

Innhold 1_07

	Bidragstere:	2
	Leder:	5
kunstbransje	Power Ekroth: <i>Varer som intellektuell utfordring og intellektuell utfordring som vare</i>	6
	Martin Schibli: <i>Om samtidskonstens globala ambitioner - retorik vs praktik</i>	13
	Chin-tao Wu: <i>Konsernenes inngrep i kunstverdenen: noen problemstillinger til debatt</i>	19
	PowerHammer: <i>Om Istanbul og Lyonbiennialene med documenta som backdrop</i>	25
enquête	Kunstjournalens enquête om 00-tallet	29
kunstpraksis	Sex Tags: <i>Eremit's rebel against the power of the kings and for their romantic nature, secrecy should be the rule</i>	36
	Ane Hjort Guttu: <i>Grorud T-banestasjon, Håkon Mjelva 1966</i>	40
	Mikkel Bolt: <i>Et eneste reelt arbeide er tilbake: at rekonstruere samfundet på et annet grunnlag</i>	44
	Gard Frantzsen: <i>City Spaces</i>	54
	Christoph Cox: <i>Hvorfor lyd nå? Fremveksten av lydkunst ved årtusenskiftet</i>	58
	Jan Freuchen: <i>Recreational Therapy</i>	64
	Mattias Thronsen: <i>Nettkunst som utsmykking - en ufarliggjøring av nettkunst?</i>	68
	Jo Cook: <i>Commentary</i>	74
	Tora Visnes: <i>I randa av 00-talet, om Ikke til hjemlån og fanzina som kunstform</i>	76
	Camilla Krogli Hansen: <i>Annas camping presenterer: Ved en missforståelse eller en dårlig form for spøk</i>	80

Bidragstere

01_2007

Mikkel Bolt er kunsthistoriker og teoretiker. Han har bl.a. skrevet *Den sidste avantgarde. Situationistisk Internationale hinsides kunst og politik* (2004) og redigert *Livs-form. Perspektiver i Giorgio Agambens filosofi* (2005). Han er medredaktør i tidsskriftene *K&K*, *Ny Mutant* og *Øjeblikket* og underviser i moderne kulturhistorie ved Københavns Universitet. Han bor i København.

Jo Cook er billedkunstner, skribent, kurator og forlegger. I hennes arbeider er ofte boka både tema og materiale. Hun bor på Mayne Island, British Columbia, Canada.

Christoph Cox er kritiker, kurator og filosof. Han underviser i filosofi på Hampshire College og skriver om samtidskunst og musikk for blant andre *Artforum*, *The Wire* og *Cabinet*. Cox er forfatter av *Nietzsche: Naturalism and Interpretation* (1999) og er medredaktør av antologien *Audio Culture: Readings in Modern Music* (2004). Han skriver for tiden på en bok om samtidsmusikkens og lydkunstens ontologi og temporalitet. Han bor og arbeider i Amherst, Massachusetts, USA.

Power Ekroth er freelancekurator og kritiker. Hun var med å starte det tospråklige magasinet *SITE* hvor hun også er redaktør. Hun skriver for *Artforum.com*, *Contemporary*, *Flash Art*, *Frieze* og andre kunstmagasinene i tillegg til Sveriges største dagsavis *Expressen*. Hun bor i Stockholm.

Gard Andreas Frantzsen er billedkunstner. Utdannet ved University of Westminster i London og Kunsthøgskolen i Bergen. Han bor og arbeider i Oslo.

Jan Freuchen er billedkunstner. Utdannet ved Kunsthøgskolen i Bergen og Staatliche Hochschule für Bildende Künste, Frankfurt am Main. Siste utstillinger: Erik Steen Gallery, Oslo, Pierogi, Leipzig (med Lutz-Rainer Müller) og deltakelse på 1st Athens Biennial i høst. Han bor og arbeider i Oslo.

Ane Hjort Guttu er billedkunstner. Hun er utdannet ved Kunstakademiet i Trondheim og Statens Kunstakademi. Siste utstillinger: «Nye arbeider» (UKS 2007), «Likegyldighet og engasjement» (Galleri Trafo, Asker 2007), Norsk Skulpturbienale (Oslo 2006), «Jump into the cold water» (Shedhalle Zürich 2005). Ane Hjort Guttu deltar også i Fotogalleriets jubileumsutstilling «Something out of nothing» i oktober i år. Hun bor og arbeider i Oslo.

Erlend Hammer er kritiker og kurator. Stipendiat i kunsthistorie ved UiB. Skrev hovedoppgave om La Monte Young og Marian Zazeelas *Dream House*, og er nå i gang med et Ph.D-prosjekt som dreier seg mindre om lyd for hver dag som går. Han bor og arbeider i Berlin og Bergen.

Camilla Krogli Hansen er utdannet journalist og har en bachelorgrad i tekstil fra Kunsthøgskolen i Bergen. Hun samler på historier og tilbringer mest mulig tid på Annas Camping. Hun bor og arbeider i Oslo.

Martin Schibli er utdannet ved Lunds Universitet innen kunstvitenskap, foretningsøkonomi og praktisk filosofi. Han er kurator på Kalmar Konstmuseum og kunstkritiker, primært i *Helsingborgs Dagblad*. Schibli har også skrevet boken *Hur man blir samtidskonstnär på tre dagar* (2005) sammen med Lars Vilks. Han bor i Kalmar.

Sex Tags er billedkunstnerne Peter Anatol Mitterer og Stefan Mitterer. De arbeider med installasjon, eventer, tegning og lyd. Begge er utdannet ved Kunsthøgskolen i Bergen, Avd. kunstakademiet og Katolische Hochschule der bildende Künste, Østerrike. De bor og arbeider i Bergen.

Mattias Thronsen har master fra Universitet i Bergen, seksjon for humanistisk informatikk og filosofi. Oppgaven omhandlet nettkunst og utsmykking av digitale rom. Han har jobbet med ulike prosjekter i Bergens kunstliv gjennom ti år, blant annet ved BIT Teatergarasjen, Vestlandske Kunstmisjon og Festspillene i Bergen. Han bor og arbeider i Bergen.

Tora Visnes er billedkunstner og skribent, utdannet ved Chicago School of Art Institute og Whitney Program, New York. Hun arbeider for tiden med en bok om performative strategier innen billedkunst og litteratur. Hun bor og arbeider i Bergen og Stockholm.

Chin-tao Wu er utdannet i kunstadministrasjon og kunsthistorie ved City University og University College, London. Er Research fellow ved Academia Sinica på Taiwan. Wu har skrevet boka *Privatising Culture: Corporate Art Intervention since the 1980s* (2002) som er oversatt til en rekke språk. Hun bor og arbeider i Taipei.

Kunstjournalen B-post

01 - 2007

2. årgang

Utgiver: *Foreningen av 2007 til fremme av kunstfaglig refleksjon*

www.kunstjournalen.no

Kontakt: kunstjournalen@kunstjournalen.no

Ansvarlig redaktør: Annette Kierulf

Redaksjonssekretær: Steinar Sekkingstad

Redaksjonsråd:

Jannecke K.Heien, Arne Rygg, Bjørg Taranger, Mari Aarre

Design og sats: Jannecke K. Heien

Satt med Sabon 9,5/13,5 på 100g Soporset Premium Offset

Trykk: Symbolon Media

Opplag: 4.000

ISSN: 1890-2111

Kunstjournalen B-post er utgitt med støtte fra: Norsk Kulturfond, B-open, Institusjonen Fritt Ord, Norske Billedkunstnere, Hordaland fylkeskommune, Bergen kommune, seksjon for kunst og kultur.

00-tallet

LEDER

Årets utgave av *Kunstjournalen B-post* har temaet 00-tallet. Da vi begynte å planlegge dette nummeret rundt nyttår, slo det oss hvor lite 00-tallet har vært diskutert hittil. Var det ikke mange flere teorier og mer diskurs om nittitallet i 1997, enn det er om 00-tallet i 2007? Vi snakker om 50, 60, 70, 80 og 90-tallet, med noenlunde felles referanser, men hva med 00-tallet? Man kan innvende at tiårstenkningen er reduserende og gammeldags, lineær og historiserende. Samtidig er tiårstenkningen besnærende i sin forenkling. Kan en slik avgrensning åpne for et kritisk blikk på vår egen samtid?

Vårt mål er ikke å gi en objektiv oversikt over 00-tallets viktigste kunsthendelser til nå, derimot ønsker vi å bidra til økt dialog rundt noen av de fenomenene som representerer 00-tallet for oss. En rekke 00-talls hendelser har vi måttet utelate. Dette gjelder for eksempel de store omstillingene i kunstutdannelsen, opprettelsen av kuratorutdanning, nedbygging av nordisk samarbeid, maleriets stadige «tilbakekomst», nytt fokus på økologi og på feminisme, gjenbruk og revitalisering av modernismens former, og mye mer.

Vi har valgt å fokusere på to ytterpunkter av kunstfeltet. På den ene siden den internasjonale *kunstbransjen*, hvor økningen i antall messer og biennaler, samt globalisering av vestlig kunstsinn, er sterke tendenser. Det andre hovedfokus er seg kunstpraksis, med hovedvekt på kritiske eller marginale uttrykksformer, som fanziner og lydkunst. Her har vi også invitert seks kunstnere til å presentere prosjekter spesielt laget for *Kunstjournalen B-post*. Mellom disse to bolkene presenterer vi en enquête hvor aktører med tilknytning til norsk kunstliv forteller om sitt inntrykk av 00-tallet så langt. Svarene viser kompleksiteten i kunstfeltet, og umuligheten av en enkel karakterisering av tiåret, men enkelte fellesnevne peker likevel mot noen samstemte oppfatninger.

Samtidig som det har vært påfallende lite teoretisering omkring 00-tallet som epoke, er det tydelig en økende interesse for å diskutere dette tiåret. Årets Lyon-biennale har for eksempel 00-tallet som tema, under den megetsigende tittelen «The history of a decade that has not yet been named». I *Kunstjournalen B-post* diskuterer duoen PowerHammer biennalen i Lyon.

2000-tallet symboliserte lenge framtiden per se. Fra Stanley Kubricks *2001: En romodysse* til Raga Rockers *Jeg gleder meg til år 2000*. En slik science fiction-preget fremtidsvisjon fremstår nesten som virkelighet i møte med dagens turbokapitalisme innen kunstbransjen, som Power Ekroth beskriver i sin artikkel. Martin Schibli viser, med hjelp av statistiske fakta, hvordan det glipper i kunstfeltet mellom retorikk og praksis, når det gjelder politisk korrekte mål. Chin-tao Wu skriver om møtet mellom kunst og business fra et annet synspunkt, og viser hvordan instrumentalisering av samtidskunst kan få ekstreme utslag.

00-tallet har sett en økende interesse for ulike historiske fenomener, særlig fra 60 og 70-tallet. For å gi perspektiv og bakgrunn til samtidige hendelser inneholder flere av artiklene tilbakeblikk på de siste tiårene. En av de historiske bevegelsene som har blitt trukket frem og influert mange unge kunstnere, er den Situasjonistiske Internasjonale. Vi har spurt situasjonisteksperten Mikkel Bolt om å utdype dette. Lydkunst får stadig mer oppmerksomhet som kunstform og Christoph Cox ser på den ekspansive utviklingen av lydkunstfeltet på 00-tallet, og denne sjangerens sammenfall med en bredere auditiv vending i vår kultur fra 60-tallet til i dag. Nettkunst er også en ny kunstform. Mattias Thronsen diskuterer i sin artikkel hvordan nittitallets aktivistiske nettkunst på noen områder har blitt institusjonalisert og ufarliggjort på 00-tallet. Til slutt tar Tora Visnes oss med i Bergens kunstundergrunn, hvor fanziner og andre prosjekter uten offentlig støtte utgjør en sterk kontrast til kunstbusinessen.

Dette året har kulturbyråd Henning Warloe lansert ideen om en ny stor samtidskunstbiennale i Bergen, en idé vi er spent på resultatet av. Samtidig er det ikke uventet at en del kunstnere velger en lavmelt deloffentlighet, med eksklusive, nesten hemmelige og losjeaktige former for distribusjon av sin virksomhet. Kunstens *annerledeshet*, som noe som ikke lar seg måle i økonomiske eller nyttemessige termer kan og bør ikke markedstilpasses.

Annette Kierulf og Steinar Sekkingstad



Varer som intellektuell utfordring og intellektuell utfordring som vare

POWER EKROTH

Tingenes tilstand innen kunstverdenen har forandret seg enormt det siste tiåret, med hjelp av markedets eksplosjonsartede boom, internasjonalisering og en enorm økning av kunstinteresserte. De nye forholdene, hvor maktposisjoner og verdier forskyves og forandres, krever et nytt kart å navigere fra. Hvilke er de mest sentrale faktorene som påvirker produksjonen av kunst i dag og i morgen?

Auksjonarius på Christie's i New York må ha hatt en av sitt livs beste dager den 16. mai 2007, dagen for den store vårauksjonen av samtidskunst. Det alle ventet på var en av Andy Warhols bilkrasjescener i silketrykk: *Green Car Crash (Green Burning Car 1)* fra 1964 og utropsprisen var på 17 millioner dollar. De første minuttene går fort unna, med tre som overbyr hverandre med en million av gangen i høyt tempo, til det ved 35 millioner fortsetter med 500.000 i slengen. En av budgiverne hopper av straks etter 30 millioner og det står til slutt mellom to pengesterke kunstinteresserte som, gjennom hver sin representant fra Christie's med telefonlinje, byr fra hver sin side av salen. Enhver som ser videoopptaket på Internett¹ kan kjenne det eksalterte rushet hvert nytt milliontall som flyr gjennom luften bringer med seg. Jeg har sett det åtte minutter lange opptaket mer enn 20 ganger og blir like fascinert og sugd inn hver bidige gang. Adrenalinet stiger og jeg ler og hyler foran dataen – og blir like flau hver gang over samlernes iver. Prisen går stadig opp, opp, opp. Ved 59,5-60 millioner dollar oppstår litt av en forvirring i telefonene da en liten håndbevegelse blir oppfattet som et bud, men som ikke var det, og som ble til et bud likevel, sekundet senere. Alle i salen sitter som på nåler – hvor skal dette ende?

Ved 61 millioner blir det endelig en pause i budene og auksjonarius hever sin klubbe; «Fair warning...aaand: selling!» Han skal til å dunke klubben da det fra publikum plutselig utropes med høy klar stemme «61.500.000!!» hvilket får auksjonarius til nesten å danse av spenning og glede; – «NEW bidder! Talk about leaving it late...!» til publikums susing og latter. Det er selveste Larry Gagosian, supergalleristen som har et eget imperium av gallerier i London, New York og Los Angeles, som nå sitter i direktelinje på mobiltelefon med oljemilliardæren Steve Cohen og prøver å rope inn Warholen sent. Men Cohen

får likevel ikke bildet, det blir til slutt solgt for 64 millioner til noen pr. telefon ved Christie's Asia-representant.

Kunstmarkedet som thriller

Få har gått glipp av at kunstmarkedet har vært superopphøtet de siste fem årene, og at dette har sin spesielle tiltrekningskraft. Det er dekadent og veldig sexy med så mye penger i omløp. Men mange skeptikere sammenligner kunstmarkedet med IT-boblen for noen år siden, eller med de to forrige gangene kunstmarkedet var sterkt, på 80-tallet og på slutten av 90-tallet, og spår en snarlig kollaps. Med den eksplosjonsartede utviklingen av messer rundt om i verden, er det ikke vanskelig å se lignende trekk nå som da. Det mest illustrerende eksempelet på utviklingen de siste årene er Art Basel Miami Beach, lillesøstermessen til Art Basel, som truer med å sluke Art Basel ved å rett og slett kjøpe modermessen(!). Den første Art Basel Miami Beach i 2002 var en relativt liten historie med få besøkende. I 2003 hadde det dukket opp en konkurrerende messe, året etter to flere konkurrerende messer, i 2005 fantes det fem messer og i 2006 hele 13 messer som konkurrerte om de besøkendes tid og penger i løpet av de samme dagene. Alle vet at det er umulig å se alt på de fem dagene messene pågår – legg til boklanseringer, galleridistriktets åpninger, museums-åpninger, seminarer, cocktails, konserter, middager og store fester, og man forstår at kunstmesser handler om mye mer enn kunst og penger. Kunstverdenen er ca. 20 ganger større nå enn den var for bare ti år siden. Denne eksplosjonen av ny interesse vil antakeligvis kunne gjøre det mulig for markedet å fortsette å være stabilt, selv om for eksempel boligmarkedet kollapse totalt. Med så mange nye, pengesterke og kunstinteresserte mennesker, også fra andre markeder og økonomier, vil galleriene kanskje bli færre i en global nedgang, men de fleste vil klare seg. På 90-tallet åpnet nye biennaler omtrent hver

måned, mens nå er det messer som åpnes. Påfallende mange snakket, typisk nok, om Veneziabiennalen og documenta som "messer" i sommer.

Riktignok åpnet også en helt ny kunstmesse i Venezia i år, parallelt med "alle biennalers mor", som i år var kuratert av amerikanske Robert Storr. Fra mine egne observasjoner vet jeg at den kunsten som ble vist på biennalen, og som var på markedet, ble solgt under åpningsdagene i Venezia, og ikke uken etter i Basel. Men Venezia-biennalen, i år døpt til «Think with the senses, feel with the mind», er ennå ikke fullt ut en messe. Bare nesten. I Venezia finner nemlig samlerne som regel de sikre kortene for hva som allerede er etablert god smak, kanskje spesielt i utgaven av 2007. Dette gjør jo innkjøpsprosedyren mye enklere enn i Basel, hvor forhold som den store konkurransen kjøper mellom (det er selgers marked), skaper vansker med å gjøre det "riktige" kjøp. I Venezia har kunsten allerede fått legitimitet av noen utenfor markedet og dermed er det bare et spørsmål om man liker verket selv, før man kjøper kunsten. Storr, som gjorde flere utspill om hvor fri han forsøkte å være fra markedet, presenterte likevel en utstilling som var godt inkorporert i markedet, med få eller ingen "usalgbare" installasjoner. Samtidig gjorde han et stort poeng av at han nektet å reise med taxibåt hvis den var betalt av en samler eller dealer. For å forstå hans fullstendige distansering fra disse aktørene i markedet må man kanskje huske at biennalen for to år siden, kuratert av Rosa Martínez og Maria de Corral, var en nokså flat utstilling. De inkluderte verk i biennalen som åpenbart var lånt inn (gratis) av dealere og gallerier i håp om at de etter biennalen ville få solgt sine "hyllevarmere" til en bedre pris. At kunsten hadde lav kvalitet spilte mindre rolle enn en viktig signatur.

Storrs distansering er ikke bare forståelig, men også sympatisk i den forstand at man vil unngå å vise gamle verk av Francis Bacon, som Martínez og Corral gjorde. Dessverre hjalp det som sagt veldig lite for selve utstillingen.

Under åpningsdagene av Veneziabiennalen, lengst borte i Arsenale, bekreftet en kurator mine egne tanker: «Om det er meningen at kunstutstillinger skal være så kjedelige som dette må jeg slutte å lage dem NÅ!». Det var flaks at den "afrikanske paviljongen" reddet Arsenale fra narkolepsiens klør, og presenterte noe liv i den ellers helt døde utstillingen – drept av kuratorens ønske om å være profesjonell, i betydningen å vise frem velinstallerte verk på rad og rekke, men uten glimt av pasjon.

Kjedsomhet og angst

Ja, jeg er trolig en av de sterkeste kritikerne av årets utgave av Veneziabiennalen. Jeg er kanskje unyansert, men det er virkelig få store utstillinger som kan konkurrere med Venezia om kjedelighetsfaktor – det måtte være årets utgave av documenta, kuratert av Robert M Buerghel og Ruth Noack, med det største innslag av formalisme siden Mondrians tid. Storrs og Noacks noenlunde demokratiske ide om at både kunstanalfabeter og kunstprofesjonelle skal kunne møtes side om side i en hippieaktig kunstopplevelse kom naturligvis til kort, kanskje tydeligst i det nye teltet kalt Aue-pavillion. Kuratorene og arkitektene ble lammet av en krangel om hvorvidt air-condition skulle brukes eller ikke, og resultatet ble en steikeovn med tynne vegger og med verk utstilt som på de gamle kunstmessenes tid, da alt skulle henge på rad og rekke på en døll

"riksutstillingeraktig" måte. Små innrammede malerier og fotografier var det mye av. Slikt som garantert er lett å henge over sofaen hjemme. Tanken kom lynraskt: hvorfor lykkes det provisorske teltet som bygges opp hver høst i London for frieze-messen så mye bedre, når documenta har hatt hele fem år på seg? Hvorfor minner documenta om en dårlig lokal kunstmesse fra 80-tallet, mens friezemessens telt, nokså uinteressant i seg selv, nærmest ligner en posh museumsarkitektur?

Sommerens rotterace gjennom Europa til Venezia, Basel, documenta og Münster, var selvfølgelig en staminatess av

guds nåde. Men for de som forventet å bli slitne av Stendahlssyndromet eller å få overdose av visuell og intellektuell utfordring og input ble skuffet, det som sto igjen var kjedsomhet og angst. Forventningene om at det ville skje en implosjon på grunn av de mange parallelle megautstillinger ble ikke innfridd. Implosjonen ble isteden til et sinne og en vilje om å få lage noe selv, noe annerledes, noe som man selv har lyst til å se. Billetten til Istanbul og Hou Hanrous kuraterte 10. Istanbulbiennale er allerede booket – kanskje vil det her finnes noe utover det som er forventet?

Det fantes mer "usalgbar" kunst i Basel enn både i Venezia og på documenta. Nivelleringen av biennale og kunstmesse kan neppe bli tydeligere

Midt mellom Veneziaåpningen og documentaåpningen var det akkurat nok tid til å spandere to dager i Basel for åpningene av de fem kunstmessene der. De fleste samlerne valgte å stoppe i Basel og reise til documenta og Münster etterpå. De hadde allerede kjøpt en stor del av kvoten sin i Venezia – nå var de på utkikk etter ny kunst. Frasen «See it in Venice and buy it in Basel» er ironisk nok blitt til «Buy it in Venice and see *new art* in Basel». Her hadde Rirkrit Tiravanija fått Basels symfoniorkester til å spille et spesialkomponert musikkstykke, Daniel Buren hadde malt striper på trappene og Christoph Büchel hadde installert en flere hundre kubikkmeter stor trashinstallasjon med innebygget bar. Det fantes mer "usalgbar" kunst i Basel enn i Venezia og på documenta. Nivelleringen av biennale og kunstmesse kan neppe bli tydeligere. Men dette gjelder likevel mer for Art Basels to messer enn for messer generelt.

Overproduksjon, en risiko?

Nye kunstmesser åpner hvert år, slik biennaler gjorde på 90-tallet. De har enorm betydning for kunstmarkedet, for kunstlivet og for kunstnere – dvs *noen* kunstnere. Presset på de allerede etablerte kunstnerne er massivt. De forventes nærmest å bæsje ut kunst til sine gallerier uavbrutt – og til hver messe galleriene deltar i – i tillegg til separatutstillinger på galleriet og alle de andre utstillinger de deltar på. Det fører lett til "overproduksjon" og mange kunstnere vegrer seg for å delta i racet. Disse blir da fort byttet ut. Det fører også til "neofili", dvs. at mange gallerier leter etter stadig yngre kunstnere, og at kunststudenter plutselig kan selge kunst like dyrt som sine forbilder. Dette leder i sin tur til et meget kunstig marked som vil få vansker med å finne tilbake til en mer normal prisregulering

når kunstmarkedsboblen sprekker. Og boblen vil sprekke, det er alle rørende enige om. Men kanskje ikke like dramatisk som på slutten av 90-tallet. Aldri før har man i så stor grad samlet på samtidskunst. Tidligere har man hatt samlinger i kategorien Rembrandt og Vermeer i første omgang, i andre omgang var det Picasso og Matisse som gjaldt. Nå ser vi samlinger hvor det eldste verket er av Warhol – ikke rart at rekorden ble satt av nettopp *en Warhol*, den største garantien i dag for "pengene tilbake".

Globalisering av markedet

Tempoet på kunstverdenens maksimering har vært høyt det seneste tiåret, men det er ikke bare messer og biennaler som stadig blir flere. Det blir også flere og flere gallerister, flere og flere sider i *Artforum*, flere og flere samlere som vet å kjøpe samtidskunst – og det blir flere og flere markeder. De såkalte nye økonomiene kan forhåpentligvis "redde" det dekadente kunstmarkedet i vesten når luften går ut av ballongen. Det bør vel nevnes i denne sammenhengen at antallet kunstnere kanskje ikke øker, men at det blir flere og flere kunstnere som klarer å leve av sin kunst. Og, som sagt, *noen* kunstnere lever som veritable popstjerner, som Olafur Eliasson, Terence Koh eller Dash Snow.

De nye markedene er så klart Russland, Kina, India og – for ikke å glemme – deler av Midtøsten. De tre lilleputtstatene Dubai, Sharjah og Abu Dhabi som inngår i de Forente Arabiske Emirater, profilerer seg sterkt innen samtidskunst, uten tegn til mangel på penger. De tre statene har valgt tre ulike måter å promotere seg på. Sharjah har nettopp vist en 8. biennale, overtatt av sjeikens unge datter Hoor Al Qasimi, kuratorutdannet i London. Årets tema for Sharjahbiennalen var «Still Life, Art, Ecology and Politics of Change» og et av de mest kaksete verkene var av Rirkrit Tiravanija, som hadde skilte over hele byen med teksten «Less oil, more courage». I mars åpnet en helt ny kunstmesse i Dubai, Gulf Art Fair, og Abu Dhabi fikk nylig klarsignal for den i Frankrike hardt kritiserte 700-millioner-eurodealen som betyr at de nå har rettigheter til å oppføre et eget Louvre. Tidligere har man kjøpt rettigheter til å oppføre et Guggenheimmuseum på "kunstøya" Saadiyat, hvor en biennaleby, større en den i Venezia, planlegges med hjelp av Thomas Krens, sjef for Guggenheim i NY. I 2012 skal det hele være klart, med bygg tegnet av Jean Nouvel, Frank Ghery og Zaha Hadid. Tanken er å oppnå en Bilbaoeffekt. Nevnte Chris-

tie's har selvfølgelig en Dubaifilial tett etterfulgt av konkurrentene Sotheby's og Bonhams.

Boom også i Midtøsten

Men hva betyr alt dette for *kunsten*? Både nye muligheter og færre muligheter, selvfølgelig. I Midtøsten har utviklingen hatt en enorm innflytelse på kunsten. De fleste regimer i Midtøsten praktiserer sterk sensur, ikke bare på det frie ord, men også på den frie kunst. Vel, oljepenger og skattefritak har i Gulfen skapt en frison for hele regionen, på flere måter. Det er relativt lett for kunstnere og andre aktører innen regionen å få visum til gulflandene, mens det er mye vanskeligere eksempelvis for en Iraner å reise til Egypt. Økonomisk utvikling kommer her i første rekke. For Gulfen har dette betydd å gå fra en "sandhaug" til å være stedet hvor 75% av verdens byggekraner er i sving, i løpet av en tiårsperiode. I tillegg er internasjonale relasjoner alfa og omega i dette området; så kulturkløfter må overbygges – og det fort.

I deres første pressemelding hevder Gulf Art Fair (som talende nok eies 50% av Dubai International Financial Center) at de innen tre år vil være blant de fem viktigste kunstmessene i verden. Den første messen var dog en stor skuffelse, hvor kun 40 gallerier (fra hele verden) nervøst ventet på det nye markedet i en av de superluksuriøse feriebyene. Visstnok ble et verk av Tracy Emin fjernet på grunn av sensuren, men hvem bryr seg vel om det – markedskreftene sensurerer på alle messer verden over. Champagnen uteble fra selve messegulvet (men selvfølgelig klarer en depravert nordeuropeer å finne den på slippefesten til *Bidoun* – et av Midtøstens mest intellektuelle kunstmagasiner) og kvaliteten på kunsten og galleristene kunne virkelig ha vært bedre. Tradisjonen blant kunstnere i Midtøsten var for ca ti år siden å enten kopiere det de fant i blader som *Flash Art* og *Artforum*, bruke sin kunst ekstrempolitisk, gå inn i landets egne stereotype tradisjoner eller flytte til London, New York eller Berlin for å prøve lykken – hvis de ikke var blitt oppdaget av en internasjonal kurator eller samler ute på eksotisk shopping, og dermed hadde fått muligheten til å gå sine egne veier etter hvert. Nå har en "egen" kunstverden, sammen med den økende interessen utenfra, skapt et internt marked som også inkluderer internasjonale kunstnere som Lara Baladi og Hassan Khan. Bare tanken på at det eksisterer et marked for regionens samtidskunst, og møtet med et internasjonalt marked på hjemmeplan, er virkelig omveltende.

Innhold kan også kjøpes for penger. Et superambisiøst seminarprogram, bare overgått av Baselmessen selv, ble arrangert med den internasjonale og regionale kunstverdens giganter på plass. Symptomatisk nok handlet Jerome Sans' innledende foredrag om at man neppe i sin villeste fantasi kunne ha forestilt seg Dubai som kunstverdenens møteplass for bare ti år siden.

Russland, Singapore og Kina

Heller ikke Moskva eller Shanghai ville fått plass i den fantasien. Blant Moskvas to nye biennaler, ønsket den første å skape intellektuell friksjon med kunsten – og klarte også dette i noen grad. Den andre ønsket å distansere seg fra markedet gjennom å paradoksalt nok nærme seg det. Deler av utstillingen var installert i det luksuriøse varehuset TsUM midt blant Prada og Versace. Andre deler var installert i det uferdige *Republikkens tårn* midt i "det nye Moskva", noe som vil bli Europas høyeste tårn når det står ferdig. Paradokset var åpenbart: En av kuratorene nektet å komme til byen uten livvakt, samtidig som veldig mange biennalebesøkere, inkludert undertegnede, ble ranet under åpningsdagene.

