

Amalie Skarpeid

# Bortenfor det jeg kan se og forstå

Bacheloroppgave i Billedkunst

Veileder: Nabil Ahmed

Medveileder: Anne-Karin Furunes

Mars 2024



Amalie Skarpeid

# Bortenfor det jeg kan se og forstå

Bacheloroppgave i Billedkunst  
Veileder: Nabil Ahmed  
Medveileder: Anne-Karin Furunes  
Mars 2024

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Fakultet for arkitektur og design  
Kunstakademiet i Trondheim



Kunnskap for en bedre verden

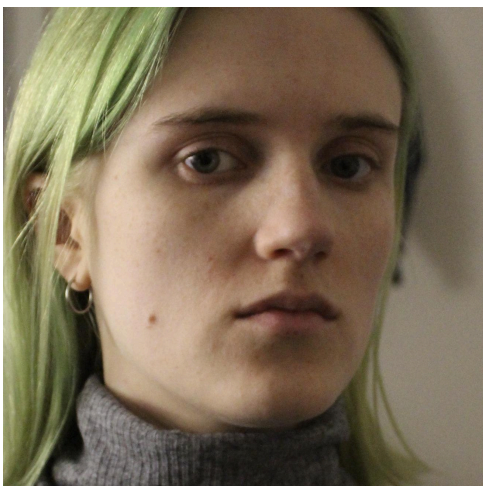


*Denne teksten handler om de siste tre årene mine, på Kunstakademiet i Trondheim. Om maleri, mine egne så vel som andres, og hva det realistiske maleriet er i en verden hvor alle har tilgang på mobilkamera. Om hvor jeg har hentet inspirasjon fra opp gjennom, om ubehag, og om det jeg ikke forstår.*

*This text is about my past three years at the art academy in Trondheim. About painting, my own as well as others, and what realism in painting means in a world where everyone has access to a phone camera. It is about where I have found inspiration in the past, about discomfort, and about the things I don't understand.*

Jeg kjøpte mitt første sett med oljemaling da jeg var sytten år. Det var en pakke med tolv små tuber, og de åpnet en ny liten verden for meg. Før jeg begynte å male puslet jeg med håndarbeidsprosjekter her og der, men jeg var aldri egentlig interessert i kunst. Jeg likte å lage ting jeg ønsket meg, smykker, klær og små pyntesaker, og jeg likte mestringsfølelsen når jeg lyktes. Men oljemaleriet vekket nok noe i meg, på en annen måte enn andre uttrykk klarte, og nå har jeg nesten utelukkende arbeidet med realistisk oljemaleri de tre årene jeg har gått på Kunstakademiet i Trondheim. Jeg maler ulike motiver på linlerret; mennesker, fisk, forskjellige objekter. Men alltid nære utsnitt - gjerne så nært jeg kan komme, uten at det blir så nært at man mister overblikket over hva man egentlig ser. Hender, en del av et ansikt, et utsnitt av en fiskedisk.

De fleste maleriene jeg har malt de siste tre årene er malt etter referansebilder jeg tar selv. Jeg jobber aldri etter reelle objekter eller personer foran meg. Hvis jeg maler fisk, tar jeg bilde av fisk i butikken. Hvis motivet er et menneske, er det også jeg som står modell. Kroppen min er alltid tilgjengelig, og jeg slipper å instruere en annen person, og forsøke å formidle en visuell visjon gjennom språk. Selv om jeg maler bilder av meg selv, tenker jeg aldri på dem som selvportrett. Poenget er ikke å representere meg selv i verket, fotoene er kun et verktøy i prosessen. Da jeg begynte å male var jeg nøye med å endre på utseendet når jeg malte etter bilder av meg selv. Jeg kunne printe ut fotografiet for å overføre det så nøyaktig som mulig, for så å endre proporsjonene i ansiktet, formen på



kroppsdelene og hårfrisyre og -farge, sånn at jeg kunne være helt sikker på at det ikke lignet ordentlig. Likevel var ofte det første jeg ble spurt om “har du malt deg selv?” Etter hvert sluttet jeg å ta meg bryet, siden de fleste gikk ut fra at en ung kvinne som maler en ung kvinne lager et selvportrett. Jeg tenker at et portrett skal avbilde en spesifikk person. Om det så er et maleri av et ansikt, eller en installasjon av et soverom, forteller portretter publikum noe om den som er avbildet, Når det gjelder mine egne verk, tenker jeg ikke at maleriene hvor jeg bruker meg selv som modell, representerer meg i noen større grad enn alle verk er en representasjon av kunstneren som har laget dem.

