



Adresse Fossveien 24
0551 Oslo
Norge

Telefon (+47) 22 99 55 00

Post Postboks 6853
St. Olavs plass
N-0130

Faktura Postboks 386
Alnabru
0614 Oslo

Org.no. 977027233
Giro 8276 0100265

Øyvind Sørkjordmo
Prosess

MFA
Kunstakademiet 2018

KHIODA
Kunsthøgskolen i Oslo,
Digitalt Arkiv

www.khioda.no
khioda@khio.no

Publikasjoner som arkiveres/publiseres i KHIODA reguleres av Lov om opphavsrett til åndsverk.

Opphavsmannen beholder opphavsretten til materialet i KHIODA, men gir brukerne tillatelse til å sitere fra verket, samt videreformidle det til andre, i henhold til åndsverkslovens regler. En forutsetning er at navn på utgiver og opphavsmann angis.

Kommersiell bruk av verket er ikke tillatt uten etter skriftlig avtale med opphavsmannen.

Øyvind Sørkjordmo

Tittel: Prosess

MA essay, Kunstakademiet i Oslo



Introduksjon

I mitt arbeid med prosessbaserte verk er den fysiske handlingen sentral: Å låse eller fange et øyeblikk av kraft i en komposisjon. I maleriet kan det være bevegelsen og energien en linje kan ha i en raskt utført skisse. Jeg bruker skissen og lar den legge grunnen for komposisjonen for hele billedflaten, eller for motivet som ligger i forgrunn eller bakgrunn. Å overføre skissen til et større format hvor jeg ønsker å kopiere noe som oppstår spontant er vanskelig, kanskje umulig.

Når jeg jobber skulpturelt bruker jeg flere tilnæringer, jeg transformerer brukte materialer til skulpturelle malerier eller skulptur. Materialets historie, fremst fra mekanisert industri, beholdes som visuelle spor i møte med tradisjonelt maleri. Malte glatte flater står i kontrast til det brutale og kontrollerte angrep som restmaterialet utsettes for.

Materialet til skulpturarbeidene kan jeg finne overalt, men det er av stor betydning at materien gir meg lyst til og ta det videre. Prosess og komposisjon er uatskillelig, det starter som en fysisk kamp på gata som sakte men sikkert roer seg ned i studio. Lysten blir sterkere når oppgaven ser umulig ut.

Prosesen har en tendens til å følge en ukontrollert syklus som involverer skisser, todimensjonalt maleri, materialmaleri og skulptur. Prosesen lar meg utforske det jeg søker i flere kanaler. Slik kan jeg finne frem til forskjellige måter å presentere de vage billedlige ideene som oppstår.

Tidlig arbeid med kunst

Det var aldri noen eller noe som oppfordret meg til å utforske verken maleri eller andre kunstformer. Da jeg var tenåring ble jeg introdusert for graffiti. Vi hadde mange dyktige graffitimalere i hjembyen min, Sarpsborg, og storebror kjente til flere av dem. Jeg fikk muligheten til å se og lære av de. De ga meg en "blackbook" som var fylt fra

perm til perm av skisser fra forskjellige writere. Skisseboka fulgte meg i mange år, jeg kopierte de jeg så opp til, samtidig som jeg utviklet min egen stil.

Da jeg begynte på Strykejernet kunstscole la jeg graffitten på hylla nesten samme dag som jeg hadde spent opp mine første to lerret. Det var godt å male uten regler.

Graffitten hadde regler, det hadde ikke det abstrakte maleriet.

Tidlig inspirasjon for maleri

Gjennom mine to år på strykejernet fikk jeg grunnleggende informasjon om det abstrakte maleriet. Jeg brukte tiden min på å studere amerikansk maleri fra 1940 og oppover. Der i blant; Mark Rothko, Barnett Newman, Frank Stella og Ellsworth Kelly. Fellestrekkene var at alle jobbet med geometriske former.

Jeg var fascinert av hardedge abstraction. Hard-edge-stil er gjerne relatert til geometrisk abstraksjon og abrupte overganger i fargeflater.

