



Knut Åsdam. Foto: Kristian Skylstad.

Du har operert internasjonalt, men nå er du her.

Ja, å være tilbake i Europa har knyttet verkene mine sterkere til en europeisk sammenheng, samtidig har det å være i Norge ført med seg en økt interesse for periferi. Periferiprojektene jeg jobber med for tiden, i Norge, Russland og Storbritannia, er en slags tilstandsrapporter om Europa i dag, en form for historiarbeid, som forteller noe om et samfunn i en gitt tid.

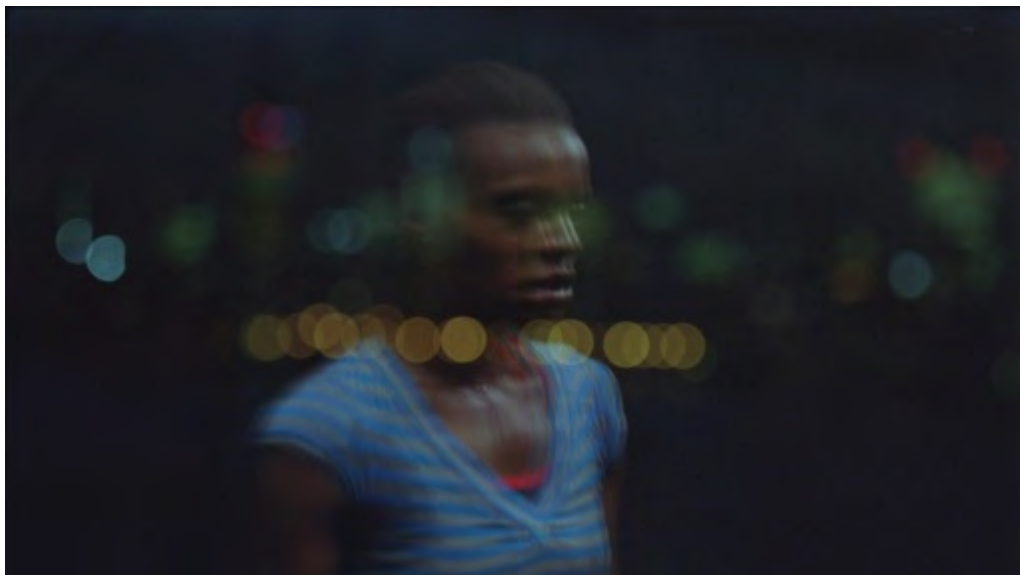
Så du har blitt mer opptatt av periferien etter at du flyttet tilbake?

Ja, det kan du si, og jeg har – om mulig – blitt enda mindre opptatt av kunst generelt, enn jeg har vært før. Jeg har alltid funnet inspirasjonen utenfor kunstfeltet, fra musikk, idéer, litteratur og samfunnsliv, og nå har det styrket seg. Siden jeg kom hit har jeg også blitt mer interessert i å jobbe med klasseforhold, som er veldig viktig i en norsk sammenheng selv om middelklassen er stor og samfunnet ganske ensartet. Grensene for å være innenfor eller utenfor middelklassen i Norge er veldig tydelige når man ser det utenfra. Det er ikke snakk om klasseidentitet nødvendigvis, hva folk tror de er, men mer om hvordan samfunnet fungerer. I Norge blir ikke dette snakket om på samme måte som i for eksempel USA og Sverige.

Hva gjør du akkurat nå?

Akkurat nå jobber jeg med to nye filmer. Den ene forgår i grenseområdene mellom Murmansk og Kirkenes, hovedsakelig i et brakkeområde midt i mellom de to byene. Men det er egentlig en film om Schengen-grensen, og menneskene som forsøker å leve på begge sidene av den. Den er mye mer narrativ enn ting jeg har gjort tidligere, nærmest en novellefilm. Det andre prosjektet er en langfilm som utspiller seg på Hebridene. Den begynte for 20 år siden som en studie av reklameestetikk, nærmere bestemt reklame for tweedresser. Filmen handler om identitetshopp, klasseforhold, periferi og maskulinitet, men bruker tweed som en slags ledemotiv. Den er mer identitetsproblematiserende enn noe jeg har gjort siden 90-tallet.

