benevning av dyr og mennesker og naturområder som henholdsvis produksjonsenheter, flyktninger eller ressurser går forut for hvordan medmennesker oppfatter dem og agerer overfor dem. Det er både et håp og en fare knyttet til dette: Våre verdensbilder er fulle av sprekker.

Samarbeidet med boken *Mørkningen* som kom ut 2016 startet med en reise til Athen i Hellas. Reisen hadde bakgrunn i en underlig og uvirkelig frykt som ble vekket av et hyperbolsk og umenneskelig medielandskap, en overveldende strøm av uhåndterlige bilder. Fra starten av var det et felles ønske om å søke bakom kilden til egen avmakt, for å undersøke eller nærme seg et annet utgangspunkt i møtet med verden.

## MØRKNINGEN

**A.H.** Det var en følelse av overveldende frykt og avmakt. Og det var denne strømmen av mediebilder. Klimakrisen blandet sammen med bilder av flyktninger og opprør i Athens gater. En fremstilling av dette som noe veldig truende som nærmet seg. Flyktninger beskrevet nærmest som naturkatastrofe i ferd med å ramme Europa. Så var det denne mistro til egen oppfattelse av ting. Som du italesatte og som gjorde at vi planla en reise den motsatte vei. Til Athen. Hvis du tenker på det i dag, hva var det som satte den reisen i gang? Hvorfor var dette en nødvendig reise?

**S.U.** Det var nok flere ulike problemstillinger som gjorde seg gjeldende samtidig, men litt forenklet kan du si at det handlet om min manglende evne til å ta inn og prosessere alle disse inntrengende bildene. Jeg søkte desperat etter måter å la disse voldsomme hendelsene i verden få ta en plass, kunstnerisk og i meg personlig. Jeg trengte at det kunstneriske arbeidet skulle romme, fasilitere, eller i det minste være i berøring med denne verden i opprør. Samtidig satt jeg med en veldig sterk opplevelse av jeg ikke maktet dette rett og slett. At det nærmest var umulig.

Jeg hadde jobbet ett års tid med en utstilling som skulle presenteres i Kristiansand Kunsthall. Reisen til Athen var koblet til arbeidet med denne. Utstillingen vi snakker om, var i stor grad viet abstrakte formale problemstillinger i maleri og skulptur. Fokuset mitt var på farge, materialitet og stofflighet.

Allerede tidlig etablerte jeg utstillingstittelen *Neokompresjoner*. Jeg likte hvordan neo antydte en fortelling om noe nytt, men samtidig gav meg assosiasjoner til noe nesten syntetisk. Jeg benytter meg ofte av titler

som ikke gir umiddelbar mening, men som kan ha flere betydninger. Neo sammenstilt med kompresjoner åpner for en fortelling om sammentrekning og sammenstrykking. Antyder en fortelling om å være trykket sammen til noe mindre enn det man egentlig er.



**A.H.** Det er spennende det med at det var noen bilder der. Vi snakket om bildene som en form for avstand til virkeligheten. De skapte et trykk som fjernet følelsen av konsistens, nærvær eller mulighet. Det var en rekke bilder, og de avstedkom en form for krisetilstand – ikke via det de formidlet, men via alt det de impliserte – og ditt ønske var på en måte gå gjennom eller bakom disse bildene, eller forsøke å sette noe før eller istedenfor disse bildene.

**S.U.** Jeg husker at jeg skrev et sted at arbeidene lekte med en overdreven rigiditet. Overdrevet *kantet-het*. Overdrevet enkelhet. Solen redusert til en firkant. Jeg tvang meg til å jobbe innenfor rammer der alt skulle reduseres til en slags tilstand blottet for individualitet, originalitet,

egentlighet og verdi. Det var noe nesten performativt over måten jeg arbeidet på. Møtet mellom denne performativiteten, og det som rent faktisk utspant seg i verden på samme tid, flyktningkrisen som vokste i omfang som en konsekvens av borgerkrigen i Syria, finanskrisen som herjet Europa og den massive arbeidsløsheten i Hellas.

Jeg husker det plutselige skiftet i den offentlige samtalen om disse hendelsene. I begynnelsen var denne preget av sjokk og solidaritet, så ganske plutselig skiftet det. Flyktningene ble fra den ene dagen til den andre transformert til en form for naturkatastrofe, eller pest, beskrevet som en invasjon av skadedyr som rullet inn over Europas grenser. Og grekerne. Deres ulykke var først og fremst selvforskyldt. Like over natten var fortellingen endret til å handle om uansvarlighet, latskap og svindel.

Det skiftet der, i blikket, i tanken, i språket og i fremstillingen. Det opplever jeg som utslagsgivende for arbeidet. Jeg husker at jeg hadde et desperat behov for å bryte ut av dette rammeverket jeg omgav meg med, og jeg kjente på en desperasjon over ikke greie å forankre mine kunstneriske handlinger og tenkning i virkeligheten. I noe konkret.

**A.H.** Opplevelsen av en form for uvirkelighet, delirium. Krefter i spill som har med billeddannelse og persepsjon å gjøre. Kombinert med opplevelsen av at dette helt faktisk har å gjøre med deg selv. Tapet av virkelighetsfornemmelse ble en form for invitasjon. En åpning. Et arbeid med å finne tilbake. Som skulle føre til verden, og ikke vekk fra den. Det er en kjent trope i kunsten og litteraturen, at tapet av språk, går forut for en eller annen form åpenbaring eller erkjennelse.

**S.U.** Jeg var usikker om på hvilke måter jeg som kunstner var del i denne billedkrisen. Usikker på forholdet mellom mine egne bilder og disse endringene. Inviterte kunsten min til et nærvær eller en ytterligere distanse. Vekket den engasjement eller passivitet? Muliggjorde arbeidene mine en form for annerledes innlevelse i verden, eller blokkerte dem for dette?

**A.H.** Tenker du at den som betrakter passivt også er en medskaper av bildet? Det minner meg om Simone Weils billedpoetikk, hvor oppmerksomheten, eller mangel på samme, anses som en skapende handling. Om du ser eller ikke-ser, at den anonyme kropp i veikanten er et menneske? Alt det vi er vant med å forstå som passivt blir plutselig aktivert når du har blikket der. Man er på et vis medansvarlig også for uvirkelighetsfølelsene, opplevelsen av avstand og den enorme frykten som følger herav. Man er medskaper av uvirkeligheten. Det er noe av dette jeg opplever som vilt med *Mørkningen* som prosjekt. Den kaller på det der helt ville oppmerksomhetsvaret på billedkrisen.

Sinnsendringen er ikke et mål. Den er det første. Vi våkner. Hva er det vi står ovenfor? Hva står vi overfor? Der er ikke noe svar. Kun oppmerksomhet. Ikke å sette noe istedenfor det vi ser, men se at vi ser. Hva kan vi gjøre med synet? En slags metanoiafortelling, hvor utsattheten blir et vendepunkt. Det er umulig å bli i dette rommet hvor allting er så tydelig. Men jeg tror at man kan ta erfaringene fra disse små oppvåkingsøyeblikkene med videre. Og jeg tror at dette erfaringsrommet bestandig skal oppsøkes og gjenskapes. Som livsform og praksis.

Jeg husker utstillingsrommet i Kristiansand meget tydelig. Jeg husker de der maleriene som berører

deg helt fysisk gjennom at du ser en farge henge foran synet som et etterbilde etter at du har vendt blikket bort fra det. Og rundt omkring i rommet står også de diagonale metall-blokkene, som skjær stikkende opp av havet. Man kan falle over dem, de er truende, farlige. Det var et smukt rom på mange måter, men også virkelig ubehagelig.



S.U. Det var 4 malerier og 5 stålskulpturer. I enden av salen sto det en stor neon-lysring lent opp mot veggene. Stirrer man på en lysende sirkel oppstår det et mørkt felt i midten. I et lite, tilstøtende rom viste jeg en 9mm film av en hånd som fiklet med en euromynt som samtidig reflekterte solstråler. I senter av det store utstillingsrommet hadde jeg bygget en tribune i tre og betong. Jeg hadde støpt inn syv høyttalere i den. De var eksponert, som små øyne. Ut av dem kunne man høre lydopptak fra Syntagmaplassen i Athen.

I utviklingen av utstillingen kom maleriene først. Hvert maleri besto av fire lerret stilt inntil hverandre. Motivet på hvert av de individuelle lerretene var en firkant. Firkanten var en smule rotert fra det ene lerretet til det andre. Sammen, dannet lerretene en komposisjon som orienterer blikket mot sentrum. Jeg jobbet kun med en farge, og jeg ville ikke ha noe form for penselgest i maleriene. Medium og tilsetninger var det som skapte ulike karakterer i flatene. Det jeg satt igjen med var

et maleri som henvendte seg nesten utelukkende til betrakteren gjennom stofflighet og farge, samt denne rotasjonen rundt sentrum. Det var som å befinne seg i et slags modernistisk (malerisk) episentrum. Kanskje først og fremst preget av voldsomme begrensninger, men også en merkelig opplevelse av å være i kontakt med maleriets absolutt minste bestanddeler.



### EN KONKRET POETIKK

- A.H.** Er det en relasjon mellom disse maleriene og de maleriene du holder på med nå?
- S.U.** På en måte er det i maleriene fra 2016 at jeg for første gang er i kontakt med det som utgjør motiv og kjerne i maleriene jeg holder på med som del av doktorgradsarbeidet mitt. Maleriene undersøker noen spesifikke mellomrom og overganger som befinner seg i grenselandet mellom bilde og objekt. Små sprekker eller spalter som bokstavelig talt oppstår når man stiller to lerret inntil hverandre. Linjer som først og fremst indikerer at her starter det ene lerretet og der slutter det andre og vice versa.

Jeg er interessert i hvordan disse ganske ubetydelige og tvetydige linjene, disse små tomrommene, er fravær i bildet, men også del av bildet. På en og samme tid. Spalten antyder noe nesten uanstendig om to regimer som det ikke skal være mulig å forene. En type sammenbrudd. Mellom bilde og virkelighet. Maleriene mine fra ph.d. perioden forsøker å nærme seg disse spaltene aktivt. Undersøke dem. Hente næring fra dem.



A.H. I utstillingen *Neokompresjoner* sto en tribune midt i rommet. Den inviterte publikum til å sette seg ned for å betrakte maleriene mens man hørte på disse lyd-opptakene fra Athens sentrum. Dette grepet aktiverer spørsmål om persepsjon på en indirekte måte. Er vi vitne til det vi opplever, eller kanskje enda mer alvorlig, kan vi være vitne til vår egen persepsjon?



Dette vitnesbyrdet til persepsjonen er noe som du har gått videre med siden da. Men hva vil det si å være vitne til sin egen oppfattelse av verden? Det er jo en trope fra visdomslitteraturen, men her handler den om malerier. Du beskriver dem ikke nødvendigvis som hverken figurative eller abstrakte – og det er ikke noen direkte forbindelse til spørsmålet om erfaring eller levet liv, men

det er et erfaringsrom i bildene, en form for plass eller tid eller berøring, som finner sted, dels mellom verkets enkelte deler (farger som skaper etterbilder, geometriske former som støter opp mot hverandre, osv.), men også mellom verk og besker. Man hører lydene, før man er oppmerksom på at man hører dem.

**S.U.** I maleriet *Firkantet Sol* fra *Neokompresjoner*, er det snakk om en slags reduksjon eller forenkling. I de nye maleriene mine foregår det ikke noen form for forenkling. Relasjonene er materielle kan man vel nesten si. Det er ikke bilder av spalter eller sprekker. Ikke bilder av åpninger og portaler. Disse forekommer konkret. Maleriet er en plass. Men altså også fortsatt et bilde. En ganske liten plass, føler jeg nesten det er nødvendig å legge til.

**A.H.** Det var et sted du måtte til på vår første reise. Du måtte til Syntagmaplassen. Oppholde deg der. Så satt vi der time etter time, hele natten og dagen gjennom, og natten etter også. Det var denne konkrete plassen hvor noe kunne oppstå, i møter, mellom kropper og arkitektur og lovgivning osv. Kanskje var det noen av disse sprekkenes her også. Er det selve kroppenes mulighet for persepsjon eller persepsjonen som vilkår, du innarbeider når du søker inn i noe så banalt som oppfattelsen av det å oppfatte? Og hvorfor var stedet så viktig?

**S.U.** Det er interessant å tenke på Syntagmaplassen i forhold til det konkrete. Kanskje spesielt knyttet til det som skjedde etterpå. Det oppsto et før og etter. Det manifesterte seg bokstavelig i *Mørkningen*. I erfaringene våre, reisen, samtalene, men ikke minst i bokens organisering rent fysisk. Du finner en lignende dynamikk i utstillingen, knyttet til lydopptakene fra Syntagmaplassen som var integrert i tribunen. Feltopptak gjort til alle døgnets







tider. Ikke som i opptak av spesifikke hendelser, men heller en form for opptak av et sted og dets atmosfære. Det var tiden som gikk, folk som passerte, fugler som kvitret og hunder som gjødde. Busser, bikkjer og brannbiler. Barn som lekte. Det var alt mulig rart. Og på mange måter veldig stille.

A.H. En total avdramatisering.