Selv hadde jeg aldri noe ønske om å jobbe med den tåkete og litt utydelige effekten som Mark Rothko benytter seg av i bildene sine, men jeg var veldig fascinert over bildenes intensitet. De fanget meg med en gang jeg så dem, og jeg kan fortsatt bruke lang tid på å studere et Rothko maleri. Det er deilig å kunne falle inn med blikket i et avsondret landskap av farge.

Samtidig så jeg mye på David Hockney, hans fargebruk og konturer kan se ut til å ha visse likheter til graffiti. Fargepaletten hans har samme klarhet og intensitet, og tilsynelatende samme mengde hvitt i seg, som sprayboksene som er laget for graffiti. Hockneys maleri *A bigger splash (1967)* reiste jeg til Berlin for å se i våren 2012. Det var utstilt på Martin Gropius Bau hvor bilde ble vist i gruppeutstillingen *Pacific stadard time: art in Los Anegeles 1950-1980*. Maleriet er 242x244 cm. Opplevelsen av å se et såpass vellykket maleri i stort format gjorde inntrykk.

Etter å ha vandret møysommelig gjennom rommene fra start, for å kjenne på spenningen, dukket maleriet opp rundt hjørnet. Jeg brukte lang tid foran maleriet og det innfridde forventningene. Det som fascinerte meg aller mest var en skjevhet i en malt ramme komponert i bildet. Den gjorde at motivet ble mer inviterende for meg fordi linjen opptrådte som et åpent vindu. Et vindu som står litt på gløtt ut mot en

plass hvor alt er behagelig, hvor man ikke trenger å tenke, hvor man ikke kjenner sin egen kropp eller puls, et sted man bare eksisterer.

Da jeg drev med graffiti var jeg alltid veldig opptatt av å forbedre den tekniske utførelsen av en sprayet linje som var like tykk hele veien, uten drypp eller malingsstøv vedsiden av linjen.

Når jeg begynte med maleri skulle det helst ikke være synlige penselstrøk noe som førte til at jeg brukte mye teip og linjal. Skissene til maleriene mine ble utført i photoshop og senere systematisk overført til maleriet. Et maleri som var jobbet på i ukesvis var ingenting, om jeg fikk en kosmetisk blødning i fargen under teipen. Jeg kunne for eksempel bruke bilder av arkitekturen inne i Stenersenmuseet i Oslo, snu det rundt i photoshop, fjerne informasjon fra bildet, til slutt kunne det minne om russisk konstruktivisme.

Denne statiske måten å jobbe på fulgte meg videre inn på bachelorstudiet på kunstakademiet i Trondheim (KiT). Etter noen måneder på KiT, hvor lerret og blindrammer ikke var gratis som på Strykejernet kunsthøgskole, begynte jeg å jobbe mer skulpturelt og etter hvert mer og mer røft. Dette førte til en større og mer variert produksjon.

Etter kort tid delte jeg studio med en god venn som introduserte meg til mange nye teknikker. Materialer hentet fra gata, pappmasje, sement og oljepasteller.

Til sosiale sammenkomster og fester bygde vi rekvisitter som ble til en del av studiovirksomheten i form av maleri eller skulptur.

En kunstner som fanget oppmerksomheten min, og som fikk meg til å ferdigstille en ny serie arbeider tidlig på BA-studiet, var den amerikanske skulptøren John Chamberlain. Chamberlain vengte og slo på metall, malte og lakkerte objekter for og så sveise det sammen. For meg førte dette til at jeg tok tak i verktøy som slegge og lakksprøyte. Jeg hentet flate og løse metalldeleer fra metallgjenvinningsstasjonen i Trondheim. Arbeidene resulterte i skulpturelle malerier med få og heldekkende farger utført på metallplater. Jeg slo og bøyde metallet med utgangspunkt i skisser hvor flere flater er tegnet sammen for å støtte opp om en komposisjon. Siden metallet til slutt ble behandlet med klarlakk oppstod linjespillet der lyset treffer og skifter retning. Et

arbeid var alltid satt sammen av to eller flere deler. Delene ble satt sammen slik at de dannet en komposisjon som på en måte rammet inn seg selv.

