

**Når en
sommerfugl
slår med vingene**

Bjørn Melbye Gulliksen

Galleberg Forlag

Innhold

1	Fra Gras-gruppas aksjonisme til Osvaldmonumentet	s 4
2	Billedkunstneres fagpolitiske talsmann	s 38
3	Utvalgte arbeider	s 46
4	Daidalos fra dadaland	s 74

Fra Gras-gruppas aksjonisme til Osvaldmonumentet

Fra det realpolitiske til et mytologisk billedunivers

Bjørn Melbye Gulliksen (f. 1946) arbeider med et multimedialt uttrykk med hovedvekt på skulptur og installasjon. Det som særpreger arbeidene, er at de stiller filosofiske spørsmål til den kunstneriske prosessen, kunstnerrollen og begrepet autentisitet. Et annet tema som gjennomstrømmer hans virke, er problematiseringen av forholdet mellom kunst, vitenskap og teknologi. Det er 20 år siden Gulliksen deltok på utstillingen som markerte åpningen av Haugar Vestfold Kunstmuseum i 1995. Han var den første kunstneren som stilte ut i museets borggård der han presenterte *Daidalos har landet*, en rekke skulpturer i larvikitt som tematiserte Hybris, (overmot) med utgangspunkt i myten om Daidalos og Ikaros. De andre deltagerne var den slovenske kunstneren og arkitekten Marjetica Potrc og Leonard Richard.

Gulliksen kom inn i kunstverdenen med en kulturbakgrunn fra verkstedsindustrien der han tilegnet seg solid håndverksmessig og fagpolitisk erfaring. Med denne bakgrunnen fikk han også en innsikt som hadde overføringsverdi til hans fagpolitiske arbeid for å styrke billedkunstneres rettigheter og arbeidsvilkår. Innsikten i fagforeningsarbeid og organisasjonskultur fikk han bruk for i rollen som leder for Unge Kunstneres Samfund og som styreleder for Norske Billedkunstneres Fagorganisasjon (NBFO) der han jobbet aktivt for garantiinntektsordningen og opprettelsen av billedkunstneres visningsvederlag. Han ble tatt opp i Gras-gruppa i 1970 der han utover sin rolle som billedkunstner også opprettet studiesirkler og holdt kurs i fagpolitisk organisasjonsarbeid.¹

I 1969 holdt Gulliksen sin første separatutstilling på Unge Kunstneres Samfund i Oslo. Utstillingen inneholdt malte relieffer utformet i materialer som aske, lim og stål. Han undersøkte det taktile gjennom en vektlegging av materialenes egenkvaliteter og uttrykkspotensiale. De ble relatert til Antoni Tàpies (1923–2012) følelseladete, abstrakte ekspresjonisme hvor sand og riss i overflaten skapte et lyrisk uttrykk. Det var to forhold ved denne utstillingen som skulle vekke oppmerksomhet i mediene, det ene var arbeidernes multimediale utforming som fikk kritikeren Johan Fredrik Michelet til å reise spørsmålet om hvor vidt debutanten var maler eller skulptør. At materialbildene skulle vekke oppmerksomhet på grunn av at de utfordret de etablerte skillelinjene mellom ulike kunstneriske teknikker, formidler mye om kunstbegrepets vilkår i Norge i 1960-årene. I begynnelsen av 1950-årene startet Robert Rauschenberg (1925–2008) med sine Combines, hybride uttrykk med skulptur, maleri og assemblage som skulle inspirere Kjartan Slettemarks Vietnam-bilde (1965) som vakte sterk motstand da det ble stilt ut i UKS monter på Eidsvoll plass, utenfor Stortinget. Reaksjonen kom ikke utelukkende som følge av verkets radikale budskap, men også på grunn av dets overskridende form der en ekspressiv bruk av rennende plast viste en skrikende munn, kombinert med en brent dokke og det amerikanske flagget. Reaksjonen reflekterte også det faktum at kunstakademiene i 1960-årene var basert på inndelingen i ulike linjer for maleri, grafikk og skulptur. Høstutstillingsjuryen var på denne tiden i tvil om hvordan de skulle kategorisere slike uttrykk som befant seg et sted mellom skulptur og maleri, noe som medførte at de opprettet en ny kategori for materialbilder.² Det andre forholdet som vakte oppmerksomhet, var at kunstneren oppfordret publikum til å ta på kunstverkene, et trekk som kan betraktes som et ønske om interaksjon og dialog med publikum. Oppfordringen kan også betraktes som en kritisk kommentar til den tradisjonelle museumspraksisen hvor berøring kun tillates hvis det utgjør en del av kunstverkets ide. Dette grepet kan betraktes i sammenheng med at Gras-gruppa ga ut en bok i 1969 med tittelen *Kunst for menneskene eller museet?* hvor de rettet kritikk mot museenes mangel på nytenkning og samfunnsaktualitet. Blant de 11 deltagerne i boken var Willibald Storn, Per Kleiva, Jan Radlgruber, Asle Raaen og Morten Krogh. Gulliksens intensjon var å redusere fremmedgjøringen mellom kunsten og betrakteren ved å skape en fysisk mulighet for berøring. Perspektivene rundt det å vektlegge publikums deltagelse som en konstituerende del av verket, har Gulliksen videreført i flere senere arbeider. Spesielt er dette aspektet fremtredende i hans mange konseptuelt orienterte evighetsmaskiner, lykke/skjebne-hjul og ikoner. Publikum kan snurre på *Lykkehjul*, eller flytte på klossene i *Ikon* slik at bildet endrer seg, eller endre ordene slik at meningen forandres i *Kjøleskapslyrikk*.³

På UKS jubileumsutstilling i 1970 vakte Gulliksen oppmerksomhet med *Svevende mann*, en hodeløs figur utformet som et hylster hengende fra taket over en bunke med sosialistisk litteratur, deriblant Marx, Engels og Lenin. Den martrede skikkelsen kan fortolkes som et kritisk innspill til forholdet mellom det individuelle og ideologiske. For hva slags menneskesyn ligger til grunn når en politisk ideologi blir så dogmatisk at det ikke er plass til differensierte meningsytringer? Dette er en problemstilling som ikke bare



Svevende mann, 1970

gjorde seg gjeldende i AKP (m-l) sin organisasjonskultur, men er en generell utfordring i enhver ideologisk, politisk kontekst. I tilfellet *Svevende mann* kan det tomme skallet henvise til relasjonen mellom individ og ideologi der figuren enten fylles eller støter den politiske dogmatismen fra seg. Den svevende kokongen som styrter mot grunnen kan derfor symbolisere hvordan det individuelle kan stå i fare for å bli marginalisert under en kollektiv opphøyelse av en tenkemåte der systemet blir viktigere enn mennesket.

Gras (1969–1973) og den politiske kunstnerens aksjonsradius

I 1970 ble Gulliksen medlem i Gras-gruppa, et radikalt kunstnerkollektiv som opprettet fellesatelier, dannet ulike fora for politiske diskusjoner og arrangerte utstillinger. Per Kleiva og Willibald Storn var initiativtakerne til den sosialistiske kunstnergruppa som utførte imponerende mange aksjoner og utstillinger i løpet av en fireårsperiode. Gras-gruppa bedrev en utstrakt politisk og institusjonskritisk praksis gjennom aksjoner og performance i det offentlige rom, der den mest omtalte happeningen er Willibald Storns *Coca-Donaldsammfunn-ikke ta meg* (1969) som vakte stor oppmerksomhet under presentasjonen i Kunstnernes Hus. I Oslo hadde Gras lokaler i Christian Kroghs gate hvor de trykte plakater, kort og grafikk som ble spredt ut i det offentlige rom. Dette var i realiteten originalgrafikk, trykket for hånd og gjerne i flere farger. Trykkene ble limt opp i byens gater i nattens mulm og mørke, noe som medførte at syv Gras-medlemmer ble arrestert og bøtelagt i 1972. De lagde også plakater, bokforsider og illustrasjoner i samarbeid med andre organisasjoner, forlag og tidsskrifter som bladet Profil, forlaget Oktober og Norsk Forfattersentrum. De var også involvert i oppsetningen av Nationaltheatrets stykke *Svartkatten*. I Gras' grafikkmappe fra 1971 finner vi 14 trykk, et for hver av kunstnerne som var med på den tiden: Siri Anker Aurdal, Øivind Brune, Bjørn Melbye Gulliksen, Anders Kjær, Per Kleiva, Morten Krohg, Bjørn Krogstad, Eva Lange, Victor Lind, Olav Orud, Jan Radlgruber, Asle Raaen, Egil Storeide og Willibald Storn.

Aktivitetene og diskusjonene i Gras fikk stor betydning for utviklingen av billedkunstnerens vilkår i Norge, spesielt gjelder det utviklingen av statens stipend og vederlagsordning. Som Jon Øien skriver i sitt essay *Billedkunstnerens fagpolitiske talsmann*, var Gulliksens rolle sentral i etableringen av vederlagsordningen som skulle sikre kunstneren en autonom posisjon som en meningsberettiget samfunnsaktør som kunne operere fritt, uavhengig av salg. Gjennom 2000-tallets økende oppmerksomhet rettet mot kunstens økonomiske verdi, som er et annet barometer enn dens humanistiske og kritiske verdi, er det viktig å fremheve pionerene bak kunstnerens stipendordninger og fagpolitiske rettigheter, som er velfungerende om man sammenlikner med de marginale støtteordningene som finnes ellers i Europa.

I september 1970 ble den første og største Gras-utstillingen holdt i Trondhjems Kunstforening. Opprinnelig ble de først invitert til å lage en utstilling med tittelen *Miljø 70*, men som følge av manglende økonomisk tilskudd arrangerte de utstillingen *Kul-*

turpakken 70 – en gave til Trondheim by. Hele utstillingen ble bygd opp på stedet, med ulike miljøer, et eksempel på det var da Storn laget et lekerom for barn. Kunstforeningens styre reagerte så sterkt på utstillingen at de valgte å avsette sin intendant Trygve Neergård (1938–2002). I 1972 trykket Gulliksen Nei til EEC-plakaten *Samarbeid og Felleskap* som tar utgangspunkt i 1000 kroner-seddelen. I medaljongene vises portrettene av daværende leder for arbeiderpartiet, Trygve Bratteli og høyrepolitikeren Kåre Willoch. Kunstneren retter en kritisk kommentar til kapitalismens undergraving av demokratiet, og hvilken vei nasjonen ønsker å ta symboliseres ved at et spørsmålstegn erstatter den norske riksløven. Trykket ble spredt i over 2000 eksemplarer, hvorav flere ble beslaglagt av politiet. Silketrykket ble trykt på lerret og plassert inn i en gullramme med den påmalte skriften «Folkemakt mot Kapitalmakt, Stem Nei!» Det ble utstilt som byens bilde i UKS glassmonter foran Stortinget på Eidsvolls plass, der Kjartan Slettebakk syv år tidligere viste Vietnam-bildet som skulle vekke så sterke reaksjoner. Gulliksens bidrag ble den mest populære EEC-plakaten fra Gras, noen ble klistret opp i byen under nattlige aksjoner og andre ble brukt i 1. mai-toget i 1972. Som følge av aksjonene ble i alt 13 personer anholdt og to arrestert. Gras-gruppa hadde til og med en bøte-kasse med en grense opp til 100 kr som kunne hjelpe avbetalingen til de mange aksjonistene med dårlig økonomi.⁴ I september samme år arrangerte UKS utstillingen *Billeduttrykk i EEC-kampen* hvor 25 kunstnere deltok med til sammen 94 arbeider. Gras-gruppen mobiliserte også studiesirkler mot EEC hvor Gulliksen og Siri Anker Aurdal var ledere. Arbeidet med politiske plakater fortsatte i 1973 da de utformet en serie som bygde på pressereportasjer hvor intensjonen var å avsløre kapitalkreftene og imperialismen.

Gulliksen begynte på Statens kunstakademi i Oslo i 1973 under Alf Jørgen Ås (1915–1981) hvor tradisjonen fremdeles var preget av Matisse-elevenes akademisme. Man kan forestille seg at med Gulliksens brede samfunnspolitiske og kunstneriske erfaring måtte undervisningen fortone seg som en formalisme ute av takt med sin egen samtid. Man kan spørre seg om kunsten noensinne har hatt en så direkte aksjonspreget form i Norge som når Gras-gruppa mobiliserte til den massive motstanden rettet mot Norsk EEC-medlemskap. Det er også interessant å relatere deres politiske motstand til den siste rapporten fra OECD som viser at gapet mellom rike og fattige nå er større enn på 30 år, en trend som ifølge den franske samfunnsøkonomen Thomas Piketty har svekket den økonomiske veksten. I boken *Kapitalen* (2014) setter han den økonomiske ulikheten på agendaen, og under hans foredrag på Universitetet i Oslo stilte han seg kritisk til regjeringens kraftige kutt i formueskatten og fjerning av arveavgiften hvor det eneste sammenlikningsgrunnlaget han trakk frem i Europa, var Italia under Silvio Berlusconi. Konsekvensene av skattelettene er at forskjellene også øker ytterligere i Norge, og at demokratiet og velferdsstatens grunnpilarer trues. Følgene av denne utviklingen, som også har medført kutt i kulturrådets bevilgninger, burde medføre en ny Gras-bevegelse, et nytt politisk opprør blant kunstnere og intellektuelle.



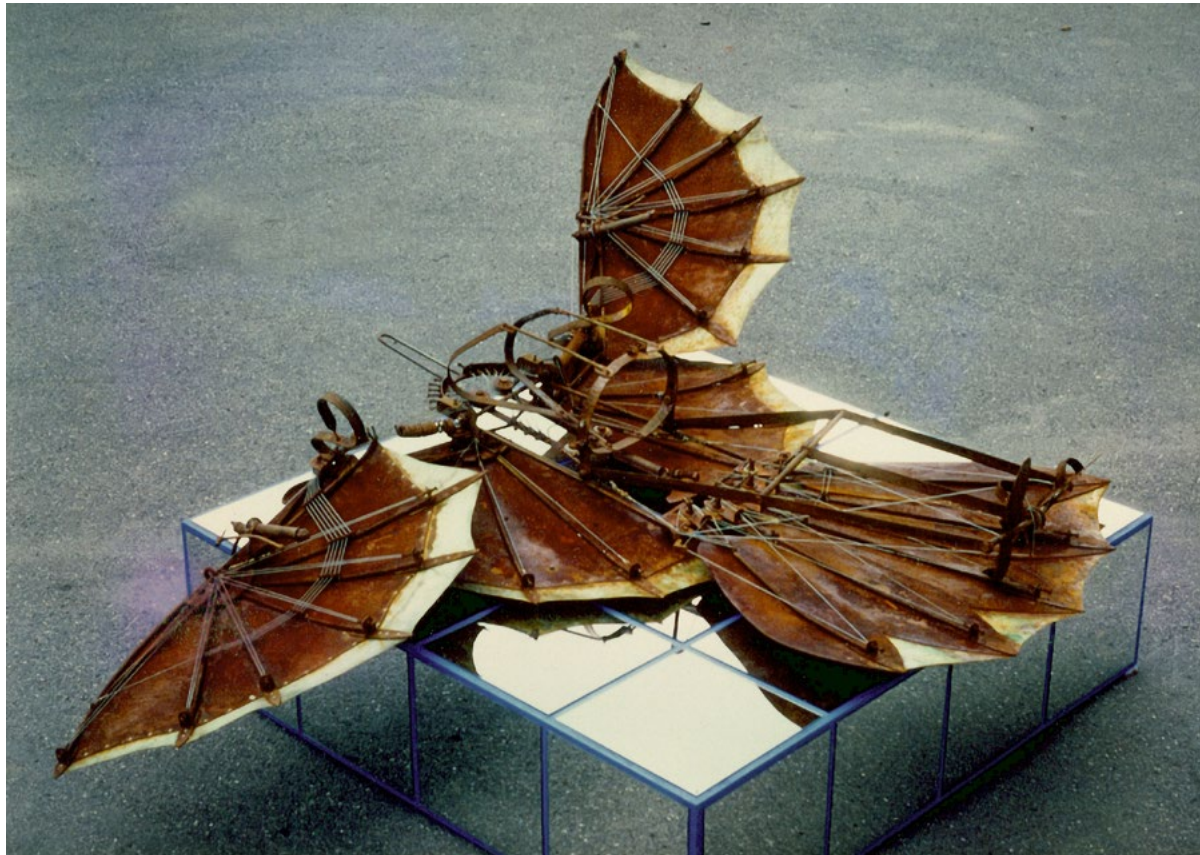
Samarbeid og Felleskap, 1972

Hybris – vitenskapens etiske dilemma

I begynnelsen av 1980-årene skulle arbeidene til Gulliksen innta en større konseptuell retning hvor han stilte grunnleggende filosofiske spørsmål til hvilke samfunnsmekanismer og mytologier som definerer kunstbegrepet. Han rettet også i økende grad sitt virke inn mot en problematisering av forholdet mellom kunst, teknologi og vitenskap. For å anskueliggjøre denne tematikken vendte han interessen mot den første opprinnelsesmyten i Vestens historie som tematiserer hvordan vitenskapelige oppfinnelser, hvis de styres av menneskets destruktive og ærgjerrige sider, gjerne får en fatal utgang. Myten om Ikaros berører sentrale temaer både i en eksistensiell og samfunnsmessig kontekst, for Daidalos finner opp briljante ting som ofte er til stor nytte for han selv eller andre. Samtidig tvinges han til å motvirke de negative konsekvensene som driver han inn i stadige nye avanserte oppfinnelser. Den destruktive spiralen forfølger Daidalos og kan fortolkes som et faustistisk tema hvor fremskrittets teknologiske utvikling ofte kantres av uforutsette bivirkninger. Fremskrittets problematikk er nærværende, men teknologiens frembringelser og dens slagside får negative konsekvenser når makt, og egoisme blir det styrende prinsippet. Det fatale utfallet av Ikaros' overmot eller hybris kan på den andre siden tolkes som en metafor for kunstens grenseoverskridende rolle og at uten troen på det umulige er vi forlagt. Det innovative, grensesprengende er like sentralt for den teknologiske forskningen som for kunstens vesen.⁵ Ikaros og Daidalos viser til ulike perspektiver som samles opp i Gulliksens kunstneriske virke der det vitenskapelige møter det irrasjonelle.

