

En samtale om maleri og sannhet

Jan Valentin Sæther intervjuet av Lars Fr. H. Svendsen

Månedens kunstnerportrett

LARS: Vårt utgangspunkt for denne samtalen kan likegodt være det innlysende spørsmålet: Hvorfor i all verden maler et intelligent menneske som du? Jeg husker et intervju Warhol ga på midten av 1980-tallet hvor han sier at han synes det er hyggelig at folk maler, og han antar at de har en eller annen grunn til å gjøre det. Men det som virkelig forbauser ham er det merkelige faktum at maleriet fortsetter. I bunn og grunn er jeg enig med Warhol: Jeg setter pris på det faktum at du maler, men jeg har problemer med å forstå *hvorfor*.

JAN: Jeg er glad at du stilte det spørsmålet, men jeg kan trolig ikke gi deg noe fyldestgjørende svar. Men det hele kan føres tilbake til et valg jeg gjorde en gang for lenge siden. Jeg fikk en idé som tok overhånden. Man kan kanskje kalle det en malers imperativ. Jeg hadde allerede malt ganske lenge, men plutselig slo det ned i meg som et imperativ: Jeg måtte male! Det føltes også som om det hang sammen med min småborgerlige familiebakgrunn. Å leve et menneskelig virket inkompatibelt med det miljøet. For meg virket det som om maleriet ga meg en sjanse til å virkelig leve. Det var ikke bare en romantisk drøm om å realisere min kreativitet, men heller et eksistensielt behov. Selve aktiviteten å male virket som den eneste mulige vei å gå.

LARS: Jeg kan forstå det. Men de grunnene du gir, er til forhold utenom maleriet. Finnes det ikke noen årsaker som er knyttet til selve maleriet? Hvorfor male? Tross alt kan man bryte med sin bakgrunn på en rekke andre måter, for eksempel ved å gjøre noe så dumt som jeg gjorde, ved å begynne med filosofi. Jeg stiller deg et spørsmål som jeg ikke ville være i stand til å besvare selv. Jeg vet hvorfor jeg begynte med filosofi, men jeg vet faktisk ikke hvorfor jeg fortsatte med det, særlig etter at jeg mistet troen på fruktbarheten ved aktiviteten. Jeg antar at min hovedgrunn til å fortsette er at jeg fremdeles ikke har funnet noe alternativ til det. Men denne samtalen handler ikke om meg, så jeg gjentar bare spørsmålet en gang til: Hvorfor male? Hvorfor ikke noen annen aktivitet?

JAN: Jeg kan svare på det. I 1969 sluttet jeg å male i litt over et år, etter at jeg innså at maleriet ikke lenger var noen levedyktig kraft for endring, at det ikke lenger hadde kraften til å gjøre fremskritt utenfor en intern krets av kollegaer, teorier og connoisseurer. Så jeg skrev en stund i stedet, - helt til jeg oppdaget at alt jeg skrev om var maleri, kunst og samfunnet. Veldig forvirrende ting kanskje jeg skulle si, men uansett: hvorfor skrive om maleri, tenkte



MAGUS. JAN ISAK SAETHER / BONO © 1992

BAROKKMINIMALIST TAKKER KUNSTNEREN FOR HANS VELVILLIGE TILLATELSE TIL Å GJENGI ARBEIDENE.

