

# REFLEKSJONER

Inger Margrethe Lund Gudmundson

*I hallen er det et speil som troverdig fordobler alt synlig. Takket være dette speilet pleier menneskene å trekke den slutning at Biblioteket [universet] er uendelig. (Hvis det var det, hva skulle så denne illusoriske fordoblingen være godt for?) Jeg for min del foretrekker å forestille meg at de polerte overflatene er et symbol på og løfte om uendeligheten...*

Jorge Luis Borges<sup>1</sup>

I Roald Kyllingstads pastell *Ekko* (2001, kat. nr. 47), ser vi mot to utstillingsdukker i en klesbutikk. De står i samme positur med ryggen vendt mot oss, og de er kledd i samme drakt, men med forskjellige farger. Den ene i dyp rosa, den andre i svart. Tre lyskastere henger over figurene. De sender ut et blendende hvitt lys, som skaper avstand mellom den som ser bildet og de tre utstillingsdukkene. Betrakterens utsiktspunkt er blant mørke klær bak i lokalet. Rykket et stykke unna den sterkt opplyste scenen lenger fremme, er det som om vi bare får med oss et ekko. Gjenklngen fra rommet. Lyden som kastes tilbake slik refleksjonen returnerer lyset. Ekkoet er det lydige motsvaret til refleksjonen. Begge henviser til sansefenomener, men i Kyllingstads kunst kan disse lydige og optiske fenomenene også forstås i overført betydning.

Tittelen *Ekko* er åpen, men kan gi assosiasjoner til antikkens mytologi og historien om den greske nymfen Ekko, som forelsket seg i ynglingen Narcissus. Ekko var dømt til bare å kunne gjenta det noen andre hadde sagt for henne. Straffen hadde hun fått av Hera, konen til guden Zevs. Myten om Ekko og Narcissus, som er mest kjent fra Ovids (43 f.Kr.-17 e.Kr.) *Metamorfoser* (ca. 8 e.Kr.), handler om ugjengjeldt kjærlighet. Når Narcissus ikke gjengjelder Ekkos følelser, blir han straffet til kun å forelske seg i seg selv, i sitt eget speilbilde. Narcissus klarer ikke å fordype seg i annet enn refleksjonen han ser av seg selv i vannet. Til slutt faller han uti og drukner. Ekkos sorg blir for tung å bære. Sakte, men sikkert forvitrer hun og det eneste som blir igjen av henne er stemmen.

Den tragiske myten om Ekko og Narcissus gjenspeiles i ulike sammenhenger i den vestlige kunst- og kulturhistorien, og begrepet narsissisme anvendes hyppig for å karakterisere selvsentrerte personer eller kulturer. I møte med Kyllingstads kunst er tanken om en narsissistisk kultur særlig relevant. Kunstnerens motiver med frisørsalonger, utstillingsvinduer med merkeklær, designartikler, eksklusive møbler, fragmenter fra tv-ens lottotrekninger og blankpolerte biler, åpner opp for en kulturkritisk tolkning. En slik kritikk ligger ikke eksplisitt i bildene. Kyllingstad løfter ingen formanende pekefinger, men ved å avbilde de gitte motivene peker han på sider ved kulturen vår, som mange vil hevde er overfladiske, luksuriøse og uten substans. En kultur som er mer opptatt av sitt eget speilbilde enn av omverdenen.

Ved siden av å lese Kyllingstads kunst i et kulturkritisk lys, er det relevant å se den som en registrering av våre dagligdagse omgivelser; en speiling av de urbane landskapene vi beveger oss i. Kunsten blir en studie i hvordan fargene opptrer i samspill med lysets skiftninger og en utforskning i hvordan speil og refleks påvirker forholdet mellom billedrom og –flate. En genuin interesse for den synlige verdenen har alltid ligget til grunn for Kyllingstads kunst. Det har vi sett på separatutstillinger han jevnlig har holdt i Oslo og Stavanger i en periode på snart førti år, og det kan vi se i utstillingen vi viser nå, kalt *Refleksjoner*, som består av verk fra slutten av 1990-tallet og til i dag. Denne utstillingen kan betraktes som en videreføring av den retrospektive utstillingen kunstmuseet viste

i 1998. Den gang som nå var motivene hentet fra jernbanestrekningen like sør for Stavanger sentrum og fra ulike butikkvinduer, og i løpet av de 15 siste årene har nye motiver som kjøpesentra, parkeringsplasser og lottokuler kommet til.

