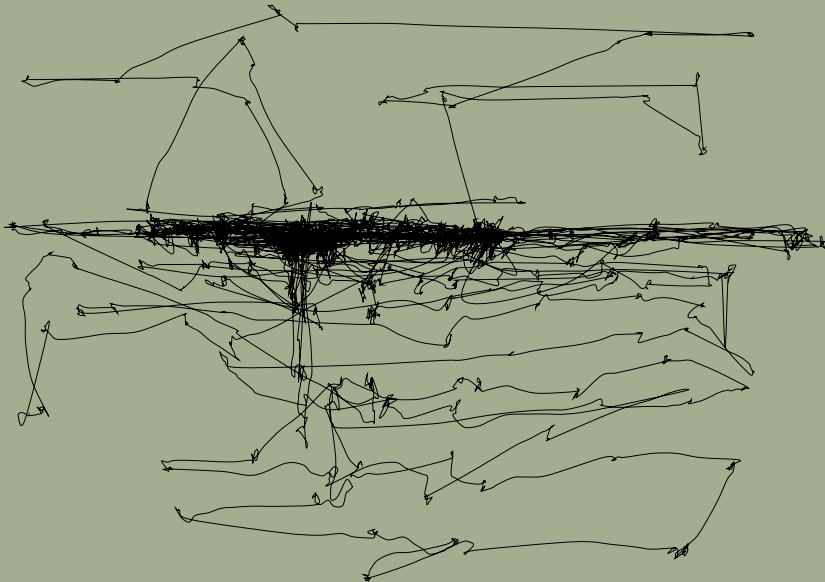


Kunsten i Teknologibyggget

*

Art in the Technology building



**KOROs
kunstprosjekter i det
nye Teknologibygget
ved UiT Norges
arktiske universitet**

**Artprojects by KORO—
Public Art Norway in
the new Technology
building at UiT
The Arctic University
of Norway**

**Utgitt av Kunst i offentlige rom – KORO
i anledning kunstprosjektene i Teknologibygget ved UiT –
Norges arktiske universitet**

**Published by KORO—Public Art Norway
on the occasion of the artprojects in
The Technology building at UiT The Arctic University of Norway**

Kunstutvalg/Art Committee:
Ole John Aandal, kunstkonsulent/art consultant (leder/leader)
Ellen J Røed, kunstkonsulent/art consultant
Unni Grøneng, Sylvia Labugt, UiT – Norges Arktiske Universitet/
UiT The Arctic University of Norway
Ole Martin Hartløfsen, Arkitektstudio AS
Per Mathisen, Statsbygg
Prosjektleder/Project leader KORO: Stine Arnet Høyem,
Ruth Hege Halstensen, Mette Kvandal

Redaktør/Editor: Ellen J Røed
Design: Ulf Verner Carlsson
Tekster av/Texts by: Beathe C. Rønning
Oversettelser/Translations: Deborah Dawkin
Repro: John Nelander
Trykk/print: Litografia A/S

Unni Gjertsen, Dakar Tromsø, 2015 © Unni Gjertsen/BONO

© Copyright
Tillatelse til gjengivelse av kunstverkene er innhentet fra rettighetshaverne
og BONO (Billedkunst Opphavsrett i Norge). Kunstverkene er vernet iht. Lov
om opphavsrett til åndsverk av 1961. Kunstverk må ikke kopieres eller gjøres
tilgjengelig for allmenheten, digitalt eller analogt, uten hjemmel i lov eller tillatelse
fra rettighetsholder/BONO.

Permission to reproduce the artworks is obtained from the rights holders and
BONO (Norwegian Visual Artists Copyright Society). The artworks are protected
according to Norwegian and international copyright laws and may not be
reproduced or made public in any way, analogue or digital, without permission from
the rights holder/BONO.

ISBN 978-82-93033-11-0
www.koro.no

Lutz-Rainer Müller + Stian Ådlandsvik

«Dis-position»

Unni Gjertsen

«Dakar – Tromsø»

Espen Sommer Eide

«Material Vision – Silent Reading»

Andreas Siqueland

«Big Green Wave»

KORO
KUNST I OFFENTLIGE ROM





Ekspérimentell geografi

*

En gruppe lyktestolper er kastet ned som tilfeldige spyd i en haug utenfor Realfagbygget, de står i øst og vest, og det er bare enkelte av dem som lyser. Det er å håpe på at noen kommer gående gjennom mørket og tenker: Her har det gått helt galt. Noen må ha gjort et veldig dårlig arbeid med fundamentet, for ikke å snakke om det elektriske...?

Om dagen er det lettere å få øye på at de også er forskjellige, alle lyktestolpene er lyktestolper, de er bare annerledes. Det er noen som lyser om dagen også, men ikke de samme som om natten. En av lampene lyser rett opp i lufta, en meter fra bakken. Hva er vit-sen med det, egentlig? Dette er verket «Dis-position» av kunstnerne Lutz-Rainer Müller og Stian Ådlandsvik.

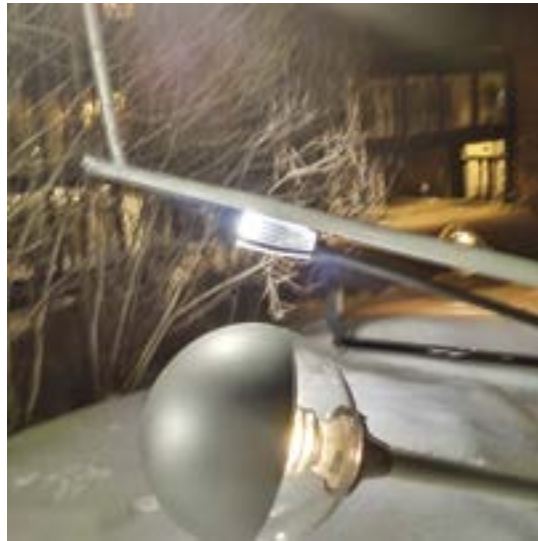
Lyktestolpene minner om andre steder, andre land. På samme måte som man registrerer om en tannbørste er fra et annet land, en brus eller et oppvaskmiddel, må også disse ny-registreres av hjernen. Lyktestolper er selvfølgelig gjenstander, Universitetet i Tromsø har egne spesiellagede lyktestolper, de er like over hele campus. Etter den første svimlende universitetstilvenningen for nye studenter, er de raskt lagret på det intime minnekortet, forstått på den måten at vi bare legger merke til dem når de er annerledes enn de pleier å være. For å se variasjoner, kreves det stabile parametre.

De spesielle tingene kan man nå få tak i overalt, de bestilles på nettet og blir sendt like lett til ytterste øy som til en metropol. Det kan være en sjelden Nike-sko, en bok som er ut-solgt fra forlaget eller et spesielt pigmentpulver. Men de vanlige tingene, tannbørstene, bru-sen, lyktestolpene? Disse er nå de estetiske markørene som skiller landene fra hverandre. Det vi oppfatter som vanlig har blitt spesielt og eksotisk, fordi det sjeldent reiser, mens det sær-egne har blitt global allemannseie.

Atlanta, Beijing, London, Tokyo, Chicago, Shanghai, Singapore, Hong Kong, Shenzhen, Busan. Ved denne oppramsingen vil noen kjenne på det å være bortkommen, forvirret og frakoblet fra alt gjenkjennelig. På en bussterminal, et havneområde, en flyplass. Andre vil kjenne et sus under vingene, en fortid som har sluppet taket i ryggen og åpnet for en nullstilt, stor frihet. Lungene fylles. Her kan alt skje. Nå kan alt skje. Det er den draumen me ber på.

Dette er verket «Dis-position» av kunstnerne Lutz-Rainer Müller og Stian Ådlandsvik. Lyktestolpene kommer nettopp fra disse byene. Byene har det til felles at de har de stør-ste containerhavnene i verden, og de mest trafikkerte flyplassene. De ligger i USA, Kina, Storbritannia, Japan, Sør-Korea.

Ved opptelling ligger seks av de ti stedene i Asia. Busan? Shenzhen? Hva slags byer er det? Jeg aner ikke. Hvordan ville det vært om jeg skulle ha gjettest meg til hva som er de stør-



ste havnene og flyplassene? Det ville vært et helt annet verdenskart, et gammeldags kart, basert på en følelse av hva som er stort, hva som er viktig og hva som er sentrum.

I september 2009 reiste de første to lasteskipene gjennom Nordøstpassasjen, uten behov for isbrytere. Satellittbilder fra året før hadde vist at det var smeltet nok is i Nordishavet til at det kunne la seg gjøre. Sjøveien mellom Asia og Europa er dermed drastisk kortet ned. Vi vet ikke ennå hva dette vil føre til, men at verdenskartets betydningspunkter har dreid mange grader fra det tidligere midt-europa-tunge kartet, er ganske opplagt. Av det vi ikke vet nok om, kan vi allikevel tenke oss at Tromsø ikke akkurat vil være Europas utkant i fremtiden.

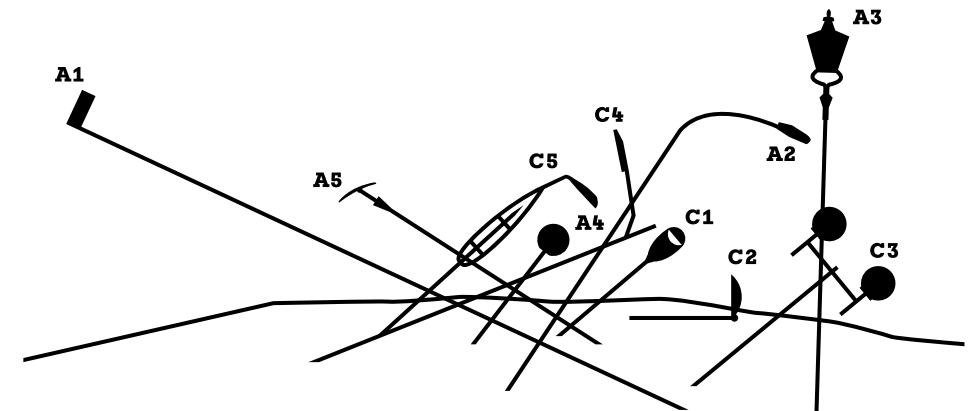
Tromsøs lyktestolper står i 90 graders vinkel i forhold til jorda. Det gjør de også i Atlanta, Tokyo og Shanghai. Men hvordan ville vinkelen være om den kom uendret til Tromsø? Det som er 90 grader i Tokyo, hva vil det bli i Tromsø?