Det samme kan sies om filmen fra Russland og Finnmark. Den handler om forskjellige typer identiteter i forhold til sted, og om skiftene i identitet. Forflytninger gir naturligvis folk sjansen til å bli en annen, og til å artikulere seg på nytt, men like ofte handler det om at man er nødt til å forandre seg i respons til miljøet. Et slikt identitetshopp kan være en kamuflasje, noe som gjør en sosialt usynlig, fordi man ikke ønsker å være sårbar og identifiserbar, eller det kan være et forsøk på bekreftelse og tydeliggjørelse som person, fordi man ønsker å utøve en annen identitet.



Knut Åsdam, *Abyss*, (film, 43 min), 2010.

Det er veldig få kunstnere som jobber ut ifra et cinematisk premiss. Innenfor filmen havner du veldig langt ut mot den ene kanten, mens innenfor kunsten er du i randsonen mot noe som ber om å bli definert som film.

På en måte er kunststrømmet veldig åpent for film, men det oppstår ofte en krise når kunstobjektet begynner å løse seg opp rent tidsmessig eller formmessig – når det ikke kan «gripes» som et avsluttet objekt, og det er jo tilfellet med lengre fortellende film. Halvlang novellefilm faller imellom to stoler. Den er vanskelig å få vist på filmfestivalene, som stort sett vil ha ting som enten er under tyve minutter eller over sytti. Det er også vanskelig å få novellefilmen til å fungere i et gallerirom uten å lage installasjoner. Samtidig er novellefilm-formatet egnet til å utdype tematikker, men fortsatt holde fokus på enkeltting og enkeltscener på en måte langfilmen ofte ikke makter fordi de narrative strukturen tar over der.

Objektet har en sterk dominans for tiden. Hva tenker du om den trenden?

Objektet er interessant, også i utvidet forstand. Det gjelder både objektets materielle virkelighet, og dets tilstand i forhold til seg selv og til oss. Jeg har alltid vært interessert i ontologiske forhold hvor både objektet og subjektet går igjennom krisetilstander. Parallaxteorien til Slavoj Žižek dreier seg om det: Den sier at når jeg forandrer min posisjon til et gitt objekt, så skjer det ikke bare et skifte i hva objektet er, men også i hva jeg er. Objektet blir noe annet for meg når jeg forandrer posisjon, samtidig blir jeg noe annet ikke bare for objektet men også i meg selv. Det går begge veier og denne dynamikken blir enda mer interessant hvis vi tenker oss objektet ikke som en tom container, men som noe som er sosialt og økonomisk innskrevet i vår tid. En annen interesse for objektet har jeg gjennom transrealismen. Her er det den materielle, økonomiske og sosiale virkeligheten til objektet som kommer i sentrum, men som blir vist og sett på et nesten fantastisk vis. Transrealismen insisterer på å bruke realisme, men også å sette den inn i nesten uvirkelige sammenhenger. Dette er noe man ser mye av i objektkunst for tiden, men ikke bare der.

Det minner meg om hyperrealisme, som Baudrillard snakker mye om.

Dette er litt annerledes. Transrealisme tar bort mye av fiksjonsinnholdet i for eksempel romaner og knytter seg direkte opp til en materiell og sosial verden. Men man går ikke av veien for å la et romskip lande midt i en hverdagsscene. Dette er tett opptil måten jeg har jobbet med film, skulptur og installasjon på over de siste 15 årene, men formatene mine er annerledes enn den mer akademiske skulpturen som ofte blir knyttet til transrealisme i dag. Men transrealisme startet først som en litterær bevegelse, og ikke som objektskulptur.

Jeg så en fantastisk film forleden; Post Tenebras Lux. Den forløp rimelig realistisk, men på slutten detter alle trærne ned i skogen, og en av karakterene river av seg hodet.

Det høres ut som transrealisme.

Så transrealistisk skulptur er en videreføring av readymaden...