I Singapore, den lille øyen i fjerne Asia med de mange skyskraperne og en økonomi som ligner Dubais, har en rar twist i markedskreftene dannet grunnlag for fødselen av en biennale. I dette diktaturet er det sterk sensur og mer eller mindre umulig å få til store demonstrasjoner – en medvirkende årsak til at verdensbanken syntes det ville være ekstremt praktisk å legge sin årlige samling hit. En stor pengesum kom fra banken som betaling for besøket, under forutsetning av at Singapore også skulle arrangere et kulturevenement for folket under oppholdet – og simsalabim: en helt ny biennale, første gang kuratert av japanske Fumio Nanjo kalt «Belief», høsten 2006.

Så har vi jo den "kinesiske boomen" i kunstverdenen, en utenkelighet for bare noen få år siden, men nå en global virkelighet. Men hvilken kurator eller kunstkritiker med respekt for seg selv og kunsten, hyller det kinesiske maleriet (eller for den saks skyld Leipzigskolens maleri) som kjøpes av enhver samler med respekt for seg selv? Gallerier fra hele verden står så klart i kø for å åpne filial i Shanghai og få kapre seg en eller to av de kinesiske

De fleste regimer i Midtøsten praktiserer sterk sensur, ikke bare på det frie ord, men også på den frie kunst.

malerne til sin stall. Og til høsten åpner Shanghais første kunstmesse. En biennale har de allerede fra før, og Centre Pompidou har de alt kjøpt rettighetene til å oppføre. Den makt som tidligere fantes hos et fåtall kunstkritikere, er overflyttet til et fåtall samlere med hundrevis av nye og nysgjerrige samlere som haleheng, og som alle ser seg selv som mesener for den store kulturen. Her skal det shoppes kulturell kredibilitet!

Kuratorene er den nye kunstverdenens største tapere.

Smart eller dum og glad?

Skal man sette sin lit til det mest kjente fjeset innen auksjonsverden, Tobias Meyer, Worldwide Head of Contemporary Art for Sotheby's, så er «den beste kunsten også den dyreste kunsten, siden markedet er så smart». Det er ingen tilfeldighet at Meyer også var den som forrettet den nye rekorden for etterkrigskunst, også i New York i mai, for Mark Rothkos abstraktekspresjonistiske *White Centre (Yellow, Pink and Lavender on Rose)* fra 1950. Maleriet, innkjøpt av David Rockefeller i 1960 for \$10.000, ble solgt for sinnssyke 73 millioner dollar etter en ekstremt aggressiv markedsstrategi iscenesatt av Meyer selv. Etterpåsnakket handlet ikke om at samleren kjøpte seg et Rothkomaleri, men at samleren hadde kjøpt seg «en Rockefeller». Det er lett å heller velge side med Jerry Saltz i *Village Voice*, som kontrer Meyer og sammenligner markedet med en «dum og glad labrador som krever vår oppmerksomhet». Han er sterkt markedskritisk selv om han også mener at det vil være like dumt å «demonisere hele markedet». Markedet er utrolig differensiert og gir forskjellige utslag.

Men den som legger større vurderinger i hvorvidt det er bare positivt eller bare negativt for kunsten med et sterkt marked, er ute på tynn is.

Kommer Art Basel Abu Dhabi?

Det er trendy å kjøpe samtidskunst, og det er trendy å skaffe seg et eget museum. Samleren er den nye maktfiguren i kunstverdenen og galleristen er blitt til imperatoren som har overtatt mye av den tidligere kunstnermytens stereotypiske status. Et eksempel her kan være Javier Peres fra Peres Projects. Kuratorene er den nye kunstverdenens største tapere. Fra å ha vært konger, som Hans Ulrich Obrist, går flere og flere kuratorer over til å bli gallerister eller kunstrådgivere for samlere. Noen kunstnere har blitt popstjerner à la Damien Hirst, de fleste gir bengen i kunstnermyten og noen er blitt rene melkekuer. Kunstkritikerne har blitt redusert til paparazzi, mens auksjonshusenes representanter er blitt til husguder som ruver på fremtidige lukrative

investeringssløsninger. Det er ikke umulig å tenke seg at fremtidens virkelige maktposisjoner innen kunstverden vil besittes av en gruppe fleksibelt reisende «art consultants» som har den ene foten hos galleristen, den andre hos samleren og forhåpentligvis hjertet hos kunsten og kunstneren.

Hva vil det bety at auksjonsfirmaet Phillips de Pury, som spesialiserte seg på samtidskunst, nylig inngikk i partnerskap med Charles Saatchi om hans nye museum som åpner til høsten? Eller hva betyr det at Christie's har kjøpt det store Zürich-, New York- og Londongalleriet Haunch & Vension? Resultatet av disse konstallasjonene vil vi først se om noen år. At det sekundære markedet aggressivt går inn i det «primære markedet» er dog en sterk indikasjon på at noe vil påvirkes i den kunst som produseres i dag og i morgen – direkte eller indirekte, akkurat som Art Basel og Art Basel Miami Beach har påvirket utviklingen av kunstverdenen de siste tiårene og mer eller mindre nivellert forskjellen mellom messe og biennale. Bli neste steg at Art Basel eller frieze art fair inngår i et partnerskap med et auksjonsfirma? Og hvordan vil det påvirke? Vil Art Basel åpne en «Art Basel Beijing» eller «Art Basel Abu Dhabi»? Neppe i løpet av få år, men

tanken er ikke lenger umulig, og hver måned ringer borgermesteren fra en eller annen by i verden til direktøren for Art Basel og spør om det er mulig. Men den som legger større vurderinger i hvorvidt det bare er positivt eller bare negativt for kunsten med et sterkt marked, er ute på tynn is. Dette er en suppe med mange smaker. Romantikere og idealister ser fortsatt kunstverden som den mest autonome og fritenkende sfæren i samfunnet. På slutten av dagen handler kunst uansett om ideer; og *ideer* er fortsatt den sterkeste valutaen som finnes.

¹ http://www.christies.com/features/may07/pwc/pwa_video.asp

Om samtidskonstens globala ambitioner – retorik vs praktik

MARTIN SCHIBLI

Retoriken inom konstvärlden är att samtidskonst är en global angelägenhet, finns det täckning för det påståendet? Inte riktigt om man tittar på statistik över 25 biennaler mellan 2005-2006.

Biennalkulturen utgör sedan 90-talet den viktigaste arenan för samtidskonst. Biennialerna står för kvalitet. I biennalkulturen ligger underförstått antagandet att samtidskonsten är en global angelägenhet. Den är en del av samtidskonstens retorik. Samtidskonst beskrivs gärna med omnipotenta möjligheter. Världen skulle se bättre ut om alla fick ta del av samtidskonst. Ett demokratiprojekt i framkanten av samhällets framåtskridande. Är antagandet riktigt? Och i så fall, är biennialerna ett tecken på att samtidskonst blivit en global angelägenhet?

Till Momentumbiennalen, *Try Again, Fail Again, Fail Better*, Moss 2006, sammanställde jag statistik utifrån 25 biennaler från tidsperioden 15. oktober 2005 till 15. oktober 2006¹. Sammanlagt deltog över 1800 deltagande konstnärer. Statistiken utgick från var konstnären var född, «bor och arbetar i...» och utbildning. Resultatet visades i form av en utställning i skulpturen *The Hedgehog* av Lars Vilks.

Topp 10 biennalländer

För att en biennial ska gå hem med det globala anspråket behöver man konstnärer från jordens alla hörn. Vanligtvis definierar man nationell tillhörighet utifrån konstnärens födelseort. Tittar man i biennalkataloger finner man enskilda konstnärer som är födda i olika delar av världen. Men den sammantagna statistiken² (figur 1) utifrån födelseort, visar faktiskt att fem länder står för 29% av biennialkonstnärerna, 10 länder stod för 44%.

USA, Tyskland och Storbritannien tillhör som väntat konstens stormakter. Japan, Sydkorea, Frankrike och Brasilien behåller fortfarande sina ställningar som starka konstnationer. De nordiska länderna har tillsammans 5,6%. Statistiken bekräftar Kinas starka frammarsch inom samtidskonsten. En position som mycket väl kan hålla i sig eftersom det finns en stor inhemsk efterfrågan på kinesisk samtidskonst. Som bekant råder ett starkt samband mellan förekomsten av samtidskonst och ett marknadsekonomiskt synsätt.

Figur 1: Topp 10 biennalländer utifrån födelseort

1: USA	9,9%
2: Kina	4,9%
3: Tyskland	4,8%
4: Storbritannien	4,7%
5: Japan	4,5%
6: Frankrike	3,6%
7: Italien	3,2%
8: Sydkorea	3,2%
9: Brasilien	3,1%
10: Spanien	2,2%
11: Danmark	2,0%
12: Sverige	1,8%
26: Norge	0,9%

Det man bör reflektera över är om födelseort ger en korrekt bild huruvida biennialerna har en global representation. Många av de konstnärer utanför västvärlden som tillskrivs nationalitet utifrån sin födelseort lämnade sina hemländer i unga år och flyttade till väst, ibland långt innan de bestämde sig för att bli konstnär. Inte nog med det, konstvärlden förväntar sig och prioriterar konstnärer som arbetar med frågeställningar som rör deras tillskrivna kulturella identitet.

Några exempel: Shirin Neshat, född 1957 i Iran, flyttade som 17-åring till USA där hon gick på Berkeley och tog en examen i måleri. Men det var först 1990, när hon bodde i New York, som hon aktivt började arbeta som konstnär och då med frågor som behandlar relationen islam-västvärlden, samt genusfrågor inom islam. Mona Hatoum, född 1952 i Libanon, beskrivs som palestinsk konstnär, flyttade 1975 till England. Mellan 1975–1981 utbildade hon sig på Byam Shaw School of Art och Slade. Hatoum arbetar med förflyttning och nomadliv. Rirkrit Tiravanija presenteras gärna som thailändsk konstnär. Han är född i Argentina i en thailändsk diplomatfamilj, utbildad på amerikanska skolor och



Lars Vilks, *The Hedgehog*, Momentum 2006. Foto: Terje Holm

gick slutligen på Whitneyprogrammet. Tiravanija anspe-
lar gärna på buddism och buddismens generositet. Men
även konstnärer födda innanför västvärlden kan mycket
väl presenteras som utländska, till exempel presenteras
Chris Ofili som Nigerian trots att han är född och upp-
vuxen i London. I sin konst använder han sig av bland
annat elefantspillning. Frågan som bör ställas är om dessa
nämnda konstnärer är representativa för sina hemländer,
eller om deras konst snarare uppfyller västerländska kva-
litetskriterier? Svaret är det senare.

Bor och arbetar i...

Om man ser på var konstnärerna bor och arbetar fram-
träder en annan bild över den nationella diversifieringen
på biennialerna. Om man utgår från «bor och arbetar i...»
finner man att fem länder hyser 42% av biennalkonstnä-
rerna, 10 länder står för 56% och 20 länder hyser 2/3 av
alla biennalkonstnärer (se figur 2).

Figur 2: Topp 10 biennalländer utifrån "bor och arbetar i..."

1: USA	15,9 %
2: Tyskland	10,0 %
3: Storbritannien	6,6 %
4: Frankrike	5,5 %
5: Kina	4,3 %
6: Nederländerna	3,1 %
7: Japan	3,1 %
8: Brasilien	2,8 %
9: Italien	2,5 %
10: Sydkorea	2,1 %

Statistiken visar också att USA, Tyskland, Storbritannien
och Frankrike har procentuellt fler konstnärer med på bi-
ennialerna än motsvarande grad infödda. Noteras kan att
Nederländerna får en stark position vilket inte landet har
om man jämför utifrån födelseort.

Nu är det inte heller så att det är jämt fördelat inom de
framträdande länderna. Tvärtom, de uttagna biennial-
konstnärerna bor i New York, Paris, London eller Berlin,
(figur 3). Sammantaget kom 30,7% av biennalkonstnä-
rerna från fem städer, 40,8% från 10 städer, och hälften
av alla biennalkonstnärer är fördelade på 20 städer. Det
är ingen överraskning. Dessa framträdande städer kan ses
som konstvärldens noder dit konstnärer flyttar. Här hän-
der det och det är här resurserna finns, och därmed chans
till försörjning. De flesta länder har bara ett nationellt
centrum, men många har inte ens det. Den konstnär som

vill göra en karriär, får i regel söka sig till landets konst-
metropol eller söka sig utomlands. Curatorer på jakt efter
nya konstnärer besöker vanligtvis bara större städer där
det är störst chans att hitta något intressant. Där man på
kort tid kan se en mängd utställningar. Tidsoptimering
gäller även för curatorer. Nu är det inte heller så att vem
som helst kan komma ifråga för en biennial även om man
skulle bo i en metropol. Det gäller att finnas i ett samman-
hang där man kan bli utvald. Det handlar om rätt nät-
verk, gallerist, rätt skola och att man kan tala för sig. Det
gäller att förstå praktiken och att ha rätt konstsyn.

Figur 3: Topp 10 biennialstäder utifrån "bor och arbetar i..."

1: New York	10,9 %
2: Berlin	7,3 %
3: Paris	5,0 %
4: London	5,0 %
5: Beijing	2,5 %
6: Los Angeles	2,5 %
7: Tokyo	2,2 %
8: Seoul	1,9 %
9: Amsterdam	1,9 %
10: Stockholm	1,6 %
12: Köpenhamn	1,3 %

Topp 10 utbildningsländer

De flesta konstnärer får sin konstsyn i samband med sin
konstutbildning. Statistiken visar att var femte konstnär
är utbildad i USA. Hela 40% av alla biennalkonstnärer är
utbildade i USA, Storbritannien eller Tyskland. Hälften av
alla biennalkonstnärer har sin utbildningsbakgrund i fem
länder. 10 länder står för 2/3 av alla utbildningar. 20 län-
der står för 80% av biennalkonstnärernas utbildningar
(figur 4). Koncentrationen ökar ytterligare och visar på
vems tolkningsföreträdare som är rådande på biennialerna.

Figur 4: Topp 10 utbildningsländer bland biennalkonstnärer

1: USA	19,7 %
2: Storbritannien	12,2 %
3: Tyskland	7,2 %
4: Frankrike	6,0 %
5: Nederländerna	5,9 %
6: Kina	4,7 %
7: Danmark	3,0 %
8: Kuba	2,6 %
9: Sverige	2,4 %
10: Sydafrika	2,2 %
16: Norge	1,1 %

Statistiken bekräftar Nederländernas roll som en stark ut-
bildningsplats. När så många konstnärer utbildas av så få
länder leder det till att andra länder, som Sverige, Kuba
och Sydafrika kan hamna på topp 10. Brasilien, Italien
och Spanien ligger alla mellan 10:e och 20:e plats. En an-
ledning att dessa ligger sämre till på denna lista kan vara
att utbildningarna här är mer traditionella, och att många
därför sökt sig till utbildningar utomlands.

De framträdande konstskolorna är koncentrerade till
några få städer, (figur 5).

Figur 5: Topp 10 utbildningsstäder

1: London	9,3 %
2: New York	5,9 %
3: Amsterdam	4,7 %
4: Köpenhamn	2,9 %
5: Paris	2,6 %
6: La Habana	2,6 %
7: Chicago	1,8 %
8: Beijing	1,8 %
9: Stockholm	1,8 %
10: Hamburg	1,7 %

Var fjärde biennalkonstnär är utbildade i fem städer,
exempelvis är var 10:onde biennalkonstnär utbildad i
London. I USA rör det sig kring New York, Chicago och
Kalifornien. I Tyskland fördelas utbildningsplatser mellan
Hamburg, Berlin, Düsseldorf och Frankfurt, vilka alla
finns inom topp 20. Några städer kommer till synes högt,
som Köpenhamn. Danska konstnärer hade kanske ett bra
år på biennialerna, men det är också ett uttryck för en
stark koncentration i danskt konstliv. Är man dansk
konstnär, så är man utbildad i Köpenhamn, något annat
räknas inte.

Topp 10 konstskolor

Det är inte vilken skola som helst som duger heller. Konst-
skolorna disciplinerar eleverna och det är här de första
nätverken skapas. De intressantare konstskolorna bevakas
på nära håll av curatorer, gallerister och samlare. 10 sko-
lor har utbildat var femte biennialdeltagare. London har
fyra skolor bland de 10 främsta. 25 skolor utbildar 36,7%
av deltagarna och 40 skolor hade utbildat 44% av alla
deltagare³. Skolornas placering är säkert en kombination
på utbildningens kvalitet och att eleverna kan skapa kon-
takter utanför skolan. Den skola som fick in flest f.d.

elever till biennialerna var Rijksakademie i Amsterdam.
I Norge är man utbildad i Oslo eller Bergen. Svenska konst-
närer är utbildade på Konstfack eller Kungliga Konsthög-
skolan, båda i Stockholm. Den yngre Malmö Art Academy
klarar sig bra med en 38:onde plats bland konstskolorna,
men det är generellt de konstnärer som lämnar Malmö
efter sin examen som hittills klarar sig bäst.

Figur 6: Topp 10 konstskolor

1: Rijksakademie, Amsterdam	3,1 %
2: Royal Academy, Köpenhamn	2,9 %
3: ISA	2,5 %
4: Royal Collage of Art, London	2,3 %
5: Slade, London	1,9 %
6: Chicago School of Art Institute	1,9 %
7: Goldsmith, London	1,9 %
8: HFBK, Hamburg	1,7 %
9: Whitney Program, New York	1,7 %
10: Central St. Martin's School, London	1,5 %
17: Konstfack, Stockholm	1,1 %
30: Kungliga Konsthögskolan, Stockholm	0,7 %
33: Kunsthøyskolen i Oslo	0,6 %
38: Malmö Konsthögskola	0,5 %

Man hade kunnat göra en fördjupning och specificerat
vilka avdelningar på skolorna som klarar sig bättre.
Exempelvis är det i Tyskland stora skillnader i framgång
mellan olika *Meisterklasse*, som fortfarande har betydelse
på tyska Cv:n.

Praktiken

Slutsatsen av statistiken bör rimligtvis vara den att bienna-
lerna inte alls kan hävda utgöra någon global representa-
tion. Tvärtom, urvalet till biennialerna kommer från en
ytterst begränsad grupp konstnärer. Den globala represen-
tationen är i själva verket en retorik. En viktigare princip
är att visa "rätt" konst på biennialerna. En potentiell kan-
didat för att komma med på en biennial handlar om att be-
finna sig på rätt plats, ha rätt bakgrund och rätt konstsyn.
Konstnären skall i första hand representera den konst som
är gällande inom samtidskonsten. Det som visas på bien-
naler är företrädesvis en socialkritisk samhällsengagerande
konst som det går att skriva teoretiskt om. Det skall vara
en västerländsk samtida konstsyn som presenteras, inget
annat. Samtidigt måste retoriken om det globala ändå
uppfyllas. Det bästa är att finna konstnärer inom systemet
med rätt konstsyn (alltså med rätt utbildning, nätverk och

gallerier), som med lite god vilja kan presenteras som utländska och vars identitet man kan exploatera. Och räcker inte det, får man ta in en viss andel ”pliktkonstnärer”. Konstnärer som blir utvalda endast i egenskap att bekräfta att biennalen är en global angelägenhet, och alltså inte i första hand för att deras konstnärskap är intressanta. Pliktbehovet har säker gynnat några länder som befinner sig i periferin. Nordens starka representation, 5,6% på biennialerna, kan säkert till viss del förklaras av att de utgör pliktkonstnärer. De kommer från periferin, men har en västerländsk konstsyn.

Varför global?

Det är inget problem i sig att konstbiennialerna utgår från en samtida västligt definierad konstsyn. Inte heller att urvalsgruppen är begränsad till några få städer och utbildningar, i några få länder. Problemet uppstår däremot när det är ett för stort glapp mellan retorik och praktik. Förr eller senare imploderar konstvärldens ideologi och blir därefter tomma fraser. Den socialt medvetna konsten reduceras till en tandlös form.

Någon kanske invänder att processen ändå går åt «rätt håll». Det kanske är så. I takt med att fler länder tar till sig det västerländska synsättet på konst, kommer de att få in fler konstnärer på den globala konstscenen. Turkiet, Polen och Litauen har säkert kommit in i samtidskonsten för att stanna, men det har skett först efter det att gällande konstsyn i dessa länder förändrats och anpassats till den som råder internationellt. Anpassningen till västerländsk konstsyn möjliggjorde att bli anamrad av konstvärlden som ofta tog emot dessa konstnärer. Genom att välja bland dessa kunde curatorn uppfylla kravet på att presentera något nytt. Betyder det i så fall verkligen en vidgning av konstbegreppet, eller är det inte ett tecken på en annalkande likformighet?

Den presenterade undersökningen är kvantitativ, och som sådan har den begränsningar, men den ger ett underlag för den kvalitativa frågeställningen på vilka grunder curatorer baserar sina val av konstnärer inför en utställning. Vanligtvis finns det alltid gott om välformulerade motiveringar, men de faktiska omständigheter och strukturer för urvalet kommer sällan till dager. De flesta tongivande biennialerna curateras av de mest framträdande personerna i konstvärlden, till exempel Nicolas Bourriaud och Jerome Sans. Som bekant har Bourriaud ofta gett uttryck för sam-

tidskonstens möjligheter och hans förhoppningar om konsten, men när han tillsammans med Sans curaterade den 8:e Lyonbiennalen 2005, var endast en sjättedel av de utvalda kvinnor. Trots Guerilla Girls, envisa kritiker och att konstvärlden omfamnat feministiska teorier i konstvärlden sedan decennier, är endast, 29,5 % av biennalkonstnärerna kvinnor (något som vid ett snabbt överslag inte förändrats nämnvärt på biennialerna mellan 2006-2007).

¹ Statistiken beräknades enligt följande: Statistiken utgick ifrån konstnärens födelseort och var man ”bor och arbetar i”. Den informationen kompletterades med uppgifter om utbildning, vilka några biennaler hade med i konstnärsinformationen, andra inte. Där det inte var fallet har jag själv letat upp den informationen. Alla deltagande konstnärer motsvarar 1p. En konstnär som var med på mer än en biennial, exempelvis Phil Collins, fick 1p för varje biennial han deltog i. Om man bodde i två städer fick var stad 0,5p. Procentsatsen får man genom kvoten av stadens poängantal delat med summan deltagande konstnärer på de 25 biennaler som ingick. De 25 biennaler som valdes ut tillhörde de mer tongivande biennialerna under den aktuella tidsperioden, och ägde rum på skilda platser i världen. Följande biennaler var med i undersökningen: Ars 06 Kiasma, 9. Baltic Triennial, 4th Berlin biennial for Contemporary Art, Bucharest Biennale 2, Busan Biennale 2006, Dak’art 2006, Guangzhou Triennial 2005, Gwangju biennale 2006, 3:dje Göteborgsbiennalen, 9 Biennale Istanbul 2005, 9. Biennale La Habana, 8. Biennale de Lyon 2005, Momentum 2006 i Moss, 2. Biennale Beijing 2005, Santa Fe, 27 bienal de Sao Paulo, Singapore Biennale 2006, 2006 Biennale of Sydney, Tate Triennial 2006, Tirana Biennale 3, Torino, 3rd Biennial of Valencia, 51 Biennale Venedig 2005 och Whitneybiennalen 2006.

² Det gick inte att säkerställa födelseort för 17 konstnärer.

³ Information om utbildning rörande 387 konstnärer kunde inte hittas. 51 biennalkonstnärer såg sig själva som autodidakter. 200 konstnärer hade andra utbildningar än konstskolor, vanligast var examen inom arkitektur eller film. Varje konstskola fick 1 p för varje f.d. elev som deltog på en biennial. Om konstnären var med på 2 biennaler fick skolan 2p. Om en konstnär har 2 utbildningar i sin resumé fick varje skola 0,5p. Förberedande skolor är inte medräknade.



Fra utställningen med statistisk materiale som Martin Schibli viste i *The Hedgehog* av Lars Vilks, Momentum 2006. Foto: Terje Holm

Konsernenes inngrep i kunstverdenen: noen problemstillinger til debatt

CHIN-TAO WU

Privat næringsliv får stadig større innflytelse over kunstfeltet på et globalt plan. I takt med at offentlige støtteordninger raseres, erobrer kapitalmakten stadig flere territorier og blir premissleverandør i samtidens kulturelle diskurs. Konsernenes inngrep i kunstverdenen er komplekse og svært vanskelige å holde øye med.

Det er om lag fem år siden boken min, *Privatising Culture*, ble utgitt. Siden den gang har følgende spørsmål stadig hjemsøkt meg: I hvilken grad kan konsernenes inngrep i kunstfeltet fortsatt sies å være et sentralt og aktuelt fenomen, og hvilke former antar disse inngrepene i dag? Jo mer jeg reiser, jo mindre føler jeg meg i stand til å gi et tilfredsstillende og utdypende svar, eller en elementær oppdatering for den saks skyld. I dag er begrepet globalisering blitt et moteord som vi blir mer eller mindre bombardert med, men graden av involvering fra selskapenes side, inngrepenes form og innflytelsen de har i den lokale situasjonen, varierer kolossalt. Etter å ha vokst opp i Taiwan, i en kultur som er sterkt påvirket av Kina, og etter flere års studier i England, er jeg fullt klar over hvor stor makt dominerende krefter og kulturer kan få i mindre og svakere samfunn. Jeg er derfor også svært bevisst begrensningene – og fordelene – ved det arbeidet jeg har lagt ned. På den ene siden ville det være arrogant å tro at en analyse som først og fremst er rettet mot britiske og amerikanske forhold kan ha universell relevans eller at den kan overføres til andre deler av verden. På den andre siden er det et faktum at land som ikke har erfaring med konsernenes inngripen, ofte ser til England og USA når de skal knytte forbindelser med næringslivet. Hvorvidt dette skyldes det engelske språkets dominans som verdensspråk er umulig å si. Kulturelt sett handler det i bunn og grunn om forholdet mellom senter og periferi. Før globaliseringen hadde forestillingen om et kulturelt senter en viss relevans, hvor imperialistisk og nykolonialistisk en slik tankegang enn var. Etter globaliseringens inntog er det nærliggende å spørre: Er ikke vår tid snarere kjennetegnet av at det finnes sentra overalt? Kanskje bør vi alle plassere oss selv i periferien av et innbilt senter i vår egen fantasi, et senter som vil variere fra individ til individ og fra kontinent til kontinent.

Det private avløser det offentlige

Jeg vil driste meg til å gi et kort sammendrag av boken

min og berøre noen av dens hovedpoeng. I boken undersøker jeg et aspekt ved virksomhetskulturen som har vært fremtredende både i Storbritannia og USA etter det ble initiert av Thatcher og Reagan tidlig på 1980-tallet: Som tittelen *Privatising Culture* tilsier, er boken et forsøk på å beskrive og analysere privatiseringen av samtidskulturen, spesielt samtidskunsten, på begge sider av Atlanteren. Aldri før har det private næringsliv i Storbritannia og USA hatt slik innflytelse på den såkalte høykulturen. Dette er en arena hvor kapitalens inngrep tidligere har vært ansett som uhensiktsmessig, for ikke å si uheldig. Det at næringslivet ga økonomisk støtte til kunstmuseer og andre kulturorganisasjoner var riktignok ikke noe nytt, men på 1970-tallet fikk næringslivet en mer aktiv rolle: I tillegg til å donere penger ble den premissleverandør i samtidens kulturelle diskurs. Tidligere hadde kapitalens inngrep i praksis vært både sporadisk og hatt et begrenset spillerom; i de tjue påfølgende årene ble selskapenes intervensjoner allestedsnærværende og altomfattende.

Siden 1980-tallet har et voksende antall konserner på begge sider av Atlanteren etablert egne kunstsamlinger. Moderne selskaper nølte ikke med å bruke økonomiske ressurser på å ansette egne kuratorer og opprette egne kunstavdelinger, og med en iherdig turnévirkosomhet av egen samling innenfor og utenfor landets grenser, trakk de i bed som tidligere var forbeholdt offentlige kunstmuseer og gallerier. De lyktes dessuten i å forvandle kunstmuseer og gallerier til redskap for egen PR-virkosomhet. Det gjorde de ved å ta over samfunnsfunksjoner som tidligere var forbeholdt kulturinstitusjoner, og ved å dra nytte av deres sosiale status. Konsernenes ambisjonsnivå kom tydelig til uttrykk i etableringen av kunstgallerier og museumsfilialer på egen eiendom, og i de mange kunstutstillinger som enten holdt hus der eller fikk turnere rundt om i landet. Det var som om kunsten hadde blitt uløselig knyttet til den daglige forretningsdriften. Likele-



Van Gogh som selger for den nederlandske ABN-AMRO Bank, annonsebanner på Taipei lufthavn, 1998. Foto: Chin-tao Wu

des initierte det private en hel rekke kunstpriser, spesielt i Storbritannia. Ved å støtte kunstnerisk virksomhet forsøkte konsernene å rette søkelys mot egen virksomhet og opphøye seg selv til smaksdommere over samtidskulturen. Kort sagt, kapitalen fikk stor innflytelse i alle deler av samtidskunsten – i produksjonen, formidlingen og mottakelsen av den.

Sponsorene inntar kunstscenen

Det mest bemerkelsesverdige aspektet ved den nye kunstinteressen på 1980-tallet var at næringslivets kapitalmakt spredte seg til områder som tidligere var så godt som forbeholdt det offentlige. Ved første øyekast kan en slik samfunnsutvikling se ut til å mangle sidestykke, og den hadde ulike årsaker og må hovedsakelig ses på bakgrunn av en politisk skapt kursendring innenfor offentlig finansiering av kunstnerisk virksomhet. Her ser vi utvilsomt en direkte forbindelse mellom den frie markedspolitikken og tankegangen som dominerte i tiden Thatcher og Reagan regjerte. Forbindelsen mellom politisk linje og næringslivets sponning, spesielt i Storbritannia, var så tydelig at Colin Tweedy, direktør for Association for Business Sponsorship of the Arts (ABSA), i 1991 gikk så langt som å hevde at sponning av kunst var en av thatcherismens hjørnesteiner.