Hvem har ikke forsøkt å huske en vinkel, ved å holde en blyant helt stille foran seg med en strak arm og håpe at den treffer riktig der den skal gjentas? Før man innser at man faktisk MÅ måle og regne. 90 grader på opphavsstedet minus forskjellene i breddegrad mellom Tromsø og der. Lampene peker hjem, men ikke bare det, de skrur seg også på når solen går ned. Der. Hjemme. I Shanghai, for eksempel. En slik disintegret lykt er ikke så dumt i en by med mørketid. Kanskje det er dette som er det egentlige mangfoldet?

«Dis-position» er en fysisk geografisk forestilling, verket bruker ikke representasjon i vanlig forstand, men mer en forskyvning av virkelighet. Lyktene er ekte lykter, står i sin vante vinkel i forhold til hjemstedet og de oppfører seg som om de var hjemme. På denne måten skaper de et helt nytt sted, et allverdens sted. Uttrykket «eksperimentell geografi» er hentet fra den amerikanske kunstneren, forfatteren og geografen Trevor Paglen. Han brukte det i 2009 til å beskrive den typen geografisk orientert kunst som ikke bare undersøker verden, og rommene i verden, men også er bevisst om at undersøkelsen skaper nye steder, nye rom i verden. «Dis-position» må sies å høre til i denne kategorien kunst.

Det studeres nautikk innenfor. Luftfart. Det øves på havneanløp i skipsbrosimulatoren.

Verden venter.



A1 Hartsfield–Jackson Atlanta
A2 Beijing Capital
A3 London Heathrow
A4 Tokyo
A5 O'Hare Chicago

C1 Shanghai
C2 Singapore
C3 Hong Kong
C4 Shenzhen
C5 Busan



The 5 largest airports in 2013

The 5 largest container ports in 2013

Dis-position

Lutz-Rainer Müller
 & Stian Ådlandsvik

The work consists of 10 lanterns from the cities with the 5 largest airports and the 5 largest container ports in the world, based on 2013 statistics. They point towards the cities they represent and have been oriented parallel to the lanterns in those cities. The lights turn on and off according to the sundown and sunrise in their places of origin. *Dis-position* visualises the current—but soon to be outdated—junctions between geography and the world's economy, and questions Tromsø's positioning globally.



Experimental Geography

*

A group of lampposts has been thrown down like a random pile of spears outside the Science Building. They poke out in every imaginable direction, and only some of them are lit. It's fun to imagine someone coming across this in the dark, and thinking: Something has gone seriously wrong here! Somebody must have forgotten to check the foundations, and as for the electricians...!?

By daylight it's easier to see that each lamppost is different. They are all lampposts, but none is the same as the next. And some light up during the day, but these are not the same ones that light up at night. One of the lamps shines straight up into the air, a metre from the ground. What, we might ask, is the point of all this? This is "Dis-position": the work of artists Lutz-Rainer Müller and Stian Ådlandsvik.

These lampposts are reminiscent of other places, other countries. Just as we pay more attention to a toothbrush, or a bottle of washing up liquid, or lemonade, when it comes from another country, our brains are forced to register these, to pay attention to them. Lampposts are of course artefacts. And the University of Tromsø has its own uniquely designed lampposts, and every lamppost on the campus is identical. After those first mad student fresher weeks spent getting familiar with the university, these are quickly stored away on the intimate memory card. They will only be noticed again when they differ from what is usual. To see variations, we need stable parameters.

We have limitless access to unique and rare artefacts these days. No matter where we live, we can get out-of-print books, a quirky pair of Nikes, or a particular, unusual pigment. Anything can be ordered online from anywhere, and can be transported to us, delivered as easily to a remote island as to a big city. But common everyday objects? Things like toothbrushes, lemonade bottles, or lampposts? These rarely travel. As a result the objects we once perceived as ordinary or mundane have become special and exotic, while the objects that were once exotic and unique, have become global, common property. These everyday objects have become the aesthetic markers that differentiate countries.

Atlanta, Beijing, London, Tokyo, Chicago, Shanghai, Singapore, Hong Kong, Shenzhen, Busan. For some people this litany of city names will conjure a sense of loss, confusion, disconnectedness from all that is familiar. A bus station, a quayside, or an airport. Others will feel a rush of wind beneath their wings, be reminded of a past that once released its hold, making a total reset possible, freedom. Lungs filling. Here, anything can happen. Now, anything can happen. This is our dream.

It is from each of these cities that these lampposts come. And these cities all have some-

thing in common: they have the largest container ports in the world, and the busiest airports. They are in the United States, China, the UK, Japan, South Korea.

Simple mathematics tells me that six out of ten of these places are in Asia. But beyond that? Busan? Shenzhen? What sort of cities are they? I have no idea. What if I'd guessed where the biggest container ports and busiest airports were? My assumptions would certainly have resulted in a very different map of the world, an old fashioned map, based only on my *feeling* of what is big, what is important, and what constitutes the centre.

In September 2009 two merchant ships sailed through the Northeast Passage for the first time without any need for icebreakers. Satellite images from the previous year had shown that enough ice had melted in the Arctic Ocean to allow a ship to pass. This means the sea route between Asia and Europe is now radically shorter. We don't yet know what the consequences of this will be, but one thing is clear; the points on the globe that we perceived as meaningful on the world map, previously heavily biased to mid Europe, will have shifted many degrees. It might even be reasonable to assume that Tromsø will, in the future, no longer be considered to be on the outer fringes of Europe.

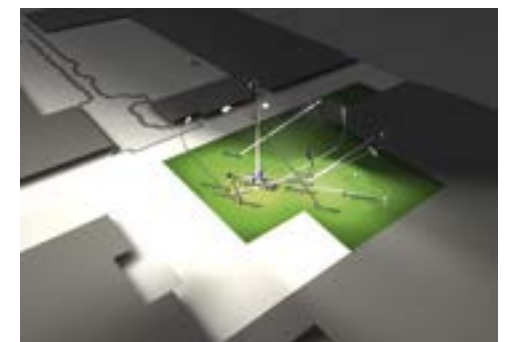
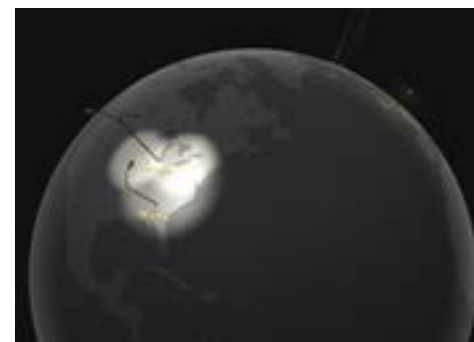
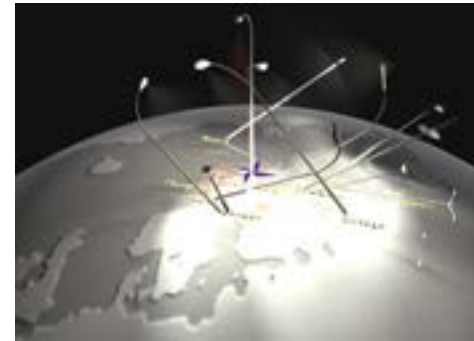
Tromsø's lampposts stand at right angles – at a 90 degree angle – to the earth. As they do, of course, in Atlanta, Tokyo, Shanghai or Busan. But what would that angle be if it was transferred directly to here to Tromsø? What would the 90 degree angle in Tokyo be here in Tromsø?

Who hasn't tried to remember an angle, by holding a pencil up steadily before them, with an outstretched arm, hoping to be able to reproduce it accurately when needed? Before realising that they **MUST** make exact measurements and calculations? 90 degrees at the place of origin, minus the difference in latitude between it and Tromsø. These lampposts all point homewards. But not only that, they switch themselves on when the sun goes down over their prospective horizons. Back home. There. In Shanghai, for example. But maybe such a non-integrated lamp really isn't so stupid during these dark Nordic winter days? Perhaps, what we have here is true diversity?

“Dis-position” is a physical geographic performance, which doesn't rely on any form of conventional representation, but rather on a shift of reality. The lamps are genuine lamps, standing at their usual angle in relation to their countries of origin, and working as if they were at home. Thus they create an entirely new place; a plural and universal place. The term “experimental geography” has been borrowed from the American artist, author and geographer, Trevor Paglen. He used it in 2009 to describe a form of geographically orientated art that not only investigates the world, and spaces within it, but is also aware that such an investigation creates new places in the world, new spaces. “Dis-position” can be said to belong in this category of art.

Inside this building, navigation and aviation are taught. And maneuvers are practiced in the ship bridge simulator.

The world is waiting.





Den store tegningen

*

Se for deg et fast punkt der du er, se for deg at det punktet skyter ut en bue og lander et helt annet sted, som om punktet inneholdt en uendelig strek eller tråd. Se for det at dette nye punktet forankrer seg, før det skyter ut en ny bue, lander et sted, danner et punkt, skyter ut en ny bue, danner et punkt og så videre. Snart er halve kloden dekorert med slike buer og punkter som knytter dem til jorda.

Flyruter er ofte visualisert slik. Men det kan også ligne hukommelsen, tankens sprang og assosiasjoner mellom steder og tider som har noe til felles. Kanskje har det noe tematisk til felles, eller det kan være noe rent sanselig, som at det inneholder fargen rødt, en lukt eller en viss type vær. Velkommen til kunstnerisk metode. En av dem ihvertfall.