Dette er likevel bare sånn jeg selv ser på min egen kunst. Noe av det interessante med kunst er jo at andre ser det og har sin egen oppfattelse, og jeg har måttet akseptere at en del umiddelbart vil se på kunsten som en presentasjon av og et innblikk i kunstnerens sjel og sinn. Jeg velger likevel å stå ved selvportrettene som ikke er selvportrett, fordi jeg tror problemstillingen egentlig er uunngåelig. Vi er så vant til å se kunstneres vanskelige fortid eller tunge perioder sive inn i kunsten deres, hos alt fra Munch til Melgaard, at koblingen mellom indre plager og plaget kunst er ekstremt nærliggende når man tilnærmer seg et verk. Det finnes selvsagt verk hvor de færreste ville tenkt at tematikken var personlig, nær og sår, men det er gjerne abstrakt,



Når man studerer kunst, er det vanlig å bli spurt hvorfor man lager det man lager. Hvorfor dette mediet, hvorfor dette uttrykket, dette temaet, dette motivet. Og hvorfor ikke. For meg, som jobber med realistisk maleri, har disse spørsmålene ofte vært i retning av “hvorfor maleri”, “hvorfor realisme”, og “hvorfor ikke fotografi”. Hvilke kvaliteter gir et realistisk oljemaleri som et fotografi ikke kan? Enkelte av grepene jeg tar når jeg oversetter et referansefoto til et maleri, er egentlig grep en fotograf kunne tatt i Photoshop. Man endrer litt

på fargene, kontrastene og til og med formene, man beskjerer det, fremhever det man

synes er viktig, og fjerner fremmedelementer. Andre kvaliteter ved malerier kan ikke gjenskapes gjennom fotografiet. Uansett hvor realistisk og presist du maler, vil maleriene ha penselstrøk, de har en overflate som det ikke går an å gjenskape gjennom et vanlig foto. Jeg tror likevel det er noen andre kvaliteter ved maleri som ikke bare handler om det rent visuelle.

I dag lever vi i en verden av digitale fotografier. Jeg har nesten tolv tusen bilder på telefonen min når jeg skriver dette, og jeg tror ikke det er en spesielt unik erfaring. Når jeg tar referansebilder av meg selv til maleriene jeg skal lage, tar jeg gjerne mellom førti og nitti bilder, og da jeg gikk rundt på fisketorget i Bergen i sommer, tok jeg førtifem bilder av fisk og sjødyr. Ett av dem endte opp som et maleri, og ett som en kulltegning. Når man ser et maleri, ser man mer enn bare det beste av en rekke utgaver av det samme motivet, der alt klaffet. Hvert



fargevalg og hver strek er gjort med viten og vilje, hver klatt med maling er lagt der den skal, med en intensjon og dedikasjon jeg aldri helt har kjent på samme måten i fotografier. Mens kvaliteten til fotoet er at det er spontant, er maleriet mettet med tid.

Det er en fotokunstner jeg ofte nevnte før, når jeg ble spurt om kunstnere som inspirerte meg. Han heter Christopher Smith, og han tar iscenesatte foto av seg selv. Alle bildene tas hjemme på soverommet hans, og han bruker kostymer, sminke, rekvisitter for å forvandle seg til alt fra baseballspiller til rockestjerne til jomfru Maria. Til tross for at jeg liker verkene hans godt, og har blitt inspirert av ting han har laget, er det vanskelig for meg å ikke være klar over at jeg ser på et staget foto. Jeg kan ta meg selv i å lure på om tårene som glinser over huden er ekte eller ikke, og kan lett se for meg kunstneren sittende alene og justere skrivebordslampen, for at lyset skal falle rett i bildet. Fotoet knyttes for meg til en fotograf, et motiv, et tidspunkt og et sted. Og selv om maleriet har en taktilitet som gir det en større sanselig nærhet enn fotografiet, kjennes det som om de isoleres litt fra alt rundt. Maleriet eksisterer i seg selv, uavhengig av kunstneren og omstendighetene. Motivet er det det er, uansett om blodet er lagt til og bakgrunnen er fjernet.