S.U. Jeg fikk tilbakemeldinger om at flere knapt registrerte disse lydopptakene i utstillingssammenhengen, eller at det tok uventet lang tid. Lydene klistret seg til de umiddelbare omgivelsene. Du kan kanskje si at de opplevdes identisk med forventningene til rommet.

Blandet seg med den lokale sammenhengen. I noen tilfeller var det først da publikum ble gjort oppmerksom på lydverket, at de oppdaget at lydene hadde vært der hele tiden. Det ligger en forskyvning i dette som er tankevekkende og komplisert. Som handler om hvordan vi sanser omgivelser, hvordan vi forankrer bevisstheten.

A.H. Det er en liten sinnsendring du beskriver. Et lite skifte i orientering. En mutasjon og en provokasjon. Man kan ikke lukke ørene, bare øynene kan man lukke.

Jeg kan huske en av kveldene du satt der med mikrofonen din på Syntagmaplassen. Jeg gikk meg en tur i byen. Plutselig sto jeg overfor denne lille familien som lå og sov i grøftekanalen. En far med sine to små barn. Vi hadde sett massevis av flyktningfamilier rundt omkring i Athen disse dagene, men denne spesifikke familien, dette spesifikke møtet var spesielt.

Jeg fikk fornemmelsen av at jeg nærmest sto i fare for å slå i hjel disse menneskene ved ikke å se dem. Vi hadde sett hundrevis, ja tusenvis av flyktninger på bilder, men vi hadde på mange måter ikke sett en eneste

en. Vi så dem ikke. Og det var som om det ble sværere og sværere å se.

- S.U. Erfaringen insinuerer et voldsomt skifte i forhold til en ganske utbredt oppfattelse av bildets operasjon og status. En omkalfatring av bildets relasjon til objekt og representasjon. Hva gjør bildet? Hva er det vi bevitner i møte med bildet? Hva er vi i berøring med?

Jean Baudrillard beskriver forholdet mellom bildet og virkeligheten som dialektisk, og at bildet har kommet styrket ut av denne maktkampen. «Bildet er ikke meningsbærende lenger: det gjør på en måte opprør mot den nytte, vi naivt tilskriver det. Bildet inntar det virkelige plass.»<sup>1</sup> I Baudrillard sin tekst er det særlige forholdet de teknologiske masseproduserte bildene han problematiserer. Reklamen, massemediene... Og hvordan disse så og si fortrenger virkeligheten.

Jeg husker *mottakelighet* ble et tema som gikk igjen i samtalene våre disse dagene i Athen. Sammen med *berøring*.

- A.H. Eller kanskje snarere oppmerksomheten på den berøring som finner sted. Vi er alle merket av uvirkeligheten i bildene. Poetikken du tar med deg videre er at det blir nødvendig med en form for direkte kontakt i arbeidet ditt. Noe konkret.

## HVA KAN MAN MED SYNET?

- S.U. *Dough Ashford*<sup>2</sup> skriver interessant om å lete etter posisjoner utenfor det kjente, utenfor bildene, utenfor normene, utenfor maktstrukturene, utenfor reglene og utenfor språket. Utenfor u-virkeligheten kan du kanskje si. Det abstrakte maleriet er ifølge han noen ganger i berøring med slike utopiske krefter. Eller kan i det minste tenkes som en liten glippe eller tittehull inn i en

slik tenkning. Jeg tenker litt slik om de maleriene jeg holder på med nå. Om enn på en litt mindre spektakulær måte enn hva teksten hans til tider gir inntrykk av, vil jeg legge til...

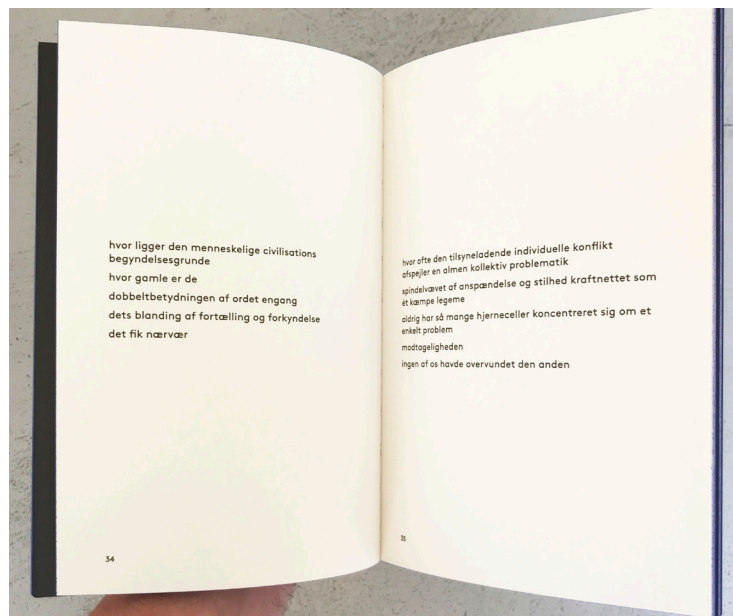
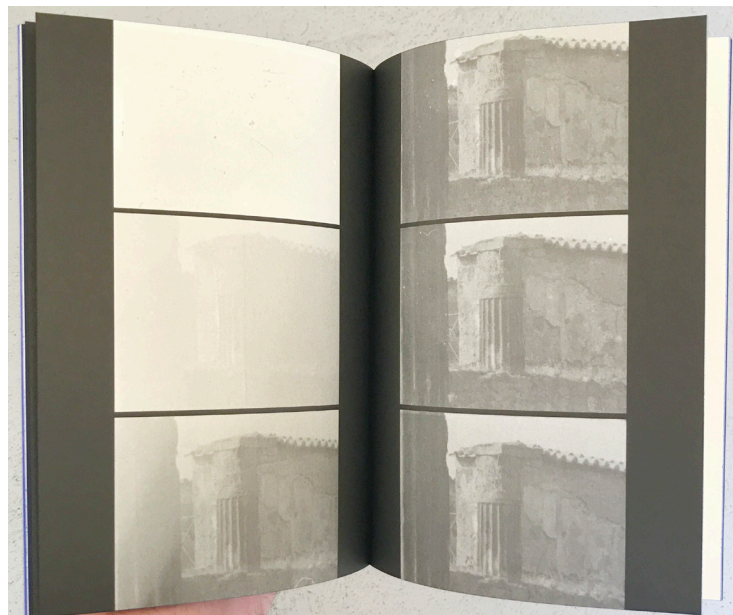
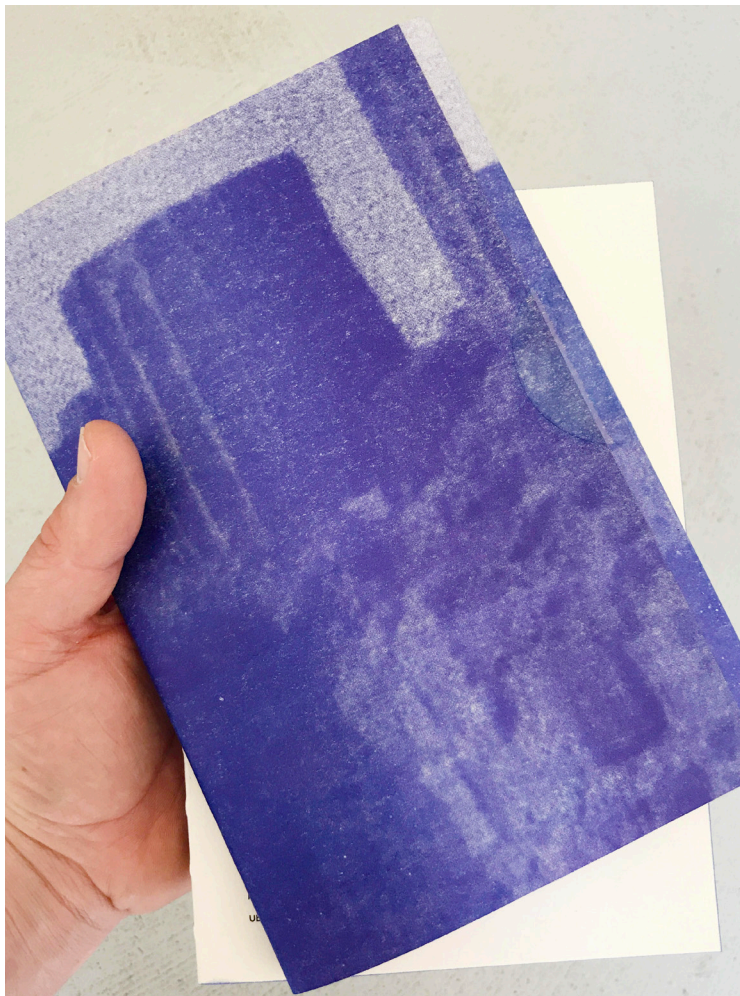
*Mørkningen* og *Neokompresjoner* brakte ikke problemstillinger til betrakteren gjennom illustrasjoner eller noen form for appell. Både utstillingen og boken er utpreget åpne og abstrakte, men her ligger det vel også et mulig ubehag? En usikkerhet omkring verkenes posisjon og status. Et ubehag som vender oppmerksomheten mot sinnet og mot persepsjonen, men som også kan anklages for å ligne en form for kynisme. En mistillit til om vendingen mot selve persepsjonen kommer på bekostning av objektet.

- A.H. Er det ikke noe grunnleggende feil med spørsmålet ditt? Kanskje er det til og med falskt, stilt fra selve privilegiet posisjon. Man kan ikke si noe til sitt forsvar overfor et slikt spørsmål.

Men det jeg kan si, er at det følte som det aller mest omsorgsfulle, det å prøve å ta hånd om sin egen manglende evne til å se. På et overordnet plan handler *Neokompresjoner* og *Mørkningen* om et trosskifte. Et skifte som forvandlet en overveldende og destruktiv sårbarhet til noe enormt verdifullt, og en anledning til å tre inn i en form for fellesskap. La mottakeligheten få hjemmsøke oss!

Berøring er alltid konkret, og den kommer alltid fra verden. Det var en form for verdensberøring, som gikk forut for den angst og uvirkelighet, som avstedkom Athen-reisen. Det var en stor forløsning forbundet med denne erkjennelse: «Jeg trodde det var meg, meg, meg, men det var verden», som Jung noterte dagen etter 1. verdenskrig brøt ut. Han hadde hatt voldsomme mareritt

i ukene før. Han trodde at han var i ferd med å miste forstanden. Han ble paradoksalt nok lettet da krigen brøt ut. Denne verdensberøring ledet oss videre mot neste bok. Virkeligheten, eller verdensbildene, er det vi hele tiden er nødt til å skape. Jeg tror det starter med den usikkerheten du beskriver.



## HVORFOR RYSTER JEG

**S.U.** Jeg liker hvordan tittelen i den neste boken like gjerne kan forstås som rettet mot ytre omstendigheter som indre opplevelser. Den pendler mellom posisjonene. Jeg nevner dette fordi jeg opplever at de personlige erfaringene med angst tilhører forhistorien til *Hvorfor ryster jeg*.

**A.H.** Det er nødvendig å skildre den personlige dimensjonen for å forstå arbeidets nødvendighet, som består i å finne det stedet hvor ens egen mottakelighet for verden er verdifull. Verdens skjønnhet er ikke avhengig av menneskene. Verdens skjønnhet for menneskene er avhengig av sinnets struktur. En struktur gjort blant annet av bilder. Det er en billedverden. Som kan endres og påvirkes via lesning og via persepsjon. All kunstnerisk handling består grunnleggende i å endre det som menneskene leser og oppfatter i møte med verden.

I *Mørkningen* arbeidet vi med kvadratet, firkanten. I *Hvorfor ryster jeg* gikk vi videre til sirkelen. Sirkelen er mange ting – en angstfigur, et økosystem og en helhetsfigur. Den er både truende og løfterik. Hvis verden er hel, så er det ingenting som går tapt. Alt kommer tilbake. Det er ikke noe du kan gjøre som ikke setter merker. I det ligger det en angstfigur som har å gjøre med om du presser deg selv, utsetter deg selv, så får det konsekvenser. Men det er også selve det løfterike: Du inngår.

Arbeidet med *Hvorfor ryster jeg* startet med det vi hadde opplevd i *Mørkningen*. At det hadde skjedd en sammenblanding av kriser. Flyktningkrisen og klimakrisen gled sammen i konkret og overført betydning. Flykninger blev beskrevet med naturkatastrofens språk: *bølger, strømmer* av mennesker... Vi startet midt i det

kollektive delirium: Hvis mennesket er natur, hva er en bombe så... hva er et vulkanutbrudd...

**S.U.** Erfaringen med å utvikle første bok var viktig for å tenke bok to, men jeg opplever at *Mørkningen* nærmest ble til i personlig affekt. Den bare skjedde. Ikke som en nøye planlagt affære, men som noe som kom til oss. Allerede med tanken bok to, var premisset og prosessen i forhold til den første fullstendig forvandlet. *Hvorfor ryster jeg* krevde noen helt andre og egne premisser.

**A.H.** Jeg tenker på angsterfaringer som *Mørkningen* var med å virkeliggjøre og sette i perspektiv for oss begge to. Erfaringer er ikke bare noe vi får, det er noe vi er nødt til å utarbeide. Det gir ikke seg selv. Når vi gjør dette arbeidet, kommer vi til spørsmålet om poetikk: Det som er skjedd, hvordan det er nødt til at være, hvis det skal være virkelig for oss?