Verket kan forenkles på denne måten, bare så vi har noe å holde oss i: Ved inngangen der Realfagbygget går over i Teknologibygget er det montert en kvadratisk kube med pleksiglassfront. Inni den ligger en jernbit ved siden av en bok i vakker gradient fra helt lys til mørkere blått omslag, som himmelen. Dakar og Tromsø står det med hvitt, med bredde og lengdegrad under. Boka inneholder en tekst på norsk og engelsk, i tre deler: 1. forberedende undersøkelser i Tromsø, og bestemmelse av prosjekt, 2. en reise til Dakar og M'Bour, via Brussel og 3. fordøyelse av alt dette gjennom referanser til geografi, navigasjon, skipsfart, litteratur, vær og vind. Tekstene er holdt i kortprosaform med sted og tid som tittel på hvert tekststykke. *På kontoret, Oslo, 29. november. Casablanca, 1992. Hotel Keïr Marrakis, M'Bour, 8. desember.*

Unni Gjertsen begynner med å undersøke det tematiske omlandet til Teknologibygget, hun leter her og der, i samtaler, bilder og historisk materiale etter noe som trigger, noe som fanger, noe som trekker i henne. Hun vil reise, og hun vil reise langt. Hun vil lage et stort spenn, herfra til derfra. Hvorfor vil hun det?

Den kunstneriske metodens åpenhet og frihet er fantastisk, og krevende, for hva er formålet, når det ikke er formulert vitenskapelig, eller fra et nytteperspektiv? Vi er ved kunstens kjerne, for det er ikke formålsløst, formålet er... Noe. Noe med mening. Satt i gang av andre møter med mening. Det er ikke slik at vitenskapens formål vokser ut av naturen heller, det er noen som tenker dem ut, noen som bestemmer seg, la oss undersøke dette. Men kravet er også, om så bare for den akademiske overlevelsens skyld, la oss først definere hva dette er. Kunstneren gjør ikke det, og skal det heller ikke. Kunsten handler som oftest om å finne det på veien, drevet av en magnetisme. Kanskje er forskerens og kunstnerens registrerende og utforskende handlinger egentlig veldig like, bare at de beveger seg fra motsatte poler, og dermed kommer til helt forskjellige mål? Eller kommer de fra akkurat samme pol, nemlig nysgjerrighetens?

I samtale med de ansatte på Nordlysobservatoriet, får Gjertsen vite at det finnes et geomagnetisk observatorium i Senegal, i M'Bour, like ved Dakar. Det trekker i henne. Hun våkner også av en beskrivelse av jernets magnetiske egenskaper, det at jernatomene stiller seg opp i helt parallelle rekker. Rammen blir lagt: hun skal til Dakar for å finne en jernbit, og til M'bour for å besøke Observatoriet. Hun skal også følge med på et skip på vei til Bouvetøya, via internett. Men dette er egentlig bare noen punkter, som gir en grunn til det kunstneriske, nemlig undersøkelsen selv og opplevelsen av denne.

Vi følger tekstens innfall og utfall, til- og frakoblinger. Hun skriver, eller tegner seg fra Hannah Arendt, astronomi, stedsminner fra oppveksten i Sjøvegan, Olof Enquist, til Mørekyten, Polarinstittuttet, historisk geofysikk, ting på radio, hele tiden på jakt etter dette noe. Vi følger teksten til Dakar, og jakten på jernbiten kunstneren aldri blir fornøyd med, vi følger henne til Observatoriet i M'bour, hvor de bl.a. måler hvor sanden blåser fra, fordi det kan si noe om havstrømmene. Et sted skriver hun: «Geometri er bilder av ordnede, harmoniske forhold. Det gir avstand til de kroppslige premissene for menneskelivet, som gnagsår og frost», kanskje dette er det kunstneriske Noe? Kroppen og sanseapparatet som filtrerer inntrykkene, og som erfarer dem?

To elementer følger reisen hele veien, som stabiliserende faktorer: skipet Mary Arctica som Gjertsen følger via et webkamera og noen kartkoordinater på vei til Bouvetøya. Og, i bokform, den polske journalisten og forfatteren Ryszard Kapuściński som døde i 2007, kjent for sine reportasjebøker, spesielt om Afrika. Han er en av dem som har dannet skole, ved å veve sammen personlige refleksjoner med store hendelser i verden.

Mary Arctica passerer Senegal akkurat da Gjertsen er der, men den er for langt ute over horisonten, hun ser det ikke. Vi er innom dette skipet med jevne mellomrom, og får rapporter om været der den er, det er litt som å ringe en gammel tante. Da Gjertsen er tilbake i Oslo, og det er jul, skal skipet endelig ankomme Bouvetøya. Hun sitter spent foran webkameraet. Men så kjører det rett forbi! Hun har fulgt feil skip hele tiden. Allikevel har vi fått tegnet opp også denne lave buen i fortellingen. Jorda er nesten helt spunnet inn.

Unni Gjertsens «Dakar – Tromsø» ligner en tekst, i en bok, men innholdet gjør at jeg opplever det like mye som en tredimensjonal tegning i storformat, dannet av disse linjene og nedslagene i 1907, 1992, 2013, i Casablanca, Bern, M'bour, Tromsø.





The big drawing

*

Imagine that there's a fixed point where you are standing. Now imagine that this point shoots up into the air in a curve, and lands in a completely different place, as though it contained a limitless ribbon or cord. Then imagine this new point anchors itself, before shooting off in another curve, landing again and forming another fixed point, and so on. Soon half the planet is decorated with these numerous curves and points that fix them to the Earth.

Flight routes are often visualized in this way. The workings of our memory are similar to this too, the way our mind makes associations, or our thoughts leap between moments in time and place. Between things that are interconnected, perhaps by a theme or idea, or even something purely sensory, the colour red, or a smell, or certain type of weather. Welcome to the artistic method or process. Or, *one* of them, at least.

To describe it thus, is of course to simplify Unni Gjertsen's work *Dakar-Tromsø*; but it gives us something to hold onto. Mounted near the entrance, where the Science Building leads into the Technology Building, we find two glass-fronted cubicles. Inside one we see a solitary piece of iron. In the second, a book; its cover of delicately graduated tones of blue, from deep to light, like the sky. Against this blue background in white letters, stand the words Dakar and Tromsø. And below the names of each city, their latitude and longitude. The book contains a text in Norwegian and English, in three parts: 1. Preparatory research in Tromsø, and decision on project; 2. A journey to Dakar and M'bour, via Brussels; 3. Integration of the above with reference to geography, navigation, shipping, literature, wind and weather. The text comprises pieces of short prose, each entitled with a date and place: *At the office, Oslo, 29 November; Casablanca, 1992; Hotel Keïr Marrakis, M'bour, 8 December.*

Unni Gjertsen begins by finding out all she can about the Technology Building. Entering a relentless, almost random search, she talks to people, combs historical documents, looks at photographs and pictures, hunting for anything that triggers a response, that captures her, or draws her in. She wants to travel. And she wants to travel far. She wants to create a vast tension from one place to another. From here to there. But why?

This method has an openness and freedom that is wonderful, but also challenging: after all, what is the aim or purpose, if it can't be formulated scientifically or from a utilitarian perspective? We are at the very kernel of the artistic process here. It is not aimless. Its aim is to find... *something*... something with meaning, which is set in motion by other meaningful encounters. Even scientific aims do not emerge from a point of neutrality; somebody has to think them out, somebody has to decide: *let us examine this*. But there is always the demand, if

only for academic survival: *let us define this*. This is not the artist's way, nor should it be. Art is often about discovering things along the way, driven as though by a magnetic force. But perhaps the artist's and researcher's methods of investigation and recording are not as dissimilar as we think? It's just that they start out from opposite poles, and thus arrive at completely different conclusions? Or perhaps they actually come from precisely the same pole; namely that of curiosity?

Talking to the staff at The Northern Lights Observatory, Gjertsen hears that there is a geomagnetic observatory in Senegal. It's in M'bour, very close to Dakar. She feels it beckon. She is fascinated too when she learns about the magnetic properties of iron, the way its atoms line up in neat parallel rows. The frame is set: she will go to Dakar to find a piece of iron, and go to M'bour to visit the Observatory. In addition, she will follow a ship on its journey to Bouvet Island, via the internet. These are, in reality, just a few of the numerous curves and points that comprise this artistic project, and which we are presented with.

We follow the text's twists and turns, connections and disconnections. Gjertsen writes, or sketches her way, creating a visual and textual journey from Hannah Arendt to Olof Enquist, from astronomy to historical geophysics, from childhood memories of Sjøvegan, to the northwest coast of Norway, from the Polar Institute to random radio programmes; in her pursuit for this *Something*. And we follow the artist to Dakar on her hunt for the piece of iron, with which she is never satisfied. And to the Observatory in M'bour, where scientists are taking measurements to discover where the sand blows from, as it may offer clues about the ocean currents. In one place Gjertsen writes: "Geometry is pictures of words, harmonious relationships. It distances us from the corporeal conditions of human existence, like blisters and frost". Is the clue to the artistic *something* here? The human body and its sensory system, through which every impression is filtered and experienced?

Two elements follow this journey all the way, as stabilising factors: the Mary Arctica which the artist keeps track of using a webcam and some map coordinates as it sails to Bouvet Island. And, in book-form, the Polish journalist and writer Ryszard Kapuściński, who died in 2007, famous for his reportage-novels, in particular about Africa. He is one of those people who have founded a new school, by interweaving personal reflections with significant world events.

The Mary Arctica passes the coast of Senegal while Gjertsen is there. But the ship is too far out over the horizon, so she can't see it. We return to this ship at regular intervals, even getting regular weather reports – it is sometimes reminiscent of calling an old aunt. That Christmas, when Gjertsen is back in Oslo, the ship is finally about to reach Bouvet Island. Excitedly, she sits in front of the webcam. But the ship sails straight past! The artist has been following the wrong ship all the time. Nevertheless, this curve is included in the narrative. Now the globe is covered, almost entirely, by an intricate web.

Unni Gjertsen's *Dakar - Tromsø* may be a text in a book, but its content leads me to experience it as much as an enormous three-dimensional drawing, an assemblage of virtual curves and points of contact, connecting Casablanca, Bern, Tromsø...





Å lese Jordkadaveret

*

Der fandtes en stor Græs-Oase, som i flere hundrede Fods Brede ganske skjulede Steengrunden, hvilket ikke er et ringe Særsyn her, hvor saa at sige Jordkadaveret næsten overalt ligger afdækket indtil fuldkommen Nøgenhed.