jeg, som for å forsvare det mot en bortgang jeg hadde akseptert. Så jeg begynte å male igjen. Ikke fordi det ga meg tilbake håpet eller noe slikt, men fordi det å male forble en gyldig måte å differensiere virkeligheten på, til tross for maleriets hensvinnende rolle i historien. Og det å male fortsatte å være et godt medium for meg i lang tid etter dette. Men de siste ti årene omtrent, har jeg følt at det kapitlet har kommet til en slutt. I løpet av denne tiden kikket jeg lenge og dypt inn i fortiden, dypt nok i hvert fall, i det minste slik den blir presentert i våre nedtegnelser, til å se at klokken ikke går baklengs. Tiden kan ikke reverseres, og mening forblir meningsfullt bare når man tillater ny erfaring å løse opp gamle meningsformer før friskheten går ut på dato og trer inn i trygghetens tjeneste, - som oppskrifter på en skjønnhet uten ild. Det var en dyrekjøpt erfaring, men med overraskende gevinster. Jeg så slutten på min interesse for historisk maleri tidlig på nittitallet, men det kom ikke noen nye visjoner. Mens jeg har ventet, var det som om jeg fullførte malerier for en god venn som var død. Jeg ble ferdig med dette i januar 2001, - og da kom en ny visjon. Nå har det oppstått et behov for å utvide til andre materialer, til å sette ting sammen på en annen måte. Jeg ser ikke lenger de forskjellige mediene, tekst og bilde, som separate uttrykk. De separate funksjonene og sosiale stedene for tekster og bilder i førindustriell tid var hovedsakelig et resultat av spesialisert kunnskap. Det virker som om føydale barrierer mellom klassene utpekte tekst og bilde til å operere i adskilte sosiale strata. Moderniteten er i stor grad en lingvistisk overtakelse av denne gamle ordenen med bilde separert fra tekst. Kanskje ser vi en pågående endring i bruken av språket mot en samtidig bruk av tall, tegn, bilde og tekst, tale og musikk. For meg ser det ut som at selve denne situasjonen hvor vi er tettere omgitt av et mangfold av språk også kan være årsak til innsikter om meningens ustabilitet, skjørheten i det å skulle fortolke innhold, og avhengigheten av tid og sted (f.eks. Bakhtins kronotop). Uansett finner jeg dette interessant. Samtidig er jeg slett ikke sikker på at menneskene kan takle det. Ikke fordi at språkkomplekset i hjernen ikke klarer å behandle det. Tatt i betraktning alle de måtene språk varierer på og hvordan vi alfabeter finner lyd gjennom stumme tegn, så blomstrer tvert imot hjernens språkkapasitet når vi behersker en rekke slike forskjellige strukturer. Men det kan være et problem med å overmette det mellommenneskelige semiotiske rommet. Uansett om tekst og bilde opptrer sammen så vil et maleri, et bilde, bli oppfattet med et kontinuerlig blikk, et nomadisk blikk, mens en tekst utfolder seg langs en lineær tidslinje. Men tekstenes visualitet kan snu tingene på hodet på interessante måter. For å bruke disse ulike uttryksmåtene så ser jeg i retning av å blande disse trådene i en slags syntese.

LARS: En syntese? For en gammel kantianer som meg, vil jeg heller se maleriets "sensualitet" og skrivingens resonnering/diskurs som ganske antitetiske til hverandre.



IMAGO. JAN ISAK SÆTHER / BONO © 1985

JAN: Kanskje “syntese” ikke er det riktige ordet, men etter at jeg skrev brevromanen “The Viloshin Letters” i ‘92 har jeg ventet på visjonene som skulle sammenføre det visuelle med det verbale. Kanskje det bare er en måte å behandle de to sporene i meg som er i konflikt. Jeg kunne kanskje si at jeg forsøker å flytte på en gammel konflikt i meg mellom maleri og skriving, for å få dem til å møtes på et vis, og jeg utforsker dette videre i mine nye prosjekter.

LARS: Jeg forstår hva du mener, og jeg syns det er en god idé. Mange av dine tidligere malerier er karakterisert av en ganske tung symbolisme. Ikke misforstå — som du vet, så liker jeg maleriene dine — men symbolismen i dine tidligere arbeider var ofte litt for tung for meg, jeg fikk følelsen av at du ville ta kontroll over min respons på maleriet. Igjen: Som en gammel kantianer så setter jeg pris på “fantasiens frie spill” som det sentrale aspektet ved estetiske opplevelser. Særlig når man tenker på den sentrale rollen gnostisismen spiller i ditt åndelige liv, så virket det som om du ikke ga mye rom for fortolkning.