På dette grunnlaget utforsker Gulliksen fortellingen om Daidalos, den greske mytologiens vitenskapsmann og oppfinner.⁶ Daidalos ble straffet av kong Minos for skapelsen av Minotauren ved at han og Ikaros ble sperret inne i labyrinten. Siden kong Minos regjerte over hav og land, besluttet Daidalos seg for å ta luftveien og ved hjelp av voks og fjær konstruerte han to par vinger til seg selv og sønnen Ikaros. Vingen blir i denne historien en metafor på fluktens nødvendighet for overlevelse. Luftveien representerer også det territoriale felt som ikke lar seg eie, og som eksisterer utenfor den menneskelige kontroll. Her finner man en parallell til kunstens frihetsbejaende forutsetninger. Den unge Ikaros glemte raskt sin fars advarsel om ikke å fly for lavt slik at vingene ble tynget av fukt eller for høyt opp mot solen, slik at voksen smeltet. Han fløy høyere og høyere helt til solen smeltet voksen, og han styrtet ned i havet og druknet.

Straffen som Ikaros får som følge av sitt overmot og transcendent søken har nå rammet faren Daidalos, arkitekten bak ideen om voksen og vingene som gestalter menneskets lengsel etter fysisk overskridelse. Det er flere sivilisasjonskritiske perspektiver i myten det kan være relevant å trekke frem for eksempel dobbeltheten i vingenes løfte om frigjøring og overskridelse som ender med et ulykkelig fall mot grunnen. Hvis man betrakter symbolspråket i myten, eksisterer det en kamp mellom destruktive og konstruktive krefter. Denne ideen samles opp i *Daidalos har landet*, hvor den formmessige inspirasjonen er hentet fra Leonardo da Vincis Ornitopther



Daidalos har landet, 1986

(flyvemaskiner). Lengselen etter overskridelse og skaperkraftens bestrebelse på frigjøring kontrasteres i dette verket med de destruktive nedadgående kreftene som gestaltes i Ikaros' fall. Det er akkurat som om denne koblingen mellom en transcendent søken etter overskridelse som resulterer i hybris og fallet, formidler en psykologisk så vel som sivilisatorisk brist.

En hyllest til overskridelsen

Ideen med vingen som en metafor for kunstens overskridelse viderefører Gulliksen i en serie hommager til betydningsfulle kunstnere som Josef Beuys (1921–1986), Marcel Duchamp (1887– 1968) kunstnergruppen General Idea (1967–1994) og Per Kleiva. Gulliksen debuterte med dette temaet i Oslo kunstforening i 1986 hvor han også stilte ut skulpturer inspirert av Leonardo da-Vincis flyvemaskiner som man kunne spenne på seg. I denne presentasjonen relaterte han den greske myten om Daidalos til fire kunstnere som med forskjellige virkemidler har overskredet tidligere tradisjoner ved å utarbeide nye visuelle språk og metoder.

Marcel Duchamps ready-made endret kunstbegrepet radikalt ved å fokusere på den bakenforliggende ideen som grunnlag for verkets innhold og argumentasjon. Han utviklet ideen om ready-mades som oppløste kunstverkets håndverksmessige tilblivelsesprosess, ved at han tok i bruk hverdagslige objekter som ble dekontekstualisert i form av nye sammensetninger og ved at de ble brakt inn i gallerier og museer. Josef Beuys endret kunstbegrepet ved å utvide det til å omfatte det han kalte sosial skulptur, hvor verkets gjenstandskarakter ble utvidet til å omfatte konseptuelt funderte samhandling og installasjoner med utradisjonelle, forgjengelige materialer. Per Kleiva var hovedarkitekten bak grunnleggelsen av Gras- gruppa, og han endret relasjonen mellom kunst og politikk ved at et politisk budskap kunne inneholde et mangfold av betydningslag, utformet i et poetisk billedspråk. Den konseptuelle kunstnergruppen General Idea utvidet kunstbegrepet ved å ta i bruk massemediene og det offentlige rom på en ny måte.

Kunstnerne som Gulliksen har valgt ut, har en fellesnevner i at deres kunstneriske virke har transcendert tidligere betraktninger rundt kunstbegrepet. Vingen blir i denne sammenhengen et tegn på at kunsten er betinget av paradigmeskifter og overskridelse for å være bærekraftig og meningsfull i et moderne samfunn. Objektene i utstillingen viste vinger som ble utformet i stein eller myk skumgummi som for å poengtere et motsetningsforhold som medfører at skulpturen peker tilbake på seg selv som objekt for undring og kontemplasjon. Som følge av at Gulliksen trekker inn den greske myten, er det også påfallende at vingen blir koblet til hybris, som ligger til grunn for kunstnerrollens forutsetninger hvor det å tenke det umulige og realisere visjoner som overskrider virkeligheten er en nødvendig forutsetning for kunstens eksistensberettigelse.

I *Hommage til Josef Beuys* refereres det til verket *Flokken* (1969) hvor en rekke kjelker kommer ut av en folkevognbuss. Oppå kjelken er det bundet fast filt-ruller og lommelykter



Hommage à Josef Beuys, 1986



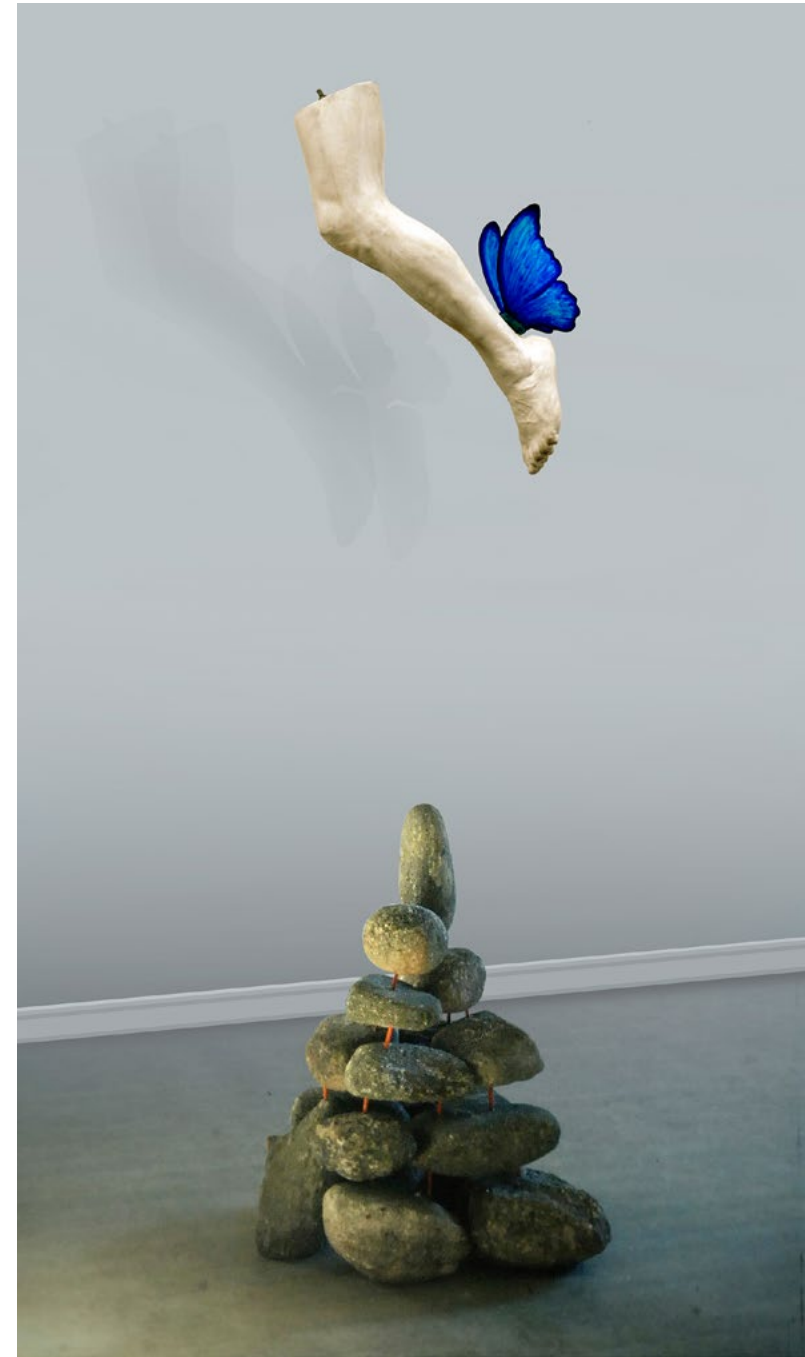
Hommage à General Idea, 1986

som tar utgangspunkt i Beuys dramatiske bakgrunn som pilot i det tyske Luftwaffe under andre verdenskrig. I 1944 ble han skutt ned over Krimhalvøya. Han ble lettere skadd og fikk behandling ved et feltsykehus. Denne hendelsen omskrev Beuys til at han ble reddet av nomadiske tartarer som holdt han varm ved å dekke ham i fett og pakke ham inn i filt. Han bygde opp en myte rundt egen identitet som har en religiøs klangbunn da fortellingen inneholder en oppstandelsesmyte som kan overføres til Beuys betraktninger rundt vår egen sivilisasjon, som han mener at bare kan reddes ved at vi lytter til nomadefolkets nærhet til naturen, kunnskaper som er tapt i vår sivilisasjon. Oppstandelsesmyten har blitt ikonisk i kunsthistorien og danner utgangspunktet for Beuys symbolske materialbruk hvor legingen av egne sår overføres til sivilisasjonens brister der andre verdenskrig utgjør et sentralt, kollektivt minne. Når myten har festet seg, er det ikke så viktig om den blir tilbakevist i ettertid, for til kunstens vesen tilhører det en god porsjon mytologier som handler om å konstruere opp virkeligheter hvor visse tegn, symboler og materialer blir forbundet med kunstnerens identitet. Det er nettopp denne mytologien som problematiseres i Gulliksen's arbeid hvor det opphøyde og ikoniske brytes ned i hverdagens små detaljer, ved at kunstneren med et humoristisk tilsnitt anvender sitt eget liv som utgangspunkt for kjelken, krykkene, vingene samt en gipsavstøpning av kunstnerens fot. Det finnes en dualisme i verket, for ønsket om frihet og det å kunne overskride gestaltes i vingemotivet, mens fallet viser menneskets begrensninger og sårbarhet.

Vingene forflytter seg videre til *Hommage to General Idea* som er et fragment fra en bord påført med akrylmaling på en tuffstein. Den kanadiske kunstnergruppen var pionerer på konseptuelle og multimediale uttrykksformer. Ikke minst er de kjent for sine sosiale intervensjoner der de blant annet tok i bruk TV, reklame, utstillingspaviljonger og det offentlige rom. General Idea arbeidet med utgangspunkt i en frigjøringsstrategi som insisterte på å synliggjøre hvordan aids epidemien ble fortiet som følge av samfunnets tabuer rundt homofili. Fra 1967 til 1994 produserte de 75 offentlige kunstprosjekter som problematiserte kjønn og identitet ut fra de homofiles situasjon der det største var *One Year of AZT/One day of AZT*. Utgangspunktet for de monumentale serielle objektene var aidsmedisiner i form av forstørrede piller. I Gulliksen's hommage er referansen tatt fra installasjonen *Miss General Idea Pavilion* (1984) som viste objekter med tydelig henvisning til heraldikkens ikonografi, men hvor de falliske, maskuline fabeldyrene er blitt erstattet med en kongepuddel. Kongepuddelen er frisert, ufarlig og er blitt et symbol for Queer theory. Den er bevinget og kjedet sammen i et ornament som danner en høyst ukonvensjonell bord. Arbeidene deres ble ofte distribuert gjennom massemedier som postkort, plakater, trykk, tapeter, ballonger og pins. Herfra kan man trekke en linje inn til Gras-gruppa og deres anvendelse av kunstneriske aksjonsformer der nettopp distribusjon gjennom plakater og grafikk var et hovedtema. I *Hommage til Marcel Duchamp* har Gulliksen erstattet sykkelhjulet med en vinge av stein som motarbeider forestillingen om muligheten for å fly. Her berører han hvordan myter konstrueres, også etter kunstnerens død, for *Sykelhjulet* (1913) er Duchamps første ready-made hvor to masseproduserte deler, et sykkelhjul og en



Hommage à Marcel Duchamp, 1986



Hommage à Per Kleiva, 1986

kjøkkenstol er montert sammen til den første kinetiske skulpturen. Duchamp uttrykte at han kunne meditere over det snurrende hjulet som flammene i en peis, og det var ikke før noen år seinere at han definerte objektet som et readymade. Den originale versjonen fra 1913 ble borte, så Duchamp lagde en ny skulptur i 1951 og mente den var like mye verdt som den originale. Mange av verkene til Duchamp ble rekonstruert etter hans død og utgitt i mange replikker, noe som har skapt diskusjoner rundt autentisitetetsbegrepet. I motsetning til Duchamps readymade er alle objektene til Gulliksen håndlaget, og i den prosessen ligger det noe absurd, nemlig det å appropriere et readymade gjennom en tradisjonell håndverksmessig tilnærming. I *Hommage til Per Kleiva* har han fått tilgang på en avstøpning av kunstnerens fot som henger fra taket og er påført plastvinger som gir assosiasjoner til Hermes, gudenes budbringer i den greske mytologien. Per Kleiva var utvilsomt Gras-gruppas fremste arkitekt og viste hvordan kunstnerrollen og kunsten må endres for å stå i en nær dialog med samfunnsrelaterte problemstillinger. Under den svevende, men aktive foten er det utformet en varde i brostein med innsatte glassprismer som markerte veiviserens høydepunkt.

Tilfeldighetens magi og evighetsmaskinenes programmering

Et sentralt trema i Gulliksens kunstneriske virke har vært å stille filosofiske spørsmål ved hvor mange mulige variasjoner som kan gis innenfor en ramme som i utgangspunktet kan synes å være begrenset. Det første verket som antydte denne analytiske dreiningen i hans kunstnerskap, var *Variasjoner* fra 1987 der han begrenset silketrykkenes komposisjoner til en blå treplate, en stålkasse og 3 marmorplater. Han fant 1024 variasjonsmuligheter innenfor denne gitte rammen, og av disse ble 48 trykk realisert. Som følge av interessen for de uendelige variasjonsmulighetene som eksisterer innenfor det som kan fortone seg som en begrenset ramme, begynte han å interessere seg for tallsystemer og kaosteorier, noe som medførte at han oppsøkte forskningsmiljøer innenfor fysikk ved universitetet i Oslo. Via atomfysikeren Hallstein Høgåsen fikk han tilgang til regnemaskiner hvor det høyeste tallet som kunne oppnås var på 800 siffer. Utfordringen man står overfor når en konfronteres med et så stort tall, er hvorvidt mennesket har kapasitet til å kunne anskueliggjøre størrelsen eller om erkjennelsen utelukkende eksisterer på et abstrakt plan. Hvis man overfører denne tanken til det store antallet variasjonsmuligheter som ligger innenfor skapelsen av et kunstverk, gir det et fantastisk bilde av kreativitetens muligheter og hvor presist gode kunstneriske ideer utformes, når et valg tas. I *Ikon svart/grå/hvit (prototyp)* problematiseres dette aspektet, bildet som bygger på et fragment fra en mosaikk, består av 1024 trekantede treklosser som kan dreies slik rundt at de viser enten den svarte, grå eller hvite siden frem. Ved siden av ikonene vises fem ulike rammer som illustrerer hvor mange variasjonsmuligheter som finnes innenfor et ulikt antall brikker, hvor eksempelvis fire brikker viser 81 variasjonsmuligheter, mens ni brikker viser 19 683 variasjonsmuligheter. I *Ikon 6 farger (prototyp)* inneholder ikonet 1024 trekuber med farge på hver side. Disse klossene tas ut og settes tilbake og viser naturlig nok flere variasjonsmuligheter. Disse to verkene har en fellesnevner i at antallet klosser på 1024



Ikoner, 2003

tilsvarende ikonene på datamaskinen med 32x32 pixler og 6 farger. Antall mulige variasjoner utgjør da et tall som kan skrives med ca. 800 siffer. Begrepet ikon blir anskueliggjort i et historisk og samtidig perspektiv ved at linjene trekkes opp fra de tidlige kristne mosaikkene til slik begrepet anvendes i vår digitale tidsalder.