Boken min kan i grove trekk deles inn i tre deler. Den første, kapittel 2 og 3, gir et innblikk i det offentliges finansiering av kunst i Storbritannia og USA før 1980-tallet og diskuterer forandringene som oppstod i kjølevannet av Thatcher og Reagans styresett. Den andre delen, kapittel 4 og 5, undersøker samspillet mellom kunstmuseer og private selskaper siden 1980-tallet. Analysen går først inn på hvordan høyt profilerte næringsdrivende ble styremedlemmer ved kunstmuseene, og spesielt tas besetningen i styrene ved henholdsvis Tate Gallery i Storbritannia og Whitney Museum of American Art i USA nærmere i øyesyn. Deretter drøftes virkningene av storselskapenes sponning: Hvilke konsekvenser hadde sponningen for kunstinstitusjonene, og i hvilken grad fungerte disse som PR-byråer for selskapene?

Global konsernmakt

De neste tre kapitlene gjør rede for hvordan konserner på ulike måter har forsøkt å vokse seg inn i infrastrukturen

til kunstverdenens egne støtteordninger. Det har de gjort på tre ulike måter: ved å stille ut samtidskunst på selskapets eiendom, ved å opprette og sponse kunstpriser, og sist, men ikke minst, ved å bygge opp omfattende kunstsamlinger i selskapets eie. Avslutningsvis rettes blikket mot noen aspekter ved den senere tids utvikling under New Labour og Clinton-administrasjonen, en utvikling som bærer på en arv fra privatiseringen som i sin tid ble initiert av Thatcher og Reagan. Selv om denne analysen primært fokuserer på britisk og amerikansk kultur, tar jeg meg ved et par anledninger friheten til å berøre de multinasjonale selskapenes intervensjoner i Asias kunstverden. Slik jeg ser det, vil den multinasjonale kapitalens korporative makt utvilsomt føre til at disse vestlige selskapene i fremtiden vil fungere som økonomiske koloniserer og i økende grad bruke kunst som middel til å fremme egne interesser utenlands. I kraft av å være ikke-europeisk kan jeg muligens bidra til å nyansere en debatt som stort sett er hvit, og så avgjort eurosentrisk.

Da *Privatising Culture* var gått i trykken, var planen å utforske konsernens inngripen i Asia. Dessverre er dette arbeidet på langt nær fullført. Det vil for det første være interessant å kartlegge forskjellene mellom ulike selskapers intervensjoner og sammenligne funnene fra Storbritannia og USA med de fra andre geopolitiske områder, som Japan, Korea eller Taiwan. Siden Korea og Taiwan var japanske kolonier i flere tiår, vil det være interessant å undersøke hvorvidt de korporative intervensjonene i disse tre landene har bestemte fellestrekk eller følger et visst mønster som i et kolonialistisk og postkolonialistisk perspektiv kunne belyse den kulturelle innflytelsen som økonomiske størrelser, som storselskapene, øver. For det andre vil det være interessant å granske eventuelle forskjeller mellom vestlige multinasjonale selskaper og selskaper som er basert i denne delen av Asia, som Toshiba eller Sony fra Japan eller Samsung fra Korea, i begge tilfeller med henblikk på hva de gjør på hjemmebane og hva de gjør i utlandet.

Globaliseringen har selvsagt gjort situasjonen mer kompleks og vanskeligere å analysere. Japan Tobacco International Turkey (JTI Turkey) var eksempelvis offisiell sponsor for Istanbul-biennalen i 2003. Et overdådig midt-dagsselskap ble holdt i konsernets regi for å, ifølge den offisielle pressemeldingen, feire åpningen av den åttende Istanbul-biennalen. Konsernets sigaretter ble rundhåndet

delt ut ved bordene, og visepresidenten holdt en tale hvor han skrøt av selskapets meritter; han fremhevet blant annet at det var en av Tyrkias største skatteyttere i kraft av å ha betalt 336 millioner amerikanske dollar i skatt bare i år 2002. Du tenker kanskje at et slikt konsern er utelukkende japansk eller tyrkisk og derfor er deg uvedkommende? Sannheten er imidlertid at i 2002 eksporterte dette konsernet sigaretter (Camel, Salem, Winston og Monte Carlo) til en verdi av 100 millioner amerikanske dollar. Disse sigarettene kan ha funnet veien til lommene dine. (Jeg røyker ikke, så det er ingen fare for at de brenner hull i lommene mine!) Det jeg prøver å si, er at fordi de multinasjonale selskapene blir stadig mer globalt mobile blir også selskapenes intervensjoner mer sammensatte av natur og forbløffende vanskelige å holde øye med. En korporativ intervensjon i kunstverdenen i Asia, eller i et annet geopolitisk område for den saks skyld, kan ha betydning langt utenfor sin umiddelbare geografiske opprinnelse.

Foranderlige identiteter

De asiatiske konsernens stadig mer dominerende rolle i det globale kunstmarkedet, spesielt de japanske, har uten tvil vært en direkte følge av deres økonomiske makt. Likevel vil jeg hevde at virksomheten deres, bevisst eller ikke, også tjener til å styrke en svak nasjonal identitet. Ved å avvise den marginale stillingen, kulturelt og politisk, som Vesten lenge har tilskrevet dem, har Japan, og til dels Korea, gjennom næringslivets internasjonale kunstsatsing fått økt kulturell anerkjennelse og skapt en ny maktbalanse mellom øst og vest i en postkolonial kontekst.

Skulle jeg skrevet boken min i dag, ville mitt kunstfaglige og kulturelle perspektiv vært et annet. Jeg ville også ha vært en annen enn den jeg var i 2002, og en ganske annen enn den jeg var i 1987, da jeg som uerfaren og forknytt doktorgradstudent påbegynte forskningsarbeidet mitt ved University College London. Ettersom kunstverdenen har endret seg, har også interessene og standpunktene mine endret seg. Da jeg skrev boken var jeg naturligvis klar over farene ved at jeg i analysene mine antok et eurosentrisk perspektiv, men jeg manglet trolig intellektuelt mot til å trekke logiske konklusjoner ut fra egne overbevisninger. I dag ville kritikken min utvilsomt hatt et mer globalt perspektiv. Samtidig ville jeg lagt mer vekt på mitt bestemte asiatiske ståsted.

Ens egen førstehåndserfaring er nå en gang det mest verdifulle verktøyet en har som kulturkritiker.

Det eurosentrisk perspektivet som jeg unektelig antok i boken min kan så absolutt kritiseres. Ideen om kulturelle sentra er nært knyttet til ideen om kulturelle identiteter, og identitet er, som postmodernistene ynder å understreke, aldri en fastsatt størrelse. Etter å ha tilbrakt det meste av mitt voksne liv og deler av ungdomstiden min i London, flyttet jeg tilbake til Taiwan i 2002. Jeg hadde en følelse av å være fremmed i eget land, ikke på et ytre, men indre plan. Årene som var gått, hadde forandret både Taiwan og meg. Mens jeg hadde bodd utenlands, hadde landet, uten blodsutgytelse eller vold, forvandlet seg fra et diktatur til et demokrati, en gripende politisk erfaring som de fleste innbyggerne i landet delte, men som jeg utelukkende kjente til fra historieøkene. En splittet identitet har ført til at jeg som forsker til en viss grad har endret kurs: Jeg undersøker arbeidene til tre kvinnelige kunstnere, som hver og en representerer et bestemt konfliktområde i dagens globaliserte verden. Som før er forskningen min knyttet til interessen for makt og hvordan den forvaltes, virker, svinger og endrer karakter. Jeg ønsker å avdekke hvordan kvinnelige kunstnere, eller kulturarbeidere for den saks skyld, fra politiske konfliktområder kan gjøre karriere

innenfor tradisjonelle vestlige kunstinstitusjoner. Hva kreves for å lykkes, og hvilke egenskaper er nødvendige for å holde ut? En kvinnelig kulturarbeider fra et konfliktområde er ugunstig stilt i dobbelt forstand. For det første i kraft av å være kvinne, for det andre på grunn av sin problematiske bakgrunn sosialt og politisk. Jeg er fullt klar over hvilke faktorer som medvirket til at jeg ble invitert til Norge. Dersom boken min hadde blitt skrevet på kinesisk hadde den ikke kunne blitt oversatt til tyrkisk, portugisisk og spansk i løpet av så kort tid. Hvis den i det hele tatt hadde sett dagens lys, kunne det ha tatt både ti og tjue år før en eller annen pedant fant det for godt å grave den frem fra et eller annet arkiv, eller før den overhodet hadde blitt oversatt til engelsk. Og hvis den ikke hadde blitt utgitt av Verso, uansett hvor venstreradikalt det anser seg for å være, ville den heller ikke fått den

Konsernene drar nytte av kulturinstitusjonenes sosiale status.

Taiwan forvandlet seg fra et diktatur til et demokrati, en gripende politisk erfaring.

Hvordan kan kvinnelige kunstnere fra politiske konfliktområder gjøre karriere innenfor tradisjonelle vestlige kunstinstitusjoner?

samme tilslutningen fra det globale venstres etablissement.

Skinndemokratiske strukturer

Identitet generelt, eller det å være ”ugunstig stilt i dobbelt

biennalen. Men siden biennaleformatet i dag kopieres rundt om i hele verden, blir biennalen mindre vestlig og gir inntrykk av å være en demokratisk kunstinstitusjon. Demokratisk i den forstand at enhver by med god nok råd



En hel vegg dekket av konsernlogoer var bakteppe for São Paulo-biennalens pressekonferanse 2006. foto: Chin-tao Wu

forstand”, kan selvsagt brukes strategisk som en attraktiv vare innenfor dagens klima av politisk korrekthet og postkolonial diskurs, uansett om den det gjelder bevisst bringer dette til torgs. Slik jeg ser det, er dette uansett et viktig fellestrekk ved følgende tre kvinnelige kunstnere: Mona Hatoum, som har blitt identifisert med konflikten i Palestina; Shirin Neshat, som, til skade eller gagn, er blitt forbundet med den islamske verden i sin helhet; og Doris Salcedo, en radikal og politisk engasjert colombiansk kunstner. Det er tydelig at det voksende antallet biennaler i verden har spilt en viktig rolle for disse tre kvinnelige kunstnerne, spesielt for de to sistnevnte. Som institusjonell mekanisme er biennalen i bunn og grunn vestlig, med sine røtter i det nittende århundret og utspring i Venezia-

og sterk nok vilje kan finansiere sin egen biennale, enten den er i periferien eller ei, og iscenesette den på en måte som ikke står tilbake for et hvilket som helst globalt orientert vestlig kunstarrangement. Hvem i den vestlige kunstverdenen hadde vel hørt om byen Gwangju for ti år siden?

Biennalen kan synes demokratisk på overflaten, men så kunne man også hevde at ethvert demokrati er et skinndemokrati. I løpet av de siste ti årene har mer enn ti nye asiatiske biennaler sett dagens lys. Kun én av dem var spesielt viet asiatisk kunst, de andre inkluderte et betydelig antall vestlige kunstnere. Få av dem ville kommet i stand uten en eller annen form for inngripen, eller retttere sagt godkjennelse, fra vestlige kuratorer. Akkurat som

vestlige biennalearrangører har behov for å knytte til seg ikke-vestlige samarbeidspartnere, har asiatiske biennalearrangører behov for å samarbeide med vestlige kuratorer. Begge parter benytter seg altså av eksterne kuratorer, men motivasjonen er svært forskjellig. I det første tilfellet vil kuratorer som representerer den ”Andre” være garantister for et alternativt perspektiv og for at vertskapet ikke lenger er så eurosentriske som de engang var. I det andre tilfellet skaffer imidlertid de vestlige kuratorene til veie en aura og et slags godkjenningsstempel som sikrer tilgang til de internasjonale biennalekretsene, slik bare deres vestlige referanser kan. Ubalansen i maktforholdet dem imellom kunne knapt nok vært tydeligere, selv om hver enkelt biennale tilsynelatende er vidtfavnende og global. Det sier seg selv at globale kunstarrangementer, som biennaler, fører med seg en lang liste over globale korporative sponsorer, hvis navn alltid pryder inngangen til biennaleområdet og forsiden av utstillingskatalogen. Idet biennalenes tematikk og kunstnerne og kuratorene blir multinasjonale, blir også finansieringskildene deres multinasjonale og korporative – eller omvendt.

Kompleks infiltrering

Da jeg besøkte den enorme São Paulo-biennalen høsten 2006, innså jeg i hvilket omfang korporative sponsorer har infiltrert biennalene. Jeg kom til byen i anledning biennalen og lanseringen av den portugisiske utgaven av boken min. Etter å ha sittet på flyet fra Taipei i rundt 30 timer, dro jeg direkte fra flyplassen til biennalens pressekonferanse. Jeg var ennå ikke ordentlig våken, men det første som møtte blikket mitt fikk meg til å sperre øynene opp: en vegg dekket av firmalogoer. Den ble brukt som bakteppe for pressekonferansen og lot seg ikke overse. Jeg hadde aldri sett noe lignende på pressekonferanser ved andre biennaler. I Brasil er firmalogoene allestedsnærværende, de ser ut til å pryde hvert eneste av landets kulturarrangementer. I Vest-Europa er vanligvis firmalogoene trykket i liten skrift på utstillingsbannerne som ønsker publikum velkommen til museet, men utenfor Museu de Arte Moderna i Rio registrerte jeg at firmalogoene dominerte bannerne fullstendig.

Veggen som var tapetsert med logoer og hilste meg velkommen til biennalen i São Paulo, fikk meg til å erkjenne at konsernenes inngripen i kunstlivet har antatt mange

ulike former, og at de er altfor komplekse til å utredes av en uavhengig forsker med begrensede midler. Den minte meg dessuten om en annen type sponing: den innenfor idretten. Når idrettsstjernen snakker, kan tilskueren ikke unngå å legge merke til firmalogoene som omgir ham eller henne på alle kanter. Selv når de opptrer i halvfigur på skjermen, er det ikke usannsynlig at et titalls logoer lyser mot oss. Er det helt utenkelig at kunstnere en dag vil dukke opp på utstillingsåpningene sine med klær som er dekorert med firmalogoer?

Har den norske kunstnerstanden laget nok god kunst, nok provoserende kunst?

Diskutabelt alternativ

Da jeg ble invitert til Norge av OCA (Office for Contemporary Art) i mai 2007 fikk jeg kjennskap til et offentlig støtteapparat

for kunst som må være helt enestående i verdenssammenheng: De norske kunstnerne råder over svært mange stipender, inkludert Statens garantiinntekt (GI). Med tanke på hvordan spesielt unge kunstnere i andre land må kjempe for å gjøre noen som helst form for karriere i kunstverdenen, må det norske stipendsystemet fortone seg som et paradisi på jorden. Etter noen uker i Norge ble min umiddelbare beundring for dette offentlige systemet imidlertid avløst av en viss skepsis. En støtteordning for kunst (det være seg en offentlig, korporativ eller privat ordning)

har ingen verdi i seg selv (den eksisterer ikke for sin egen del); dens gyldighet og berettigelse må først og fremst begrunnes i at den legger til rette for produksjon av god kunst. Det statlige velferdssystemet i de nordiske landene blir regnet som et alternativ til mer markedsstyrte system som de i Storbritannia og USA. Jeg reiste til Norge først og fremst fordi jeg ville stifte bekjentskap med det jeg håpet var et alternativ til det

temmelig diskutabile systemet jeg beskrev i boken min. Men spørsmålet jeg står igjen med, og som volder meg en del hodebry, er hvorvidt den norske kunstnerstanden har laget nok god kunst, nok provoserende kunst og nok tankevekkende kunst til å gjøre seg fortjent til den sjenerøse statsstøtten? Eller er de norske kunstnerne muligens en smule bortskjemte, en smule for komfortable og en smule – kan jeg si dette uten å virke støtende – selvtilfredse? Spørsmålet jeg stiller leseren og meg selv, på bakgrunn av min svært beskjedne kjennskap til det norske

Er det helt utenkelig at kunstnere en dag vil dukke opp på utstillingsåpningene sine med klær som er dekorert med firmalogoer?

Kan dagens situasjon i Norge sies å representere en slags før-thatcheristisk epoke?

stipendsystemet, er om målet egentlig helliger midlene. I avslutningen i boken min blir et vanskelig og stadig aktuelt spørsmål hengende i luften: Dersom næringslivets inntog i kunstverdenen er så negativt som jeg skal ha det til, hva er så alternativet? Det er vel neppe slik at en forfatter alene kan svare på det, like fullt melder dette spørsmålet seg til stadighet. Da jeg flyttet til England på slutten av 1980-tallet, ble jeg vitne til en rasing av det sosiale velferdssystemet som hadde blitt bygd ut siden andre verdenskrig. Statlig industri ble privatisert og kunstfaglige støtteordninger ble gradvis erstattet av korporative og private penger. En av de vanligste innsigelsene i Storbritannia mot offentlige støtteordninger for kunst, var at de skapte en opplevelse av avhengighet og derfor undergravde mer kreative og nyskapende tilnæringer. Energien og vitaliteten som oppstod på samtidskunstscenen i Storbritannia på 1990-tallet, må av den tidens thatcherister ha blitt ansett som et klart bevis på at det å fjerne kunstnernes mangeårige sikkerhetsnett umiddelbart ville virke forløsende for kreativiteten deres. Men var det virkelig slik? I forlengelsen av dette resonnementet kunne vi spørre hvorvidt dagens situasjon i Norge kan sies å representere en slags før-thatcheristisk epoke?

Mellom det private og offentlige

Da jeg var i Brasil høsten 2006 ble jeg invitert til å holde et foredrag ved SESC (Serviço Social do Comércio). Denne private institusjonen, som er finansiert med midler fra næringslivet, støttet også den portugisiske utgivelsen av *Privatising Culture*, noe som kan synes paradoksalt ettersom boken kommer med sterk kritikk av næringslivets intervensjoner i samtidens kulturliv. SESC er imidlertid ikke noe alminnelig forretningsforetak for kunstspensing, slike som man finner i Storbritannia og USA. Selv om institusjonen er finansiert med midler fra næringslivet og derfor tilhører privat sektor, er den underlagt brasiliansk lov. Den har et offentlig mandat og en offentlig rolle. SESC har blitt en del av brasiliansk kulturliv gjennom ulike former for samarbeid. Muligens er dette en unik brasiliansk institusjon, som Vesten, eller til og med Østen, er ukjent med. Hvorvidt SESC er et eksempel til etterfølgelse i Brasil, eller i andre land, kan selvsagt diskuteres.

Samtidig er det noe paradoksalt at oppholdet mitt ved

OCA i stor grad ble finansiert av offentlige midler. OCA definerer seg som en «privat» institusjon, trass i at virksomheten hovedsakelig er finansiert av Kulturdepartementet og Utenriksdepartementet. Jeg er ingen dogmatisk ideolog, men etter min mening vil identiteter og vår verdensanskuelse nettopp konstrueres på innsiden av språket. Jeg vil på ingen måte støtte OCA som så sjenerøst inviterte meg til Norge, men dette er et tegn på en foruroligende sammenblanding. Kanskje er det en hentydning om hva vi kan vente oss dersom Norge velger å følge i Storbritannias kulturpolitiske fotspor? I det britiske kulturbyråkratiets gammelmodige vokabular finnes betegnelsen «quango» (quasi-autonomous non-governmental organisation), som på norsk kan oversettes med kvasiautonom ikke-statlig organisasjon. Betegnelsen er ment å antyde en slags armlengdes avstand til den statlige finansieringen. Finnes det en tilsvarende betegnelse på norsk, en betegnelse utenom «privat», som beskriver institusjoner som ønsker å operere fritt mot den private sektoren, men som like fullt er finansiert med offentlige midler og derfor egentlig er offentlige institusjoner?

Norge ligger tusenvis av mil fra hjemlandet mitt Taiwan. Norgesreisen var en del av en lengre, personlig reise, om ikke en pilegrimsreise, som startet for om lag tjue år siden: Var det nordiske systemet bedre enn de i Storbritannia, USA eller Asia, eller de i Kuba og Brasil (skjønt her er kunnskapene mine svært begrensede)? I Taiwan har vi et ordtak som illustrerer det å introdusere en idé, vi sier: Jeg, et usivilisert (usivilisert i bokstavelig forstand) menneske, kan ikke tilby annet enn noen få stråler med lys (lys, ikke først og fremst i betydningen innsikt, men som et reelt og tydelig naturfenomen). Fra en tropisk øy til det kalde nord – dette ordspråket kan muligens være treffende for det jeg nå har forsøkt å gjøre. Hvor provoserende eller fornærmende jeg enn kan virke: Hensikten min er å være frittenkende og fremme en sunn debatt om problematikken rundt det private og offentlige.

Denne teksten ble opprinnelig skrevet i forbindelse med en muntlig presentasjon ved Fritt Ord i Oslo i mai 2007, i regi av OCA. Tekstens synspunkter på norsk samtidskunst gir ikke et fullstendig bilde av forfatterens syn.

Oversatt av Nina Schjønsby

PowerHammer om Istanbul og Lyonbiennialene med documenta som backdrop

POWER EKROTH OG ERLEND HAMMER

Efter biennalsommaren -07 kom biennialhøsten -07 med Göteborgsbiennalen, Istanbulbiennalen, Athenbiennalen og Lyonbiennalen som öppnade inom loppet av några veckor. Efter en stor besvikelse över sommarens bristande konstupplevelser på de stora biennialerna åkte jag till Istanbul och min vän Erlend Hammer¹ till Lyon. Vi hade ett samtal om vårt biennialresande, jag själv från Stockholm och Erlend från Istanbul, dit han åkte direkt efter Lyon. För att differentiera våra röster väljer jag att skriva på mitt huvudsakliga tungomål, svenska, och Erlend på norska. Det blir en diskussion om biennialresandet i allmänhet med bas i Istanbul och Lyonbiennialerna och med den gemensamma jämförelsepunkten documenta.

Erlend Hammer: En ting som er interessant er våre forskjellige reaksjoner på documenta. Du hatet den, og jeg likte den. Selv om heller ikke jeg syntes det var så veldig spennende å gå rundt der, men det hadde med arbeidene å gjøre; jeg syns nesten alt på documenta var drittkjedelig. Til gjengjeld lot jeg meg rive med av utstillingen som helhet, og av de kuratoriske grepene som hele tiden presset seg frem. Daniel Birnbaum skrev i *Artforum* om mangelen på noen rød tråd som kunne lede betrakteren gjennom, og for meg blir nettopp det utstillingens styrke. At arbeidene stort sett presenteres nærmest uten medfølgende teoretisering rundt egne valg, gjør at publikum ikke har noe annet å forholde seg til enn seg selv. Jeg tror det er veien å gå faktisk. Å gjøre utstillinger hvor man ikke gir publikum noe som hest annet enn hint, og hvor man ikke selv forklarer hva det er man prøver å gjøre. Formidling er ikke nødvendigvis noe must. I tillegg liker jeg grepet med virkelig å kontrollere omgivelsene for utstillingen i så stor grad at verkene nærmest lider under det. Jeg syns det er en interessant løsning som bør utforskes videre.

Jeg tror grunnen til at jeg liker den er at det er en utstilling som er mer interessant å skrive om enn å se. Og det passer jo litt inn med det vi snakket om på flyet til Seoul i juni, om hvorfor vi driver med det vi driver med. Jeg har inntrykk av at du skriver fordi det gir deg muligheten til å se masse kunst. Jeg ser egentlig kunst fordi det gir meg muligheten til å skrive.



Fasadearbeid av Josh Smith på La Sucrière, *Sans Titre*, 2007. Courtesy Galerie Catherine Bastide, Bruxelles et Luhring Augustine, New York. foto: Blaise Adilon

Power Ekroth: Glöm inte att Birnbaum också skrev om den uppenbara bristen på bra verk, och jag skulle kunna skriva under på varje hårt ord han använder i den recensionen som om jag hade skrivit den själv. Jag förstår och håller med om vad du menar med en överdriven förmedlingshets bland dagens curatorer, det vilar en överdidaktisk och slemmig hinna över många utställningar som, i synnerhet professionella konstmanniskor, finner vedervärdig och kanske till och med – som i fallet Istanbulbiennalen -07 – som ett övergrepp på de enskilda konstverken. Kontexten tvingar in verk, gärna i en social-politisk, rättskaffens men ack så kvävande, agenda. Konstverken blir förlorarna. Jag kan hålla med om att det kan vara befriande att se en utställning utan kontext efter 90-talets alla utställningar där man går in i ett rum och får se rester och dokumentationer av ett samtal som förts, såkallad ”arkiv-konst”. Ute Meta Bauers Berlinbiennial var ett klassiskt exempel på detta – och det blev väl som allra tydligast just där att arkiv-konst-eran var över. För mig kändes Istanbulbiennalen ganska fast i ett politiskt korrekt 90-tal.

Den tionde i raden av Istanbulbiennaler är curaterad av

Hou Hanrou som er mest kjent for «Cities on the Move» i slutet av 90-talet om globalisering og urbanisering, har fått den illavarslende politisk korrekte tittelen «Not Only Possible, But Also Necessary – Optimism in the Age of Global War.» I Antrepo, ett av de fire biennalspejser i Istanbul, var Hanrous curatering som allra tydeligast, han gjorde ett forsøk på å återuppliva sin succé med «Cities on the Move» där arkitektur, kunstverk och kontext blandades till att bli en enda konglomerat och nästan som ett verk i sig, som återspeglar stadens väsen i sig självt. I Istanbul misslyckades detta grepp kapitalt och Hanrou snubblar på sitt eget grepp. Liksom i Kassel presenteras inga verk i Istanbul som lyckas få mig i brygga, dessutom drunknar verken i en kväljande politisk inställsamhet. Riktigt jobbigt blir det i exempelvis Rainer Ganahls verk där han cyklar runt till platser där journalister eller författare mördats. Övertydighet är inte en dygd. Här ser jag fördelarna med Buerghel/Noaks tilltag i Kassel framför Hanrous, då Hanrou är fast i ett svunnet 90-tal och det skall sägas till documentas försvar att till skillnad från i Istanbul var det i alla fall möjligt att finna en koncentration och intimitet med de enskilda verken. Men bristen på sammanhang förutom Buerghel/Noaks personliga tycke och smak, som inte ens förklaras någonstans, är inte bara respektlöst gentemot konstnärerna som presenteras lika kontextlöst som på en konstmässa, men framför allt mot besökarna. Varför ska de idas se spektaklet?

I Lyon, har stjärncuratorn som personifierar 90-talet, Hans Ulrich Obrist, låtit bjuda in sina curatorkompisar för att de i sin tur ska välja var sin konstnär som ska representera det gångna decenniet. Det är ett slags meta-curaterande där Obrist curaterar curaterandet som sådant. Det är ett tilltag som går att göra en enda gång och aldrig mer får jag intrycket av. Hur presenterades verken här? Curator- och konstnärduo par om par eller i en enda stor utställning? Hur fungerade det att curatera curatorer?

EH: «Lyon 2007, 00's: L'histoire d'une décennie qui n'est pas encore nommée», er annerledes; den har som du sier kanskje en mer gimmicky konseptuell ramme, men som utstilling er den superstreit, og veldig tilpasset det å se kunst i de "ideelle omgivelser" som vi liker. Arbeidene var monterte som i en helt normal utstilling, og den eneste virkelige forskjellen var at det på vegginformasjonen også stod hvem som hadde invitert kunstneren. Og i katalogen, som foreløpig dessverre bare er på fransk, så har kuratorene skrevet korte tekster om kunstnerne de har valgt. Så på den måten

er den ikke så veldig eksperimentell i utførelsen. Det blir nok litt sånn at når du inviterer en del allerede godt etablerte kuratorer til å plukke favorittverk, så nytter det ikke å installere dem på en dårlig måte, for da blir folk sure. For man har ikke noe tematisk konsept å forsvare dårlig henging med, konseptet ligger i invitasjonene, og that's it. Det viser seg egentlig å være bra for arbeidene, og det finnes monteringer av et helt annet kaliber enn i Kassel. Men på papiret er likevel Lyon og documenta like ettersom de begge handler om historieskrivning. Men det er historieskrivning med to helt forskjellige strategier. Lyon er et snapshot av her og nå, mens documenta 12 er et helt klart forsøk på, nesten en parodi over, historieskrivningen som narrativ og om hvordan denne narrativiteten er basert på ulike arbitrære forhold som gjør den upålitelig, eller i hvert fall sårbar, slik at vi ender opp med å måtte velge vår egen narrativ, slik Buerghel og Noack har fått muligheten til å gjøre.

For documenta 12 er så tydelig deres narrativ, at det blir åpenbart at alle må gjøre sin egen rute gjennom utstillingen, og siden utstillingen er så åpen, så uten røde tråder, så blir det nettopp det man som publikummer tvinges til å gjøre. Man må selv gjøre valg. I Lyon er utgangspunktet tilsynelatende et mer åpent konsept, men resultatet er en langt mer lukket narrativ hvor man følger det forløpet utstillingen legger opp for en. I den forstand oppsummerer kanskje Lyon 90- og 00-tallets fiktive åpenhet, mens d12 peker fremover mot what is to be done. Men jeg tror egentlig ikke Lyon-konseptet er oppbrukt. Problemet med å gjøre et slikt konsept er egentlig bare logistikk, for utstillingsmessig fungerer det helt fint. Det eneste jeg savnet, som hadde løftet konseptet ytterligere mange hakk, var hvis de utvalgte kuratorene også hadde forpliktet seg til i løpet av utstillingsperioden å tilbringe en uke som publikumsguide til sitt verk. Det hadde vært fantastisk.

PE: Du har rett i det at jeg åker på biennaler først og fremst for at jeg har en passion for kunsten. Jeg vill se bra kunst presenterad på ett sätt som får min hjärna och mitt hjärta att ticka. Det var detta som sagnades i Venedig, Kassel och Istanbul och det verkar som om jag borde åka till Lyon. Och fan, Athen också. Men trots alla hårda ord om Istanbul tycker jag personligen att Hanrous försök att definiera samtiden och påverka framtiden är ett mer intressant och sympatisk grepp än ett skitnödigt försök att visa vem som var viktig i förra decenniet eller det banala famlandet att söka omdefiniera ett historiskt narrativ à la documenta.