JAN: Jeg ønsker ikke å ha noen streng kontroll over dine assosiasjoner, men jeg ville at de figurative arbeidene ble arkitektoniske i komposisjon, med en verdslig narrativ; for å møte betrakteren i en imaginært avgrenset verden hvor den narrative strukturen ville berøre mytiske strømninger mens de narrative elementene forble åpne for fantasiens videre lek. Tross alt, å male er et forsøk i kommunikasjon. Jeg tror jeg har lyktes noen få ganger, men for det meste ser jeg dette prosjektet som avsluttet. Jeg er ikke likegyldig til betrakterens frihet. Men akkurat som med berøring så kan kreative møter avgrense frihet til et dialogisk hendelsesforløp. Som Duke Ellington sa: “Grenser er en god ting for kreativiteten”. Når det gjelder det gnostiske verdenssynet: I 1992 innså jeg det umulige i en normativ ikonografi for gnostisisme, gitt dens historiske død i regi av Konstantin den stores inkvisisjon, lenge før utviklingen av en ikonografi kunne finne sted som en tradisjon. Etter det har gnostiske billeduttrykk vært domene for individuell kreativitet. Du kan ikke ha en entydig ikonografi som springer ut av et heterodokst hermeneutisk miljø. Jeg syns argumentet ditt er godt, for i de sporadiske eksemplene på individuelle bestrebelsers på å uttrykke gnostiske visjoner og holdninger, er det mangfold og generøst rom for fortolkninger. Min intellektuelle og spirituelle gjeld til tradisjoner som de gnostiske, alkymistiske, sufi og Kabala - har forårsaket at disse har kunnet invadere en rekke av mine tidligere arbeidsmåter. Jeg skal ikke gå inn på hvilke spesielle opplevelser jeg har hatt som har funnet gjenklang i disse forskjellige gnose-tradisjonene, men de har handlet om en utvidelse av virkelighet som umiddelbart aksepteres og bekreftes pga. sin generøsitet. I store kosmiske vyer er inflasjonen av idéer en farlig hengemyr som bare unnlippes ved å omfavne det immanente - kanskje? Jeg har ingen store svar, men det er noen store spørsmål.



MERCENARY. JAN ISAK SÆTHER / BONO © 1981



LIMBO. JAN ISAK SAETHER / BONO © 1979

Virkeligheten er særdeles underlig. Alle disse mystiske affærene blir tvilsomme som tekst, selvfølgelig, selv om erfaringen forblir umulig å undertrykke. Symboler oppstår som alternative uttrykk lik vevisere i et ingenmannsland, mellom erfaring og språk, et slags visuelt produkt av kulturell abstraksjon. Symboler fungerer som farge, de er analoge i sin erfaringskvalitet, og utilgjengelig for objektiv granskning. Men symboler er ustødige i vår flux av modernitet og urbane spillverden, de endres i det terningen kastes. Symboler er rotfestet i naturen, men knapt tilgjengelige på ferie; Natur virker som en tvilsom term, applikert på praktisk talt en hvilken som helst geografisk lokalitet nå for tiden. Kultur på den annen side, spyr ut merker og trender, kvasi-symboler som raskt blir kannibalisert og gjort ubrukelige bortsett fra for å bekrefte flux. I et urbant miljø av dette slaget blir symboler så altfor lett omgjort til tricks. Natursymboler brukt som politiske virkemidler for å helbrede sosiale sykdommer er mistenkelig fascistisk. Og symboler, som i konservativ bevaring av mening og verdier, lukter for mye av kirkegården. Uansett, jeg tror at jeg har gått videre og latt gamle "symbolske" faser ligge bak meg nå.

LARS: Har du? Da har jeg totalt misforstått *Eksil*-serien, som du jobber med for tiden. Jeg tolket de forskjellige konkrete eksilene som et symbol på den menneskelige tilværelsen som sådan, at å være menneske er å være i en permanent eksiltilstand.

JAN: Din fortolkning er gnostisk. *Eksil*-serien er et overgangsverk hvor jeg setter min tidligere erfaring inn i en ny kontekst, hvor de delvis skal avle frem en orientering mot samtidskunst. Eksil-serien dokumenterer denne overgangen, markerer sammenføyningene mellom figur og tekst. Den første opprinnelsen til idéen med prosjektet vokste nok ut av min gnostiske lesning av eksistensen. Men den er nå, som jeg ser det, en undersøkelse av eksilportretter

som ikke nødvendigvis inneholder metadimensjoner. Tenk deg et politisk asyl, det har ikke uvilkårlig transcendentale dimensjoner av et kosmisk drama, men er likevel en dundrende erfaring av annerledeshet, fremmedhet og begrensning. Den presise forskjellen mellom to sinn ser ut til å avsløre at sinnet (the mind) er det nærmeste vi kommer en absolutt immanens. Å vedlikeholde en sterk overbevisning fører ofte en person inn i et eller annet eksil. Men selv om vi snakker om helt konkrete eksil som i tvangsflytting til en annen lokalitet, så rører vi allikevel ved kjernen av et gnostisk verdenssyn, hvor en radikal konfrontasjon med den gjeldende oppfatningen av virkeligheten er sentral.