Det stemmer i forhold til mye av den skulpturen man ser nå, men resultatet mitt er ganske annerledes fordi jeg opererer innen film og installasjon. Uansett, jeg er veldig opptatt av formater som drar samfunnet inn i arbeidet, slik at det oppstår en samtale mellom verket og verden utenfor. Det er ikke noe vits i å finne opp samfunnsfortellinger – de er der allerede. Man trenger ikke så mye fiksjon innen fiksjonssjangeren, bare friheten fiksjonsformatet gir. Og man kan ikke lage transrealisme innen tradisjonell dokumentar – men de skillene er jo ikke noe kunstnerne trenger å opprettholde.



Knut Åsdam, *Egress* (film, 41 min), 2013.

Du er mer opptatt av kulturen i sin helhet og storhet, ikke bare kulturen innenfor kunstretser?

Jeg er ikke så interessert i å lage arbeider som dweler ved spørsmål som «Hva er skulptur i dag?» eller «Hva er film i dag?». Dette er naturligvis ting jeg må jobbe med, fordi jeg må forstå feltet og «språkpolitikken» i det, men jeg har ikke lyst til at innholdet og opplevelsen av arbeidene skal stoppe der. Det motiverer meg ikke. Kunst som bare trekker seg inn mot kunsten får andre gjøre. Jeg synes generelt sett at kunstnere bør gi mye mer.

Det vil jeg gjerne høre mer om.

Jeg synes ikke folk skal være så redde for å forholde seg til verden rundt seg og for å komplisere ting, lage ting som har elementer som skurrer litt – ikke utfra latskap men heller for å pushe ting. Da må seeren jobbe selv og verket blir mer aktivt. Når arbeidet går helt opp, og blir et komplett objekt uten frynser, da stopper alt opp i det objektet. Verket er ikke autonomt, men kunstfeltets autonomi synes jeg dog er veldig viktig, det at feltet ikke preges av ekstern instrumentalitet.

Det skjer jo nå.

Det er jo press i den retningen hele tiden. Kunstens rolle er å stå utenfor andre former for produksjon. Hvis kunstfeltet blir fullstendig instrumentalisert blir det design. Instrumentaliseringen av institusjoner og kunstutdanningen er noe som skjer her, men også globalt, spesielt i USA. Man kan spørre seg hvor mye press kunstfeltet tåler, og svaret er vel tett forbundet med hvilke muligheter kunstneren ellers har til å vise ting, og til å overleve.

For min egen del kan jeg lett forestille meg en situasjon der det ikke lenger er interessant å lage og vise kunst. Mange av de arenaene kunsten opptrer i, er jo ikke særlig interessante og gjør liten samfunnsmessig forskjell. Hvor spennende det egentlig å vise noe på Basel? Når jeg har en utstilling i New York, så vet jeg at mange ser den, men det er stort sett kunstprofesjonelle, og da taper det seg litt i forhold til om arbeidene hadde vært stilt ut på et stort museum eller en biennale. Der kan det i beste fall være hundretusenvise av mennesker som kommer innom, og det er mye større mangfold blant publikumet.

En pensjonist med et kamera rundt halsen, en skoleklasse full av hormoner eller en jypling som

leter etter inspirasjon til sin første og forhåpentligvis endelig utgitte roman.

Vel, jeg har også vært der. Jeg ble interessert i kunst som trettenåring uten noe kunstbakgrunn eller miljø, og husker hvor utrolig spennende det var.

Hva var det som inspirerte deg i begynnelsen?

Arne Ekeland, kommunistkunst fra 30- og 40-tallet der er innholdet er gitt; det er klassekamp og hverdagskamp, utkjempet av mer eller mindre nakne kropp. For meg som tenåring var dette utrolig spennende, selv om det kanskje var en pastisj. Men jeg ble også dratt inn i surrealisme og psykologisk narrasjon og Rothko og annen abstrakt kunst, arbeider som var så non-kommunikative at de fungerte som sorte hull. Men jeg så hele tiden kunst som noe veldig politisk, enten det var det sorte hullet som nektet å gi fra seg informasjon, eksperimentering med psykologiske sammenhenger, eller om det var ting som overdøvet meg med politiske budskap. I alle tre tilfellene følte jeg at kunsten var noe som stod utenfor annen produksjon i samfunnet, og skapte andre betingelser for hvordan man kunne tenke og forholde seg til omverden. Sånn har jeg det egentlig fremdeles, og arbeidene mine balanserer mellom politisk fortelling og stadier av psykologisk immersjon.