Billedmaskinen, lykkehjulet og lottospillet parodi

I den ultimate billedmaskin som forblir et teoriprojekt filosoferer Gulliksen videre på Jorge Luis Borges (1899–1986) novelle *Biblioteket i Babel* (1941) som inneholder alle mulige kombinasjoner av bokstaver, skille tegn og mellomrom nedtegnet i bøker, og dermed også den sannferdige beretningen om din død og fremtidens historie i minste detalj samt kommentarene til hele vitenskapens nedtegnelser. Den ultimate billedmaskinen er ment å være en parallell til boksamlingen som ville fylle hele universet. Om man overførte dette til en billedmaskin, ville den innenfor et gitt format kunne vise absolutt alle tenkelige bilder som du har sett, tenkt på, hørt om, eller ikke engang kunne drømme om. Samlet sett overskrider visningen av dette billedprogrammet våre begreper og universets totale mulige levetid ville bare være et kort lysblaff i forhold.⁷ På denne måten filosoferer Gulliksen over kunstens og billeddannelseens muligheter som relateres til universets uendelighet.

I mange av Melbye Gulliksens arbeider drøftes det tilfeldige relatert til prosess og fremstilling, et eksempel på det var hans utstilling i Stavanger Kunstforening i 2004 hvor han presenterte lysprosjeksjoner og evighetsmaskiner som var mekaniske og interaktive. Et eksempel var *Lysbildemaskin STÅL* som viste en motor som drev et kule-spill som satte farger og skygge i bevegelse og som skapte 64 millioner tilfeldige variasjoner av lys projisert på veggen. Verket kan fortolkes som en kritisk parodi på lottospill hvor kulene og tallrekkene gir en forhåpning om en betydelig pengegevinst. Gulliksens lykkehjulmaskineri kunne ut fra en abstrakt utregning generere fire milliarder mulige variasjoner, og hvis man tok utgangspunkt i at hvert bilde ble vist i ti sekunder, ville det ta 1000 år å komme gjennom alle. Et vesentlig aspekt i arbeidene er nettopp å vise til de uendelige mulighetene som finnes innenfor en variabel og å ta i bruk teknologi som kan generere nye visuelle bilder innenfor en tidsramme, vi bare kan forholde oss abstrakt til.

Kjøleskapslyrikk og det flyvende spagettimonsteret

Gulliksen filosoferer over hvor uendelige muligheter man har innenfor en tilsynelatende begrenset enhet. Et eksempel på det er hans *Kjøleskapslyrikk* som består av 24 ord med ordbrokker fra nasjonalsangen, «Alle fugler små de er» og «Gledelig Jul», utformet av kjøleskapsmagneter. Disse 24 ordene kan varieres på 1686553615927922354187744 forskjellige måter som igjen ville ha fylt 12 046 811 542 milliarder bøker som ville rekke rundt ekvator 7514867370 ganger. Et annet bilde på denne tilnærmede uendeligheten i variasjonsmuligheter er at hvert menneske på jorden ville bli tildelt 2 milliarder bøker hver.



Lysbildemaskin STÅL, 2003



Lykkehjul, 2004

Et annet eksempel på hvordan temaet uendelighet visualiseres er i verket *Lykkehjul* som består av tre lyskastere, fargede hjul av glass, skyggehjul med objekter og ulike lysåpninger. Hjulene dreies rundt og stopper ved et tilfeldig utvalg av ca. 4 milliarder mulige variasjoner som hvis man bruker ti sekunder pr. bilde vi ta over ett tusen år og komme gjennom. I moderne underholdningsindustri er lykkehjulet et begrep som man finner i populære TV-serier, et eksempel på det er det norsk-svenske showet *Lykkehjulet* som gikk på TV 3 fra 1990–1993 hvor finaleprisen kunne være alt fra en charterreise, smykker, et hus eller en båt. Programmet var basert på det amerikanske *Wheel of Fortune* som gikk i perioden 1975–1991 på NBC. Lykken i denne sammenhengen er utelukkende basert på materielle verdier og speiler på denne måten konsumsamfunnets forbruksideologi.

Skapelsen er et annet verk som benytter seg av tilfeldigheter, men da relatert til ulike vitenskapelige og religiøse virkelighetsforståelser. Skulpturen viser to hjul som man kan snurre på. Verket har klare referanser til Duchamps første *readymade Sykkelhjulet* (1913), men her er det to hjul som minner om en sykkel stående på hodet. Ved å snurre på hjulene møtes ulike virkelighetsforståelser fra Michelangelos Gud fra Det sixtinske kapell som er omformet til en kvinne, The Big Bang, eller en apekatt med hentydning til Darwinismen. I tittelen på verket ligger det en selvmotsigelse, for hvordan kan The Big Bang eller darwinismens forklaringsmodeller kunne kombineres med en religiøs troslære? *Skapelsen* peker også inn til bibelhistoriens tanke om at Gud bare skapte verden over et begrenset tidsrom og så trakk seg tilbake. Dette spørsmålet aktualiseres også ved avbildningen av det flyvende spagettimonsteret, guddommen innen den amerikanske religionen *The Church of the Flying Spaghetti Monster* som ble etablert i 2005 av fysikeren Bobby Henderson. Årsaken til spagettimonsterets opprinnelse var at Darwins evolusjonsteori ble utskiftet med teorien om intelligent design, basert på den kristne skapelsesberetningen, på en skole i Kansas. Henderson var sjokkert over fremgangen kreasjonistene fikk i delstaten sin og bestemte seg for å innføre en ny bevegelse hvor tilhengerne krevde at deres skapelsesteori om hvordan den flyvende pastaklumpen skapte verden, skulle tas med i skolebøkene og sidestilles med kristenkreasjonistenes lære. Den alternative troslæren utviklet seg til å bli litt av et internettfenomen, og har fått et betydelig antall tilhengere som iblant kaller seg selv pastafaris, et ord som spiller på rastafari. Budskapet bak *Skapelsen* kan fortolkes som en kommentar til at når vitenskapelige paradigmer endres, medfører det en uvisshet overfor sannhetsbegrepet, som alltid vil være i utvikling og bevegelse.

I 2008 deltok Gulliksen på Norsk Skulpturbiennale med *Tilfeldighetsgenerator # 10» (Pengemaskin)* som er et 250 cm høyt tårn utformet i aluminium og glass. Alle data-komponentene inne i tårnet er synlige for tilskueren, og en projektor er bygd inn i den øverste delen. Myntene som man spiller inn følger en bane som er synlig for betrakteren, og når de passerer et punkt blir det gitt en impuls til et dataprogram som genererer 20 serier med forskjellige billedvariasjoner. Man vinner bilder hver gang, men antallet bilder som kommer opp på veggen har kun sammenheng med hvilken valør det er på mynten



Skapelsen, 2014



Tilfeldighetsgenerator # 10», 2008



Rota Fortuna, 2014

som blir lagt på. Det er med andre ord basert på tilfeldighetsprinsipper, der antall variasjoner er tilnærmet et uendelig tall. *Tilfeldighetsgenerator # 10*» kan oppfattes som en kommentar til forholdet mellom kunst og økonomi. Det er kun en absurd sammenheng mellom myntinnkastet og den gevinsten som består i alt fra 5 til 100 bilder på veggen. Man får kunst for pengene, men det uforutsigbare ligger i hvor mye, hvorfor og hva slags kunst man får. For å understreke sammenhengen mellom kunst og økonomi er det i en del av billedvariasjonene lagt inn pengesymboler, tegn og/eller seddelbilder.

Rota Fortuna (skjebnehjulet) stammer fra Zodiak-tegnene og ble anvendt for første gang i Babylon og senere utviklet i antikkens Hellas for så å videreføres i middelalderens skjebnehjul der det ble et symbol på livets omskiftelighet og uransakelige veier. Hjulet tilhørte gudinne Fortuna, som noen ganger var utstyrt med blind for øynene som et tegn på at hun dømte upartisk, når hun snurret på hjulet som avgjorde skjebnens utgang. For hvem som lider i smerte og ulykke mens andre oppnår medgang og lykke, styres ikke av hvilken status vedkommende har. Den romerske filosofen Boethius (d. 524) var en sentral kilde til middelalderens skjebnehjul og i *Consolatio Philosophiae* beskriver han Fortunas omskiftelige avgjørelser som en metafor for skjebnens uransakelighet. For i det øyeblikket man tror å behage henne, overvelder hun deg med en sorg som er utålelig å bære. Skjebnehjulet utviser forskjellene mellom de ulike samfunnshierarkiene og stiller alle likt overfor skjebnen og døden. Hvordan hierarkiene brytes ned, blir eksempelvis tydelig ved at kongen på skjebnehjulet blir utformet som en apekatt, et grep som hadde en klar sammenheng med karnevalenes gjøn med maktens øvrighetspersoner. I Gullikssens fortolkning gjenfinner man kongen, heksen og skjelettet som henspiller på den karnevalistiske tradisjonen i middelalderen hvor man ved referanse til kroppens tabuer og det burleske, undergravde den autoritære maktens posisjon.⁸

Dadaisme og «patafysikk» – det vitenskapelige paradigmetts irrasjonelle slagside

Refleksjonene over det autentiske, tid og rom er til stede i Gullikssens *Tilfeldige variasjoner over Munch* hvor han har utviklet et dataprogram som genererer tilfeldige bilder basert på Edvard Munchs malerier. Dataprogrammet fores med fotografier som fragmenteres opp, slik at tilfeldige utsnitt fra bildene legges oppå hverandre, og dataverdiene fra disse legges sammen, eller trekkes fra, ved bruk av forskjellige algoritmer. Antall variasjoner over den visuelle strømmen av flytende fragmenter er tilnærmedesvis uendelig. På denne måten er Munchs verk inngått i en digital evighetsmaskin hvor fragmentene av de velkjente ikonene kan gjenkjennes i en flytende, hallusinatorisk orgie av lys og skarpe, oppstemte farger. Hvilke bilder som kommer opp, er basert på datamaskinens klokkefrekvens og er utenfor kunstnerens kontroll.⁹

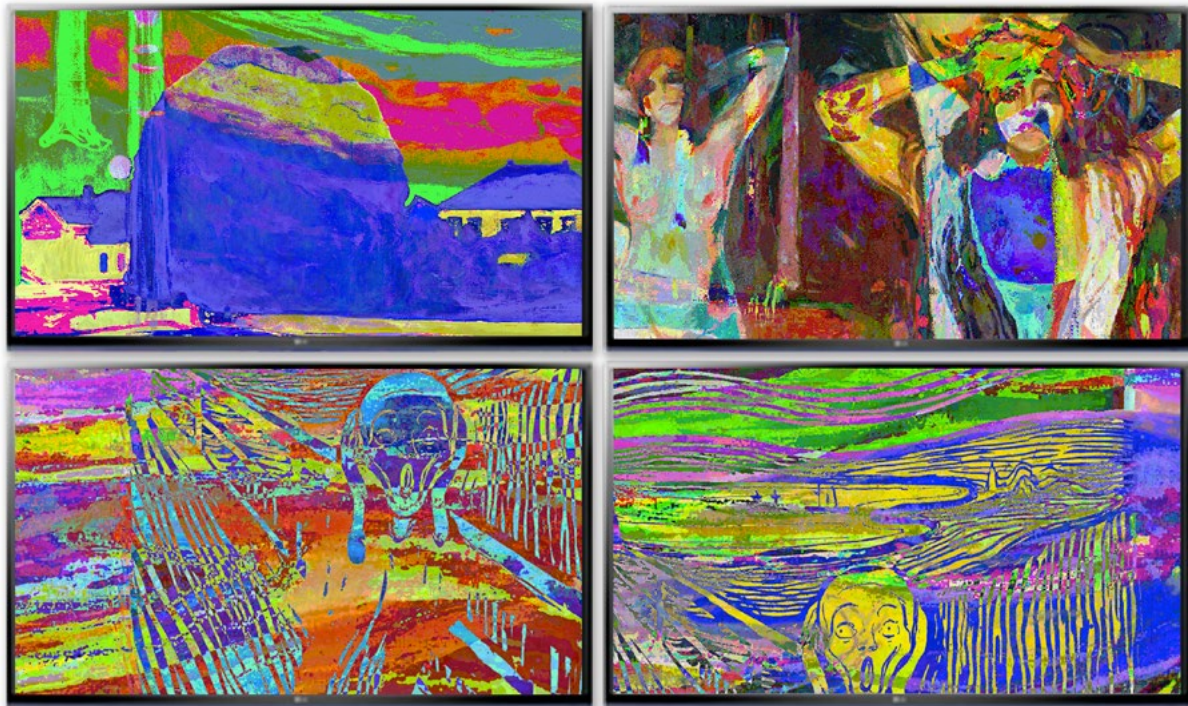
Tilfeldighet var et fenomen som ble drøftet i den dadaistiske og konseptuelle kunsten i 1920-årene. Det å tape kontrollen og spille på tilfeldighetene i den kunstneriske prosessen var tydelig i Marcel Duchamps *3 Standard Stoppages* (1913–14) hvor han lot en tråd falle fra en meters høyde ned på gulvet, hvor dens tilfeldige form så ble festet til et lerret og en

glassplate. Prosessen ble gjentatt tre ganger og ble beskrevet av kunstneren som konservert tilfeldighet. Bakgrunnen for dyrkingen av det tilfeldige, det intuitive og irrasjonelle kan blant annet forklares med reaksjonene på første verdenskrig og dens grusomheter som medførte at tiltroen til et rasjonelt og vitenskapelig paradigme ble betraktelig svekket. Gulliksens arbeider kan leses inn som en forlengelse av denne tradisjonen.

I Gulliksens evighetsmaskiner er det umulig å forutse det neste utfallet. Når Zürich-dadaistene begynte å anvende tilfeldighetsprinsippet som metode ble den betraktet som den kunstneriske prosessens magiske prosedyre. Denne magien har Gulliksen overført til en programvare, til teknologiens evne til å generere og reprodusere seg selv med utallige variasjoner. Når man viderefører denne tanken om tilfeldighetens magiske øyeblikk, retter man en indirekte kritikk mot forholdet mellom årsak og virkning og den viljestyrte kreative handlingens overordnede mål, som nå blir forløst i det forutsetningsløse og viljeløse. At den bevisste vilje forlater den kunstneriske prosessen, var sentralt for Hans Arp som var med i den patafysiske bevegelsen og som anvendte tilfeldighetene som et verktøy i sine serie-collager: *According to the Laws of Chance*. Hans kollega Hans Richter beskriver hvordan Arp skapte collager med hjelp av tilfeldighetens prosesser da han var frustrert over tegningene han hadde lagd over en viss tid. Han kastet papirbitene ned på gulvet og ble inspirert av hvordan de dannet interessante formasjoner samtidig som de uttrykte en ekspressiv kraft han tilstrebet i kunsten sin.

Den patafysiske bevegelsen parodierte pretensiøse sider ved vitenskapen med kaos og ironi som metode. Patafysikk og dadaisme har fellestrekk i bruk av tilfeldighetsstrategier som utfordrer de store tankesystemene og avvæpner den tradisjonelle forestillingen om kunstnerens genialitet. Bakgrunnen for denne rasjonalitetskritikken var å finne i den desillusjonerte holdningen etter første verdenskrig, hvor tap av flere millioner mennesker skapte dyptgripende sår i sivilisasjonen. Det at overgripende samfunnsideologier, som skulle sikre stabilitet og trygghet, muliggjorde en slik massiv ødeleggelse skapte en trang til å revurdere de etablerte verdssystemene. Hugo Ball dannet dadabevegelsen i Zürich i 1916 der Cabaret Voltaire ble en sentral plattform for kritikken som rettet seg mot et samfunn dominert av autoritet og fornuft. Det anti-fornuftige ble uttrykt i form av tekster, billedkunst, egenproduserte dikt og musikk.¹⁰ Dadaismen ligger patafysikken nær da den stadig tilstedeværende antagonismen og kritikken av etablerte normer og strukturer bar preg av å være harselerende og satirisk.