KENOSIS (TØMMING). JAN VALENTIN SÆTHER / BONO © 2001

LARS: Jeg antar at våre oppfattelser virkelig divergerer med hverandre på dette punktet. Jeg ser heller den almenne, dølle aksepten av så å si alt som hovedproblemet, i hvert fall i den vestlige verden. Utjevningsprosessen som har pågått i århundrer, har gjort det mer eller mindre umulig å etablere noe slikt som et opposisjonelt ståsted, en posisjon motsatt alt annet.

JAN: Vel, ja, og et motsatt ståsted er et motsatt spørsmål. Min interesse for figurativt maleri satte meg tidlig inn i en opposisjonell erfaring... Men problemet med det nye klassiske maleriet har blitt dets populære assosiasjon med "virkelig kunst". Det er for mange mennesker i samfunnet som omfavner dette synet, og en gjenoppliving av klassisk maleri ville absolutt ikke bli noen renesansse, langt derifra. Å være i opposisjon til samtidskunst for bare å bli akseptert som en som produserer virkelig kunst, viste seg å være kontraproduktivt i forhold til mine opprinnelige interesser for figurativt maleri. Man blir ikke gjenerkjent i ens annerledeshet, basert på en kunstproduksjon som passer konservative, "virkelig kunst", kan aldri bli en differensiering av ens annerledeshet, ens subjekt-het.

LARS: Kanskje det er hovedtemaet i din kunst, i hvert fall har jeg tenkt det, at tross alt så er menneskene i en posisjon hvor de ikke passer inn i verden, selv om de kanskje ikke innser det selv. På en side så er det du vil uttrykke noe svært personlig, en følelse av ikke å være hjemme i verden, av å ikke høre til. Men på den annen side er denne følelsen på en sterk måte antatt å handle om alle mennesker. Å være menneske betyr å ikke være hjemme i verden, det handler om ensomhet, om å være i eksil. Uansett, i denne følelsen av ikke å høre til, er det et sted/rom hvor mennesker virkelig kan møte hverandre og identifisere seg med hverandre.

JAN: Det er både personlig og upersonlig på en og samme tid. På et biografisk nivå skriver det seg tilbake til en avgjørende opplevelse jeg hadde for mange år siden, som jeg beskrev som en utvidelse av virkeligheten som vanligvis ikke er tilgjengelig for persepsjonen. Dette er samme opplevelsen som presenterte det maleriske imperativet vi snakket om tidligere. Mystiske opplevelser har en ledsagende estetikk til sammenligning, et bilde eller en

stemning som ikke mangler noe. Alt annet virker som om det mangler kontekst og er ukomplett i seg selv.

LARS: I et berømt fragment skriver Novalis at vi alltid søker det *Unbedingte*, det ubetingede, men ender alltid opp med å finne *Dinge*, rene/blott objekter. Er det din ambisjon: Å representere det ubetingede i stedet for kun å produsere enda et objekt? For tross alt er malerier, litt enkelt sagt, simpelthen objekter.

JAN: Ja, malerier er objekter, men de kan tilegne seg og representere forskjellige kvaliteter. For å kunne inneha slike kvaliteter må de være fri for nytte. Alle kunstverk er ubrukelige, men ikke alle ubrukelige ting er kunstverk. Duchamps pissoir mistet sin funksjonsverdi. Det er trikket. Relasjonen mellom tingligheten og et kunstverks mening er analog med relasjonen mellom menneskets kropp og sjel.

