

# *Scenes from the Garden*

An Artist's Book by Kristine Øksendal - With Essay by Øystein Sjøstad





Denne boka er utgitt i forbindelse med utstillingen *Scenes from the Garden*, vist på Vestfold Kunstsenter, Tønsberg (6.10.18 - 4.11.2018) og Kunstbanken Hedmark Kunstsenter, Hamar (24.08.19 - 06.10.19)

Teksten: *Å bli natur* av Øystein Sjøstad, 2018  
Engelsk oversettelse av Rene Lauritsen  
Takk til Halvor Haugen og Tekstbyrået  
Foto: Carsten Aniksdal og Kristine Øksendal  
Grafisk design: Kristine Øksendal  
Grafisk produksjon: Cicero Digital og Grafisk AS

Utgitt av Kristine Øksendal - <http://www.kristineoksendal.com> - +47 41 42 41 62  
Med støtte fra Vestfold fylkeskommune og Regionale prosjektmidler for visuell kunst

Omslag:  
*Juli* (detalj), olje og tempera på lin, 100 x 85 cm, 2016

This artist's book is published on the occasion of the exhibition: *Scenes from the Garden*, at Vestfold Kunstsenter, Tønsberg, Norway. (6.10.18 - 4.11.2018) and Kunstbanken Hedmark Kunstsenter, Hamar, Norway (24.08.19 - 06.10.19)

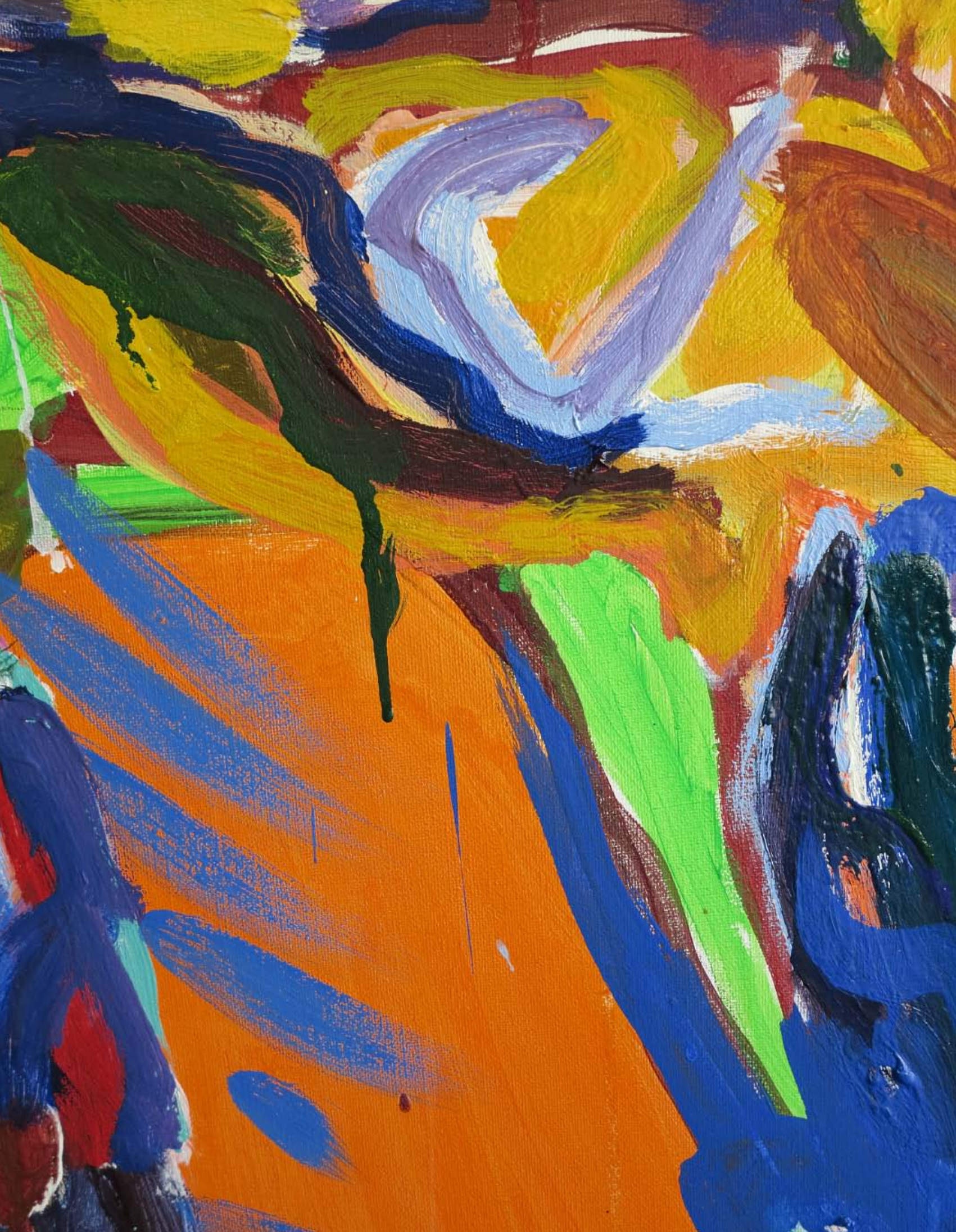
The essay: *Becoming nature* by Øystein Sjøstad, 2018  
English translation by Rene Lauritsen  
Thanks to Halvor Haugen and Tekstbyrået  
Photos by Carsten Aniksdal and Kristine Øksendal  
Graphic design by Kristine Øksendal  
Graphic production: Cicero Digital og Grafisk AS

Published by Kristine Øksendal - <http://www.kristineoksendal.com> - +47 41 42 41 62  
With support from Vestfold County Municipality and Regionale prosjektmidler for visuell kunst

Front & Back Cover:  
*Juli* (detail), oil and tempera on linen, 100 x 85 cm, 2016