Knut Åsdam, *Tripoli* (film, 24 min), 2010.

Jeg ser en direkte kobling til Godard og Rohmer, men også Marker og Resnais i dine arbeider. Har du vurdert en total overgang til filmen?

Ja, alle de er naturligvis viktige for meg. Som kunstner går det fint å jobbe med kortfilm og dokumentar, men overgangen til langfilm er utrolig vanskelig, for da møter du tette skott og stengte dører hos langfilmkonsulentene på Norsk Filminstitutt (NFI). Nå er det etter hvert blitt mange billedkunstnere som har blitt kjent for å lage store filmer internasjonalt, men jeg vet ikke om langfilmseksjonen på filminstituttet klarer å relatere det til sin egen verden. Paradoksalt nok har jeg fått støtte i Storbritannia tidligere, og det ser positivt ut for min nye langfilm *Hebridene*. De sliter med dårlig økonomi, likevel er de åpne for nye former for film, og film initiert av noen uten tilknytning til landet. Ikke minst har de stor interesse for kunstnerdrevet film, og de godtar at man arbeider annerledes. Skal du søke støtte til langfilm i Norge må du i praksis ha konvensjonell filmutdannelse, og gå igjennom en nasjonal kulturtest.

Det høres ut som film gjort til nasjonalt promoteringsverktøy.

Jeg forstår at NFI ikke vil at folk bare skal komme og hente penger fra Norge, slik at man ender opp i en situasjon der man bare er med på å profesjonalisere filmarbeidet i andre land. Men det trenger ikke være så kultursentrisk. Du kan ikke lese norske aviser en eneste uke uten å bli konfrontert med et eller annet kulturopplegg som har Norge som innhold, og disse prosjektene får jo lettest støtte. Den nasjonalismen er kvelende, utmattende og vedvarende, vi hadde vært sjokkert om vi hadde sett den i andre land.

Jeg forsøkte å spørre deg tidligere om du har noen forbilder eller peilere som du føler du har en dialog med?

Det har jeg sikkert, men det forandrer seg hele tiden. Jeg er påvirket av veldig mye forskjellig: alt fra søppelting til bra ting, og alt fra eksperimentelle til konvensjonelle ting. Jeg plukker fra alt. Det som har påvirket meg mest er kanskje nybølgefilmen, på grunn av tendensen til å blande inn mange forskjellige kulturelle elementer fra samtiden inn i filmens struktur og detaljer, det gjør filmen akutt og politisk. Det nytter ikke å lage retro-nybølgefilm, selv om mange tror det. Jeg ser det cinematiske for de mulighetene det gir. Filmkritikk er en del av det, men jeg bruker også det cinematiske formatet bekræftende, for eksempel for å skape forførelse inn i en illusorisk verden, eller lage øyeblikk av total distanse, der man som betrakter nærmest blir dyttet ut av filmen. Dette gir muligheter til både kritisk distanse og til en ambivalens overfor filmen, fordi man ikke kan kontrollere sitt forhold til det som skjer i filmen eller bli helt kontrollert av den.

Ambivalens interesserer meg fordi det er fruktbart i forhold til seerens posisjon i verket: man blir usikker fordi man konfronteres med sine egne fordommer og konvensjoner og må tenke på hvor man står selv. Det er den motsatte måten å jobbe på i forhold til å bare presentere et didaktisk politisk utsagn. Jeg er opptatt av å forstå filmspråkets politikk, og det er kanskje det som skiller mine arbeider fra ting skapt av folk som kommer fra en tradisjonell filmutdannelse. På filmskoler lærer man hvordan man får en film til å fungere rent håndverksmessig. Med min kunstbakgrunn er jeg mer oppmerksom på det som er på spill i forhold til filmspråkets mange elementer og konvensjoner.



Knut Åsdam, *Blissed* (film, 12 min), 2005.

Da jeg så Blissed ble jeg ekstremt kritisk til hvordan nyere boligarkitektur og gentrifiseringsprosesser påvirker mennesker som vokser opp i en slik arkitektur.