Patafysikken er blitt beskrevet som en blindtarm på modernismen og er forgjengeren og etterfølgeren av dadaismen og surrealismen. Patafysikken deler dadaismens iboende kulturkritikk som handler om å bryte ned gamle konvensjoner og hierarkier. I stedet for sannhet snakker den om avvik, det høye blandes med det lave og spøk alternerer med seriøsitet. Forfattere som Jean Genet og kunstnere som Jean Dubuffet, Asgeir Jorn, Max Ernst, Hans Arp, Joan Mirò og Man Ray sluttet seg til patafysikken mens utvalgte verker av Marcel Duchamp



Tilfeldige variasjoner over Munch , 2013

og komponisten John Cage reflekterer bevegelsens holdninger og tilfeldighetsstrategier. Melbye Gulliksens evighetsmaskiner er fundamentert på denne tradisjonen hvor det skapes en undring over den kreative prosessens uendelige valgmuligheter.

Osvaldmonumentet og Sareptas krukke

Gulliksen har utført en rekke monumentale utsmykninger som har stor variasjon når det kommer til innhold og materialbruk. En av de mest oppsiktsvekkende utsmykningene han har utført er på Dragvoll ved Universitetet i Trondheim, der han tok landskapet i bruk for å utarbeide et stedspesifikt innhold som trakk linjene inn til byens arkitektur og historie. På en høyde utenfor universitet markerte han et sentrum i form av et tempellignende sentralplan som man ledes opp til via en trapp. Midt under hvelvets ribber står en talerstol som kan tas i bruk for arrangementer og møter. Rommet setter på denne måten dialogen i sentrum. De fire søylene i stål med kapiteler i granitt markerer himmelretningene mot nord, sør, øst og vest. De er utformet som fabeldyr og gir assosiasjoner til middelalderbyen Trondheim og Nidarosdomens spylere. Kombinasjonen mellom stål og larvikitt trekker linjene fra middelalderen opp til industrialismens tid da stålet muliggjorde nye monumentale romkonstruksjoner. Talerstolen og draperiet gir assosiasjoner til det antikke Hellas og den Sokratiske dialogen som den tempellignende, åpne konstruksjonen inviterer den besøkende inn til. Like nedenfor monumentet er det en lang form i larvikitt hvor vannet kommer fra en steinkrukke og renner videre ut gjennom en renne. Formen er inspirert av historien om Sareptas krukke, som i dagligtalen anvendes som et bilde på en utømmelig kilde. Metaforen har sitt opphav i det gamle testamentet der det står skrevet om profeten Elia som bodde hos en enke i landsbyen Sarepta som var i besittelse av en melkekrukke og et oljekrus som aldri ble tomme.¹¹ I kontekst med at universitetet er en kilde til kunnskap, kan betydningen leses dit hen at denne kilden er uendelig og inneholder uante muligheter. Det tredje elementet kobler kunnskapsproduksjonen sammen med det sanselige i livet da en liten skulpturell detalj på en av steinene viser et vinglass og et håndkle.

En utsmykning som viser en annen tilnærming til materialbruk og innhold er *000–999 Tilfeldighetsgenerator No. 9*, en innendørs utsmykning ved Hamar Katedralskole. Den viser et interaktivt flipperspill plassert i et vrangleområde. Spillemaskinens kuler utløser en tallkombinasjon med tre siffer, som innebærer at et bestemt par bilder hentes frem fra datalageret, som består av til sammen 1000 par med bilder. Hvert par viser to motiver som på en eller annen måte har noe med hverandre å gjøre. Det kan være historiske bilder som relateres til dagsaktuelle hendelser, som når utsnittet av Platon og Aristoteles relateres til et fotografi av to eldre menn som under en vandring i parken diskuterer ivrig, og der gestikulasjonen er påfallende lik.

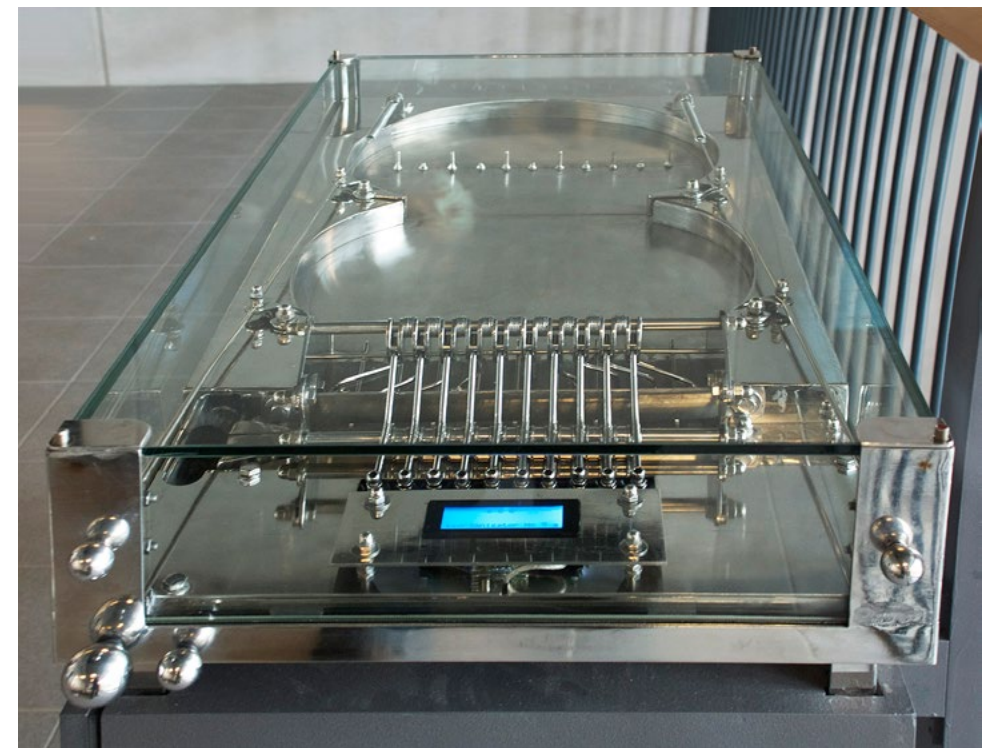
I 2014 vant Gulliksen konkurransen om et monument over Osvald-gruppa med skulpturen *Knus Nazismen* som er planlagt plassert utenfor Oslo S til minne om Osvaldsabortørene og de falne fra jernbanen. Monumentet viser et hakekors som knuses av en slegge mot



I sentrum, NTNU Dragvoll, 1993



000-999 Tilfeldighetsorganisator No. 9, 2007



000-999 Tilfeldighetsorganisator No. 9, 2007

en base i larvikitt som symboliserer det norske grunnfjellet. På basen vil de omkomne få sine minneplaketter slik at navnene blir forbundet med deres iherdige oppofrelse og kamp mot nazismen. I dag står det en anonym minnetavle over Osvald-gruppa innenfor inngangspartiet på stasjonen. Plasseringen kan forklares med at det var her Osvald-gruppa foretok den største sprengningen i 1942 som en protest mot den såkalte statsakten på Akershus, hvor Vidkun Quisling ble utropt til viseministerpresident av Josef Terboven. Men mange andre av aksjonene til Osvald-gruppa var også rettet mot jernbanen noe som medførte at mange av medlemmene som var jernbaneansatte, ble drept av nazistene. Minnetavlen ble reist i 1994, etter et initiativ fra blant annet fagbevegelsen i Oslo, men da var det allerede 50 år siden gruppa ble oppløst og nærmest glemt. Osvald-gruppa stod bak over 100 sabotasjeangrep mot okkupasjonsmakten, men siden den ikke fulgte London-regjeringens og Milorgs linje – og var ledet av kommunisten Asbjørn Sunde – har det tatt lang tid før den har fått sin fortjente anerkjennelse. Skulpturen *Knus Nazismen* har vakt mye debatt, først og fremst på grunn av dens plassering foran hovedinngangen til den tidligere Østbanestasjonen. Kommunen har ifølge professor og leder i juryen Gunnar H. Gundersen overkjørt dens fagkompetanse ved å hevde at monumentet plutselig er alt for høyt og for stort. Debatten eskalerte ytterligere da Christian Ringnes argumenterte med at den planlagte plasseringen vil forstyrre *Tigeren* av Elena Engelset, en skulptur han selv har donert til kommunen.¹² Medlem av komiteen Lars Børgersrud oppfattet disse ytringene som politiske og et forsøk på å undergrave innholdet i Gullikssens monument. Så langt viser det seg at både kulturetaten i kommunen og Christian Ringnes er enige om forslaget om å flytte plasseringen av *Knus Nazismen* til sjøsiden av Oslo S. Komiteen mener derimot at plasseringen foran Østbanehallen er symbolsk ladet, og at torget bør fremstå som et antinazistisk symbolsted.¹³ Arbeidet med å reise et større minnesmerke over Osvald-gruppa ble aktualisert etter terroranslaget mot regjeringskvartalet og AUFs sommerleir på Utøya 22. juli 2011.¹⁴ Ut fra disse kriteriene skulle man tro at monumentet med dets tydelige artikulering når det gjelder innhold, symbolikk og form, kan forstås av alle forbigående. Men nettopp klarheten i symbolikken har blitt kritisert for å være tilbakeskuende i formen. Som tidligere medlem i Gras-gruppa har kunstneren bevisst fremhevet et tydelig budskap. Dermed trekkes linjene tilbake til hans aktive periode i Gras, den største kunstpolitiske aksjonsgruppen i norsk kunsthistorie, der man hverken forholdt seg likegyldig til symbolbruken eller det politiske budskapets lesbarhet.

Tone Lyngstad Nyaas



Knus Nazismen, 2014

Noter

1 Nettstedet for Gras-tidslinje; (<http://grasgruppa.no/tidslinje.html>)

2 Harald Flor: Daidalos vinger og Sareptas krukke. Marjetica Potrc, Bjørn Melbye Gulliksen, Leonard Richard. Vestfold Kunstnersenter & Haugar Vestfold Kunstmuseum, Tønsberg 1995, s. 11

3 Kari Dalane: «Tilfeldig» kunst. Bjørn Melbye Gulliksen «Tilfeldige» valg. Stavanger Kunstforening, 2004. Galleri F15, 2005. s. 2

4 Nettstedet for Gras-tidslinje; (<http://grasgruppa.no/tidslinje.html>)

5 Terje Nordby: Forvandlinger. Et moderne møte med greske myter. Andresen&Butenschøn AS, Oslo 1999, s. 82

6 På grunn av hans genialitet plasserte Daidalos' søster sin sønn Talos i lære hos mesteren. Nevøen viste seg å være svært begavet som da han tok opp ryggraden på en fisk, etterlignet den i jern og på den måten fant opp sagen. Daidalos ble sjalu på sin nevøs prestasjoner, og en dag de var sammen på Akropolis i Athen, tok han et av sine mekaniske leketøy og kastet utenfor klippekanten slik at Talos strakte seg ut etter det og falt i døden. Fallet ble sett av den skarpsindige Athene som endret hans skjebne ved å forvandle ham til en fugl. For denne forbrytelsen ble Daidalos dømt for mordet og bannlyst fra Athen. Han flyktet da sammen med sin sønn Ikaros til Kreta hvor han tjenestegjorde for kong Minos, som var meget fornøyd med å inkludere den berømte vitenskapsmannen i sitt kongelige hoff. I følge Homer planla han et område for dans til kongens datter Ariadne. Kong Minos hadde fått en hvit tyr i gave fra havguden Poseidon som skulle ofres til guden, men kongen valgte i stedet å beholde dyret noe som mishaget Poseidon som straffet han med å plante et begjær etter tyren hos Kong Minos' dronning Pasifa. Daidalos assisterte kjærlighetsparet gjennom å konstruere en stor treku der dronningen til slutt ble gravid og senere fødte uhyret Minotauren. Den ene ulykke følger på den andre, og det neste prosjektet blir å konstruere en labyrint for å stenge inn udyret, noe som er et godt bilde på at Daidalos må opprette nye oppfinnelser for å løse sine dilemmaer.

7 Bjørn Melbye Gulliksen: Den ultimate Billedmaskin, «Tilfeldige» valg. Stavanger Kunstforening, 2004. Galleri F15, 2005. s. 10

8 Mikhail Bakhtin: Karneval og latterkultur. Redaksjon Filosofi, Det lille forlag, Fredriksberg, 2002, s.22

9 Tone Lyngstad Nyaas: Munch on mac-randomly generated, Munch by others. Arvinus + Ofreus Publishing AB, Oslo 2013, S. 196

10 Morten Normann: Begrepet avantgarde, En idehistorisk fremstilling. Masteroppgave i idehistorie IFKK, Universitetet i Oslo, våren 2011.

11 Det gamle testamentet: 1 Kong 17, 14.

12 Leif Martin Kirknes: Full krangel om tiger eller naziknusende slegge. Fagbladet.no 16.09 2014

13 De kritiske politiske ytringene fra høyresiden som har kommet frem i denne saken peker på det faktum at Osvaldgruppa ble styrt av den sovjetiske etterretningsorganisasjonen NKVD og het egentlig Organisasjonen mot krig og Fascisme. Wollweber organisasjonen var en forlenget arm av NKVD og opererte i flere land, men opphørte utenfor Norge etter at grunnleggeren, den tyske kommunisten Ernst Wollweber (1898–1967), ble pågrepet i Sverige i 1940. Med tanke på at NKVD var Stalins fremste terrorinstrument for henrettelser og deporteringer, er det ikke så merkelig at Osvald-gruppa har vært et omdiskutert emne i den norske offentligheten. Men selv om gruppen hadde kommunistiske sympatier, er det å relatere deres sabotasjer til Wollweber-organisasjonen, som opphørte før sabotasjene startet, en urimelig sammenligning. Likevel er det et faktum at gruppa ble oppløst i 1944 etter ordre fra NKVDs ledelse i Moskva. Blant de viktigste aksjonene Osvaldgruppa gjennomførte, var sprengningen av hovedkontoret til det norske statspolitiet i 1942 og hovedarbeidskontoret i Oslo i 1943. Denne aksjonen ble startskuddet for de øvrige aksjonene mot den tyske tvangsutskrivningen av norsk ungdom og skjedde i samarbeid med Milorg. Etter oppløsningen i 1944 startet et tidligere medlem, Ragnar Sollie (1912–1987) Pellegruppa som videreførte den kommunistiske motstandskampen, men som ble revet opp av tyskerne ved årsskiftet 1944/45. Osvald var dekknavnet til gruppas leder Asbjørn Sunde (1909–1985) som i 1954 fikk åtte års fengsel for spionasje til fordel for Sovjetunionen.

14 Knut Viggen: Hvor skal Osvaldmonumentet stå? Frifagbevegelse 28.4 2014

Billedkunstneres fagpolitiske talsmann

Bjørn Melbye Gulliksen er kjent blant mange kunstnere for sitt arbeid som ledende til-
talsmann for billedkunstnerne i slutten av 1970-åra. Han vil særlig bli husket for den inn-
satsen han gjorde for å få opprettet billedkunstneres største vederlagsordning, nemlig
visningsvederlagsordningen.

Da Folketrygden ble innført i 1967, hadde norske politikere kommet i havn med utbyggingen av
de sosiale og økonomiske sider ved velferdsstaten. Med oljepenger som ga økonomisk hand-
lingsrom, foreslo politikere nå at velferdsstaten skulle utbygges videre gjennom en utvidet
kulturpolitikk. Skapende kunstnere benyttet anledningen til å peke på at de som selvstendig
næringsdrivende, med lave og usikre inntekter, var falt utenom velferdsstaten, og de krevde
at politikerne måtte sette kunstneres økonomi på dagsordenen. En inntektsundersøkelse
som Unge Kunstneres Samfund (UKS) fikk gjennomført for 1969, viste at billedkunstnerne var
spesielt dårlig stilt – og Kirke- og undervisningsdepartementet nedsatte en komité. Kunstner-
stipendomiteen uttalte at de skapende kunstneres inntekter var så lave at ”norsk kultur var i
fare” og den foreslo å innføre en omfattende statlig garantiinntektsordning.

I 1960-åra hadde det rast en debatt blant billedkunstnere om kunstnerrollen. Unge kunst-
nere hadde aksjonert mot det kapitalistiske kunstsystemet, og mot det de kalte ”gubbe-
veldet” i Bildende Kunstneres Styre. I 1969–1970 tok Per Kleiva og Willibald Storn initiativ
til å samle en del meningsfeller i det som fikk navnet Gras-gruppa. Ved siden av å lage
grafikk og politiske plakater ble samfunns- og kunstnerpolitiske spørsmål diskutert. Ut

fra et sosialistisk perspektiv ble det lagt en strategi for å bedre kunstneres økonomi. Et
av hovedmålene var at billedkunstnere ikke lenger skulle være avhengige av salg, de ville
også få vederlag for å vise sine kunstverk.