ISBN: 978-82-999479-1-6

© Kristine Øksendal 2018



*Scenes from the  
Garden*

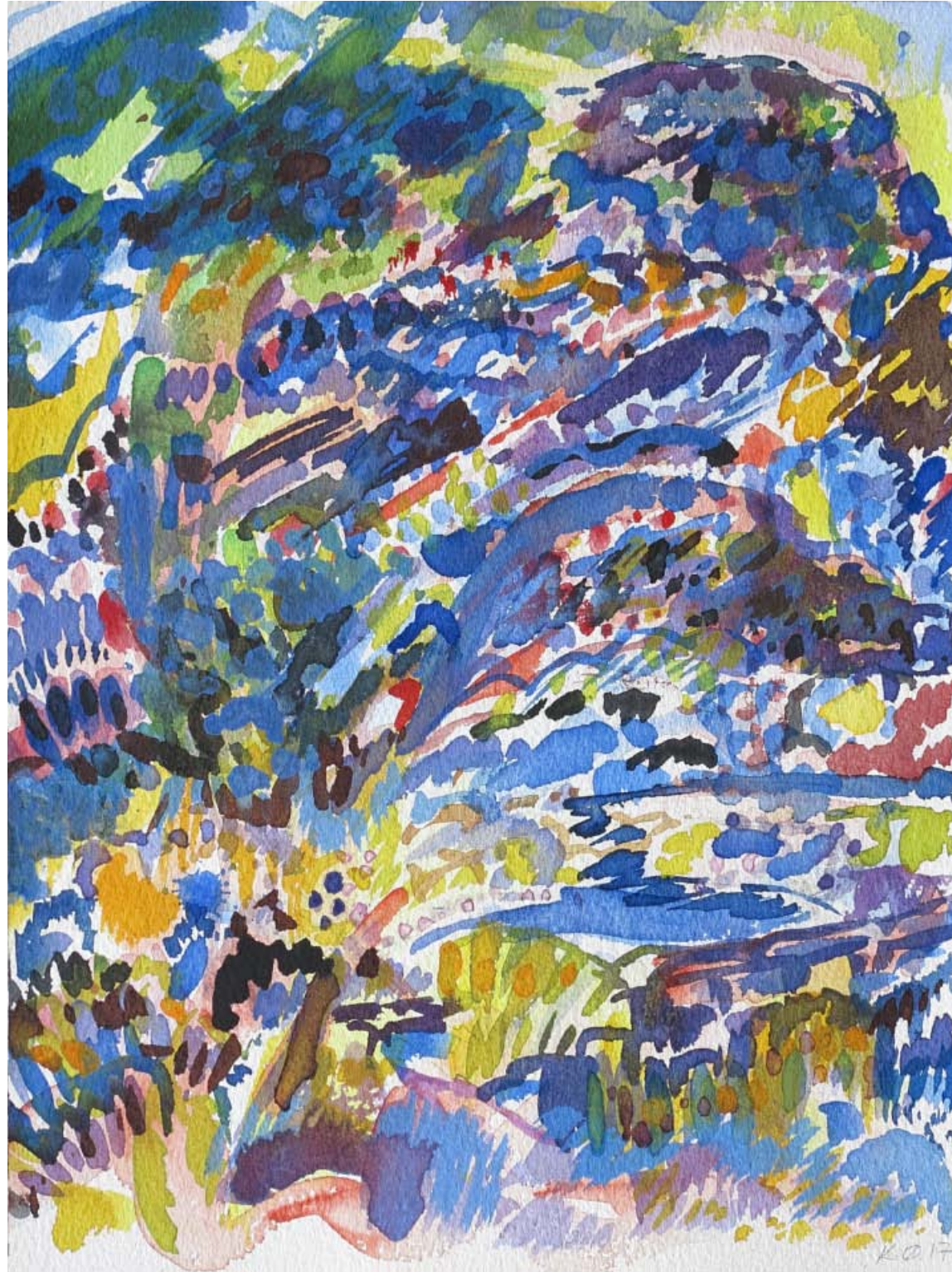
An Artist's Book by Kristine Øksendal

With Essay

by Øystein Sjøstad







*A Painter's View 5*, watercolor and pencil on paper, 31 x 23 cm, 2017

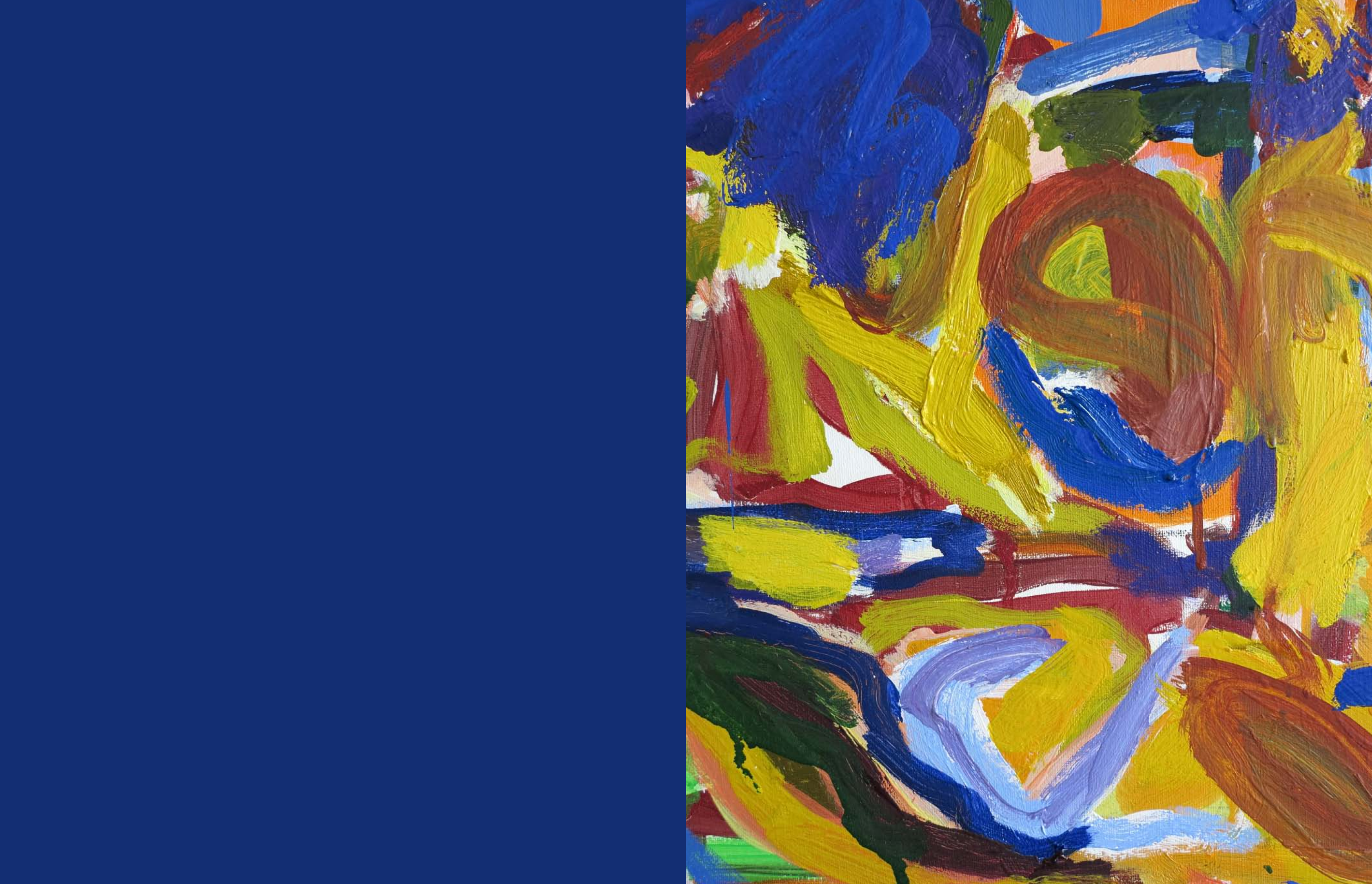
## INDEX:

*Å bli natur*

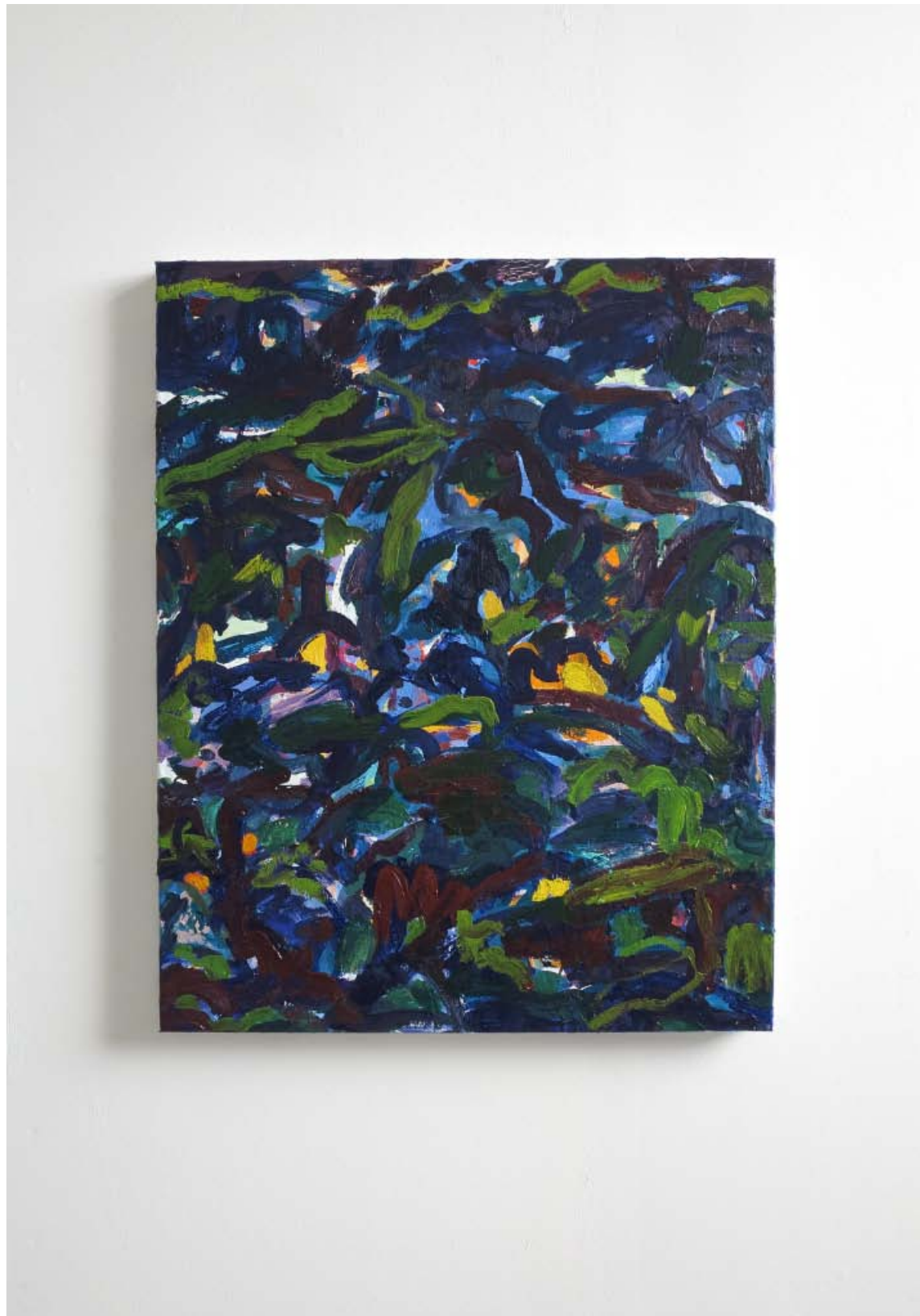
av Øystein Sjøstad, s. 17

*Becoming nature*

by Øystein Sjøstad, s. 25







Alexander Kiellands plass, oil and tempera on linen, 70 x 56 cm, 2016

## Å bli natur

Det som interesserer meg mest når jeg ser kunst er fargene [...]. Ettersom pigmentet i fargen kommer fra naturen, har den en sterk kobling til virkeligheten, men når en kunstner komponerer et bilde jobber hen med toner. Det som oppstår når farger møtes, går ikke an å forklare eller sette ord på med hverdagslig språk, til det trenger man det poetiske språket.”

My work is a result of looking at all kinds of paintings. I think that paintings made solely from ideas look dead and those based entirely on inspiration look narcissistic, so I try to place myself in the middle of these two paths.

Kristine Øksendal <sup>1</sup>

Det å male er en handling – noe performativt. Prosessen som Kristine Øksendals malerier blir til i – det som skjer mellom kropp og lerret i atelieret – er ikke mindre viktig enn det ferdige bildet som henger på galleriveggen.<sup>2</sup> Interessen for performativitet ser vi enda tydeligere i tidligere arbeider der Øksendal jobber med dansere. I disse blir bevegelse, rytme og energi møtepunkter mellom dans, video og maleri. Hun sier om *Sonate* fra 2013: «kroppen behandles her både som kunstnerisk materiale og en aktiv produsent av bevegelse og lyd».<sup>3</sup> Det er bevegelsene og den kroppslige energien som legger føringen for den maleriske prosessen heller enn en rekke gjennomtenkte skisser og studier i forkant.

I motsetning til tidligere prosjekter som beveger seg inn i kunstneriske diskurser forbundet med *Postmodern Dance*, Martha Graham, fluxus, John Cage og Lucio Fontana, virker de nyere fargesprakende bildene til Øksendal å ha mer å gjøre med maleriet i perioden da det beveget seg fra figurasjon til abstraksjon, ikke minst Claude Monets sene hagebilder og ekspresjonismen. Man kan også se likheter med andregenerasjons abstrakte ekspresjonister, som Joan Mitchell. Så selv om improvisasjon, bevegelse og energi står sentralt, handler de nye maleriene mindre direkte om kropp og kjønn – og mer om ren malerisk energi. Øksendal har en usedvanlig sterk sans for malingens koloristiske energier. Hun vender seg nå mot maleriet og mot naturen, uten at dette på noen måte innebærer å vende «tilbake» til noe som har vært (noe konservativt eller nostalgisk). Maleri og natur er uttømmelige kilder for kunstnerisk utforskning.

Lerretets overflate er som hud. Betrakterens overflate er hud. Å erfare maleri er «hud» som møter hud, og dette møtet oppleves sterkest i abstrakt maleri – et maleri der tenkning (i betydning det rasjonelle) er nærmest en ubrukkelig aktivitet. I møtet mellom kropp og abstrakt maleri skjer altså en gnisning mellom to hudoverflater. Denne gnisningen er det vi kaller affekt: energier fra maleriet som treffer kroppen før den rekker å tenke seg om.

Denne måten å snakke om maleri på, kan kalles affektiv formalisme. Formalisme handler generelt om maleriers overflate og hvordan denne påvirker oss. Tradisjonell greenbergiansk formalisme er ikke så kroppslig eller fenomenologisk og vektlegger først og fremst malerienes flathet, og særlig med utgangspunkt i førstegenerasjons abstrakte ekspresjonister.<sup>4</sup> Med Michael Fried på 1960-tallet blir begrepene form og formal viktig for hvordan man så på og snakket om den nye kunsten til blant andre Frank Stella og Anthony Caro.<sup>5</sup> Fenomenologien blir nå sentral. For Fried handler ikke modernistisk maleri kun om det flate, men form, farge og *factus* (hvordan malingen er lagt på lerretet) blir også viktig. Disse tradisjonelle formal-modernistiske kritikerne var opptatt av at et vellykket abstrakt maleri ikke har konnotasjoner til den ytre verden – det handler om maleriets egne virkemidler og egenskaper, om overflate og malingens spor på lerretet.<sup>6</sup> Men dette vokabularet blir litt for abstrakt og konseptuelt i møte med Øksendals ekspresjonistiske bilder. Kroppens drama mangler i den tradisjonelle formalismen, og viktige sider ved de mest ekspresjonistiske abstraktmalerne forblir tause. Det er kanskje fordi det er så vanskelig å sette ord på affekt.

En kritiker og kunsthistoriker som forsøker å omskrive historien om den moderne kunsten med dette i mente, er Rosalind Krauss. Hun fortsetter den formalistiske tradisjonen med en kritikk av Greenberg og Fried, og hun utvikler det jeg kaller «formalisme i et utvidet felt» – en formalisme fra tiden med post-medium kunst.<sup>7</sup> Hun beskriver en formalisme i en situasjon der nye kunstformer entrer scenen (video, performance, body art, konseptkunst, etc.). Det mediespesifikke er det ikke lenger mulig å snakke om. Men Krauss er fortsatt interessert i form, farge, størrelse, tegn og hvordan alt som foregår på overflaten affiserer oss som ser på – det som kan kalles en affektiv formalisme. Inspirert av Georges Bataille omtaler Krauss (og Yve Alain-Bois) selv denne formalismen som *informe* – formløs.<sup>8</sup>

Krauss ble interessert i kunststiler som den tradisjonelle formalismen hadde oversett, blant annet surrealisme, og de kritiske tekstene til Bataille og Jacques Lacan. I den formalistiske modernismens fortelling ledet Jackson Pollocks bilder til Kenneth Noland og Louis Morris. mens i Krauss' *informe*-diskurs ledet derimot Pollock til Cindy Sherman og Mike Kelley. Formal-modernistene mislikte figurative elementer i bildene til Pollock og Willem de Kooning, men Krauss verdsatte dette. Figurasjon er ikke negativt, og det irrasjonelle blir sett på som mer sant (*le réel*) enn det rasjonelle. Så Krauss' *informe* angriper den mer common sense-orienterte formalismen ved å bringe inn tenkere som Bataille, Lacan, Gilles Deleuze og Félix Guattari i diskursen.



*Juli*, oil and tempera on linen, 100 x 85 cm, 2016

*Informe*-diskursen var et radikalt skifte i formalisme-studiet, og det ambisiøse målet var å skape en ny forståelse av forholdet mellom form og modernitet. *Informe* handler om kunst som prosess – som noe som bare er eller skjer – kanskje som noe som er i en evig tilstand av tilblivelse (som i Deleuzes idé om *le devenir*). Det formløse er noe som alltid er i bevegelse og endrer seg, og det eksisterer ikke i seg selv – som noe statisk og absolutt med en sikker identitet. Det formløse er en bevegelse uten mål eller mening. Det er kun en prosess som skjer uten intensjon. Et viktig poeng i *informe*-diskursen er at det formløse er en kritisk prosess – en undergravende prosess. Altså ikke den tradisjonelle kvasi-kantianske ideen om å være «selvkritisk», men selvdestruksjon à la Bataille. Det formløse skaper og ødelegger på samme tid. I greenbergiansk formalisme handler Pollocks malerier om det flate, mens i Krauss' *informe* om det horisontale; et skifte fra det humanistiske til det post-humanistiske: horisontalt nede med dyrene og ikke flatt på veggen med de oppreiste menneskene. Så Pollock er hos Greenberg flat, humanistisk og selvkritisk, hos Krauss horisontal, animalistisk og selvdestruktiv.