## Utvikling og inspirasjon

Bortsett fra et tidlig abstrakt maleri, *Påske* (1966), refererer samtlige av Kyllingstads bilder til en ytre virkelighet. Kunstnerens konsentrerte forarbeid har bestått i nøye iakttagelser av motivene sine, av utallige blyantskisser og etter hvert har fotoapparatet blitt et sentralt hjelpemiddel. Denne måten å gjøre forarbeid på, var ingen gitt utvikling for Kyllingstads kunstneriske prosjekt da han i årene 1971-73 studerte ved Statens kunstakademi i Oslo.

I miljøet rundt kunstakademiet var de fleste opptatt av ekspresjonistiske og abstrakte bilder. Til tross for at amerikanske kunstnere som James Rosenquist (f. 1933) og Roy Lichtenstein (1923-1997) tidlig slo igjennom internasjonalt, var interessen for popkunst laber her til lands. Da kunstretningen oppsto rundt 1960 i USA, handlet den i stor grad om å hylle trivialkulturen. Men som følge av amerikansk storpolitikk og fremfor alt krigføringen i Vietnam, fungerte den også kritisk til samfunnet den refererte til. Denne dreiningen påvirket de få norske kunstnerne som lot seg inspirere av retningen. Kjartan Slettemarks (1932-2008) kontroversielle maleri *Av rapport fra Vietnam* (1965) er et tidlig eksempel, og på begynnelsen av 1970-tallet viste den norske kunstnergruppen GRAS

(1970-74) tydelig inspirasjon fra popkunsten og datidens venstreradikale, politiske strømninger.

Disse kunstnerne og tendensene var likevel i utkanten av miljøet Kyllingstad beveget seg i tidlig på 1970-tallet. Blant lærerkreftene på kunstakademiet og blant det øverste sjiktet av kunstnere og kunstsamlere, var det abstrakte maleriet det rådende paradigmet. Bildene skulle være ekspressive med pastose penselstrøk. Komposisjon, rytmikk og en nyskapende form var overordnet et eventuelt innhold. For Kyllingstad ble dette uttrykket lite meningsfullt, og det var da han ved en tilfeldighet kom over et tidsskrift om den amerikanske kunstneren Richard Estes (f. 1932) og fotorealismen at han så muligheten til å bane sin egen vei som kunstner. "Møtet med Richard Estes tente meg," har Kyllingstad sagt.<sup>2</sup> Han hadde aldri sett noe liknende, blant annet fordi fotorealismen ikke var videre kjent i Norge på det tidspunktet, og fordi retninger med snev av realisme i seg lå utenfor utviklingstrendene i datidens kunstliv.

Richard Estes var en sentral representant for fotorealismen sammen med amerikanske kunstnere som Chuck Close (f. 1940), Ralph Goings (f. 1928), Audrey Flack (f. 1931) og engelske John Salt (f. 1937). Retningen, som også går under benevnelsene hyperrealisme og superrealisme, oppstod i USA på midten av 1960-tallet. Foto av urbane, dagligdagse omgivelser og masseproduserte produkter, ble av disse kunstnerne brukt som forelegg til nettopp å lage malerier som så ut som foto. Perseptuelle problemstillinger, for eksempel

hvordan butikkvinduer eller blanke overflater på bilene reflekterer lyset, tiltrakk fotorealismen. Selv hevdet de at bildenes innholdsside med motiver fra tilsynelatende nøytrale, urbane steder var underordnet de formale utfordringene selve billedgjengivelsene bød på. Ikke uventet møtte fotorealismen motbør fra datidens kunstkritikere. Stilen ble oppfattet som reaksjonær. Den sviktet modernismens prinsipper om å dyrke maleriets flate og drev publikumsfrieri ved å fremleke en tredimensjonal illusjonisme.