I begynnelsen av 1970-åra fantes det et titalls forskjellige organisasjoner for billedkunst-
nere, alle jobbet hovedsakelig med formidling og de samarbeidet lite. Som sosialister så
Gras-gruppa det slik at dersom kunstnerne skulle lykkes i sine krav om vederlag – så ville
det være nyttig å lære av hvordan arbeidsfolk organiserte seg. Billedkunstnerne burde etter
deres mening danne én felles fagforening med opptakskriterier som gjorde det mulig for alle
landets yrkesaktive billedkunstnere å stå solidarisk bak kravene. Etter Gras-gruppas opp-
fatning egnet Bildende Kunstneres Styre (BKS) seg dårlig – opptakskriteriene der gjorde at
bare en tredjedel av yrkesaktive kunstnere hadde stemmerett i denne foreningen.

En av de som var med på strategidiskusjonene i Gras-gruppa var Bjørn Melbye Gulliksen.
Som «autodidakt» hadde han kommet inn i kunstlivet på UKS' vårutstilling i 1966, og holdt
sin første separatutstilling samme sted i 1969. Etter å ha laget «Ut-svevende mann» på
UKS jubileumsutstilling i 1970, hadde han blitt invitert til å bli medlem av Gras- gruppa.
Han var dyslektiker og hadde lite formell skolegang, men erfaring fra arbeidslivet.

I Gras-gruppa var det mye kompetanse om norsk kunstliv, gjennom Bjørn Melbye Gul-
liksen fikk gruppa ønsket innsikt i hvordan fagforeninger arbeidet overfor arbeidsgivere
og politikere. Gulliksen ble kursleder for sine 10 år eldre kolleger. For å gjennomføre sin
strategi for å endre kunstnerorganisasjonene og kunstpolitikken, fordelte medlemmene
av Gras-gruppa oppgaver seg imellom. Som den yngste fikk Gulliksen i oppgave å gå inn
i UKS. Han ble valgt inn i styret i 1972 og året etter ble han valgt til formann. I UKS gikk
Gulliksen særlig inn i arbeidet for vederlag. Det var således ikke tilfeldig at han i 1973
fikk i oppgave av BKS å lede et bredt sammensatt kunstnerutvalg som laget en modell
for utregning av utstillingsvederlag. Utvalget mente at statlige utstillingssteder ikke bare
måtte betale kunstnerne vederlag for leie av kunst, men også for kommunikasjonsverdien
av visning av kunstverk som statlige museer hadde kjøpt. Det siste forslaget gikk på tvers
av åndsverkslovens bestemmelse om at eiere av kunstverk selv kunne vise verk fritt.

Gulliksen brukte også sin posisjon i UKS til å arbeide for etableringen av en fagforening. Ar-
beidet startet med at UKS-styret i 1973–74 delte foreningens oppgaver i henholdsvis fag-
politiske oppgaver (vederlag basert på rettigheter) og kunstfaglige oppgaver (utstillinger og
juryering). Gulliksen ble formann for de fagpolitiske sakene. Våren 1974 arrangerte UKS et
godt forberedt organisasjonsseminar med bred deltakelse der fagforeningstanken ble fulgt
opp og konkretisert. På en landskonferanse for alle billedkunstnerorganisasjonene i mai
samme år fikk forslaget om å opprette en fagforening enstemmig tilslutning. Allerede på
høsten samme år ble Norske Billedkunstneres Fagorganisasjon dannet. Den nye fagfore-
ningen skulle ha ansvaret for honorarer og vederlag som gjaldt alle yrkesaktive kunstnere,

mens BKS fremdeles skulle beholde ansvar for såkalt evaluerende oppgaver: slik som juryering av Statens Kunstutstilling (Høstutstillingen) og innstilling av søkere til statlige stipend.

Gulliksen startet på Kunstakademiet i 1973, og var ute av organisasjonsarbeid fra 1974. NBFOs offensive krav om utstillingsvederlag hadde bred støtte blant kunstnerne, men det viste seg snart at BKS likevel ikke ville overlate de fagpolitiske oppgavene til NBFO. Etter et halvt år trakk BKS sin støtte til NBFO, og flere organisasjoner fulgte BKS ut. Igjen snakket billedkunstnerne til staten med flere tunger.

Billedkunstnernes prioritering av vederlag framfor stipend hadde blitt støttet av Kunstneraksjonen i 1974, og i Stortingets behandling av den første stortingsmeldingen om kunstnerpolitikk, den såkalte "Kunstnermeldinga" (1976), sa politikerne seg prinsipielt enige i kunstnernes egen prioritering. Politikerne vedtok i den forbindelse også å imøtekomme kunstnerorganisasjonenes krav om en generell forhandlingsrett med staten. Når det gjaldt vederlag, sa arbeiderpartiregjeringen i Kunstnermeldinga at den ikke ville satse på å bygge ut individuelle vederlagsordninger – fordi slike etter regjeringens mening ville medføre store administrative kostnader og dessuten kanalisere de pengene som måtte være igjen til de allerede mest populære og mest brukte kunstnerne. Regjeringen ville heller bygge ut kollektive vederlagsordninger der vederlag ble bevilget fra statsbudsjettet direkte til kunstnerorganisasjonenes fond. På den måten ville regjeringen sikre at pengene nådde fram til de gruppene av kunstnerne som hadde særlig behov for kunstnerisk stimulans og økonomisk støtte. Kunstnerorganisasjonene var enige i denne prioriteringen og henviste til de gode erfaringene med bibliotekvederlagsordningen (fra 1947) og med 3 %-avgiften (1948), der inntektene var blitt brukt til å støtte eldre kunstnere og til stipend til yngre kunstnere.

Etter at Stortinget var ferdig med behandlingen av stortingsmeldingen sent i 1976, skulle de mange gode intensjoner i meldingen nedfelles i avtaler og budsjettvedtak. Oppgavene sto i kø for NBFO: Garantiinntektene skulle fordeles, det skulle forhandles om bibliotekvederlag og en ny kopieringsvederlagsordning skulle igangsettes, statlige utsmykkingsoppdrag skulle utbygges gjennom et eget utsmykkingsfond og avtaler om konsulenthonorarer skulle inngås. Løfte om opprettelse av et statlig utvalg for å utrede utbygging av et nasjonalt støttet formidlingsapparat kunne gi nye muligheter til å styrke utstillingsvederlagsordninger. De fleste saker hadde fagpolitiske sider.

Det sto klart at dersom NBFO skulle gjøre seg gjeldende i samarbeid og konkurranse med et tyvetalls andre kunstnerorganisasjoner fra andre kunstfelt, var det ikke lenger mulig å basere det fagpolitiske arbeidet på dugnadsarbeid. Bjørn Melbye Gulliksen var ferdig på Kunstakademiet våren 1976. Nå hadde han lyst til å være med på å arbeide for de målene han hadde vært med på å sette opp i begynnelsen av 1970-åra. På bakgrunn av sine tidligere meritter ble han tatt imot med åpne armer: Høsten 1976 ble han valgt til leder av NBFOs arbeidsutvalg og fra 1978 til 1982 var han leder av foreningen.



Møte i Gras, med bl.a. Morten Krohg, Olav Orud, Per Kleiva, Victor Lind, Bjørn Krogstad og Eva Lange. Bjørn Melbye Gulliksen i profil med hvit skjorte.

Fra 1977 til 1981 var han dessuten daglig leder i NBFO. Sammen med en sekretær utgjorde han NBFOs sekretariat – der begge jobbet full tid uten noen garantert inntekt. Informasjon, kunnskap og kontakter – og dermed makt – ble samlet hos Gulliksen. Gjennom en pragmatisk og kunnskapsbasert arbeidsform med stor vekt på demokratisk behandling ledet han an i et resultatrettet fagpolitisk arbeid. Ved å medvirke til at BKS ikke fikk forhandlingsrett med staten i 1977 og tilby samarbeid og hjelp med kompetanse til de billedkunstnerorganisasjonene som det første året hadde meldt seg ut av NBFO, fikk han etter hvert igjen samlet alle billedkunstnerorganisasjonene om NBFOs fagpolitiske arbeid.

Til tross for at både staten og kunstnerne hadde prioritert vederlag høyest, var det den nye garantiinntektsordningen som i årene framover kom til å bli den viktigste inntektskilden for mange billedkunstnere. Fordi kunstnergrupper med lave inntekter ble prioritert, fikk billedkunstnerne over halvparten av alle garantiinntekter. Stortinget hadde vedtatt at garantiinntektene skulle fordeles til enkeltkunstnere på samme måte som stipendene, etter rent kvalitative kriterier. Sett fra NBFOs side var garantiinntekten et sikkerhetsnett som alle kvalifisert yrkesaktive kunstnere skulle ha rett til, og fikk aksept i departementet for at når det ikke var nok garantiinntekter til alle kvalifiserte, så kunne de eldste kunstnerne prioriteres.



Paroler for økt støtte fra staten til kunstnerne

Når det gjaldt vederlag for visning av kunst, var resultatet i Kunstnermeldinga skuffende i forhold til kunstnerens ambisjoner: Staten ville bare betale på utstillingssteder eid eller støttet av staten og kun betale for verk som var i kunstnerens eie. Med disse begrensninger omfattet utstillingsvederlagsordningen så få verk at det samlede utbyttet av ordningen bare ble et par millioner kroner i året. En av grunnene til det dårlige resultatet var at departementet i Kunstnermeldinga avsto NBFOs krav om et visningsvederlag for verk i statens (særlig kunstmuseenes) eie. Billedkunstnerne mente at deres krav om et slikt visningsvederlag kunne sammenliknes med det bibliotekvederlag forfatterne hadde mottatt siden 1947. Departementet begrunnet sitt nei med at det var en forskjell mellom et gratisprinsipp som var begrunnet i folkeopplysningen (bibliotekvederlaget) og en visningsrett som var begrunnet i praktiske formål (visningsretten).

For NBFO sto det nå klart at et kulturpolitisk begrunnet visningsvederlag på linje med forfatterens bibliotekvederlag var et av de viktigste tiltak for at billedkunstnerne skulle få betalt skikkelig for den omfattende visning av deres verk i statlige museer og bygg. Grunnlaget for et slikt vederlag ble derfor pånytt reist da staten og kunstnerorganisasjonene skulle inngå en hovedavtale om hva partene skulle kunne forhandle om. Med utgangspunkt i at forfatterne fikk forhandlingsrett om bibliotekvederlag, lyktes det NBFO ved Gulliksen å få

gjennomslag for en generell formulering som kunne omfatte visningsvederlaget: i regelverket gikk staten med på at kunstnerorganisasjonene skulle få rett til å forhandle om "kompensasjon for bruk av kunstneriske verk og prestasjoner som skjer vederlagsfritt". Denne formuleringen skapte en åpning for forhandlinger om visningsvederlag for verk som statens museer med åndsverkloven i hånd kunne stille ut vederlagsfritt.

Etter at departementet på de første forhandlingsmøtene i 1979 likevel fortsatt holdt fast på sine juridiske motforestillinger mot kravet om visningsvederlag, tok Gulliksen "tyren ved hornene": Etter å ha skrevet en kronikk i Aftenposten ble han invitert til et medlemsmøte i Norsk Opphavsrettsforening. Han fikk på møtet bred støtte fra jussprofessorer og advokater om at billedkunstnerens krav om en kulturpolitisk begrunnet vederlagsordning fullt ut kunne sammenliknes med forfatterens bibliotekvederlag. Selv betegnet han i etterkant dette møtet som avgjørende. Men saken var ikke avgjort av den grunn, for å nå fram måtte NBFO også vinne i kampen om den politiske prioriteringen i de årlige statsbudsjettene. En ting var at billedkunstnerne på den tiden hadde reist mange krav som departementet måtte forholde seg til. Politikerne måtte dessuten overbevises om at billedkunstnerne fortjente et nytt løft framfor et tjuetalls andre kunstnergrupper. Gulliksen kunne legge på bordet en ny levekårsundersøkelse som igjen viste hvor svak billedkunstnerens økonomi var. Sommeren 1981 ble en sjarmoffensiv satt inn overfor Kirke- og undervisningsminister Einar Førde. Etter invitasjon fra Gulliksen holdt Førde et valgforedrag på Kunstnerens Hus der han gikk inn for at visningsvederlagsordningen skulle være Arbeiderpartiets viktigste virkemiddel for å styrke billedkunstnerens inntekter, i tillegg til garantiinntekstordningen. Arbeiderpartiregjeringen ble imidlertid etter stortingsvalget i 1981 skiftet ut med en ren Høyre-regjering. Den nye kulturministeren, Lars Roar Langslet, var imot kollektive vederlag, han så disse som «sugerør i statskassa» for kunstnerorganisasjonene. NBFO konsentrerte seg om opposisjonen i Stortinget der gehøret var større. Lobbyvirksomheten førte til at Arbeiderpartiet og representanter fra de borgerlige regjeringspartiene Senterpartiet og Kristelig Folkeparti etter hvert gikk inn for visningsvederlagsordningen.

I 1982 hadde Gulliksen gått av som formann i NBFO, men som varamann til styret var han med på å foreslå vedtektene til det fondet NBFO etablerte for å administrere framtidige kollektive vederlag. Etter at Billedkunstnerens Vederlagsfond ble etablert på NBFOs landsmøte i 1984, var det en selvfølge at Gulliksen ble valgt som styreleder i fondet.

Etter regjeringsskiftet i 1986 ble endelig visningsvederlagsordningen vedtatt av Stortinget. Da Vederlagsfondet i 1988 fikk de første 9 millioner kroner utbetalt, var det mange som mente at en del av pengene skulle avsettes til kunstnerstyrt formidling. Fondsstyret med Gulliksen i spissen gjorde det imidlertid klart at vederlagsmidlene tilhørte kunstnerne, og at mest mulig av midlene skulle gå direkte tilbake til enkeltkunstnere i form av stipend eller prosjektmidler. Fondets årlige stipendprofil ble forsterket over de første femten årene da man valgte å bruke økende vederlagsmidler til

flere stipender framfor å øke størrelsen på hvert enkelt stipend, og antallet stipender ble fordoblet. Særlig fikk kunstnere mellom 30 og 39 år glede av dette.

Resultatet av billedkunstneres fagpolitiske arbeid i 1970- og 80-åra kan måles i kroner: I 1970 mottok 242 billedkunstnere til sammen ca. 2,8 millioner kroner i stipend og vederlag over statsbudsjettet, i 1990 mottok 951 billedkunstnere til sammen 46 millioner kroner over statsbudsjettet, inkludert garantiinntekter. Billedkunstneres Vederlagsfond har fra 1988 til og med 2014 til sammen bevilget over 527 millioner kroner fordelt på over 6 000 stipender. I tillegg har fondet bevilget rundt 70 millioner kroner i prosjektstøtte til enkeltkunstnere. Midlene er blitt fordelt av NBKs stipendkomité.

Den svenske billedkunstneren Georg Suttner, som i begynnelsen av 1970-åra var formann i Konstnärnas Riksorganisation, holdt i 1971 et foredrag i UKS som inspirerte norske billedkunstnere til å prioritere vederlag. Mange år senere skal han ha sagt om den norske kunstnerpolitikken at «vi hadde ideene, men dere gjennomførte dem». Bjørn Melbye Gulliksen gjorde ikke jobben alene, han søkte gode råd og fikk hjelp av andre, men det er ingen tvil om at han var en nøkkelperson i gjennomføringen.

Jon Øien

Bjørn Melbye Gulliksens fagpolitiske CV:

UKS: Styremedlem 1972–1973, fagpolitisk leder 1973–1974

NBFO: Nestleder og formann i AU 1976–1978, formann 1978–1982, vara styremedlem 1982–1984, daglig leder 1977–1981

Vederlagsfondet: Styreleder 1985–1991, styremedlem 1991–2003

Norske Billedkunstneres Fagorganisasjon fusjonerte i 1989 med BKS i Norske Billedkunstnere.

For mer lesning: Se Jon Øien: Billedkunstneres Vederlagsfond 1985–2014.

