

Shiva møter Mikke Mus

Av Pierre Lionel Matte

Hvordan få de tradisjonelle tingene til å si det uventede

“Du kan ikke leve med to eller flere kulturer; mange av verdiene du har fra en kultur vil ha null verdi i den andre. I stedet må du bygge på de erfaringene du har både fra din tidligere kultur og din nåværende kultur. Du må lage din egen kultur, skape dine egne personlige normer...”

Slik beskriver Nirmal Singh Dhunsi en erfaring som har påvirket både hans kunstneriske prosess og etableringen av en tilværelse

i Norge. Det handler om å møte nye livsbetingelser med åpenhet og nysgjerrighet for slik å muliggjøre en stadige revurdering av

egen identitet der både fortid og nåtid er integrert.

Nirmals arbeider har gjennom 90-tallet kretset omkring å bygge opp et eget billedspråk, å finne sin egen stemme, ”et rom der han kan trives”. Gjennomgående for hans mange tegninger, collager og malerier er en fragmentarisk og luftig billedverden, med referanser til alt fra indisk miniatyrmaleri, religiøse ritualer, modernistiske retninger som abstrakt ekspresjonisme, erotikk, geometri og fargesymbolikk. Bare for å nevne noen referanser. Arbeidene spenner stilmessig over et bredt register; presise og detaljerte tusjtegninger av mennesker og dyr forent med tilsyne-latende tilfeldige fargeflekker med rennende maling, pålimte kartongbiter, reproduksjoner, tekstil m.m. I noen arbeider er

figurer og gjenstander delvis skjult under tynne slør av maling eller delvis gjennomsliktig gasbind. Andre steder lyser friske fargeflater oss

i møte. Dette er arbeider som pirrer nysgjerrig-heten, og vi merker at humoren, eller slik Nirmal velger å uttrykke det “den lille skeive kommentaren” alltid ligger på lur.

Kunstnere som anvender visuelle referanser knyttet til

en ikke-vestlig kunsttradisjon kan ofte stå i fare for å bli oppfattet først og fremst som et dekorativt og festlig “etnisk” innslag

i et samfunn som gjerne vil se på seg selv som flerkulturelt og åpent. ”Hvorfor anvender han ikke sterkere farger?” Imidlertid har Nirmal plassert sin kunstneriske produksjon i en mellom-

posisjon, i et flertydig både-og. Det er som om han arrangerer

et ufullstendig puslespill, der fragmentene spriker i motstridende retninger. Vi tror vi har funnet “nøkkelen”, men så oppdager vi en detalj som forkludrer det hele, og vi er igjen overlatt til vår egen evne til å dikte inn en historie, eller stille nye spørsmål. Som han selv sier “det blir kjedelig om hele historien fortelles.”

Nirmal har ved flere anledninger understreket hvordan hans kunstneriske prosess representerer et rom der hans erfaringer fra India og Europa kan belyse hverandre i forhold til den aktuelle livssituasjonen.

Utgangspunktet; Fra Jandiala, Punjab, India til Trondheim, Norge

Nirmal Singh Dhunsi ble født ca. 1960 i landsbyen Jandiala, Punjab i en sikh-familie. Han karakteriserer sin familie som svært fargerik med en far som begynte å tro på Islam og en tante som fikk tro på hinduismen. Altså ingen tradisjonell sikh-familie. Nirmals familie tilhører håndverkerkasten og gjennom både farens og bestefarens verksteder kom han tidlig i kontakt med lokale håndverkstradisjoner der håndverkeren både er arkitekt, murer, snekker, maler og dekoratør. Han forteller det var lite vestlig kulturell innflytelse under oppveksten.

Som tenåring gikk han i lære hos en mester i nabolandsbyen for å lære tradisjonelt miniatyr-maleri. Kunnskapene ble benyttet både for framstillingen av tempeldekorasjoner, privatkunders sofabilder, portretter av avdøde, og utsmykninger av husfasader når huseieren ønsket å velsigne huset. Senere kom han i kontakt med filmbransjen i Punjab der han fikk i oppdrag å lage store realistisk malte filmplakater. Dette førte til et voksende ønske om å studere europeisk kunst i utlandet. Etter råd fra en bekjent som studerte ved universitetet i Oslo kommer han til Norge i 1984.