Sånn var ordlyden før i tida, i det som var vitenskap. Men så het også den unge ekspedisjonsforskeren Balthazar Keilhau, selv om han var født på Biri. Sitatet er fra boka med den konkrete tittel: «Reise i Øst- og Vest-Finmarken samt til Beeren-Eiland og Spitsbergen i Aarene 1827 og 1828», boka er utgitt i 1931. Det er noe i meg som misunner dem denne langsommelighet, og de dype, rike beskrivelsene fra en ekspedisjon uten kamera. Men med fyllepenn og notatbok, til tegning og tekst. Bjørnøya, here we come.

Denne lengselen er mer et behov for ytre forenklinger, for å skjerpe kunsten, enn det er romantisk lengsel tilbake til noe tilsynelatende mer *egentlig*, bare fordi man har litt perspektiv på det. Mitt egentlige er her og nå, og henger bedre sammen med en ny persepsjon av det samme landskapet: For akkurat her, hvor det visstnok skulle være en gress-oase, men som nå fremstår som en steinete sump, står altså Espen Sommer Eide 185 år senere, med en eyetracker som registrerer øyets bevegelse, datamaskin, videokamera, analogt mellomformatkamera, mikrofoner, stativer og et spesiallaget instrument av stemmegaffer som er koblet til eyetrackeren, og som skaper lyd etter øyets bevegelser gjennom landskapet.

Forut for dette ligger måneder i atelieret i Bergen. Eyetrackeren produserer data, men kunstneren vil ha dataene omgjort til linjer, han vil ha tegning. Dette må kodes. Sommer Eide koder. Dessuten skal jo disse bevegelsene også utløse lyd? Hvilken del av instrumentet skal reagere på hvilken bevegelse? Dette må kodes. Sommer Eide koder.

Hvordan leser vi et landskap? Hva blir utvalgt som viktig av øyet selv? Når jeg følger kunstnerens blikk, gjennom de tusjliggende strekene på videoen som henger i tredje etasjes vrimeområde i Teknologibyget, tenker jeg at det var da merkelig, at hans blikk er så interessert i akkurat de steinene? Hvorfor ikke det store omrisset først? Hvorfor ikke den slakke åsen som skrår ned foran den andre? Men sånn går ikke hans blikk, og jeg forstår plutselig at det er tegneren i meg som ser på den måten. Det er mange år siden tegning var min primære virksomhet, men det var slik jeg lærte å se, ordentlig å se, og det er tegning jeg fortsatt griper til hvis det er noe jeg trenger å se gjennom kroppen, handa. Ved denne lille friksjonen mellom mitt og Sommer Eides blikk går verket fra å være fint å se på, til å bli virkelig interessant.

For spørsmålet er selvfølgelig ikke det liksom-objektive «Hva blir utvalgt av øyet selv?», men «Hvilket øye ser hva?». En geolog ser dette annerledes enn en lydorientert konseptkunst-

ner som Espen Sommer Eide. Om han vil eller ikke, så spiller han på landskapet. Jeg tegner det. En ornitolog vil være mest interessert i det hvite fugletrekket som sveiper over den grønne skråningen. Ikke noe annet sted på den nordlige halvkule, finnes det en større konsentrasjon av sjøfugler.

Vanligvis merker vi ikke blikkets måte å lese på, og at det er styrt av allerede eksisterende interesser. Det føles helt naturlig at vi ser det som vi gjør. Menneskelig. Alment. Denne grunnleggende misforståelsen har ført til mye uhygge i verden. Prinsippet som blir adressert i «Silent Reading» er større enn ved første øyekast, både bokstavelig og metaforisk, og det kommer til syne ved at kunstneren insisterer på sitt blikk.

Det er noe befriende i at et så mytologisk sted som Bjørnøya, er åsted for dette distanserte og nesten tørre nærværet, filtrert gjennom teknologiens innebyggede motstand. Er det en måte å gjøre seg uimponert på? Å ha noe å stille opp mot dette ekstreme landskapet som peker mot uendeligheten i både tid og rom? Jeg tenker på alt det trivielle arrangementet som skal til, med strømlading og bærbarhet, kobling av kabler mellom eyetracker, datamaskin og instrument. Filming, eyetracking, og så det ene analoge mellomformatbildet på hvert sted. Opp med stativer, ned med stativer. Lagring av data. Ny mappe, datoen i dag. Stedet også. Er det vått, har vi plast? Apparater opp av sekken, ned i sekken. Reisefølge som venter, kanskje kjeder seg. Sommer Eide reiser ikke rundt på måfå, men med en nordisk ekspedisjon av vitenskapshistorikere, i fotsporene til Balthazar Keilhau, Nils Dunér (S) og Selim Lemström (FI) i dette *Landskabets sørgelige Vilhed*.

Det er ikke uendelig med bilder på en mellomformatfilm. Det betyr noe. Espen Sommer Eide har med seg en film, med plass til ti bilder. Akkurat nok til ett fotografi per dag. Når materialet er begrenset, blir det naturlig kostbart. Dette kan ta to retninger: en bildemessig stivhet i redsel for å ødelegge den ene sjansen på hvert sted. Eller, en dybde og en konsentrert bilderikdom, som fra Keilhaus fyllepenn. Bildene blir behandlet videre sammen med en amerikansk vidundergrafiker på «Trykkeriet – senter for samtidsgrafikk» i Bergen, de skannes, overføres til en kobberplate, hvor de mørke flatene etses ned i platen. Deretter trykkes de på tykt bomullspapir. Denne metoden heter fotogravyr eller lyskobberstikk, og som i gamle mezzotint-etsninger gir det en overlegen jevn og rik gråtoneskala, uten raster eller andre forenklinger. Fram til slutten av 1800-tallet var grafikken den eneste måten å mangfoldiggjøre bilder på, før fotografiet overtok. Kunstnerne som var med på ekspedisjonene trykket opp de visuelle reiseskildringene i etterkant med det navnet som lyder så fjongt på norsk: Voyage Pittoresque. Espen Sommer Eides verk beveger seg dermed bakover i tid, mot en tid hvor Bjørnøya først ble skrevet inn i vår historie.

Men ikke bare. Han legger vår tid på. Det eneste helt svarte i trykkene er linjene fra eyetrackingen, streken er jevn som fra en helt ny Staedtler Permanent tusj. Det er det gamle landskapet, sett med det nye blikket. Blikket som ikke bare er subjektivt, men som også er klar over det.





Reading the Earth's Cadaver

*

There was a large Grassy Haven, stretching several Hundred Feet, that concealed the Rocky Ground entirely, which is no mean Sight here, where the Earth's Cadaver lies revealed in near-complete Nakedness.

Such was the literary tone of scientific literature two centuries ago. But then, the young pioneer who wrote these lines was called Balthazar Keilhau, a name with some pretension for a boy born in the humble Norwegian village of Biri in Gjøvik. The above quote is taken from his book, *Travelling in East and West Finmark, including Bear Island and Spitsberg in the Years 1827 and 1828*, which was published in 1931. I feel rather envious of the leisurely quality of these texts, the deep-felt, rich descriptions of this expedition of long ago. With no camera to hand. Just a fountain pen and notebook. With which to write and sketch. Bear Island, here we come.

My longing reflects a need for a simplicity that sharpens the artistic sensibility, rather more than any romantic yearning for a bygone age that merely seems more *authentic* because we have such a narrow perspective on it. For me authenticity exists in the here and now, and is more likely to be found in a new vision of this landscape: Indeed, it is on this very spot – where we might expect to see a grassy haven, but find instead a rocky swamp – that Espen Sommer Eide stands nearly two centuries later, with an eye tracker, a computer, a video camera, a medium-format analog camera, various microphones and tripods, and a specially designed instrument made of tuning forks wired up to the eye tracker, so it produces sounds in response to the artist's eye movements through the landscape.

Months are spent in the studio in Bergen leading up to this moment. The eye tracker produces data, but the artist wants this data converted into lines. He wants a drawing. This needs to be encrypted. So Sommer Eide encrypts. And, more than that, these movements must trigger sounds too. But exactly which part of this instrument should react to which movement? This too must be encrypted. Again, Sommer Eide encrypts.

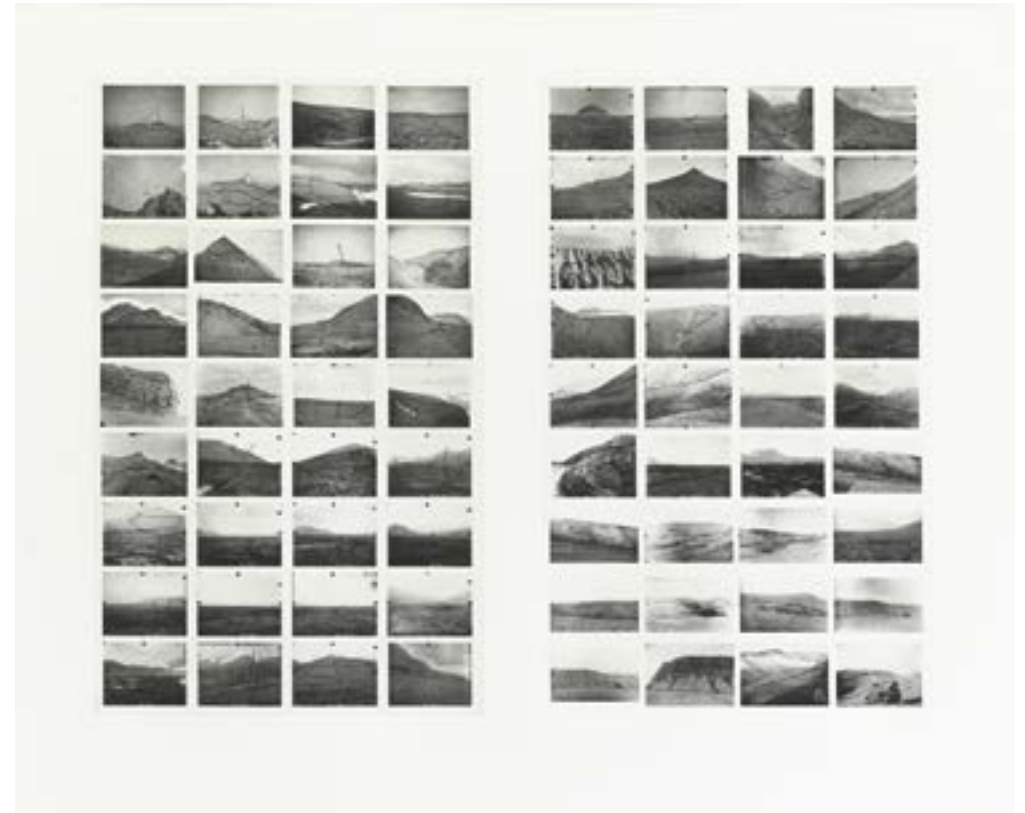
How do we read a landscape? What does the eye select as being of importance? As I follow the artist's gaze, follow the marker-pen-like lines that move across the screen displayed in this second floor hall in the Technology Building, I think how strange it is that his eyes should be drawn to this rock or that. Why not the wider contours first? Why not the gentle hill that slopes down in front of another? But that is not how his eyes move. And I suddenly realize that it is the draughtsman in me that informs my gaze. It's a long time since drawing was my primary occupation, but it was through drawing that I learned to see, to *really* see. And it