Chamberlain var først og fremst en skulptør. Arbeidene hans reiser seg fra gulvet og blir frittstående i rommet. Mine metallarbeider ble hengt på vegg og hadde en mindre kaotisk oppbygning. Likhetstrekk er sporene av energi som har blitt utløst og lyset som beveger seg over de vregte lakkerte flatene.

Siste året på BA og Berlin

Siste år på BA flyttet jeg til Berlin, hvor kostnader på maling, blindrammer, lerret og husleie var mye lavere enn i Norge. Å arbeide med maleri ble en viktig del av oppholdet, da jeg ikke hadde et studio som tålte arbeid med skulptur. Derimot bygde jeg alle møblene til leiligheten jeg bodde i. Møblene satt jeg sammen av planker og annet som ble funnet rundt i byen. Alt jeg bygde det året hadde en funksjon fordi jeg trengte møbler, samtidig ble møblene veldig utradisjonelle.

Jeg besøkte Bröhan-Museum og Das Bauhaus-Archiv for å se på møbler.

Designer gruppen *The Memphis Group* blir vist i flere sammenhenger rundt omkring i Berlin. De viser et møte mellom kunst og design hvor leken med abstraksjon presser grensene for hvordan man tenker seg en stol, bokhylle eller et hvilket som helst annet møbel.

I Berlin oppdaget jeg kunstneren Thomas Scheibitz. Når jeg ser tilbake på maleriene jeg lagde i 2014-15 ser det nesten ut som jeg har jobbet med Thomas Scheibitz på samme måte som jeg gjorde når jeg først begynte å male graffiti. Jeg oppsøkte alle utstillinger hvor jeg kunne se arbeider av han. Etter å ha sett på arbeidene hans, lagde jeg hommager til han tilbake på studio. Komposisjonene hans, som ofte setter en form eller figur i forgrunn mot en bakgrunn, med et veldig dynamisk linjespill, er det jeg først ser i bildene hans. Han bruker også veldig flate fargefelt hvor penselstrøkene til tider nesten ikke er synlig. Han har flere måter å legge ned penselstrøkene på, og dette førte til at jeg åpnet meg for å se verdien av forskjellige penselstrøk i et ellers tilsynelatende statisk og følelsesløst maleri, som jeg selv arbeidet med på den tiden.

Scheibitz jobber om hverandre med skulptur og maleri og har flere atelierrom som blir brukt til forskjellige deler av en produksjon. I bøker som viser kunsten hans er det

ofte dokumentasjon fra studio. Scheibitz sier selv at han ikke liker at andre tar bilder av studio hans. Han liker å isenesette studio før han selv dokumenterer det. Disse dokumentasjonsbildene har hjulpet meg til å se hvilke muligheter et studio med stort areal kan gi. Muligheten til å kunne se arbeide fra en lenger avstand, og det å kunne gå mot arbeide og la det konfrontere meg hjelper meg til å raskere se og forstå hvordan jeg skal angripe arbeidet for å ta det videre i prosessen. Stort areal gir også mulighet til å ha flere typer verktøy til stede samtidig og flere arbeider fremme.

Jeg har vært på jakt etter studio med mye areal og det har ført meg til flere kortvarige ateliersituasjoner på steder jeg kanskje ikke hadde havnet ellers.

Dette fører igjen til at materialene jeg finner ute og bruker til skulptur varierer ut ifra hvor jeg holder til. Forskjellige land, byer, ute på landet eller i industriområder har forskjellig skrot i nærområde. Dette påvirker uttrykket mitt og byr automatisk på nye muligheter og problemer som kan eller må løses.

Å se kunst

I Berlin så jeg mye mer kunst en tidligere. Det var nye utstillinger hver uke og alltid store navn på menyen. Det gjorde at jeg kunne studere mye mer maleri og skulptur slik det er ment å bli sett.

Det å se kunst i virkeligheten tror jeg er noe av det viktigste i min kunsthistorikk.

I dag kan man ta del i diskusjonen og se alt som blir skapt gjennom digitale medier.

