

STEINAR HAGA KRISTENSEN

*Brun Periode – (Heimat)*

Et essay av Eirik Senje

Tettest forbundet med idéen om en «periode» i kunsthistorisk sammenheng, er utvilsomt den spanske maleren Pablo Picassos *période bleu* (blå periode), 1901-04. Perioden, som etter sigende oppsto i kjølvannet av opplevelser av personlig motgang og tap, tok form av en serie nøkterne motiv malt i blåtoner, gjerne med et sosialrealistisk tilsnitt. Selv om disse bildene ikke var videre populære da de ble malt, regnes de i dag til kunstnerens mest feirede. Et annet eksempel er den belgiske maleren René Magrittes *période vache* (direkte oversatt betyr «vache» «ku, men det blir også brukt i betydningen «skitten og «slem»), 1947-48. Det stiliserte og fargesprakende, fauvisme-lignende uttrykket som preget denne perioden, var resultatet av bevisste kunstneriske valg truffet med henblikk på å demonstrere et poeng. Bildene var lite etterspurte i sin samtid, men Magritte oppnådde likevel målet sitt om å terge de parisiske surrealistene, hvis selvhøytidelighet og arroganse var noe den belgiske maleren ikke kunne fordra. (Magritte skulle senere hevde at årsaken til at han ga opp ku-maleriene, var at hans kone ikke hadde noe til overs for dem.) Steinar Haga Kristensens *brune periode* er en periode som har oppstått som reaksjon på en veldig brun tid, derav navnet.

Da jeg første gang traff på Haga Kristensens arbeider for flere år siden, ble jeg slått av hvor umiddelbart frastøtende de var. Reaksjonen ga opphav til et overmannende behov for å distansere meg fra arbeidenes mange forstyrrende implikasjoner ved å sarkastisk bemerke at: «Hva det enn er, er det i hvert fall stygt nok». Senere, etter å ha fått mer inngående kjennskap til Haga Kristensens imponerende oeuvre, ble det åpenbart for meg at det jeg den gang hadde stått overfor var tidlige utslag av hans *brune periode* (de tidligst kjente eksemplene er å finne i utstillingen *Brunt og Vanskelig* fra 2008, selv om det har vært antydning at det muligens finnes enda tidligere daterte arbeider som hører innunder denne perioden). I årene som fulgte etter disse tidlige brune arbeidene, fikk Haga Kristensens frodige, men kanskje hakket mer polemiske arbeider, blant annet kretsende rundt repetisjonen av private urmotiver i ulike medier, forrang foran den brune perioden, fram til den nylig gjenoppsto. Dette gir opphav til noen spørsmål.