I 1987 kommer han inn på Kunstakademiet i Trondheim der han de første årene jobber friskt med ulike modernistiske retninger; kubisme, ekspresjonisme. Nærmest en respektløs omgang med modernistiske helter – ikke uten en viss ironisk distanse. På et foto fra den tiden ser vi ham sittende på en slags sykkelmaskin: sykkeldele, plankebiter, å la den sveitsiske kunstneren Jean Tinguelys absurde maskiner...

Han ønsket å gjøre seg ferdig med den europeiske modernismen, for som han selv sier; “for deretter å kunne starte i samtiden.”

I løpet av de siste årene på akademiet ble han mer og mer interessert i å hente inspirasjon fra sin egen

kulturelle arv. En rekke store malerier ble fylt med lag på lag av repeterende penselstrøk, små sirkler, som et slags abstrakt skriftspråk. Glødende rødlige og gylne jordfarger, bygget opp av ørsmå valørnyanser. Denne konsentrerte arbeidsformen ble nærmest en meditasjon, på søken etter en her-og-nå følelse. Et møte mellom vestlig senmodernistisk abstraksjon og indisk mystikk. Et slags "allover"-maleri, lik arbeidene til den amerikanske abstrakte og zen-inspirerte maleren Mark Tobey. I ettertid vurderer Nirmal disse maleriene som sterkt preget av et på forhånd eksisterende kunstspråk. En viktig referanse for en søken etter noe mer personlig ble møtet med arbeidene til tyskeren Joseph Beuys og den indisk-britiske installasjonskunstneren Anish Kapoor, som med sine fargesterke skulpturer forener indisk mystikk med et abstrakt formspråk .

Reisen hjem

I 1991 foretar han en større rundreise i India, besøker de store byene, kunstakademiene og kunstmiljøene. Han forteller; *"da jeg reiste tilbake til India ble min forståelse for indisk kultur mye større, jeg følte meg plutselig veldig rik på et gjenfunnet råmateriale. Jeg hadde tilegnet meg en forståelse for samtidskunsten, for selve kunstspråket, nå kunne jeg reise tilbake og hente min egen erfaring for så å jobbe videre med den. Det ble et vendepunkt."*

Gjensynet med indiske religiøse ritualer, lokale tradisjoner og forestillinger ble en sterk opplevelse. Han dokumenterte aktivt ritualer i folks hjem der gudefigurer blir "matet", pyntet med blomster og fargede tekstiler. Fargepigmenter, rødt, gult, orange, blir smurt på statuene, og når gudene skal "hvile" blir de dekket til med stoffer. Andre ritualer medfører at dekorative mønstre blir malt på gaten med rismel. Han opplevde at disse handlingene ble utført nesten av seg selv, uanstrengt og naturlig. Dette kom til å bety mye for hans søken etter en tilsvarende "selvfølgelig" arbeidsprosess.

Disse inntrykkene fører til en radikal endring av hans arbeidsform; tilbake i Trondheim stiller han ut en gulvinstallasjon på Trøndelag Kunstforening; spredt utover ligger små hauger av mel og hvitt pigment, sammen med pigment i plastposer. Tingene er plassert, ordnet, sortert, men ikke hierarkisk. På gulvet ligger en bylt med noe inni. Som en omreisendes private lille rituale. Telys på blader. Sterke farger. Hvitt og sort. Rødt og gult som symboliserer visdom og liv. En kulltegning direkte på veggen forestiller et fabeldyr med kukropp og fuglehode. Det hele befinner seg i grenseland mellom rituelt sted og installasjonskunst. Han hadde begynt sin søken etter et eget språk.

Tusen tegninger

"Leken har bestandig vært viktig for meg. Den har vært et slags kommunikasjonsmiddel med betrakteren, og med meg selv."