Publikum foran installasjonen av Tomas Saraceno (invitert av Daniel Birnbaum), *Flying garden/airport city/60SW*, 2007. 60 ballonger, tråder. Courtesy: Kunstneren og Tanya Bonakdar Gallery, New York, Andersen_s Contemporary, København, og Pinksummer Contemporary Art, Genova. foto: Blaise Adilon

EH: Men jeg tror ikke documenta 12 egentlig handler om å skrive om historien. Jeg tror det handler mer om en anerkjennelse av at når det gjelder kunsthistorien så handler enhver historie egentlig primært om personlige valg, og der er vi ved nok et likhetstrekk med Lyon, for der er det også helt åpentbart personlige valg det handler om. Forskjellen, og det som i mine øyne gjør documenta sterkere, er at vi der møter et langt mer radikalt formulert poeng ettersom det hele presenteres for et kvasi-kanonisk kjempekompleks av en utstilling. Fokuset på 00-tallet gir også Lyon et slags døgnflue-element som kanskje tar litt brodden av poenget som har med utvalg å gjøre, og som egentlig er det mest interessante slik jeg ser det.

PE: Visst handler curatering om personlige val i slutänden,

och bör så få vara. Men jeg vill fortfarande mena att det vilar ett tungt ansvar om man är curator för en megautställning som kommer att påverka hur man ser både historien, nutiden och framtiden – just den där kanoniseringen du talar om. Som summering kan vi säga att höstbiennalerna väljer att hantera problematiken lite olika: Obrist väljer att outsource' ansvaret och skitnödigt lägga det på andra, Hanrou opprepar sig själv in absurdum och Buerghel/Noack... kan vi nog fortsätta gråla om länge.

¹ Erlend og jeg tråffades för första gången på väg till Seoul på en tre-veckors workshop i somras.

Enquête

KUNSTJOURNALENS ENQUÊTE OM 00-TALLET

Vi har spurt en rekke aktører tilknyttet norsk kunstfelt følgende spørsmål:

- 1 Ser du noen tendenser du mener er karakteristiske for samtidskunsten på 00-tallet?
- 2 Hvilke hendelser eller endringer ser du som de viktigste for utviklingen av kunstfeltet på 00-tallet?
- 3 Hvilke kunstnerskap representerer 00-tallet for deg, og hvorfor?

Jan Christensen

1 En økt kommersialisering av samtidskunsten har skapt bedre realiserings- og utstillingsmuligheter for unge kunstnere i dag. Det finnes en bredere scene, både lokalt og internasjonalt, og det finnes flere måter man kan finansiere sin praksis på. Forståelsen av kunst som et bredt fag er større, og den presenteres og diskuteres i flere andre fora enn i tradisjonelle gallerier og akademier.

2 En tydeligere, mer aktuell kunstkritikk og en aktiv kuratorstand har endret miljøet tror jeg. Det er ikke nødvendigvis kunstnerne selv som driver utviklingen av faget (derimot bør kunstnerne muligens nå forsøke å ta dette til etterretning og ta den evnen tilbake). Miljøet er åpent for flere aktører med ulik bakgrunn. Hos unge kunstnere er det også en økt bevissthet om profesjonalisering og nettverksbygging og en større forståelse av den internasjonale kunstverdenen. Bruken av Internett som kommunikasjonskanal har økt aktiviteten og informasjonsmulighetene, samt utvidet debatten og gjort marginale prosjekter og informasjon tilgjengelig for flere.

3 I norsk sammenheng har Matias Faldbakkens kunstner- og forfatterskap vært det mest interessante og stimulerende innslaget vil jeg tro. Hans produksjon og hans holdninger er både inspirerende og utfordrende og helt klart viktige innspill. Han har i tillegg klart å ta kunstkritikken på forskudd og lammet debatten, noe som må sees som en sterk kunstnerisk kvalitet. Internasjonalt vil jeg trekke frem Tino Sehgal som en tilsvarende kunstner som jeg respekterer på linje med Faldbakken.

Jan Christensen er billedkunstner. Bor i Berlin og Skien.

Erlend Hammer

00-tallet er den store fortellingen om de små fortellingene. Som kommer til å vise seg å ha vært en liten fortelling i de store fortellingenes historie. 40 års "postmoderne teori" hadde liksom satt seg, og så var det mange små fortellinger man kunne bykse rundt mellom. Men så hopet det seg plutselig opp litt forskjellige kunstnerskap som på en måte passet inn i en fortelling, og det var visst kanskje sant det gamle ordtaket, at mange bekker små faktisk gjør en står å. Og så fikk man litt noia. Fuck! Vi skulle ha mange bekker små! Mange bekker små! Ikke stor å! Shit, shit, shit. Hva gjør vi liksom? Tja, øk da, den er kanskje ikke sååååå stor denne å. Kanskje mange bekker små også kan gjøre en liten, koselig å? Eller kanskje mange bekker små kan danne et slags nettverk av en å?

En stor å som er så snirklete og nesten så uoversiktlig at den ikke fremstår som en stor å, men nettopp som mange bekker små. Kanskje litt sånn som hvitveis? De henger visst sammen under bakken på noe vis. Dog ikke trær. Ibscenest fallogo-sentrissimo. 2004: hundre år siden nå! Selve dagen. Å!

Også TV da. Lost. Six Feet Under. Siste episode av Buffy. Dog ingen dødsfall så opprivende som da Adriana La Cerva ble drept på Sopranos fordi hun hadde samarbeidet med fedsa. Seriens kanskje mest gjennomgående uskyldige og sympatiske karakter ble ofret for at junkiekjæresten ikke skulle måtte leve som en stakkarslig familiefar resten av livet. Noen måneder senere slumper jeg til å gå på Michael Imperioli på gata i Tribeca, og i det jeg kjenner ham igjen reduseres jeg til en parodisk fan uten evne til å skille fiksjon og virkelighet: «Christoper, what the fuck!?! How could you let them kill, Ade, you fucking asshole?!» Har ennå til gode å gjøre noe lignende basert på en galleriutstilling.

Erlend Hammer er kritiker og stipendiat i kunsthistorie ved Universitetet i Bergen. Bor i Bergen og Berlin.

Gavin Jantjes

① Mangelen på kritisk holdning i kunstpraksis og diskurs, samt underskudd på kunstneriske visjoner i stor skala. Tendensen hos unge kunstnere til ikke å være i stand til å møte fraværet av politisk vilje til endring med positive alternativer. Tendensen i media til å diskutere kunst i relasjon til penger istedenfor til kulturell verdi. Til å tenke på kunst som en type underholdning mindre viktig enn fotball. Til å skape helter av kunstnere som har kommersiell suksess. Til å tilkjenne autentisitet hvor det er lite av den. Til å fortsette å ignorere lokale kunstscener utenfor vestens eu-rosentrisk scene.

② Den voksende markedsøkonomien i Europa, Kina og USA. Privat sektors overtakelse av visning og samling av ny kunst fordi offentlig sektor har liten vilje og evne til å gjøre det. Byggingen av nye museer uten langtidsplaner for finansiering av oppbygging av samlingen. Den personlige rikdommen hos medlemmer av styret i ledende museer i USA. Kvinners forsterkede rolle og økte deltakelse i kunstfeltet.

③ De som forutså det nye millenniumet: Joseph Beuys, Marcel Duchamp, Pablo Picasso, Tatlin.

Gavin Jantjes er billedkunstner og kurator på Nasjonal-museet for kunst, arkitektur og design. Bor i Oslo

Anne Szefer Karlsen

«For years they've been saying these things would change the world. Would mature from adding machines and typewriters to tools of the human spirit. Now; maybe it's coming true because of Internet.»

-Bill Cameron om datamaskiner, 1993.¹

Internett. Noe så enkelt som det. Det er noe selvfølgelig ved Internett. For selvfølgelig til å skrive om. Likevel kan det argumenteres for hvorfor Internett har stått for den viktigste utviklingen av kunstfeltet på 00-tallet. Informasjonen på Internett er fragmentert og uoversikkelig, samtidig som den potensielt er komplett. I dette virrvarr finnes overraskende kunstnerskap, tekster og fakta jeg til enhver tid kan finne fram til igjen ved å lete i bokmerkene jeg lagrer. Dette er en ny måte å orientere seg

innenfor kunstfeltet på, som helt og holdent er et resultat av Internett, og som påvirker kuratorers arbeid. Den siste tiden har kuratorer også synliggjort denne måten å jobbe på ved å invitere publikum til visninger av hva de har samlet sammen, enten fra Myspace, Youtube eller frittstående websider. Kommunikasjonen foregår dermed direkte med publikum via utvalgte verk, utvalgt informasjon og presentasjon på andre måter enn gjennom den tradisjonelle utstillingsformen. Nesten uavhengig av kunstneren selv blir informasjonen kommunisert. Informasjon og kommunikasjon er de to mest fremtredende kvalitetene til Internett. Jeg tror også dette er noe av grunnen til at kunstneres selvpresentasjon har nådd nye høyder.

På egen webside kan man presentere sitt arbeid, samtidig som dette kan spres av andre i kunstfeltet. Verk og aktivitet blir fjernet fra kunstneren som person på en måte som kanskje til og med kan være med på å oppløse noe av kunstnermyten? Gjennom tekst og bilde oppstår nettverk som igjen kan skape kontakt mellom ulike aktører innenfor feltet. Gjennom egne initiativ kan nettverket som omgir deg utvides uten grenser. Dette for meg nesten uforståelige nettverket, er noe som er med på å utvikle og definere kunstfeltet i dag.

¹ Sitat hentet fra filmen *The Internet*, postet på Youtube.com av Ajones47 30. juli 2006.

Anne Szefer Karlsen er billedkunstner og kurator. Bor i Bergen.

Tommy Olsson

① I grunden är det samma mönster som upprepar sig, men positionerna är en tanke mer extrema än tidigare. Det kan verka som en grad av kompromisslöshet har upparbetats, och jag menar det är en god ting. På den andra sidan; inget existerar utan sin motsats och vi ser också en god del viljelös och strikt karriärorienterat nonsens.

② På lokalt plan; det reintroducerade konstnärdrivna galleriets enorma kredibilitet som offensiv strategi. I ett större sammanhang, konstkritikens växande betydelse som dialogpartner med såväl konsten som publiken - men det är ett svar jag ger i dödsföraktande egeninteresse och som jag egentligen bara inbillar mig som en kommande möjlighet, även om mycket talar för det.

③ Jag kan inte förhålla mig till begrepp som «generationer» och «decennier» på allvar. Det slutar förutsägbart nog med att jag väljer namn som representerar mig och mitt perspektiv snarare än ett årtionde, och den som påstår sig kunna ge ett representativt utval av konstnärskap för en given period litar jag inte helt på. Så jag säger Marit Victoria Wulff Andreassen, Kristian Skylstad, Ivan Galuzin, Monica Winther, Ingela Grov, Andreas Glad, Kjersti Vetterstad, Siri Hermansen, Matias Faldbakken, Marius Engh och Gardar Eide Einarsson för att jag gillar dom och för att jag blev uppmärksam på deras arbete på den här sidan av millenieskiftet. Men det varierar kraftigt varför jag väljer just dessa. Vänta en halvtimme så ska jag säga tio helt andra namn, av helt andra grunder.

Tommy Olsson er billedkunstner og kritiker. Bor i Bergen.

Mark Sladen

① Hvis spørsmålet gjelder hvilke tendenser som interesserer meg, vil jeg nevne:

- a) en rekke tendenser fra tidlig i tiåret, som:
 - den komplekse narrative vendingen innen konseptuell praksis
 - bruken av hybrid kunst / dokumentarformer
 - interessen for å utforske det som er "feil"

- b) tendenser som fremdeles er aktuelle, blant andre:
 - en interesse for kunstpraksiser utenfor markedet og kunst skapt av ikke-profesjonelle
 - omfavnelsen av spesialiserte publikumsgrupper
 - en interesse for hele spekteret av menneskelige muligheter, inkludert irrasjonelle aspekter

② Dette spørsmålet er for omfattende.

③ Det er for tidlig å si hvilke kunstnere som vil representere tiåret, men om en ti års tid tror jeg vi fremdeles vil huske Pawel Althamer.

Mark Sladen er kurator og Director of Exhibitions, Institute of Contemporary Arts, London. Bor i London.

Åsa Sonjasdotter

① Noen har sagt at 00-tallet er samlernes tiår. Jeg tror en kan si at det stemmer, men det er også politikernes tiår. 00-tallet er kanskje det tiåret hvor en ikke snakker så mye om tendenser i kunsten som i kunstfeltets strukturer.

Kunsten som et rom for autonomi er endret til kunst sett som noe relasjonelt. Dette er en optimistisk endring hvis det innebærer at kunsten må leses innenfor sin egen verdiproduerende struktur. Men det åpner også opp for at kreative neoliberale politikere kan fremme en instrumentalisering av kunsten, gjennom endringer i finansieringsmuligheter. Så dette skiftet av synsmåte trenger å bli klargjort. Det behøves en dyptgående ideologisk debatt om kultur, maktstrukturer og demokrati, på samme måte som offentlige tjenester blir diskutert nå.

00-tallet har vært tiåret for "outsourcing". Institusjoner og biennaler mangler penger og benytter kreative strategier for å finne finansiering. Vi har allerede sett flere eksempler på sammensmeltning av offentlig og privat finansiering, slik det kommer frem i IAS-PIS' utgivelse *European Cultural Policies 2015*. Den 4. Berlinbiennalen approprierte tidligere, vellykkede, radikale forsøk på å bringe kunsten ut av institusjonene, men plasserte hendelsen langs Berlins viktigste gallerigate. "Street level" ble gjort "chic", samlere fløyet inn, og det ville ikke overraske om kunstmessene nå flytter ut av de kjedelige kunstmessebygningene og inn i kunstinstitusjoner, spennende nedlagte fabrikker eller andre eksotiske steder.

② USA som dominerende i vestlig kunst er historie. Vestlig kunst som dominerende i verden er ikke det enda. documenta 11 manifesterte en endring i landskapet, men ikke i maktposisjonene. Kunstnere fra den tredje verden risikerer et backlash, slik kvinnelige kunstnere opplevde etter 70-tallet. Nå er kunstscenen åpen for alle, det er opp til enhver å få suksess eller ikke, farget eller hvit. En kunstner venn fra Costa Rica sa: «We are interesting because we are still cheaper than western artists». Nylig hørte jeg noen samlere klage over at kinesiske kunstnere har blitt så dyre.

③ Mange kunstnere insisterer fremdeles på integritet, på et sakte tempo, på diskurs og på estetikk som en produktiv del av diskursen, på kunst som noe mer enn en

vare, selv om dette har blitt vanskeligere. Det er slående når man ser på «WACK!», en stor utstilling av 70-tallets feministiske kunst på MOCA, at så mange av kunstnerne arbeidet på utsiden av datidens etablerte kunstscene.

Åsa Sonjasdotter er billedkunstner og professor på Høgskolen i Tromsø – Avdeling for kunsthøgskolen, kunstakademiet. Bor i Berlin og Tromsø.

Karolin Tampere

① Dette tiåret preges av å gå vekk fra et selvhøytidelig og selvmytologiserende vestlig kunstperspektiv, til en forståelse av kunst ut fra et historisk-politisk og postkolonialistisk perspektiv. Det eurosentrisk kunsthierarkiet har blitt problematisert; først gjennom Okwui Enwezors statement med documenta 11 (2002), så gjennom den økonomiske veksten i Østen og den tredje verden.

Samtidig som 9/11 var et vendepunkt, hvor både patriotisme og antiamerikanisme synliggjorde en ny generasjon kunstnere (også i Europa), eksploderer en ny jappetid for kunst i land som Kina og India. Kunstmarkedet er utvidet med flere gallerier, samlere, kunstnere og kuratorer, parallelt med et esende biennalemonster som svulmer ut over alle kontinenter, og plasserer kunsten i en utsatt rolle som spillebrikke i den kulturpolitiske og økonomiske maktkampen.

For den norske kunstscenen har utbredelsen av kunstnerdrevne visningsrom og initiativer vært viktig. Tilkomsten av de nye norske kommersielle galleriene viser til et marked for norsk samtidskunst også på en internasjonal scene. Temporære utstillinger i tomme fabrikklokaler, samarbeidsprosjekter og sjangeroverskridelser er kanskje en karakteristikk av en ny 00-generasjon, men også nærmest en videreføring av nittitallets DIY-scene, 15 år etter.

Hånd i hånd med storsatsninger som overkokte store frosker ved Nasjonalmuseet vandrer også debatten om prosjekter i det offentlige rom. «Kunstneriske forstyrrelser» kuratert av Per Gunnar Tverrbakk, er et prosjekt som viser til interessante prosjekter og utfordringer rundt steds-, dialog- og prosessrelaterte verker, parallelt med å utforske ulike måter for produksjon og formidling av samtidskunst i dette millenniumet.

På utdanningsfeltet har byråkratiets kvelende tak på kunstutdanningen stått i motsetning til inflasjonen av kuratorer og utstillingsprosjekter. Dette har vist en økt mulighet for profesjonalisering innenfor kurator- og kunstfaget.

② New Medias fall – back to basic. Kunstfeltet har spist seg inn i de fleste fagområder, og tidlig på 00-tallet hang fortsatt ideen om en sterk New Media-bølge igjen. Dette feltet hadde sin storhetstid som en slags utopisk futurisme, men har nå mistet sin posisjon. Fokuset ble i stedet rettet mot kunstneren som forsker og kunnskapsprodusent. Gjennom kartlegging og arkivbygging utveksler denne kunstnerrollen kunnskap over flere fagområder. I den senere delen av tiåret ser man en nesten motsatt parallell tendens, hvor den ”introverte, mystiske og inderlige” kunstneren står i fokus. Kunstnere jobber igjen med en mer subjektiv forskningsstrategi. I en slags ekspresjonisme-revival dyrkes og romantiseres undergrunnskulturer med et estetisert blikk. Outsideren, representert ved amerikanske sekter og masse mordere, skatekultur, graffiti, black metal, white trash-kultur eller en generell holdning preget av ”sex, fuck you og kjønn all over the place”, pakkes inn i en (paradoksalt) idé om en ”tilbakevending til det virkelige”. Tegning har også hatt en tilbakekomst, og innehar nå en sterk posisjon, likevel er de generelle tendensene innenfor kunsten kanskje mer styrt av økonomi enn av kunstens ”evolusjon”.

I amerikansk kunstproduksjon etter 9/11 ser man en tydelig tilbakevending til maleriet, kunstneren og kunstens rolle. Fokus ble igjen rettet mot det romantiske, samlende, drømmende og det mystiske; samt til narrativer, fantasier og private mytologier. «Of Mice and Men» (Berlinbiennalen 2006 kuratert av Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni og Ali Subotnick) viste verker som innehar disse elementene. Selve visningskonseptet til The Wrong Gallery's bidrag som kuratorer for biennalen, fremhevet dessuten i seg selv kunstens tilbakevendende rolle som noe opphøyet, hellig og helende. Likevel var denne vendingen unntatt modernistisk vinkling. Maleri fra Leipzig- og Dresden-skolene er også et 00-tallsbegrep.

Åpningen for mangel på suksess (failure) i både kunstneriske og kuratoriske prosjekter, er en tydelig gjenganger i den senere delen av dette tiåret. Her har også institusjo-

nene lagt seg i samme bane, med ulike forsøk på en revitalisering av sin posisjon. Utstillingskonsepter adopterer ofte strategier som tilnærmer seg en kunstnerisk praksis. Dette ser man tydelig i utstillingsrekken «Academy» (med Irit Rogoff som ledestjerne) og «Istanbul» (Istanbul Biennalen 2005 av Charles Esche og Vasif Kortun), som begge lokker publikum inn i en mer aktiv og deltakende rolle. Seminar- og workshopformatet er også i vinden, for eksempel i form av kunnskapsbygging og utveksling gjennom residenser. Et av de mest interessante prosjektene i denne sjangeren er Manifesta 6 som skulle gjennomføres i Nicosia, Kypros, men ble kansellert blant annet på grunn av en politisk anspent situasjon mellom Tyrkia og Hellas. Nå, nesten et år etter, er Manifesta 6 nærmest blitt et manifest for en inkludering av ”failure” i seg selv.

Informasjonstilgjengelighet og mulighetene for kontinuerlig tilstedeværelse, gjennom utvidede reise muligheter, nettverks- og informasjonskanaler på Internett, er noen innflytelsesrike tendenser for vårt tiår.

③ «Cork Caucus», hvor kuratorene Annie Fletcher og Charles Esche samlet kunstnere, filosofer og kuratorer til den irske byen Cork, for en månedens opphold med seminarer, events og diskusjoner som var åpne for publikum. Se www.corkcaucus.org

Sørfinset skole, the nord land (startet 2004) drevet av Geir Tore Holm, Søsja Jørgensen, Rirkrit Tiravanija og Kamin Lertchaiprasert, har en interessant vinkling. Med en sosiopolitisk og økologisk bevissthet utveksler man lokal og ekstern kunnskap gjennom å invitere inn publikum både som deltakere og bidragsytere. Kombinasjonen Nord-Norge og Nord-Thailand ligger som base for dette prosjektet, hvor østlig, norsk og universelt hverdagsliv på ulike vis fusjoneres med kunst, uten at denne mister sin identitet.

Phil Collins' *Return of the Real* kan representere lengselen etter kunsten som en kanal tilbake til ”det virkelige”. Tittelen er lånt fra Hal Foster sin bok *The Return of the Real* (1996) og kan kanskje fungere som en rød tråd fra det nittitallet vi refererer til.

Den nederlandske kunstneren Bas Jan Ader, som i 1977 forsvant med sin båt under et forsøk på å krysse Atlanteren

(*In Search of the Miraculous*), har endelig fått sin tilbakekomst med store utstillinger etter sin død. Inderligheten, det ofte mislykkede og det romantiske han viser gjennom arbeidene *I'm too sad to tell you* og *Thoughts Unsaid, Then Forgotten*, kan være en oppsummering av hvor jeg mener mye av fokuset i kunsten beveger seg nå.

Karolin Tampere er billedkunstner og kurator. Bor i Amsterdam og Bergen.

Jorunn Veiteberg

① Ein tendens som interesserer meg er den store interessa blant mange bildekunstnarar for design. Det viser seg i ei etterlikning av det visuelle språket til piktogram, logoar, reklame og motefotografi. Men det viser seg også i ei interesse for ting og interiør. Slik har det vore før også, vil kanskje somme hevda. Donald Judd laga for eksempel møblar som har sterk slektskap med skulpturane hans. Skilnaden er at mens Judd såg design og kunst som heilt skilde aktivitetar, så er det i dag oppstått nokre praksisformer som gjer eit slikt skilje uinteressant, for ikkje å seia meiningslaust. Det vi kan finna i bøker og museumsutstillingar om og med ”designkunst” og ”sosial design” er kunst som på ulike vis grip inn i det sosiale livet og kommenterer dette gjennom objekt som også har ein bruksverdi. Eg tenkjer på Andrea Zittels campingvogner, Lucy Ortegas og Alicia Frames klede (og performances), men også på arbeida til Thobias Rehberger, Jeppe Hein og Olafur Eliasson.

Ein del av denne tendensen er også at det har oppstått mange grupper som er tverrfagleg samansett med personar utdanna innanfor arkitektur, design, kunsthandverk, bildekunst og mote. Med namn som Idiots, Bless, Uglycute, Lagombra og Temp signaliserer dei ein ambivalens både til konvensjonelle designideal og kunstinstitusjonen, samstundes som arbeida deira blir utstilte og kommenterte innanfor begge desse felta.

② Den store motsetninga for meg i holdninga til kunst handlar om forholdet mellom ideen (innhaldet, temaet) og materialiseringa av denne. Litt enkelt sagt er spørsmålet om *kva*, altså ideen, overordna, sideordna eller underordna *korleis* når ein lagar kunst. Sjølv legg eg stor vekt på *korleis*. Det finst mykje kunst med eit temmeleg banalt eller uinteressant innhald, men som likevel kan vera djupt

fascinerande gjennom måten stoffet er formidla på. Er presentasjonen derimot visuelt tørr og gjerrig eller på andre vis anti-sanseleg, melder eg pass. Dette handlar om estetikk, og om kor vidt estetikk er viktig i kunsten.

Lenge var svaret nei, i alle fall i følge konseptkunstens fedre, og spørsmålet nærast tabu. Men sidan 2000 har ei rekkje utstillingar og bøker utforska omgrep som det vakre kontra det heslege som verdiar, og vektlagt kunstens sanslege og affektive aspekt.

Jamvel innanfor konseptkunsten talar ein no om

Kunstens oppgåve er også å vera kritisk, men likevel er ikkje retten til å ytra seg det same som ein plikt til å gjera det,

ei estetisk vending det siste tiåret, slik også estetisk vurdering er på veg tilbake i kunsthistorisk praksis.

Men det viktigaste som har hendt hittil, er krisa som oppstod i kjølvatnet av

Muhammedkarikaturane i den danske

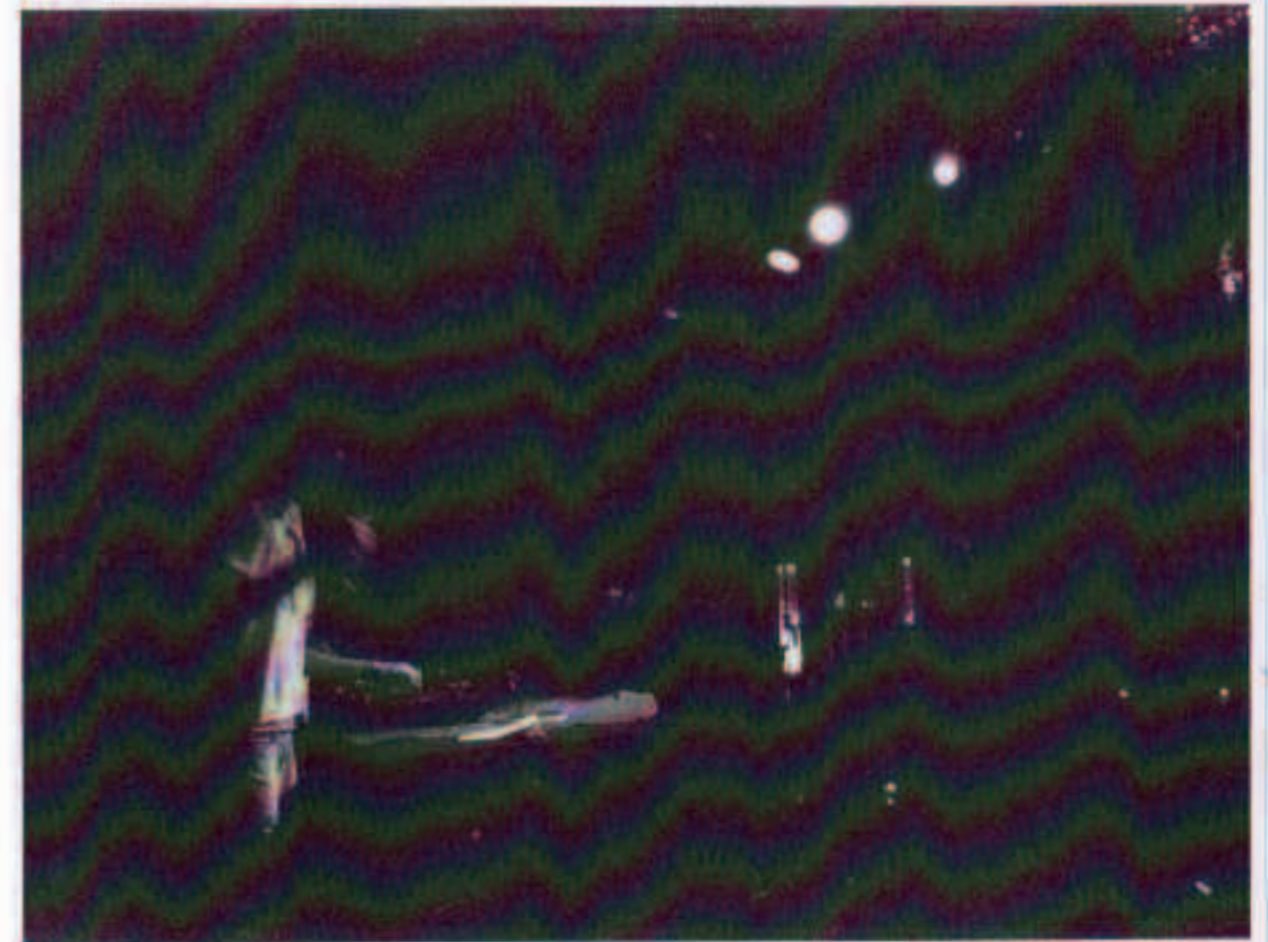
avisa *Jyllandsposten* våren 2006. Om kunstlivet

har tatt innover seg dette, er derimot meir uvisst. Krisa lærte oss mykje om bildets makt – heilt konkret gjennom at fleire personar mista jobben og hamna i fengsel for å ha trykt teikningane, og meir generelt gjennom eit større medvit om kva ytringsfridom vil seia. Kunstens oppgåve er også å vera kritisk, men likevel er ikkje retten til å ytra seg det same som ein plikt til å gjera det, og kva med om tanken for dei som provokasjonen kan ramma, og dei utfordringane som multikulturelle samfunn og globaliserte media representerer?

③ Kunstnarskap går ikkje ut på dato, men interessa for dei kan svinga. Sjølv har eg vore opptatt av Eva Hesses kunst sidan eg var student på 70-talet. Ho døydde i 1970, men fekk litt av ein renessanse etter ei stor utstilling i USA og Europa i 2002. Etter det har det kome ein straum av bøker og tidsskriftartiklar. Kva er det som gjer at kunsten hennar kjennest aktuell i dag? Kanskje at arbeida er så vanskelege å kategorisera og plassera i bås? At dei er utan den patosen som pregar mange av verka til dei mannlege minimalistkollegane hennar? At dei er fulle av humor? At dei er absurde? At her finst referansar til kropp og seksualitet? Dette er i alle fall kvalitetar som finst i mykje av den kunsten eg fell for – før som no.