Øksendals abstrakte malerier er et samtidsmaleri malt i lys av denne kunsthistoriske utviklingen fra rundt 1900 og frem til i dag. Det er ikke et «rent» maleri; det bærer i seg erfaringene fra impresjonisme, ekspresjonisme, surrealisme, abstrakt ekspresjonisme, fluxus, body art, performance, etc. Etter min mening gir den affektive formalismen et produktivt vokabular i møte med denne samtidige abstrakte ekspresjonismen.

Krauss' *informe* er del av den affektive vendingen i kunsthistoriefaget.<sup>9</sup> Affekt-teorier kom for fullt i humaniora på 1990-tallet som en reaksjon på de tekst-tunge teoriene som hadde dominert i lang tid. Mange forskere følte (pun intended) at de teoretiske verktøyene fra strukturalisme, semiotikk, lingvistikk og post-strukturalisme ikke klarte å fange sentrale sider ved den menneskelige tilværelse. Man ønsket med andre ord teorier som handlet om mer essensielle og opprinnelige aspekter ved livene våre, og da først og fremst *kroppen*. Den affektive vendingen angriper språkets privilegerte stilling som opprinnelsen for mening og erfaring. Affekt-teoriene er interessert i det som kommer før kognisjon. Affekt er et erfaringsnivå som er umulig å oversette til ord uten at erfaringen går tapt. Det gjør også affekt-teori utfordrende som kunsthistorisk disiplin: det er et syn på kunst som en umiddelbar og privat opplevelse. Men samtidig er det nå en gang slik vi opplever kunst. Som et ukontrollert spill mellom affekt og tenkning.

Affekt i seg selv handler ikke om intensjon eller forholdet mellom tegn og mening (semiotikk), men det som skjer før kognisjon. For den affektive modernisten er det dette forholdet som er sentral i erfaringen av moderne kunst, som i Yve-Alain Bois' tekster om Henri Matisse («aesthetic of blinding») eller Deleuzes bok om Francis Bacon, og også Éric Alliez' alternative historie om moderne maleri, *The Brain-Eye*.<sup>10</sup> Bois skriver for eksempel om hvordan Matisses farger tvinger seg på oss betraktere: «A certain form of violence is implied by this kind of address».<sup>11</sup> Eller Deleuze om hvordan malingen i verk av Paul Cézanne og Bacon direkte treffer nervesystemet til den som opplever bildene.<sup>12</sup> Disse og

lignende kritikere er opptatt av å beskrive hvordan kunst føles på kroppen heller enn hvordan vi ser bilder. Maleriet har potensiale til å være en traumatisk opplevelse (i positiv forstand), malingsstrøk blir beskrevet som rytmiske og pulserende, og malingen skyter ut og treffer kroppen som erfarer bildet. Vi får her en formalisme som handler om krefter, energier, spenninger og utstråling heller enn former og linjer. Det handler om bevegelse og rytme istedenfor den tradisjonelle formalismens begrep om god form. Det er et subjektivt og ikke-språklig syn på kunst og maleriene er ikke-intenderte *happenings* i møtet mellom verk og betrakter. All mening blir skap i betrakterens kropp. Med andre ord: Fargene og linjene i maleriet produserer kroppslig respons og subjektive assosiasjoner uavhengig av hva kunstneren noen gang har måttet ment eller hatt som intensjon.

I betrakterens møte med abstrakt maleri virker dette helt riktig. Et annet forhold er det mellom kunstneren og verket. Det er her intensjonen ligger. Men kan affekt også være en intensjonsteori? Det tror jeg minst er like viktig som å snakke om affekt som en resepsjonsteori, og det bekreftes av en rekke malere, blant annet Øksendal når hun sier: «Det kan låte banalt å snakke om energi, men det er det som er vanskelig: Å komme til det punktet der du er kommet forbi de blokkerende tankene».<sup>13</sup> Dette er altså intensjonen. Med Deleuzes ord:

For there is a community of the arts, a common problem. In art, and in painting as in music, it is not a matter of reproducing or inventing forms, but of capturing forces. For this reason no art is figurative. Paul Klee's famous – «Not to render the visible, but to render visible» – means nothing else. The task of painting is defined as the attempt to render visible forces that are not themselves visible. Likewise, music attempts to render sonorous forces that are not themselves sonorous. That much is clear. Force is closely related to sensation: for a sensation to exist, a force must be exerted on a body, on a point of the wave.<sup>14</sup>

Maleriet er synliggjøringen av usynlige energier og visualiseringen er skapt i en prosess basert på improvisasjon, assosiasjon, bevegelse og tilfeldigheter – med andre ord affekt. Malingsstrøkene er affektive spor etter malerens kropp.

Jeg tror et viktig skifte i malerisk intensjon skjer i Claude Monets sene hagebilder. Her handler det ikke lenger om tradisjonell intensjon (motiv, mening, tema, innhold) eller et impresjonistisk program. Etter mange år som impresjonismens fremste kunstner valgte Monet å male sin egen hage med den berømte dammen med vannliljene. Han hadde samtidig fått svært dårlig syn, og det var lenge siden impresjonismen kunne gjøre krav på å være en radikal kunstretning. Det handler ikke om å utforske forholdet mellom persepsjon og maleri. Det handler om Monets kropp i møte med omgivelsene (hagen) og om møtet

mellom Monets kropp og lerretet. Maleriene er ikke bilder av hagen, men er verdener i seg selv. De er farger og former på en måte ingen malerier før hadde vært. Hagen og dammen er reservoarer av abstrakte former som gir Monet impulser i maleprosessen. Man kan se at selve aktiviteten å male tar over, i alle malingslagene og i en fascinerende symfoni av strøk. Resultatet er en slags estetisk blindhet som gjør at man ikke vet hva man ser på eller hvor man skal begynne å se. Man kan ikke se hvor et Monet-maleri begynner og slutter. Det handler ikke lenger om representasjon av en ytre verden, men om utforsking av malingen.<sup>15</sup> Naturinstrykkene setter i gang prosessen, men improvisasjon og tilfeldige impulser underveis tar over bildene. Kunstnerens kropp jobber minst like mye som øynene. Monets lerreter er i en stadig prosess av tilblivelse – det er derfor de sene bildene hører til på 1900-tallet og utviklingen mot den abstrakte, prosessuelle og kroppslige kunsten.<sup>16</sup>

I både performance, oljemaleri, akvarell, grafikk og skulptur er Øksendal en kunstner som verdsetter affekt – både det som skjer mellom kunstner og verk og mellom verkene og oss som opplever dem. Det som er særlig påfallende i de nye maleriene og grafikken, er naturens rolle. Øksendal identifiserer seg som et naturbarn som tiltrekkes av lyset – og hun er som kunstner et individ midt i naturens energier. Ikke ulikt Monet i hagen. Eller Jackson Pollock som fastslo: «I am nature».<sup>17</sup> Man kan se i bildene at hun har latt seg inspirere og påvirke av egne naturerfaringer – man kan få assosiasjoner til døgnets tider og lys, til organiske elementer og former fra landskap og hage. Hun sier selv at årstidenes fargeskifter påvirker bildene hennes. Med pigmentene er også naturen direkte til stede i bildene – for Øksendal er de indekser (direkte og autentiske spor) på natur, samtidig som enkeltfargene gir assosiasjoner til natur (ultramarin og himmel, gul og sol, grønt og gress, etc.). Natur er således helt sentralt i produksjonen og betraktningen av Øksendals bilder. På samme måte som kunstneren bak bildet skal også vi som betraktere komme til punktet bortenfor de blokkerende tankene. I møte med Øksendals malerier skal også vi som ser på, bli natur.

