

Showroom Dummies

Om Sveinung Rudjord Unnelands utstilling U.T. (2011)
Av Steinar Sekkingstad

Sveinung Rudjord Unnelands utstilling på Entrée høsten 2011 inneholdt så mange elementer at det å beskrive den innbefatter å omtale *alt* man så og hørte i galleriet. Ser man fotografier fra innsiden av utstillingsrommet ser det riktignok ikke så omfattende ut. Et nøytralt gallerirom er sparsommelig innredet med én skulptur på gulvet, omsluttet av åtte malerier fordelt på alle fire veggene, og et smijernsrelieff nedfelt i gulvet. Men i tillegg til disse utstillingens bestanddeler (det man må kunne kalle de utstilte kunstverkene), hadde kunstneren også konstruert selve rommet objektene befant seg i - en nitid kopi av Entrée sitt vanlige utstillingsrom, skalert ned i størrelse med 33 prosent. Alle sentrale vinkler og arkitektoniske særegenheter som gjør gallerirommet til Entrée gjenkjennelig, slik som forhøyningen på innsiden av vindusrekken, var også gjentatt inne i det forminskede rommet. Utstillingsrommet med kunstgjenstandene inne i var som en boks - en krympet versjon av rommet det selv var innskrevet i (omtrent som en russisk matryoshka-dukke). Plassert på lecablokker, og slik hevet over galleriets egentlige gulv, "svevet" det forminskede utstillingsrommet midt inne i den større utgaven av seg selv.

Entrées klassiske "storefront" vindusfasade var for anledningen dekket med transparent folie i sterke farger, satt sammen i et tilsynelatende tilfeldig puslespillmønster. Fra utsiden av galleriet kunne man gjennom den fargede folien se "eksteriøret" til utstillingsboksen på innsiden. Stikkende ut fra disse veggene var også "baksiden" av maleriene som jeg hittil har omtalt sett fra boksens innside. I stedet for å henge maleriene på veggen, var hvert av bildene i utstillingen innfelt i veggen slik at rammen også ble eksponert på utsiden av boksen. På baksiden av hvert enkelt av disse verkene hadde Unneland plassert et nytt tekstbasert maleri hvor det enkelte maleriets tittel var malt med kraftige maleriske strøk på papir og skjødesløst klistret inn i rammen, til forskjell fra de sirrlig glassinnrammede bildene på innsiden.

Utstillingen var på denne måten lagt opp som en gradvis avdekking av nye elementer, der man allerede på gateplan møtte den fargesterke vindusrekken - som om kvelden lyste opp fra innsiden og på dagtid fargela innsiden med lyset som strømmet inn gjennom fargefeltene - til man inne i galleriet møtte "utsiden" av den nye utstillingsboksen hvor man kunne betrakte serien med tekstarbeider, og til slutt "innsiden" av det nye rommet hvor utstillingens kunstgjenstander var montert - som på en tradisjonell utstilling.

I Love New Work

"Selfportrait as a Dummy" er tittelen på utstillingens første maleri - et mulig nøkkelverk i det radikalt åpne tolkningsrommet som Unneland inviterer til. Selve maleriet er knapt gjenkjennelig som noe man kunne kalle et portrett, men tittelen rommer mye av det som står på spill inne i rommet. For med stikkordet selvportrett kan utstillingen som helhet sees som et selvrefererende kunstnerportrett; et fragmentert og komplekst utsagn som viser hvordan kunstneren strever med hva det vil si å være *i arbeid med kunsten*, produsere gjenstander og bilder med en oppriktig ambisjon om å kommunisere gjennom de stumme objektene - den løfterike men ofte håpløst umulige oppgaven som ligger i å formidle noe gjennom form, farge, abstraksjon og ideer.