Fritt plassert på det hvite papiret sees strektegninger av fornøyde lubne menn med skjeggstubber og pondus. Oventil bærer de en kort trøye. Resten av kroppen in natura. Hårete kjønn. De samme ansiktstrekk og samme slags turbanliknende hodeplagg, som om de er utgaver av en og samme figur (et selvportrett?). Noen sitter, andre kryper på alle fire, de samtaler om noe, vi er vitne til en situasjon uten å helt forstå hva som skjer. Et hode hviler opp ned på ryggen av en gnager. Et fabeldyr står i bakgrunnen. Det er noe sanselig og hemmelig over tegningene. Men det handler om mye mer enn lek; tegningene er resultat av en kontinuerlig prosess gjennom hele 90-tallet, en bearbeidelse av erfaringer både fra India og Europa sett med et blikk utenfra, filtrert gjennom grundig kjennskap til vestlig kunsthistorie og bevissthet om et inter-nasjonalt kunstspråk. Flere tusen tegninger hvorav kun et lite utvalg har blitt stilt ut. En intuitiv prosess der tegningene blir til mens han tegner. Sentralt for dette arbeidet er vissheten om at hans kulturarv først kan bli kilde til et personlig samtidsuttrykk ved å bli sett fra en viss avstand;

" Dette må være obligatorisk; vi må reise bort fra det sted vi kommer fra for å få en ny forståelse! Når jeg nå drar tilbake kan jeg reagere på ting som før var en del av det naturlige. Først tilegner du deg de lokale tradisjonene, så drar du dit der alt er annerledes. Da blir det spennende å jobbe med deg selv! Da blir det en dynamisk kontrast!"

I mange av tegningene er det skriblet ned noe på urdu. Vi tror at her ligger skjult en forklaring, en kommentar til figurenes gjøremål, men vi kan bare gjette, teksten er først og fremst en del av det visuelle (et tekstfragment kan være tatt fra gamle skrifter, et annet sted har han kun skrevet "blablabla!" på urdu). Samtidig representerer disse bruddstykkene et lyd-element, som når noe blir lest høyt. En rytme. I indisk miniatyr-maleri finnes det en tradisjon for å integrere skrift (lyd) og bilde. Det er denne tenkemåten han tar i bruk. Kangra-maleriet, miniatyrmaleriet i Punjab, oppstod på 1600-tallet. Motivene er som oftest hentet fra gude- og myteverden. Denne formen for maleri er en levende tradisjon i indisk hverdagsliv, som folk møter både i form av originaler og reproduksjoner. Bildene kjennetegnes av en detaljrik framstilling av guder og mennesker, dyr og planter. Ofte stilisert med vekt på dekorative kvaliteter. Nirmals tegninger har mange av de samme kvalitetene. Med en letthet og elegance iscenesetter han sine egne historier der enkle scene-rekvisita i form av geometriske kuber blir til bord, stoler, stener eller arkitektoniske

elementer alt etter som hva figurene foretar seg.

På søk etter historier som ennå ikke er fortalt

Nirmal ønsker å involvere både seg selv og betrakteren i en åpen refleksjon over hvilke forventninger man har til hva kunst skal være, hva kunst kan fortelle. Han er opptatt av hvor like referanser man har ved å være bosatt i informasjonssamfunnet Norge – det er de samme historiene som blir gjenfortalt – og spør seg selv hvorvidt det er mulig å erfare noe overraskende. For Nirmal blir det da viktig at de estetiske og tekniske grepene han anvender refererer til noe selvopplevd. Det han vil oppnå er å kombinere bildelementer på en slik måte at de sier noe uventet, noe som ikke allerede er fortalt. Prosessen der han setter sammen ulike bilder og materialer beskriver han som utprøvende og intuitiv, med slektskap til de ritualene der f.eks. rismel anvendes til å tegne dekorative mønstre. Når han skjuler noe i bildet med et lag maling eller gassbind henspiller det på tradisjonen med å dekke til gudfigurene ved spesielle anledninger. På liknende vis kan hvite kartongbiter referere til arkitektoniske detaljer observert i Punjab.

Fascinert av spenningen mellom det abstrakte og det figurative, har han de siste årene arbeidet med en rekke assemblage-liknende bilder der en mengde ulike materialer og teknikker kombineres til et mangfoldig og flertydig uttrykk. Lerreter og plater er pålimt fragmenter av indiske miniatyrbilder, reproduksjoner eller originaler, med motiver fra sagn og myter; blå guder, vakre kvinner, dekorerte elefanter, palass og hager. I kontrast til disse indiske innslagene har han montert inn stykker av tekstil i klare farger, hyssing er festet til spikere og danner ulike formasjoner, gasbind er strukket ut, delvis dekkende en malt figur. Tilskueren vil ofte møte delvis skjulte ting i Nirmals bilder; tidligere erfaringer som er i ferd med å fortrennes av nyere opplevelser. Her og der er flaten påsmurt maling med heftige penselstrøk, uten at de synes å ha til hensikt å representere noe spesielt, de er der kun som modernismens ekspressive penselspor.