Det er en typisk 2000-talls film, i den forstand at den speiler den nye erkjennelsen av gentrifiseringens konsekvenser, blant annet ved at de offentlige rommene i byen blir privatisert. Da vi skulle filme på disse plassene var det ikke kommunen man skulle søke tillatelse fra. Du tror det er en offentlig gågate i en by, men så viser det seg at det er private eiere, både under og over byflaten.

Minner meg om Millennium People av J. G. Ballard.

I disse bydelene har alt samme type overflate, samme finish, om det er nytt eller gammelt. Jeg hater det når folk sier at arbeidene mine handler om arkitektur. De handler ikke om arkitektur, men jeg bruker arkitektoniske miljøer for å si noe om vår samtid. Det kan være steder der bygningene er fra mange forskjellige tidsepoker, som jeg bruker for å lage en bakgrunnshistorie om samfunn som har vært i utvikling i mange hundre år, eller miljøer som er i økonomisk forandring. Dette gir en sammenheng for handlingen i filmen. Når man lager en film lager man en verden, og tilskueren plukker rimelig fritt det som er interessant, og det er ikke nødvendigvis det det snakkes om i dialogen eller hendelser som fester seg, det kan like gjerne være obskure ting man finner halvt skjult i bakgrunnen.

Da jeg så Blissed satt jeg igjen med følelsen av ikke å ha skjønt noe av hva jeg nettopp så, men jeg forstod mye mer av det som var rundt meg i ettertid.

Omgivelsene er viktige i filmene mine. Et eksempel er *Oblique*, som jeg lagde i Litauen på et tog som beveger seg igjennom et Europa i forandring. Utenfor togvinduene ser man gamle bygg som kollapser og nye som stiger opp, uferdige ting som for alltid vil være uferdige, svære reklameskilt, folk som dasset rundt i fattigslige klær og folk som går i penere klær. Menneskene på toget samtaler, men her er også bisarre ting, som dama tror at det er hun som har skapt finanskrisen fordi hun har spesielle krefter.

Optimistisk paranoia...

...Og en annen taler ubegripelig om økonomi, og en tredje snakker inngående om en person hun møtte, og når den personen forsvant sier hun at det var som å miste penger. Så det er mange forskjellige fortellinger der. De og språket deres blir påvirket av tingene de snakker om, og det som skjer utenfor togvinduene, men kjernen i filmen er ikke det de sier, men mer språkets forhold til en verden som forandrer seg, for eksempel spørsmålet om de har noen mulighet til å påvirke disse endringene.



Knut Åsdam, *Oblique* (film, 13 min), 2008.

Misforståelsen kan være mer verdifull enn forståelsen, fordi misforståelsen skaper en ny mening, og gjentar ikke kun den opprinnelige.

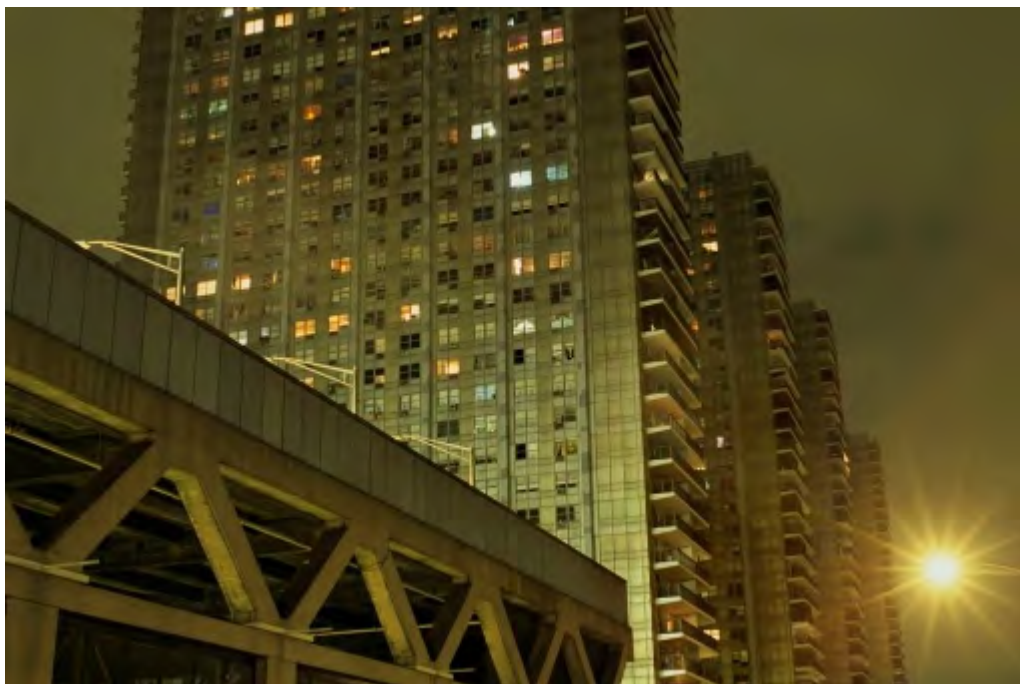
Jeg klarer ikke skille sånt. Det er kun ulike typer forståelse. En gang opplevde jeg at en fyr forsøkte å ødelegge en video jeg hadde laget sammen med Michael Curran der en naken fyr hopper tau – en mannlig androgyn kropp. Denne mannen ble støtt av arbeidet, og ville ødelegge det ved å knuse monitoren med en stein. Reaksjonen hans er ufattelig, men responsen viste at han forstod hva som sto på spill – det var jo derfor han ble støtt. Men vanligvis er det ikke så dramatisk. Isteden er det en eller annen fyr som kommer og sier: «Faen, den skulpturen der ser ut som et fucka sauegjerde».