Øystein Sjøstad, 2018.

Førsteamanuensis i kunsthistorie, Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk, Universitetet i Oslo.

## Noter:

<sup>1</sup> Sitert i Annika Sander, «Det som oppstår når farger møtes, kan ikke forklares med hverdagslig språk», *Natt & Dag*, 19. juni 2015, <http://www.nattogdag.no/2015/06/det-som-oppstar-nar-farger-motes-kan-ikke-forklares-med-hverdagslig-sprak/> og i Tatevik Sargsyan, «Interview. Kristine Øksendal», *Nabroad News*, 2012, <http://newsfromnabroad.tumblr.com/post/27410432808/interview-kristine-%C3%B8ksendal> (lest 17. juli 2018).

<sup>2</sup> For mer om dette perspektivet, se Amelia Jones, *Body Art. Performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998).

<sup>3</sup> Sitert i Knut Ove Arntzen, «Det er nullpunktet hun vil frem til i sin Sonate!», i Kristine Øksendal, *Sonate*, katalog (Oslo, 2013), 13.

<sup>4</sup> Clement Greenberg, *Den modernistiske kunsten*, overs. Agnete Øye (Oslo: Pax, 2004), 57-58 og 145.

<sup>5</sup> Flere sentrale tekster er samlet i Michael Fried, *Art and Objecthood. Essays and Reviews* (Chicago: The University of Chicago Press, 1998).

<sup>6</sup> For en grundig diskusjon av de tradisjonelle formalistene, se Jonathan Harris, *Writing Back to Modern Art after Greenberg, Fried, and Clark* (London: Routledge, 2005).

<sup>7</sup> Øystein Sjøstad, «Rosalind Krauss sin modernisme: Form i eit utvida felt», *Kunst og Kultur* 94, nr. 3 (2011): 160-174.

<sup>8</sup> Yve-Alain Bois og Rosalind Krauss, *Formless. A User's Guide* (New York: Zone Books, 1997) og Georges Bataille, *Visions of Excess. Selected Writings, 1927-1939*, overs. Allan Stoekl (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985).

<sup>9</sup> Jeg har i denne delen av teksten vært inspirert av Todd Cronan, *Against Affective Formalism. Matisse, Bergson, Modernism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013), kap. 1.

<sup>10</sup> Éric Alliez og Jean-Clet Martin, *The Brain-Eye. New Histories of Modern Painting*, overs. Robin Mackay (London: Rowman & Littlefield, 2016).

<sup>11</sup> Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois og Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (London: Thames & Hudson, 2004), 103.

<sup>12</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. The Logic of Sensation*, trans. Daniel W. Smith (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), kap. 6.

<sup>13</sup> Sitert i Sander, «Det som oppstår når farger møtes».

<sup>14</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, 48.

<sup>15</sup> For en lengre avhandling om malestrøkets estetikk og semiotikk, se Øystein Sjøstad, *A Theory of the Tache in Nineteenth-Century Painting* (Farnham: Ashgate, 2014).

<sup>16</sup> Dette har blitt godt demonstrert i utstillingen «Claude Monet. Late Work», ved Gagosian Gallery i New York i 2010 og nå senest i utstillingen «The Water Lilies. American Abstract Painting and the Last Monet» ved Musée de l'Orangerie i Paris.

<sup>17</sup> Sitert i Jones, *Body Art*, 58.



Sea Shore, aquatint and drypoint, 24 x 18 cm, 2018

## Becoming nature

What interests me the most when I look at art is colour [...]. Given that the pigments in the paints come from nature, they are strongly connected to reality, but when an artist composes a picture they work with tones. That which arises when colours meet cannot be explained or put into words using everyday language; you need to turn to the language of poetry instead.

My work is a result of looking at all kinds of paintings. I think that paintings made solely from ideas look dead and those based entirely on inspiration look narcissistic, so I try to position myself somewhere in between those two pathways.

Kristine Øksendal<sup>1</sup>

Painting is an action – it is performative. The process through which Kristine Øksendal's paintings come into being – what happens between body and canvas in the studio – is no less important than the finished picture on the gallery walls.<sup>2</sup> This interest in performativity is even more clearly apparent in earlier works where Øksendal works with dancers. In these works, movement, rhythm and energy become nodes where dance, video and painting intersect. Speaking of *Sonate* from 2013, she says: 'Here, the body is treated as artistic material and as an active producer of movement and sound'.<sup>3</sup> Movement and physical energy directs and governs the painterly process rather than a series of carefully prepared preliminary sketches and studies.

Unlike the artist's earlier projects, which venture into the field of artistic discourses associated with *Postmodern Dance*, Martha Graham, Fluxus, John Cage and Lucio Fontana, her more recent, brightly coloured paintings appear to have a closer kinship with painting dating from the period where it transitioned from the figurative to abstraction, particularly with Claude Monet's late garden scenes and expressionist art. A certain kinship with second-generation abstract expressionists such as Joan Mitchell is also in evidence. So even though improvisation, movement and energy are key matters here, the new paintings are less directly about body and gender – and more about pure painterly energy. Øksendal has an unusually keenly honed sensitivity to the colouristic energies of painting. She now turns towards painting and nature without this in any way entailing a 'return' to something that has gone before (something conservative or nostalgic). Painting and nature are inexhaustible wellsprings of artistic inspiration and exploration.

The surface of the canvas is like skin. The surface of the observer is skin. Experiencing a painting is a matter of 'skin' meeting skin, and this encounter is most keenly felt in abstract painting – in painting where thinking (in the sense of rational thought) is a virtually useless activity. So, the encounter between body and abstract painting involves friction between two skin surfaces. This friction is what we call 'affect': forces from the painting that connect with the body before it has time to think.

This way of speaking about painting can be described as affective formalism. Generally speaking, formalism is concerned with the surface of paintings and how they affect us. Traditional Greenbergian formalism is not very phenomenological or connected with the physical body, instead placing its main emphasis on the flatness of the paintings and taking its starting point in first-generation abstract expressionists.<sup>4</sup> In the 1960s, the ideas of Michael Fried made the concept of 'form' and 'formal' important to the ways in which new art, for example that of Frank Stella and Anthony Caro, was viewed and discussed.<sup>5</sup> By this time, phenomenology became a central issue. For Fried, Modernist painting is no longer just about flatness – issues of form, colour and *factus* (the manner in which paint is applied to canvas) also becomes important. These traditional formal-Modernist critics were interested in how a successful abstract painting has no connotations to the external world – it is all about the painting's own devices and properties, about surface and the traces left by paint on canvas.<sup>6</sup> However, this vocabulary becomes a little too abstract and conceptual when encountering Øksendal's expressionist paintings. The drama of the body is absent from traditional formalism, and important aspects of the most expressionist of abstract painters remain unvoiced. Perhaps because putting affect into words is so very difficult.

One critic and art historian who seeks to rewrite the history of modern art with this in mind is Rosalind Krauss. She continues the formalist tradition with a critique of Greenberg and Fried, developing what I term 'formalism in an expanded field' – a formalism belonging to the era of post-medium art.<sup>7</sup> She describes a formalism which belongs to a situation where new art forms enter the stage (video art, performance art, body art, conceptual art, etc.). It is no longer possible to speak of the media-specific. However, Krauss is still interested in form, colour, size, signs and how all the things happening on the surface affect those of us who watch – what might be termed an affective formalism. Inspired by Georges Bataille, Krauss (and Yve Alain-Bois) describes this formalism as *informe* – formless.<sup>8</sup>

Krauss grew interested in styles that traditional formalism had overlooked, including surrealism, and in the critical writings of Bataille and Jacques Lacan. Within the narrative of formalist modernism, Jackson Pollock's painting led to the work of Kenneth Noland and Louis Morris. However, within Krauss's *informe*-discourse, Pollock led to Cindy Sherman and Mike Kelley. The formal modernists disliked the figurative elements in the paintings by Pollock and Willem de Kooning, but Krauss appreciated it. Figuration is not a negative thing, and the irrational is regarded as more real (*le réel*) than the rational. So

Krauss's idea of *informe* attacks the more common-sensical formalism by bringing thinkers such as Bataille, Lacan, Gilles Deleuze and Félix Guattari into the discourse.