Selv om det er viktig for meg å arbeide med maleri, er det også viktig for meg å arbeide med utgangspunkt i fotografier. Hvis man får en mer klassisk opplæring i tegning og maleri, vil lærere ofte vektlegge viktigheten av å ikke arbeide ut fra et foto, men å bruke modeller, landskap eller stilleben. Dette er det mange grunner til; for eksempel kan ikke øynene våre se på like mange steder samtidig som et kamera kan, og kameralinser forvrenger motivet litt annerledes enn øynene våre gjør. Det tvinger deg også til å virkelig se på det du maler, med et fokus som forsvinner når du har et statisk foto å sammenlikne med kontinuerlig. Likevel velger jeg altså å arbeide etter foto. Til tross for at jeg mister noen kvaliteter når jeg maler etter fotografier, tenker jeg også at fotografiet tilfører egne kvaliteter til verkene. Jeg synes jeg kan se forskjell på malerier laget før fotografering ble vanlig og etter. Som om teknologien påvirker hvordan vi ser på verden, og gjør det naturlig for oss som maler å gjøre utsnitt i motiver på en måte som minner mer om fotoet. Jeg kunne hentet inspirasjon fra de gamle mesterne, og gjennom å jobbe med levende modeller og klassiske komposisjoner forsøkt å gå vekk fra påvirkning fotografiet har hatt på meg gjennom mange år, men jeg velger heller å omfavne de estetiske uttrykkene jeg ser i fotomediet.

Mens fotografiet ble oppfunnet på attenhundretallet, er maleriet flere titalls tusen år gammelt, blant de eldste kunstformene vi har (Pihl, 2023) (McDermot, 2021). Mennesker har avbildet verden rundt seg i uminnelige tider, og likevel stilles det stadig spørsmålstegn ved hvorfor noen vil ta seg bryet med å male virkelighetstro verk når fotografiet eksisterer. Abstrakt, non-figurativ kunst, slik vi kjenner den fra attenhundretallet til i dag, beskrives ofte som en konsekvens av oppfinnelsen av kameraet og fotografiet. Fordi fotografiet utfører oppgaven som tidligere var tiltenkt maleri, tegning og skulptur, kan de figurative elementene ved kunsten fjernes, bit for bit, til vi kun står igjen med rene fargeflater.

Virkelighet, maleri, foto, abstraksjon. Så skapes nye lag. Video, som er enda mer virkelighetsnært enn selv fotografiet, brukes til å lage abstrakte filmer. Hans Richter, en avant garde -maler, begynte å lage filmer på nittentjuetallet. Som maler arbeidet han heller semi-abstrakt, men når han går over til å arbeide med film, blir kunsten helt abstrakt (Turvey, 2011 s. 20). Det er interessant å tenke på nå, hvor mye maleriet og kameraet påvirker hverandre, fram og tilbake, lag på lag. Abstrakt foto, inspirert av abstrakt maleri, framprovosert av figurativt fotografi. Realistisk maleri, inspirert av fotografi - den samme teknologien som en gang gjorde det realistiske maleriet overflødig.

Mens jeg har studert kunst har samtlige veiledere anbefalt meg ulike horrorregissører, eller spesifikke filmer av dem, basert på ting de har sett meg lage. Tidligere har jeg ikke tenkt at maleriene mine utarbeides med utgangspunkt i filmer jeg har sett, eller at filmskaping er et



tema jeg har ønsket å bearbeide, men sammenligningen resonerte likevel hos meg. Ikke fordi jeg er interessert i filmanalyse, men fordi filmer har en del estetiske kvaliteter som har hatt innflytelse på meg. Som tenåring brukte jeg mye tid på Tumblr, og på internett generelt, og mye av det kunstneriske innholdet jeg ble eksponert for var stillbilder og videoer fra film og serier. Det er de visuelle høydepunktene fra et medium hvor estetiske hensyn legges mye vekt, og jeg har nok sett langt flere bilder fra *Skins* enn jeg har sett malerier av Caravaggio.

*Effy Stonem fra Skins (Brittain)*

Denne påvirkningen fra film forklarer ikke egentlig hvorfor filmene jeg fikk anbefalt hadde så mørke tema. Filmens utsnitt, komposisjon og lyssetting behøver ikke å være sjangerbetinget. Jeg tror sammenhengen mellom mine verk og horrorfilmer ligger i sentrale elementer av hva som gjør horror så virkningsfullt. En del av kvalitetene til horror ligger i det ukjente, eller det uforklarlige. Gjenferdene i skrekkfilmer gjør ikke samme inntrykk når publikum får se et tydelig bilde av dem, når de ikke lenger gjemmer seg i skyggene, eller jager protagonisten gjennom et forlatt hus. Selv i horror som viser oss monstrene med hud og hår, som Junji Ito's horrormangaer, er de mest nervepirrende øyeblikkene i lesingen når vi har fått se reaksjonen til hovedpersonen, men enda ikke har bladd over til neste side, og må sitte i uvisshet over hva vi snart vil møtes med.