Bruken av originale miniatyrbilder er i denne sammenhengen interessant. Som om det her antydes en kommentar til forholdet mellom den europeiske modernismen – ”Den Evige Universelle Kunsten” – og bilder knyttet til en rituell, religiøs tradisjon. Det at modernistiske malere lot seg inspirere av ikke-europeisk kunst er en kjennsgjerning som ikke kan gjentas for ofte. Kubismen og ekspresjonismen er resultat av et direkte møte med i hovedsak afrikansk kunst. Men også kinesisk, japansk, indisk kunst var ressurser som europeerne visste å benytte. En sentral forestilling her er at den europeiske modernismen skapte evig, universell og ”fri”kunst ut av noe som i utgangspunktet ikke var ”kunst”, men kun fetisjer, ”magiske bilder”, knyttet til en lokal og rituell tradisjon. Dette skillet har vært avgjørende for den vestlig orienterte kunstens dominans. Nirmal synes i arbeidet ”Øst, vest” å oppheve denne distinksjonen mellom ”samtidskunst” og tradisjonell, rituell ”kunst”. Vi ser en gråmalt flate med tegninger av en naken mannsfigur (akten), et hode (selvportrettet) dekket av gjennomskiktig gassbind. I øvre del av bildet sees en rekke kvadratiske kartongbiter malt hvitt og gult. Bildet som helhet domineres av et moderne billedspråk der det abstrakte tilsynelatende har en rent estetisk funksjon. Det sentrale elementet i bildet er imidlertid et lite håndmalt miniatyrmaleri som er montert på lerretet. Det lille maleriet viser et opptog med staselig pyntede ryttere. Det ser ut som om bildet er malt hurtig, etter en ferdig formel. Det kan minne litt om religiøs kitch. Et bilde som skal pryde i et hjem og kanskje har en rituell funksjon. Dette lille bildet er også til dels dekket med tynne lag maling, ”ekspressive”strøk, lik maleriet for øvrig. I tillegg har kunstneren montert små malte kartongbiter også på miniatyren, noe som forårsaker en tvetydighet; er dette en del av et rituale eller har det kun en estetisk hensikt? Gjennom denne tvetydigheten blir den lille originalen et stykke samtidskunst – samtidig som det muliggjør spørsmålet hvorvidt hele maleriets tilblivelse tilhører et på forhånd definert ritual. Kunstdefinisjon som ritual.

Shiva og Mikke, Jerry og Krishna

De siste maleriene signaliserer et skifte i uttrykksform. De tidligere intime formatene er nå erstattet av mer monumentale dimensjoner. I mange av bildene dominerer klare fargeflater. Det tegneriske og materialpoetiske har overlatt plassen til et mer helhetlig og ”rent” maleri befolket av silhuetter og enkle tegn; motivkretsen er mer begrenset, men til gjengjeld mer fortellende. Uten at det svekker bildenes åpenhet. En mannsfigur med flere armer går igjen, blikket er rettet framover mot noe fjernt, lik det ”transcendentale” blikket som kjennetegner en del buddhafigurer; En mer jordisk versjon av hinduguden Shiva? Guden for de skapende og ødeleggende kreftene i tilværelsen. Kunstnerens mentale selvportrett? Et sted er ansiktet malt inn i en hvit palett. Vi betrakter silhuetter av elskende par, hentet fra den gamle indiske erotiske læreboka Kama Sutra. Det er mye nakenhet i Nirmals bilder. Han liker å sparke i retning av de moralske påbudene. Vi ser par, mann og kvinne, men sjelden slik at den seksuelle handlingen vises eksplisitt. Stillingenes yogapreg gir dem en tvetydighet. Noen komposisjoner fokuserer på snorer med perler, forstørrede bønnelenker, hengende tvers over bildene, utover billedflaten. Lik de juvelene som pryder miniatyrenes skikkelser. Mange av bildene er bygget opp lagvis, som dobbeleksponeringer, der vi i de indre lagene skimter halvt utvaskete skikkelser. Helt fremst i billedplanet henger klart tegnede

bønnelenker. Perlesnorer blir holdt opp foran blikket, og bakgrunnens hendelser kommer ut av fokus.