Jorunn Veiteberg er kunsthistoriker, skribent og professor II ved Kunsthøgskolen i Bergen. Bor i København.

Eremita rebel against the power of the kings and for their romantic nature, secrecy should be the rule.

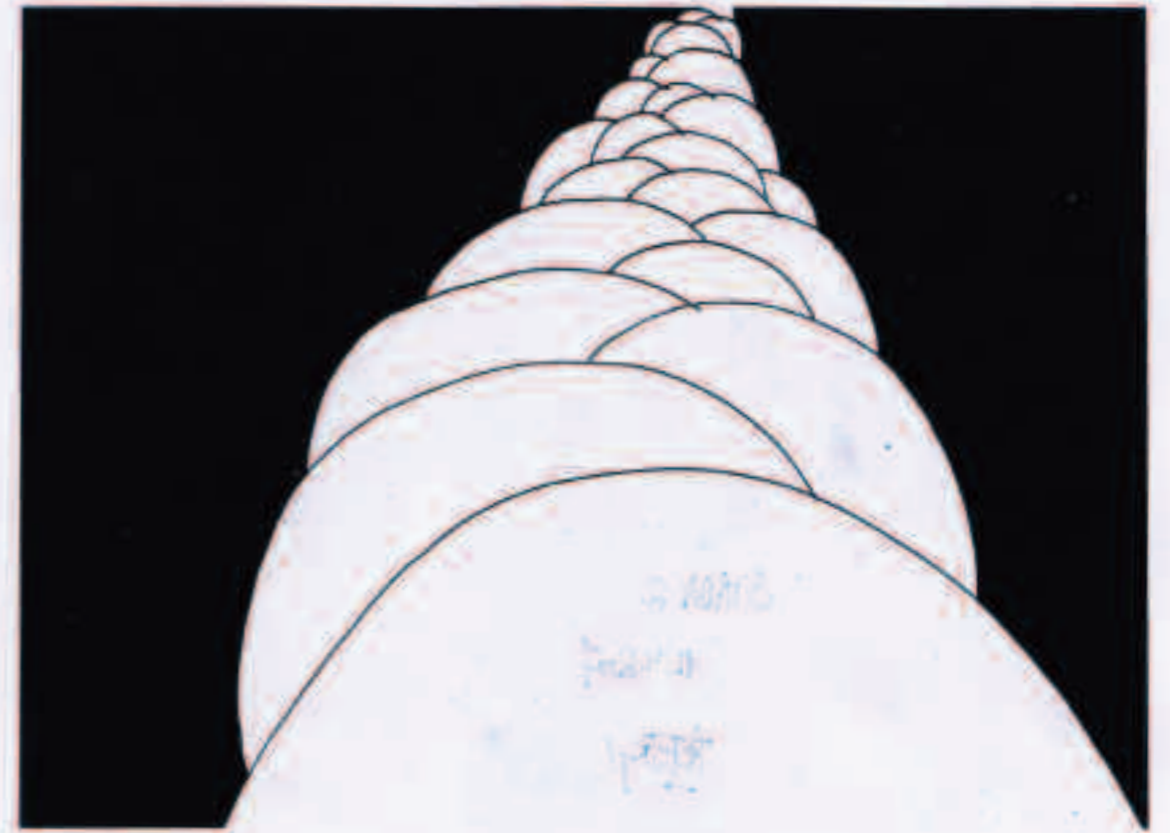


The movement of zero is the introduction into the minimalism of the 21st century, a tool for the next millennium.

Eremita rebel against the power of the kings and for their romantic nature, secrecy should be the rule

SEX TAGS

Original tegning *Degos Wetlook* av Johannes Høie. Originalfoto av Atle Meyer



Whatever the case, whether defining social structures in the positive or the negative; the line is rational, bold and monumental. It draws us into its world and presents itself as something that can, or indeed must, be considered as relevant to experience.

Ane Hjort Guttu:

TALE VED AVDUKING AV SKULPTUREN *GRORUD-T-BANESTASJON, HÅKON MJELVA, 1966*

Oslo, 16/8 2006

Når man går av T-banen på Grorud stasjon, må man bevege seg gjennom et underjordisk gangveinett for å komme opp på Grorud senter. Dette gangveinettet møtes i noe man kan kalle et gangveikryss, fremdeles under jorda. Midt i dette gangveikrysset ligger en diger kampestein. Det elektriske lyset er svakt der nede, men man kan skimte steinen, samt to konkurrerende grønnsaksbutikker. Fortsetter man videre opp en vindeltrapp, ender man oppe på bakkenivå, men stadig under et slags tak, båret på fire søyler. Denne konstruksjonen tegnet arkitekt Håkon Mjelva som kronen på verket for den daværende endestasjonen på Grorudbanen. Den sto ferdig i 1966, for akkurat 40 år siden. Taket er laget av betong, og skulle egentlig huse en kafeteria, men den ble aldri realisert.

Nå står man altså midt på Grorud. Herfra kan man for eksempel ta drosje, for taket brukes nå primært som drosjeholdeplass slik at drosjesjåførene kan ha ly mot vær og vind. De pleier å kjøre bilen innunder, åpne døra og strekke på beina mens de tar en røyk.

Også avisbudene benytter seg av dette taket. De lenker trallene sine fast til rekkverket som går rundt nedgangen til T-banen. Lysrørene i himlingen har sluttet å virke, så det er nok temmelig mørkt om vinteren når budene plukker opp avisene sine klokka fem om morgenen. Kanskje er det bare kupeen fra en eventuell drosje på vakt som lyser i mørket. I hvert fall kan man gå ut fra at avisbud og drosjesjåfører, dersom de altså møtes her, veksler noen ord før avisbudene drar ut på sin runde.

Ellers står av og til ungdommen og prater ved vindeltrappa. De sitter på rekkverket eller støtter seg til det. De kan handle for eksempel brus på Narvesen som også finnes der nede under jorda, og som er åpen til fem på ni, mens Grorud senter stenger åtte.

Det er også noen ganske få mennesker som bare er under denne paviljongen av og til. De går liksom litt rundt der. De kan stå og titte ned på T-banene som kommer og går, med god utsikt mot de fem store blokkene på Ammerud og skogen bak dem igjen. Eller de bare krysser under taket på vei til sin parkerte bil.

Dette er nok de menneskene for hvem dette byggverket har en betydning. Langt de fleste på Grorud er enten uinteresserte eller direkte negative til Håkon Mjelvas senmodernistiske tak, og flere har ytret ønske om at det ble revet. Hvis så skulle skje, finnes det altså nå en modell av byggverket i form av denne prydsulpturen i størrelse 1:50. Ideen ble opprinnelig utformet til en utstilling kalt Vækerø Skulpturhage, og skulpturen var tenkt oppsatt i en avskjermet del av en privat hage. Nå er den istedet plassert i den sosialt ekstremt velfungerende Frognerparken, ikke langt fra Oslos største lekeanlegg som snart kommer opp i bakgrunnen. I motsetning til Grorud ånder Frogner av stabilitet; trafikknutepunkter blir pusset opp og slitte lekeskulpturer byttet ut. Jeg håper dermed at dette symbolet for østkantens mange motsetninger kan stå her og bare vare, ut i en fjern framtid.



«Et eneste reelt arbejde er tilbage: at rekonstruere samfundet på et andet grundlag»

Bemærkninger om situationisterne, dada og samtidskunst, eller om forskellen mellem reaktionært divertissement og den nye livsstil

MIKKEL BOLT

1960'ernes billedkunst er kommet i fokus. En af de mest markante tendenser inden for såvel samtidig kunstkritik som kunsthistorie er forsøget på at læse samtidskunsten som en form for fortsættelse af 1960'ernes billedkunst.

Det engagement som situationisterne lagde for dagen, og de ekstreme krav de fremsatte, synes på mange måder ikke længere at være at finde i kunsten.

Konceptkunst, minimalisme, fluxus, performancekunst og andre praksisser er i de senere år blevet objekt for ny interesse. Denne interesse har selvfølgelig at gøre med det forhold, at 1960'ernes billedkunst nu synes tilpas langt nok væk til, at kunsthistorikere kan analysere periodens udtryk. Efter 1980'ernes opposition mellem repræsentationskritisk postmoder-

nisme og maleriets genkomst er et nyt kritisk paradigme dukket op inden for kunsten, der i højere grad fremhæver forbindelserne mellem f.eks. den postmoderne kunsts brug og tematisering af det urbane rum og tidligere kunsts aktivering af og interventioner i byen. Der er da heller ikke tvivl om at den udvidelse af kunstbegrebet, der skete i løbet af 1950'erne og 1960'erne, har haft stor betydning for senere kunst, blandt andet 1990'ernes relationelle æstetik, kontekstkunst og installationskunst. En egentlig interæstetisk og beskueraktiverende kunst så dagens lys i 1960'erne, og ready-made-princippet fik breddevirkning på det tidspunkt.

Som en naturlig konsekvens af denne udvikling, hvor en række af 1960'ernes kunstneriske praksisformer bliver viet ekstra opmærksomhed, så er Situationistisk Internationale for alvor blevet en del af kunstinstitutionens mainstream med udstillinger på museer i Wien, Barcelona Karlsruhe og Basel, publiceringen af op til flere biografier om Guy Debord og kunsthistoriske afhandlinger om f.eks. situationisternes interesse for det urbane rum. Situationismen er pludseligt overalt. En del af samtidskunsten referer da også til de situationistiske teorier og benytter sig af termer og begreber løftet fra det situationistiske univers. Der synes

dog at være langt fra samtidskunstens relationelle æstetik med dens diskussionsplatforme og kogte nudler til situationisternes præcise sociale interventioner, der frem for alt skulle være effektive og kritiske. Størstedelen af det arbejde, som den situationistiske gruppe udførte, nemlig at analysere den historiske situation og skabe en kritisk teori om klassesamfundet, er da også helt fraværende i den samtidige billedkunst, der heller ikke ligefrem kan siges at være antagonistisk over for kunstinstitutionen. Det engagement som situationisterne lagde for dagen, og de ekstreme krav de fremsatte, synes på mange måder ikke længere at være at finde i kunsten. Og hvis vi kan genfinde noget af det situationistiske projekt i globaliseringsbevægelser som Black Block, så er det som oftest uden den totalistiske og voldsomt radikaliserede retorik, som i sin tid kendetegnede situationisterne.

Interessen for Situationistisk Internationale var længe om at manifestere sig; når man ser bort fra få undtagelser, bestod litteraturen om organisationen indtil 1989 stort set kun af redegørelser forfattet af personer, der på forskellig måde havde en mere eller mindre direkte tilknytning til gruppen.¹ Selvom der blandt disse findes virkeligt gode analyser, så lider størstedelen af at være ufordøjede og eftersnakkende præsentationer.² En af årsagerne til den relativt sene reception af Situationistisk Internationale er selvfølgelig situationisternes egen afstandtagen til enhver kulturel institution og deres særlige voldsomme retorik og selvdiskursiverende skrivestil, der gør det besværligt at analysere materialet.³ Det er således først inden for de senere år, at den kunsthistoriske disciplin har fundet plads til det situationistiske projekt i sine oversigtsbøger om moderne kunst.⁴

Den del af kunst- og kulturhistorien som på mange måder burde være mest interesseret i de situationistiske teorier og den situationistiske praksis, nemlig avantgardeteorien, har vist en forbløffende evne til at marginalisere, hvis ikke helt overse Situationistisk Internationale. Situationisterne



J. V. Martin: *Arbejderklassens frigørelse skal være deres egen sag*, 1964, postkort.

optræder hverken i 1970'ernes forskellige marxistiske og kritiske teori-inspirerede avantgardeteorier som f.eks. Peter Bürgers efterhånden klassiske *Theorie der Avantgarde* fra 1974, de er fraværende fra 1980'ernes postmoderne teorier, ligesom de heller ikke figurerer i 1990'ernes dekonstruktive revisioner som f.eks. Hal Fosters *The Return of the Real*. Det kan virke paradoksalt, at avantgardeteorierne ikke fokuserer på Situationistisk Internationale, da denne gruppe netop var optaget af at nytænke og omformulere forholdet mellem kunst og politik og ønskede at integrere kunst i hverdagen.

Trods sine ikke mere end godt 100 sider har Bürgers bog sat scenen for senere diskussioner af forholdet mellem autonomi og forsøget på at nedbryde grænsen mellem kunst og liv.⁵ Med udgangspunkt i en forestilling om institutionen kunst og udviklingen af denne skriver Bürger en historie om, hvorledes mellemkrigstidens avantgarde, af Bürger benævnt den historiske avantgarde, i erkendelse af kunstværkets begrænsede sociale effekt tilstræbte at ophæve skellet mellem kunst og liv. Kunstens autonomi blev prygelknabe for dadas, surrealismens og den sovjetrussiske konstruktivismes provokationer. Bürger privilegerer disse grupper og affejer efterkrigstidens neoavantgarder eksemplificeret af kunstnere som Arman, Spoerri og Warhol som en farceagtig repetition af den oprindelige, 'autentiske' avantgardes heroiske fallit. Denne afvisning finder sted så at sige *en passant*, og Bürger underbygger ikke sin vurdering på nogen nævneværdig måde i bogen. Affejningen af neoavantgarden har da også siden hen givet anledning til en række kritiske indvendinger mod Bürgers teori, der alle på forskellig måde har forsøgt at revidere synet på den ifølge Bürger senere ikke andet end selvreferentielle og impotente neoavantgarde og udstyre den med et kritisk potentiale. Kunsthistorikere Benjamin Buchloh og Hal Foster, der begge er associeret det indflydelsesrige amerikanske tidsskrift *October*, har hver især kritiseret Bürger og argumenteret for, hvorledes det faktisk først er med neoavantgarden, at der sker en reel udfordring af kunstinstitutionen og ikke blot en kritik af de enkelte kunstneriske mediers konventioner.⁶ Buchloh og Foster argumenterer begge samtidigt for, at konceptkunstnere som f.eks. Marcel Broodthaers og Hans Haacke agerer kritisk i kunstinstitutionen og synliggør en række af de mekanismer, som får institutionen til at fungere, og som gør det muligt for den at forlene kunstværker med aura og værdi. I denne sammenhæng er det interessante imidlertid, at disse litteraturteoretikere og kunsthistorikere på tværs af

Situationisternes satsning på den revolutionære livskunst ser næsten ud som om den er for radikal for avantgardeteorierne

deres forskellige vurderinger af efterkrigstidens kunst er slående enige om *ikke* at inddrage Situationistisk Internationale, selvom netop denne gruppe eksplicit så sig som en forlængelse og radikalisering af mellemkrigstidens avantgarde, og mere end nogen anden gruppe i 1950'erne og 1960'erne kan siges at have forsøgt at politisere kunsten og destruere skellet mellem kunst og liv. Situationisternes satsning på den revolutionære livskunst ser næsten ud som om den er *for* radikal for avantgardeteorierne.⁷ Men dette burde ikke være tilfældet. For selvom Situationistisk Internationale på mange måder adskiller sig fra tidligere, samti-

dige og senere kunstneriske praksisser, så deler de dog præmis med disse, idet også situationisternes kritik af kunsten og ønsket om at ophæve den i hverdagen, er baseret på en underliggende tro på den kunstneriske proces' særlige natur. Idet situationisterne radikaliserer avantgardens forsøg på at ophæve kunstens institutionaliserede autonomi, så fanges de i en dobbeltbinding: troen på

den autonome kunstneriske proces' frigørende kraft og behovet for at denne har en direkte virkning i verden.⁸

Situationistisk Internationale er ikke desto mindre hverken protagonist eller bifigur i den historie som avantgardeteorierne har formuleret, selvom disse netop intenderer at kortlægge den kritiske kunst, som efter Anden Verdenskrig kan siges at fortsætte den historiske avantgardes angreb på kunstinstitutionen. På forskellig måde redegør alle avant-

gardeteorierne for hvorledes der er sket et skifte med den kunstneriske produktion og reception fra 1920'erne og til 1950'erne og 1960'erne med overgangen fra den historiske avantgarde til neoavantgarden. Med fremkomsten af hvad vi i mangel af et bedre ord kalder 'postmodernismen', skete der en forvandling af avantgardens mulighedsbetingelser, en forvandling der syntes at umuliggøre den historiske avantgardes provokerende angreb på kunstinstitutionen, en forvandling der gør det endnu mere umuligt at artikulere kritik af det borgerligt kapitalistiske samfund. Denne umulighed forsøgte situationisterne at bebo, og de registrerede som deres samtidige den forvandling som kunsten var ved at undergå; Situationisterne opfattede blot denne som et ubetinget forfald, hvorimod kunstnere som f.eks. Andy Warhol og Marcel Broodthaers på forskellig facon

perverst øjnede muligheder i kunstens stadigt større sammensmeltning med kulturindustrien. Situationistisk Internationale kom til at udgøre en sidste enklave for forsøget på at ophæve kunsten og lade den indgå i en revolutionær antipolitisk aktivitet. Det var netop fordi organisationen blev fanget i denne hastigt accelererende historiske udvikling, hvor kunsten nærmest ændrede karakter, at deres teorier er så storladne, at teorien om skuespilsamfundet udbasunerer med en nærmest verdenshistorisk kraft. Avantgardens eksistensbetingelser eroderede under fødderne på situationisterne, og det var derfor, man ifølge dem aldrig kunne være radikal nok, aldrig kunne være konsekvent nok i overskridelsen. Og det var også derfor at de så desperat forvandlede deres omgivelser til en ørken og ekskluderede hinanden. Den mindste tilkendegivelse fra den etablerede venstrefløjs og kunstinstitutionens side var det samme som døden. Derfor var de hele tiden på flugt, til sidst også fra sig selv og de tilhængere der i kølvandet på maj '68 meldte sig under fanerne.

Dadaistens og den unge situationists afvisning

Det paradoksale forsøg på på én gang at afvise kunsten og i særdeleshed dens samtidige udtryk og realisere kunsten, kom bl.a. til udtryk i en brevveksling mellem den situationistiske gruppes centrale aktør, Guy Debord og den tidligere berlinerdadaist Raul Hausmann. I et brev til Hausmann dateret den 31. marts 1963, redegør Debord for Situationistisk Internationales syn på den samtidige kunst: «[E]nhver neodadaisme er i dag en gentagelse –

mere eller mindre forstillet – af dadaismens formelle udseende suppleret med en ideologi, en 'retfærdiggørelse' som altid er reaktionær.»⁹ På sin karakteristiske tørre måde affejede Debord bombastisk alle samtidige kunstneriske praksisser som værende irrelevante og uden kritisk potentiale. Fluxus, Nouveau Réalisme eller

tachismen blev alle hudflettet af Debord, som klandrede dem for at fortsætte med at skabe kunstværker, udstille malerier og udføre aktioner som om intet var hændt, som om kunsten stadigvæk besad evnen til at kritisere den borgerlige, kapitalistiske verden, dens stat, økonomi og kultur. Dette var ifølge Debord og situationisterne imidlertid ikke tilfældet; i sin institutionaliserede form som en specialiseret aktivitet var kunsten død. Som en kritisk aktivitet, der pegede på samfundets knægtelse og udgræns-

I sin institutionaliserede form som en specialiseret aktivitet, var kunsten død.

Situationistisk Internationale kom til at udgøre en sidste enklave for forsøget på at ophæve kunsten og lade den indgå i en revolutionær antipolitisk aktivitet.



Asger Jorn & Guy Debord: *Fin de Copenhague*, 1959



Situationistisk Internationale stiftes i Cosio d'Arroscia, Italien, 1957. Fra venstre til højre: Pinot Gallizio, Piero Simondi, Elena Verrone, Michèle Bernstein, Guy Debord, Asger Jorn, Walter Olmo.

ning af kreativitet og anarkistisk fantasi, fungerede kunsten ikke længere. Den var blevet opslugt af den frembrusende konsumkultur, der udviklede sig i Europa efter Anden Verdenskrig, og som havde givet kunsten en ny rolle som social kit. Der var ifølge situationisterne sket en forvandling af kunstens produktions- og receptionsbetingelser, kunst fungerede nu uundgåeligt som samfundskonsoliderende, det enkelte kunstværk kunne ikke undslippe institutionens fangarme. Problemet var ifølge situationisterne at kunst forblev en specialiseret aktivitet forbeholdt få individer, nemlig kunstnerne, der var blevet udstyret med den frihed som kendetegner den autonome kunst, på bekostning af alle andre mennesker, hvis liv henlå i kedsomhed og monotoni og var tomt for enhver kreativ gnist. Debord var med andre ord helt enig med Hausmann, som i et foregående brev havde afvist den såkaldte neodadaisme.

Den gamle dadaist, Hausmann, som i sin tid var flygtet fra

nazismen til Frankrig og nu boede i Limoges, arbejdede i begyndelsen af 1960'erne på manuskriptet til den posthumt publicerede bog *Aussichten oder Ende des Neodadaismus*, som er en diskussion af en række samtidige kunstneriske grupper og praksisser som lettrismen, fluxus og Zero. Hausmann beskrev disse som «letkøbte efterlignere»,¹⁰ og var meget skeptisk over for deres kritiske effekt. Som han indledte sin bog med at skrive: «Der er kun ganske få blandt neodadaisterne som har forstået og videreudviklet dadaånden. [...] Man laver udstillinger med 'intet' [...] hvad der var virkeligt for dada, forstår man imidlertid ikke.»¹¹ Hausmanns ærinde i bogen er selvfølgelig i høj grad at gøre rede for det dadaistiske projekt, som han beskriver som et forsøg på at effektuere en form for selvudrenselse – mennesket blev klædt nøgen og rensat for ideologiske og psykologiske klædninger i de ofte ob-skøne og fornærmende dadaistiske aktioner – men hans ærinde er også at diskutere de neodadaistiske eksperimenter, som, han mener, er en form for rent formelle gentagelser af kreationer som oprindeligt var udstyret med en kritisk fylde der helt er forsvundet i gentagelserne.

Debord var enig med Hausmann i dennes vurdering af neodada, og situationisterne blev aldrig trætte af at lægge afstand til den samtidige kunstneriske produktion, hvor eksperimenterende den end prætenderede at være. Som Debord skrev i en tekst samme år:

«Den revolutionære betydning af den moderne kunst, som kulminerede med dadaismen, var destruktions af alle konventioner, i kunst, i sprog og i adfærd. [...] Neodadaisterne har nylig forvansket dens [dadaismens] form til reaktionært divertissement og gør nu karriere ved at genoptage denne stil, der blev opfundet før 1920, med umådeholdent grov udnyttelse af hver detalje og lader denne stil 'tjene' accepteringen og dekorationen af denne verden.»¹²

Situationisternes afvisning var definitiv, og det var det som gjorde at de var anderledes end samtidige kunstnere og grupper. Ifølge situationisterne gav det ingen mening, når neodadakunstnere som Tinguely i sine værker formelt mimerede mellemkrigstidens avantgarde. Denne led i sin tid fallit og gik under i kamp mod den kontrarevolutionære bevægelse, derfor var det ifølge Debord og situationisterne helt til grin at gentage dadaistiske gestus. Som han pointerede i sit brev til Hausmann: «Vi har i alt fald brudt helt og aldeles med den officielle og anerkendte avantgarde, som har gjort sig bemærket siden krigen.»¹³ Som han opsummerede situationen samme år: «For os – og for alle, der begynder at betragte vor tidsalder på en afmystificeret måde – har der ikke eksisteret moderne kunst siden slutningen af 30'erne, nøjagtig som der heller intet steds er blevet skabt en revolutionær politik siden.»¹⁴

Afkolonisering af hverdagen

Noget af det mest interessante ved korrespondancen mellem Hausmann og Debord er den enighed, som Hausmann og Debord, den gamle dadaist og den unge situationist, på tværs af generationer når frem til, hvad angår den samtidige eksperimenterende kunst: den står ikke mål med mellemkrigstidens dada. Den fremstormende yngling forsvarede ikke, som man måske skulle tro, sin generations kunstneriske produkter, han var næsten endnu mere afvi-

sende end den 77-årige dadaist, og han artikulerede sin afvisning som led i en grandios analyse af den historiske situation og ikke blot som en kritik af specifikke kunstneriske gestus. Hausmann og Debord drog dog forskellige konklusioner af deres afvisning; hvor Hausmann i betragtning af sin alder naturligt nok fremstår en anelse nostalgisk og tilbageskuende, der fremstår Debord som fyldt af energi og vrede, og han insisterede på det nødvendige i at udfordre det omgivende samfund og alle dets institutioner gennem sproglig terrorisme og målrettede aktioner. Som han skriver til Hausmann:

«Vi har villet definere – og begynder så vidt muligt at eksperimentere med – en praktisk situationistisk aktivitet. I betydningen: skabende situationer. [...] Situationerne i livet præsenterer sig som oftest 'spontant', automatisk på denne måde [ubehagelige og meningsløse]. Ikke altid: visse kan tilfredsstille os. Hvis man konstruerer dem frit, vil de uden tvivl være mindre meningsløse. Det skal prøves.»¹⁵

Og det gjorde Debord og Situationistisk Internationale så i de følgende år. De udarbejdede en teori om samfundets indretning og den kapitalistiske stats magt og svaghed, en teori der havde til formål at gøre det muligt at revolutionere dette samfund. En teoretisk og praktisk kritik af et nyt stadie i kapitalens akkumulation. I denne kritik havde kunsten ikke længere relevans som en afgrænset aktivitet, nu skulle kunsten ophæves i revolutionær livskunst. Det

var derfor alle udøvende kunstnere blev smidt ud af gruppen i begyndelsen af 1960'erne. Kunst kunne ikke, som de ekskluderede medlemmer Jørgen Nash og Heimrad Prem fra Gruppe SPUR mente, være skuespillets banemand. Klassekamp, ikke udviklingen af en alternativ kunstnerisk plasticitet, var den situationistiske gruppes virksomhed.¹⁶

Ifølge situationisterne var kapitalismen i færd med at stadfæste sin dominans gennem oprettelsen af en billedsfære, hvormed kapitalen fabrikerede falske behov og holdt samfundet sammen hinsides enhver autentisk fællesskabsdimension. Situationisterne benævnte denne logik, hvor

Skuespillet er en altomsluttende væg-til-væg ideologi, som stræber efter at okkupere alle tidligere frizoner og suspendere enhver tvetydighed.

I kunsten som i samfundet finder beskueren ikke, hvad han eller hun begærer, derimod tror de, at de begærer det, de finder.

livet omvendes og samfundet holdes sammen af en ny form for symbolsk produktion, skuespillet. I kunsten som i samfundet finder beskueren ikke, hvad han eller hun begærer, derimod tror de, at de begærer det, de finder. Samfundet ansporer til forbrug ved at tilbyde en overflod af varer og kulturelle tilbud. Derved effektuerer det gennem et konstant sansebombardement en udradning af forestil-



Situationister plasserer den 10. mars 1969 en statue av Charles Fourier på Place Clichy.

lingsevnen, som ikke tillades at forvandle virkeligheden. Forestillings- evnen undertrykkes, idet alle er isoleret i en allerede etableret rolle som enten specialist, kunstner, politiker, eller beskuer. Skuespillet er en altomsluttende væg-til-væg ideologi, som stræber efter at okkupere alle tidligere frizoner og suspendere enhver tvetydighed. Hverdagen blev gennemtrængt af usyn-

lige kontrolmekanismer, som mikroadministrerede individet. Ifølge skuespillets officielle ideologi var der sket en afproletarisering af samfundet, idet alle kunne erhverve sig de nye varer. Ifølge situationisterne dækkede denne virtuelle lighed blot over det faktum, at alle var blevet frataget magten over deres liv. Som Debord skrev i det situationistiske hovedværk, *La Société du Spectacle*:

«Arbejderen producerer ikke sig selv, han producerer en uafhængig magt. Denne produktions succes, dens overflod, vender tilbage til producenten som frarøvelsens overflod. Hele tiden og rummet i hans verden bliver fremmed for ham med akkumulationen af hans fremmedgjorte produkter. Skuespillet er kortet over denne nye verden, et kort der lige akkurat dækker dens territorium.»¹⁷

Som led i den historiske udvikling, og som konsekvens af fremkomsten af et borgerligt kapitalistisk samfund, var menneskets oprindelige behov for kærlighed, leg og fantasi blevet undertrykt og et gigantisk kompensations-system var vokset frem. Materiel overflod dækkede over fraværet af autentiske følelser og begær, livet var blevet til overlevelse. Mennesket var blevet tømt for indhold og

blev nu holdt 'levende' af altid skiftende moder og forførende repræsentationer; mennesket levede nu per stedfortræder: filmstjernerne, kongefamilien og musikidolerne.

Revolutionær livskunst

Situationisterne udfoldede en radikal og skånselsløs kritik af det samtidige samfund, en kritik som tog udgangspunkt i, og fandt sine anknytningspunkter, midt i dette samfunds hjerte. Revolutionen skulle finde sted her og nu, før skuespillet intensiverede sin undertrykkelse endnu mere. «*Et eneste reelt arbejde er tilbage: at rekonstruere samfundet på et andet grundlag.*»¹⁸ Teknologiske fremskridt og automatisering af produktionen havde nemlig gjort det muligt at afskaffe det monotone og kedsommelige tvangsarbejde og erstatte det med en ny type af menneskelige kreativitet. Arbejde og kunst skulle ophæves som adskilte aktiviteter og smelte sammen i en form for livskunst. I efterkrigstidens industrialiserede konsumsamfund var arbejde og kunst to sider af samme problem, de var begge specialiserede former for adfærd, hvormed mennesket uden held forsøgte at virkeliggøre sig. Målet for situationisterne var derfor en revolution af hverdagen, hvor de fremmedgjorte individer forandrede deres liv uden at blive ledet af en elite.