Jeg er interessert i titlene dine. Hvor effektive de er. Det er lett å bli interessert i arbeidene dine med utgangspunkt i titlene.

Jeg gjorde en feil, da titlene i utgangspunktet kun var en måte å katalogisere arbeidene på. Jeg ønsker egentlig ikke at folk skal være for opptatt av titlene. Men på midten av nittitallet ble jeg interessert i ideen om psychasthenia, som er misforholdet mellom personlighet, sted og rom: En slags krise for subjektet hvor man blir forført av rom og sted slik at subjektiviteten din omplasseres eller absorberes.

Rundt meg så jeg denne nedbrytningen mellom en ting og en annen i moderne høykapitalistisk arkitektur. Man kunne også se det i den nye dopkulturen på slutten av 80- og 90-tallet, og ambientmusikken, som starter som et bakteppe, men ender opp som noe du av og til ikke klarer å komme deg unna fordi det er fysisk inni deg. Grensene mellom deg selv og din kropp og omgivelsene blir problematisert og utvisket. Så jeg følte psychasthenia som en kulturell tilstand, og derfor begynte jeg å lage en serie med arbeider med den tittelen, selv om hvert verk handlet om noe spesifikt, som dans og utopisk praksis eller om protest. Men det som skjedde var at hver gang jeg stilte ut disse arbeidene, ville alle bare skrive om psychasthenia, selv om verkene handlet om så forskjellige ting. Jeg ville snakke om disse spesifikke tingene, mens folk tok tak i det første, som var tittelen. Jeg har derfor gått tilbake til titler som forteller noe om hvert verk. *Blissed* for eksempel forholder seg til en tilstand i filmen (om enn mulig ironisk), mens *Tripoli* kun forholder

seg til det stedet jeg har filmet. Når *Abyss* heter det den gjør, så er det både litt humoristisk og fordi jeg tenker på avgrunnen som et sted for mulighetene som finnes mellom konvensjonene – et bra sted å jobbe.



Knut Åsdam, *Psychasthenia*, 10 series 2, image 14. (C-print, 125cm x 189cm), 2001.

Hva tenker du om kvalitet?

Det er et vanskelig begrep. Noe av det kjedeligste jeg vet er «kjennerne», både kuratorer og kritikere, som skriver fra en posisjon som er den samme som kunstsamleren, hvor det dreier seg om å definere den gode smak – det er jo kunstens fiende! Den holdningen henger sterkt igjen enda, og er utrolig trettende.

Hvis man snakker om kvaliteten i Godards filmer og setter den opp mot kvaliteten i Kubrick sine så blir alt abstrakt, fordi de jobber ut i fra helt forskjellige kvalitetsparametere. Det blir som å sette Duchamp opp mot Rotkho, noe som er meningsløst, fordi Rotkho hadde øye for kvalitet mens kvaliteten til Duchamp var at han ødela kvalitetsbegreper. Men anser du deg selv som en postmoderne kunstner?