Hoover and the FBI, 1972



3 steinvinger, 1985



Stillegående propeller, 1988



Utsmykking, Alta postgård, 1988



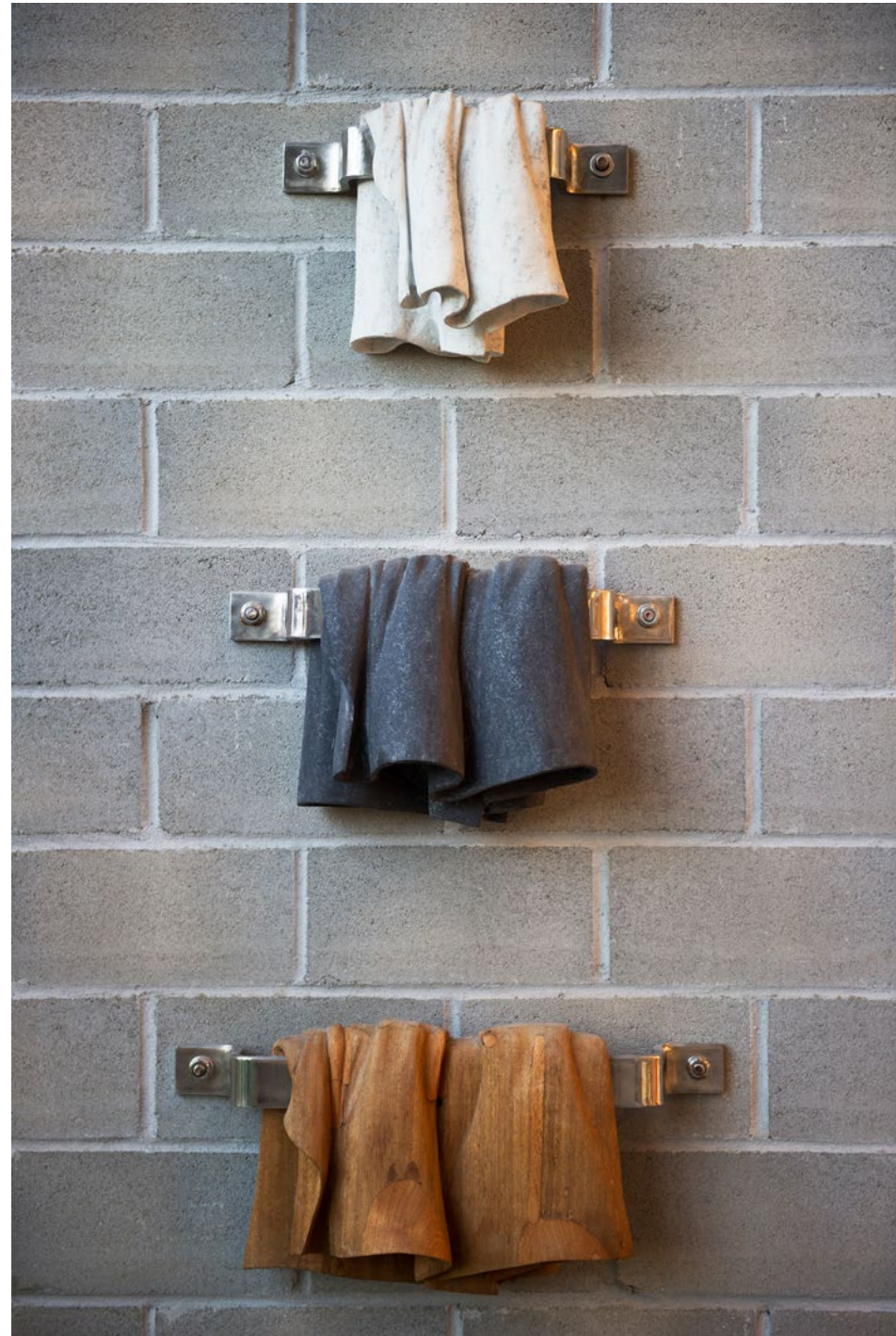
Utsmykking, Barneavdelingen ved
Regionsykehuset i Tromsø, 1991



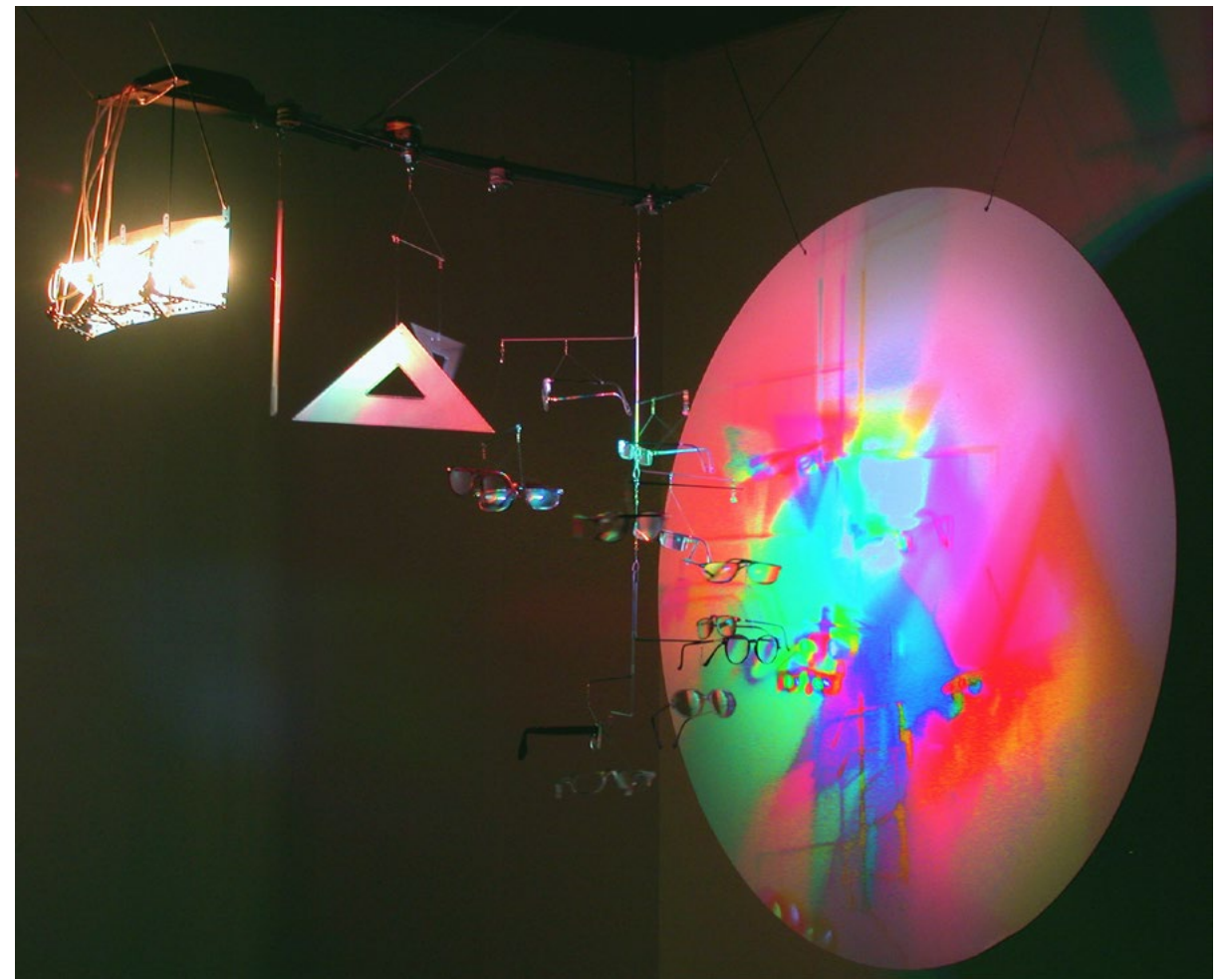
Utsmykking, Sandefjord VGS, 1995



Utsmykking, Sandefjord VGS, 1995



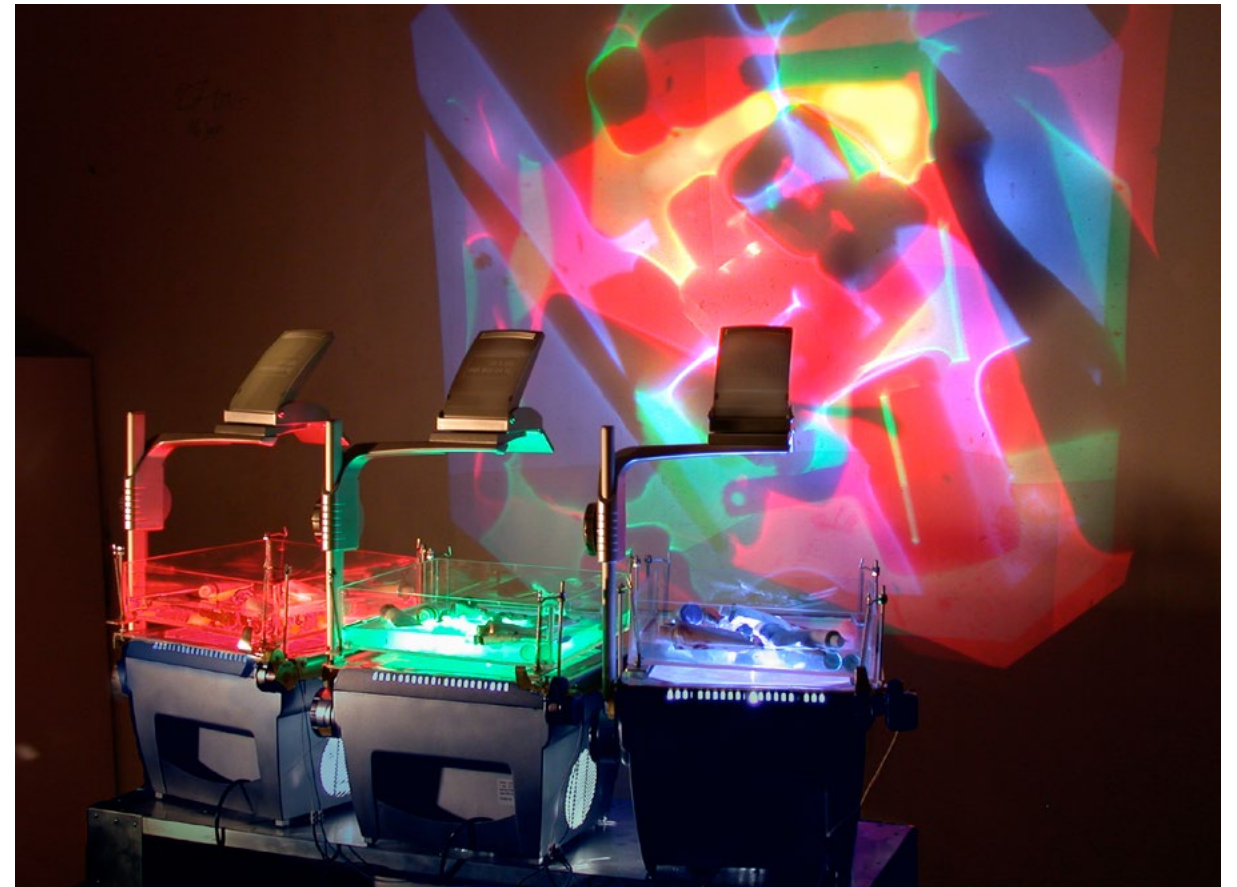
Briller, versjon II, 2004



Utsmykking, Borgheim skole, 2004



Panta Rei, 2004



Kompass, Rundkjøring, Rv.15, Vågå, 2006





Sukkertøy for øyet, 2008-2012

Tre kaleidoskop, 2014



4



Daidalos fra dadaland

Alle vet at Ikaros mistet vingene, styrtet i havet og ble en historie om opprørstrang og overmot til bruk i skolens lærebøker. Men hva skjedde med faren Daidalos, selve vingemakeren, etter flukten fra labyrinten? Jo, han landet trygt på Sicilia og stilte kreativiteten sin i kongelig tjeneste. I dag virker han i dadaismens tjeneste, bor i Ula, grubler over tilfeldighetens mønstre og lager vinger, i alle former og fasonger, i stein og stål. Og selv om noen av vingene er blitt en smule slappe med tiden, er de om ikke annet av solid granitt. Han er i sannhet begunstiget med en særegen varmgangsfantasi, multikunstneren og minstepensjonisten Bjørn Melbye Gulliksen (BMG), en ekte raddis-68-er på 69 vintre. Denne våren får også fylkets haugarianere igjen anledning til å oppleve alt det forunderlige og fascinerende som kan skje når han lar en sommerfugl slå veldig med vingene gjennom hele førsteetasje i kunstmuseet.

Jeg kjører utover Tjodalyng. Solen står lavt i vest over Viksfjord, en blek kule på vei ned i en dyne av grå metallskyer. Utrolig hvor mange nyanser av grått som desember kan varte opp med. Det er også noe med denne vintersolen, den lyser på en helt særegen måte. Både lyser og lyser ikke. Bare er der som en mulighet, et kaldt varsel om noe som kan bli. En glødelampe med for svak pære i. Under ligger sjøen blank og svart og stille.

Underlig, forresten, hvordan noe velkjent stødig som himmel og hav hele tiden endrer form. De er det samme, men likevel hele tiden noe annet. Akkurat dette bildet jeg ser nå – denne

bleke solen og disse kaotiske skyformasjonene – er et helt unikt bilde. Ett ingen har sett før, og som heller ingen skal se igjen. Den måten skyene konstant endrer seg, stivner et tilfeldig øyeblikk i én form, løser seg opp og glir over i en annen form, skal aldri gjenta seg. Skal aldri bli sett av andre øyne enn mine. Hvilke lover styrer disse prosessene? Er det et skjult mønster bak disse variasjonene, som ingen har oppdaget? Er det et mønster noen vil oppdage en eller annen gang i framtiden, bare vitenskapen blir presis nok? Eller er alt styrt av tilfeldigheter? Og hva vil det si, styrt av tilfeldigheter?

Idet jeg svinger inn i et skogholt, kryper kvelden over våte jorder og trekker et slør av skumring etter seg. Fargene forlater åstedet.

- Etter avkjøringen til Eftang fortsetter du videre mot Ula, da får du atelieret på venstre side. Du skjønner med en gang hvor jeg holder til, lød veibeskrivelsen.

Fantasifabrikken i havgapet

Og sant nok, idet bilen glir ut av skogholtet, ser jeg tilholdsstedet. Det ligger der alene oppi brynet og blikker med skjeve hjørner, spiralspir og blå vegg mot forbipasserende. En arkitektonisk avstikker i dette området med bondegårder, bølgende åkrer, småskog, svaberg og friserte eneboliger. Foran atelieret står en motorsykkel med tre hjul og en obelisk i larvikitt.

Et kort sekund er jeg likevel usikker på om dette er det lokale dadaland. Bygningen kan like fullt være et parkert lager som et pulserende atelier. Taket vrir seg rett nok snodig opp i natten, men her er intet roterende kabarettlys i de store vindusflatene, intet Zürich-sirkus rundt hjørnene. Ingen synlige rester av ville kunstnerbakkanaler og dansende sylfider med vinløv i håret. Ingen glasskår fra champagnefrokoster og demoniske malaganetter, enn si plastposer med tomme flasker i.

Fyren som hilser meg inn, ser også mer ut som en traust sliter som har lagt ned et langt livsverk på et eller annet lager eller verksted enn et fyrverkeri av en homo ludens som har brukt karrieren til å svinge seg ut og inn vernissasjer og spaltevirak og skålt i suksess og selvsikkerhet med bobler i krystallet. Han er av middels høyde, iført mørke bukser og en blå-svart tømmermannskjorte i Dressmann-flanell, og tasser rundt med gråsprengete hårfjøn på hode og hake.

Men dette er definitivt ingen utbrent kroppsarbeider på snart 70, selv om kroppen aldri har skydd harde tak og håndens arbeid. Rampelys, kunstnerkafeer, mediemassasje og hovedstadens catwalker har han imidlertid skydd som pesten. Han trives åpenbart best på beroligende avstand fra blitzregn og besteborgere. I 25 år har han hatt tilholdssted i Ula. I 15 av disse blad-føk jeg rundt for distriktets lokalorgan og skrev om alt og alle som kan – og tror de kan – blåse i et horn og svinge en pensel. Men aldri snublet jeg over denne fantasifabrikken i havgapet. Dèt kan skyldes feil på egen radar, men jeg mistenker det skyldes like mye kunstneren selv.



- Hadde du fortsatt å jobbe i Østlands-Posten, hadde jeg ikke sluppet deg inn. Det ØP skriver om som kunst, kan knapt kalles det, og er noe jeg ikke vil assosieres med, fastslår han.

Ojda, tenker jeg. Det var litt av en åpning! Skinnet bedrar. Førsteintrykket av fåmælt unnselighet smelter som voks i solen og styrter brått som en annen Ikaros i de blå bølger. Et hvitt stykke gips med en blå sommerfugl på svever i taket, over en arbeidsbenk med finslipte, kinesiske glasstykker i sterke farger og et gulv fylt opp av mange rariteter som lysegrønne teleskoper påmontert tromler fulle av fargerike plastbokstaver, tall og formler. I et kort glimt ser jeg Einsteins berømmelige $E=mc^2$.

Atelieret ellers er spartansk utstyrt. Her er det øyensynlig jernhard arbeidsetikk som ruler. Ikke dada-ablegøyer eller langkveldet sofakos med rødvin og tykke bøker. Langs den ene vegg står et sykkelhjul med pedaler i navet, og foran det igjen, en installasjon som minner om to lykkehjul.

Fibonaccis spiral

Men det er ingen lykkehjul. Det meste er i det hele tatt ikke som det synes i dette fantasi-verkstedet. Uansett er det høye himler og stort tidsspenn over referansene til BMG. Arbeidene hans henter motiver fra den greske antikken og Bibelen, fra Daidalos og Heraklit til



Sareptas krukke, og går i dialog med oldtidens filosofer og renessansens genier, dadaistiske konseptualister, russiske konstruktivister og moderne filosofer. Dette er en mann som kan sin kunsthistorie og sine filosofiske klassikere.