Denne selvsikre og veleborede teori om avantgardens forfald og ophævelse i revolutionær adfærd i hverdagen, var en situationistisk særegenhed der adskilte gruppen fra ikke blot de fleste kunstnere, men også størstedelen af de forskellige venstrepolitisk grupperinger i 1950'erne og 1960'erne. De samtidige kunstnere og grupper som fluxus, pop og minimalisme oplevede konsumsamfundets

opkomst som en mulighed; i hvert fald ikke som en besættelse, som situationisterne gjorde. Ifølge situationisterne var det nødvendigt at satse på den helt store omvæltning, mindre sejre havde ingen betydning, det var alt eller intet, valget stod mellem kunstens rekuperation eller dens realisering i den revolutionære aktion ude på gaden. Som Debord efter sigende på et tidspunkt skulle have sagt, så var det måske latterligt at snakke om revolution, når situationen var som den var, men alt andet var endnu mere latterligt. «Revolutionen skal genopfindes, det er alt.»¹⁹ Skuespillet var i færd med at omslutte mennesket så hurtigt at det handlede om at reagere hurtigt og med maksimum kraft; begrænsede æstetiske eksperimenter var ikke af relevans, tordnede situationisterne.

«Revolutionen skal genopfindes, det er alt.»

For så vidt som det var de praksisformer, som f.eks. fluxus og Nouveau Réalisme benyttede sig af, der blev benævnt avantgarde af den samtidige kunstkritik, blev avantgardetermen totalt hudflettet af Situationistisk Internationale. Som Debord havde skrevet til Hausmann, var den kunstneriske avantgarde blevet opslugt af institutionen, der eksisterede ikke længere nogen kunstnerisk avantgardebevægelse. Den eksperimenterende kunst generede ingen, selv når den ønskede at provokere, bekræftede den blot beskuerens ønske om underholdning. I det spektakulære markedsamfund udtrykte den kunstneriske ekspresion skuespillets konformitet og sammenhæng. Den virkelige avantgardes opgave kunne ifølge situationisterne ikke længere være at eksperimentere med og udvikle nye plastiske former, nu skulle avantgarden – for at være tro mod mellemkrigstidens avantgarder som dada og surrealisme – ophæve kunsten og realisere den direkte i hverdagen. Som svar på skuespillets subjektordinerende emotionsmaskiner, der tilbød konforme og passiverende livsstile, skulle avantgarden udvikle en revolutionær livsform, hvor kreativitet og politisk bevidsthed smeltede sammen. «De grupper, som anerkender den gamle politiks ikke tilfældige, men fundamentale fallit, må indrømme, at de kun har ret til at eksistere som permanent revolutionær avantgarde, såfremt de selv udgør et eksempel på en ny livsstil – på en ny passion.»²⁰

Debords og de andre situationisters afvisende kritik af alle institutioner i verden synes langt, langt væk. I dag er store dele af billedkunsten afpolitiseret, og dens kritiske bevidsthed er svag eller begrænset.²¹ Der er meget langt mellem de store politiske projekter både inden for kunsten og politikken. Den aktuelle interesse for 1960'ernes mere radikaliserede engagementer som situationisternes, virker på mange måder mere nostalgisk end noget andet. Og så alligevel – globaliseringsbevægelsernes mange grupper er så småt i færd med at udvikle nye organiseringsformer, kunstnergrupper som Bureau d'études, Multiplicity og Det Fri Universitet kortlægger finanskapitalens netværker og planlægger flugtruter, og kapitalens sumpede grådighed er igen blevet objekt for kritik.²² Nu kritiseres kapitalen blot ikke på den altafvisende og storladne facon, som Debord & co. yndede, nu finder kritikken sted på en mindre selvsikker måde, i modsætning til Situationistisk Internationale kender vi ikke målet og er

usikre på fremgangsmåden. Den anarkistiske fantasis historie er måske ikke over endnu.

¹ Det forholdt sig stort set på samme måde for den konkurrerende Bauhaus Situationniste, som Jørgen Nash, Hardy Strid og en række andre skandinaviske kunstnere oprettede efter splittelsen i Situationistisk Internationale i 1961. Litteraturen om denne gruppe var også for en stor dels vedkommende forfattet af de involverede selv.

² En af de gode redegørelser, som også forholder sig kritisk til den situationistiske teori, er Mario Perniolas *I Situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la 'Società dello spettacolo'* (Roma: Castelvevchi, 1998), som oprindeligt udkom i 1972.

³ For en diskussion af situationisternes og avantgardens specielle diskursive selvsceensættelse, se Bolt, Mikkel: «Engageret, forceret, kropsløs. Hovedløse bemærkninger om den forsvundne avantgardists selvforståelse», *Passepartout*, nr. 22, 2003, s.126-148.

⁴ Jf. Bogh, Mikkel: «Geometri og bevægelse.» *Ny dansk kunsthistorie*: Vol. IX (København: Palle Fogtdal, 1996), Crow, Thomas: *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent 1955-69* (London: Weidenfeld & Nicholson, 1996), og Graham, Robert: «In search of a Revolutionary Consciousness: Further Adventures of the European Avant-Garde», Wood, Paul (red.): *Varieties of Modernism* (New Haven & London: Yale University Press, 2004), s.363-399.

⁵ Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974). Bürger har senere revideret sin teori en smule i tekster som «Avantgardisten efter avantgardernes endeligt: Joseph Beuys» [1998], oversat af Morten Visby, *Passepartout*, nr. 19, 2001, s.13-28. Men han fastholder, at «avantgarden [og dens ønske om en revolutionering af de mellemmenneskelige forhold] ikke overlevede Anden Verdenskrig». «Ende der Avantgarde?», *Das Altern der Moderne* (Frankfurt: Suhrkamp, 2001), s.188.

⁶ Buchloh, Benjamin: «Theorising the Avant-Garde», *Art in America*, vol. 72, november 1984, s.19-21, Foster, Hal: *The Return of the Real* (Cambridge, Mass. & London: MIT Press, 1996).

⁷ For en udfoldet diskussion af avantgardeteoriernes marginalisering af Situationistisk Internationale, se Bolt, Mikkel: *Den sidste avantgarde. Situationistisk Internationale hinsides kunst og politik* (København: Politisk Revy, 2004), s.97-102.

⁸ For diskussioner af avantgardens dobbeltbinding – samtidig at forlene den autonome kunst med et kritisk potentiale og kræve kunsten realiseret i livspraksis – se bl.a. Rancière, Jacques: *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (Paris: La Fabrique, 2000) og Müller m fl. (red.): *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1972).

⁹ Debord, Guy: *Correspondance*. Volume II: Septembre 1960-décembre 1964 (Paris: Fayard, 2001), s.204.

¹⁰ Raoul Hausmann i et brev til Tristan Tzara den 30. september 1962. Optrykt i Koch, Adelheid: *Ich bin immerhin der größte Experimentator Österreichs*. Raoul Hausmann: *Dada und Neodada* (Innsbruck: Haymon, 1994), s.228.

¹¹ Hausmann, Raoul: *Aussichten oder Ende des Neodadaismus*, optrykt i faksimile i Koch: *Ich bin immerhin der größte Experimentator Österreichs*. Raoul Hausmann: *Dada und Neodada*, s.227-317, cit. s.232.

¹² Debord, Guy: «Situationisterne og de nye aktionsformer i politik og kunst», overs. ikke angivet (Odense: Galerie Exi, 1963), s.6.

¹³ Debord: *Correspondance*, s.205.

¹⁴ Debord: «Situationisterne og de nye aktionsformer i politik og kunst», s.4.

¹⁵ Ibid., s.205.

¹⁶ De to konkurrerende situationistiske positioner kom tydeligt til udtryk på konferencen i Göteborg i 1961. Det belgiske medlem Raoul Vaneigen afviste, at der fandtes sådan noget som situationisme eller et situationistisk kunstværk. Som han formulerede det i et indlæg på konferencen: «Det er ikke spørgsmål om at udvikle afvisningens skuespil, men om at afvise skuespillet.» («La cinquième conférence de l'I. S. à Göteborg», *Internationale situationniste*, nr. 7, 1962, s. 26.) Det situationisterne havde gang i, kunne ikke tage form af et kunstværk. Heimrad Prem var derimod af den mening at det netop var i kunsten at situationisterne kunne gøre en forskel, det var dér det faktisk var lykkedes for gruppen at åbne en ny front. Proletariatet kunne man ikke sætte sin lid til, det var bedre at koncentrere kræfterne om kunst. Selvom blandt andre Nash støttede Prem, blev de efter lange og højlydte diskussioner sat på plads af Vaneigem, Debord og det ungarske medlem Attila Kotányi. Det situationistiske projekt gik ud på at destruere det kapitalistiske skuespilsamfund og alle dets isolerede identiteter og falske billeder. Derfor måtte elementerne til denne operation holde op med at være kunst.

¹⁷ Debord, Guy: *Skuespilsamfundet* [La société du spectacle 1967], overs. Ole Klitgaard (København: Rhodos, 1972), s.22.

¹⁸ «Communication prioritaire», *Internationale situationniste*, nr. 7, 1962, s.23.

¹⁹ «Instructions pour une prise d'armes», *Internationale situationniste*, nr. 6, 1961, s.3.

²⁰ «Les mauvais jours finiront», *Internationale situationniste*, nr. 7, 1962, s.17.

²¹ Se f.eks. Yves Michauds redegørelse i *L'art a l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique* (Paris: Stock, 2003).

²² Et af de bedste eksempler på denne fornyede interesse for at diskutere og kritisere kapitalens bevægelser, dens reduktion af samfundet til en pengeavlende maskine og mennesket til en abstrakt arbejdsmaskine, er Jacques Derridas bøger *Spectres de Marx* (Paris: Galilée, 1993) og *Voyous* (Paris: Galilée, 2003).



City Poem



Urban Encounter



Inner-City Composition



Everyday Language

Hvorfor lyd nå? Fremveksten av lydkunst ved årtusenskiftet

CHRISTOPH COX

Sommeren 1996 presenterte Akademie der Künste i Berlin utstillingen «Sonambiente». Den fylte store deler av byen, og samlet en eksklusiv krets av kunstnere som brukte lyd som sitt primære medium. I tiåret som fulgte oppstod *lydkunst* («sound art») som en potent og pulserende kunst-

Fremveksten av lydkunst må sees som del av en større kulturell vending mot det lydlike

praksis, atskilt både fra musikk og visuelle kunstformer som film og video, hvor lyd også har en sentral rolle. Store gruppeutstillinger med lydkunst dukket opp over hele verden på sentrale institusjoner for samtidskunst: P.S.1 i New York, Hayward Gallery i London, Centre Pompidou i Paris, Frankfurts Schirn Kunsthalle, og NTT Inter Communication Center i Tokyo for å nevne noen få eksem-

pler. I fjor sommer feiret Akademie der Künste på nytt denne vitale kunstformen ved å arrangere «Sonambiente 2006», hvor både lydkunstveteraner og nye stemmer innen feltet var inkludert.

Hvordan kan man forklare denne økte interessen for lydmediet? Noe kan selsagt forklares med forbigående trender i kunstverdenen. (Et talende uttrykk for dette er lydkunstpioneren Max Neuhaus' avvisning av lydkunstboomen som en overflatisk «kunstfarsott.»¹) En slik analyse er likevel kortsynt. Lydkunstens oppblomstring er snarere et resultat av en solid sammensmeltning av muskalske, kunstneriske og teknologiske krefter som har vært formende for vår kultur det siste halve århundret.

Den auditive vendingen

Fremveksten av lydkunst må ses som del av en større kulturell vending mot det lydlike.² Tegn på denne endringen kan man se i økningen av det man kan kalle *lydstudier* («sound studies») eller *auditiv kultur* («auditory culture»), et forskningsfelt som har tiltrukket seg historikere, antropologer, filosofer, arkitekter og andre. Det siste tiåret har frembrakt bokpublikasjoner som *Listening to Nineteenth Century America* av Mark M. Smith, *Victorian Soundscapes* av John M. Picker, *The Acoustic World of*

Early Modern England av Bruce R. Smith, Jonathan Sternes *The Audible Past*, Jonathan Rée's *I See a Voice*, og en mengde andre vitenskapelige arbeider som har lyd som sitt forskningsobjekt. Disse akademiske undersøkelsene har liten eller ingen direkte sammenheng med lydkunst eller med avantgardepraksis innen musikk og billedkunst. Likevel deler disse feltene en felles fornyet interesse for lyttingens modalitet og for lydmediet.

Medietoretikere har forutsett en slik auditiv vending siden 1960-tallet. Viktigst blant disse er Marshall McLuhan og Walter Ong som begge hevdet at elektroniske media (telefonen, fonografen og radioen) indikerte et skifte i retning bort fra en kultur basert på øyet, karakterisert ved det trykte ordets dominerende rolle i modernitetens kultur, og i retning av en kultur basert på øret og en fornyet erfaring av det «akustiske rommet»: en romlighet konstruert lydlig i stedet for visuelt.³ På same måte som de optiske vitenskapene og utviklingen av teleskopet på 16- og 1700-tallet var avgjørende for det europeiske opplysningsprosjektet, er de akustiske vitenskapene og utviklingen av lydbasert teknologi en sentral del av de kulturelle omveltningene på 1900-tallet. Og på samme måte som den tidlige modernitetens opplysningsprosjekt gav øyet en privilegert posisjon, har den intellektuelle kritikken av opplysningstiden rammet denne «okularsentrismen» – opplysningstradisjonens visuelt orienterte grunnstruktur.⁴

Musiker og teoretiker Chris Cutler har på en fruktbar måte utviklet denne teorien i et essay som presenterer en overbevisende genealogi over lydens teknologi.⁵ I følge Cutlers modell, er lydens og musikkens historie formet av tre distinkte teknologiske innretninger for opptak eller minne. I mange århundrer ble lyd lagret via det individuelle og kollektive menneskelige minnet. Tradisjonelle dikt eller sanger ble ført videre gjennom generasjoner, der hver fremføring ble en aktualisering (og forsiktig endring) av en reell, kollektiv hukommelse. Disse fremførelsene fokuserte på øret og forutsatte en høyt utviklet auditiv sensibilitet. Med fremveksten av kapitalismen oppstod en ny



Max Neuhaus, *Listen*, 1966 - Plakatversjon: *Brooklyn Bridge - South Street*, 1976. Courtesy: Max Neuhaus.

form for hukommelse som skulle komme til å dominere over den tidligere formen. Borgerskapets krav på privat eiendom fordret at musikk, som et flyktig, temporært medium, ble fanget og omgjort til omsettbare objekter eller varer. På den måten begynte musikk å eksistere primært som «verk» basert på *partiturer* – statiske, visuelle representasjoner av lyd. Opprinnelig var det et rent hukommelsesverktøy for fremførelsen. Etter hvert skulle partituret, i juridisk og økonomisk forstand, komme til å avløse musikken fra dens lydlike substans. Partituret innledet også et sanselig skifte fra øre til øye, og en overføring av muskalsk ekspertise fra auditiv sensitivitet til visuelt orienterte

lese- og skriveferdigheter. Oppfinnelsene av elektronisk opptaksteknologi så i sin tur først ut til å underbygge nettopp denne tingligheten – eller objektstatusen – til musikken, i form av for eksempel sylinder, plate eller bånd. Cutler hevder likevel at opptaksmulighetene i virkeligheten innledet en ny og distinkt form for auditivt minne. «[R]ecording,» skriver han, «throws the life of music production back onto the ear. As with Folk music [and its biological mode of memory] the first matter is again Sound. Recording is memory of sound».⁶ Dessuten, påpeker Cutler, tillot opptaksteknologien en direkte manipulering av lyden og dens lagringsmedier (magnetisk bånd, vinyl eller digitale data) og bekreftet derfor på nytt lyden som et kollektivt *flow* – for eksempel i form av radiosendinger eller i DJ-ers mix- og remixvirksomheter.

Lyd og «det virkelige»

Tapemusikkens pionerer, blant dem Pierre Schaeffer, utnyttet alle disse egenskapene ved den elektronisk lagrede lyden. Schaeffer gav seg hen til det faktum at elektroniske lydopptak tillater at man fjerner lyden fra dens visuelle opphav, og slik kan oppnå en hittil uhørt grad av autonomi. Han dyrket en form for lytting han kalte «akusmatisk», en begrepslig hommage til de såkalte *akousmatikoi*: «disciples of Pythagoras who, for five years, listened to his teachings while he was hidden behind a curtain.»⁷ Schaeffer forfektet også et annet revolusjonerende aspekt ved elektroniske lydopptak: det faktum at ikke bare musikken registreres, men i tillegg også det John Cage kalte «the entire field of sound».⁸ Som medietoretikeren Friedrich Kittler påpeker: «The phonograph does not hear as do ears that have been trained immediately to filter voices, words, and sounds out of noise; it registers *acoustic events as such*. Articulatedness becomes a second-order exception in a spectrum of noise.»⁹

På mange måter begynner derfor lydkunsten med Thomas Edisons oppfinnelse av fonografen i 1877. For lydkunst skiller seg fra musikk i stor grad ved dens fokus på «lydlike hendelser i seg selv» og ved dens utforskning av det lydlig «virkelige.»

Musikk og tale utgjør kjernen i dette området av artikulert lyd; dette akustiske “unntaket.” Disse to utgjør et begrenset sett av toner og ytringer uttalt og hørt med bakgrunn i etablerte kulturelle regler og normer. Et musikalsk partitur og alfabetisk skrift reduserer ytterligere denne lydverdenen til et lite knippe visuelle symboler: 12 noter, 26 bokstaver, og en beskjeden rekke modifierende tegn. Fonografen, på den andre siden, skriver annerledes. Den registrerer hele den sølete, meningstomme støyen fra verden, på en måte som minner om det filosofen og psykoanalytikeren Jacques Lacan har kalt for *det virkelige* («the real») – den totale sansbare overfloden av substans som trassig motsetter seg symbolsk orden.¹⁰

Drivkraften bak Neuhaus' lydinstallasjoner kom ikke bare fra eksperimentell musikk, et felt hvor han selv var en dyktig utøver. Den kom også fra den samtidige fremveksten av installasjonspraksis innen den visuelle kunsten.

På mange måter begynner derfor lyd kunsten med Thomas Edisons oppfinnelse av fonografen i 1877. For lyd kunsten skiller seg fra musikk i stor grad ved dens fokus på «lydlige hendelser i seg selv» og ved dens utforskning av det lydlig “virkelige.” Denne interessen for *støy* preget eksperimenteringen til soniske pionerer fra det tidlige 1900-tallet, som for eksempel Luigi Russolo, Edgard Varèse, og Pierre Schaeffer.¹¹ Likevel forsøkte alle disse farsfigurene å musikaliserer støyen: det vil si å klassifisere den, notere den, og inkorporere den i den etablerte komposisjons- og fremførelsespraksisen. Den klassiske forståelsen av musikk forble dominerende på den tiden da nye metoder, muliggjort av elektroniske teknologier, fremdeles bare var i ferd med å oppstå. Det var Cage som først antydte en annen retning. Cage dyrket nemlig «stillhet» (eller ikke-intendert lyd) og beskriver sitt mål slik: «to let sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories or expressions of human sentiments.»¹² Cage oppfattet lyd som en kompleks, anonym strøm som både foregriper og overstiger menneskelig erfaring. Arbeidene hans etterstrebet å bringe for dagen denne lydstrømmen. Hans mest kjente komposisjon *4'33* (1952), gjør ikke noe forsøk på å orkestrere støyen eller stillheten (som for Cage utgjør et og samme forhold), men åpner simpelthen et midlertidig vindu ut mot denne lydflommen. Stykkene for radioapparater fra

samme perioden (eksempelvis *Imaginary Landscape No. 4* [1951]) førte på en lignende måte oppmerksomheten over på den uavbrutte strømmen av elektronisk overføring, og vår evne til å avlytte denne.

Installasjon og konseptualisme

Cage var tilfreds med å kalle denne soniske strømmen for *musikk* («music is permanent,» skrev han, «only listening is intermittent»¹³); og han forble mer eller mindre komfortabel med rollen som komponist, selv om han utvidet begrepets grenser kraftig og ga slipp på en stor del av den kompositoriske kontrollen. Det var imidlertid den post-Cageianske tradisjonen som for alvor innledet det som har kommet til å bli hetende lyd kunsten *per se*. Max Neuhaus' prosjekt *Listen* fra 1966 tok Cages *4'33* ut fra konsertsalen. Med hendene stemplet med ordet «Listen», ble publikum satt på en buss og tatt med til kraftstasjoner og undergrunnstunneler som de skulle oppleve som lydlandskap. Ikke lenge etter begynte Neuhaus å produsere det han kalte «lydinstallasjoner»: rom, trappehus, gatehjørner og andre innendørs- eller utenendørsrom, kontinuerlig farget eller formet av forhåndslagret lyd.

Drivkraften bak Neuhaus' lydinstallasjoner kom ikke bare fra eksperimentell musikk, et felt hvor han selv var en dyktig utøver. Den kom også fra den samtidige fremveksten av installasjonspraksis innen den visuelle kunsten. Da kritikeren Michael Fried i 1967 fordømte det han kalte «teatralsk kunst», fremhevet og beklaget han samtidig et fundamentalt skifte i kunstnerisk praksis, fra autonome kunstverk som opphevet tidsdimensjonen, til kunstverk som involverte betrakterens fysiske tilstedeværelse i tid og rom.¹³ Verk av denne siste typen skulle komme til å dominere

kunsten fra 1960- og 70-tallet; og selv om det lenge har vært oversett av kunsthistorikere, var lydinstallasjoner en svært sentral del av denne bevegelsen. Fluxus-opptrinn, Robert Morris sine L-Beams, Bruce Naumans korridorer, James Turrells lysarbeider, Robert Smithsons steder, og Gordon Matta-Clarks delte bygninger – alle disse verkene søkte på en effektiv måte å omslutte betrakteren og skjerpe sansene. Og siden lyd har den mest immersive effekten på sansene, er det ikke overraskende at musikere og lyd kunstnere fant sammen i et slikt este-

Lydmediet tillot likevel kunstnere å forene denne strenge konseptualismen med en mektig fysisk tilstedeværelse.

tisk prosjekt. Minimalismen i musikken inviterte lyttere til å synke ned i en tidsbestemt lydstrøm og til å reflektere omkring forholdet mellom klingende musikk og det menneskelige lytteapparatet. Eksperimentelle komponister skapte uavsluttede lydige situasjoner som var avhengig av både utøvernes og publikums deltakelse for å gjennomføres. Denne holdningen ble brakt inn i galleriene og i steds-spesifikke installasjoner av Neuhaus og andre eksperimentalist og minimalister som Alvin Lucier og La Monte Young, som alle behandlet lyden som en skulpturell tilstedeværelse eller følelsesmessig kraft. Ikke ulikt L-Beam-arbeidene til Morris, var Youngs finstemte sinustoner, og de stående lydbølgene til Lucier, avhengige av tilhørerens fysiske bevegelser i rommet.

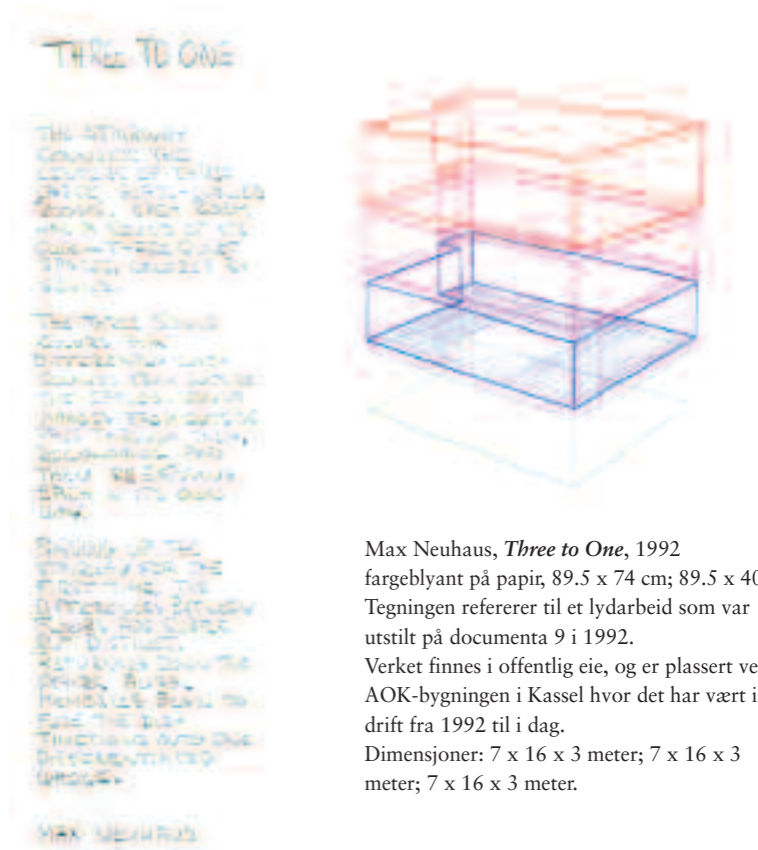
Lyd kunsten knyttet også an til konseptualismen gjennom dens målsetning om «en dematerialisering av kunstobjektet», sagt med Lucy Lippards begrep. Denne konseptuelle tendensen fikk billedkunstnere til helt å gi avkall på objektproduksjon, eller til å hevde at fysiske objekter bare eksisterte som indisier på det egentlige kunstverkets innhold: *ideene*.¹⁵ Lydmediet tillot likevel kunstnere å forene denne strenge konseptualismen med en mektig fysisk tilstedeværelse. Lyden er både tvers igjennom materiell og likevel helt uhandgripelig; frembrakt av forgjengelige bevegelser av luft. En lydinstallasjon kan på en og samme tid være både helt tom og samtidig fylt: uten objekter men stappfull av sansbart materiale.

Lyd kunsten i dag

Oppblomstringen av lyd kunsten relaterte aktiviteter og utstillinger i løpet av det siste tiåret er del av en generell gjenoppliving av minimalistiske, installasjonsbaserte og konseptuelle praksiser i kunsten. De sanseomsluttende installasjonene til Olafur Eliasson, Ann Hamilton og Carsten Höller bærer vitne om disse tendensene. Det gjør også den fornyede interessen for kunstnere som Smithson og Matta-Clark.

Dragningen mot installasjonsbasert praksis har mye å gjøre med den generelle tilbakeleggelsen av det mediespesifikke,

til fordel for en *ad hoc* stedsspesifikk og kontekstavhengig kunst.¹⁶ For mange kunstnere har lyd blitt ett medium blant mange man kan dra gjensidige vekslere på. Men, som kurator og kritiker Anthony Huberman påpeker, inntar lyden en helt spesiell rolle i slike multimediale praksiser. «By its very nature,» sier Huberman, er lyden noe som «leaks across spaces and materials, and it can play a role in the way artists think about sculpture, installation, architecture, music, drawing, etc.» På den måten, fortsetter han,



Max Neuhaus, *Three to One*, 1992
fargeblyant på papir, 89.5 x 74 cm; 89.5 x 40 cm.
Tegningen refererer til et lydarbeid som var utstilt på documenta 9 i 1992.
Verket finnes i offentlig eie, og er plassert ved AOK-bygningen i Kassel hvor det har vært i drift fra 1992 til i dag.
Dimensjoner: 7 x 16 x 3 meter; 7 x 16 x 3 meter; 7 x 16 x 3 meter.

inviterer lyden til «en postmedial holdning til kunst». Denne holdningen kan bidra: «in interesting ways to an understanding of art that is more about the trajectories between languages, media, places, and histories.»¹⁷ Verk av kunstnere som Christian Marclay, Banks Violette og Nina Katchadourian bekrefter disse tendensene.

På tross av dette har lyd kunstnere, tilsynelatende i større grad enn andre kunstnere, opprettholdt en form for mediespesifikk praksis. I kjølvannet av det overordnede kulturelle

skiftet i retning av det auditive, har en del kunstnere utvilsomt blitt vekket av en trang til å utforske dette historisk sett marginaliserte mediet, nå da det har fått litt oppmerksomhet. Disse utforskningene har ført til en ny anerkjennelse av lydkunstens historie, og til en fornyet interesse for pionerer som Neuhaus, Lucier og Young. Det har også medført en verdsettelse av den historiske konteksten som lydkunsten oppstod innenfor. I denne konteksten ser man for eksempel hvordan kunstneren Steve Roden anerkjenner innflytelsen til James Turrell og Agnes Martin, hvordan Stephen Vitiello fremholder bidragene til Vito Acconci og

På tross av dette har lyd-kunstnere, tilsynelatende i større grad enn andre kunstnere, opprettholdt en form for mediespesifikk praksis.

Nam June Paik, eller hvordan den abstrakte og ikke-refererende estetikken, som er karakteristisk for mye av dagens lydkunstpraksis, peker tilbake på verk av Ad Reinhart, Brice Marden og Donald Judd.¹⁸

Minimalismens konstante tilstedeværelse i lydkunsten (og den høye statusen minimalistisk musikk og kunst har blant lydkunstnere) bun-

ner også i et annet viktig opphav: techno – med sin kraftige innflytelse på kunstnergenerasjonen som dukket opp på 1990-tallet. Techno var en første introduksjon for mange av disse kunstnerne til de psykiske og kroppslige nytelsene som kan frembringes av repetisjon og av det å være konstant nedsunket i en strøm av lyd. Dette drev kunstnere til ønsket om å overføre slike erfaringer fra klubbverden til gallerirommet. Denne formen for technoinspirert minimalisme er for eksempel åpenbar i Carsten Nicolais malerier og skulpturer, eller i installasjonene til Ryoji Ikeda, Richard Chartier, og Francisco Lopez.