Nei det vil jeg ikke si. Jeg var opptatt av krisen i postmodernismen for tyve år siden, og var veldig kritisk til det postmoderne, og anså det egentlig bare som en ny fase innenfor det moderne. Men det er en forskjell mellom å bruke et begrep for å analysere samfunnet, og å bruke det som arbeidsstrategi. Jeg tror vi kan se mange fenomener i dagens samfunn som er «postmoderne»: slik som en forflatning og relativisering av historiske elementer og en mangel på klar samfunnsmessig retning. Et samfunn hvor det ikke er politisk ideologi, men management-strategier som driver politikken, kan også sees som lite moderne. Men som strategi er det postmoderne regressivt: Det flytter ikke samfunnsmessige eller politiske horisonter, men lager bare nye sammensetninger av det vi har. Jeg vet ikke hvor vi er nå, men jeg håper vi er ved et paradigmeskifte. Den nye «empatiske postmodernismen» vi har sett anslag til er omtrent det samme som empatisk konservatisme innen politikk.

Den postmoderne lesningen stopper opp en del andre lesninger.

Jeg vet ikke helt hva en postmoderne lesning er lenger, men mye av den postmoderne kunsten på 80-tallet var enten utilslørt romantisk og konservativ, eller relativiserte ethvert forsøk på å beskrive en virkelighet eller politiske verdispørsmål. Det kan man jo ikke bruke til noe. Man kunne ikke si noe bekreftende om noe nytt eller progressivt, kun reformatere eldre estetiske eller litterære grep – en slags intellektuell blindvei. Men vi er for lengst forbi det, selv om vi i dag ser en del postmoderne estetikk igjen.



Knut Åsdam, *Pissing* (video, 30 min), 1995.

En jeg kjenner sluttet som kunstner fordi han så din video Untitled: Pissing. Han mente det var det siste argumentet.

Jeg kjente en fyr i San Francisco som plasserte en potteplante på det Artforumet som hadde *Untitled: Pissing* som cover, og sølte med hensikt helt til pisseflekken var borte. Det coveret ble også sensurert i bladhylene i New York fordi det var «fornærmende». Pussig at folk ikke syntes det var kunst nok, for selv om hovedtematikken er maskulinitet, så er det et nesten klassisk kunstverk: Det er et helhetlig objekt som forholder seg til maleriet og malerihistorien – med den fysiske kroppen og flekken av urin som trykker seg opp mot billedflaten, kort sagt er verket både sosialt og abstrakt.

I Norge ble det insistert på at det var *Untitled: Pissing* som gjaldt. Nasjonalmuseet har jo vist den videoen i hjel på hver bidige videoutstilling. Men det er nok bare fordi man ikke kjente til mine andre arbeider. Det var andre verk som ga meg et internasjonalt gjennombrudd, for eksempel fotoene jeg hadde på soloutstillingen på Tate og store installasjoner, lyd- og videoverk. Likevel, den er viktig i kunstnerskapet mitt, og da Tate tok inn to arbeider i samlingen sin var det *Untitled Pissing* (1995) og *Oblique* (2008) de valgte. Verket er enkelt å forholde seg til fordi det er lett identifiserbart som objekt, men for meg som kunstner var det for begrensende. Jeg hadde lyst til å

gå videre og jobbe med mer kompliserte og lengre formater knyttet til lydinstallasjon og essayfilm.

Hva vil du egentlig til livs i arbeidene dine?

Jeg forsøker å se på muligheten av å forholde seg til den verdenen og tiden vi lever i, og hvordan språket holder seg i det møtet. Jeg er opptatt av konvensjoner og avvik, sosiale, økonomiske og psykologiske størrelser, og den kampen, friksjonen og energien man lever med for å møte den omliggende verdenen. Noe av det handler om det å forstå skalaene av ting som presser mot oss i samfunnet, ikke minst skillet mellom nærliggende forhold man kan gjøre noe med, og ting som er langt utenfor ens egen kontroll. Og jeg er interessert i hvordan det påvirker det kroppen og språket inn mot kollaps eller mening.