Fotorealismens oppmerksomhet på hva du ser, var imidlertid det som inspirerte Kyllingstad. For ham var det frigjørende å forlate det subjektive, ekspressive formspråket. Tidlig i karrieren fant han stor glede i områdene rundt Hillevåg jernbanestasjon i Stavanger. Her falt han for stemningen og fargespekteret, som åpenbarte seg på grusen mellom jernbaneskinnene og på jernbanevogner ute av drift. I flere år gjorde han blyantskisser på stedet han hentet motivet fra og laget ferdige akvareller på atelieret hjemme. Fra tidlig 1980-tall ble fotoapparatet brukt mer konsekvent til dette forarbeidet, og dermed skjedde det en endring i arbeidsmåten, som igjen påvirket det ferdige resultatet. Siden blyantstudiene ble gjort direkte foran motivet, og akvarellene ble malt med disse som forelegg, oppstod det uvilkårlig visse forenklinger og stiliseringer i bildene. Fotoet, derimot, utelukker ikke detaljer. Dermed oppstod det en mer direkte overgang fra motivet til det endelige bildet.

At Kyllingstad skulle bruke foto som forelegg, er ingen overraskelse med tanke på inspirasjonen

fra fotorealismen. Likhetene mellom Estes og Kyllingstad er ikke vanskelige å spore. I Estes *The Candy Store* (1968-69), som viser utstillingsvinduet til en godteributikk, er detaljrikdommen, avskjæringen av motivet og spillet mellom butikkens rom og måten gaterommet speiler seg i vinduet på, slående lik mange av Kyllingstads butikkvinduer. Til tross for åpenbare likheter mellom de to kunstnerne, finnes det markante forskjeller, noe som ikke minst skyldes at Kyllingstads kunstneriske utvikling preges av en stadig mer kompleks behandling av forholdet mellom billedrom og -flate. På mange måter kan vi si at Estes maler i dur, mens Kyllingstads kunst er mollstemt.

Kyllingstads bilder er ofte gjort i ettermiddags- og kveldslys når butikklokalene er stengt og gatene tomme. Slik fremmaner han en melankolsk stemning, som også setter bildene hans i tradisjon med den amerikanske realismen representert ved Edward Hopper (1882-1967). I Hoppers malerier skildres ofte det moderne menneskets ensomhet. Figurene avbildes på avstand slik at det skapes en distanse til betrakteren. Tomheten blir videre formidlet gjennom livløse, ofte kunstig opplyste rom. Hos Kyllingstad uttrykker tomheten, sammen med neonbelysningen vi finner i mange av pastellene, en form for hardhet. Men denne hardheten møter en mykhet gjennom den følsomme bruken av pastellkrittet og gjør at verkene hever seg over hverdagstematikken de springer ut i fra.

Den raffinerte stoffligheten kan videre minne om tyske Gerhard Richters (f. 1932) slørete

fotomalerier. "Richter er antakeligvis verdens mest interessante maler", sier Kyllingstad.<sup>3</sup> Han har siden slutten av 1960-tallet fulgt Richter med stor entusiasme. Tyskeren har gjennom hele karrieren sin utforsket maleriets muligheter innen en rekke stilarter. Produksjonen kan på sett og vis betraktes som en vitenskapelig undersøkelse av maleriets eksistensberettigelse. Kyllingstad har latt seg inspirere av de fotobaserte maleriene så vel som av Richters vekselbruk mellom abstrakte og figurative elementer. Spillet mellom det abstrakte og figurative har i løpet av de 15 siste årene blitt enda tydeligere i Kyllingstads kunst. I likhet med Richter leker Kyllingstad med og undersøker billedspråkets muligheter. Han fastholder den fotorealistske stilen samtidig som han benytter seg av modernismens formspråk og rike komposisjonsspekter. Pastellene *Acne* (2012, kat. nr. 1) og *Uten tittel* (2009, kat. nr. 14) er eksempler på dette.