Det var en spennende overgang fra *Mørkningen* til *Hvorfor ryster jeg*. Det personlige erfaringsrom blir vendt på hodet i *Mørkningen*, det åpner seg og blir til et kjempestort kollektivt rom, som endres hos den enkelte via en form for dypt personlig metanoia.

I *Hvorfor ryster jeg* går vi så langt som vi overhode kan i spørsmålet om kollektiv berøring. Vi arbeidet ut fra bildet av en kropp som ryster uten å vite hvorfor. Vi blandet bildet av en traumatisert kropp med bildet av et vulkanutbrudd i ferd med å skje. Konteksten for de to figurene er antropocen, den sjettede masseutryddelsen og den store akselerasjonen. Det var hele tiden denne sammenblandingen av menneskeskapte og naturskapte katastrofer, som var drivkraften. Vi var nødt til å undersøke hva som lå i denne sammenblandingen, og hva den førte til.

Et av de mest radikale spørsmålene man kan stille seg selv er: Hva er det jeg opplever? Muligheten til å fortelle en annen historie er der hele tiden. Muligheten til å fortelle en annen historie er det vi kan vende tilbake til. Ofte er det det vi mener med *å våkne*, denne vending mot det som enda er åpent.

**S.U.** I arbeidet med første bok dro vi ut på en reise. Vi bestemte oss tidlig for å følge en lignende metodikk i arbeidet med *Hvorfor ryster jeg*. Hovedtematikken var som nevnt antropocen. Et begrep jeg i stor grad assosierer med destruksjon og undergang. Men også med apokalypse i ordets opprinnelige betydning: avdekning, syn. Det var i samtaler omkring dette Pompeii og Herculaneum dukket opp som en referanse.

Forestillingen Pompeii gir tilgang til fortellinger som pendler mellom det subjektive og en natur i kramper. En fortelling om en rystende kropp, men der disse rystelsene like gjerne kan være forbundet med den indre som ytre virkeligheten. Vi kunne reist til mange steder, men Pompeii befinner seg på mange måter i ett av de innerste kamrene i europeisk historie. Pompeii er allment tilgjengelig. Pompeii betyr mange ulike ting. Verden er full av steder med mulige tilganger til undergangsfortellinger, som viser noe. Men hva er det de viser?

24. august i 79 e.kr. sprenget Vesuv. Dette bare skjedde. En sky av glødende lavapartikler begravde alt og alle som ikke kom seg unna i tide. Eksplosjonen utslettet samfunnet. Ruinen gir tilgang til en sårbarhets-historie. I et europeisk perspektiv er det en av de eldste og mest kjente fortellingene om undergang og sårbarhet, utenom de mytiske fortellingene. Men en ting som skiller Pompeii og Herculaneum fra disse er at ruinene

er konkret. Fysisk tilstedeværende og mulig å oppsøke. Og så dette utrolige: At det fortsatt bor mennesker der.

**A.H.** For meg er ikke antropocen assosiert med undergang, men først og fremst med voldssomme forandringer og politisk mostand imot den sjette masseutryddelsen og de øvrige naturkatastrofer. Men så kom disse bildene av bombefly til meg. Mennesket beskrevet som en naturkraft ligger i kjernen av antropocen-figuren. Men hva ligger egentlig i det? Bilder av pilotene som naturens egne kropp. Atombombene som naturens egne. Byer lagt øde. Gjort med vilje, stadig uten å vite helt hva som skjer. Det var alle disse sammenfall. Denne blanding av makt (handling, intensjon) og avmakt (uoverskuelige konsekvenser) ble nøkkelen til det videre arbeidet. Jeg husker at da klokken ble 17, og mørket begynte å falle på, en hel time før ruinparken stengte, da skulle alle simpelthen ut derfra. Det var ingen som skulle være der når skyggene falt. Jeg følte jeg ble hjemsoekt av syn fra andre underganger mens jeg var der.

**S.U.** Jeg hadde med meg ulikt teknisk utstyr, men endte opp med opptak gjort med et analogt filmkamera. De analoge filmopptakene kunne noe de digitale opptakene ikke fikk til. Jeg tror det har å gjøre med hvordan de analoge bildene visuelt fremstår som mer eller mindre i utakt med tiden, og kanskje også noe med det analoge negativets fysikk.

I arbeidet fokuserte jeg for det meste på bildekomposisjoner. Hvordan solen tegnet skygger i bildeutsnittene, og de arkitektoniske mellomrommene. Jeg tenkte på meg selv som en som simpelthen dokumenterte dette stedet. Men jeg forsøkte å ha Vesuv med i bildets bakgrunn der dette lot seg gjøre...

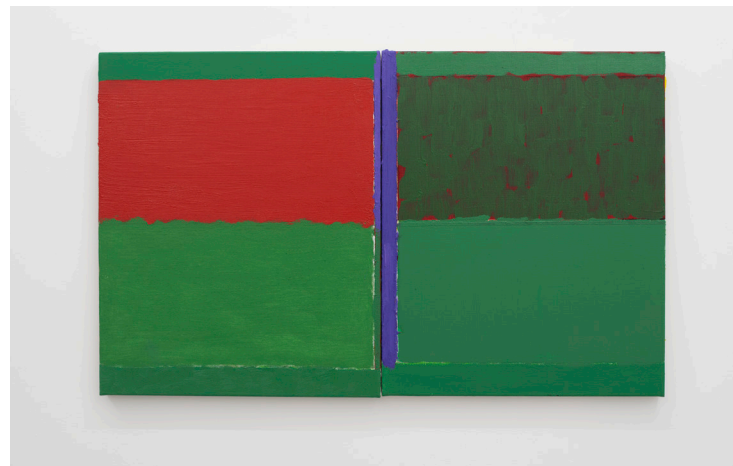
A.H. Berget var jo der. I *Mørkningen* var det metonymien og hvordan en eneste kropp kunne vise eller føre til hele krisen. Her var det metaforen: Mennesket er natur. Mennesket er naturkraft. Vi arbeidet med disse intensitetene som overførtes fra bilde til bilde. Vi er blitt så mektige, at vi har mistet kontrollen, osv. Det hadde skjedd en omvendning. Det der blikket på vulkanen hvor man plutselig har en omvendt figur, hvor man sier: Vulkanen er som mennesket. Naturen er menneskelig.

Er det man ser på bildene noe fra fortiden eller fremtiden? Er det et varsel eller er det et minne. Vi lot dette fylle arbeidet, denne tvil omkring avlesningen – også i forhold til det sirkulære. Den ene delen sier: Intet er nytt her på jorden. Det er en gammel bibelsk trope. Alt har skjedd før, alt vil skje igjen. Og likevel. Det er dette skiftet, som har skjedd. Grensene for jordens bærekraft er overskredet. Det er derfor jeg synes sirkelen er så spennende i *Hvorfor ryster jeg*. For den er brutt. Himmelen er begrenset, Jorden er endelig. Sirkelen er åpen nå. Det er det vi ikke har forstått enda: det kan slutte.

S.U. I bildesekvensene i *Hvorfor ryster jeg* er det ruiner, det er fjellet, brostein, statuer og freskomaleri. Men det er ingen mennesker. Ikke ett eneste menneske. Men det er med bilder av en hund. Jeg husker så godt denne hunden. Den vandret fritt rundt, som om den eide ruinen. Jeg gjorde flere opptak av denne hunden. For meg er det en kobling mellom hunden og den ikoniske avstøpning av et hundekadaver fanget i utbruddet i fra år 79.

A.S. Hundens overlattethet ble det klareste bildet på hva menneskene hadde opplevd.

Det siste bildet i boken, er av denne hunden i det den løfter hodet. Det er dramatisk. Det er som om hunden spør: Hva skjer?



## SPALTER

S.U. Utstillingen *Spalter* foregikk parallelt med ferdigstilling av *Hvorfor ryster jeg*. Utstillingen ble en mulighet for meg til å undersøke berøringspunktene med noen av de andre delene i doktorgradsarbeidet mitt.

Spalten beskriver et mellomrom. En sprekk. I utstillingen nedtonet jeg det konseptuelle og politiske til fordel for en mer kroppslig og visuell tilnærming. Prosessen med utstillingen handlet mye om å forflytte problemstillingene fra ide til rom og bilde. Synliggjøre, studere og anvende meg av mellomrommene på ulike måter.

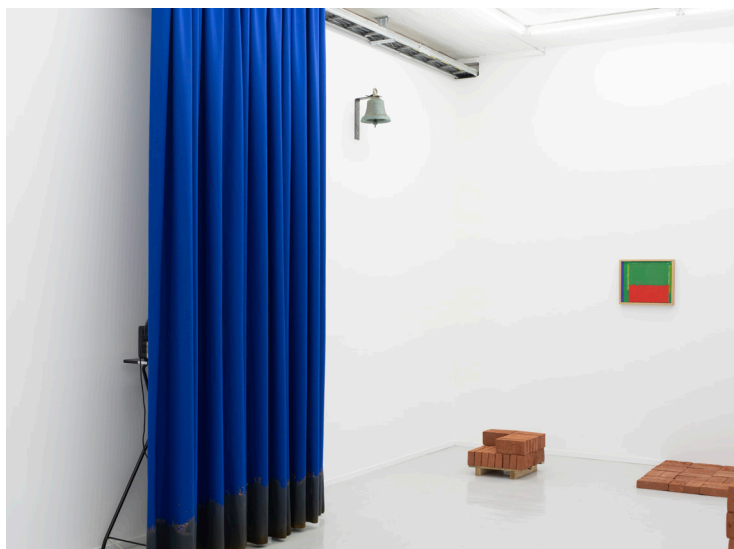
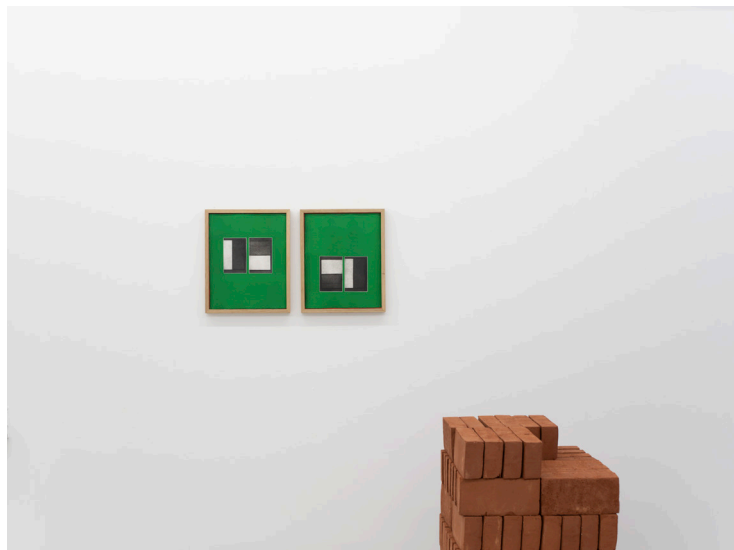
Filmopptakene fra Pompeii var med i utstillingen, men jeg endte opp med nesten å gjemme dem vekk i et konkret lite mellomrom jeg konstruerte for anledningen. I undersøkelsene der jeg lot opptakene være med tok de bokstavelig talt fullstendig over. Alt som befant seg i filmens umiddelbare nærhet forvandlet seg til rekvisitt for den. Ble ruin. Ble illustrasjon. Det var først når jeg plasserte filmen i periferien at den styrket helheten.



**A.H.** Vi har arbeidet bevisst med kløftene mellom de elementer vi brakte i spill i både *Hvorfor ryster jeg*, *Mørkningen* og *Tåkeklokkene*. Kløftene er tunge av fravær og uforløst energi, der er et sug i dem. Man merker at noe er tatt vekk. Fjernet. Dette peker på selve komposisjonen: hva oppstår mellom verkets deler og hvordan oppstår det? I utstillingen skapte du noen intense tomrom mellom elementene, tomrom preget av fravær. Men ikke intethet i fraværet, snarere fylde. Hadde det vært for tydelig, ville du mistet noe. Det er som om du er interessert i å gjenskape en ambivalens i forhold til det du ser. Er det et monument eller en ruin? Du vil peke på omverdenen, situasjonen.

**S.U.** Det er spalten som poetikk og mellomrommet som lesning. Jeg arbeider i berøring med noe utenfor det synliges domene. Med hvordan det som er i nærheten kan vitne om noe som ligger utenfor synsfeltet. Dette går igjen i alle de ulike delene av arbeidet mitt, både i

samarbeidet vårt, i arbeidet mitt med maleri, men ikke minst i de mer institusjonskritiske og intervensjonistiske kunstprosjektene.



**A.H.** Det er dette som er håpet i den økologiske tenkningen: Arbeidet med det som ligger utenfor den helhet man ser for seg. Men spalten er både en bønn og en befaling. Det skal være plass til noe som enda ikke er her, noe usett. Det skal være plass. Det ligger en strenghet i å insistere på den fordømte spalten! Mal en flyver eller mal en strand eller hva som helst. Men du insisterer på spalten. Det som ligger utenfor synsfeltet, må og skal med!?