I et maleri med tittel "Tegn" danner perlene en perfekt sirkel. Bak skimtes flere silhuetter. Vi tenker på renessansekunstnernes bruk av geometri både i komposisjoner og i menneskekroppen. Men her viker figurene unna, og lar seg ikke innordne i den symmetriske malen.

Et nytt og overraskende motiv som er tatt i bruk består av kjente tegneseriefigurer som nå blander seg inn sammen med guder og erotiske silhuetter. Mikke og Langbein, Tom og Jerry. Snakkebobler, med og uten tekst, gir stemme både til indiske guder og tegneserie-kjendiser. Gudene er trukket ned fra pødestallen, hentet fra sin mytiske tid og blitt en del av underholdningskulturen. Med et noe forundret uttrykk henvender de seg direkte til oss ved hjelp av tegneseriens enkle ytringer. Latteren ligger på lur, den frekke behandlingen av gudene er åpenbar. Nirmal ønsker å få figurene til å si "noe de ikke skulle ha sagt, noe annet enn hva de religiøse påbudene sier."

Tomme snakkebobler står der som selve tegnet på lyd, som om selve billedflaten, maleriet selv ønsker å si noe. Eller en plass for tilskueren til å legge inn sin egen stemme? Kunstneren inviterer publikum til å gi tegnene mening.

Men representerer ikke tegneserieheltene egentlige våre egne myter? De er også uovervinnelige, udødelige lik sine indiske medspillere. Dyr som oppfører seg som mennesker, karikert til å være bærere av arketyperiske krefter. Kampen mellom det gode og det onde. Hovmod og griskhet. Lik de klassiske dramaene. Vi har alle lest vår Carl Barks. I Nirmals bilder er guder og tegneserie-figurer likeverdige aktører.

I et bilde kalt "Friends" er dette møtet satt ekstra på spissen; under et tynt slør av maling skimter vi katten Tom i det han med et herlig glis smeller til en blågrå gudsfigur. Svingslaget understrekes av en rødmalt spiral som tegner køllas ferd gjennom lufta. En frisk gul stjerne glimter til der slaget har truffet hodet; tegneseriespråkets tegn for voldsomhet! Offerets ansikt måper av forbauselse. Den fire-armede guden er skildret i tilnærmet tegneseriestil med tydelig sort kontur. Denne grafiske stilen blir møtt av en heftig fargeeksplosjon i grønt. Maling har blitt kastet på lerretet, det spruter ut over figurene, og kliner til gudens ene øye. Et klassisk triks fra en stumfilmkomedie. Fargeklattene danner et ytre lag som om vi skimter hendelsen gjennom et tilsølt vindu. Store deler av billedflaten blir dermed et rent action-maleri, der denne voldsomme gesten, med sin forankring til amerikansk abstrakt ekspresjonisme, representerer senmodernismens heftighet. Ikke en spontan, men en beregnet effekt. Vantro står guden plassert mellom trivillitteraturen og vestlig modernisme – hvilket angrep på dennes verdighet!

Nirmal Singh Dhunsi har sagt at han betrakter kunstprosessen som et sted der erfaringer med samtiden og reaksjoner på møtet med det som er annerledes kan bearbeides. Et kunstnerisk prosjekt som er i berøring med erfart liv må nødvendigvis være i konstant endring. Derfor er det viktig for ham å utfordre faste forestillinger, både på det estetiske og det tematiske plan.

Ethvert kastesystem må konfronteres med alternativer. Det heftige penselstrøket, rennende maling, slumpen, funne materialer, reproduksjoner, realistisk framstilte figurer, tekst, tegneserier og guder inngår hos Nirmal i et visuelt laboratorium der estetiske kategorier oppheves og åpner opp for en mengde nye innfallsvinkler. Slik kan både det uventede og det overraskende bli sagt med både tradisjonelle og nye virkemidler. Nirmal har også full tillit til publikums med-diktende evner i denne forbindelse.