Når man betrakter den nederste halvdel av billedflaten i *Acne*, ser pastellen nærmest abstrakt ut. Øyet kretser omkring neonrørene med bokstavene A C N E. Blikket følger ledningene, som slynger seg mellom lys-bokstavene, glir over reflektert lys fra glass og stål samtidig som vi skimter det sjakkrutete gulvet gjennom utstillingsvinduet. De lekende, lette rytmene står i kontrast til den øverste delen av bildet som nærmest er et stilleben med sko, klær, en vase og en pyramideformet figur. Perspektivet innover i rommet understrekes ved hjelp av rutemønsteret i gulvet. Det er som om Kyllingstad samler biter fra den vestlige kunsthistoriens billedspråk fra renessansen

til i dag i ett og samme bilde – i en slags harmonisk polyfoni.

Selv forteller Kyllingstad at han på en av sine kveldsvandringer ble betatt av de flotte lystoffrørene i utstillingsvinduet til butikken Acne Studio. For ham gikk assosiasjonene til abstrakt ekspresjonisme og maleriet *Number 20* (1949) av amerikaneren Bradley Walker Tomlin (1899-1953). *Number 20* er satt sammen av flere abstrakte elementer i beige, brunt og svart. Over disse har Tomlin malt hvite tegn, som kan minne om ribbein og om skrift. Selv om vi kan se enkelte kjente bokstaver – E, X og Z – gir *Number 20* inntrykk av å fremstille et hemmelig alfabet.

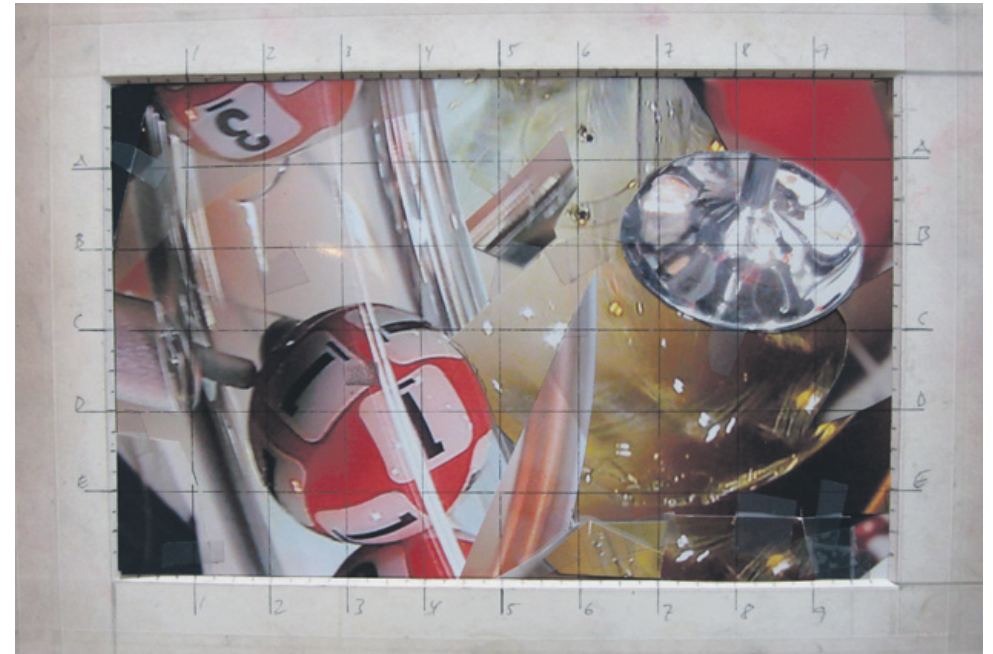
Et annet eksempel på at Kyllingstad trekker i retning av et modernistisk formspråk, er den lille pastellen *Uten tittel* (2009, kat. nr. 14) der motivets opphav ikke lenger er gjenkjennelig. Heller ikke fotocollagen bildet baserer seg på, gir utfyllende informasjon bortsett fra at man drar kjensel på fragmenter av en stol og materialer som stål og glass. Pastellen er istedenfor blitt en fascinerende komposisjon der former, farger, rom og flate danner et innfløkt samspill. *Uten tittel* vitner om at Kyllingstad heller ikke har gitt avkall på en annen sentral inspirasjonskilde: George Braque (1882-1963), en av kubismens grunnleggere. For kubistene skulle studie av den ytre virkeligheten skje etter geometriske modeller. Billedflatens struktur skulle ordnes etter prinsipper som gjorde det mulig å se gjenstandene fra flere synsvinkler. Maleriet kunne på samme tid