**S.U.** Adorno påsto at kunst er politisk gjennom sin form, ikke gjennom sitt innhold. Kanskje er det restene etter en slik tenkning som gjør seg gjeldende, spesielt i måten form og materielle relasjoner vies plass. Men Adorno sin påstand passer mindre for hvor vi befinner oss i dag. Kunstfeltet har beveget seg langt mot å tematisere samfunnet direkte fremfor å ta det for gitt. Jeg husker hvordan forfatteren Stig Sæterbakken i et intervju i Klassekampen beskrev et ønske om å plassere litteraturen sin mellom det lille personlige rom og det store sosiale rom. Det handler ikke om å velge en side, men om å forholde seg aktivt til mellomrommet. La kunstverket være det som utfyller. Den er en fin tanke syntes jeg.

Noe lignende finner du i gap gardening begrepet som du introduserte for meg Andreas. Det er en fantastisk sammenstilling som jeg umiddelbart sympatiserte med. Dyrkning og kultiverings-aspektet gjør det mulig å bevege tenkning omkring spalten til nye sammenhenger. Til for eksempel sosial rom, og motstands-tenkning og motstandshandlinger. En slik måte å forholde seg til dette ganske formale mellomrommet gir disse undersøkelsene mine større integritet og mening. Del av sammenhenger utenfor seg selv, og del av et større arbeid, som handler om å finne mellomrom og alternativ... Fremelske disse. Kultivere dem. I form,

men samtidig knyttet til sammenhenger som befinner seg på det mellommenneskelige og idemessige planet.

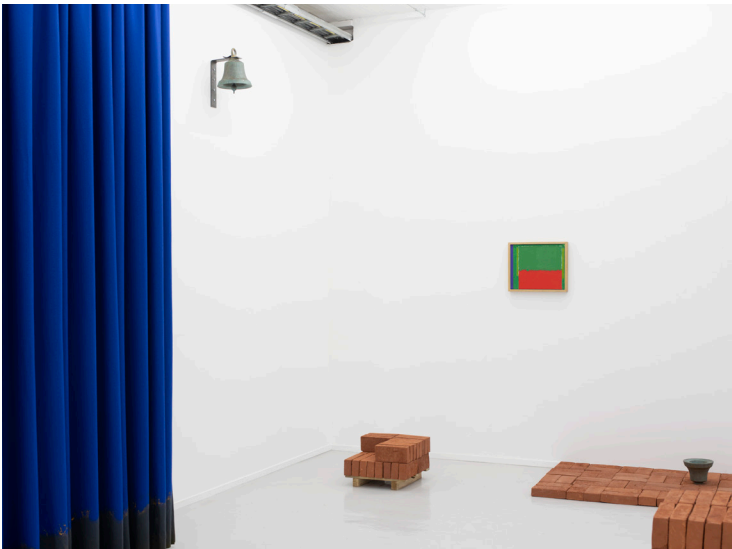
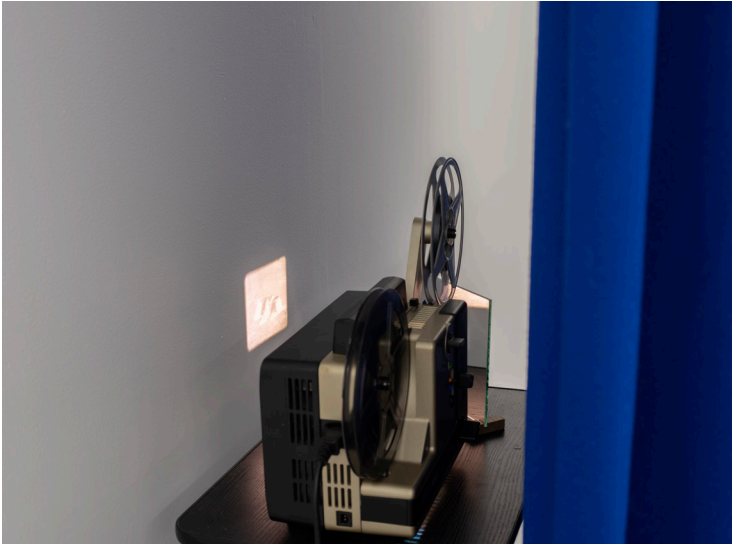
**A.H.** *Gap gardening* begrepet har jeg fra Rosmarie Waldrop. I en samtale jeg hadde med henne i Paris i 2010, brukte hun det for å beskrive sin praksis. Hun skriver prosadikt, men henter sitt materiale fra mange ulike steder. Hun brukte gap gardening for å beskrive hvordan hun arbeidet med individuelle element, men også rommene mellom elementene. Så når hun stopper en linje, så var det fordi hun kunne se at her var det en forbindelse til en annen linje. Når hun stoppet en tekst, var det fordi hun merket at her var det kraft nok til at den kunne suge en annen tekst til seg. Du kan forbinde tider på den måten. Man kan skrive om en tid som er gått som om den var nærværende. Så det finnes på et semantisk nivå, men også rent formelt. Hvordan får man noe til å henge sammen? Og der er hennes poetikk, og det er det hun beskriver som gap gardening, det gjør du ved å hele tiden holde en plass til *den som ikke er der, den andre*. Den du ikke kjenner. Og det du ikke kjenner: Verden.

Hun har selv en migrasjonshistorie fra Tyskland til USA. Det ligger et ønske og et spørsmål om hvordan man verner om den andre og fremmede, ukjente. Alle spørsmålene om å møte den andre, den andres ukrenkelighet som etikk og samfunnsønske. Og der ligger det en enorm forsiktighet i forhold til beskrivelsen, det å gjøre billedlig. Det er bevisstheten om at vi kan beskrive noe som mindre enn det det er, sette noe i stedet for det. Det blir en etikk: Du blir nødt å velge dine navn og dine beskrivelser på en måte som ikke gjør den andre mindre enn den andre er.

**S.U.** Erfaringene jeg opplever med spaltene i maleriene kan nærmest beskrives som former for unntakstilstander.



Selvfølgelig ganske midlertidig og mikroskopisk i effekt, men like fullt dramatisk. I disse nyeste maleriene jeg holder på med opplever jeg å være i berøring med, eller



veldig nær, et sted hvor noe åpner seg eller får næring fra det jeg på mangel på andre ord bare kaller tomhet.

- A.H. Simone Weil beskriver flere steder oppmerksomheten som en form for tomhet, hvori *den andre* eller *det andre* kan tre frem. Tomheten som fylde og vei, snarere en intethet.
- S.U. Jeg tror det er en form for tomhet i spill i alle kunstverk. Et område som unndrar seg definisjon og som absolutt må forbli tomt. Der noe skal få oppstå.

Dette har etter min mening implikasjoner også for kunstutdanningsinstitusjonen og for arbeidet som kunsthistoriker og kunsthøgskolelærer. Sånn sett er det en helt åpenbar kobling mellom arbeidet med disse maleriene og institusjonen. Likevel vil jeg si at det er i førstnevnte jeg opplever å være nærmest den tomheten som Simone Weil beskriver...

- A.H. Hva er det du ser der?
- S.U. ...jeg ser ingenting.
- A.H. Weil har tomheten som poetikk fordi hun interesserer seg for de handlingene som følger etter. De handlingene som tomheten muliggjør. Samaritaneren er tom nok, dvs. oppmerksom og åpen nok, til å se at det er et menneske i veikanten. Han er tom nok til å gjenskape det menneskeverdet, som de andre aktivt ikke ser. De andre er fulle av bilder! De ser noe bestemt. De ser en verdiløst skapning som er blitt overfalt. De er ikke i stand til å se noe annet.

En poetikk er en lære om virkemåte. Aristoteles skriver at når man har med skapende kunst å gjøre, så har man med en kunst å gjøre som er en videreføring av verden. Derfor kan man ikke spørre hvordan det var som i historiefortelling, eller hvordan det er som i reportasjer, som refererer tilbake til virkeligheten.

Man er nødt til å spør hvordan det *må være*. Det er en konstant de-stabilisering av synet.



## TÅKEKLOKKENE

- A.H.** Vi står overfor spalten. Vi står med den utilstrekkelige persepsjon som poetikk og håp. Det er et kjempehåp at vi ikke ser verden som den er. Gudskjelov! Gudskjelov at dyr er mer sjelfulle enn vi ser i den industrialiserte verden! Gudskjelov, at plantene er mer kommunikative enn det vi noen gang har kunnet forestille oss. Gudskjelov, at det er håp selv om vi har mistet håpet. Så har vi *Tåkeklokkene*. Det er noe vi hører uten å se. Det er noe vi merker uten først å vite om det. En slags affektiv empati, berørthet som vi kan navigere etter. Eller hva?
- S.U.** Tittelen var første gang i bruk i et utstillingsprosjekt ved Kunstpunkt Lista sommeren 2018. Visningsstedet ligger ytterst i havgapet, i tilknytning til et fyrtårn ikke langt fra der jeg vokste opp. Kunstprosjektet utviklet seg fra denne litt lekende tanken om at det monokrome

maleriet på en måte kan gi tilgang til det å ikke se gjennom noe synlig. En slags blindhet. Det oppsto en forbindelse mellom disse tankene om det monokrome maleriet og konteksten fyrtårnet. Det vekket til live minner fra oppveksten om havtåken, men ikke minst lyden fra tåkeluren, som den gang runget gjennom landskapet når tåken lå tett.

Den første versjonen av prosjektet bygget på en ide om å forsøke å restaurere denne for lengst teknologisk utdaterte tåkeluren på fyret. Jeg drømte om å vende tilbake til denne erfaringen. Som kunst. Som poesi. Lage et kunstprosjekt som skulle gå i dialog med dagene en ikke ser. Tenke et kunstverk igangsatt av været og tåken. Jeg likte tanken på å utforske gjensidigheten og dette ekspanderte kunstneriske rommet.

- A.H.** Det kan tenkes som en videreutvikling av antropocen-spørsmålet. I forhold til estetiseringen av værforholdet. Geo-engeenering, terraforming osv. Det er ikke noe som lenger er uberørt av menneskets estetiske sans. Vi forveksler tåken med fravær, som fravær av syn og av bilder. Mens det like fullt gir mening i å tenke den som en slags ekstrem forsterking av noen sanser. Som kaller på forestillingskraft og hukommelse. Hvis man glemmer at tåken lokker. Prøv å forestille deg det.
- S.U.** Grunnen til at prosjektet endte opp med å handle om klokker, var at det ganske tidlig ble klart at det var umulig å restaurere tåkeluren slik jeg fantaserte om. Dette førte til at jeg måtte finne andre måter å ta meg ut i dette ekspanderte rommet. Under arbeidet ble jeg klar over at man i fjordene ikke hadde tåkelurer, men små klokker. Klokkene ble ringt med individuelle rytmer slik at skip kunne gjenkjenne og navigere etter lyden fra dem. Utstillingsprosjektet endte opp med å inkludere

seks klokkespill-klokker plassert ulike steder i landskapet rundt fyret. En syvende var plassert i gallerirommet. Klokkene ble aktivert av publikum ved at de selv oppsøkte dem og svingte på klokkehammeren. De ble koordinater i forhold til hverandre kan du kanskje si.

- A.H. Vi var helt ute ved kysten. Jeg husker hvordan klokkene opplevdes som et slags navigasjonssystem. De sto langs kysten, og på den ene var det gravert inn *dyr, heks, tigger og flyktning*. Så var det assosiasjonen til kirkeklokken og det at man flyttet denne ut i landskapet. Helligdommen rykket utenfor murene. Vekk fra den ekstreme komfort. Følelsen av ikke lenger å være i sikkerhet. Kroppene som kommer. Pilegrimen er blitt fredløs som figur i dag. Vi setter bevæpnede vakter opp for å beskytte oss mot dem som har bruk for hjelp. Vi kan berøre vårt syn med vår forestillingskraft. Hvis vi ser at vi er i en tilstand av blindhet, hva er så det neste? Det er et spørsmål om poetikk, igjen. Det er et spørsmål om hvordan det er *nødt* til å være, fra *nå* av, for å *kunne være*. Hvis det er tåke. Hvis tåken er et vilkår. Hva kan man gjøre med det?



## METANOIA

- S.U. Metanoia betegner en endring i sinnet, eller en omvendelse i *hertet*. Du brakte det opp allerede i 2016?
- A.H. Vi har jobbet med *metanoia*-figurer i alle de tre bøkene. Og det gikk i grunnen litt sent opp for oss, at det var gjennomgående. Det er interessant å bemerke at i litteraturen går sårbarhet og utsatthet alltid forut for sinnsendringen.
- S.U. En del av metanoia handler for meg om samarbeidsformer. Hvordan inngå i noe kollektivt? Hvordan organisere seg? Om den andre og den andres plass.
- A.H. Periferien som senter. En masse overganger. Fra individ til kollektiv. Fra monolog til flerstemmighet. Nødvendige overganger.
- S.U. Fra lineær til sirkulær. Fra det personlige til det upersonlige. Hvordan de spørsmål, som virker aller mest

presserende og med de største private konsekvenser kan gi adgang til noe felles. Ikke minst i kunstpraksisen.