Ordet "dummy" kan bety etterligning, utstillingsdukke, stumtjener, utkast, modell, stråmann, nikkedukke, null, dumskalle, idiot etc. Hvis man ser på selvportrettets rolle i kunsthistorien (tenk for eksempel på Rembrandt, Munch eller Warhol) er selviscenesettelse i rollen som kunstner ikke noe nytt. Men det å portrettere seg selv som utstillingsdukke, stråmann eller et null innebærer en åpenbar ambivalens ovenfor selve kunstnerrollen og kunstnerens oppgaver og muligheter i samfunnet.

Utstillingens andre "dummy" er skulpturen "Thin Man/Dummy" som har fått rollen som en faktisk stumtjener for en trailercaps som bærer teksten "I 'Love' New Work". Setningen er typografisk utført som en pastisj over "I Love New York", med et stort rødt hjerte slik man finner på turistsuvenirer fra storbyen. Skulpturens nedre del er tydelig håndmodellert og siden støpt i bronse. Den klumpete og slanke formen har klare konnotasjoner til verk av kunsthistoriske skikkelser som Giacometti. Med hele sin visuelle fremtoning synes denne delen av verket å snakke "kunstens språk" med tradisjonelle virkemidler og materialer. På toppen av denne spinkle bronsefoten er en ordinær, tilfeldig pinne påmontert, og på denne henger capsen. Verket balanserer det oppriktige med det ironisk distanserte. Som en vittig kommentar til de andre verkene som omgir den forsterker skulpturen utstillingens karakter av å være en iscenesatt metaforestilling. Teksten på capsen kan tjene som en replikk fra en tenkt betrakter: "Jeg simpelthen elsker disse nye arbeidene". Kunstneren som dummy, har her rollen som *stråmann* for en samtidskunst som opptrer som identitetsmarkør, som brikke i et sosialt spill for innforståtte, eller som investeringsobjekt for et sjikt av samfunnet som befinner seg langt unna de fleste norske kunstneres egen økonomiske samfunnsposisjon.

Samtidig aner vi også en oppriktighet i utsagnet "I Love New Work". Vi går ut fra at Unneland faktisk elsker nye utfordrende oppdrag og at han går til arbeidet med en ny utstilling med høye ambisjoner på kunstens vegne. Det ligger en anerkjennelse av selve det kunstneriske arbeidet her. Det handler om å gå på atelieret hver dag og jobbe, prøve og feile - igjen og igjen. Et utrettelig arbeid og en urokkelig tro på at det finnes en verdi i selve arbeidet som er verdt å formidle.

I boken *Meaning at Work*, en slags inspirasjonsbok for ledere, arbeidstakere og studenter, spør den Oslobaserte forfatteren og "business-guruen" Nicholas Ind spørsmål som "why we get bored and frustrated with our jobs" - og gir selv en rekke forslag til hvordan man kan oppnå selvrealisering i arbeidshverdagen¹. Titlene på Unnelands malerier er som hentet ut fra denne typen coaching-litteratur. Der et av kapitlene i Inds bok heter "Freedom, Happiness and Fulfilment", finner vi hos Unneland titler som *Happiness, Desired Lines* og *Amerika Amerika* (Amerika kan i denne konteksten leses som drømmenes og mulighetenes land). Men der Ind henter en rekke eksempler og referanser fra kunstfeltet, og der kunsten hos ham får en slags rolle som ledestjerne og inspirator for vanlige arbeidstakere, med eksempler til etterfølgelse når det gjelder hvordan man kan være åpne, kreative og utfordre sin egen arbeidssituasjon for å selv "skape" mening og "forme" sin arbeidshverdag, er Unneland - igjen - langt mer ambivalent på kunstens vegne. Også Ind vektlegger usikkerhet, tvil og ambivalens som et positivt potensial: "Uncertainty is a driver of creativity, which is perhaps why Sartre talks about existence in terms of painting a portrait (...)".² Inds bok skiller seg kanskje fra andre bidrag til sjangeren med sin akademiske tilnærming og mange referanser til både samtidskunst og kritisk teori. Det er likevel slående hvordan kunsten av Ind brukes som en slags trope, en metafor eller en forestilling - noe som arbeidstakere flest, eller bedriftsledere, skal kunne hente inspirasjon fra for å skape seg en *meningsfull* arbeidshverdag (og på den måten en bedre bedriftskultur som igjen gir større suksess og høyere profitt). Det arbeidet Unneland viser til, og den tvilen han uttrykker, er av en annen karakter. Det handler om å arbeide med kunst som et hvilket som helst annet arbeid - hver eneste dag. I denne situasjonen ender kunstneren opp vaklende mellom en grunnleggende tro på at kunsten kan bety noe "annet" og noe "mer" enn det som ellers er underlagt samfunnets strukturer og kapitalismens logikk, samtidig som han ikke unnslipper en usikkerhet ovenfor kunstens evne til å faktisk kommunisere noe som helst.