Selv om denne ideen om å dele inn en kunstnerisk praksis i perioder, er nært forbundet med at ett bestemt tema blir retningsgivende for en kunstners frembringelser, finnes det en interessant parallell her til den noe videre «kunstnerbevegelsen». Eksempler på slike kunne være de tidlige avantgardene som forsøkte å få grep om moderniteten og Guds død, eller Situasjonist-bevegelsen fra rundt midten av forrige århundre, med deres politisk radikale kolonisering av det som tidligere var ikke-politisert territorie. Av ferskere eksempler finner man den såkalte *Crapstractionismens* bestrebelse på å åndeliggjøre nyliberale idealer som fråtseri, pengegriskhet, selvmyndiggjøring og selektiv uvitenhet ved å kombinere en etterligning av den tidlige avantgardens dekonstruksjon av bildet med kommersielt tilgjengelige masseproduksjonsstrategier, blottet for enhver originalitet. Bevegelser som denne vokser gjerne ut av et kollektiv av individer som utveksler og bekrefter ideer og bygger seg opp mot et crescendo i takt med at flere og flere kunstnere tilslutter seg dens etos, før den til slutt taper momentum for så gradvis å forsvinne. Det eneste den etterlater seg er et avtrykk i historien og (noen ganger disproporsjonalt overfylte) museumslagre. Men mens disse bevegelsene pågår, supplerer de et rammeverk som tillater enkeltkunstnere å effektuere et radikalt brudd med de etablerte normene i sine respektive praksiser. Et slikt brudd finner også sted i forbindelse med Haga Kristensens brune periode. Imidlertid behjelpes ikke bruddet her av en kollektiv sosio-ideologisk aksept, men gjennom en personlig viljesanstrengelse – hvilket kanskje representerer den eneste gjenværende muligheten for radikalitet i dagens fragmenterte sosiopolitiske situasjon, en situasjon som forøvrig også er preget av en ukuelig utilitaristisk og prosjektorientert tenkemåte som gjør kunstnerisk uavhengighet veldig, veldig vanskelig å oppnå. Arbeidet oppstår fra en tilstand av intim forbindelse til det som står på spill: en vegring mot å godta uvitenhet og intellektuelle utskeielser, for i stedet å bekrefte den universelle verdien av fokusert personlig anstrengelse, selv når man står ansikt til ansikt med det uoverstigelige fjellet av tvil som det moderne samfunnet har reist foran oss. Heller enn en radikal bevegelse av individer, har vi en radikal bevegelse av objekter, som river ned det bestående.

Det som åpenbarer seg gjennom den *brune perioden*, er resultatet av Haga Kristensens mange år med intellektuell og fysisk anstrengelse, som har ledet frem til den enkle, men dype erkjennelsen at kunst kun kan bli en del av historien *som og for* et samfunn – siden det ene uten det andre er absurd. En skapelseshandling må derfor alltid være enten en bekreftelse eller en fornektelse av kollektivt ansvar og borgerskap. Dette forholdet

avføder den innsikten at å kjempe seg gjennom søla sammen med alle de andre, i siste instans er den eneste kilden til meningsfull inspirasjon og idealer. Arbeider fra halvveis ut i den brune perioden kan i høy grad sies å springe ut av denne plutselig og intuitive oppdagelsen, som først kom til uttrykk i en serie keramiske freskomalerier i tillegg til en radikal ny type performance kalt *sosio-imaginært performance-teater*, vist i utstillingen *Bruine Periode - Liegen en Opscheppen*. Verdt å merke seg her er begynnelsen på en dreining mot mer beskjedent proporsjonerte objekter og lett tilgjengelige materialer, noe som kanskje vitner om et ønske om å koble seg fra de logistiske og sosioøkonomiske implikasjonene som hefter ved storskalaproduksjoner for slik å bevirke en utvidelse av det skapende feltet. (Senere blir denne tendensen enda tydeligere gjennom en tiltagende bruk av pappesker, ikke bare som et rimelig alternativ til den mer konvensjonelle trekassen til transport av kunstverk, men også som utstillingsarkitektur – et både praktisk og estetisk svar på en samfunnstilstand preget av resesjon.) Sammenlignet med for eksempel Haga Kristensens anvendelse av freskoteknikken i monumental skala i Oslo rådhus, da han laget den 100 kvadratmeter store fresken *Consensus Image* (som også fungerte som scenografi for opera-performansen *The Loneliness of the Index Finger (Part II): The Specialization of Sensibility in the Raw Conceptual State into Stabilized Theatrical Sensibility (Consensus Image)*, 2014), blir denne forestilte nedskaleringen av arkitekturen til et mer personlig format særlig påfallende. I tillegg til de tidligere nevnte praktikaliteter, kan det også være fruktbart å se anvendelsen av disse teknikkene utviklet for monumental arkitektur på småskala-arbeider i lys av kunstnerens undersøkelse av sosial forestillingsevne – noe man bør ha i bakhodet ettersom denne tilnærmingen blir kjennetegnende for den brune perioden