- Snodig atelier, prøver jeg meg. Kan ikke huske å ha lagt merke til det før.

- Nei, det er ganske så nytt, akkurat godkjent av kommunen. Jeg hadde en snekker, men fant ut at jeg måtte gjøre det sjøl. Og selv om jeg har et ødelagt øye, har jeg sittet på taket og snekret. Men helt ferdig er det ikke, medgir han og drar meg opp en spiralformet trapp til annen etasje.

- Har du fått noen kommentarer fra fastboende på denne aparte arkitekturen?

- Bare positive. Hva er det de kaller det, eh! - konkylie? Nei, sneglehuset, er det visst. He, he. I grunnen treffende. For dette er konstruert etter Fibonacci's gyldne spiral, forklarer han.

- Fibonacci?

- Ja, ingen vet lenger hvem han var, men det er en av mine store helter. Leonardo Fibonacci var en matematiker som levde i middelalderen, i Pisa i Italia, og som i dag er mest kjent for den berømmelige «Fibonacci's tallrekke», der hvert tall i følgen er summen av de to foregående. Og han stod også bak den såkalte Fibonacci-spiralen, som kan minne litt om prinsippene bak det gyldne snitt. Men mye av kunnskapene hans var ikke noe han kom fram til selv, men som han lærte av araberne.

- Faren var nemlig kjøpmann og handelsattasje i Nord-Afrika. Der kom Leonardo i kontakt med arabiske kjøpmenn og lærte seg den arabiske tallrekken. Senere reiste han mye i arabiske land, lærte mer og mer, blant annet nulltallet som opprinnelig kom fra India, prosentregning, multiplikasjon og divisjon. Og dette var kunnskap som ikke hadde kommet inn i Europa etter Vest-Romerrikets fall. Dét skjedde ikke før korstogene og kontakten med araberne, en kontakt som resulterte i et stort framskritt for europeerne. I dag er denne matematikken innlysende enkel, men ikke den gang. Husk, man kan ikke regne prosenter med romertall, påpeker han og mener Fibonacci var like viktig for Europas framgang og den vestlige kulturhistorien som Gutenberg og hans boktrykkerkunst. 100 år etter Fibonacci fikk vi i hvert fall bankvesen og handelsoppblomstring her i vest, mye takket være hans matematikkunnskaper.

Derfor altså skulpturen Fibonacci's port på trappen til Haugar forrige gang han stilte ut der, for 20 år siden. Men her er jeg på gyngende grunn. Dette er ikke mat for bokormer og humanister, selv om jeg vet at tall og matematikk har fascinert mange musikere, litterater og bildekunstnere opp gjennom historien. Lewis Carroll var matematiker og Alfred Jarry

elsket matematikk. Sistnevnte var for øvrig grunnleggeren av 'patafysikken, forløperen til dadaismen og surrealismen, en slags elle vill nonsensevitenskap som blant annet forega å studere tilfeldighetenes lovmessighet, og som faktisk har mye til felles med den moderne fysikkens kaosteori. En vitenskap BMG selvsagt er fortrolig med.

Sossebyen Sandefjord

BMG medgir imidlertid at det ikke var utdanning, men snarere mangel på utdanning, som gjorde at han ble interessert i matematikk. For vel har han lest seg igjennom den klassiske litteraturkanon og dyrket en livslang lidenskap for både filosofi og kunsthistorie, men i voksen alder sirkler hovedinteressen like mye om tall og tilfeldigheter, som tekst. Hvilket kan skyldes en traumatisk skolegang i Sandefjord.

- Jeg kommer fra en helt vanlig familie, mange av dem håndverkere, steinhuggere og sjøfolk, og vokste opp i Thaulowgate i Sandefjord. For egen del ble det også sparsomt med utdanning, jeg er nemlig kraftig ordblind, har dysleksi, som det så fint heter. Sikkert et ord funnet opp fordi nettopp dyslektikere skal slite med å uttale og stave det. Etter syv år på folkeskolen forsøkte jeg meg på framhaldsskolen, men i første time, i en klasse med bare ukjente, ble jeg utsatt for en drittsekk av en lærer. Jeg slet med å uttale navnet på gaten jeg bodde i, og da kalte læreren meg opp til tavlen og tvang meg til å forsøke å skrive navnet i stedet. Det ble ikke det spor bedre, for skrivning var enda vanskeligere enn lesing, minnes han og sluttet på skolen der og da.

Men ett talent må ha presset seg fram tidlig. For i hæren av duknakkede karakterer som paraderte i nedre del av skalaen, stakk om ikke annet en stolt S hodet i været, og dét var i tegning. Ja, allerede seks år gammel hadde han stått i barndommens hage og malt sammen med Hans Holmen, en lokal kunstnerstørrelse som blant annet står bak monumentet av Ulabrand og flere krigsmonumenter i distriktet.

Lesevanskene bidro merkelig nok heller ikke til at dørene til filosofiens verden forble stengt. 12 år gammel satt skoletaperen fra Thaulowgate på biblioteket i hvalfangerbyen og fordypet seg i Platon. Favorittfilosofen ble likevel den amerikanske transcendentalisten og anarkisten Henry David Thoreau, mannen som bergtok en hel verden med det Rousseau-inspirerte økoevangeliet Walden.

- Jeg leste nylig Walden opp igjen, men da ble jeg skuffet. Boken var full av «Jeg», «Jeg», samt en masse naturskildringer. Men det fantes ikke mennesker i den. Derimot både hadde og har jeg fremdeles sans for essayene hans om sivil ulydighet, som inspirerte Ghandis ikke-volds- filosofi. Thoreau var rett og slett en raddis for sin tid, han nektet for eksempel å betale skatt så lenge nordstatene ikke ville gjøre noe med slaveriet i sørstatene, forteller den beleste dyslektikeren.



Som tidlig også havnet på venstresiden i det politiske landskapet. Hvilket kanskje ikke er rart når man forlater stemmeskiftet under Cubakrisen og vokser opp med Vietnam-krig, borgerrettskamp, blodige attentater og heftige studentopptøyer.

- Denne uttalt politiske venstreradikalismen din kom vel ikke seilende av seg selv i hvalfangerbyen, du fant kanskje en frende i Dag Solstad?

- Nja, han var litt eldre enn meg. Men vi vanket i samme miljøer da jeg flyttet til Oslo. Selv om det tok sin tid før han kom ut av skapet.

- Ut av skapet?

- Ja, som sandefjording. Det ga ikke kred i hovedstadens radikale miljøer å si at du kom fra Sandefjord. Det var en by helt uten proletariat, bare en haug kapitalister som bukket for Jahre, hvilket de for så vidt fremdeles gjør. Nei, Sandefjord ga meg ingenting. Larvik hadde om ikke annet et proletariat på den tiden. Så jeg visste jeg måtte reise bort. Og det skjedde ved en tilfeldighet. Etter at jeg hadde sluttet på skolen, hadde jeg en rekke småjobber før jeg begynte i blikkenslagerlære. En vinter var det

imidlertid for kaldt til å jobbe på tak, og jeg ble permittert.

- Jeg husker jeg måtte stemple inn på Arbeidskontoret før klokken 8 hver dag. Det lå oppe ved jernbanestasjonen. En dag så jeg at toget til Oslo gikk 8.15. Jeg kjøpte Aftenposten, leste stillingsannonserne og dro avgårde. Det tok ikke lange tiden før jeg kunne ringe hjem til mor og si at jeg både hadde fått jobb og hybel. Det var først og fremst fotograf jeg da ville bli. Jeg hadde drømt om å begynne på tegneskole, men kunstner var ikke noe man ble i Sandefjord, fotograf kunne til en viss grad gå an. Etter en stund i Oslo dro jeg til Stavanger og begynte på skole der for å lære reklametegning. Jeg turte rett og slett ikke å søke på Statens kunst- og håndverksskole i Oslo, smiler han.

Det var kanskje et ironisk pek fra skjebnen at han i voksen alder gikk ned for landing farlig nær barndommens gater. Ula ligger riktignok i Larvik kommune, men befinner seg et lite stykke unna hjembyen. Også valget av nytt hjem skjedde ved en tilfeldighet, betror han. Det var en dag kona og han besøkte kjenninger i Ula at de kom over et enkelt hus som var til salgs. En innskytelse gjorde at de slo til, og i 25 år har han hatt adresse ved foten av Ulabrandmonumentet. Han forsikrer at han trives så det knaker. Arbeidsro og salte skvalp fra fjæra er avgjørende.

Fra gatetegner til GRAS-rot-revolusjonær

- Hva skjedde videre utover i the swinging sixties?

- Etter at jeg hadde avsluttet tegneskolen i Stavanger, fartet jeg rundt i Europa og levde av å tegne på gaten.

- Og endte opp med å kaste brostein i Latinerkvarteret i Paris under maiopprøret i '68?

- Nei, men jeg bodde faktisk en periode i Paris. Det var i '64 og '65. Jeg holdt til på Venstre bredd, sammen med beatniks, og levde av å tegne på gaten, noe som var strengt forbudt, både å tegne og spille. Jeg bodde i et billig hotellrom sammen med noen peruanere, og en av dem var blitt arrestert for å synge i en bakgård. Belønningen var fire måneders fengsel, så jeg fikk sengen hans. Da vinteren kom, dro jeg så til Menorca og fikk jobb i en bar. Og der snublet jeg borti kunstnere fra England, Tyskland og Nederland og oppdaget at jeg til da ikke hadde skjont bæret av hva kunst var. Det var ikke bare å tegne i vei. Man måtte ha kunnskaper og ballast. Så med ett stod målet klart: Jeg ville hjem og skolere meg skikkelig.

Og det gjorde han. Til gagns. Og også den kritiske innstillingen fikk rødere vinger. Politisk havnet han nemlig langt ute på venstresiden. Sympatiene gikk ikke i første rekke til de fremadstormende suf-erne og akp-erne, men til gammelkommunistene i NKP.

- Jeg var studieleder i Ringerike lokallag og ledet studiesirkler som minnet om dem til AKP (m-l), og var igjennom hele den kommunistiske klassikerkanonen, men det ble altså NKP en periode, fastslår han. Det var faktisk et visst spenn også i det partiet, ikke alle var stalinister og gammel- leninister, kommer det.

I dag er han øyensynlig ikke like partidogmatisk og nøyer seg med å kalle seg anarkist. Han innrømmer imidlertid at han har problemer med å blinke ut hvilke verdier som for tiden er de viktigste for ham («Verdier! for stort ord!»). Men han avstår fra å bruke bil og sverger til buss, og har for lengst kvittet seg med fjernsynsapparatet, og sånt kan vel kanskje også kalles et slags verdistandpunkt. Derimot kjører han en rekke motorsykler, ser en mengde filmer og leser fremdeles de store klassikerne. Rabulisten er blitt noe mildere i form og fakter med årene og understreker også at han heller ikke lar seg provosere like lett lenger.

Dadaisme

Den «revolusjonære» og eksperimentelle holdningen er imidlertid fremdeles vitalt nærværende innenfor kunsten og de mange konseptene hans. Den har han ikke minst lært av dadaistene, nærmere bestemt Zürich-dadaistene.

- Det var radikale folk, både estetisk og politisk. Mens franskmenn og tyskere tok systematisk livet av hverandre i skyttergravene, stod en fransk dikter og skrev dikt på en tavle under en performance, mens en tysk maler visket ordene bort etter hvert som de ble til. Verden var fullstendig tømt for mening, alt var absurd. Samfunnet hadde mistet all respekt og var ikke lenger i en posisjon til å kreve at kunstneren skulle tilpasse seg gjeldende estetiske og ideologiske verdier, den borgerlige forestillingen om skjønnhet ble latterlig. Og Marcel Duchamp ble selvsagt viktig med sine readymades, og gjennom sin kontekstualisering av kunsten; det at han gjorde selve utstillingsstedet til en del av kunstverket.

- I tillegg hadde jeg sansen for tyskeren John Heartfield. Han var en fotomontasjekunstner, dadaist og kommunist, som tidlig harselerte over fascismen, mens nevnte Duchamp poetiserte hverdagsgjenstander og viste at alt var kunst, men også hos ham var siktemålet hele tiden revolusjonært, selv om det i ettertid er lett å se at han var nøye med å regissere sin egen biografi.

Dadaismen skulle komme til å følge BMG gjennom store deler av hans kreative virksomhet. Ikke minst er de dadaistiske inspirasjonene tydelige i de aller seneste arbeidene og utstillingene hans.

Han er likevel for mangfoldig til å bli puttet i én bås. I 1980-årene tok han opp tråden igjen fra debututstillingen og begikk materialbilder og nonfigurative malerier. Han

har stilt ut en serie spesielle postkort som han laget under reiser i Frankrike, Italia, Sveits og Hellas, og som han sendte hjem til seg selv, bemalt med abstrakte gouacher i fransk tradisjon og med en liten reiseberetning på baksiden, en slags dagbok fra en europeisk sommer. Bildet henger nå i Kulturdepartementet som en dokumentasjon på nytten av Statens reisestipend.

- I nyere tid har du laget såkalte dadaistiske ekstrakter og noe du har kalt Kjølleskapslyrikk, dette minner mistenkelig om Tristan Tzaras tilfeldighetspoesi, Duchamps tilfeldighetseksperimenter og Hans Arps metode. Tzara, for eksempel, tok en avis, klippet ut ord, puttet dem i pose, ristet ordene, plukket dem ut ett og ett og skrev dem ned slik at de dannet dikt. Et dikt som ikke ble skrevet, men valgt tilfeldig ut, så å si.

- Ja, i de dadaistiske ekstraktene skulle en spiker slås tilfeldig gjennom en bok, og de ordene spikeren traff, ble så skrevet nøyaktig ned. Det merkelige er at de tilfeldige utvalgte ordene likevel framstod som nokså typiske for boken de ble hentet fra. Og i Kjølleskapslyrikk laget jeg 24 ordmagneter som kunne flyttes rundt på et kjøleskap og skape en rekke nye setninger, meningsløse eller meningsfulle.

Nå kan dette høres ut som en morsom idé, eller et morsomt konsept, men det ligger dypere funderinger i den slags eksperimenter. I Kjølleskapslyrikken ville han for eksempel vise at de 24 ordene kunne varieres på 1 686 553 615 927 922 354 187 744 forskjellige måter, og at disse variasjonene igjen ville fylt 12 064 811 542 milliarder av bøker. I filosofisk forstand kan man si at «leken» får tilskueren til å tenke over forholdet mellom valg og tilfeldighet og hvor tilfeldige – eller styrte – valgene våre er.

Kunst på tre nivåer

Slike filosofiske fabuleringer kommer enda klarere til uttrykk i de mange bildemaskinene og tilfeldighetsgeneratorene som han har konstruert i dette årtusenet. Med utgangspunkt i matematikk og myter, filosofi og klassisk litteratur, dveler han ved tingenes mystikk, mysteriet i materien, om man vil, og maner publikum til å reflektere over alt fra hvor mangfoldig og uendelig verden er, til hvor bevisste og styrte valgene våre er.

- Vil du karakterisere det som kunst å tenke ut algoritmer og mate dem inn i datamaskinen for å skape en uendelig variasjon av bilder? Jeg mener, hvis du lager ordprogrammer for en datamaskin og trener en ape til å trykke på tastene, vil det også komme ut ordremser og dikt, men kan dét kalles kunst?

- Det kan bli mange morsomme setninger av slik kjøleskapslyrikk, men det er ikke i seg selv kunst. Men selve prosjektet, det at man dekonstruerer og konstruerer, det er kunst, det peker på filosofien bak og viser hvilke enorme muligheter som fins.

Fornuften krever at du har satt deg inn i hvilke muligheter som er der, men du må ta tilfeldige valg. Står du foran det hvite lerretet, kan du lage absolutt alt, men valgene du endelig tar, er ikke nødvendigvis logisk gjennomtenkte. Moderne hjerneforskning har vist hvor mye som skjer i hjernen før ting kommer inn i bevisstheten. Og hjernens funksjon kan minne om kunstnerens funksjon, forklarer han ivrig.

- Et det dette du sikter til med utsagnet «Logisk tenkning er et sjansespill»?

- Ja. Det foregår som sagt mye i underbevisstheten som hjernen ikke vet om. Når du tror du tenker logisk og tar rasjonelle valg, kan det fort være at det er underbevisstheten som styrer valgene dine, forklarer han og lener seg på noe som salige Hamsun kunne ha signert i den skjellsettende artikkelen «Fra det ubevidste Sjæleliv».

Men dette engasjerer uansett BMG. Han får så vidt tid til å spørre om det er ok at han pater røyk mens vi prater, stapper pipen – og i dette tilfellet er det snakk om en virkelig pipe

– ingen semiotisk lek å lå Magritte – og fortsetter:

- Du står foran lerretet, utfører noen raske strøk, så går du tilbake, ser at dette kanskje ikke funker, legger hodet på skakke og gjør noen nye. Det er den faglige kompetansen og egen erfaring som til sammen utgjør den kunstneriske kompetansen, og gjør at bildet «sitter», kan du si.