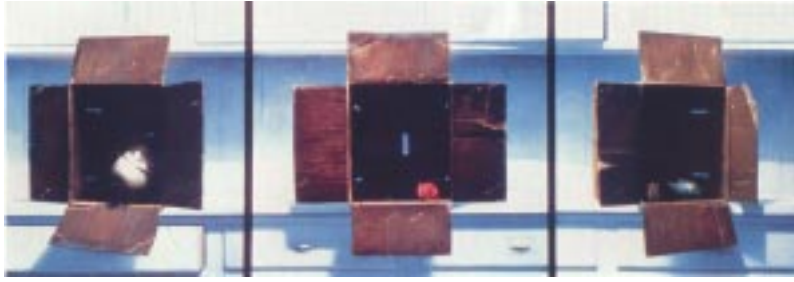
LARS: Vanskeligheten ligger i å finne ut akkurat hva denne relasjonen er. Er forholdet ideelt sett karakterisert av harmoni eller konflikt? I følge Hegel, er dette et harmonisk forhold. Han deler kunsten inn i tre kategorier: den symbolske, den klassiske og den romantiske. I symbolsk kunst er det mer form enn innhold, mer tinglighet enn mening kanskje vi kan si, og derfor er kunstverkets mening ikke uttrykt fullt — han ser egyptisk kunst som hovedeksemplet på dette. I klassisk kunst, som hovedsakelig ble realisert i det gamle Grekenland, er det komplett harmoni mellom ånd og materie. Et slikt kunstverk trenger ikke å symbolisere noe annet, men uttrykker seg selv. I romantisk kunst er det mer ånd enn materie ettersom objektene ikke lenger er i stand til å uttrykke ånden. La oss forlate Hegel der. Mitt hovedpoeng var bare å nevne hans modell, som inneholder harmoni som et ideal. Heidegger derimot argumenterer at kunstverket er karakterisert av en strid mellom disse to elementene, som han kaller jord og verden. Jordaspektet refererer til objektets tinglighet og verdensaspektet til meningen. Disse to elementene trekker i hver sin retning, og mellom dem er et *Riss*, et brudd eller en revne. Jeg antar de fleste ville plassere deg i den hegelianske leiren, men jeg ser deg mer som en "skap-heideggerianer" i denne sammenheng.

JAN: Selv om jeg også er tilbøyelig til å være enig med både Hegel og Heidegger, så antar jeg at jeg føler et nærmere slektskap med den heideggerianske posisjonen på dette punktet. *Risset* kunne også tolkes som et arr, antar jeg, og kanskje maleri som en legemliggjøring og gjenvinning av det arret er hva min kunstneriske praksis har handlet om frem til nå.

LARS: Er du enig med meg i at et problem ved mye samtidskunst er at dette *Risset* mangler? Særlig såkalt postmoderne kunst, med sine endeløse referanser til tidligere kunstverk, har svært lite jord i seg, og inneholder hovedsakelig verden. Kunstverkene blir til et endeløs spill med betydninger/fortolkninger, tegn som dulter borti



DAWN, JAN ISAK SÆTHER / BONO © 1978



ANATHEMA. JAN ISAK SÆTHER /
BONO © 1979-82

hverandre, men som mangler friksjon mot jorden, materien/det materielle.

JAN: Er det grunnen til at sjokk-effekten har vært så essensiell for mye ny kunst?

LARS: Jeg tror det. Sjokket fungerer som et surrogat for jorden, for materialiteten/materien.

JAN: Dette er av betydning for min situasjon. Det semiotiske rommet holder på å bli overfylt. Hvordan kan jeg unngå å simpelthen bare produsere flere tegn?

LARS: Her vender vi tilbake til det innledende spørsmålet, "Hvorfor male?", enda en gang. Er ikke dette grunnen til at det å male virker fornuftig tross alt? Et maleri inneholder en spesifikk type materialitet, noe som gir tegnet friksjon, og dermed gjør det mulig for dem faktisk å bety noe.

JAN: Jeg er enig. Maleri er mer enn illustrasjon på denne måten. Det er substans i maleri. Maleriet er som et ekteskap, det inneholder både enhet og strid.

LARS: Det minner meg om et avsnitt i Kants foredrag om logikk hvor han beskriver fantasien og forståelsen som "to venner som stadig krangler, men som ikke kan leve uten hverandre". Fantasien/imaginasjonen vil her være det sensuelle, det materielle, mens forståelsen er diskursen. Kunne dette være en illustrasjon av maleri?

JAN: Ja, for meg i hvert fall er hvert nytt maleri et forsøk på å bringe denne krangelen et skritt videre, å oppdra/lære opp krangelen. Det er umulig for meg å unngå refleksjon lateralt med arbeidsprosessen. Alle kunstverk er essays, forsøk. Forsøk på å komme frem til en sannhet om dette. Og alle malerier feiler, selv om noen feiler mer miserabelt enn andre. Målet er alltid utenfor rekkevidden av det oppnåelige. Kunsthistorien viser med tydlighet at kunsten sjelden oppfyller de høytsevende målene den setter seg. Kunstverkets problem kan reflekteres i det kristne mysteriet om korsfestelsen, der Ordet når det kommer inn i denne verden dør på korset. Når kunstverket får objektverdi strupes dets problematikk. Prisen for å ha sannhet i fast form innebærer en dødelig sykdom som kommer med på kjøpet. Dette er for meg kunstens paradoks.