Hva med estetikk?

Jeg vil helst ikke tenke på at jeg skaper en definert estetikk, men samtidig ser jeg jo at jeg kanskje gjør det. Flere av filmene mine preges av en felles visuell tilstand, og installasjonene mine har en måte å bruke arkitektoniske rom og materiale på som er gjenkjennbar. Jeg har alltid forsøkt å tenke igjennom det fra bunnen av – hvorfor akkurat *de* formmessige valgene, og ikke noen andre. Jeg har også vært redd for å bli sittende fast i problemstillinger som kun hører til ett medium, og har byttet. Selv om jeg ikke skifter medium like ofte som før, så har det vært et viktig grep for å opprettholde motivasjonen til å jobbe med kunst. Det har holdt fokuset mitt på opplevelsen og tematikken til verket, og ikke i hvilken grad det er en skulptur eller film.



Knut Åsdam, *Egress* (film, 41 min), 2013.

Hvilken rolle spiller empati i arbeidene dine?

Empati er viktig hvor som helst i livet. Selv om jeg har et kritisk blikk på verden rundt meg, så er det en innbakt empati med folks forsøk på å komme seg igjennom dagen i den meningsslitte verden vi lever i. I *Egress* tar jeg for eksempel utgangspunkt i folk som befinner seg lavt nede i oljehierarkiet, men som samtidig er de som møter publikum – de som jobber på bensinstasjonene. Det er et abstrahert og dramatisert verk som er kritisk til den psykiske kostnaden ved oljeindustrien, men det er ikke kritisk til dem som går på jobb og gjør jobben sin.

Hva finner du mest problematisk i kunstverden?

Folk i kunstverdenen jobber skitthardt, men mange har alt for lavt ambisjonsnivå i forhold til å formidle noe. Det andre store problemet er, som nevnt, den fordummende «kjenner-dynamikken» som til syvende og sist dreier seg om den gode smak. Man blir vel ikke kunstner for å konkurrere om å lage verdigjenstander, hva er vitsen? Karl Holmqvist sa en gang til meg: «Er dette hva du vil si til verden?» Det høres ut som et patetisk utsagn, men hvis man skal bidra med noe i det offentlige rom, så må man tørre å forholde seg til verden, sin samtid eller i alle fall sette et eller annet på spill i verket.

Filmene dine viser det mange vil kalle en skyggeside, men du forsøker vel å si at det ikke dreier seg om en skyggeside, men heller et rom med et rikt liv.

Det blir feil. Det er jo mange aspekter ved arbeidene mine, og det er noe av poenget mitt. For eksempel, noen sier at arbeidene mine er dystopiske, og ja, arbeidene mine har en avgrunn, fordi de speiler et samfunn som ikke er enkelt, og hvor avgrunnen er en reell mulighet. Men personlig synes jeg filmene mine er ganske morsomme, men ikke mindre seriøse av den grunn. Det dystopiske, det morsomme og det seriøse er jo ikke inkompatible størrelser. Humor, og det jeg kaller det patetiske, er med på å gi et arbeide integritet fordi det gir det en kroppslig og subjektiv dimensjon. Dette er jo også strukturer vi bruker i vanlig tale: Når jeg forteller deg noe i en samtale, feiler språket like mye som det fungerer. Jeg er kanskje flau over noe av det jeg sier og sarkastisk i neste setning. Men det viktigste jeg sier, vil alltid være banalt innpakket men samtidig forståelig, og dette sammensatte språket klarer både å formidle det jeg har lyst til å si, og å inkludere meg som menneske i det jeg sier.

[Vis leserinnlegg \(0\)](#)[Skjul leserinnlegg](#)[Skriv innlegg](#)[Skriv utle-post](#)
[IDel](#)

ACADEMY LECTURES

Skriv innlegg

Navn (kun innlegg under fullt navn tillates)*:

E-post (vises ikke)*:

Kommentar*:

[Send](#)

Leserinnleggene er en viktig del av Kunstkritikk. Vi er derfor svært glad for at du bidrar til vårt leserforum. Vi ber alle følge vanlige regler for høflighet. Husk at du står ansvarlig for dine egne innlegg. Vi godtar derfor kun innlegg under fullt navn.