Slik kan man si at lydkunsten finner en dyp klangbunn i det sene 1900-tallets kunst, musikk, kultur og teknologi. Lydkunstens fremtreden har vært grundig forberedt av teknologiske endringer som har medført et skifte i sansehierarkiet, og av retninger innen kunst og musikk som har vist seg å ha en vedvarende fengslende innflytelse. I dag fortsetter lydkunsten å vokse friskt innenfor sine to sentrale manifestasjoner: både som en kunstform med et sterkt fokus på lydmediet og den unike auditive erfaringen, og som del av en postmedial kunstpraksis. Hvilke av disse som vil bli gjeldende, eller hvorvidt en ny tendens vil vokse frem gjenstår å høre. Lyden har uansett for alvor ankommet kunstscenen, og kommer neppe til å stilne.

Oversatt av Steinar Sekkingstad



Carsten Nicolai: *Wellenwanne*, 2001/2003
aluminiumbeholdere, CD-spiller, CD, forsterker, høyttalere, vann, 2001/2003.
under: Carsten Nicolai: *Wellenwanne* (detalj), 2001/2003
Courtesy: Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin and PaceWildenstein

¹ Utsagnet til Neuhaus stammer fra en veggtekst som ledsaget utstillingen «Volume: Bed of Sound» på P.S.1 sommeren 2000. Den ble trykket på nytt i *ArtReview* (mai/juni 2005): 55 og finnes tilgjengelig på Neuhaus' hjemmeside: <http://www.max-neuhaus.info/soundworks/soundart>

² Avsnittene som følger er utdyppninger av noen av ideene som opprinnelig ble presentert i introduksjonskapittelet til *Audio Culture: Readings in Modern Music*, red. Christoph Cox og Daniel Warner (New York: Continuum, 1994) og i min artikkel «Lost in Translation: Sound in the Discourse of Synaesthesia», *Artforum* (Oktober 2005): s. 236–41.

³ Se Marshall McLuhan og Bruce R. Powers, *The Global Village*: (Oxford: Oxford University Press, 1989), spesielt kapittelet «Visual and Acoustic Space». Se også Walter J. Ong, «The Shifting Sensorium», i *The Varieties of Sensory Experience*, red. David Howes (Toronto: University of Toronto Press, 1991).

⁴ Denne kritikken diskuteres grundig i Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1993).

⁵ Chris Cutler, «Necessity and Choice in Musical Forms», skrevet i 1982 og publisert i *File Under Popular: Theoretical and Critical Writings on Music* (New York: Autonomedia, 1993), s. 20–38. Cutlers genealogi har en nær likhet med genealogien som ble presentert noen år senere av Jacques Attali i boken *Noise: The Political Economy of Music*, overs. av Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), publisert på fransk i 1977. Cutlers redgjørelse er likevel mer utførlig formet av DJ-kulturens fremvekst og fremstår derfor mer kompetent i forhold til de ulike improvisatoriske bruksområdene for lydopptak.

⁶ Cutler, «Necessity and Choice», s. 33.

⁷ Pierre Schaeffer, «Acousmatics», i *Audio Culture: Readings in Modern Music*, red. Christoph Cox og Daniel Warner (New York: Continuum, 2004), s. 76–81.

⁸ John Cage, «Future of Music: Credo», *Silence: Lectures and Writings* (Hannover, NH: Wesleyan University Press/University Press of New England, 1973), s. 4; også i *Audio Culture*, s. 27.

⁹ Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, oversatt til engelsk av Geoffrey Winthrop-Young og Michael Wutz (Stanford: Stanford University Press, 1999), s. 23, mine uthevinger. Se også Francisco López, «Profound Listening and Environmental Sound Matter», i *Audio Culture: Readings in Modern Music*, red. Christoph Cox og Daniel Warner (New York: Continuum, 2004), s. 84–85.

¹⁰ Distinksjonen mellom «the symbolic», «the imaginary», og «the real» utviklet Lacan gjennom hele sitt arbeid etter 1953. Jeg låner denne fonografiske lesningen av «the real» av Friedrich Kittler. Se: *Gramophone, Film, Typewriter*, s. 14–15.

¹¹ Se tekster av Russolo, Varese (og Morton Feldman om Varese), og Schaeffer i *Audio Culture*.

¹² Cage, «Experimental Music», *Silence*, s. 10

¹³ Cage, «Introduction to Themes & Variations», *Audio Culture*, s. 224.

¹⁴ Michael Fried, «Art and Objecthood», i *Art in Theory: 1900–2000*, red. Charles Harrison og Paul Wood (Malden, MA: Blackwell, 2003, s. 835–46). Fried's essay er et svar til flere essay av Robert Morris, Donald Judd og Tony Smith som også finnes gjengitt i dette bindet.

¹⁵ Se for eksempel: Lawrence Weiner «Statements», Sol LeWitt «Paragraphs on Conceptual Art», og Joseph Kosuth «Art After Philosophy», i *Art in Theory: 1900–2000*, s. 893–94, 846–49, 852–61.

¹⁶ I sin introduksjon til *The Return of the Real* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), kalte Hal Foster dette skiftet for en overgang fra «medium specificity» to «debate specificity.»

¹⁷ Anthony Huberman i «AudioFiles: Sound Art Now—An Online Symposium», moderert av Christoph Cox for Artforum.com

¹⁸ Se min artikkel: «Return to Form: Neo-Modernism in Sound Art», *Artforum* (November 2003): 67 og David Toops betraktninger i: «AudioFiles: Sound Art Now.»



The Void, 2007
85x56 cm, digital print





Fig.1 Le ginseng est notamment reconnu pour combattre la fatigue et le stress, améliorer les fonctions de la mémoire, rétablir la capacité de concentration intellectuelle, renforcer le système immunitaire, maintenir la bonne santé des personnes âgées, diminuer les troubles de la ménopause et réduire l'asthénie sexuelle.

Nettkunst som utsmykking – en ufarliggjøring av nettkunst?

MATTIAS THROSEN

Nettkunsten – nittitallets avantgardisme – har i løpet av det siste tiåret blitt institusjonalisert som kunstretning. Har nettkunsten dermed også blitt ufarliggjort?

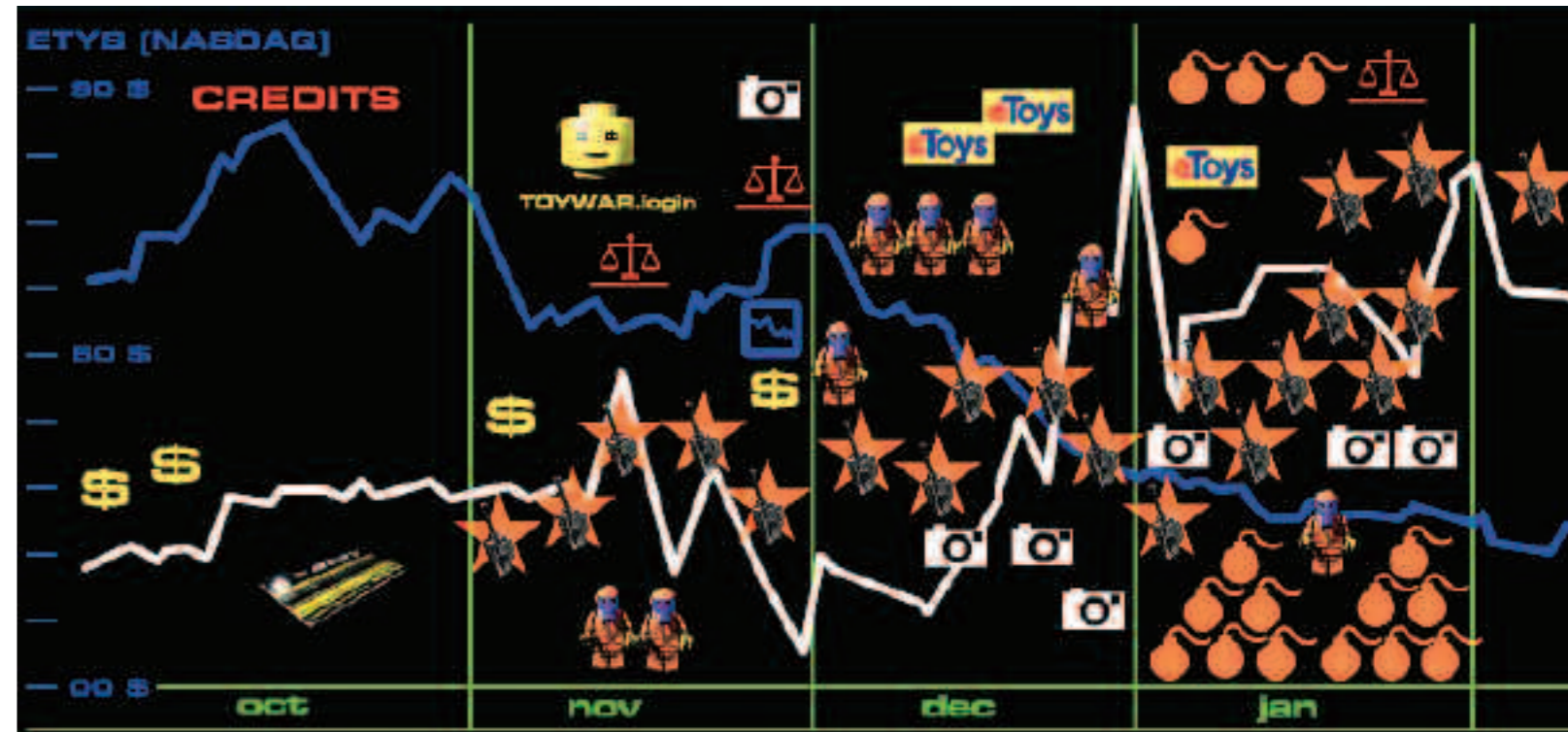
På midten av nittitallet markerte nettkunsten seg som en nyskapende, markedskritisk og politisk bevisst kunstretning, plassert godt utenfor etablisementets rammer. I cyberalderens barndom lagde den nederlandske kunstnerduoen jodi.org verk der brukeren opplevde at nettleseren eksploderte, russiske Alexei Shulgin skapte cybersex-produktet FuckU-FuckMe™,¹ og konflikten mellom kunstgruppen etoy.com og nettleketøysgiganten eToy.com, også kjent som ToyWar, endte som kampen mellom David og Goliat. Veien mellom avantgardisme og etablisement er imidlertid ikke særlig lang. I Norge ble dette synliggjort blant annet gjennom Utsmykkingsfondets (nå KOROs²) interesse for retningen og mediet. Utsmykkingen av Odin³, *Tegnemaskin 1-12*, var Utsmykkingsfondets første satsning på nettkunst. Som med utsmykninger flest, må en lete med lys og lykte for å finne en antydning til brodd eller spenning i dette verket. Norges første netttuttsmykking kan kort oppsummeres som en utforskning og lek med ny teknologi.

En kort introduksjon til nettkunst er kanskje nødvendig: For enkelhets skyld kan en si at det hele startet på første halvdel av 1990-tallet. En rekke kunstnere, kuratorer, gründere, teknologiske fetisjister, opportunisten og politiske aksjonister lot seg alle fascinere av utviklingen og fremveksten av Internett og verdensveven. Ut av dette oppstod en rekke beslektede kunstformer som ganske raskt fikk fellesbetegnelsen *nettkunst* (*net art*). Svært mye av den tidlige nettkunsten kjennetegnes ved dens kritiske grunnholdning. Kritikken var rettet mot for eksempel data- og internetteknologiens ensrettede, strømlinjeformede funksjonstilpassing og de stadige forsøk på å skape og utvikle de kommersielle sidene ved Internett, eller mer generelt, mot den vestlige turbokapitalismen. Men kritikken var også i stor grad rettet mot de institusjonaliserte og markedsrettede sidene ved kunstverdenen. Medieviter Grethe Melby skriver at «kunstformen i aller høyeste grad er politisk engasjert all

den tid man velger å ikke følge de bruksanvisninger som følger med teknologiproduktene, men heller velger å følge sin egen.»⁴ Kritisk bruk og kritikk av programvare er i seg selv interessant, da det har ført til at kunstnere utvikler alternativer til kommersielt utviklede programmer. Slik har også kunstnere blitt delaktige i (den politiske) Open Source-bevegelsen⁵. Melby fortsetter: «Det er selve holdningen til teknologien som gjør kunstformen kritisk. Den er kritisk til de forståelsesrammer som begrenser kunstinstusjonen og kunstverdenens diskurs, og den er kritisk til IT-industriens begrensede horisont.»⁶ I tilknytning til nettkunsten og beslektede miljøer, vokste det frem et særegent nettverk der kunstnerisk praksis ble koblet sammen med politisk og sosial kontakt: Man opprettet egne kommunikasjonskanaler, bidro i hverandres kunstneriske praksis, startet egne *medie-labber* – med fri tilgang til maskinvare og Internett – og man arrangerte egne konferanser og festivaler. I denne tidlige perioden var det ingen eller liten kontakt mellom nettkunstmiljøene og kunstverdenen forøvrig. En liten gruppe nettkunstnere, av flere ansett som en bevegelse med tilnavnet *net.art* (leses *nett-dått-art*), ble imidlertid plukket ut til documenta X i 1997. Over natten gikk denne gruppen nettnerder fra å være

ukjente, til nærmest å bli popstjerner innen kunstverdenen. En annen side av den kritiske nettkunsten er også verdt å trekke frem: De aksjonistiske miljøene rundt for eksempel kunstnerkollektivet @™ark (leses *artmark*). Disse har definitivt vært godt synlige utenfor kunstverdenen. @™ark sto bak blant annet nettsiden *GWBush.com* i forbindelse med det amerikanske presidentvalget i 2000. Dette var *definitivt ikke* et nettsted som støttet George W. Bush sitt kandidatur, selv om det ved første øyekast fremstod slik, og den kunne da også lett forveksles med Bush' eget nettsted *GeorgeW-Bush.com*. @™ark sto også bak siden *Gatt.org*, en eksakt kopi av Verdens handelsorganisasjons (WTO) nettsted, kun med et *litt* annerledes vinklet innhold enn handelsorganisasjonens, og dermed et ganske annet budskap. I oppfølgeren

Hvorfor er kunstneriske utsmykninger så tannløse?



Tidslinje for *ToyWar*: Konflikten mellom den sveitsiske kunstgruppen etoy.com og den gigantiske nettbaserte leketøysforhandleren eToys.com fikk tilnavnet «The most expensive performance in art history» ettersom konflikten medførte at aksjekursen for eToys raste og tilsatt var en medvirkende årsak til at selskapet gikk konkurs i 2000. skjermdump hentet fra <http://etoy.com>

til dette prosjektet, *Yes Men as WTO*, opptrer ”Andy Bichlbaum” og ”Mike Bonanno” som (falske) talspersoner for organisasjonen⁷.

Så tidlig som i 1998 fattet KORO interesse for nettkunst, og arbeidet med en utsmykking av et offentlig nettsted ble påbegynt. Dette resulterte i allerede nevnte Marius Watz' utsmykking av Odin, *Tegnemaskin 1-12*, men det tok hele fem år fra arbeidet ble påbegynt til utsmykkingen ble lansert. Utsmykkingen av Odin fremstod, slik tittelen på verket antyder, som tegninger i stadig endring. Disse tegningene ble ikke laget av kunstneren selv, men av et dataprogram (eller en maskin) Watz hadde laget⁸. På forsiden av Odin var det to små felter hvor det alltid ble vist et

mikroutsnitt av tegningene. For en bruker av nettstedet Odin ville utsmykkingen lett kunne overses som en del av designet, det vil si rett og slett fin dekor. Den mer observante besøkende kunne legge merke til at dette var noe annet. Feltene med utsmykking endret seg hver dag. Fra en dag til den neste var det ikke snakk om store endringer, men dersom en besøkte siden flere dager, eller kanskje med ukers mellomrom, ville en kunne se relativt store endringer. Feltene var også lenket til utsmykkingens presentasjonsside, og der kunne man ta verkets daglige utvikling i øyesyn, betrakte verket i henholdsvis mikro og makroperspektiv, se på de tidligere verkene med tilsvarende betraktningvalg som for den pågående tegnemaskinen, samt se en animert versjon av tegningenes utvikling.



Kunstnerduoen jodi.org og Alexei Shulgin er velkjente representanter fra nettkunstens tidligste periode og tilhørte net.art-bevegelsen. En rekke av deres arbeider bryter med dataindustriens tiltenkte formålsfunksjon: Jodi.orgs 404 spiller på den kjente feilmeldingen «Error 404: File not found», en melding serveren gir nettleseren når den ikke er i stand til å finne en side nettleseren har sendt en forespørsel om å vise. I verket *Form Art* bruker Shulgin kjente elementer som valgboxer, radioknapper og inndatafelt på en helt annen måte enn de opprinnelig var tiltenkt. Her har han muligens latt seg inspirere av Jasper Johns *Flag* og laget noe som unektelig minner om det amerikanske flagget. (skjermdump hentet fra <http://www.c3.hu/collection/form/pics/index.html>)

Med departementenes informasjonsportal Odin som tilholdssted, var *Tegnemaskin 1-12* ikke bare den første norske utsmykkingen av et digitalt rom – verket var samtidig en utsmykking knyttet opp mot det øverste maktapparatet i Norge. KORO er den desidert største oppdragsgiver for utsmykking, og den største eier av kunst frembrakt for slikt formål. De er med andre ord den *de facto* definerende institusjonen for hva som forstås med utsmykking i Norge. Hva medførte det i praksis for dette kunstverket å være plassert i en utsmykkingskontekst? De strenge sikkerhetskravene fra Departementenes informasjonstjeneste, som sto for driften av Odin, skapte utvilsomt ekstra utfordringer for kunstneren og begrensninger for verket. Det kom ikke på tale å la serverne som driftet Odin og *Tegnemaskin 1-12* snakke sammen. Det gjorde det umulig med hyppig oppdatering, enda mindre sanntidsoppdatering, av tegnemaskinene. Det ble kun tillatt med én oppdatering i døgnet, og dermed var også muligheten for å la tegningene påvirkes av for eksempel Odins brukertrafikk utelukket. Dette er et lite utvalg av de utfordringene Watz støtte på under arbeidet med utsmykkingen av Odin, men de er forsåvidt beskrivende nok for problemer kunstnere blir stilt overfor

Konsensus og kritikk er umulig å kombinere, og det medfører at kritisk kunst neppe vil kunne la seg gjøre i utsmykkings-sammenheng.

i møte med oppdragsgiver og samarbeidspartnere i en utsmykkingssammenheng. I et større perspektiv er det likevel selve organiseringen av utsmykkingskomiteene som påvirker kunstutvalget i størst grad. Spørsmålet som nødvendigvis melder seg er: Hvorfor er kunstneriske utsmykkinger så tannløse? Noe av svaret ligger i at prosessen med utvelgelse og produksjon av kunst i regi av KORO er *konsensusavhengig*. Til en utsmykking under nyordningen⁹ engasjeres det i hovedsak en kunstnerisk konsulent med relevant kunstfaglig kompetanse for hver byggesak. Konsulenten leder et utsmykkingsutvalg som i tillegg består av en representant fra byggherre, en bruker-representant og arkitekt. Utvalget utarbeider i samarbeid en detaljert utsmykkingsplan. Denne har forhåndsdefinerte innholds krav; herunder en analyse av bygget og en overordnet idé for utsmykkingen med valg av utsmykkingskategori¹⁰. Organiseringen med sammensatte utsmykkingskomiteer er ment å sikre en kvalitetsmessig og faglig forankring, samt å legge forholdene til rette for en god mottakelse fra de fremtidige brukerne. Denne organiseringen innebærer at komiteene er konsensusavhengige. Konsensus og kritikk er umulig å kombinere, og det medfører at kritisk kunst neppe vil

kunne la seg gjøre i utsmykkingssammenheng. Et eksempel som underbygger en slik påstand, er avvisningen av Lars Rambergs *Egalité, Fraternité, Liberté*, en hendelse som ble lagt merke til ut over Norges grenser.

Verket ble opprinnelig valgt ut som utsmykking til nybygget ved Eidsvoll 1814 – Rikspolitisk senter, og skulle stå klart til hundreårsmarkeringen av unionsoppløsning med Sverige. Den kunstneriske konsulenten Per Hess valgte å trekke seg fra utsmykkingskomiteen som følge av at flertallet fikk kalde føtter og gikk tilbake på valget av Rambergs forslag. Til *Aftenposten* ga Hess følgende uttalelse: «*Vi var i utgangspunktet enige om å finne et stykke politisk samtidskunst, ikke innholdsløs kunst som pynt (...). Etter at jeg har trukket meg har de tenkt seg "lightere" og ufarlige, mer anonyme utsmykkinger som går mer i retning av en designet løsning. Jeg beklager selv at jeg har måttet trekke meg, men jeg kan ikke være utvalgets alibi som kunstnerisk fagperson for den nest beste løsningen.*» (Lund, 2003)

Med respekt å melde; Rambergs verk er vel ikke så provoserende? Når *Liberté* skapte såpass mye rabalder, er det lite som tilsier at det vil være lettere å få gjennomslag for en tilsvarende eller mer kontroversiell utsmykking i digitale rom. Nettkunst vil i utsmykkingssammenheng, som all utsmykkingskunst, måtte stå i forhold til rommets medfølgende krav til formålsfunksjon. Dette medfører at verk som kommer i konflikt med denne formålsfunksjonen neppe vil bli akseptert av alle medlemmene i en utsmykkingskomité. Nettkunst som er noe mer enn overfladisk lek med teknologi, nettkunst som betyr noe, mener noe, vil noe – ja, *god nettkunst* – er kritisk. Organisering av utsmykkingsarbeidet, som er ment å sikre en kvalitetsmessig og faglig forankring, medfører i praksis kunst som i mindre grad utfordrer betrakteren/brukeren. Ønsket om en positiv mottakelse av kunsten hos fremtidige brukere veier tyngre enn å legge forholdene til rette for en fri kunst. Konklusjonen blir at utsmykkingskonteksten medfører en ufarliggjøring av den undergrunnsaktige og aksjonistiske nettkunsten.

Nettkunsten er svært ung som kunstform, og årene som kommer vil vise hvilken retning nettkunsten vil ta. Den er som uttrykksform allerede i ferd med å smelte inn i den ubestemmelige massen som samtidskunsten utgjør. Det leder ikke nødvendigvis til nettkunstens undergang, men



Detalj av skjermdump fra regjeringens tidligere informasjonsportal Odin, tatt 07.02.05, som illustrerer utsmykkingsfeltet på forsiden. Hverken utsmykkingen *Tegnemaskin 1-12* eller nettstedet Odin eksisterer lenger. *Tegnemaskin 1-12* var fra begynnelsen av ment å være en temporær utsmykking som skulle vare i to år, men nettstedet Odin.no ble erstattet av Regjeringen.no i februar 2007.

det innebærer at nettkunstens tid som avantgardistisk bevegelse er forbi. En sammenligning med gatekunst kan være interessant i denne sammenheng. Også denne kunstformen har kommet langt i en tilsvarende institusjonalisering, dog i en litt annen retning: For i motsetning til nettkunsten, har det kommersielle kunstmarkedet valgt å omfavne gatekunsten. Verk av den kjente britiske gatekunstneren Banksy omsettes for svimlende summer. Det er et underlig hysteri som foregår. Ryktene sier at deler av bygninger der han har sprayet et verk, skjæres løs og selges. Den enorme interessen kunstmarkedet viser for slik kunst har medført at en rekke gatekunstnere har begynt å produsere verkene sine på lerret og andre materialer som er lettomssettelige¹². Disse lerretene selges så som "originaler", mens verkene en ser i gatebildet omtales som "kopier". I kunsthistorien er ikke dette et nytt fenomen. Gode gamle Marcel Duchamp tilpasset til slutt også sin kunst til markedet: Han fikk produsert opp åtte replikaer av sitt urinal *Fontene*, og sikret dermed pensjonen sin. Det er fullt forståelig at man som kunstner ønsker å kunne leve godt av sine ideer og det en skaper. Det er også temmelig normalt at radikale ideer med tiden blir mindre radikale, eller at en i løpet av sin karriere svelger noen kameler.

Der graffiti oppstod som et protestuttrykk på gata, oppstod nettkunsten som et protestuttrykk på nettet. Når en protest fjernes fra sin opprinnelige kontekst og omdefineres til et kunstobjekt, forsvinner samtidig svært mye av den opprinnelige spenningen. I forhold til Marius Watz'



Lars Rambergs verk *Liberté*, slik det sto utenfor Nasjonalmuseet i Oslo 2005. Sentralt i verket er tre offentlige toaletter hentet fra Paris, opprinnelig produsert av verdens største aktør innenfor reklamefinansierte offentlige gatemøbler, det franske selskapet J.C. Decaux. I Rambergs utforming er toalettene malt i hver av Trikolorens farger (som selvfølgelig også sammenfaller med det norske flaggets farger); rødt, hvitt og blått. Det hører med til historien at ettersom Rambergs verk ble for drøy kost for utsmykkingskomiteen for Rikspolitisk senter Eidsvoll 1814, ble det i stedet en del av Nasjonalmuseets markering av den samme 100-årsbegivenheten, «Kyss frosken». Verket representerer også Norge i den skandinaviske paviljongen på den 52. Venezia-biennalen frem til november 2007. (Lastet fra Rambergs nettsted: <http://larsramberg.de/alotta/user/larsramberg.de/img/000/006/t16962.jpg>)

Tegnemaskin 1-12 må det bemerkes at han ikke anser seg selv som nettkunster eller det han driver med som nettkunst. I kunstkretser har han blitt omtalt som mer designer enn kunstner, mens i designkretser som mer kunstner enn designer. Dermed er han kanskje perfekt som utsmykkingskunstner? Slik er eksempelet *Tegnemaskin 1-12* i enda større grad egnet til å støtte opp under påstanden om at utsmykking og nettkunst ikke lar seg forene. Det er opp til kunstnerne selv å finne frem til en uttrykksform som eventuelt viser at immaterielle rom er egnet som utsmykkingsarena. Dersom nettkunst skal kunne la seg gjøre i utsmykkingssammenheng krever det mye – både av kunstner, oppdragsgiver og bruker.

¹ Navnet på Shulgins "produkt", FuckU-FuckMe™, må sees i sammenheng med videosamtaleprogrammet *CU-SeeMe* som var ganske populært rundt midten av nittitallet.

² Utsmykkingsfondet for offentlige bygg skiftet våren 2007 navn til KORO (Kunst i Offentlige Rom).

³ Odin var tidligere departementenes informasjonsportal på Internett, odin.no. I dag har portalen skiftet navn og utseende og heter nå regjeringen.no.

⁴ Melbye, Grethe: «Når bruksanvisningen skrives på nytt», *Skrivet i stein. En net.art arkeologi* (utstillingskatalog på nett) 2003. Lastet 13.04. 2007 fra <http://www.student.uib.no/~stud2081/utstilling/>

⁵ Bergenskunstneren Gisle Frøysland ved Bergen senter for Elektronisk Kunst (BEK) er initiativtaker til programvaren MøB, et sanntidsvideoredigerings- og manipuleringsprogram utviklet under GNU/Linux, og er altså *åpen kildekode*. Dette har resultert i en betydningsfull internasjonal årlig festival i Bergen, *Piksel* (i 2006 med undertittelen *Political Software*), der det tas skippetak i videreutvikling av MøB og annen lignende programvare. Her møtes programmere/kunstnere fra hele verden til diskusjoner, programmering og utbedring av sine ideer i fellesskap. I tilknytning til Piksel-festivalen produseres det også en utstilling med arbeider knyttet til denne og liknende programvare (jf. <http://piksel.no>, lastet 2007).

⁶ Melbye, 2003.

⁷ *The Yes Men* er også tittelen på en dokumentarfilm som har blitt vist over store deler av verden om nettopp disse hendelsene.

⁸ Denne formen for kunst kalles derfor også ofte for *generativ*, *maskingenerert* eller iblant *datagenerert* kunst.

⁹ KORO forvalter tre ulike ordninger for utsmykking; nyordningen, tilskuddsordningen og innkjøpsordningen. Nyordningen er den opprinnelige ordningen for kunstnerisk utsmykking av statlige nybygg.

¹⁰ Departementet opererer med tre ulike kategorier for utsmykking: *Autonom utsmykking* innebærer innkjøp av eksisterende kunstverk, som deretter blir plassert på egnet sted i eller i tilknytning til bygg. *Delvis integrert* utsmykking vil si bestilling eller innkjøp av enkeltverk/autonome verk der plasseringsstedet tilpasses kunstverket. *Integrert utsmykking* er en oppdragsbasert bestilling av kunstverk som integreres i bygget, og slik sett er laget spesielt for stedet.

¹¹ Jf. for eksempel omtale i det internasjonale kunstmagasinet *Artforum* (Allen, Jennifer 2003. «Misusing the facilities in Oslo.» *Artforum*. Lastet 04.05.2007, fra <http://artforum.com/news/week=200348>.)

¹² Bergenske Dolk selger i disse dager stensiler på 40x60cm lerret for 20 000 kroner stykket, med opplag à 15stk. pr. motiv, gjennom nettstedet handmade posters.com som han startet med vennene sine.

Commentary

COVER



[1500?-1574?]

Portrait

manifest obscurely nor

one of the intellectual and artistic capitals of sixteenth-century origin is evidenced by the minute realism of painting, the absence of preliminary drawing, and color a painter has definitely left its mark. This is particularly noticeable in the the utmost expressiveness to the faces of usually painted against a light green or blue background.

It may have been nearly all the great humanists and poets made the acquaintance of the poet and It is also possible, however, that this portrait was copied from a drawing or engraving which served as frontispiece to numerous volumes.

A famous poet of the time led an adventurer's spirited, impulsive, malicious, imprudent, befriended and provoked the hatred of the clergy and the Sorbonne by anti-clerical epigrams, friendship and sympathy with reform translation of the psalms was immediately adopted was obliged to flee came too severe constraint bedied.

FRONTISPIECE

[1465?-1530]

Phaenomena or Wife

IN FREE AND LEISURELY ART, illustrates the transition from fifteenth-century realism, which had religious undertones, to the secular realism of the next century. A new interest in surroundings, in which everything had a material and empirical existence, triumphed as it had

The subject of the money which was regarded as an opportunity to paint life with jewelry, was originally a theme, referring to gold abandoned any pretext: paints the money must have seen surrounded by goldpieces and jewelry. These objects solely for their own material beauty, studying the qualities of light as reflected from the mirror, the glass, and the

reporting of gestures, in the diversity of the still-life objects, the painting anticipates the two great achievements of the depiction of life and of movement.