The *informe* discourse marked a radical shift in the study of formalism, the ambitious objective being to bring about a new understanding of the relationship between form and modernity. *Informe* is about art as a process – as something that simply is or happens, possibly as something in a constant state of creation and becoming (as in Deleuze's concept of *le devenir*). The formless is always moving, always changing, and it does not exist in itself as something static and absolute, its identity firmly fixed. The formless is movement without purpose, objective or meaning. Simply a process that involves no intention. An important point of the *informe* discourse is the fact that the formless is a critical process – a subversive process. But this is not about the traditional quasi-Kantian idea of being 'self-critical', but self-destruction à la Bataille. The formless creates and destroys at the same time. Within Greenbergian formalism, Pollock's paintings are about flatness, but according to Krauss's idea of *informe* they are concerned with the horizontal, a shift away from the humanist to the post-humanist: they are horizontal, down among the animals, not flat against the wall with the upright human beings. In Greenberg, then, Pollock is flat, humanistic and self-critical; in Krauss he is horizontal, animalistic and self-destructive.

Øksendal's abstract paintings are contemporary paintings done in the light of this art historical evolution from around 1900 to the present day. This is not a 'pure' vein of painting, given that it carries within itself lessons learned by impressionism, expressionism, surrealism, abstract expressionism, Fluxus, body art, performance art, etc. To my mind, the idea of affective formalism offers a productive vocabulary in the encounter with this contemporary abstract expressionism.

Krauss's *informe* is art of the affective turn within art history as a discipline.<sup>9</sup> Theories concerning affect arose in force within arts studies in the 1990s as a response against the densely textual theories that had held sway for a long time. Many scholars felt (pun intended) that the theoretical tools from the realms of structuralism, semiotics, linguistics and post-structuralism failed to capture central facets of human existence. In other words, they wanted theories that were about more essential and primordial aspects of our lives, particularly the *body*. The affective turn attacks the privileged position of language as the origins of meaning, perception and knowing. Affect theory is interested in that which precedes cognition. Affect is a level of experience that cannot be translated into words without losing that experience. This also makes affect theory challenging as an art historical discipline: it is concerned with art as an immediate, personal experience. Yet at the same time that *is* how we perceive art. As an uncontrolled interplay between affect and thought.

Affect in itself is not about intention or the relationship between sign and meaning (semiotics), but about what happens prior to cognition. To affective modernists, this is the

central matter in the experience of modern art, as in Yve-Alain Bois's texts about Henri Matisse ('aesthetic of blinding') or Deleuze's book about Francis Bacon, or indeed Éric Alliez's alternative history of modern painting, *The Brain-Eye*.<sup>10</sup> For example, Bois writes about how Matisse's colours impose themselves on us as viewers: 'A certain form of violence is implied by this kind of address'.<sup>11</sup> And Deleuze describes how, in works by Paul Cézanne and Bacon, the paint slams directly into the nervous system of those who view their pictures.<sup>12</sup> These critics and likeminded fellows are interested in describing how art impacts the body, rather than in how we look at images. Painting has the potential to be a traumatic experience (in a positive sense); brushstrokes are described as rhythmic and pulsating, and paint shoots out to hit the body experiencing the picture. Here we find a formalism that is about forces, energies, tensions and charisma rather than about forms and lines. It is about movement and rhythm rather than about traditional formalism's idea about proper form. It is a subjective, non-linguistic view of art, and the paintings are intention-less *happenings* taking place in the encounter between work and viewer. All meaning is generated in the spectator's body. In other words: the colours and lines in the painting produce physical, bodily responses and subjective associations irrespective of whatever intentions the artist happened to have.

As far as the viewer's encounter with abstract painting goes, this seems exactly right. Another relationship is that between artist and work. This is where intention resides. But can affect also be a theory of intention? I believe that this point is every bit as important as considering affect as a theory of reception, and this is corroborated by a range of painters, including Øksendal when she says: 'Speaking about energies may sound banal, but that is what is difficult: reaching the point where you bypass the thoughts that block you'.<sup>13</sup> So that is the intention. In the words of Deleuze:

For there is a community of the arts, a common problem. In art, and in painting as in music, it is not a matter of reproducing or inventing forms, but of capturing forces. For this reason no art is figurative. Paul Klee's famous – 'Not to render the visible, but to render visible' – means nothing else. The task of painting is defined as the attempt to render visible forces that are not themselves visible. Likewise, music attempts to render sonorous forces that are not themselves sonorous. That much is clear. Force is closely related to sensation: for a sensation to exist, a force must be exerted on a body, on a point of the wave.<sup>14</sup>

Painting is invisible forces made visible, and that visualisation is created in a process based on improvisation, association, movement and random occurrences – in other words, on affect. The brushstrokes are affective tracks and traces left by the painter's body.

I believe that an important shift in painterly intention takes place in Claude Monet's late



*Juni*, oil and tempera on linen, 100 x 85 cm, 2016

garden pictures. They are no longer about traditional intention (subject, motif, meaning, theme, content) or about an impressionist programme. After many years as the pre-eminent artist of the impressionist movement, Monet chose to paint his own garden with the famous water lily pond. At the same time, his eyesight had deteriorated greatly, and the time when impressionism could lay claim to being a radical movement were long gone. These paintings are not about exploring the relationship between perception and painting. They are about Monet's body interacting with its surroundings (the garden) and about the encounter between Monet's body and the canvas. The paintings are not pictures of the garden, but worlds in their own right. They are colour and form in a way that no other paintings had ever been before. The garden and the pond are reservoirs of abstract forms that provide Monet with impulses in his painting process. We see how the activity of painting takes over in all the layers of paint and in a fascinating symphony of brushstrokes. The result is a kind of aesthetic blindness which means that you do not know what you are looking at or where to begin to see. You cannot tell where a Monet painting begins and ends. It is no longer about representing an external world, but about exploring paint.<sup>15</sup> Impressions made by nature launch the process, but then improvisation and random impulses take over. The artist's body works every bit as hard and as much as the eyes. Monet's canvases are in a ceaseless process of becoming – that is why his late paintings belong to the twentieth century and the evolution towards the abstract, process-oriented and body-oriented art.<sup>16</sup>

In her performance art, oils, watercolours, prints and sculptures, Øksendal is an artist who appreciates affect – between artist and work and between the works and those of us who experience them. One thing is particularly striking in her new paintings and prints: the role played by nature. Øksendal self-identifies as a child of nature, drawn by light – and as an artist she is an individual set amongst the energies of nature. Not unlike Monet in his garden. Or like Jackson Pollock and his assertion: 'I am nature'.<sup>17</sup> It is evident from the pictures that she has let herself be inspired and influenced by her own experiences of nature – prompting associations to the changing light of the cycle of day and night, to organic elements and forms from landscapes and gardens. She herself states that the changing colours of the seasons affect her imagery. The pigments in themselves make nature directly present in the pictures – for Øksendal they serve as indices (direct, authentic traces) of nature even as the individual colours in themselves create associations to nature (ultramarine – the sky, yellow – the sun, green – grass, etc.). In this sense, nature is central to the production and observation of Øksendal's pictures. Just like the artist behind the painting, we as observers must also reach the point where we bypass the thoughts that block us. In our encounter with Øksendal's paintings, those of us who watch must also become nature.

Øystein Sjøstad, 2018.

Associate professor of art history, Department of Philosophy, Classics, History of Art and Ideas, University of Oslo.

## Notes:

<sup>1</sup> Quoted in Annika Sander, 'Det som oppstår når farger møtes, kan ikke forklares med hverdagslig språk', *Natt & Dag*, 19 June 2015, <http://www.nattogdag.no/2015/06/det-som-oppstar-nar-farger-motes-kan-ikke-forklares-med-hverdagslig-sprak/> and in Tatevik Sargsyan, 'Interview. Kristine Øksendal', *Nabroad News*, 2012, <http://newsfromnabroad.tumblr.com/post/27410432808/interview-kristine-%C3%B8ksendal> (accessed 17 July 2018).

<sup>2</sup> For more on this perspective, see Amelia Jones, *Body Art. Performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998).