is drawing to which I still turn when there is something I need to “see” through my body, my hand. It is with this disagreement between this artist’s glance and my own, that *Silent Reading* goes from being something merely aesthetically pleasing, to something of real interest. The question is not the seemingly objective one: “What is selected by the eye itself?” Rather the question is: “Which eye sees what?” A geologist, for example, will view this landscape very differently to a conceptual artist like Sommer Eide, whose preoccupation is with sound. Whether he wishes to or not, Sommer Eide plays on the landscape. I draw it. An ornithologist will be interested in the formation of migrating white birds that sweeps over the green slope –nowhere in the northern hemisphere, is there a higher concentration of seabirds.

We don’t usually notice how we read things with our eyes, or think how this is governed by our ingrained interest. Each of us perceives it as a wholly natural activity. Universal. Human. This basic misunderstanding has caused a great deal of trouble in the world. The principle addressed in *Silent Reading* is greater than seen at first glance, both literally and metaphorically, and is laid bare by the artist’s insistence on his own gaze.

There is something liberating about a place, as steeped in mythology as Bear Island, being the site of such a distanced, and almost cold presence, filtered through technology’s in-built resistance. Is this a way of dulling our sense of awe? An attempt at guarding ourselves against this extreme landscape that hints at infinity in both time and space? I think of all the banal practicalities involved in this work: the transport of equipment, the laying of electricity, the connection of cables between the eye tracker, computer and instrument. Filming. Eye tracking. Taking a single medium-format analog photograph at each location. Setting tripods up. Taking tripods down. Storing data. Opening a new folder, with today’s date. And the location too. If it rains, have we got some plastic? Apparatuses out, apparatuses in. Fellow travellers kicking their heels. Getting bored. Sommer Eide isn’t just travelling around ad hoc, but together with a Nordic expedition of science historians in the footsteps of Baltazar Keilhau, Nils Dunér (Sweden) and Selim Lemström (Finland) in what he described as the *Mournful Wilderness of this Landscape*.



A medium format film doesn’t take an infinite number of photographs. This is a significant point. Sommer Eide has brought only *one* roll of film; enough for exactly ten photographs. Sufficient for one shot per day. When materials are limited, they become precious. This can go one of two ways: the fear of wasting that one unique chance at each location, can lead to a dull image, or alternatively, to pictures of such immediacy and depth that they might have issued from Keilhau’s fountain pen. At Bergen’s Center for Contemporary Printmaking, “Trykkeriet”, they will be processed in collaboration with a remarkable American printmaker. Here they will be scanned and transferred to a copper plate, onto which the dark areas will be etched. These images will then be printed on thick cotton paper. This method is called photogravure or engraving, and like the old mezzotint-etchings it gives even and rich grey tones, free of raster or any other distortion. Before the arrival of photography in the late 1800s, printing was the only way to reproduce images. So the artists who accompanied such expeditions made prints of their travel sketches known as: *Voyage Pittoresque*. Thus, Sommer Eide’s work travels back in time, to the moment when Bear Island was first written into our history.

But this work does more than that. It brings something of the present to this narrative. The only totally black marks are the lines created by the eye tracking: lines so crisp that they might have been made with a brand new Staedtler Permanent Marker. This is an ancient landscape, seen with a new gaze. A gaze that is not just subjective, but aware of its own subjectivity.



Dette er ikke havet

*

Det henger fra tak til gulv, rundt den halvdelen av rotunden som vender inn i Teknologibyggget. Et stramt linlerret med en overflate som er i organisk kontrast til de rene linjene i et nytt, blankt bygg. Lerretet er tynt og vått malt, akvarellvått. Pigmentene har trukket inn i stoffet, men også rent nedover. Det er lavert lag på lag, i adskilte liggende felter som bølger seg parallelt rundt rotunden: en intens, nesten gressgrønn farge, en kald grønnfarge, en blekere grønn, en dypblå, en himmelblå og nyanser der i mellom. Cerulean er samlebetegnelsen for disse fargene som ligger mellom blå og grønn. Det er latinisk og ble brukt av de romerske forfatterne for å beskrive himmelen og havet, av og til blader og grønne sletter. Feltene i nyanser av blått og grønt er adskilt med hvitt, som fuger. Bølgen topper seg ved døra til simulatoren. Det er et stilisert bilde av havet.

Rotundens diameter er 16 meter. Inne i den skal brosimulatoren bo, den imiterer broen ombord på båter og skip. Det finnes knapt mer avanserte brosimulatorer i verden, enn den som skal inn her, men den har visstnok en tvillingbror i Manila. Fra her jeg står vet jeg ingenting om den, den er ennå ikke montert, så jeg er henvist til youtubefilmer fra Kongsberg Maritime som lager slike. Jeg finner mer eller mindre realistiske 3-d bilder av havet, som beveger seg som havet, over store skjermer eller som projeksjoner på innsiden av en buet vegg, foran det som ligner et ekstremt avansert miksebord. Blinkende små lys, navigeringsskjermer og spaker. Øyer og havner ligger i bildedatabasen, andre skip, branner, kollisjonskurser, storm und drang. Det er ganske utrolig.

På utsiden av dette tekniske vidunderkammer henger altså Andreas Siquelands «Big Green Wave». Det er så stort og buet at man aldri kan se hele. Som havet. Men det er stillheten ved det som er påfallende, og det lille levende som jeg ikke ennå kan definere, som i motsetning til innsidens realistiske illusjon av livet på havet, nettopp ikke anvender illusjonen som virkemiddel. Det er flatt, det er stilisert, det er uten tvil et bilde, det prøver ikke på noe annet. Det er noe Cezannesk over flatheten. Cezanne hadde sitt utgangspunkt i den flytende, og koloristisk funderte impresjonismen, men regnes også for den største inspirasjonen til den form- og flateorienterte kubismen i starten av 1900-tallet. Samtidig, i all hemmelighet, arbeidet den svenske maleren Hilma af Klint, på et nivå som først nå har kommet til syne for oss, i formater som da var helt ukjent, og som ligger nærmere Siquelands. Hun begynte som tradisjonell botanisk tegner, og hennes store serier av malerier, viser tørre, stiliserte og nesten ensfargede flater inspirert av både naturen, og det metafysiske.

Når malerier ikke er helt abstrakte er vi så vant til å se dem som virkelighetshenvisninger, at vi ikke tenker på hva det faktisk er: et tynt eller tykt sjikt av plast- eller oljebundet pig-



mentblanding arrangert for en illusjon om dybde og perspektiv. «Bildenes forræderi» heter Magrittes kjente maleri fra 1929, det med pipa som ikke er en pipe. Om vi ikke kjenner den polsk-amerikanske semantikerer Alfred Korzybski like godt, kjenner vi hans mest kjente setning, fra en forelesning i 1931: «The map is not the territory»

Åttifem år etter Magritte og Korzybski, må vi fortsatt kjempe litt for denne doble oppmerksomheten om at ordet ikke er tingen, at kartet ikke er terrenget, at fotografiet ikke er selve virkeligheten det representerer et utsnitt av. For hvordan skal vi da forholde oss til avbildninger av folk og ting som ikke er akkurat her, nå, foran oss, i virkeligheten? Finnes de overhodet? Det er et ekte dilemma. Siquelands maleri har en selvfølgelig bevissthet i denne selvrefleksive tradisjonen. At nettopp dette maleriet henger utenfor det mest avanserte illusjonsverket på Norges arktiske universitet, er sannsynligvis ikke en tilfeldighet.

Nyttigere redskap enn en brosimulator kan man knapt tenke seg, for å slå av den menneskelige lammende frykten for egen og andres død, og fortsatt kunne analysere situasjonen. For å trene inn og muskulært automatisere hva som må gjøres i hvilken rekkefølge når et skip med folk og last krenger over tretti grader. Visst er vi takknemlige for at dem som fører hurtigruta, har øvd seg i slike rom.

Men du kan ikke dø inne i brosimulatoren. Ikke av skipsforlis ihvertfall. Opplevelsen er forhåpentligvis livaktig. Du kan bli kvalm, redd og stresset. Men etterpå skal du ikke som kaptein ringe til pårørende å fortelle at familien nå mangler en mor eller far. Du skal bare spise lunsj i kantina. Klarer man å legge bevisstheten helt fra seg, om at man er i en film? At det verste som kan skje er at du stryker på eksamen? Det er bilder du kjemper med, og ikke havet selv.

Maleriet «Big Green Wave» en monumental stille påminnelse om akkurat det.

Det er små variasjoner inni hvert felt, større eller mindre mengde pigment har blitt masert inn i stoffet av penselen, holdt i en hånd, de lagvise påføringene er synlige, det våte rennet er synlig og aldeles ikke forsøkt skjult. Dette uperfekte er det som gir maleriet levende tilstedeværelse. Ikke som havet, men som seg selv.