PLATE 3

[1240?-1302?]

the 8th sign

ONE OF THE FIRST ARTISTS TO EMERGE FROM THE collective anonymity soon became a legendary figure, and today it is almost impossible to determine what is fact, and what fable, in biography. Indeed, some later critics even doubted the existence of this artist, master.

The only work definitely attributed is a mosaic executed for the apse In this cosmopolitan city, with its maritime attachments felt the full impact of the flat, stylized art of the sculpture school, and later by the classical works there.

The Louvre's rather late work Angels is now regarded as a details—the scroll which conveys blessing, the drapery, attitudes, and angels' wings—still follow iconographical traditions. But the new spirit is heralded in the flowing lines of the drawing, the modeling, and in the beauty of the symmetrical composition, imposing in the simplicity of its step-like movement which rises from the bottom culminates in the head.

PLATE 4

[1266?-1337]

where Opticks are hid

LEGEND HAS IT THAT discovered who found while tending flocks. In any event, it is probable that the pupil of this renowned painter, soon surpassing their contemporary, wrote thought painting's field, and now the cry is and name eclipsed style was formed at the time when painting was freeing itself from



more precious to historians regard this as a school-piece among the rocks

be noted, however, that certain has gone into retreat. wearing the six wings of a seraph. The predella below the central panel represents

a dream which symbolizes the efforts in the middle scene convinced, gives the right

PLATE 5

[1285?-1344]



THE EARLY WORK

softened, however, by the ivories. Later, after working realistic, delighting in picturesque detail. Summoned became more the acquaintance decorated the opening page of the poet until death continued to styles which was characteristic of final work.

The precious little fresh coloring and use of gold reminiscent of miniature painting—was painted during, presumably one of the six panels which was eventually sold and dispersed

Soldiers, executioners, drag accompanied their grief her exaggerated gestures of despair create an impression of movement and animation

into the Bowl of the Night

PLATE 6

[1387-1455]



PAINTING the mystical purity of the artist created an almost perfect expression of

interest in volume, the carefully thought-out composition with its double curve isolated in

the work of a idealist and thought.

In the center panel of the fine predella we see the other panels show episodes Proceeding from the left: notes in a dream, supporting the plate 4, vari-

ant receives the book from Saints Peter raises a nephew from the dead but do not burn ministered and last, the death

PLATE 7

[1395?-1455?]

of firm refraction

TALENT AS A decorator brought a stream of commissions from home in native courtly style, with its taste for narrative detail expressed with refined elegance deeply imbued with the ideals of the international tradition, which, originating dominated western and central Europe in the late fourteenth and early fifteenth centuries.

flowers and butterflies painted in bright colors against the dark verdure of this portrait rival the work of medieval manuscript illuminators this background sensitively traced the sinuous arabesque of bust, neck, and face, exercising the same virtuosity and precision as when chiseling the fine, exact lines of identity of this charming gown in what is clearly the latest is unknown similarity between the flower vase embroidered on sleeve and a like motif justifies the supposition that she was a family

PLATE 8

[1397-1475]

Battle

FRIEND OF MANY LEADING ARTISTS AND scholars

I randa av 00-talet – om «Ikke til hjemlån» og fanzina som kunstform

Ein heimkomen students rapport frå Bergen kunstscenes underverd.

TORA VISNES

I januar les eg på Susanne Christensens blogg:

«Igår da jeg indtrådte på Café Operas dametoilet indtrådte jeg også uforvarende midt i en på-et-andet-litterært-arrangement-parasitterende slippfest for fanzinet Ikke til hjemlån #6. Ikke til hjemlån #6 består af A4-ark som er foldet på midten og stiftet med to klips i ryggen. Forsiden på #6 viser en smilende kvinde hånd i pote med en smilende hund, ordene «kan brytes» er klippet ind nederst ved kvindens venstre albue. Altså bruddet, fokus på bruddet.

Kvinna spør: Har du lese noko særleg av Roland Barthes?
Jenta: Ikkje lese, men eg har ligge med han.

Ikke til hjemlån #6 er kort sagt collage og flygtig håndskrift for alle pengene. Skalamæssigt bevæger vi os fra den hårdnakkede ulæselighed over en særegen lokal form for humor for så at ramme plet ned i det decideret satiriske. Læseren vil bemærke et fokus på tragikomiske familierelationer, noget som Ikke til hjemlån har til fælles med store dele af yngre norsk samtidslitteratur.

Asiatisk i sin vælde er angsten, her er megen klippeklistre fra hvad man må formode er kinesiske ugeblade. Hvad er det Ikke til hjemlån #6 ønsker at kommunisere? Måske at familien er en blodklub (vi mistænker en relation mellem bloggen Blodklubb og nærværende fanzine) hvor specielt børn og dyr tortureres under normalitetens, domesticeringens og konventionernes tunge åg. Ikke til hjemlån #6 indskriver sig i en lang tradition for lo-fi selvpublicering. Æstetisk mindes læseren måske vagt om riot grrrl-fanzinet, i Norge repræsenteret ved bl.a. Ovary Action og, måske, Avsagd Hagle. Andre lige så vage associationer retter sig mod grodableismen, mod Victor B. Andersens Maskinfabrik, Asger Jorn og Guy Debords Fin de Copenhague og/eller litteraturfanzinet Grønn Kylling (arb. tittel) ----- Eneste kontaktinformation er e-postadressen hjemlan@gmail.com.»

Bergen, 27. mai 2007, ca. kl. 02.00: Like ved disken på utestaden Pingvinen trakkar eg på noko som liknar eit hefte. Eg plukkar det opp; Ikke til hjemlån nr. 10. Omslagsbilete går over heile framsida og inn på baksida, bilete av ulike fiskeartar, gjedde, laks, aure, sild, etc. På

baksida: ei høne på ein stav. På side 2 (hefte er upaginert) er eit bilete av ei kvinne (truleg i tjugeåra) og ei jente (rundt tolv), begge i kvite bryllaupsaktige kjolar. Kvinna spør: Har du lese noko særleg av Roland Barthes?

Jenta: Ikkje lese, men eg har ligge med han.

Kvinna: Kva?! Kva tid då?

Jenta: I 1997, på Ayia Napa.

Kvinna: Roland Barthes?!

Jenta: Nei vent litt, eg meiner Ronald Bye.

Inntrykket eg får av å bla gjennom desse sidene er blanda, einskilde vitsar er svake og billege, eg er nær ved å misse interessa. Men dette inntrykket vert stadig kontrastert av ein motsats der den rå stilen verkar effektiv til eit meir raffinert poeng, som på nytt lyfter humøret. Og det billege ser etter kvart ut til å utgjere eit poeng; dette skal ikkje koste noko. Bladet refererer til ei rekkje sjangrar, til dømes innan litteratur (eit dikt heiter *Dystopi* og går slik: På greina ein sidensvans sat / og song om kjærleik og hat / Kven syng du for, du fagre fugl? / For skjora, for kråka, for ugl? // Kva trur du om min poesi? / Om sjela treng song, er det di.), barneskuleoppgåver (set strek mellom figurar), aviser (Dag og Tid), vekeblad (fotoserien, faste spalter, o.a.), teikneserie (*Smørbukk* m.fl.), familiealbum, minnebok, etc. Det er tekst på kvar side forutan midtsideoppslaget som har ei teikning/collage av fem figurar (menneskedyr med og utan klede). Det er få sider utan bilete og det er også i kombinasjonen mellom tekst og bilete at (det morosame) ”poenget” kjem fram. Dette er også typisk for eiratesvitsen der effekten oppstår i møtet mellom tekst og bilete, det at bileta ikkje er illustrasjonar for tekstane eller tekstane kommenterar til bileta. Denne jamstillinga av sjangrar og uttrykk gjev eit variert inntrykk, samstundes som den konsekvente mangelen på samanheng også gjer det heile til eit antisjangerprosjekt. Kvar side skal fungere for seg, det finst ingen direkte kopling mellom dei einskilde sidene. Det er den gjennomførde estetikken som gjer dette til eit heile, den tydelege klippe- og limeteknikken, her rår handskrift framfor datateknologiens skriveprogram. Så kjem sommaren, med reiser til Venezia, Basel, Kassel

og endå til ein tur til New York, som no ikkje lenger har den same verknaden av ny på meg (eg er ikkje av dei New York-studentane som vart verande, for kva er poenget med å studere i New York om ein ikkje skal reise heim att og fortelje om det?). Attende i Bergen ultimo juli, endeleg tid for å tyggje drøv, løyse opp alle stoff og inntrykk til finare næring for forståing av kvifor einskilde kunstopplevingar sit så mykje sterkare enn andre. Bergen er på eit eige modus om sommaren, turistane dominerer hovudområda i sentrum, kulturfolka er bortreiste eller dei sit inne og gjer teneste, og det er i grunnen ei bra tid for slikt. Men har ein vener må ein ut, og ein kveld tek eg eit glas med ein tidlegare kjenning frå teatervitskap som fortel om Ole Worm-selskapet i Ytre-Nordhordland. Ho viser eit kort, som eit postkort, med bilete av eit eldre vestlandshus og teksten: «Det er med hus som med menneske; det kan sjå betre ut enn det er. Dette gjeld også andre vegen; ein kan ha god marg sjølv om ein er dårleg kledd, for det er ikkje alt fant, som gjeng i fillete klede.» Som overskrift i grå helvetica: Ole Worm-selskapet i Ytre Nordhordland. Eg får vite at dette selskapet ikkje ligg i Ytre-Nordhordland, men at det er ein slags sirkulerande klubb som annankvar sundag arrangerer møte med foredrag og diskusjon. Leiar for selskapet er ei kvinne ved namn Amanda Hall. Eg vert invitert med på neste møte som skal vere sundag 5. august. Kvar det skal vere vert ikkje gjort kjend før same dag, eg må altså vente til neste sundag. For å få dette til treng eg det nødvendige tipset; gå til Trappen Pub, der heng eit oppslag frå ca. kl. 16.30.

I ventetida sender eg ein epost til hjemlan@gmail.com og bed om å få tilsend nr. 1 til 5 og frå 7 og utover. Same dag får eg svar om at pakka er gjort klar og posta og to dagar etter har eg komplett serie av *Ikke til hjemlån* nr. 1 til 12 (det har altså kome ut to nummer i løpet av sommaren). Det mest interessante med å lese alle

nummer etter einannan er å sjå variasjonen, som om redaksjonen heile tida varierer tematikken, frå zoologi, med eit mylder av eldre dyreteikningar, til filosofi, med ulike omtalar av ”den frie vilje”, frå dagens sport og heltar til private fotoalbum frå 1930-talet.

Kl. 16.00 sundag 5. august er eg på Trappen Pub, ei ”brun” øl- og vinkneipe. Det verkar som dei ti-tolv til stades er i vande omgjevnader, dei snakkar saman, og dei som ikkje seier noko er likevel tydeleg innanfor, dei høyrer etter, ler eller ristar på hovudet. Eg er åleine, men får sitje uforstyrtra. Eg får ein sms frå ho som inviterte meg med, ho er blitt sjuk. Kl. 16.40 reiser eg meg frå bordet og går mot toalettet som er ved utgangsdøra som står open. Bak glaset i døra, på veggen, ser eg no eit A4 ark med teksten: Ole Worm-selskapet i Ytre Nordhordland. Tidemandsgt. 3. kl. 20. Det er alt.

Kl. 20.00 er eg på plass i ei leiligheit i Tidemands gate.



Kl. 20.00 er eg på plass i ei leiligheit i Tidemands gate. Ei stove på ca. 50 kvadratmeter, ein liten bar i eit hjørne. På ein vegg heng ein stor plakat i svart/kvitt med bilete av eit eldre trehus, det same som på kortet, og kvar tilhøyrar vert med skilt oppmoda til å studere dette i minst eit minutt. Den ordspråkaktige teksten er også den same som på kortet, og det slår meg korleis slike ordtak kan verke dumme, dei har ofte ein generaliserande karakter som får fram ei forenkling som ikkje alltid kjennest klok. Ordtalet handlar ofte om fordommar, ein måte å uttrykkje dei i litterær form.

Eg tenkjer på noko ein filosof skal ha sagt, at å generalisere er å vere idiot, men det er jo også ei generalisering. Så kva meiner eg? Det uklære og lukka ved eit arrangement som dette kan sjølvsgatt opplevast som framandgjerrande og mindre interessant, men samstundes kjennest alt

svært velkomment på meg, og eg har jo sjølv oppsøkt det. Leiligheita er snart fylt opp av rundt 20 frammøtte, leiareren held så eit foredrag utan manuskript om einskilde kjennemerke på nyare trekk ved samtidskunstscenen på 00-talet, der mellom anna den lokale fanzina *Ikke til hjemlån* vert omtala. Etterpå går delar av selskapet til Trappen Pub, der eg får gjort eit intervju med Amanda Hall. Det følgjande er ein nedkorta versjon av samtalen.

Fyrst nektar ho å snakke om selskapet, ho vil berre snakke om innhaldet i foredraget, men når eg peikar på at

desse heng saman, er ho snar med å kalle konstruksjonen for ein kunstinstitusjon utan faste veggjar og tak.

-Det er eit poeng at Ole Worm-selskapet i Ytre-Nordhordland ikkje er knytt til eit fast lokale, det er ei understreking av institusjonens alltid stadsrelaterte, for ikkje å seie statsrelaterte, praksis.

-Men kvifor Ytre-Nordhordland? spør eg.

-Vi ville knyte namnet på selskapet til eit landskap og eit faktisk område, for å understreke at dette ikkje er eit virtuelt prosjekt. For det andre ville vi ha eit namn som kunne korrespondere med noko potensielt, ein stad med ein mindre kjend kulturell status. Ytre-Nordhordland er jo eit område som finst, men som namn er det knapt brukt idag. Vi tok det frå Eilert Sundt.

-Kva med naturforskaren og samlaren Ole Worm (1588-1654)?

-Han utvikla visningsforma gjennom sitt Museum Wormianum, han er interessant i si eksperimentering med måtar å stille ut objekt og bilete på. Worm kombinerer forskning og spekulasjon, gjerne umedvite, men han er også interessant i sin meir rasjonelle bransjekompetanse. Og dette heng saman med foredraget i kveld, om Art Brut i Noreg, ein gjennomgang av fluxusomgrepet i lys av fanziner som *El Djarida* og *Ikke til hjemlån*. Det Worm gjorde var å samle materiale frå fjern og nær, for registrering og katalogisering. Desse katalogane var viktige kontaktskapande middel innan ein bransje som gjerne berre var vagt definert, men det var slik Worm utvikla nettverk og opplysningar om andre funn og registreringar. Denne dialogen var sentral i utviklinga av feltet, og eg ser Worm mellom anna som ein av fanzinas forfedre.

-Men er ikkje dette ein måte å kommunisere på som er vanleg i ein kvar bransje?

-Poeng er at ein spekulerer på rett måte, og med Worm kan ein seie at det er spekulasjonsnivået som bind han til kunsten. I vanlege næringar vert spekulasjon oftast knytt til pengar, til innteningsaspekt som ofte har negative konnotasjonar, spekulasjonsomgrepet knytt til risiko i høve til økonomi, medan det hjå Worm og i kunsten har med sjølve det vitskaplege å gjere, som spekulativ vitskap i positiv mening. Trass i Worms forsøk på vitskapleg forskning var resultatane ofte bygd på førestellingar, og dette minner om kunstens vitskaplegheit, den er som regel avgrensa til storleikar som ikkje kan målast.

Når eg spør om det er i utvida mening at selskapet insisterer på omgrepet kunstinstitusjon, som ei positiv følgje av kunstinstitusjonskritikken på 1990-talet, seier ho at det har ingenting med det å gjere, at dei brukar kunstinstitusjonsomgrepet fordi det fungerer som ein tradisjonell kunstinstitusjon, med reglar og ei solid hierarkisk styringsform med klår ansvarsdeling. Dei er nøyaktige med det formelle, seier ho, og legg til at utan orden går verda under.

-Men utan midlar frå det offentlege?

-Ja, vi er eit sjølvfinansiert selskap.

-Går det an å spørje om korleis de finansierer institusjonen?

-Eg er klar over at kunstneriske initiativ i stor grad hentar status frå kven som finansierer dei, men slik vi ser det er det eit poeng å motarbeide slike krefter.

-Kvifor?

-Kanskje fordi den norske kunststofflegheita er så gjennomiktig, samanhengane er så tydelege, noko som i fagleg mening tyngjer mange prosjekt. Det finst mange offentleg støtta kunstprosjekt i Noreg idag som misser eigenkraft på grunn av dette. Vi er ikkje antibyråkratar, men prøver å utvikle eit medvit om at det byråkratiske nivået ikkje skal vise. Vi er heller opptekne av utydelegging, det å skape uklarheit.

-Så du vil ikkje seie noko om korleis de arbeider?

-Du kan seie at saka har alt å seie, og saka er å vise det som ikkje er sett. For å kunne gjere dette må ein kjenne kunstsystema, men arbeide på tvers av dei. Vi må difor handle utanfor offentlege kontrollmekanismer. "Kvalitetskontroll" er jo noko som har kome frå industrien, det er der kravet om kvalitetssikring har legitimitet, men det pressar seg inn over alt, også i kunstutdanninga. Kvalitetssikringa der minner om den i industrien, på tross av at kun-

sten alltid har utvikla seg innanfor ein sfære der feilen og mistaket ikkje har den same negative verdi, i kunsten kan jo feilen like godt stå for ein kvalitet som for noko dårleg. Worm kan fungere godt som eit utanforståande referansepunkt i høve til måten mykje av kunsten på nullnulltalet absorberer randsoner.

-Er det næringslivet i Ytre-Nordhordland, støtta av midlar frå effekten av det statlege Mongstad-raffineriet som er hjelparen? spør eg.

Ho tek fram ei bok; *Hus og byggjestil i Ytre-Nordhordland mellom vikingtid og modernitet*, og refererer forfattaren Johannes Rossnes om tilhøvet mellom det funksjonelle og det estetiske som ein og same ting, der han m.a. tek for seg skikkar som kroting og veggskrift.

-Denne kritt krotinga, som kunne minne om demonteikningar plassert høgt på veggen, lyste opp romma og held overtrua i sjakk. Ingen andre dyr fekk kome inn enn husdyra. Denne tradisjonen held seg fram til ein gong på syttenhundretalet, då ein gjekk over til å mette heile veggane med fuktig skjelsand. Då var det slutt på å lage fellehus for folk og dyr, ein sette opp fjøs og våningshus for seg og separerte luktene. Men arkitekturen held seg i det same, det var små rom, det var lågt under taket, det var ikkje plass til pynt, seier Amanda Hall.

Ho held fram at denne byggjestilen sin mangel i eit orginalt opphav passar med kunsten idag, der ein ofte finn ein blandingsstil som set det låge høgt. Det er ikkje det ein kan gjere, men det ein ikkje kan gjere som legg grunnlaget for måten ein byggjer på.

Eg spør om det eg oppfatta som kjernesaka i foredraget, fanzinas kraft. Hall fortel at ei fanzine som *Ikke til hjemlån* svarar på alt; den er svært intelligent i sin mangel på vilje til å utvise intelligens. Og den har eit svært sterkt nedslag i det lokale kulturlivet.

Eg spør på kva måte.

-Folk snakkar om den, den vert lest og referert til. Det er interessant å sjå korleis eit slikt initiativ kan påverke kunstdiskursen, utan at dei involverte står fram.

-Men dette bryt med det du sa om Worm, om fanzina som nettverkskapande organ.

-Nei, det har same funksjon, trur eg, men det er meir lukka, og meir lokalt, kanskje. Og det er ein styrke, slik

eg ser det, det at det legg seg så lågt. Ein kan seie at det sentrale ikkje er fanzina, som vert laga i 35 eksemplar for kvart nummer, men det å kome saman for å lage den, det ligg ein sosial energi under som lesaren kan merke. Einkvan sa at fanzina var som ei form for dokumentasjon på ein fest, der vi får servert blødmer, anekdotar, kommentarar, leikar, vitsar, djupsindigheiter, osv. Lesaren står utanfor og prøver å sjå inn i noko som ikkje er slik det ser ut, som er ekte, men samstundes ikkje til å stole på.

-Men er ikkje dette også noko som avgrensar potensielle lesarar, det at tema og form lukkar seg rundt noko meir internt?

-Fanzina som medium har ei lang historie, det som har kjenneteikna den er at den er laga av unge folk, gjerne studentar, den har låge produksjonskostnader, osv. Den har også vore eit uttrykk for meir obskure miljø og fagfelt, gjerne knytt til ra-

dikale haldningar. Eit døme som *El Djarida*, den norske internasjonale fanzina frå 1980- og 90-talet, la stor vekt på politiske og kunstneriske visjonar, publikasjonane var gjenstand for ein fri kunst som ikkje skulle vere avhengig av institusjonane. *Ikke til hjemlån* plasserer seg elegant over slike problemstillingar, og det kan vel liggje ein slags radikalitet i det også. Men det som fascinerer meg er den enkle og effektive stilen. Den kan ikkje kjøpast og er på mange måtar ubetaleleg.



Den er svært intelligent i sin mangel på vilje til å utvise intelligens.

Halle Laila!

Jeg fandt ditt navn i Romanblikke
 og da vil jeg røbe mere end
 til dig for at spørre om du vil
 skrive med mig. Jeg er 42 år
 gammel og 175 cm høj, har mørkt
 hår og blå øjne og mine interesser
 er næsten altidige, specielt kan
 manne hjemmets, musik og lidt
 dans og jeg er glad i haven og
 dyr. Da jeg er meget ensom
 håber jeg nu at du vil skrive
 med mig for det er jo hyggelig
 at ha mere og skrive med mere
 navn er ensom. Pålille har jeg
 desværre ikke ar mig nu mere
 vist du svarer på dette kort
 mit så skal du få bilde ar
 mig det første jeg får nok.
 Dette blev nu et veldig kort
 og så har man nu kan jeg ikke
 finne mer og skrive om
 for denne gang for det er så
 vanskelig at finne mer og skrive
 om i det første brukt til en
 helt ukjent så du må nu
 bare ha det riktig bra og skrive
 snart mit dit så ar imøtelle
 for dig.

Hillem
 Kalljorn

Oct 16 1891

Ad. DELES SVAR I ROMANTIKK

VEDLAGT FØLGER DELES BREV, VED EN
 MISFORSTÅELSE ELLER EN DÅRLIG FORM
 FOR SPØK, ER MIN KONES NAVN OG ADRESSE
 BURT ANNONCERET I OVLØBENDE BLAD

VI BEKLAGE DERE.

EOK J.

Vagant
TIDSSKRIFT
FOR LITTERATUR
OG KRITIKK

Ny nettside
ute nå:
www.vagant.no



**RAM
GALLERI**

10. januar - 24. februar
Siri Hermansen
installasjon

1. mars - 29. mars
Tommi Sarkapalo
lydinnsjalling

5. april - 11. mai
Lise Stang Lund
glass

16. mai - 29. juni
Inger Lise Hansen
film

Kongens gate 3, 0153 Oslo, ram@oslo.online.no, 22 33 59 92
tirsdag - fredag: 1100 - 1700, lørdag- søndag: 1200 - 1600

Skrivekunst akademiet


Responskurs: søknadsfrist 1.februar

www.skrivekunst.no

Bergen senter for elektronisk kunst

Kompetansesenter for kunstnere og kulturlivet

C. Sundtsgt. 55
www.bek.no
bek@bek.no



UTSTILLINGER
UTSMYKKING
ARRANGEMENTER
KAFÉ

Åpningstider
Galleriet: tirsdag-søndag 12-16
Kafeen: lørdag-søndag 12-16
www.kunstsender.no



HORDALAND
KUNSTSENTER

Kunstnerverksteder **CS55**
C. Sundtsgt. 55, 6004 Bergen

www.cs55.no

26 atellorer - 36 kunstnere
2 atellorer for nyutdannede
Fellesverksted og prosjektrrom til utleie
BEK - Bergen senter for elektronisk kunst

Støttet av Bergen kommune og Hordaland fylkeskommune

SOME CITIES
ELINE MUGAAS
16. november - 21. desember 2007
Åpning fredag 16. november kl. 20.00

Elaine Mugaas, Minus 4, 2003, Courtesy: Galleri Ritis

**KUNSTHALL
NO.5 LANDMARK**

BERGEN KUNSTHALL - Rasmus Meyers allé 5 - N-5015 Bergen - T: +47 55559310
W: www.kunsthall.no E: bergen@kunsthall.no

16.11 2007 21.12

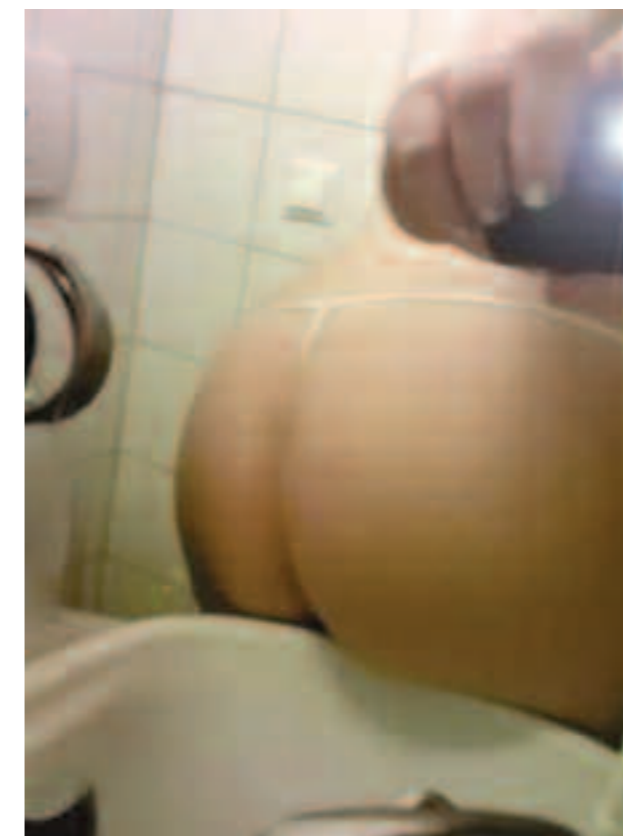
bergen
kunsthall
gert&uwe
tobias

utstillingsplakater

Åpning i NO.5 fredag 16.november kl. 20.00 SparebankenVest

BERGEN KUNSTHALL - Rasmus Meyers allé 5 - N-5015 Bergen
T: +47 55559310 W: www.kunsthall.no E: bergen@kunsthall.no

**KUNSTHALL
NO.5 LANDMARK**



porsgrunn kunst forening

presenterer

Ole John Aandal
"Never try to trick me with a kiss"

Utstillingsperiode
17. november - 23. desember

www.porsgrunnkunstforening.no



By the Way - galleri for samtidskunst legger ned etter 8 års drift.
Vindusgalleriet i Bergen ble startet i 1999 av Ingrid Berven og Annette Kierulf.
Vi takker alle kunstnerne som har stilt ut:



1999

Øyvind Pål Farstad,
Eli Merete Nilsen
Torunn Skjelland, Torine Helland,
Vigdis Fjellheim
Anna M.S. Gudmundsdottir

2000

Caroline Kierulf
Kjersti Myrehagen,
Josephine Lindstrøm
Harald Tørresen,
Line Halvorsen,
BAKtruppen/INFORMATION
Yngvar Larsen,
Tor Arne Samuelsen
Vibeke Sjøvoll
Annette Kierulf, Ingrid Berven
Reinhardt Haverkamp, Roddy Bell
Cathrine Evelid
Geir Tore Holm, Terje Nicolaisen
Beathe Rønning
Rita Marhaug
Apecosmonautene
Richard Launder

2001

Camilla Ederöd
Andrea Lange
Christel Sverre, Elsebet Rahlff
Olav Myrtveit

Laila Kongevoll, Eva Kun
Ilona Huss Walin
Trine Lise Nedraas
Ulrika Pihlstrøm
Signe Marie Andersen
Ole Martin Lund Bø

2002

Tor-Magnus Lundeby
Gardar Eide Einarsson,
Matias Faldbakken
Aud Marit Skarrebo Holmen
Sixten Rahlff, Espen Rahlff,
Elsebet Rahlff
Martin Larsson, Arne Magnar Rygg
Ketil Nergaard, Arve Rød
Thomas Seest
Erik Snedsbøl
Jana Winderen
Endre Aalrust

2003

Astrid Johansen
Jo Cook, Jan Høvo
Unni Gjertsen
Eivind Lentz, Kalle Runeson,
Joachim Cossais, Anders Grøstad
Silje Heggren
Aage Langhelle
Rasmus Brinch
Alan Dunn
Gillian Carson

2004

Arne Revheim, Finn Eirik Modahl
Grand Royal Art
Bjørn Hegardt, Theo Ågren
Tomas Ramberg
Arne Skaug Olsen
Pierre Lionel Matte
Jorann Abusland

2005

Kari Steihaug
Øyvind Torseter
Line Olaisen
Stefan Christiansen
Robert Alda
Åse Løvgren
Kwestan Jamal
Lars Morell

2006

Stefan Törner
Torill Nøst
Hanne Tyrmi
Maria Udd
Lotte Konow Lund,
Hedda Leivestad
Heidi Nikolaisen
Lars Lofthus
Johan Svensson

2007

Sveinung Unneland,
Tora Dalseng,
Gard Andreas Frantzsen,
Linn Anita Pedersen,
Jan Freuchen, Saman Kamyab,
Borghild Unneland,
Toril Johannessen
Tor Børresen
Patrik Entian, Ellen Røed
Marianne Heier/Manifest 07
Stine Gonsholt, Hanna Boyesen
Jannecke Knudsen Heien
Anders Tomren
Tommy Olsson