Unnelands "selvportrett som stumtjener" plasserer seg i dette ambivalente krysningspunktet mellom på den ene siden et oppriktig ønske om å utrette noe, kommunisere og bety noe for andre mennesker - noe de aller fleste kunstnere grunnleggende sett arbeider med i det daglige. Og på den andre siden kunstnerens arbeidssituasjon som ofte er svært fjernt fra den utopiske forestillingen om en "meningsfull" arbeidshverdag som Ind tillegger kunstneren i sin bok.

Kunstfeltet er i dag preget av en arbeidssituasjon hvor fleksibilitet og uavhengighet går hånd i hånd med økonomisk utnyttning, ugunstige arbeidsvilkår og

svake arbeidstakerrettigheter - og dessuten en generell mangel på respekt i storsamfunnet for det arbeidet som utføres.³

Installasjon av kunst som installasjonskunst

Krympingen av gallerirommet er utstillingens primære kunstverk. Dette er det overordnede grepet som alt det andre må sees i forhold til. Unnelands forminskede versjon av Entrée skiller seg imidlertid fra mange av sine forløpere (for det finnes jo en hel liten tradisjon av kunstverk som transformerer gallerirom eller bygger nye rom i utstillingsrommet). De fleste av disse verkene handler om en fenomenologisk undersøkelse av romlighet, eller en institusjonskritisk analyse av kunstrommet. Michael Ashers mange arkitektoniske justeringer og fysiske inngrep i kunstrommets arkitektur på 1960- og 70-tallet er et opplagt eksempel, men også for eksempel Knut Henrik Henriksens senking av taket til galleriet Standard (Oslo) til 2,26 m (Le Corbusiers idealhøyde) i 2006 kan nevnes i denne sammenhengen.⁴ Unneland bryter med en slik "ren" fenomenologisk romundersøkelse. Han skitner det hele til ved å putte inn en rekke forstyrrende kunstgjenstander i det nye rommet. Maleriene og den enslige skulpturen ser nærmest ut til å "mime" kunstverk der de står som teaterrekvisitter i den gråbrune etterligningen av et utstillingsrom. De formalistiske maleriene og den assemblage-aktige skulpturen gir seg ut for å være kunst ved å spille på tradisjonelle modernistiske kunstkonvensjoner. Utstillingen får karakter av å være et eneste stort "anførsestegn". Det konstruerte rommet - som får betrakteren til å føle seg klossete stor og kunstverkene komisk små og feildimensjonerte - setter både "kunst", "maleri" og "utstilling" i en selvrefleksiv metaposisjon ovenfor seg selv. Rommet blir som en kulisse, en teaterscene, eller et "showroom" som kommenterer seg selv og sin funksjon som *utstilling*. Maleriene inne i rommet henger dessuten ikke på veggene, men er innfelt i "arkitekturen" - som for å understreke sin karakter av å være noe annet enn tradisjonelle malerier. De står bokstavelig talt i en *mellomposisjon*.