I historier uten noen overnaturlige elementer, ligger horrorren i det ukjente i menneskesinnet. I stedet for Lovecraftiske monstre som er større enn vår fatteevne, er det handlinger, motivasjoner og behov så forferdelige at vi ikke kan forstå dem. En av filmene jeg fikk anbefalt av min nåværende veileder er nettopp en sånn film. *Funny Games*, av den østerrikske regissøren Michael Haneke. To unge menn torturerer og dreper en familie,

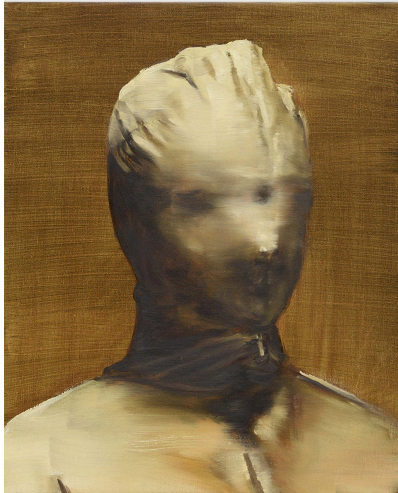
tilsynelatende uten annen motivasjon enn at de finner det underholdende. Filmen er ikke bare forstyrrende og fascinerende fordi handlingene er grusomme - det skjer grusomme ting i både krigsfilmer, i fantasyfilmer og på nyhetene hver dag - men fordi motivasjonen er så uforståelig for oss som publikum. Ubehaget kommer ikke bare fra de blodige scenene, eller fra den dystre filmmusikken, det kommer også fra å se noe vi ikke kan forstå, og derfor ikke fullt ut mestrer å forholde oss til.

Jeg tenker at dette er noe av det jeg søker etter i mine egne verk. Jeg maler ikke med et ønske om å vise mest mulig blod og vold, men idéene jeg fanges av er de som bærer på noe jeg ikke helt vet hvordan jeg skal forholde meg til. Det uforståelige, ukjente, og uforklarlige. Og jeg tror maleriet er et godt medium å arbeide i, fordi det er så avgrenset. Du får bare ett bilde, et lite utsnitt. Sånn sett er det ikke et ideelt medium for historiefortelling, da er det nok enklere å skrive en tekst. Mens en film har tjuefire bilder i sekundet i to timer, er et maleri ett bilde, og det er det. I en film er det en komposisjon og et handlingsforløp, filmen gir og holder igjen. Når det kun er ett bilde å vise fram, er det nesten ingenting å holde tilbake. Maleriet rommer alt det er, det blir større enn seg selv nettopp fordi det ikke er en del i en utvidet helhet.

Av og til får jeg spørsmål om maleriene jeg lager. "Hvem er det", "hva skjer i dette maleriet", "hva har skjedd før dette bildet". Jeg liker ikke disse spørsmålene, og jeg har lenge kjent på en motvilje til å svare på dem. Det kan sikkert tolkes som en klisje om å "la kunsten tale for seg", eller at "det er opp til hver enkelt hva man legger i verket", men det er egentlig ikke det som er opphavet til motviljen min. Sannheten er at jeg ikke vet selv. Jeg har veldig få tanker om hvem jeg har malt, eller hva som har skjedd før øyeblikket jeg har avbildet, og jeg mener at det er sentrale kvaliteter ved maleriene. De står alene, uten en historie, og nettopp fordi hverken jeg eller noen andre egentlig forstår helt hva som skjer, er de ubehagelige å se på. Mangelen på historie og forklaring åpner også opp for at andre kan assosiere friere enn de ellers kunne. Vi opplever alle ting i livet, og verk som primært hentyder til det emosjonelle, atmosfæriske og intuitive gir plass til å kjenne etter og reflektere, hvis man gir seg selv rom til det før man leter etter en fasit i utstillingsteksten.