betraktes som en avansert studie av den ytre virkeligheten og som en helt ny gjenstand, et autonomt produkt.

”Braque står i et eget lys for meg, fordi jeg som 16-åring fikk en bok om ham av faren min”, forteller Kyllingstad og henviser særlig til Braques atelierbilder. Boken ”gjorde et voldsomt inntrykk på meg. (...) De eneste bildene jeg hadde sett i farger på den tiden, var norsk gullalder, landskapstradisjonen. Braques triste, grå, beige farger, som jeg aldri hadde sett i et maleri før, syntes jeg etter hvert var utrolig interessante.”<sup>4</sup> Kyllingstads pastell med den mest direkte referansen til Braque, er *Nature Morte. Hyllest til George Braque* (1997), som ble vist på Stavanger kunstmuseum i 1998. Forarbeidet er en fotocollage bestående av to fotos fra samme utstillingsvindu, men der det ene er snudd nitti grader. Første gang Kyllingstad arbeidet på denne måten, var fem år tidligere med pastellen *P. S. Elektro* (1992). Utgangspunktet var flere foto av et butikkvindu i Løkkeveien i Stavanger. Butikkvinduet ”var fint på den ene siden med forlokkende og tiltrekkende farger, men det var noe galt på andre siden av fotoet”, sier kunstneren.<sup>5</sup> For å oppnå balanse, rytmikk og få bildet til å fungere komposisjonelt satte han den ene delen av fotoet på høykant.

#### Fra foto og fotocollage til pastell

I Kyllingstads rike arkivmateriale, som nå befinner seg på Stavanger kunstmuseum, er det mulig å studere kunstnerens arbeidsprosess fra foto og fotocollager til ferdig verk.



Fotocollage til *Lotto*



Fotocollage til *Svarte stoler*

Når Kyllingstad for eksempel fotograferer butikkvinduer og frisørsalonger stiller han seg tett opp til vinduene for å få et bredt spekter av refleksjoner og speilinger. Med bakgrunn i en stor mengde bilder, setter han det utvalgte fotoet eller fotocollagen i en passepartout. Deretter tegner han over et rutenett slik at det blir enklere å overføre skissen til pastell.

I eksempelvis *Lotto* (2011, kat. nr. 7) har Kyllingstad satt sammen fotobiter fra tv-ens lottotrekninger og deretter delt collagen inn i 60 ruter. Akvarellpapiret med formatet 70 x 109 cm er videre skissert opp i et tilsvarende antall ruter. Hver firkant oppfatter Kyllingstad som et abstrakt maleri, og arbeidet med å fylle alle rutene med pastellkrittets valører er en møysommelig prosess, som ofte tar flere måneder. Bruken av pastell som teknikk er Kyllingstad nærmest alene om blant dagens samtidskunstnere. Valget kom til ved en tilfeldighet. På atelieret hadde han et pastellskrin liggende, og det var bare et innfall som gjorde at han testet det ut. Men resultatet inspirerte. Kyllingstad oppfatter pastellen som en kombinasjon av tegning og maleri. Han blander fargene på papiret og bruker fingrene til å pensle dem utover. I sum er det fargenyansene sammen med papirets grovhet og tekstur, som utgjør de tekniske aspektene ved arbeidene.