- A.H. Fra *Autopoiesis* til *sympoiesis*. Fellesskapelse. Alle de her vrangforestillinger og misforhold som har definert det tjuende århundre på så mange måter. Brytes nå. Eller skal brytes nå. Må brytes nå.
- S.U. Vi befinner oss et ganske annet sted i arbeidet med bokprosjektet *Tåkeklokkene* enn hva som var tilfelle ved de to andre. Jeg tenker her og nå. I dialogen omkring *Mørkningen* og *Hvorfor ryster jeg* ser vi tilbake. I forhold til *Tåkeklokkene* befinner vi oss fortsatt inne i den kunstneriske prosessen. Boken er ikke ferdig. I de andre bøkene har stedstilknytning vært sentralt. Vi var i Athen og Pompeii. Er vi et sted også denne gang?
- A.H. Vi var i Kina. På grensen til Tibet. Og vi var på Lista og utviklet selve kunstprosjektet. Jeg trodde lenge at *Tåkeklokkene* ville være i utstrekningen Kunming-Lista.
- S.U. Nå er vi i fjellet nær Skjåk. I tåken.
- A.H. Jeg spurte deg, hvor er *Tåkeklokkene*? Du sa - de er der hvor man befinner seg. Det var godt sagt! Det er nettopp den blindheten man tar med seg, som stiller så store krav.
- S.U. I *Tåkeklokkene*, boken, arbeider jeg med en serie analoge fotografier. Avfotograferte reportasjebilder revet ut av ulike bøker og magasin. World Press foto, 5000+ Days, Magnum osv. ... Jeg har revet disse bildene ut og plassert fragmentene av dem på ulike ensfargede bakgrunner. Avfotografert dem med lysbildefilm. 256 fotografier i alt. Istykkerrevne bilder. Bilder om og av istykkerrevne bilder. Ødelagte bilder. Bilder bokstavelig talt revet ut av sin sammenheng. Er vi ikke kommet hele sirkelen rundt? Endt opp tilbake i bildekrisen. Billedkunstner Mari Slaattelid beskriver en form for *før-bilder* i den korte teksten *You are here* fra 2020. Hun

peker på hvordan hvert individuelle bilde ikke eksisterer uavhengig av andre bilder. Hvordan bildet kan tenkes som allerede omgitt av andre bilder. Som kommer dette bildet i forkant. Et klima kaller hun det, en verden av bilder. Alltid indirekte tilstedeværende, i betrakteren. Serien med bilder i *Tåkeklokkene* er et forsøk på å gå i dialog med denne tanken, denne billedverdenen. Bevege seg inn i dette klimaet. Gi den synlighet.

- A.H. Synliggjøre bildet som bilde fremfor virkelighet. Gi et vitnesbyrd til persepsjonen. Vi er tilbake ved billedkrisen, ja. Men med ønsket om å våkne.



- S.U. De ensfargede bakgrunnene innrammer fragmentene. Får dem til å flyte. Estetiserer dem, vanskeliggjør dem og inviterer til en langsommere persepsjon. I boken plassere jeg bildene i sekvenser uten noen umiddelbar sammenheng.
- A.H. Har dette med spalten å gjøre? Er ubehaget en spalte? Kan ubehaget bli en spalte? Dette med at bilder som



ikke hører sammen kan gli sammen, samtidig som intensiteten mellom dem er så sterk. Vi nærmer oss selve komposisjonen: En atombombe ved siden av to

hvite menn som spiller golf. Det er jo en form for drømmetenkning hvor de ting som hører sammen får lov til å gå i forbindelse. Uten at man nødvendigvis kan forklare hvorfor. Langt utenfor retorikkens domene. Forvrenging som poetikk. Ens egen sårbarhet kan gli sammen med ens egen skyld og delaktighet. Det kan være både forhåpning og maktesløshet i samme handling?

- S.U. Simone Weil skriver i forhold til det å be, i forhold til denne setningen i Fader Vår, *skje din vilje på jorden som i himmelen*, at det handler ikke om å gi fra seg makten til kraften eller handlingen. Det handler om å lære og ønske at det som har skjedd, har skjedd. Ikke fornekte det, men ta det med.
- A.H. Vi lærer, at det også er en bønn i ordet lys. Det er ikke kun befaling. Vi er mottagelige for oss selv. Vi må si de ord vi selv har bruk for å høre. Vi er delaktige. Det er en overveldende skyld, en ufattelig avmakt. Og det stikk motsatte, et utrolig håp, et handlerom. Det er der, vi begynner.

<sup>1</sup> Baudrillard, Bildets onde ånd, red. Stian Grøgaard..

<sup>2</sup> Dough Ashford, Abtraction & Empaty...

*Modelleringspraksis*  
**Mari Slaattelid og**  
**Sveinung Rudjord Unneland**

*May 23rd 2022, Bergen*

Teksten som følger, baserer seg på en ateliersamtale mellom Mari Slaattelid og Sveinung Rudjord Unneland mai 2022. Slaattelid var invitert til Kunstakademiet i Bergen for å veilede maleristudenter. I tillegg var det satt av tid til en samtale med Unneland om hans Ph.d. arbeid. Samtalen ble gjennomført og tatt opp uten andre forberedelser enn en kort telefonsamtale og noen få epost-utvekslinger. Intensjonen bak dette var å la umiddelbarheten i førstegangsmøtet mellom Slaattelid og Unneland sine maleri virke som utgangspunktet for samtalen. Teksten har så blitt bearbeidet.

Bakgrunnen for samtalen med Slaattelid var ønsket fra Unneland om å få til en kritisk dialog mellom to malere, hvor maleriet og den maleriske prosessen fikk stå i sentrum.

## SKISSE OG PROSESS

- S.U.** Vil du at jeg forteller litt om disse maleriene, eller skal jeg ta deg litt mer generelt inn i doktorgradsarbeidet først?
- M.S.** Kanskje jeg bare skal spørre litt om det jeg ser her i rommet? Er skissen det første steget?
- S.U.** Iblant er den det. Skissen har noe uforpliktende ved seg. Å jobbe direkte på selve maleriet opplever jeg som en mer forpliktende operasjon og handling.
- M.S.** Ja, et større arbeid kan jo være målet. Stiller du ut disse skissene?
- S.U.** Nei ikke i utgangspunktet. De er mer et sted hvor jeg driver med visuelle undersøkelser. Ofte repetisjoner over samme komposisjon og skjema.
- M.S.** Så skissene har et siktemål lenger framme?
- S.U.** Repetisjoner leder oppmerksomheten mot variasjoner på en bestemt måte. Det er en metode jeg har jobbet med tidligere. Repetisjon tillater at jeg kan stå i ett motiv over tid. Det høres kanskje banalt ut, men dette er noe av det jeg synes er spennende med å arbeide med maleri. At jeg kan jobbe med nesten identiske maleri og likevel erfare store forskjeller imellom dem.
- M.S.** Det er en form for «arbeids-skisser». Jeg har tenkt at slike forberedelser skulle jeg gjort mer av, men det gjør jeg faktisk ikke. Jeg har en motstand mot å jobbe med skisser i betydningen «lete eller øve». Jeg vil heller gjøre erfaringene i selve bildet. Med skisser kunne jeg spart krefter og kanskje beveget meg fortare frem til bildet. Det jeg er redd for å miste, er de plutselige funnene man kan gjøre i situasjoner der man gir slipp på en idé, maler over og er våken og fri nok til å gjøre oppdagelser.
- S.U.** Arbeidet med skissen kan iblant være en måte å støtte den visuelle hukommelsen på. Å jobbe med maleri



handler for meg mye om å legge merke til det som skjer her og nå, og om å anvende erfaringer som man gjerne har fra andre bilder. Den visuelle hukommelsen min er ikke all verdens. Da kan en skisse være behjelpelig for å fastholde det visuelle minnet, om ikke for godt, så i alle fall litt lengre.



- M.S.** En slik fastholding av en idé, forstiller jeg meg er en egen type skisse, ulik disse A4-skissene som er raskt gjort med søkelys på små ulikheter fra bilde til bilde. Fastholdingen du beskriver gir meg assosiasjoner til nedskrivning av drømmer, ting man for all del ikke vil glemme. Slike skisser må være særlig verdifulle.
- S.U.** Noe jeg setter pris på med maleriet, og kanskje kunsten generelt, er opplevelsen av å være i kontakt med, eller på sporet av, noe visuelt. Om man har flere skisser ved siden av hverandre, kan man fort merke at enkelte av dem har mer visuelt stoff eller gravitasjonskraft i seg. Det er et lite mysterium det der.
- M.S.** Men tenker du da: Hva er det som gjør at denne skissen står ut? At den liksom vil deg noe? Du har sikkert en intuitiv følelse av hvilke skisser som har verdi?
- S.U.** Det er en stor grad av intuisjon i spill. Skissene jeg utvikler videre kan ha noe helhetlig over seg. Kanskje supplerer de allerede eksisterende skisser eller påbegynte maleri. Jeg forholder meg alltid til en større presentasjon. Det er som et rom med mange stemmer.
- M.S.** Bildene på veggen her har et enkelt prinsipp. Lerretene består av to formater liggende oppå hverandre som utgjør et stående. De to liggende blir trumfet av det store stående, det vertikale.
- S.U.** Tidligere maleri har vært mer mettet i farge-karakteren. Tendensen i arbeidet mitt nå er en bevegelse mot det flytende og oppløste. Jeg jobber hovedsakelig med akryl fordi jeg setter spesielt pris på den korte tørketiden. Det gir meg også anledning til å bygge lag og tilsette medier i malingen. Akrylen muliggjør en type tempo i arbeidet som passer personligheten min.
- M.S.** Ja, fordelene er at man ser resultater fort, kan endre fort, male over når man vil. Om en kan håndtere det litt

døde og plastaktige, er akryl ikke å forakte. Bruker du spesielle tilsetninger?

- S.U.** Jeg har brukt en del Golden pouring medium og glancing liquid, men mest bruker jeg i grunn vann for å styre prosessene. Noen ganger matter eller metter jeg også malingen med pigment eller sparkel.
- M.S.** Det er noe hektisk over måten du maler på her.
- S.U.** Disse maleriene her er for det meste malt vått i vått. Jeg planlegger fargene på forhånd, men i utførelsen må det bare stå til. Så fukter jeg lerretene med tanke for hvor utflytende jeg vil at malingen skal oppføre seg.
- M.S.** Og de fargede rammelistene du har stående ved siden av?
- S.U.** Jeg liker at rammen er enkel og robust, uten pussede overflater eller avrundede hjørner. Det er interessant hvordan en farget ramme ikke bare avgrenser bilde og motiv, men og gjør denne avgrensingen til en del av selve motivet.

## DET GLIMTVISE SOM METODE

- M.S.** Du tar sikte på å lage en utstilling med todelte malerier?
- S.U.** Ja det er planen, men praksisen min inkluderer flere kunstneriske fremgangsmåter. Så jeg jobber med to utstillinger som skal foregå parallelt.
- M.S.** Hva med konsentrasjon når du gjør så mange ulike ting? Vurdering og utvelging, får du tid og ro til det når du kommer og går slik du beskriver?
- S.U.** I perioder er det krevende å stå i dette mangefasetterte arbeidet, men jeg har kommet til den konklusjonen at jeg nok i utgangspunktet gikk inn i dette programmet med en litt naiv forestilling om fordypning. Jeg så for meg dyp kontemplasjon, stoisk ro og «en tanke om gangen». Den reelle situasjonen har vært alt annet en dette.

**M.S.** Jeg tenker ikke at du trenger å sitte her og trykke liksom, men mer at du venter ut mulighetene. At du gir deg selv sjansen til å holde fast ved noe. Maleri gir seg ikke så fort til kjenne, er min erfaring. Samtidig er det interessant å høre deg beskrive et heseblesende doktorgradsliv. Jeg kan godt forestille meg at et sånn renn til og fra atelieret, der du er innom mange andre ting, steder og folk, og så tilbake til maleriet, som tradisjonelt skulle være den plassen du var hele tiden, maler-atelieret, - at de glimtvis møtene og den glimtvis evalueringen også kan være fruktbar. I beste fall er det en metode du kan bruke bevisst.

I en liten tekst jeg skrev til arkitekturstudenter prøvde jeg å beskrive dette, at når jeg skal gå for dagen og skal slukke lyset, så kaster jeg et siste blick på arbeidet. Der og da ser jeg det jeg ikke har forstått i løpet av dagen. Jeg ser hva som mangler, hva som er dårlig og hva jeg må gjøre neste morgen. Jeg ser det ikke før jeg står i døra. Det er det som kan skje om du er oppmerksom nok den lille tiden du maler. Hvis dette er din modus på atelieret, at du er der kort, kan du også bli ekstremt skjerpet.

**S.U.** Det minner meg om at jeg ofte har tenkt at jeg ser maleriet best i sideblikket. Jeg kan stirre meg totalt blind på et maleri sett forfra. Blikket du kaster på et maleri, er et helt annet enn det som gransker det. Det flyktige blikket er villere og klarere og mer umiddelbart.



## EN KAOTISK PRAKSIS

**S.U.** En intensjon i doktorgradsarbeidet har vært å forstå sammenhenger i eget kunstnerskap. I mitt tilfelle er dette knyttet til arbeidet med abstrakt maleri og samarbeidsprosjekt som på litt forskjellig vis forholder seg til utdanningsinstitusjonen.

Det oppleves iblant utfordrende at disse samarbeidsprosjektene fremstår mer formålsrettet enn maleriene mine. Samarbeidsprosjektene reagerer på og utfordrer konkrete premisser fastsatt av institusjonen og arkitekturen som omslutter dem. I arbeidet med det abstrakte maleriet er det jeg reagerer mot langt mindre direkte lesbart. Kanskje er det til og med overhodet ikke mulig å snakke om en reaksjon. Det som undersøkes i den maleriske prosessen er vanskelig å sette ord på. Jeg leter etter noe jeg ikke helt vet hva er, sa min søster (Borghild Rudjord Unneland) en gang om sitt eget kunstneriske arbeid. Det er i grunn en ganske presis formulering av hvordan arbeidet med maleri ofte arter seg. Jeg søker kontakt heller enn reaksjon.