Mange har påpekt den flytende overgangen mellom installasjonskunst og installasjon av kunst.⁵ Kunstnere jobber i dag svært ofte med *utstillingen* som sitt primære medium. Montering, sammenstilling, plassering og iscenesettelse av en utstilling er en helt sentral del av det kunstneriske arbeidet for mange - også for kunstnere som jobber med såkalt tradisjonelle medier. Unneland tar kunstformen "installasjon av kunst" til et ytterpunkt. Å plassere de i seg selv beskjedne gjenstandene i en eller annen meningsfull relasjon til hverandre inne i Entrée sitt utstillingsrom var åpenbart ikke nok. Kunstneren måtte bygge rommet på nytt, og gjør med dette selve regien av utstillingsrommet til et skulpturelt kunstverk i seg selv - og i sin tur *installasjon av kunst* til *installasjonskunst* med ett helhetlig grep. På den måten gjør han også utstillingen til sitt viktigste kunstneriske medium.⁶

Sammen med de mange andre kodene og kryptiske referansene som dukker opp i Unnelands utstilling ville det være naturlig å tenke at krympingen av gallerirommet har en konkret referanse utenfor seg selv, slik Henriksens nevnte senkning av taket i et gallerirom, refererer til Le Corbusier, og på den måten åpner for et bestemt refleksjonsrom som oppstår i møtet mellom den fysiske romlige opplevelsen av det skulpturelle verket, og det tankegodset som man kan lese ut av de referensielle passasjene som oppstår *imellom* verket og måten det peker videre til noe utenfor seg selv. En slik referensialisme er etter hvert en utbredt metode og kunstnerisk strategi i samtidskunsten. Et eksempel kan i denne sammenhengen være Snorre Ytterstad, som med sin store separatutstilling på Museet for Samtidskunst, var mulig å se i Oslo i samme tidsrom som Unnelands utstilling ble vist i Bergen. I en anmeldelse av denne utstillingen mente kritiker Stian Gabrielsen at Ytterstad gjør kunstverkene *forlitterære*, og at utstillingen "annekterer et overdøvende narrativ som fjerner Ytterstad fra konseptkunstens didaktisk-semantiske undersøkelsesskjema og i stedet setter i gang en nærmest litterær produksjon av historier og digresjoner"⁷. I måten Ytterstad på virtuost vis kombinerer personlige underfundige påfunn med sitater og konkrete referanser til kunsthistorien, finner Gabrielsen en fare i en slik "essayistisk" tilnærming til kunstproduksjon: "Det blir som om sitatet er verkenes viktigste beveggrunn", skriver han om Ytterstad.⁸ Unneland skyr på sin side alt som ligner på didaktikk eller entydig narrative virkemidler. Til tross for det teatraliske utstillingsgrepet og de mange lagene av kodete meldinger, er det ingenting som hjelper oss til å løse gåten. Unneland setter ting opp mot hverandre med et tilsynelatende mål om å ikke få det til å gå i hop. Sitatene som måtte finnes under overflaten er godt skjulte og eksisterer først og fremst som en beveggrunn for den prosessen kunstneren har satt i gang for seg selv. For

betrakteren finnes de bare som et ekko, eller en fornemmelse om hva som kan ligge under overflatene.

Selv om utstillingens pressemelding nevner Kurt Schwitters *Merzbau* som inspirasjon for prosjektet, er det lite i selve rommet som kan kobles til Schwitters på en konkret referensiell måte.⁹ Det er ikke slik at Unnelands rom låner proporsjonene til en av Schwitters *Merzbau*-konstruksjoner, slik den amerikanske kunstneren Stephen Prina henter dimensjonene fra komponisten Schönbergs arbeidsværelse under hans eksilperiode i California under andre verdenskrig.¹⁰ Prinas verk er forøvrig en interessant parallell til Unnelands rom. Begge består av et rom i rommet, og begge gjør bruk av både gjennomsliktig farget folie, og tekstbaserte bilder innfelt i veggene. Men der Prina legger opp til en kjedereaksjon av referanser til kunst- og kulturhistorie, og der figurer som Schönberg, Adorno, Gillick og en rekke andre blir delaktige i det referansenettverket som kunstneren stiller opp gjennom sine objekter, er det hos Unneland vanskeligere å finne slike direkte relasjoner. Man er i større grad overlatt til seg selv i møte med dette universet. Relieffet i gulvet er åpenbart en typografisk lek med ord, men sender oss ikke i noen entydig retning. De ulike komponentene i utstillingen kommer i liten grad sammen i ett avgjørende punkt hvor historien utfolder seg for oss.