Første gang jeg så maleriene til Michaël Borremans var på en studietur til London. Vi gikk fra galleri til galleri for å se samtidskunst, og lærerne minnet oss stadig på å ta bilder av alt vi syntes var interessant. I et stort galleri, mellom verk av Damien Hirst og Takashi

Murakami, tok jeg opprømt bilder av en rekke malerier av en belgisk kunstner jeg aldri hadde hørt om før. For kanskje første gang fikk jeg en følelse av å se en kunstner som lyktes med å lage sånne malerier jeg selv forsøkte å få til. De var små, realistiske malerier, av mennesker i underlige klær. Intime, vakre, men de rommet en anspenhet. Jeg føler at maleriene hans hele tiden går en balansegang; dempede, men intense, dype, men



uforståelige. Om sine egne verk sier han selv  
“over-emotion is taboo. I am embarrassed, sometimes, looking at my work and seeing where I have been overly romantic. [...] There is a sense of reservation in my work.”  
(Tylevich, 2022, s. 25) Reservert er kanskje det beste ordet jeg kan finne for å beskrive dem. Både fordi det er det motsatte av prangende, men også fordi jeg sitter med en følelse av at det er så mye i verkene hans jeg ikke har tilgang på, som ligger bortenfor det jeg kan se og forstå.

*Borremans, 2017*

Senere har jeg funnet andre kunstnere som lager lignende kunst. Shannon Cartier Lucy er en av dem. Maleriene hennes kan minne litt om Borremans'. Stille, dagligdagse, men samtidig absurde. De har likevel et annet uttrykk. Som om maleriene hennes er malt i dagslys, mens Borremans' er malt med et stearinlys som lyskilde. Det kan hende at det forstyrrende ved maleriene hennes treffer enda tyngre når fargene er så lette, men det er vanskelig å sette fingeren på nøyaktig hva. Som en drøm, like før den går over i et mareritt. Det drømmende kobles naturlig til Cartier Lucys egen barndom. Hun vokste opp med en forelder med schizofreni, og skrev i et artist statement i tjuenitten at det var vanlig å finne brødristeren i fryseren og Bibelen i oppvaskmaskinen. “[...] disordered reality has become an elevated language for me. It’s poetic and hilarious. Disturbing but also relatable.” (Lucy, 2019) Jeg synes å se en sorgmodighet i maleriene hennes, kanskje grunnet nettopp det tunge bakteppet sykdommen gir til opplevelsen av verkene. Psykosens ubehag, både hos den syke og de pårørende, representeres i bisarre motivene, men det er nettopp det bisarre som gjør dem så fascinerende.

På bachelorutstillingen stiller jeg ut oljemalerier. En viktig del av prosjektet er ikke bare hva jeg maler, men hvordan de presenteres. Jeg vil presentere dem i blackbox. Det er et lite, mørkt rom, som er langt mer intimt enn de store, hvite hovedrommene i Galleri KiT. På Nasjonalgalleriet i Oslo stilles maleriene og tegningene til Theodor Kittelsen ut på en lignende måte, i et mindre, avgrenset og litt mørkt rom. Det gir meg en følelse av andakt, en dempet atmosfære jeg tror vil påvirke hvordan verkene oppleves. Maleriene mine er små, galleriet er stort, og jeg har alltid kjent at de er litt malplasserte i en white cube. Jeg



opplever at de svelges litt i et hvitt lyst rom, siden de har mørke bakgrunner, og ofte bare én enkelt lyskilde, heller enn dagslys. De har ingen helt konkret link som binder dem sammen, i den forstand at det ikke er en serie som omhandler et tydelig definert tema, eller en gruppe malerier av det samme subjektet. Likevel tenker jeg at de snakker med hverandre, og hjelper oss til å se hvert maleri i et nytt lys. Et maleri av fisk sammen med malerier av mat, eller stilt ut på en restaurant, ser vi som en råvare i en matrett, men satt ved siden av malerier av menneskekropper tillater vi oss å se dem som nettopp døde kropper. En tang du kunne funnet i de fleste verktøykasser kan forvandles til et våpen når vi ser det sammen med et blodig ansikt. Det er ikke dermed sagt at det finnes et fullstendig narrativ gjennom alle verkene. Det er lag med stemninger som legges over hverandre, utfyller hverandre, hvor hvert enkeltstående verk underbygges av en helhet.

Kilder:

Borremans, M. (2017) *Miranda*. David Zwirner:

<https://www.davidzwirner.com/artists/michael-borremans/survey>

Elsley, B. (2007) *Skins*, Company Pictures. Stillbilde hentet fra:

<https://www.tumblr.com/efteyadenizden/184339172556>

Germann, M., Reust, H. R. (2009) *Automat*, Hatje Cantz Verlag

Lucy, S. C. (2019) *Artist statement*. Hentet fra:

<https://www.shannonlucy.com/artist-statement>

Turvey, M. (2011) *The filming of modern life: European avant-garde film of the 1920s*,

October books

Tylevich, K. (2022) *Michaël Borremans, The Acrobat*, David Zwirner Books