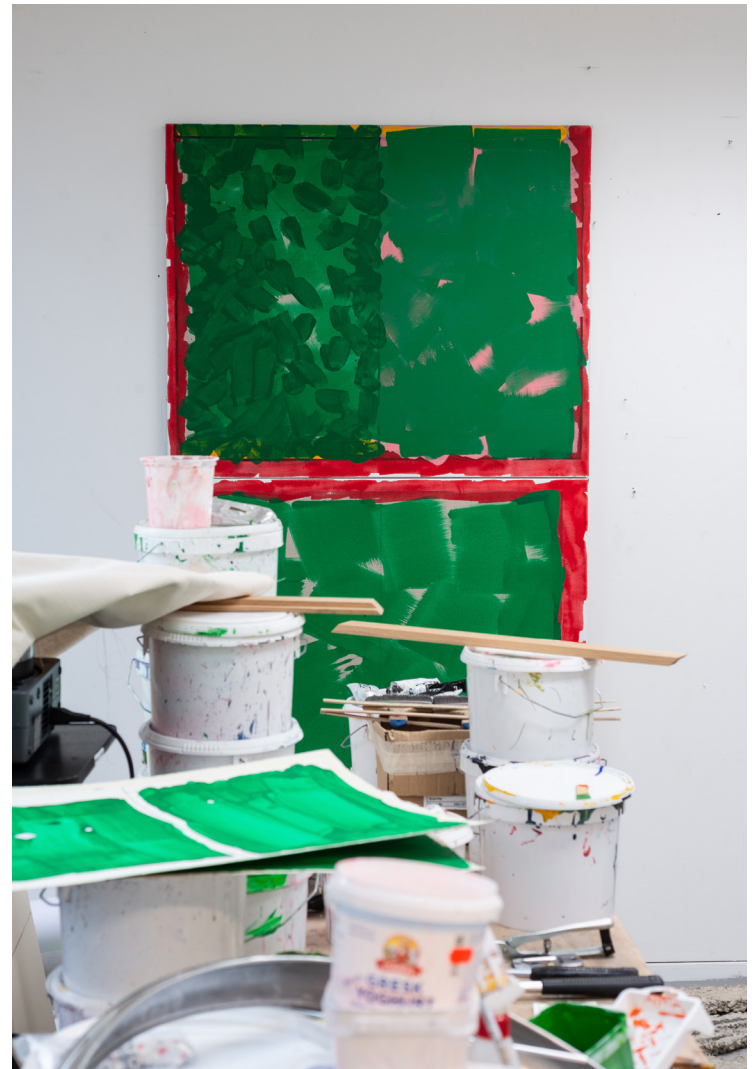
M.S. Det du kaller en *annen praksis*, handler den først og fremst om kunstakademiet, om maktstrukturer som skal utfordres? På hvilken måte er denne kampen et kunststudium, for deg og for studentene? Er det frihet som vilkår for kunst som blir undersøkt, og for din del, en genuin interesse for kunstpedagogikk? Jeg kan forstå avmakten en kunststudent kjenner på når han skal male på 6 kaotiske kvadratmeter. Men sett utenfra, slik jeg ser det, trenger studenten bare en pragmatisk løsning på uverdige arbeidsforhold. Gå om nødvendig til kulturministeren, gjør miseren til politikk og ikke til en litt fornærmet kunstsjanger.

S.U. Denne «andre praksisen» kan fort bli lest i henhold «institusjonskritikken», men jeg er i grunn ikke veldig interessert i denne sjangeren. Eller i sjangere generelt, vil jeg nesten våge meg til å si. Hvordan en plasserer seg i forhold til sjanger eller felt er noe som ofte etterspørres i doktorgradsprogrammet, ofte også av kunsthistorikere, teoretikere og kuratorer, men jeg er litt usikker på hva dette spørsmålet bringer av blindpassasjerer. Jeg foretrekker å stå mellom felt, ikke i dem. Jeg søker randsoner, ikke sentre.

Er det ikke mer fruktbart å beskrive samtidskunstens avgrensning mot andre fagdisipliner som sosiologi, filosofi eller journalistikk? Kan arbeidet med kunst tenkes som en metode i seg selv? Om ikke kunstnerisk utviklingsarbeid har tiltro til kunstens radikale åpenhet, til den uregjerlige og til og med ulydige natur, så er jeg usikker på om kunstnerisk utviklingsarbeid overhode kan være meningsfullt.

Professor Brandon LaBelle skriver om bokstaven X i teksten *Alive to the passions of this precious gathering*. «X marks the pedagogical or educational

scene as one of experimentation, an eXperimental undertaking that opens itself to individual, localized desires, struggles and fantasies, alongside that of worldly realities and issues».<sup>1</sup>



X signaliserer for ham uregjerlighet og ulydighet i kunstbegrepets kjerne. En uvilje mot definisjoner og kategorier, gjort til institusjon og til prinsipp. I stedet for å tenke det kunstneriske utviklingsarbeidet som en intensjonserklæring, eller et handlingsprogram, foreslår han at vi eksperimenterer med det som en lidenskap. «Xing the field of research is to finally bring knowledge production back in touch with the repressed, the silences that speak otherwise, and that find their way, via artistic research, back into what counts as the work of logic”<sup>2</sup>. Videre skriver han. “Am I going too far? – I hope so. Going too far is precisely where artistic research starts, because it takes liberties with what counts as science, having been given the tools to run amok in the house of the master”<sup>3</sup>.

For å vende tilbake til spørsmålet ditt.

Kunstakademiet er en institusjon der kunstbegrepet skal utforskes, utfordres og bearbeides. Min interesse for kunstakademiet kan sidestilles med en interesse for kunst i ordets mangetydighet: hvordan dette pluralis ivaretas og disiplineres via de premiss institusjonen legger til grunn. Denne debatten raser mange steder, ofte debattert gjennom identitetspolitiske perspektiv (post-kolonialisme, Queer-theory etc.). Jeg forholder meg mer direkte til arkitekturen og mine personlige erfaringer i møte med institusjonen jeg befinner meg i. Et av prosjektene jeg har tatt initiativ til, *Joy Forum*, handler mye om å utfordre institusjonen: utforske kunstnerisk autonomi og selvstyre innenfor rammene av Fakultet for Kunst Musikk og Design ved Universitetet i Bergen.

**M.S.** Hva med din egen status i forhold til studentene? Er du ikke som lærer en representant for institusjonen, og hvilken tyngde og myndighet gir det deg, om du vil?

**S.U.** *Joy Forum* er blitt en slags farkost. Her har jeg hatt muligheten til å reise både hit og dit og innta mange roller. Noen ganger som kaptein, andre ganger navigator, ikke så sjeldent står jeg i byssa og lager mat.



## MOT BILDER

**S.U.** La oss se litt på maleriet igjen. Jeg vil gjerne vise deg noe jeg har vært opptatt av. Møtet mellom to deler. Det er en liten fysisk sprekke her mellom lerretene. Et svært lite mellomrom. Det befinner seg merkelig nok både i og utenfor bildet på en gang. Det er del av bildet, men også et konkret fravær i bildet.

Hele undersøkelsen min utforsker dette mellomrommet. Gjennom ph.d. perioden har denne sprekken gått fra å være et funn eller en observasjon, til å bli noe som ligner en poetikk. Den er blitt et sentralt motiv og tema.

**M.S.** Der virkeligheten møter bildet?

**S.U.** Der disse smelter sammen.

**M.S.** Men det er en praktisk ting å sette to lerret inntil hverandre for å få et større lerret, er det ikke? Og bildet er

vel like virkelig som mellomrommet? Når du foreslår at de ulike rommene og flatene har ulike virkelighetsnivå, gjør du møtet mellom de to lerretene til noe mentalt. Det er interessant, men foreløpig bare aner jeg hva du vil at denne overføringen skal gjøre.

**S.U.** Komposisjonen poengterer denne sammensmeltingen snarere enn å gjøre noe med den.

**M.S.** Men du står jo i en tradisjon når du interesserer deg for dette mellomrommet, hva som skjer langs ytterkantene eller hva som forsvinner i en sprekk eller tyter ut, slike ting.

**S.U.** Nei jeg er så visst ikke den første som spekulerer og undersøker disse grenseområdene. Listen av malere er lang, men eksempler som jeg kommer på nå i forbifarten og som har betydd mye for meg er Barnett Newman, Agnes Martin og Dough Ashford. Men det er viktig for meg å understreke at jeg ikke søker en visuell overdramatisering av dette «mellom- eller bakenfor». En overilt referering til «rommet» bak kan fort tømme troverdigheten og integriteten ut av problemstillingen, gjøre den unødvendig esoterisk. Jeg eier ikke mellomrommet, og jeg forholder meg heller ikke til det som en portal eller revne som kan utvides eller åpnes.

**M.S.** Men du eier alt det andre. For du er jo performativ i resten av maleriet. Du maler rett og slett. Du vokter og poengterer, i ulik grad.

**S.U.** Interessen for denne sprekken kommer fra den konkrete og personlige erfaringer med den. Jeg poengterer disse mellomrommene, bokstavelig talt.

**M.S.** Om du forfølger skillet mellom det som er malt og det som ikke er det, gjør du ikke da det samme som du gjør inne på det oppspente lerretet: maler eller unnlater å

male? Og hvorfor er ikke billedkantene (som verdens ende) like radikale som sprekken mellom lerretene?

**S.U.** En lignende omgang med billedkantene som den jeg har med spalten er mulig, men min eksperimentering med dette har vært lite fruktbar. Å nærme seg problemstillingen gjennom alene å forholde seg til billedkanten, fører til at jeg taper kontakten med erfaringen av å være vitne til at to regimer smelter sammen. Erfaringen min har også vært at de gangene jeg nærmer meg dette for konseptuelt entydig, rendyrket eller direkte, så taper maleriet spenning. Mellomrommet går over til å bli påstand, eller står til og med i fare for å fremstå som en gimmick. Men det forholder seg jo helt motsatt. Interessen og undersøkelsen av dette tomrommet har kommet ut av observasjoner gjort på et åsted. Tomheten i denne lille sprekken er like konkret som naglen bildet henger på, men tomheten den bærer bud om er av en art lerretet med malingsflekkene kun kan lage representasjoner av.

## MODELLERING AV PRAKSIS

**S.U.** Spalten eller mellomrommet går igjen i samtlige av arbeidene mine. Både i maleriene og prosjekt som *Joy Forum*, *Utendørsstudioet* og *Kjøkkenskulpturen*. Ph.d. arbeidet mitt kan nesten tenkes som en form for «modellerings-aktivitet» der praksis i seg selv behandles som et råstoff for bearbeidelse. Maleriet er et sted der dette abstraheres og antar formen til et operativsystem eller prinsipp. Et bilde med en sprekk: X.

Tomrommet i maleriene mine bærer i seg en form for ikonoklasme. En bildefiendtlighet eller i det minste, bildekritikk. Bildet dominerer samtlige områder i samfunnet, og det gjør det mer voldsomt

enn noen gang tidligere. Det er fristende å vise til den digitale teknologien, sosiale medier, reklame og underholdningsindustrien.

Vi forholder oss til og lever av å produsere forestillinger av oss selv på en annen måte enn tidligere. Jeg tror ikke det kan være noen tvil om at vi forholder oss i langt mindre grad enn tidligere til kunsten fysisk. Hva betyr den tilstedeværende og sansende kropp for hvordan vi erfarer kunst? Ser vi ikke for det meste på små flimrende digitale fotografier av kunst? Jeg tror vi forveksler thumbnails med maleriet oftere enn vi er klar over.

**M.S.** Vi som har jobbet med dette lenge, kan likevel ofte slutte oss til hva vi ser, selv som digitale bilder. Når vi ser format og teknikk, skjønner vi sånn sirka hva som foregår. Jeg trenger ikke se alle utstillingene i byen jeg bor i, og det er en lettelse å vite. Kanskje vil jeg bruke tiden annerledes, kanskje har jeg større nytte eller glede av å lese en bok. Jeg kan ta feil, men ofte er nettbilder fra utstillinger en god erstatning. Med mindre erfaringskunnskap om fysiske bilder vil det kanskje forholde seg annerledes, da er bilder på nett uten materialitet og kjemi.

**S.U.** Og uten en prosess vil jeg legge til. Her tror jeg vi befinner oss på et sted i samtalen hvor bildekritikken også overlapper med kritikken jeg og flere andre har rettet mot den nye kunstsolen her i Bergen og en del nyere arkitektur generelt. Mye ny arkitektur synes i stor grad å være utviklet for eller ved bruk av kameralinsen. Ane Hjort Guttu trekker frem dette i en artikkel hun skrev til *Kunstkritikk* (Guttu, 2020<sup>4</sup>). Tilfellet med kunstutdanningen i Bergen er bare ett av mange. Men problemstillingen blir nesten komisk tydelig her hos oss når en ser på hvor stor grad arkitekturen setter preg på aktiviteten bygget er ment å romme.