Inne i kulissen som etterligner et utstillingsrom får maleriene et uvanlig sterkt preg av å være "aktører" som er plassert der utelukkende som komponenter i et større narrativ. Men sporene som skulle hjelpe oss til å knytte de ulike delene sammen til et innholdsmessig hele sender oss i stedet omkring i en ustanselig runddans, ute av stand til å komme til bunns i hva det hele handler om.

Maleriets eget språk

Maleriet *Migrating Man* er et interessant eksempel i så måte. Verket er basert på et portrett av Michael Jackson. Unneland ønsket å portrettere Jackson "som et hull", ikke som en superstjerne i all sin glans, men som en slags utvisket og usynlig personlighet. Hva kunne være mer passende for en mann som i store perioder av sitt liv var blant klodens mest omtalte og eksponerte mennesker, men som samtidig levde et liv som først og fremst handlet om maktesløshet og isolasjon.¹¹ Poenget i denne sammenhengen er at denne referansen i maleriet er så godt som umulig å oppdage. Det finnes ingen portrettlikhet å spore i maleriet som gjør at man kan lese referansen ut av verket. Referansen ligger der nærmest som et personlig motivert påskudd for kunstneren i arbeidet med det som egentlig er en ren formal, malerisk utforskning. Referansen finnes riktignok. Vi oppfatter at det ligger en kode eller "skjult melding" i verket, men denne får ingen egentlig avgjørende betydning for lesningen av utstillingen.¹²

Migrating Man er interessant først og fremst som maleri. I likhet med de andre maleriene i utstillingen fremstår det som stramt komponert, nøye uttenkt og likevel improvisasjonsaktig lett og fritt utført. De seks maleriene i serien *On Shattered Glass* er dekorative med "lette" farger. Serien består av ulike variasjoner av tilstøtende nesten gjennomskinnelige fargefelt. Som tittelen røper er disse komposisjonene basert på knust glass, en opplysning som gir det sukkertøyaktige førsteinntrykket et element av vold. Det vakre er også her basert på en ambivalent undertone der de destruktive impulsene aldri er langt unna. Med utgangspunkt i studier av knust glass har komposisjonene et tilfeldig men samtidig kontrollert preg. De klare fargene og den gjennomskinnelige lettheten i maleriene er som et ekko av fargefolien som dekker glassfasaden til Entrée. Det knuste glasset i maleriet er et vrengebilde av glasset i fasaden, og åpner for tanker om hvordan galleriets vinduer ville se ut i tusen biter strødd ut over gulvet.

Det underlige med denne utstillingen er at de kunstobjektene jeg har omtalt som rekvisitter og "kunstverk" i anførselstegn, begynner å få en viktighet primært som formstudier, eller rent formale kunstverk, og kanskje til og med i en forsterket grad. Utstillingen bæres nettopp av at vi tror på maleriene som oppriktig malte malerier. Hadde vi ikke gjort det ville det krympede rommet vært en gimmick. Utstillingen utstråler en tro på det subjektive, uttrykksfulle og formalistiske kunstobjektet. Og samtidig altså en tvil som gjennomsyrrer alt sammen, og åpner for en rekke spørsmål omkring de samme objektene. Hvilken relevans har slike malerier på kunstscenen, og hvori ligger et slikt kunstnerisk arbeids samfunnsnyttige verdi? Hvordan kan man legitimere det å male i dag? Må man tvinge maleriet inn i en

diskursiv, referensiell og idébasert ramme for å i det hele tatt komme unna med det?