This is not the sea

*

It covers the half of the rotunda that juts into the Technology Building, hanging from the ceiling to the floor: a tightly stretched linen canvas, whose organic texture contrasts with the clean lines of this shiny, new building. The canvas is painted in a thin wash, allowing the pigments to soak into the fabric, but also to run into each other. They have been applied layer upon layer, to form parallel waves that flow around the rotunda: intense blues and greens, here an almost grassy green, there a cooler green, there a softer, lighter green, there a very deep blue moving into a sky blue. Cerulean is the word to describe all these tones that lie somewhere between blue and green: it derives from the Latin, a word used by ancient Roman authors to describe the Mediterranean sky and sea, and occasionally fresh green leaves and meadows. These areas of green and blue tones are clearly divided by strips of white, almost like grooves. And the waves from crests around the door of simulator. We have here, a stylized image of the sea.

The rotunda is 16 metres in diameter. It is behind this wall that the bridge simulator, which replicates a ship's bridge, will live. There probably isn't a more advanced bridge simulator in the entire world, than the one that'll be housed here; although, apparently it has a twin in Manila. Standing here now, I find it hard to imagine it. I know nothing about it, and can't see it, since it still hasn't been installed. So I am directed to some youtube videos from Kongsberg Maritime who produce such things. There I watch some more or less convincing 3D images of the sea, with waves surging across huge screens, or projected onto a curved wall in front of what seems to be a super-sophisticated mixing board, with little flashing lights, navigation screens and levers. Islands and ports lie stored in an image database, along with other ships, fires, collision courses, violent storms and crashing waves. It is pretty impressive.

And here, on the exterior of this miracle-chamber of technology, is Andreas Siqueland's "Big Green Wave". It is on such large, extensive curve, that we can never see it in its entirety; any more than we can ever see the entire ocean. But it is the silence of this work that is so striking. As is the sense of aliveness that I still can't quite define, which in contrast to the life-like images of the sea within, does not depend on any illusionist trickery. Flat and stylized, there is not the least doubt about its being a 2D picture. It makes no attempt to be anything else. There is something Cezannesque about its flatness. Cezanne may have had his roots in Impressionism, with its emphasis on flow and colour, but he is also credited with inspiring cubism with its emphasis on form and flat planes in the early 1900s. At the same moment in history, the Swedish painter Hilma af Klint was secretly producing work whose quality has only recently come to light, in formats that were previously unknown, and which



bear a closer resemblance to Siqueland. Af Klint started out as a traditional botanical artist, and her large series of paintings, show crisp, stylized and almost mono-coloured flat surfaces, inspired by nature and the metaphysical.

When a painting is not wholly abstract, we are so accustomed to reading references to reality within it, that we fail to observe what it *actually* is: a thick or thin layer of plastic- or oil-bound pigment applied to paper or canvass to create an illusion of depth and perspective. “La trahison des images” or “The Treachery of Images” is the name of Magritte’s well-known painting of 1929, showing the pipe that is not a pipe. The Polish-American semantician Alfred Korzybski may not be as familiar to us as Magritte, but most of us recognise his now famous comment from his 1931 lecture: “The map is not the territory”.

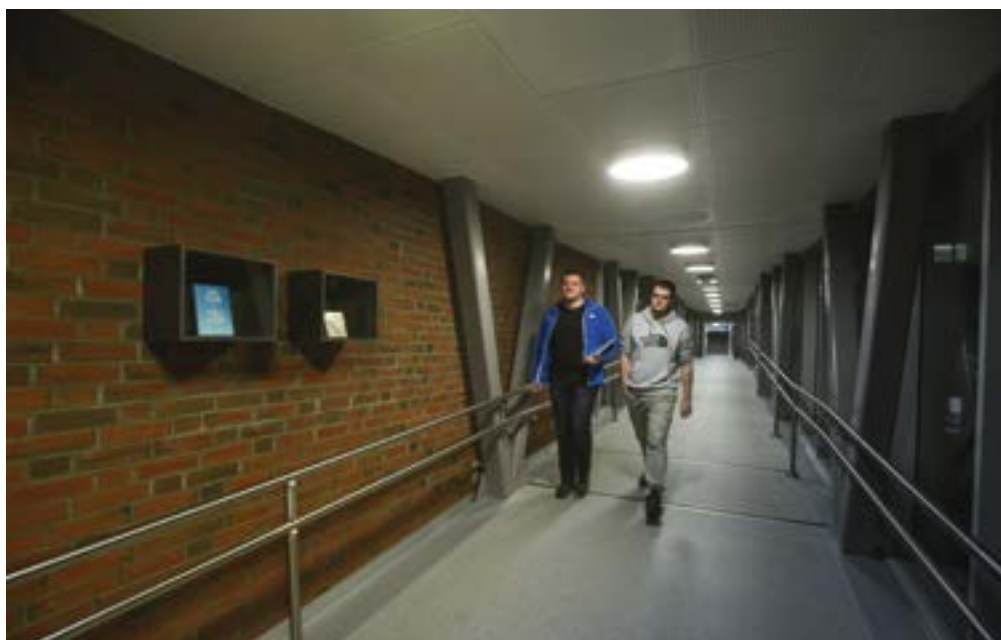
Eightyfive years after Magritte and Korzybski, we still have to struggle a little to hold onto this dual thought; that the word is not the thing, that the map is not the territory, that the photograph is not the actual reality it represents a fragment of. How, after all, can we then relate to the images of people and things that are not present, here and now, in front of us, in reality? Do they exist at all? This is a real dilemma. Siqueland’s painting shows absolute awareness of its place in this self-reflexive tradition. The fact that this painting hangs outside this masterful work of illusion here in the Arctic University of Norway, is surely no coincidence.

It is difficult to imagine a more useful machine than this bridge simulator; training people to switch off the paralyzing fear of their own death, and that of others, so they can assess the situation objectively. Training muscle memory and automatic reflexes, so the body knows what to do and in what order, when a ship loaded with passengers and cargo lists violently at a thirty degree angle or more. We cannot be anything but thankful that the crews of the Hurtigruten have trained in such chambers.

But you can’t actually die in the bridge simulator. Not in a shipping accident at least. Hopefully the experience is realistic – and you might well feel sick, frightened and stressed – but you will not be obliged afterwards, as the Ship’s Captain, to phone a family to tell them they no longer have a mother or father. You will just go to the canteen and eat lunch. Is it *really* possible to forget you’re actually only surrounded by digital images? That the worst that can happen is that you’ll fail the test? That you are fighting with pictures, and not the sea itself?

The painting “Big Green Wave” is a monumental and silent reminder of just that.

Within each area of colour there are tiny variations where the pigment lies thinner or thicker on the canvass, applied by a brush held in human hand; the application of the paint, layer by layer, and the places where it has run are clearly visible. No effort has been made to disguise these things. And it is these imperfections that gives this work a human and living presence. Not like the sea, but as itself.



Fra rommet, til jordens kjerne, i teori og praksis

*

La oss zoome inn fra romforskningen i verdensrommet, forbi nordlyset og luftfarten til skipsfartens og geofysikkens klode, videre til Europa. Vi zoomer videre til Norge som var Europas utforskede sted en gang i tiden, og spesielt Nordområdene som Tromsø er del av, og som fikk sitt Universitet i 1968. La oss fortsette til campus noen kilometer utenfor Tromsø sentrum, til Breivika, og Fakultet for naturvitenskap og teknologi, nærmere bestemt det skrånende landskapet der Realfagbygget og det helt nye Teknologibygget ligger. Det er ikke en liten historie dette huset skal romme.

Vi står i Teknologibyggets nye ankomstrom i andre etasje, vi kom gående dit fra Realfagsbyggets bakkeplan, og fra Ådlandsvik og Müllers underlige samling av lyktestolper utenfor. Vi gikk gjennom det gamle Realfagbygget, og som nå er ført sammen med Teknologibygget via en innebygget glasskorridor over Hansine Hansensveg, som en akse fra det eldste til det yngste bygget på campus. Unni Gjertsens verk, *Dakar – Tromsø* møtte oss til venstre i starten av korridoren, Espen Sommer Eide er i ferd med å pakke ut og montere de grafiske trykkene fra Bjørnøya. De viser sobre lysegrå landskaper med noen helt svarte linjer som skiller seg ut. Trykkene danner slektskap med det andre som skjer i rommet:

Universitetets representater Sylvia Labugt og Unni Grøneng pakker ut av bobleplast, det ene litografiet etter det andre, med utrolig bløte og finstemte grånyanser. De skal opp på veggene i kontorkorridorene innover fra ankomstrommet. Variasjonene av grått på kremfarget papir tegner opp seilskuter, isfjell, skyer, måker, hav, nordlys. Nordlyset ligner hvite, store scenetepper i vinden, sett fra undersiden, hvis man lå på ryggen på et scenegulv.

Bildene tilhører serien Atlas Physique, Nordlysforskningen er rubrisert under fysikken. De er med på flyttelasset til Institutt for fysikk og teknologi og Tromsø geofysiske observatorium fra Nordlysobservatoriet. Opprinnelig kommer bildene fra La Recherche ekspedisjonen til Norge, Island og Færøyene i 1838–1840. Ekspedisjonen ble finansiert av Frankrike for å styrke deres andel av nye, vitenskapelige oppdagelser. Den som vet mest, først, leder. I Norge reiste de bl.a. til Svalbard, Bjørnøya og Hammerfest, de samlet inn planter, mineraler, gjenstander og dyr og sendte det til sentrale arkiver og museer.

Teknologibygget rommer to institutter ved Fakultet for naturvitenskap og teknologi: Institutt for ingeniørvitenskap og sikkerhet og Institutt for fysikk og teknologi. Det undervises og forskes i geofysikk, romfysikk, dataanalyse, sensorteknologi, ingeniørfag, sikkerhet, luftfart, maritime fag, energi og klima.

Det sier seg vel nesten selv, hva La Recherche betyr. Det var også navnet på skipet forskerne reiste med, det var en korvett, et hurtigseilende skip, litt mindre enn en fregatt. Skipet var lastet med naturvitere, humanister, fysikere, geologer, zoologer, zoologiske illustratører, botanikere, en del kunstnere, en greve og en kvinne i herreklær for å omgå forbudet mot kvinner om bord. Hun skrev en reiseskildring som solgte godt i etterkant. Om det fantes en Noahs ark for universiteter, så var ikke dette ikke så langt unna.

Samme år som Universitet i Tromsø ble opprettet, altså i 1968, kom Léonie d'Aunets «En pariserinnes reise til Norge og Spitsbergen» på norsk. 130 år etter ekspedisjonen var tiden altså moden for formell oppgradering av de selvstendige stemmene til både kvinner og Nordområder.