Her har vi som fagfelt en jobb å gjøre. Vi trenger å endre kurs. Vi må insistere på egenverdien i kunstnerisk praksis. På kunstnerisk prosess. På det ukjente, på det åpne, ja og noen ganger både det vanskelige og elleville. Kunstens verdi befinner seg utenfor det målbare.

**M.S.** Ja, og den er et mål i seg selv. Nytteløs, men ikke meningsløs. Men den flytende verdien kunst har, gjør at man må overbevise seg selv, like mye som omgivelsene. Det kan være enn prøvelse, for en ung person med stort studielån.

**S.U.** Og for enkelte ph.d.-kandidater.

**M.S.** Ja sikkert, men du får tross alt betalt.

## VI MÅ BYGGE OSS SELV

**S.U.** De siste årene fra 2020 har jeg arbeidet en del på Bergen Arkitektskole. Den institusjonen er på en måte antitesen til institusjonen vår. Skolen befinner seg i en gammel nedlagt silo. Arkitekturen er full av mangler og bokstavelige tomrom. Skolen strever konstant økonomisk. Den er privat. Det er krevende å være selvstendig i en sektor der bevilgninger synes å være skalert etter hvor høyt og hurtig man kan etterleve ord som kvalitet, reform og sammenslåing.

Bygget til Bergen Arkitektskole ble ikke tegnet som skole. Det har aldri vært ferdig. Situasjonen krever at man kontinuerlig fortsetter å utvikle den. Denne utviklingen foregår i samarbeid med studenter og med studieprogrammet som verktøy. Det de velger å bygge eller utvikle skal være i kontakt med faktiske behov. Behov som endrer seg over tid. Et eksempel er det store felleskjøkkenet. Det er tegnet og bygget i flere versjoner. De har bygget et bibliotek, ulike gangbroer, prosjektor, kontorer og andre fasiliteter. Behovet kan noen

ganger være romlig, andre ganger knyttet til kunnskap som lærere og studenter er interessert i å tilegne seg. Det kan for eksempel være lafting eller steinarbeid, ny teknologi eller tematikker som bærekraft og gjenbruk.

Bergen Arkitektskole bygger bokstavelig talt identiteten sin på en tenkning som kunstmalerne og arkitektene Oscar og Zofia Hansen kalte «Åpen Form». I sin tid importert av arkitekten Svein Hatløy, en tidligere student av herr og fru Hansen. I en samtale med Wojciech Wlodarczyk summerer Oscar Hansen filosofien kort og godt opp som: prosess. Videre forsetter han: «Konseptualisme er et resultat av slaveri av synlige ting, og det jeg foreslår er ting som ennå er usynlige. Det jeg foreslår i Åpen Form er noe jeg til syvende og sist ikke kan forutse. Åpne skjemaer stoler på folk. Min oppgave er å tro på dem. - Historien deres vil være som de selv er. Historien hans blir som han selv er. «Hendelsens kunst» (– en polemikk av visualiserte former i et sett av utsagn –) vil påvirke kunstnerntenkningen»<sup>3</sup>.

Bergen Arkitektskole søker et symbiotisk forhold til virkeligheten, og institusjonaliserer prosess. Ikke bare som et høyt hengende ideal, men en forpliktede praksis. Den bygger sin faglige identitet og tenkning på og rundt dette. Prosess, det ukjente. Igjen: X.

**M.S.** Kunstakademiene, både i Bergen og Oslo, ser jo til de grader ut til å leve i en symbiose de også, med den virkeligheten som er rådende ideologi. De er blitt store, topptunge bedrifter der administrasjonen legger rammene for hva faglige ansatte kan tillate seg. Ytre sett er skolen ikke til å skille fra et hvilket som helst offentlig praktbygg, der man selvfølgelig heller ikke får lov til å slå inn en spiker.



#### ALT ER LESBART FOR OSS MALERE.

- S.U.** I forbindelse med avslutning av ph.d. arbeidet planlegger jeg å vise maleriene jeg holder på med i Joy Forum, rommet og prosjektet jeg i begynnelsen av ph.d. perioden tok initiativet til å bygge. Utstillingen i *Joy Forum* blir en separatutstilling. Det er første gang jeg selv stiller ut maleri der. Jeg tenker det litt som å plassere maleriet «tilbake» i senteret. Og i senteret av disse maleriene, denne sprekken: X.
- M.S.** Skal de henge tett i tett?
- S.U.** Det er et ganske lite rom. Jeg forestiller meg 3 til 5 maleri. Jeg vil at utstillingen skal være enkel, bygge på bildenes sobre karakter. En kontrast til den andre utstillingen jeg planlegger parallelt i Kristiansand Kunsthall, som er en større kollektiv utstilling.
- M.S.** Men bildene er egentlig komplekse: Du avstår ikke fra farger. I det grå er det fargeforskjeller som er genuint maleriske. Her legger du for dagen en smak. Fordriveren du maler med behandler du på en helt

spesiell måte, litt mothårs, mot seg selv. Bildene har også en vilje til retning opp mot venstre kant. Det som skjer langs kanten her opplever jeg som uøkonomisk maleri, og jeg lurer på om du trenger en presisjon et sted for å få resten i tale. Hvorfor er det fire konturer oppå hverandre her? Nå snakker vi om bildet, hva vi ser, ikke om hva du har tenkt. Den røde linjen, derimot, som markerer og rammer inn mellomrommet mellom lerretene, der har du et utsagn. Du er maler, du har noen virkemidler, du har noen redskaper. Hva gjør du med dem? Dette er det jeg aller helst snakker med malere om.

**S.U.** Jeg opplever at likegyldigheten du beskriver og peker ut, komplimenterer det kontante i den røde linjen og mellomrommet den rammer inn. Kanskje forsterker de hverandre til og med. Det ligger en visuell dramatik i dette samspillet. Målet mitt er at bildet skal være problematisk på en meningsbærende måte.

**M.S.** Kunne du tenke deg å la resten av bildet stå urørt? At du bare malte den stripen?

**S.U.** To tomme lerreter med en stripe på?

**M.S.** Ja, det er mange måter å gjøre det på, men du ville måtte avklare dette med Barnett Newman.

**S.U.** Kanskje det er interessant å vende tilbake til problemstillingen, nå som erfaringene er flere. Utforske det i kombinasjon med disse bildene.

Men jeg får litt lyst til å snu kritikken din på hodet. Vi har snakket litt om dikotomien mellom kontante gester og gester av mer distraheret karakter, men også om å bryte ned bildelogikker. Den oppløste karakteren i dette bildet, er det jeg finner stimulerende ved det. I tidligere maleri fra ph.d. - perioden har jeg opplevd at dette oppløste har fremstått tvunget eller konstruert. Lesbart på en nesten bokstavelig måte.

**M.S.** Men alt er jo lesbart for oss malere. Jeg vil gjerne ta alt du har gjort i bildet på alvor. Jeg tenker ikke: dette er et bilde i oppløsning, så da lar vi det være. Jeg tar den taggete linjen på alvor. Jeg ser den og vet at den er der fordi du har tatt en tape og malt over og så tatt vekk igjen. Jeg leser det du har gjort med intens interesse.

**S.U.** Bildene er malt i mange omganger og over det samme skjemaet. Hvert maleri inneholder mange lag. Jeg finner det interessant at bildet referer til sin egen prosess og at fortellingen om dette er synlig som struktur i det.

At det forholder seg slik, er noe jeg vet, men det er også mulig å observere. Jeg kunne i større grad dekket til de ulike stadiene fra den maleriske prosessen. Det ville endret den visuelle henvendelsen. Her sier jeg: Denne blå er malt over de her hvite. Disse har jeg igjen malt over med grått. Dette er i grunn kort oppsummert den maleriske påstanden. Det er et bilde om prosess.

**M.S.** Kanskje blikket ditt for prosess har å gjøre med at bildet fortsatt står på atelieret. Er prosessen like interessant når du monterer det i *Joy Forum*? Sier du da at det er ferdig, eller er det for alltid uferdig?

**S.U.** Det er ferdig i sin uferdighet i så fall.

**M.S.** Ofte skjønner man det for seint, at avslutningen i seg selv er en mulighet. «Lykkelig forlatt» er en god avslutning for maleriet.

**S.U.** Ja, og gjør man ikke dette langt på vei med alle maleri. Ja, selv de man ikke viser frem til noen. Man står i et maleri, og noen ganger er slutten forløsende, mens andre ganger må man bare gi det opp. Det er ikke så dramatisk som det høres ut. Det er litt som livet generelt. Noen møter er mer voldsomme enn andre.





## MALING RETT OG SLETT

**M.S.** Hvor bevisst er du på om de tomme flatene dine er romlige eller ikke? I hvilken grad er de mimetiske? Finnes det flater her som forestiller noe?

**S.U.** Det er ikke noe billedrom i bildene mine. Jeg poengterer flaten. Jeg opplever at jeg nesten fysisk sklir omkring på den.

**M.S.** Så det er ingen ting her. Ingen skyer, ingen landskap, bare maling.

**S.U.** Det er maling rett og slett, og et lite tomrom. Forholdet mitt til den maleriske flaten er åpenbart en arv fra modernismens utforskning av maleriets egenart. Jeg har alltid gravitert mot å fundere på hva kunst og maleri er.

**M.S.** En god kollega hadde et ord for urolige flater, flater som ikke har bestemt seg. Han kalte slike flater *floksete*, som betyr det ordet sier, at de er unødig urolige og at de undergraver flaten. Jeg tror alt maleri trenger en konsistent flate med karakter et eller annet sted i bildet. Jeg vet du har vært opptatt av Leonard Rickhard og stilt ut sammen med ham. Han er et eksempel på dette, en maler som kan få flater til å ligge der de skal, *støpe dem inn i bildet*, nærmest.

Alt dette fysiske og faktiske vi snakker om nå, må du se som forsøk på nøytral beskrivelse. Det er ikke å fortape seg i detaljer, men det er heller ikke meningen med maleriet. Jeg prøver å tenke høyt i et språk vi har felles, og stole på at du tar meg i beste mening når vi snakker fritt om ting vi har framfor oss.

**S.U.** Det gjør jeg så absolutt, da jeg setter pris på åpenheten. Det er kritikk på sitt beste. Oppriktige meddelelser fra et erfaringsrikt blikk.

**M.S.** En ting jeg ofte tenker på når det gjelder kunst, og som vi ikke har vært inne på, er hvor mye som er *kalkyle*. Noen ganger kan man skille mellom kunst som «virker gjort» og kunst som «virker som den bare har hendt». Den forskjellen, om den finnes, kan noen ganger være nyttig å tenke på. Om ting er aldri så inderlig gjort og

tenkt, om det lyser av vilje, ønsker jeg likevel at bildet til slutt skal se ut som en hendelse!

**S.U.** Kanskje svarer hendelsen du beskriver til hva jeg gjerne tenker på som et verks nødvendighet. Spørsmålet om et kunstverks nødvendighet overskrider både verket selv og den individuelle erfaringen med det, men det antyder også kunstverket som en form for begivenhet. Intensjonen, sammenhengen og handlingen vevd sammen på en måte. Om disse har for mye til felles med bollebakeren mener jeg det er fare på ferde. Kalkyle kan på sitt beste peke mot en kunstners håndverksmessige håndlag, noen ganger på kunstneren som en slags idémaker, men på sitt verste beskriver kalkyle en form for kynisme eller åndelig utvandring. Når jeg stiller spørsmålet om et kunstverk er nødvendig, er det ikke det slagkraftige, hensiktsmessige eller oppbyggelige jeg etterspør, men om det er sannhetssøkende. Hvordan det forplikter seg til dette kravet. Et spørsmål som jo bør stilles til alle kunstneriske praksiser og uttrykksformer.



<sup>1</sup> LaBelle B, *Alive to the passions of this Precious Gathering*, ed. Sveinung Rudjord Unneland. Joy Forum. 2023. Errant Bodies Press

<sup>2</sup> Guttu, A. H. *Farvel til kunstutdanningen slik vi kjente den*. 2020. Kunstkritikk.no

<sup>3</sup> Hansen, O. *Open Form: Space, Interaction, and the Tradition of Oskar Hansen*, ed. by Florian Zeyfang & Axel Wieder., 2014. Sternberg Press

# Litteratur

- Abts, T. (2008). Phaidon Press.
- Adorno, Th.W. (1976). *Essays i utval.* Gyldendal Norsk Forlag.
- Adorno, Th. W. (2006). *MinimaMoralia. Refleksjoner fra det beskadigede livet.* Pax Forlag.
- Agamben, G. (2008). *Midler uten mål.* Cappelen Akademisk.
- Ammer, M. Hochdörfer, A & Joselit, D. (2016). *Painting 2.0.* Prestel Publishing.
- Andersen, R. (2003). *Vår tids redsel for alvor.* Spartacus.
- Arendt, H. (2012). *Vita activa. Det virksomme liv.* Pax Forlag.
- Arendt, H. (2017). *Makt og vold.* Cappelen Damm Akademisk.
- Aristoteles. (1989). *Om diktetekunsten.* Dreyers bibliotek.
- Ashford, D. (2011). *Abstraktion og empati.* Forlaget Forlag
- Ashford, D. (2013). *Writings and Conversations.* Mousse.
- Auping, M., Elderfield, J. & Sontag, S. (1997). *Howard Hodgkin Paintings.* Thames and Hudson.
- Bauman, Z. (2020). *Savnet fellesskap.* Cappelen Damm Akademisk.
- Benjamin, W. (1991). *Kunstverket i reproduksjonsalderen.* Gyldendal Norsk Forlag.
- Berger, J. (1980). *About looking.* Bloomsbury.
- Berger, J. (2001). *Selected Essays.* Bloomsbury.
- Bernstein, R. (2017). *Jasper Johns: Redo an Eye.* Yale University Press.
- Bey, H. (1985). *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism.* Autonomedia
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells.* Verso.
- Bishop, C. (2006). 'The Social Turn: Collaboration and Its Discontents', *Artforum*, February 2006.
- Blazwick, I. (2015). *Adventures of the black Square.* Prestel.
- Brandon, L. (ed.) (2022). *Ecologies of attention.* Bergen Art Academy.
- Brøgger, S. (red.) (1990). *Billedets onde ånd.* Det kgl. Danske Kunstakademi.
- Butler, C. H. & Perez-Oramas, L. (2014). *Lygia Clark.* MoMa.