Ved å sammenlikne forarbeidet med det ferdige verket, blir særlig to forhold tydelige. Det ene er forvandlingen fra den noe hardere og blassere overflaten i "amatørfotoet" til pastellens delikate

uttrykk, og det andre er de små endringene som fordreining, forskyvning og noen ganger retusjeringer, som opptrer i de ferdige arbeidene. I forarbeidet til *Svarte stoler* (2008, kat. nr. 19) ser vi speilbilde av kunstneren som fotograferer motivet sitt. I pastellen har han fjernet sporene etter seg selv. I en annen pastell, *Vindu i Sloane Street* (2011, kat. nr. 4), kan vi se kunstnerens hånd utenfor butikkvinduet. Bildet er likevel så mettet av detaljer og speilinger at det er vanskelig å få øye på hånden uten å bli gjort oppmerksom på den.

### Speiling og melankoli

Speilet er sentralt i Kyllingstads kunst, både som komposisjonselement og som metafor. Ta for eksempel pastellen *Reflektor* (2002-3, kat. nr. 43). Synssansen og speilet blir tematisert gjennom motivet, som er utstillingsvinduet til Stavanger Optikk. For denne virksomheten er speilet essensielt, ikke minst fordi det er komponent i mange optiske instrumenter. *Reflektor* er i likhet med flere av Kyllingstads pasteller komponert uten sentralperspektiv. Ingen figurer tiltrekker seg oppmerksomheten mer enn andre, og som betraktere blir vi stående uten en opplagt måte å lese bildet på. Øyet streber etter å ordne bildeelementene. Det vil bestemme hvilke ting som er innenfor vinduet, hvilke elementer som er gjenskin fra gaten, og hva som fordobles eller mangedobles i alle utstillingsspeilene.

To oransje lamper opptrer gjentakende i bildet, noe som også er med på å gi bildet en naturlig rytme. Betrakter vi pastellen fra

venstre mot høyre, kan vi følge de to lampene nærmest som en skrålinje innover i bildet mot trappen inni lokalet og deretter i en skrålinje fra trappegelenderet mot høyre billedkant. Som følge av speilene og arkitekturen i utstillingsvinduet, er *Reflektor* delt inn i en rekke vertikale sjikt. Komposisjonen kan gi en følelse av at arket er brettet sammen, som et trekkspill, og deretter trukket ut igjen. Det er et spill mellom rom, flate og forskyvning – til fryd for øyet og til frustrasjon for ordenssansen, som ikke klarer å løse bildegåten.

Ser vi på fotocollagen, som ligger til grunn for bildet og som er satt sammen av to fotografier fra utstillingsvinduet, får vi øye på flere detaljer kunstneren har utelatt i den ferdige pastellen. Men denne hjelper oss i liten grad til å skille elementene fra hverandre. Det er heller ikke

poenget med Kyllingstads kunst. Tvert imot virker pastellene på minst to plan. For det første får de oss til å se i utgangspunktet kjente omgivelser med et nytt blikk. Filtrert gjennom Kyllingstads pasteller, kan blikket vårt oppdage nye sider ved virkeligheten, som hele tiden har vært der, men som vi kanskje ikke har vært oppmerksom på tidligere. For det andre skaper pastellene et helt nytt bilde, som resultat av kunstnerens valg, først med fotoapparatets øye og videre gjennom pastellkrittets transformasjon på akvarellpapiret.