Det er en unik og utrolig samling av nyere norsk kunsthistorie på dette universitetet, det er som å gå gjennom de siste 40 års visualitet og tematikk, i originalversjon! Om det ikke er Norges største samling, så er det ihvertfall landets best ivarettede og mest sette. På min befaring ser jeg at noen av verkene er midlertidig erstattet med plakater. Vanligvis ville det vært fordi verket var ødelagt, fordi det gikk på tvers av noens personlige smak, eller fordi noen hadde satt det på lager og ikke fant det igjen. Det er alltid sørgelig når vår offentlige, sanselige, kunstneriske historie blir behandlet som om det var dekor- og interiørmote. «I år er det in med striper.» Men det var ingen grunn til mitt tunge hjerte, verkene var utlånt til en stor utstilling i New York. Dette er nivået på denne samlingen. Det er ikke bare utdanning som foregår her, men også dannelse på høyt plan. Hva er grunnen til det?

Først bakgrunnen for den rike mengden: Det som nå heter Koro, Kunst i offentlige Rom, begynte som Utsmykkingsfondet for offentlige bygg i 1976, underlagt Kulturdepartementet. Der kunstnerne var selvfølgelige stemmer sammen med forskerne i de tidlige ekspedisjonene, og etablering av det vi forstår som det offentlige samfunn, betalt av kong ditt og kong datt, organiseres dette nå via Koro. Ethvert offentlig nybygg i Norge er forpliktet til å bruke en viss andel av budsjettet på kunst. Det er Staten som er den formelle eier og Koro som er kvalitetsgarantist for verkene, men det er de offentlige institusjonene selv som forvalter dem. Universitetet i Tromsø startet i leide kontorer i sentrum, og fikk sitt første permanente bygg i Breivika i 1978, bare to år etter opprettelsen av Koro. Etter dette har universitetet nesten kontinuerlig utvidet med nye fakulteter, institutter og bygg, dermed er disse to delene av Norges offentlige historie fascinerende parallell.

Men mengde alene er ingen garanti, det må noe mer til. Noen må sørge for å gi beskjed til rette instans hvis et bilde har løsnet fra skruen, noen må sørge for at ingen setter kaffeautomater foran et verk, noen må ta telefonen når Nordnorsk Kunstmuseum ringer for å spørre om de kan låne noe. Noen må sørge for at det kunstfaglige nivået blir respektert. Noen må sørge for at de midlertidige studentkroplakatene henges opp på oppslagstavlene og ikke limes på et stort maleri. «Det siste skjer aldri», forteller kunstansvarlig Unni Grøneng. «Dette universitetet har nesten ikke hærverk, nesten ikke tyveri, og jeg tror det kan ha med kunsten å gjøre. Kunsten er en del av hverdagen og læringsmiljøet her, og det fører til en respekt for omgivelsene. Derfor er det også viktig at kunsten er den beste vi kan få, så den er på nivå med undervisningen og forskningen.»

Realfagbyggets enorme veggmaleri signert Henry Bardal, er nesten fri for forstyrrelser. Men det står en tralle foran, med noen termokanner og pappkrus. Grøneng flytter den straks til en annen vegg, og sier, «Denne skal ikke stå her». Hun stiller seg og ser opp på maleriet som går helt til taket åtte-ti meter lenger oppe. Rett foran henne, i bildets høyre nederkant, står det tre rødkledde menn og ser opp, akkurat som henne. Til venstre står det fem kvin-

ner. De ser på havet, som liksom er vippt opp som et bilde foran dem, de ser på en mann i en åpen fiskebåt full av fisk. Det er noe oppgitt over måten han trekker jakka sammen, eller åpner han den for å blottlegge brystet? Bak ham er det seks store fiskeskøyter, som helt åpenbart driver mer industrielt med fiske enn ham. Men over dem igjen, ser vi beina på en enorm oljeboringsplattform som krenger, eller er i ferd med å velte? Maleriet ble påbegynt i 1979, fire år før Aleksander Kielland plattformen kantret i Nordsjøen og tok 123 menneskeliv. Det er historiens gang, og ikke uten friksjon.

Det er noe vakkert, det er faktisk helt utrolig vakkert, i demokratiets insistering på at de kritiske stemmene skal finnes side om side med det som lønner seg her og nå.

På hjemmesiden til Fakultet for naturvitenskap og teknologi står om ingeniørstudiet i prosess- og gass teknologi: «Både norsk prosessindustri og oljesektor trenger gode hoder til fortsatt fremgang!» Men det står også i strategiplanen for 2010–2018: «Fakultetet skal ta et særlig ansvar for ny viten om jordens helse gjennom forskning og utdanning som bidrar til en miljømessig, bærekraftig utvikling».



From Outer Space to the Centre of the Earth: in theory and practice

*

Let us zoom in from the satellites in outer space, past the Northern Lights and the flight paths of planes, down to the shipping lanes and the geophysical planet, and further in towards Europe. Now let us zoom in on Norway, which in times past was Europe's unexplored terrain; in particular its northernmost regions where Tromsø lies, and which got its university in 1968. Let us continue to the campus a few kilometres outside the city; to Breivika and the Faculty of Science and Technology, in particular to the slopes where the Natural Science Building and new Technology Building stand. It is no insignificant story this house has to tell.

We are standing in the Technology Building's new lobby on the first floor. We have wandered here through the grounds of the Natural Sciences Building, where we encountered Ådlandsvik and Müller's extraordinary collection of lampposts. We walked through the old Natural Sciences Building, which is now connected with the Technology Building by an enclosed glass gangway that forms an axis between the oldest and youngest buildings on the campus. At the beginning of the corridor, we were met by Unni Gjertsen's work, *Dakar – Tromsø*. Here we find Espen Sommer Eide busy unpacking and hanging his graphic prints of Bear Island; sombre grey landscapes intersected by strongly contrasting jet-black lines. But these prints form a kinship with something else happening in this room: Sylvia Labugt and Unni Grøneng, representatives of the university, are removing bubble wrap from some packages. They take out one lithograph after another, in unusually soft, finely modulated shades of grey. These pictures are destined for the walls of the office corridors that lead in from the lobby. Tones of grey on cream colored paper describe the forms of sailing ships, icebergs, clouds, seagulls, the sea and the Northern Lights; that hang like vast white theatre curtains in the wind, seen from below, as though we were lying on our backs on a stage, looking up at them.

These prints belong to the series *Atlas Physique*. Northern Lights Research comes under the Department of Physics, and these works are therefore currently being transferred here from the Northern Lights Observatory, to the Institute of Physics and Technology and the Tromsø Geophysical Observatory. The series originates from the *La Recherche Expedition* that travelled to Norway, Iceland and the Faroe Islands in 1838-1840. Financed by the French Admiralty, its aim was to strengthen France's place in Europe by making new scientific discoveries: he who has the most knowledge, and has it first, has power. Among

the places visited by the expedition were Bear Island and Hammerfest. Here the researchers collected plants, minerals, animals and other items, which they then sent to their central archives and museums.

The Technology Building houses two departments within the Faculty of Science and Technology: The Department of Engineering and Safety, and the Department of Physics and Technology. Subjects taught and researched here include geophysics, space physics, data analysis, sensor technology, engineering, security, aviation, maritime studies, energy and climate.

La Recherche which, of course, means research, was also the name of the ship which carried the expedition. *La Recherche* was a corvette, a fast sailing ship, slightly smaller than a frigate. If there was ever a Noah's ark for the "universities", this was it. The ship was carrying scientists, humanists, physicists, geologists, zoologists, botanists and several artists including zoological illustrators, as well as a count and a young woman, Léonie d'Aunet, who was obliged to wear men's clothing, to circumvent the prohibition of women on board. Later she would go on to write a travelogue, *Voyage d'une femme au Spitzberg*, which sold well.

In 1968, the year in which the University of Tromsø was founded, d'Aunet's book was translated and published for the first time in Norwegian, under the title *En pariserinnes reise til Norge og Spitsbergen*. One hundred and thirty years after the expedition, the time was ripe for the formal acknowledgement of the independent voices of both women and the Northern Regions.

The collection of contemporary Norwegian art at this university is both extraordinary and unique. To see it is to walk through 40 years of aesthetic, political and cultural landscape, without any intermediary. It may not be the largest collection, but it is beautifully preserved and perhaps seen by more people than any other in Norway. On my visit, I noticed that several works had been temporarily replaced with posters. This so often indicates that a work has been destroyed, or has failed to conform with someone's personal taste, or that it has been put in storage and not found. It is always sad when our artistic heritage is treated as if it were just another interior design fashion statement. "Stripes are in this year!" But my concern was unfounded: the works are on loan for a major exhibition in New York. Such is the quality of this collection. Students here are not only offered an education in the conventional sense, but a cultural experience of the highest order. But how did such riches come about?

First some background information: Koro, Art in Public Spaces, began as the National Foundation of Art in Public Buildings in 1976, set up by the Ministry of Culture. The work of artists who accompanied expeditions like *La Recherche*, and who contributed to the establishment of what we understand as civil society, was originally sustained by the patronage of kings. In Norway it is now organized by Koro. Every public construction project in Norway is obliged to use a percentage of its budget on art. The State remains the formal owner of these works, while Koro acts as their quality guarantor. But the public institutions themselves are responsible for their management. The University of Tromsø started out in rented offices in the town centre, acquiring its first permanent building in Breivika in 1978, just two years after the establishment of Koro. Since then the university has expanded hugely, with the almost continual addition of new faculties, departments and buildings. Thus, these two institutions, so important to Norway's history, have developed in fascinating parallel.

But quantity alone is no guarantee of success in the long run. Practicalities need to be taken into account too. Somebody must notify the appropriate person if a picture is coming loose; somebody must ensure that nobody places a drinks machine in front of it; some-

body must be there to take the telephone when the Nordnorsk Kunstmuseum calls to ask if they can borrow something. Someone must ensure that the quality of these artworks is appreciated and understood. Someone must ensure that the posters for student union events are pinned up on the appropriate notice boards, and not pasted on a painting. "Not that anything like that ever happens," says Unni Grøneng, who is responsible for the collection. "This university experiences hardly any vandalism, and hardly any theft, and I think that may have something to do with the art. Art is a part of the everyday life and learning environment here, and that contributes to a respect for the surroundings. Which is why it's important that the art is of the highest quality, so that it matches the standards of the teaching and research here."