- Clark, T. J. (2001). *Farewell to an Idea*. Yale University Press.
- Commandeur, I. & Riemsdijk-Zandee, T.v. (eds.) (2012). *Robert Smithson. Art in Continual Movement*. Alauda Publications.
- Corris, M. (2008). *Ad Reinhardt*. Reaktion Books.
- Christensen, I. (2017). *Hemmelighets-tilstanden*. Pax Forlag.
- Critchley, S. (2014). *The Faith of the Faithless*. Verso.
- Critchley, S. (2018). *What we think about when we think about football*. Profile Books.
- Critchley, S. (2019). *Uendelig krevende*. Cappelen Damm Akademisk.
- Davis, H & Turpin, E. (eds.) (2015). *Art in the Anthropocene*. Open Humanities Press.
- Debord, G. (2009). *Skuespillsamfunnet*. Gasspedal and News.
- Deleuze, G & Parnet, C. (1987). *Dialogues*. Columbia University Press.
- Dikec, M. (2021). *Æstetik og skabelsen af fælles verdener*. Billedkunstskolernes Forlag.
- Dickerman, L. (ed.) (2012). *Inventing Abstraction 1910-1925*. Thames & Hudson.
- Dillemuth, S. (2000). *A Proposal for Research at Kunsthøgskolen i Bergen*. Kunsthøgskolen i Bergen.
- Dillemuth, S. (2017). *schall & rauch eine revue in bildern*. Sternberg Press.
- Dillemuth, S. (2018). *Regular 19 Euros Reduced 5*. Lenbachhaus.
- Dillemuth, S. & Unneland, S.R. (2023). A Conversation made at the Egde og a World. *I Joy Forum*. Errant Bodies Press.
- Dobkowska, M. (2020). *Things we do together: The post.reader*. Mousse Publishing.
- Eco, U. (1989). *The Open Work*. Harvard University Press.
- Faldbakken, M. (2010). *Shocked into Abstraction*. Die Keure.
- Flam, J (ed.) (1996). *Robert Smithson: The Collected Writings*. University of California Press.
- Fontana, L. (2019). *On the Threshold*. Yale University Press.
- Foucault, M. (2009). *Manet and the Object of Painting*. Tate Publishing.
- Graeber, D. (2018). *Revolusjoner i revers. Essay om politikk, vold og fantasi*. Cappelen Damm.
- Gramsci, A. (2020). *Politisk teori*. Cappelen Damm Akademisk.
- Graw, I. (2018). *The Love of Painting*. Sternberg Press.
- Graw, I., Birnbaum, D. & Hirsch, N. (2011). *Art and Subjecthood. The Return of the Human Figure in Semiocapitalism*. Sternberg Press.
- Guston, P. (2003). *Retrospective*. Thames & Hudson.
- Guttu, A. H. (2015). *eating, or opening a window or just walking dully alone*. Sternberg Press.
- Guttu, A. H. (2018). *Writings, Conversations, Scripts*. Torpedo Press / Sternberg Press.
- Guttu, A. H., Unneland, S. R., Stergaard, K. og Van Geest, M. (2021). Ghost in the Machine. School Watch. *Art& Education*.
- Guttu, A. H. (2020) Farvell til kunstutdanningen slik vi kjente den. (kunstkritikk.no)
- Haley, P. (2013). *Selected Essays. 1981-2001*. Edgewise.
- Hammer, E. (2002). *Theodor W. Adorno*. Gyldendal Norsk forlag.
- Harney, S. & Moten, F. (2013). *The undercommons pugitive planning & black study*. Minor
- Heeswijk, J.v., Hlavajova, M & Rakes, R. (2021). *Toward the not-yet: Art as public practice*. MIT Press.
- Hebert, S. & Karlsen, A. S. (eds.) 2013. *Selforganised. Occasional Table*. Open Editions/Hordaland Art Centre.
- Herbert, M. & Thorkildsen, Å. (2012). *Leonard Rickhard. Paintings*. Arnoldsche Art Publishers.
- Holm, A. V. & Unneland, S. R. (2016-2022). *Metanonia*. Triologi. Lord Jim Publising.
- Horkheimer, M. & Adorno, Th. W. (2017). *Kulturindustri*. J. W. Cappelens Forlag.
- Horkheimer, M. & Adorno, Th. W. (2017). *Kulturhistorie*. Cappelen Damm Akademisk.
- Jarman, D. (2000) *Chroma*. Vintage.
- Kennedy, B. (2008). *Sean Scully. The art of the stripe*. University Press & New England.
- Krauss, R. (1981). *Passage in Modern Sculpture*. MIT Press.
- Krauss, R. (2000) "A voyage on the north sea". Thames & Hudson.
- Kuhn, T. & Giles, S. (2003). *Brecht on Art & Politics*. Methuen.
- Kunst, B. (2021). *Feministisk omsorgspolitik og nærheden mellom kunst og liv*. Billedkunstskolernes Forlag.
- Kwon, M. (2004). *One place after another*. MIT Press.
- Labelle, B. (ed.) (2022). *Ecologies of attention*. University of Bergen, Faculty of Fine Art, Music and Design.
- Larsen, B. (2006). *Mari Slaattelid. Loud and close, kisses and dust*. Galleri K.
- Larsen, L. B. (2008). *Kunst er norm*. Det jyske kunstakademi.
- Larsen, L. B. (2009). *Organisationsformer*. Det jyske kunstakademi.

- Larsen, L. B. (2010). *Spredt væren*. Det jyske kunstakademi.
- Larsen, L. B. (2014). *Networks. Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Gallery og Cambirgde: MIT Press.
- Le Guin, U. K. (2022). *Bærepose teorien om fiktion*. Forlaget Virkelig.
- Loveless, N. (2019). *How to make art at the end of the world*. Duke University Press.
- Loveless, N. (ed.) (2020). *Knowings and Knots*. University of Alberta Press.
- Menke, C. (1999). *The Sovereignty of Art*. MIT Press.
- Moten, F. & Harney, S. (2004). *The University and the Undercommons*.
- Newman, B. (1990). *Selected Writings and Interviews*. Alfred. A Knopf.
- O'Doherty, B. (1999). *Inside the White Cube*. University of California Press.
- O'Doherty, B. (2007). *Studio and Cube*. A Buell Center / FORuM Project Publication.
- Olsen, A.S. (2021). *Post-Reformatorkisk Sluttspill*. (kunstkritikk.no)
- O'Neill, J. P. (1990). *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*. Alfred A. Knopf.
- Petrossiants, A. (2021). *Innside and outside: Infrastructures of critique*. Diversity of Aesthetics. Vol.1 Bookmobile.
- Ranciere, J. (2004). *Aesthetics and Its Discontents*. Polity.
- Ranciere, J. (2009). *The future of the image*. Verso.
- Ranciere, J. (2012). *Sanselighetens politikk*. Cappelen Damm Akademisk.
- Rebentisch, J. (2012). *Aesthetics of Installation Art*. Sternberg Press.
- Rike F.(ed.) (2002). *Ane Hjort Guttu. Writings. Conversations. Scripts*. Sternberg Press.
- Rito, C. & Balaskas, B. (2020). *Institution as praxis*. Oslo: Torpedo Press & Sternberg Press.
- Rowland, A. (2014). *Poetry as Testimony*. Routledge.
- Rønning, S. (2019). *Annotert*. Another Space.
- Satre, J.-P. (1993). *Eksistensialisme er humanisme*. Cappelen Damm Akademisk.
- Scully, S. (2008). *the Art og the Stripe*. Hood Museum of Art/Dartmouth College.
- Scully, S. (2012). *Retrospektive*. jovis Verlag GmbH.
- Scully, S. (2016). *Inner*. Hatje Cantz.
- Shan, B. (1985). *The Shape of Content*. Harvard University Press.
- Sjøholm, C. (2021). *Virkelighedsans: Hannah Arendt om Kant og æstetik*. Billedkunstskolernes Forlag.
- Slaattelid, M. (2006). *Loud and close, kisses and dust*. Galleri K.
- Slaattelid, M. (2016). *Tempates*. Bergen Kunsthall, Kunstnerne Hus og Sternberg Press.
- Slaattelid, M. (2018). *Ideal problems*. Teknisk industri.
- Slaattelid, M. (2020). *Minigrafi - Minigraph*. Kunstnerne Hus.
- Smithson, R. (1996). *The Collected Writings*. University of California Press.
- Smithson, R. (2012). *Art in Continual Movement*. Alauda publications.
- Sontag, S. (2004). *Å betrakte andres lidelse*. Pax forlag.
- Steyerl, H. (2012). *The Wretched of the Screen*. Sternberg Press.
- Steyerl, H. (2016). *Beyond Representation. Essays 1999-2009*. NBK.
- Tarkovsky, A. (1986). *Sculpting in time*. University of Texas Press.
- Ugelstad, C. (2012). *Per Inge Bjørlo*. Pax Forlag.
- Unneland, S. R. (ed.) (2022). *Joy Forum*. Errant Bodies Press.
- Wieder, A. & Zeyfang, F. (ed.) (2014). *Open Form. Space, Interaction, and the Tradition of Oskar Hansen*. Sternberg Press.
- Wiel, S. (1990). *Ordnes makt*. Solum forlag
- Wiel, S. (2002). *Gravity and Grace*. Routledge.
- Wiel, S. (2019). *Iliaden eller styrkens Digt*. Forlaget Virkelig.
- Wittgenstein, L. (2005). *Om visshet*. Cappelen Damm Akademisk.
- Worringer, W. (2014). *Abstraction and Empathy*. Martino Publishing
- Zweite, A. (1999). *Barnett Newman*. Hatje Cantz.



*Takk til:*

**Eamon O`Kane, Ane Hjort  
Guttu, Susanna Antonsson,  
Håkon Asheim, Charlotte  
Besujien, Hild Borchgrevink,  
Mari Kvien Brunvoll, Espen  
Folgerø, Rosa Marie Frang,  
Gard Frantzsen, Matias Grøttum,  
Mathijs van Geest, Sara Lindberg  
Hansen, Skade Henriksen,  
Andreas Vermehren Holm,  
Håvard Kranstad, Brandon  
LaBelle, Terje Nikolaisen, Kristian  
Mjåland, Masja Nødtvedt, Arne  
Skaug Olsen, Mari Slaattelid,  
Yasujo Tatebe, Fergus Tibbs,  
Borghild Rudjord Unneland,  
Marie Vallestad, Alexi Wildhagen,  
Laus Østergaard, Fatou Åsbakk,  
Helge & Anne Karin Rudjord  
Unneland, Åslaug Rudjord  
Lorentzen, Ingrid Granum  
Ellestad, Jytte Frandsen, Anna  
Kvåle, Petri Henriksson, Kaja  
Krakowian og Anna & Leif.**

**Urgent Affairs,  
Strange Empathy**  
PhD prosjekt 2018–2023

**Editorial board**

Gard Frantzsen  
Arne Skaug Olsen  
Eamon O’Kane  
Susanna Antonsson,  
Matias Grøttum  
Marie Vallestad  
Skade Henriksen  
Sara Lindberg Hansen  
Sveinung Rudjord Unneland

**Texts**

Sveinung Rudjord Unneland  
Rosa Marie Frang  
Ane Hjort Guttu  
Brandon LaBelle  
Stephan Dillemoth  
Ola Innset  
Arne Skaug Olsen  
Eamon O’Kane  
Skade Henriksen  
Susanna Antonsson  
Marie Vallestad  
Sara Lindberg Hansen  
Gard Frantzsen  
Matias Grøttum  
Laus Østergaard  
Mathijs van Geest

**Translation & Proof Reading**

Matias Grøttum  
Nic De Jong

**Design**

Kaja Krakowian  
at Blank Blank

**Cover design**

Skade Hendriksen

**Print**  
TS Trykk, Oslo

**Paper**  
Munken Print Cream 15, 90g

**Publishing**  
University of Bergen  
Faculty of Fine Art,  
Music and Design &  
Errant Bodies Press, Berlin  
[www.errantbodies.org](http://www.errantbodies.org)

**Distribution**  
DAP, New York &  
les presses du réel, Dijon

[www.joyforum.uib.no](http://www.joyforum.uib.no)

ISBN 978-3-9823166-6-6



University of Bergen  
Faculty of Fine Art,  
Music and Design