Etter hvert som den brune perioden drar seg mot sitt endelige crescendo i 2017, gir utkrystalliseringen av bestemte motiver og tendenser et klarere innsyn i de kunstneriske beveggrunnene: Selv om det skjer en gjenoppblomstring av urmotiver, eksempelvis det allestedsnærværende *Syk profet*, virker de å materialisere seg med forsterket nødvendighet. Blant annet får vi for første gang for se den stakkarlige profeten bakfra. Dermed eksponeres også landskapet hans profetiske blikk hviler på, og som betrakteren tidligere var henvist til å forsøke å forestille seg ved egen hjelp. Med dette grepet gis betrakteren antydningvis rollen som disippel eller, mer urofremkallende, som den guddommen som sender den plagede profeten ut på hans tvungne ferd. Vi ser også det mye brukte bildet av «abstraksjonen», som her både

fungerer som en kritikk av hva Haga Kristensen har referert til som «den mest moderne formen for kitsch», og som et symbol på det moderne samfunnets storlsåtte anti-ideal: de ufattbare strukturene som underligger den konsensusbaserte representative styreform, den rasjonelle tenkningens utrettelige grafsing etter informasjon, i tillegg til muligens den stedløse ur-kommunikasjonssuppen kalt internett, og visserlig også andre som ennå ikke er definert. Abstraksjonene kan inspiseres der de holdes heroisk oppe av humanoide skikkelser, omfavnet, klemt hardt, utskilt, funnet innimellom oppskivede skulpturer som inkorporerer bilder malt med freskoteknikk. Veveteknikken, som tidligere i perioden opptrer i form av klær eller veldig komplisert kroppshår hengende under eller over en serie freskomalerier innfelt i keramikk, appliseres nå i form av gigantiske passepartout-er eller bilderammer. I stedet for å, i overensstemmelse med god smak, gjemme seg og anstrengelsen som ble lagt ned i tilvirkingen, slik innramming generelt har til hensikt, omslutter disse trådklasene bildene i nett av manuelt arbeid med uklart formål, muligens hentydende til sweatshops – hjørnesteiner for handel og dermed også for utbyttingen av kropp siden historiens begynnelse. Samtidig konfronterer de oppsvinget i popularitet som i senere tid er blitt den tekstilbaserte kunsten til del. Et ubehagelig spørsmål som melder seg er om ikke offerrollens estetikk her røper en lumskere form for eksploatering. Herfra kan det òg trekkes en linje til Haga Kristensens bruk av rosemaling, en ornamenteringsstil utviklet i kunstnerens fødeland, Norge. Selv om rosemaling nå i hovedsak forbindes med den isolerte norske landsbygda der stilen ble kultivert, og med tiden har blitt integrert i et nasjonalt register over kulturelle ideer, dreier det seg egentlig om en importert idé med opphav i den internasjonale rokokko-stilen, brakt til landet av det mer internasjonalt orienterte borgerskapet på 1600-tallet. Rosemalingens antatte synonymiske forbindelse til lokal kultur og arv er resultatet av en langsom, isolert pervertering av blomstermønstrene den nedstammer fra til en abstrakt visuell språkkonvensjon av ornamenterte C- og S-former. Mønstrenes faktiske opprinnelse har blitt subsumert av den kulturelle proteksjonismens romantiserende idealiseringer. Det som ved første øyekast kan se ut som Haga Kristensen i arbeid med å nostalgisk applisere en autentisitetens ornamentikk, noe å holde fast ved når man står ansikt til ansikt med internasjonalismens usikkerheter, blir noe fullstendig annet: en demonstrasjon av hvordan eksterne representasjoner av selvet i siste instans vil gjøre oss til narr når den

konfronterer oss med sin opprinnelsehistorie, og gjennom dette sviket iverksette en enda dypere selvutslettelse enn den som de skulle holde på avstand.