<sup>3</sup> Quoted in Knut Ove Arntzen, 'Det er nullpunktet hun vil frem til i sin Sonate!', in Kristine Øksendal, *Sonate*, catalogue (Oslo, 2013), 13.

<sup>4</sup> Clement Greenberg, *Den modernistiske kunsten*, trans. Agnete Øye (Oslo: Pax, 2004), 57-58 and 145.

<sup>5</sup> Several central texts are collected in Michael Fried, *Art and Objecthood. Essays and Reviews* (Chicago: The University of Chicago Press, 1998).

<sup>6</sup> For an in-depth discussion of traditional formalists, see Jonathan Harris, *Writing Back to Modern Art after Greenberg, Fried, and Clark* (London: Routledge, 2005).

<sup>7</sup> Øystein Sjøstad, «Rosalind Krauss sin modernisme: Form i eit utvida felt», *Kunst og Kultur* 94, no. 3 (2011): 160-174.

<sup>8</sup> Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss, *Formless. A User's Guide* (New York: Zone Books, 1997) and Georges Bataille, *Visions of Excess. Selected Writings, 1927-1939*, translated by Allan Stoekl (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985).

<sup>9</sup> For these segments of the text, I have drawn inspiration from Todd Cronan, *Against Affective Formalism. Matisse, Bergson, Modernism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013), chapter 1.

<sup>10</sup> Éric Alliez and Jean-Clet Martin, *The Brain-Eye. New Histories of Modern Painting*, trans. by Robin Mackay (London: Rowman & Littlefield, 2016).

<sup>11</sup> Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois and Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (London: Thames & Hudson, 2004), 103.

<sup>12</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. The Logic of Sensation*, trans. Daniel W. Smith (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), chapter 6.

<sup>13</sup> Quoted in Sander, «Det som oppstår når farger møtes».

<sup>14</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, 48.

<sup>15</sup> For a more in-depth account of the aesthetics and semiotics of the brushstroke, see Øystein Sjøstad, *A Theory of the Tache in Nineteenth-Century Painting* (Farnham: Ashgate, 2014).

<sup>16</sup> This was ably demonstrated in the exhibition *Claude Monet. Late Work* at the Gagosian Gallery in New York in 2010 and most recently in the exhibition «*The Water Lilies. American Abstract Painting and the Last Monet*» ved Musée de l'Orangerie i Paris.

<sup>17</sup> Quoted in Jones, *Body Art*, 58.