Det er bra og gjør kunst tilgjengelig for alle. Samtidig er jeg redd for at det kan føre til at det å se kunst i virkeligheten på en måte blir mindre viktig. Det er detaljer i alle arbeider, som til nå ikke er mulig å fremstille digitalt.

Kunst pumpes ut på digitale medier. Det påvirker kunsten, ved at den formes etter en slags digital profil. Det gjør den sårbar og kanskje aller mest det abstrakte maleriet.

Det abstrakte maleriet står i fare for å bli overfladisk. Utrykk som har dukket opp etter Instagrams tid er *zombieformalisme* og *crapstraction*.

Jerry Saltz skriver i artikkelen:

Zombies on the walls: Why does so much new abstraction look the same?

<http://www.vulture.com/2014/06/why-new-abstract-paintings-look-the-same.html>

”This work is decorator-friendly, especially in a contemporary apartment or house. It feels “cerebral” and looks hip in ways that flatter collectors even as it offers no insight into anything at all. It’s all done in haggard shades of pale, deployed in uninventive arrangements that ape digital media, or something homespun or dilapidated. Replete with self-conscious comments on art, recycling, sustainability, appropriation, processes of abstraction, or nature, all this painting employs a similar vocabulary of smudges, stains, spray paint, flecks, spills, splotches, almost-monochromatic fields, silk-screening, or stenciling. Edge-to-edge, geometric, or biomorphic composition is de rigueur, as are irregular grids, lattice and moiré patterns, ovular shapes, and stripes, with maybe some collage. Many times, stretcher bars play a part. This is supposed to tell us, “See, I know I’m a painting—and I’m not glitzy like something from Takashi Murakami and Jeff Koons.”

Et godt arbeid kan miste det viktigste ved seg, i overføring til en digital visualisering. Et maleri som tilsynelatende ikke inneholder mer enn en kluss her og en strek der, er fortsatt malt i en bestemt størrelse på et bestemt underlag. Lerrettsduken i seg selv kan være en stor del av maleriet. Hvis den er valgt og behandlet på en bestemt måte for arbeidet, er det viktig at dette kommer frem, før man avgir sin endelige mening om et maleri. Penselstrøk og hvordan malingen har blitt behandlet kan være vel så viktig.

Når malere blir inspirert og vil prøve ut noe på bakgrunn av det de verdsetter, er det kanskje vanskelig å se hvilket arbeid som ligger bak, hvis det de ser bare trer frem via en skjerm. Da kan man stå i fare for å tro at maleriene man har sett er lettere å utføre enn de egentlig er. Det er trist hvis kunstnere slutter å stille høye krav til seg selv fordi de opplever alt gjennom digitale medier.

Selv bruker jeg også mye tid på digitale plattformer og magasiner hvor jeg kan se og oppdage nye kunstnere. Deler av New Yorks kunstscene har jeg fulgt med på gjennom youtube-kanalene *James Kalm* og *James Kalm rough cut*. James Kalm er kunstner Loren Munks kallenavn når han publiserer video på youtube. Han er født 1951 og har publisert anmeldelser, hovedsakelig om maleri, gjennom tekst og video i over 12 år og dekker flere utstillinger hver uke.

Arbeid på MA-studiet

Når jeg startet på masterstudiet var det viktig for meg å ta i bruk de forskjellige verkstedene og bli komfortabel med nye verktøy og maskiner. Metall- og treverkstedet har blitt en forlengelse av mitt atelier på Khio. Det har også blitt en god måte for meg å ta på meg kunstrelatert arbeid. Hver gang jeg gjør noe for andre, får jeg mer erfaring med verktøy og maskiner. Ved å være i kontakt med andre kunstnere, lærer og ser jeg hvordan andre jobber og hva de vektlegger, som igjen kan gjøre meg oppmerksom på ting jeg selv ikke har sett, tenkt, eller vurdert å prøve ut i mitt eget.