Ved å krympe gallerirommet plasserer Unneland disse tilsynelatende uproblematisk formale kunstobjektene inn i en situasjon der vi ikke lenger klarer å se ukritisk på dem som autonome formobjekter. Han erstatter illusjonen av et nøytralt hvitt gallerirom med et rom som problematiserer hva det vil si å være på utstilling: Både det å være *stilt ut* (kunstverkene som showroom dummies) og det å befinne seg på en utstilling (betrakteren). Han tematiserer hele det apparatet som kunstnere i dag tvinges til å forholde seg aktivt til: Utstillingen som medium i seg selv, kunstverket som en brikke i et økonomisk og identitetspolitisk spill, og kunstneren selv som (utnyttet?) arbeidskraft og idealist. Hvem er sterkest i dette kretsløpet? Har maleriene i seg selv den kraften som skal til for å nå gjennom til hver enkelt betrakter? Dette er spørsmål man i og for seg kunne gjøre lurt i å stille oftere, ovenfor ethvert maleri på enhver utstilling.

1. Nicholas Ind, *Meaning at Work*, Oslo: Cappelen, 2010.
2. *Ibid.*, s. 91.
3. For en samling artikler om kunst som arbeid og kunst-relatert arbeid i dag, se: Aranda, Wood, Vidokle (red.), *Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*, Berlin: Sternberg Press, 2011.
4. Knut Henrik Henriksen, "Scale of Proportions Which Makes the Bad Difficult and the Good Easy", utstilling på Standard (Oslo), Oslo, 31.08.-1.10.2006.
5. Se for eksempel: Claire Bishop, *Installation Art, A Critical History*, Tate Publishing, 2005, s. 6.
6. Derfor er det også naturlig at Unneland har tatt kontroll over stort sett hele registeret av strategier som utstillingen kommuniserer gjennom: Utstillingen strekker seg ikke bare til galleriets vindusfasade, men også ut i byrommet hvor Unneland har hengt en rekke silketrykk som både fungerer som utstillingsplakater og gratis kunstverk til dem som måtte være våkne nok til å plukke ned en plakat og ta den med hjem.
7. Stian Gabrielsen, "Gode Ideer", *Kunstkritikk*, tilgjengelig: <http://www.kunstkritikk.no/kritikk/gode-ideer/>
8. *Ibid.*
9. Unnelands lydarbeid *Underneath* (i samarbeid med Kjetil Bjørneid Aabø) bar på lignende vis med seg en uttalt inspirasjon fra Schwitters' *Ursonate*.
10. Full tittel på Prinas verk er: *To the People of Frankfurt am Main: Former Site of Reconstructed Schoenberg Study, Arnold Schoenberg Institute, Room 201, University of Southern California, Los Angeles, Reconstructed at Arnold Schönburg Centre, Vienna, 2000*.
11. Musikkritikeren Mark Sinker gjør en lignende beskrivelse av Michael Jackson i en enquête i magasinet *Frieze*: "To hide in plain sight is one thing; to be trapped in the panoptical glare, cursed to stay masked and misread despite your every art-move, is a bewilderingly compelling anomaly.", *Frieze* nr. 114, 2011, s. 169.
12. Her må jeg legge til at jeg hadde en nærmest uhyggelig opplevelse da jeg studerte fotografiet jeg selv hadde knipset av Unnelands maleri. Ved et innfall roterte jeg jpg-en på skjermen slik at jeg så maleriet opp ned - og der var Michael! Riktignok skjult bak hatt, hårmanke og store solbriller, men like fullt umiddelbart gjenkjennelig som popikonet. Unneland bruker skjulte koder på linje med den typen satanistiske beskjeder som kommer frem når man spiller bestemte rockelåter baklengs.