*I hagen (blå)*, aquatint and drypoint, 24 x 18 cm, 2018



*A Painter's View 4*, watercolor and pencil on paper, 31 X 23 cm, 2017



Scenes from the Garden nr. 5, watercolor and pencil on paper, 41 x 31 cm, 2016



*Scenes from the Garden nr. 3*, watercolor and pencil on paper, 41 x 31 cm, 2016



*Scenes from the Garden nr. 2*, watercolor and pencil on paper, 41 x 31 cm, 2016



*Scenes from the Garden nr. 4*, watercolor and pencil on paper, 41 x 31 cm, 2016



*Scenes from the Garden nr. 8*, watercolor and pencil on paper, 41 x 31 cm, 2017

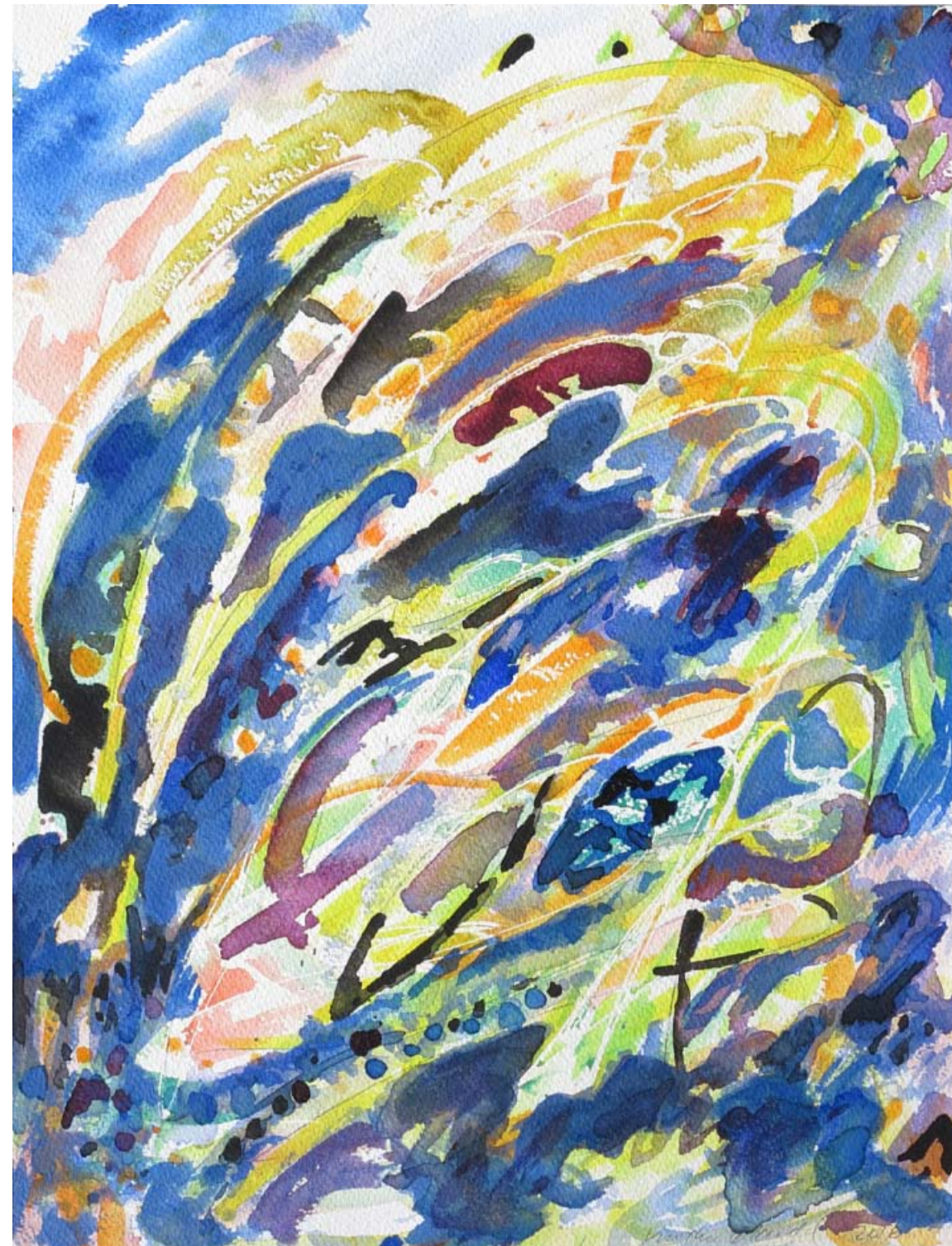


*Glacialis*, watercolor and gouache on paper, 76 x 56 cm, 2014



*Ricinus*, watercolor and gouache on paper, 76 x 56 cm, 2014





*Scenes from the Garden nr. 1*, watercolor and pencil on paper, 41 x 31 cm, 2016



*A Painter's View 2 @ 3*, watercolor and pencil on paper, 31 x 23 cm, 2016





*Krott*, aquatint (sugarlift) and drypoint, 24 x 18 cm, 2018



*Ihagen (gul)*, aquatint and drypoint, 24 x 18 cm, 2018



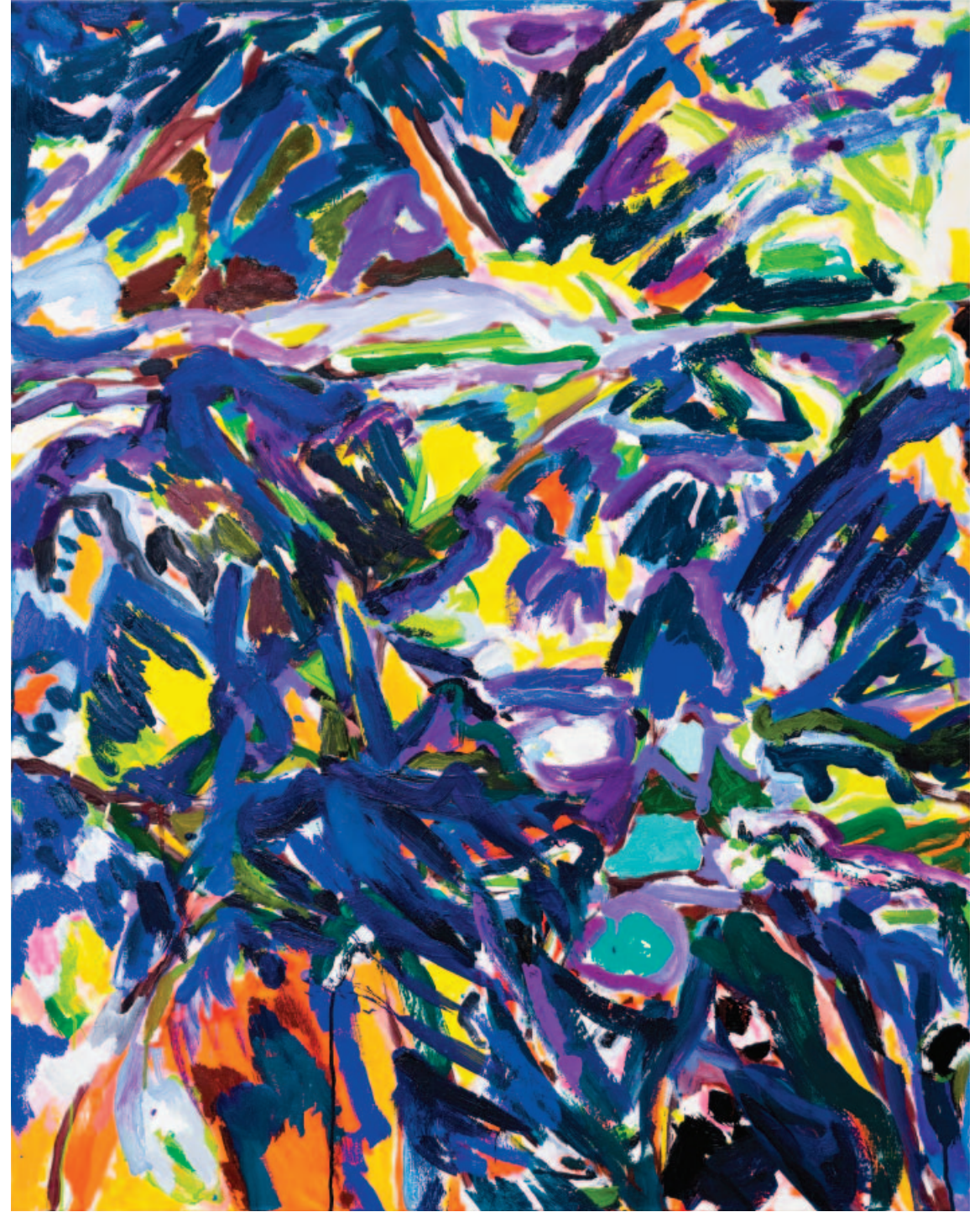
*Januar I*, aquatint (sugerlift) and line etching 12 x 9 cm, 2017



*Januar II*, aquatint and drypoint, 12 x 9 cm, 2017



*Oktober*, oil and tempera on linen, 120 x 95 cm, 2016



*September*, oil and tempera on linen, 120 x 95 cm, 2018



*Rod August*, oil and tempera on linen, 170 x 130 cm, 2018





*Ved havet*, oil and tempera on linen, 140 x 210 cm, 2018



*Scenes from the Garden nr. 6*, watercolor and pencil on paper, 41 x 31 cm, 2017



*Scenes from the Garden nr. 7*, watercolor and pencil on paper, 41 x 31 cm, 2017



*Sea Shore (white)*, aquatint (sugarlift) and drypoint, 24 x 18 cm, 2018







Fotokreditering:

Kristine Øksendal, side:

6, 9-12, 15, 16, 19, 29, 32, 33, 34, 36-41, 42, 43, 45-53, 66, 67, 68, 70-74, 77 + omslag

Carsten Aniksdal, side:

24, 35, 54, 55, 56, 57, 59, 61, 63, 64-65, 69

Liste over helside illustrasjoner:

s. 6: *Oktober* (detalj), olje og tempera på lin, 120 x 95 cm, 2016

s. 9: *Ved havet* (detalj), olje og tempera på lin, 140 x 210 cm, 2018

s. 10: *Juni* (detalj), olje og tempera på lin, 100 x 85 cm, 2016

s. 11: *Juni* (detalj), olje og tempera på lin, 100 x 85 cm, 2016

s. 15: *Oktober* (detalj), olje og tempera på lin, 120 x 95 cm, 2016

s. 32: *Ved havet* (detalj), olje og tempera på lin, 140 x 210 cm, 2018 + *Sea Shore (Blå)*, etsning 24 x 18 cm, 2018

s. 33: *Ved havet* (detalj), olje og tempera på lin, 140 x 210 cm, 2018

s. 34: *September* (detalj), olje og tempera på lin, 100 x 85 cm, 2016

s. 36: *Juni* (detalj), olje og tempera på lin, 100 x 85 cm, 2016

s. 38: *Kratt*, akvarell og blyant på papir, 22 x 16 cm, 2017

s. 48: *I hagen*, akvatint og koldnål, 24 x 18 cm, 2018

s. 50: *Skog*, akvarell og blyant på papir, 22 x 16 cm, 2017

s. 52-53: *A Painter's View 2 & 3*, akvarell og blyant på papir, 31 x 23 cm, 2016

s. 63: *Rød august* (detalj), olje og tempera på lin, 170 x 130 cm, 2018

s. 71: *I hagen*, akvarell og blyant på papir, 22 x 16 cm, 2017

s. 72 - 73: *Scenes from the Garden 6 & 7*, akvarell og blyant på papir, 41 x 31 cm, 2017

s. 74: *Juni* (detalj), olje og tempera på lin, 100 x 85 cm, 2016

Photo credits:

Kristine Øksendal, pp:

6, 9-12, 15, 16, 19, 29, 32, 33, 34, 36-41, 42, 43, 45-53, 66, 67, 68, 70-74, 77 + cover

Carsten Aniksdal, pp:

24, 35, 54, 55, 56, 57, 59, 61, 63, 64-65, 69

List of full-page illustration:

p. 6: *Oktober* (detail), oil and tempera on linen, 120 x 95 cm, 2016

p. 9: *Ved havet* (detail), oil and tempera on linen, 140 x 210 cm, 2018

p. 10: *Juni* (detail), oil and tempera on linen, 100 x 85 cm, 2016

p. 11: *Juni* (detail), oil and tempera on linen, 100 x 85 cm, 2016

p. 15: *Oktober* (detail), oil and tempera on linen, 120 x 95 cm, 2016

p. 32: *Ved havet* (detail), oil and tempera on linen, 140 x 210 cm, 2018 + *Sea Shore (Blue)*, etching, 24 x 18 cm, 2018

p. 33: *Ved havet* (detail), oil and tempera on linen, 140 x 210 cm, 2018

p. 34: *September* (detail), oil and tempera on linen, 100 x 85 cm, 2016

p. 36: *Juni* (detail), oil and tempera on linen, 100 x 85 cm, 2016

p. 38: *Kratt*, watercolor and pencil on paper 22 x 16 cm, 2017

p. 48: *I hagen*, aquatint and drypoint, 24 x 18 cm, 2018

p. 50: *Skog*, watercolor and pencil on paper, 22 x 16 cm, 2017

p. 52-53: *A Painter's View 2 & 3* (detail), watercolor and pencil on paper, 31 x 23 cm, 2016

p. 63: *Rød august* (detail), oil and tempera on linen, 170 x 130 cm, 2018

p. 71: *I hagen*, watercolor and pencil on paper 22 x 16 cm, 2017

p. 72 - 73: *Scenes from the Garden 6 & 7*, watercolor and pencil on paper, 41 x 31 cm, 2017

p. 74: *Juni* (detail), oil and tempera on linen, 100 x 85 cm, 2016



# *Scenes from the Garden*

An Artist's Book by Kristine Øksendal - With Essay by Øystein Sjøstad

ISBN: 978-82-999479-1-6