Gjennom dette har jeg blant annet sett hvor mye en perfekt utført pidestall kan gjøre for et arbeid. Pidestallen blir automatisk en del av arbeidet og løfter verket hele veien opp fra gulvet til den høyden jeg som kunstner ønsker at det skal bli sett fra. Hvorfor skal jeg ikke da også gi pidestallen noe ekstra. Når jeg jobber med dette i tankene, våkner materialfetsjen i meg og jeg begynner å eksperimentere på en måte som får meg til å føle at kunst og design møtes. For meg virker det som design er litt tabu innenfor kunstscenen, men det kan også være at det for meg er en uskyldig ”guilty pleasure” som jeg må få utløp for.

Man kan se til design og få en oppfatning av balanse mellom materialer, mål og dimensjoner. De kan stjeles rett ut og settes inn som estetiske grep som løfter kunstarbeidet opp. Problemet oppstår når arbeidet forhøyes på visuelle verdier som ikke er originale. Simpelt design som alle kan ta i bruk fordi det gjennom historien har blitt stående igjen som triks eller grep hvor visuelt estetiske verdier kommer frem.

Jeg elsker å se betong i gallerirommet, betong og jern sammen er enda bedre. I de siste skulpturarbeidene mine har jeg begynt å sveise og støpe plataer som kan løfte skulpturer. En annen kvalitet som betong og jern har, er kraften det tåler å bli utsatt for. For meg er denne kraften noe jeg oppfatter med en gang jeg står foran et verk. Kanskje det har med at materialet viser frem vekten og den faktiske fysiske kraften det har som en kunstnerisk kvalitet i seg selv, i tillegg til form, farge, ide og konsept.

I Chris Burdens verk *Beam drop, Inhotim (2008)*, er materiale, kraft og energi det som spiller seg ut. Verket er fryst i tiden, men det finnes video av hvordan bærebjelker av metall slippes, en etter en, ned i betong.

Arbeidsprosessen min på MA har ført til at jeg ikke lenger ser på skissene mine som spesifikke for maleri eller skulptur. Jeg ser på dem og prøver å finne ut av hvordan jeg kan fremheve potensialet jeg ser i skissen på best mulig måte. Vil jeg komme nærmere det jeg ønsker å se gjennom å skape det som maleri eller skulptur? Ofte ender det opp med å bli prøvd ut på begge måter. Det gjennomgår en utvikling som greiner ut i nye arbeider. Arbeidene går gjennom en liten evolusjon. Et slags genmateriale som utvikler seg innenfor visse rammer, og jeg ser et klart slektskap mellom arbeidene. Arbeidene blander seg på nytt med nye måter, etter hvert som de blir til. Til slutt sitter jeg igjen med en familie av arbeider. Et sted i utviklingen blir spranget så stort at jeg ikke lenger drar direkte kjennskap til de forrige arbeidene. Da kan det se ut til at jeg går inn i ny epoke og en ny familierelasjon blir til. Jeg kan jobbe parallelt med de forskjellige relasjonene.

Siden jeg startet med kunst har arbeidsprosessen forandret seg flere ganger.

Det har gått fra abstrakt maleri komponert med geometriske flater med millimeter presisjon til mer brutalt arbeid med metal.

Akrylmalingen har blitt byttet ut med olje og maleriene har fått en slags Matisse inspirert ornamentikk hvor deformerte planteaktige figurer opererer i forgrunn.

Duken bearbeides og jeg kan ofte få assosiasjoner til skoglandskap og løv, mose, stein og andre ting som bakken i skogen består av. Det er ikke nødvendigvis fargene jeg ser, men hvordan de forskjellige valørene og elementene ligger sammen på bakken.

Per Kirkeby og Andreas Erikssons måte å behandle malingen på og deres strøk er malere som har fått meg til å se en kvalitet jeg selv ser på som en slags siste epoke av det vi kaller nasjonalromantisk maleri. Det ser ut som det de maler på 3x2 meter og større, er utsnitt av noen få centimeter av litt gress, stein og en bjørk i et av maleriene fra Johan Christian Dahl (1788-1857). Det kan se ut som et nasjonalromantisk maleri som er helt ute av fokus og gnidd utover til man sitter igjen med en slags horisont i et landskap hvor bunn og topp i bilde adskilles i forskjellige valører i paletten eller mengde olje eller terpentin som er påført.