Når Kyllingstad vier speilet en så sentral plass i sitt kunstneriske univers, skriver han seg inn i en lang kunst- og kulturhistorisk tradisjon. Vi kjenner allerede speilet fra antikkens myte om Ekko og Narcissus, og vi vet gjennom arkeologiske funn at det fantes håndspeil



Fotocollage til *Reflektor*

i oldtiden. Det ligger i menneskets natur å speile seg. Overfladisk kan vi betrakte speilet som et symbol på forfengelighet, men på et dypere plan er det med på å forme identiteten vår. Se deg i speilet for å se hvem du er! Eller: Se etter speilbilder på hvem du vil være! At speilingen av vårt ytre ikke nødvendigvis stemmer overens med vårt indre, er en kjent sak, og hva speilet med sin blankpolerte overflate kan si noe om, er begrenset. Dette uttrykker forfatter Tor Ulven på en subtil måte i diktet "Utstilling I (utkast til minnesmerke)":

*Monumentet er et monument over sin egen glemsel. Og får mening først når det ikke finnes noen som kan gi det mening. Det er steinen du holder i hånden. Som du aldri når inn til. Bare speilet viser alltid riktig tid. Når steinen spiller seg, er det ikke av forfengelighet. Speilet røper alt, steinen ingenting. Som stein og speil er det du helst vil vite".<sup>6</sup>*

Forfattere, arkitekter og kunstnere har latt seg fascinere av speilet siden det ble mer tilgjengelig på 1400-tallet. I kunsthistorien kan vi se hvordan eksempelvis Jan van Eyck (ca. 1390-1441) i maleriet *Arnolfinis bryllup* (1432), Diego Velázquez (1599-1660) i det berømte *Las Meninas* (1656) og ikke minst Edouard Manet (1832-83) i *Baren i Folies-Bergère* (1882) lager komplekse malerier ved hjelp av speilet. I det lille speilet som henger bak ekteparet hos van Eyck, kan vi se selvportrett av kunstneren i miniatyr, og i Velázquez' *Las Meninas* spiller kunstneren på kongeparets nærvær i bildet ved at de kommer til syne gjennom et speil i rommet. Endelig bruker Manet speilet til å skape to synsvinkler i maleriet, og dermed til å kunne bryte med den

tredimensjonale illusjonismen og tanken om at maleriet skal være et vindu mot verden. Kanskje vi kan si at Kyllingstads pasteller med butikkvinduer og frisørsalonger fremstiller vinduer *inn* mot verden, men det er et univers av lys og speil som slår tilbake mot oss. Det er et sted vi kan speile oss i; en plass overfylt av varer og gjenstander, en verden med folketomme rom og stillstand, avbildet etter at den daglige aktiviteten har lagt seg og kveldsmørket har brutt frem.

Den melankolske stemningen kan sies å være en grunntone i Kyllingstads kunst. I likhet med speilet har melankolien vært gjenstand for kunstneriske uttrykk gjennom den vestlige kunsthistorien, og oppfattelsene av begrepet melankoli har vært mange etter at tilstanden først ble beskrevet av den greske legen Hippokrates (460-377 f.Kr.). For mye av kroppsvæsken svart galle var, ifølge Hippokrates, årsaken til følelser som tungsinn og depresjon. En videreutvikling av melankolibegrepet står renessansefilosofen Marsilio Ficino (1433-1499) for. Han var opptatt av en type dobbelthet i det melankolske temperamentet; mens kald galle førte til tungsinn, førte varm galle til klarhet og kreativitet.

Melankoliens doble temperament har også vært fundamental for den tyske filosofen Walter Benjamins (1892-1940) tanker om kunst, tolkning og modernitetskritikk.<sup>7</sup> Ifølge Benjamin er ikke den melankolske tilstanden ensidig negativ, tvert imot kan følelsen av lett sorg, skape grobunn for fordypelse. Når vi er overlatt til oss selv, omgitt av tomhet og stillstand, er vilkårene for konsentrasjon til stede. I fordypelsen kan

vi, sier Benjamin, snu en destruktiv følelse av meningsløshet til noe konstruktivt. Dette skjer gjennom refleksjonen. Tankevirksomheten vår krever en pause fra dagliglivets høye tempo og praktiske gjøremål, og i denne pausen kan vi igjen reflektere over og fylle verden med ny mening. Overført til Kyllingstads pasteller, kan vi forestille oss at rommet for ettertanke skapes når butikkene er stengt for shopping og når dag er blitt kveld.