The Science Building's huge mural, signed by Henry Bardal, usually goes undisturbed. But right now there is a refreshment trolley in front of it, with some thermos jugs and paper cups. "That shouldn't be there," says Grøneng, immediately moving it to another wall. She stops to look up at the painting that reaches way up to the ceiling, some eight or ten metres up. Facing her, in the bottom right hand corner of the picture, is a group of three men dressed in red. Like her, they too are gazing up. On the left are five women. Their faces are turned to the sea, which is tipped up like a picture in front of them; they are looking at a man in an open fishing boat full of fish. There's a feeling of despair in the way he pulls his jacket together – or is he opening it to bare his chest? Behind him are six huge fishing vessels, clearly using more industrial fishing methods than him. But above them again, we see the legs of a huge oil-drilling platform, leaning to one side. Or is it about to topple over? This painting was begun in 1979, four years before the Alexander Kielland platform capsized into the North Sea taking a hundred and twenty three lives. History is unfolding before us here, and it is not without friction.

There is something beautiful, remarkably beautiful in fact, about democracy's insistence that critical voices be represented alongside the accepted mainstream.

On its homepage, the Faculty of Science and Technology makes the following statement about its BSc in Engineering, Process and Gas Technology: "The Norwegian processing industry and oil sector need bright minds to make continued progress!" But it also outlines its strategy for 2010-2018: "The faculty must take particular responsibility in developing our knowledge about the health of the earth through research and education which contributes to environmentally sustainable growth".

Lutz-Rainer Müller + Stian Ådlandsvik**«Dis-position»**

Utenfor inngangspartiet til Realfagbygget og Teknologibygget:

Ti individuelle gatelamper, mellom tre til åtte meter lange, utført i stål og aluminium, forsinket og pulverlakkert, med ulike lysarmaturer og lysstyring.

Vinnerutkast i lukket konkurranse.

Unni Gjertsen**«Dakar-Tromsø»**

Andre etasje på mursteinsvegg i glasskorridor:

Bok (19×13 cm, 128 sider, opplag 400) og jernbit (12×12×2 cm), installert i hver sin monter (32×38,5×22 cm) laget av gjennomfarget svart MDF innsatt med bivoks og med glass i front.

Direkte oppdrag.

Espen Sommer Eide**«Material Vision – Silent Reading»**

Andre etasje, vrangleareal:

Syv grafiske trykk montert i hvite rammer, uten passepartout:

To fotografvure trykk (hver 55×65 cm) basert på fotografi (arkivfoto fra Polarinstituttets billedarkiv) og elektronisk eyetracking, bildene er trykket med flere trykkeplater.

Tre fotografvure trykk (hver 55×65 cm) basert på fotografi (kunstnerens foto fra Bjørnøya.) og elektronisk eyetracking, bildene er trykket med flere trykkeplater.

Ett fotografvure trykk (65×55 cm) basert på en tekst og elektronisk eyetracking (eyetracking av lesningen av en artikkel).

Tredje etasje, vringleareal:

HD video, 27 minutter, som spilles av på 27 tommer veggmontert monitor med hodetelefoner.

Direkte oppdrag.

Andreas Siqueland**«Big Green Wave»**

Kurvet vegg foran inngangen til skibsbrosimulatoren i første etasje:

Maleri (25×2,7 m) av abstrahert bølgeomotiv som dekker den kurvede veggen. Maleriet består av to deler, første del på ca fem meter og andre del på ca. tyve meter, adskilt av en søyle langs veggen i rommet.

Direkte oppdrag.

Lutz-Rainer Müller + Stian Ådlandsvik**“Dis-position”**

In front of entrance to the Faculty of Science and Technology:

Ten individual streetlamps, each between three and eight meters long, produced in steel and aluminium, galvanized and powder coated, and with different lighting fixtures, and light control.

Winning proposal in a closed contest

Unni Gjertsen**“Dakar-Tromsø”**

Second floor on brick wall in glass corridor:

Book (19×13 cm, 128 pages, edition of 400) and piece of iron (12×12×2 cm), each installed in a box (32×38,5×22 cm) made of dyed black MDF coated with beeswax with glass in front.

Direct commission.

Espen Sommer Eide**“Material Vision – Silent Reading”**

First floor hall:
Seven prints mounted in white frames, without passepartout:

Two photo engraved prints (each 55×65 cm) based on photographs (archive photos from Norwegian Polar Institute) and electronic eyetracking, pictures are printed with several printing plates.

Three photo engraved prints (each 55×65 cm) based on photographs (photos from Bjørnøya taken by the artist) and electronic eyetracking, pictures are printed with several printing plates.

One photo engraved print (65×55 cm) based on a text and electronic eyetracking (eyetracking of reading of an article).

Second floor hall:

HD video, 27 minutes, displayed on a 27" wall mounted monitor with headphones.

Direct commission.

Andreas Siqueland**“Big Green Wave”**

Curved wall in front of the entrance to simulator on first floor:

Painting (25×2.7 m) with an abstracted wave motif that covers the curved wall. The painting consists of two parts, the first part of about 5 m and the second part of about 20m, separated by a column along the wall in the room.

Direct commission.

Espen Sommer Eide (Tromsø, NO, 1972) er kunstner og musiker, bosatt i Bergen. Under navn som Alog og Phonophani komponerer han elektronisk musikk, og står bak en rekke utgivelser på plateselskapet Rune Grammofon. Som kunstner jobber han med tema knyttet til språk, historie, vitenskap og filosofi, ofte med lyd og musikk som et sentralt element.

Unni Gjertsen (Sjøvegan, NO, 1966) er billedkunstner bosatt i Oslo. Arbeidet hennes oppstår i skjærings-punktet mellom det visuelle og det litterære. Hun framstiller alternative men like fullt mulige versjoner av historien. Senere arbeider tar utgangspunkt i kart og geografi og undersøker hvordan nye bilder av verden oppstår i takt med at perspektivet endrer seg.

Lutz-Rainer Müller (Neustadt, TY, 1977) og **Stian Ådlandsvik** (Bergen, NO, 1981) er en norsk/tysk kunstnerduo som lager kunst i relasjon til sted og offentligheten. Karakteristisk for arbeidene deres er en stor variasjon i materialer og strategier, hvor det lekne og uventede møter presisjon og analyse. De har arbeidet sammen siden 2006 og er begge utdannet fra Statens Kunstakademi i Oslo.

Andreas Siqueland (Oslo, NO, 1973) arbeider med malerier som blir til i møtet med stedet der de lages eller vises. Motivene er ofte hentet fra ulike reiser. Sentrale elementer i hans praksis er gjenoppdagelse, repetisjon og bevegelse. Siqueland har sin utdannelse fra École des Beaux Arts de Genève/Det Kongelige Danske Kunstakademi i København og Stipendiatprogram for Kunstnerisk Utviklingsarbeid.

Tekstene er skrevet av **Beathe C. Rønning**, (Horten, NO, 1968). Hun er en norsk billedkunstner som arbeider i området hvor subjekt og samfunn møtes. Hun arbeider med installasjon, tekst- og kamerabasert kunst.

Espen Sommer Eide (Tromsø, NO, 1972) is an artist and musician based in Bergen. Under names like Alog and Phonophani he composes electronic music and he is behind a number of releases at the record company Rune Gramofon.

As an artist he works with issues related to language, history, science and philosophy, often with sound and music as a central element.

Unni Gjertsen (Sjøvegan, NO, 1966) is an artist based in Oslo. Her work occurs at the intersection of the visual and the literary. She proposes alternative but fully possible versions of history. Later works are based on maps and geography and examine how new images of the world appear according to changes in perspective.

Lutz-Rainer Müller (Neustadt, TY, 1977) and **Stian Ådlandsvik** (Bergen, NO, 1981) is a Norwegian/German artist duo who makes artworks in relation to place and the public sphere. Characteristic of their work is a large variation in materials and strategies, where the playful and unexpected encounters precision and analysis. They have worked together since 2006 and are both educated at the Norwegian National Academy of Fine Arts.

Andreas Siqueland (Oslo, NO, 1973) works with paintings that are realized through a meeting with the place where they are made or shown.

The motives often originate from his travels. Central elements in his practice are rediscovery, repetition and movement. Siqueland is educated at École des Beaux Arts de Genève/The Royal Danish Academy of Fine Arts and The Norwegian Artistic Research Fellowship Programme.

The texts are written by **Beathe C. Rønning**, (Horten, NO, 1968). She is a norwegian artist working in the field where subject meets society. She works with installation, text- and camera based art.

Kunstnerene ønsker å takke/ The artists wishes to thank

Idar Eklund, Fabian Schneidebauer, Norsk Polarinstituttets bibliotek og billedarkiv, Bjørnøya Meteorologiske Stasjon, Kystvakten, Per Aspaas, David Dunér, Päivi Pihlaja, Per Kyrre Reymert, Trykkeriet Bergen: Asbjørn Hollerud, Daniel Persson, og David Stordahl, Aboubacry Diallo, Thierno Ndiaye, Benoit Heumes, Truls Lynne Hansen, Dagfinn Husjord, Diol Mamadou, Kunstakademiet i Tromsø, Markus Degermann, Lisa Torell, Elisabeth Weihe, Kåre Grundvåg, Beate Persdotter Løken, Linus Krantz, Sandra Lorentzen, Small Projects, Jet Pascua, Tanya Busse, Leif Magne Tangen, Joar Nango, Europols, Fabian Schneiderbauer, Eurocoatings, Monika Dremo, Schéder, Jens Müller, Marie-Gabrielle Kokken, Performance in Lightning/Spittler Lichttechnik, Roberto Baggio, Konstantin Liapis, Philipps, Matthias Teubner, Hess, Thomas Fackler, London Borough of Camden, Tianji Zhao, Jooyoung Lee, Ryota Tomoshige, Paul Cleghorn, Luuk Nouwen, Jean Bernard Koeman, Ivar Ådlandsvik, og/and Jim Thornhill.