Relasjoner mellom farger

Over det siste året har jeg blitt fanget av fargen orange, og da speiselt, vermillion eller sinober. Når jeg jobber med maleri blir farge for meg en helt naturlig del av prosessen som kontinuerlig må utforskes.

Farge kan besitte en utrolig utstråling som gjør at øye til betrakteren kan fanges og guides inn i det som vises på den malte flaten. Farge kan forføre betrakteren.

Etter å ha sett maleriene til Ryan Mosley i gruppeutstillingen *Painters' Painters* på Saatchi gallery i London i 2016 så jeg hvordan han bruker linjen som oppstår mellom to flater som møtes. Hvis du legger ned en lyssterk farge, så to felter over med mørkere farger som møtes men som har en åpning i mellom seg, vil den sterke fargen oppfattes å lyse utrolig mye sterkere enn hvis den hadde vært alene utover hele maleriet. Ved å la den ligge under noe annet og stikke seg frem mellom møtende flater skjærer den seg gjennom det øyet ser og gir formen betrakteren ser på en magisk aura.

I hverdagen ser man vanligvis ikke hvor sterkt farger kan lyse. Pigmentene som blir brukt i den mest lyssterke malingen er ikke hverdagskost. Ved å ta i bruk disse å stille de opp mot en kontrast kan jeg oppnå en effekt som vil gjøre at det jeg legger i maleriet mitt kan leve sitt liv med en magisk aura omkring seg. Den løfter motivet frem og ut til betrakterens beskuelse.

Formatene jeg bruker både i skulptur og maleri går fra 90x120cm og oppover.

Jeg trenger å komme opp i en hvis størrelse for å kunne jobbe. Jeg liker å oppleve at jeg på en måte gir arbeidene en personlighet og denne tilknytning til arbeidene er lettere for meg å oppnå hvis de skapes i kroppslige formater.

Jeg avslutter teksten med utdrag fra to intervjuer og en samtale.

Chris Burden I samtale med kunsthistoriker Dr. Thomas Crow

24. mars 2012 ved Pomona College

<https://youtu.be/6WuBUlyh2zY>

Critical decision, i dont want to wait to have the possibility to make a critical decision...

Very few students came in to work after class. And artist named David Grey came

to work here. He bought a lot of plywood, i realised that that stack of plywood was mine, no one else was using it.

Chris Ofili intervju med Tate 2010

<https://youtu.be/57f8F22x2AU>

What you looking at is a combination of my effort/effects? And what the painting

saying independent of me, it is saying more than me now, so i can just listen.

You

know,... there was a point where i was saying more, and the painting was doing

most of the listening and you know, there is occasional points of serious disagreement, but ah.. You know, we are friends now.

Charline Von Heyl intervju med Tate 2012

<https://youtu.be/3ddIreXQMIw>

What i want to do with a painting is to establish the relationship of now, you know that you are actually in the moment, in front of a painting, and something happens. What i want to happen is that the space between the painting and the viewer gets activated. And it activate the viewer to form a relationship . so the painting almost hover in front of itself. Between the viewer and the canvas.

I have always dealt with trickery, and i love it. I have this hole bag of tricks that I add things to all the time. And i start already in the paperworks, and its never drawings in the old fashioned way, there is collage ink spray wax, you

name it. And its the same with the paintings, they never build up sculpturealy, in the way that there actualy a lot of paint on the canvas, but they often look. If you do create something, you do design it, i do see the paintings as design, butt hen there is this one moment of the unknown where it slips through my design poseibilities, and thats where it actualy kind of makes it self.

A lot of painting comes of frustration, you know how often does it happenst hat a painting is made in five minutes. And when it dosent happen i will have to build it up and build it down and destroy it and work it up again. Carefully everything that looks like its realy fast, doing that realy slow, and reversing the values. Next move is going to be a move that is counterintuative, becuae i know that im going to get more out of it by having a juxtaposition that i dont understand myself. Out of that friction comes charge, you know, i can charge the work through the different steps of building it up, and until i have it again at a point where i look at it and think, how the fuck did i do that. Thats kind of where i want to get it.