Når man ser dem sammen, virker disse variasjonene å peke mot et mer grunnleggende tema for perioden, et som artikuleres særlig godt i det som etter denne skribentens mening må anses som et brunt nøkkelverk: *Période brune (Brown Period) #04* viser en kvadratisk, robot-lignende figur som bærer på en bilderepresentasjon av Haga Kristensens velkjente demokrati-klump. Gapet mellom det manuelle arbeidets tiltagende overflødighet forårsaket av menneskehetens uforstilte higen etter teknologisk makt, og vårt forstumlede samfunns evne til å håndtere dette risikable fremskrittstempoet, gjør manglene ved modernitetens prosjekt smertefullt og akutt tydelige. Lik den ansiktsløse roboten som holder opp den formløse klumpen representerende den såkalte ideen «demokrati», eller de henførte abstraksjonsklamrerne, er samtidskulturen for oppslukt av det problemløsningens eggende prokrastinasjonsmuligheter, samt en overfladisk emulering av selvrefleksivitet, til å skjønne at alt den egentlig gjør er å formålsløst skyve rundt på seg selv i påvente av at obskuriteten skal ta over.

Mest oppsiktsvekkende av alt, er imidlertid det vi kan kalle periodens sammenføyende superstruktur. Den består av reproduksjon og forflytning av alt kjent brun-periodearbeid, over sytti objekter, til det digitaliserte tredimensjonale rommets dekontekstualiserende sfære. Her lar de unike arbeidene seg motstandsløst føye sammen til et singulært superobjekt uten fysiske egenskaper, kun eksisterende som bilde og potensialitet. Lydhøre for propagandaens suggestive temaer marsjerer et veldrillet regiment av objekter uanfektet gjennom virtualitetens ikke-sted i en idealisert og udødeliggjort versjon av det imponerende verkorpuset kjent som den brune perioden.

*Période brune (Les Origines moqueuses et Sceptique du doute)* vist ved *Centre d'art contemporain Passerelle, Brest*, brakte alle disse tendensene sammen som en stor mølje av bruntonede objekter som i fellesskap ble en manifestasjon av den uhellsvangre situasjonen som dagens samfunn befinner seg i: "Les Origines moqueuses", hånet av opprinnelsene. Men den ble møtt ikke med fortvilelse eller kynisk likegyldighet, ikke sarkasme, men snarere med stor optimisme og positiv innsats: «Sceptique du Doute» – skepsis til tvilens (ikke-)praksis – den selvettergivende søken etter sikkerhet der det

ikke finnes noen – gjort håndgripelig ved den enkle men effektive mobiliseringen av anstrengelse og prinsippfasthet. Utstillingen *Brun Periode – (Heimat)* er første gang Haga Kristensens brune periode vises i sin helhet i kunstnerens hjemland, Norge. Perioden strekker seg fra den innstiftende *Bruine Periode - Liegen en Opscheppen*, til den avgjørende *Période brune (Les Origines moqueuses et Sceptique du doute)*, og rommer også arbeider som aldri tidligere har vært vist. Sett i denne sammenhengen, kan *Brun Periode* anses som det endelig modningsstadiet til det allerede høyt utviklede oeuvre-inni-oeuvre kjent som den brune perioden. Samtidig skal ikke implikasjonene av selve returneringen overses, nå når objektene har funnet veien inn i et rom hvis dimensjoner de fullstendig overmannet kun i kraft av sitt blotte fysiske nærvær. Haga Kristensens brune arbeider, med deres mange vridninger, vendinger og tilbakevendinger, er forvirrende. Desto mer grunn er det til å behandle disse arbeidene med det samme blikk for detaljer og den samme presserende nødvendighet og alvorstygde som kunstneren selv da han frembrakte dem, og til uhildet å vurdere den brune periodens implikasjoner idet den blir en del av historien – og slik også uungåelig dens *fait accompli*.

*-Eirik Senje, 2017*

*Oversatt til norsk ved Stian Gabrielsen*