"Change your look" dobbelkommuniserer dagens reklame fra Stavanger Optikk. Du er en "very important customer" formidler butikken VIC gjennom navneskiltet sitt (jf. kat. nr. 22). Og "du kan være et skritt nærmere din største drøm..." forteller den smilende lottovertinnen på tv-skjermen en lørdagskveld i beste sendetid.<sup>8</sup> Det er lett å la seg forføre, eller som kunsthistoriker Gunnar Danbolt uttrykker det: "Vi menneske har ei eiga evne til å tilsløre og dekke til ein hard, kapitalistisk industrirøyndom ved å hylle den inn i eit vakkert skin".<sup>9</sup>

Med pastellkritt har Kyllingstad løftet frem det vakre, men gjennom sine komplekse billedstrukturer, fordreininger og forskyvninger gis vi anledning til å se mer enn det umiddelbare speilbildet. I teksten "Rekviem og varemese" gir forfatter Kjartan Fløgstad et presist innblikk i hvordan Kyllingstads kunst kan forstås i et kulturkritisk lys: "Den ytre fasaden har inga emblematiske eller visuelle kraft som vitnar om det forlokkande indre. Varehuset lukkar seg mot verda og speglar seg sjølv, og dermed oss sjølve. (...) For kven eller kva har plassert oss her, nord på kloden, i det rike Vesten, plassert oss framfor overfloda og utstillingane

som konsumentar og kongar på haugen? Med det historiske og geografiske vinnarloddet og lottonummeret som gjer at akkurat *vi* kan velja og vraka?"<sup>10</sup>

Kunsten kommuniserer på mange nivåer. Når pastellene refererer til vårt urbane landskap etter år 2000 eller fremstiller trillende lottokuler fra nasjonale tv-sendinger, belyser de vår tid. Motivene med kjøpesentra, parkeringsplasser og tomme industri- og jernbaneområder speiler videre et helt samfunn preget av gentrifisering. Det lokale mister sitt særpreg som følge av at kapitalkreftene slippes til, mindre velstående grupper presses ut av attraktive områder og den gjenværende befolkningen blir mer homogen. Kyllingstad viser oss alt dette i arbeidene sine, men nettopp fordi han møysommelig maler frem bildene med pastellkritt og ikke holder opp et ordinært speil, heves kunsten opp på et mer tidløst nivå. Klassiske emner som speiling og melankoli synliggjøres, samtidig som pastellene bretter ut billedspråkets rike komposisjonsregister. Slik inviterer Kyllingstads kunst oss til mange og lange refleksjoner.

1. Jorge Luis Borges, "Biblioteket i Babel", *Labyrinter*, Oslo, 2008, s. 53
2. Samtale mellom Roald Kyllingstad og Inger M. L. Gudmundson, mars 2012
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*
6. Tor Ulven, *Stein og speil – Mixtum Compositum*, Oslo, 1995, s. 5
7. Jf. undertegnede tekst: Inger M. Renberg, *Stanse tiden – Temporale aspekter i Lars Hertervig's landskapsmalerier Gamle furutrær og Borgøya belyst med Walter Benjamins allegoribegrep*, hovedoppgave i kunsthistorie, UiO, 2002, s. 31-51
8. Jf. Norsk tippings lottotrekning 28.04.2012
9. Gunnar Danbolt, *Norsk kunsthistorie – Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, Oslo, 2009, s. 350
10. Kjartan Fløgstad, "Rekviem og varemese", *Roald Kyllingstad, utstillingskatalog*, Galleri Dobloug, 2006, upaginert