- Men når du lager disse bildemaskinene med såkalte RGB-lys, bestående av primærfargene rødt, grønt og blått, eller lykkehjul og teleskoper hvor tilskueren kan vri fram talløse tall- og ordkombinasjoner, for øvrig litt på samme måte som jeg husker vi brukte lekekaleidoskoper i barndommen til å skape fascinerende mønstre, så har du vel en klar formening om hva som kommer?

- Nja, jeg vet egentlig ikke hvordan bildene blir. Jeg har en viss oversikt, men blir også overrasket, og det er moro. Og bildene kan da bli flotte! mener han og medgir han er blitt en dyktig datafreak på sine eldre dager, for dataen spiller en avgjørende rolle når evigheten skal måles og utforskes.

- For meg virker det som om det kreves mye av tilskueren for å få utbytte av kunsten din? Alle stiller vel ikke med mellomfag i kunsthistorie og filosofi og innsikter i kaosteorier?

- Jeg bruker å si at kunstverkene mine skal kommunisere på tre nivåer: På det første nivået skal alt være enkelt og lettfattelig. Her skal verket være tilgjengelig for alle, snilt og vennlig, sukkertøy for øyet, om du vil. Noe alle kan ha glede av. Det neste nivået er kunnskapsnivået. Her er det en fordel med kulturreferanser, for eksempel kunnskaper om kunst- og kulturhistorie. Noen vil da se mye, andre mindre, men ingen vil se alt. Det

siste nivået er det filosofiske nivået. Her er målet at kunstverket skal by motstand, utløse eksistensielle spørsmål og sette i gang tankeprosesser.

- Som for eksempel om «tilfeldige valg», en tematikk du øyensynlig er veldig opptatt av?

- Ja, hva som er frie valg, er ikke lett å avgjøre. Hjerneforskningen oppdager som nevnt noe nytt hele tiden. Underbevisstheten lagrer enorme mengder med informasjon. Det er enormt mye du har sanset og erfart og opplevd, og bevisstheten kan ikke ha oversikt over absolutt alt.

- Man kan fremdeles ikke fastslå helt presist hvordan været blir, selv om man etter hvert har enorme mengder med meteorologiske data?

- Nei, en bitte liten feil eller et aldri så lite avvik i starten, kan få uante, ja, katastrofale konsekvenser.

- Og det er her kaosteorien kommer inn og utstillingstittelen Når en sommerfugl slår med vingene, for dette er vel en referanse til Edvard Lorenz' berømte sommerfuglhypotese om forutsigbarhet: «Kan en sommerfugls flaksen med vingene i Brasil utløse en Tornado i Texas?» Blir publikum informert om denne teorien på utstillingen, i form av ledsagende plansjer eller brosjyrer?

- Nei, jeg regner med at denne referansen er så allment kjent at det ikke er nødvendig.

- Hva består utstillingen av, dette er vel ikke en ren retrospektiv utstilling?

- Nei. Det blir en del gammelt, men også mye nytt. Ca. 50–50, tenker jeg, fortrinnsvis interaktive bildemaskiner, mekaniske innretninger som skaper bilder i en uendelig variasjonsrekke. Det fine er at publikum selv kan operere disse maskinene, og kunstverkene som framkommer, blir forskjellige fra gang til gang. Jeg legger en fast ramme ved å mate datamaskinen med en algoritme. Noen ganger er det mulig å regne ut tallet på variasjoner fordi det dreier som variasjoner innenfor en ramme som er forhåndsbestemt. Til det trengs det selvsagt kraftige regnemaskiner. Men andre ganger blir det umulig å regne ut variasjonsmulighetene, og tilskueren ser ikke systematikken eller mønsteret i disse «tilfeldighetene». Det er nesten ingen ting som skal til før forsøk på å forutsi et utfall kommer på avveie.

- I dette ligger det vel en slags skepsis til den menneskelige rasjonalisme, eller i hvert fall et forsøk på å formulere et motspråk og utvide forståelsen av hva menneskelig bevissthet og frihet er, men uttrykker det også en skepsis til dem som ønsker å gjøre vitenskapen til ny religion?



- Nja, det er ikke egentlig noen kritikk av vitenskapen. Der det er en kritikk, er det eksempelvis ingen kritikk av Darwin, men snarere av sosialdarwinister som misbruker teorien hans og gjør funnene hans til absolutte sannheter for en politisk holdning. Og det kritiserer jeg. For vitenskap er en prosess. Hele livet vårt er en prosess. Og en sunn vitenskapsmann vil selvsagt være glad for at det bringes nye erkjennelser og nye oppdagelser til torgs. Vi kan ikke regne ut alt, og store tall fører bare til kaos. Samtidig gjelder jo naturlovene, så vi snakker om en kombinasjon av tilfeldigheter og lovmessighet, for også det som tilsynelatende virker tilfeldig, kan være styrt av en lovmessighet.

- En kunstner derimot, kan aldri helt vite hvordan publikum vil reagere på et maleri. Det vet han aldri. Dette avhenger av en kombinasjon av hukommelse og kunnskap, erfaring og vilje til sette seg inn i kunstnerens prosjekter. Men hjernen er plastisk og endrer seg hele tiden, minner han om.

Den greske antikken

Det er åpenbart plastisk tankeflukt og ungdommelige ambisjoner over BMGs egne hjernevinger. Samtidig som han virker å være en mann som definitivt vet hva han vil. Og han vil mye. Prosjektene står i kø i atelieret hans, og det putrer og bobler som aldri før i fantasien bak den lett furete pannebrasken. Han vedgår også at han er arbeidsnarkoman og i aktivitet hele tiden. Gjerne lørdag som søndag. Den eneste begrensningen er hvor mye kaffe magen tåler.

All verdens inntekter har det imidlertid ikke blitt av denne virksomheten. BMG er ingen krøsus. Tilværelsen som minstepensjonist er mer enn grei nok når man har havnet på rett hylle i livet og får vie krefter og kreativitet til å gi fantasien håndfast form og farge. Noen feriedager blir det likevel rom for, og da flyr han til varmere strøk. Så lenge det fins en rolig fiskerlandsby ved havet og en kafé med WiFi-tilknytning, er alt i sin skjønneste orden. Attraksjoner det bugner av i favorittlandet Hellas, som foruten vennlig klima og stille kaféer også bugner av spennende kulturhistorie.

- Er man interessert i kunsthistorie, og enhver kunstner bør være det, kommer man ikke utenom den greske kunstens betydning. All kunst henger sammen, og det er viktig å kunne kunsthistorie. Grekerne var de første og de største. Fra ruiner i Lilleasia kan man eksempelvis se hvordan romerne bygde videre på greske grunnmurer, og da ser man tydelig hvor mye dyktigere grekerne var. Murerarbeidet deres overgår langt etterfølgerne. Samtidig hadde grekerne selv egyptiske forbilder, men den greske kunsten betydde en frigjøring fra den egyptiske, den representerer den første naturalismen og innebar et langt kvalitativt sprang rent kunstnerisk. De laget kunst etter naturen, mimesis-prinsippet, men merkelig nok ikke når det gjaldt mennesker. Figurene var typer.

Det er mer enn kunst som fenger hos antikkens grekere. Håndverk, vitenskap, filosofi

og mytologi er nevnt. Med verket Panta rei – alt flyter foretar BMG et direkte hjemlån fra det fra den dunkle Heraklit, førsokratikeren og logosfilosofen som anskueliggjorde at alt er i evig bevegelse og forandring gjennom utsagn som «Du kan ikke stige ned i den samme elven to ganger».

Også den greske arkitekturen har inspirert BMG kraftig. Da han fikk oppdraget med å lage en utsmykning på Sandefjord videregående skole, nok en skjebnens ironi, om man vil, ble resultatet en gate med meanderbånd som løper gjennom hele bygget og munner ut i et indre torg, et Agora med to søyler som peker direkte på den greske antikken. I tillegg risset han også inn 100 kjente og mindre kjente navn i gulvet, inkludert fem kvinner, fem hetærer (luksusprostituerte). For kjønnskvoteringens skyld, smiler han.

- Jeg er veldig interessert i antikken og har brukt mye tid på å studere de gamle grekerne, og på å reise i Hellas. De inspirerer fremdeles, mener han.

Daidalos har landet (for godt?)

Omgangen med grekerne i BMGs egen kunst er åpenbare. Og en av de mest iøynefallende kommer vi ikke utenom. En idelig interesse for Daidalos-myten generelt og vingemotivet spesielt er en tykk og tydelig ledetråd gjennom mange av arbeidene hans. Med utstillingstitler som Daidalos' vinger og Daidalos har landet, og enkeltverk betitlet Hommage a Daidalos (Hyllest til Daidalos).

Som antydning innledningsvis, har de aller fleste grei oversikt over Ikaros, hans ungdommelige utfordring av gudenes orden og tragiske nedstyrtet i Det ikariske hav (sørlige del av dagens Egeerhav). Og BMG underslår heller ikke fascinasjonen for Ikaros. «Som en gang oppflammet av utopiens storslagne perspektiv kjenner han også den ikariske lyst til å sprengre grensene i dristig svev», noterer kritiker Harald Flor i en tidligere omtale av BMGs kunstneriske praksis.

- Ikaros kan forstås på flere måter, også som et uttrykk for Janteloven, mener kunstneren selv, men understreker at det er forholdet til Daidalos som er det mest intense.

- Daidalos var kunstnerens gud, billedhuggernes gud, den geniale smed, ingeniør og kunstner. Ikaros er som sagt en fin historie, men Daidalos er geniet og ingeniøren. Han smir sverdet som er skarpere enn alle andre, og som gjør eieren uovervinnelig, lager klubben som alltid treffer og skulpturen folk tror er levende. I tillegg er han oppfinneren av saga, passerer og pottemakerens dreieskive, minner han om og skriver gjerne inn sin egen kunstnerpraksis i skjæringspunktet mellom både kunst og håndverk; grekernes techne (gresk for både kunst og kunnen).

- Jeg har sett at noen ser på virket ditt i spennet mellom polene Daidalos og Ikaros, mellom den klassisk formgivende og modent skolerte kunstner og den ungdommelig opprørske romantiker. Sånn sett kan kanskje myten leses i tråd med Nietzsches teori om det greske dramaets opphav, som en dialektisk kamp mellom det apollinsk-formgivende og det dionysisk-ekstatisk-grensesprengende?

- Ja, det var vel Harald Flor som nevnte noe sånt i en anmeldelse. Og selve myten er mangfoldig, som Daidalos selv. Den kan leses som et uttrykk for den greske hybris og hva som skjer om man får for mye overmot. Men en moralsk tolkning kan være en oppfordring om å følge den gylne middelvei og være lydig mot foreldrene. Det er også viktig å merke seg at dette antageligvis er en atensk myte, lagt til Kreta der den minoiske kulturen dannet ramme om den velkjente labyrinthistorien.

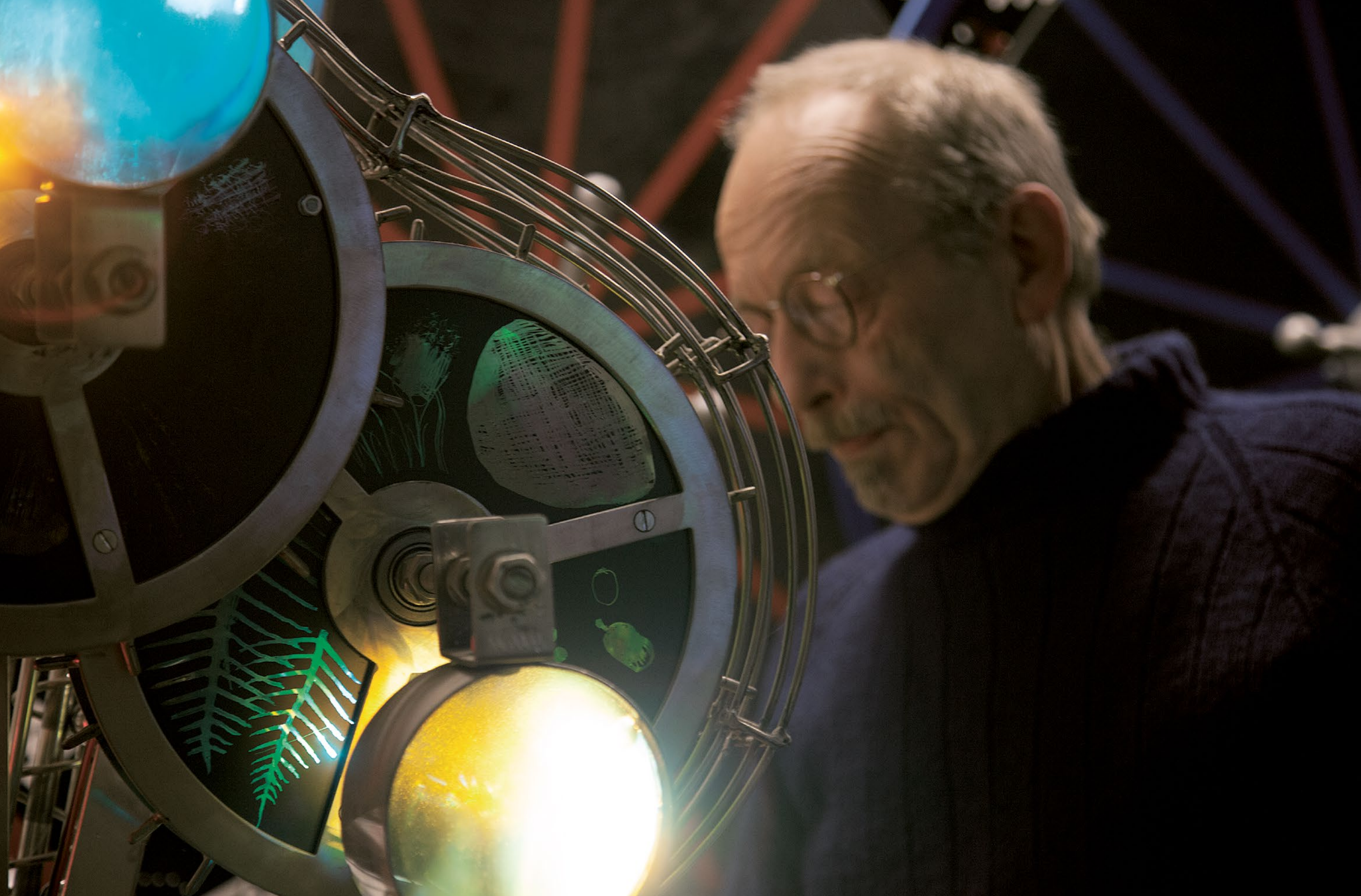
- Uansett anser jeg Daidalos som mer interessant enn Ikaros. Han var tross alt den som laget vingene og det første mennesket som hadde en skaperkraft som ellers bare var gudene forunt. Og som gikk i tjeneste hos dem som ga ham oppdrag, poengterer han og løfter fram Werner von Braun som en moderne Daidalos; den geniale tyske oppfinner, rakettforsker og rakettingeniør, som blant annet konstruerte den beryktede V2-raketten for nazistene under krigen, men som senere overga seg til de amerikanske styrkene, flyttet til USA, ble sjef for NASA og bidro til at amerikanerne vant månekappløpet mot russerne gjennom Apollo-programmet i 60-årene.

Det er kanskje litt voldsomt å nevne BMG i samme åndedrag som Von Braun, men det får skrives på undertegnedes hybriskonto. Fingerferdigheter og den grensesprengende fantasikraften til BMG er det i hvert fall ingen ting i veien med. Den fortsetter å strømme friskt fra Sareptas krukke. Og også forankringen i antikk kulturhistorie og moderne datateknikk parett med spreleske Ikaros-svev mot uendelighetens himler sier sitt om anslag og vingspenn.

Så får det heller være at tittelen på den utstillingen han viste forrige gang han inntok Havgar, var Daidalos har landet. For vel så metaforisk megetsigende er spørsmålet som led-saget tittelen til ett av verkene fra den utstillingen, en maltraktert vinge som i sin fulle betegnelse lød Daidalos har landet (for godt?).

Man bør heller ikke bli beskyldt for å fortolke seg inn lukt inn i skoddeheimen om man ser noe langt mer enn blotte og bare tilfeldigheter i spranget fra slappe steinvinger i 1995 til en sommerfugls flaksen med vingene i samme lokaler 20 år senere. De er begge uttrykk for fantasiens fascinerende frukt og flukt.

Kjeld-Willy Hansen



Tekst: Kjeld-Willy Hansen,
Tone Lyngstad Nyaas og Jon Øien
Grafisk formgivning: Linn Alexandra Reier
Foto: Bjørn Melbye Gulliksen, Tomas Moss,
Marit Silsand og Per Helge Berrefjord
Korrektur: Harald Eriksen
Trykk: Zoom Grafisk AS
Papir:
Skrifttype:
ISBN: 978-82-93233-16-9

Galleberg Forlag 2015

