

NORSKE KRITIKERES FAGTIDSKRIFT

Leder	side 2
Erlend Hammer Kritikk av nye uttrykk, nye uttrykk for kritikk	side 4
Tone Hansen Kan kunstkritikken imøtekomme den nye kunnskapsproduksjonen i kunstinstitusjonen?	side 9
Ida Habbestad Den vanskelege kritikken	side 23

TEMA: KRITIKK AV NYE UTTRYKK NR. 1 2007



kritikeren

Leder: Kritikk av nye uttrykk

Redaksjonen

I denne utgaven av Kritikerens ønsker vi å rette søkelyset mot kritikken av nye uttrykk eller verktyper og, nærmere bestemt, spørsmålet om grenseoverskridende kunstneriske praksiser også fordrer nye kritikerpraksiser, som gjenspeiler bruddet med sjangerkonvensjoner som manifesterer seg i en rekke nye kunstverk. Dette er en omfattende tematikk, som til stadighet berøres i forskjellige sammenhenger, men i det siste har diskusjonen om kritikken vært spesielt intens i tilknytning til billedkunstfeltet og den nye bølgen av kunstkritikk som har vokst fram i tilknytning til Kritikerlagets nettsted Kunstkritikk.no. Debatten rundt nettstedet er også en tilbakevendende referanse i tekstene som inngår i dette nummeret. Alle de tre tekstene som presenteres her berører i større eller mindre grad den nye kritikkbølgen koblet til Kunstkritikk.no, riktignok ut fra svært forskjellige perspektiver.

Kunstkritikk.no har viet stor plass nettopp til kritikk av sjangeroverskridende og eksperimentelle kunstnerske praksiser, ofte i greseland mellom billedkunst og musikk eller billedkunst og performance. I tillegg har nettstedet benyttet skribenter som systematisk har utfordret rammene og sjangerkravene for kritikk i et, i norsk sammenheng, uvanlig

stort omfang. På bakgrunn av dette er Kunstkritikk.no et aktuelt eksempel som kan belyse muligheter og utfordringer for en kritikk som ønsker å ta på alvor kunstprosjekter som distanserer seg fra etablerte sjangerkonvensjoner.

Kritikkstrømmingen som er forbundet med nettstedet går blant annet under navnet Olsson-skolen, etter kunstkritiker Tommy Olsson, som blant annet gjennomgående anlegger et utpreget subjektivt perspektiv i sine anmeldelser, i tillegg til at han har hatt en tendens til å legge vekt på forhold i periferien av, eller utenfor kunstverkene som er utgangspunkt for anmeldelsene.

Kunstkritiker Erlend Hammer, som selv er blant kritikerne som er forbundet med denne "skolen", og som har vært gjenstand for og delaktig i diskusjoner om kritikken form på Kunstkritikk.no, bidrar med en tekst som belyser hans egen praksis, og denne "bevegelsen" mer generelt. Teksten kan både leses som et forsøk på å redegjøre for bakgrunnen og motivasjonen for hans kritikerpraksis, så vel som et forsvar for kritikerstrategiene som er blitt forbundet med Olsson-skolen.

Billedkunstner Tone Hansen kombinerer flere anliggender i sitt bidrag, blant annet en kritikk av den norske kunstkritikerstanden generelt, for at den unnlater å vie oppmerksomhet til viktige tendenser innen billedkunstfeltet, nærmere bestemt kunstprosjekter som forstår seg selv som kunnskapsprodusenter, parallelt med, men på siden av, etablerte utdannelseinstitusjoner. I teksten trekker hun des-

kritikere

suten fram en rekke eksempler på kunstpraksiser av denne typen, både fra Norge og internasjonalt, inkludert prosjekter hun selv på forskjellige måter har vært delaktig i.

Nok et anliggende i Hansens tekst er å rette en kritikk mot den nye generasjonen kunstkritikere som har utviklet seg med utgangspunkt i nettstedet Kunstkritikk.no for å unnlate å belyse disse tendensene, på tross av sin interesse for det nyskapende og grenseoverskridende. Utover dette kommenterer hun hvilken form kritikken av de nye praksisene hun presenterer bør ha. Slik Hansen ser det er kommentaren og kronikken foramtene som er best egnet til å belyse verktypene hun drøfter, blant etablerte sjangre. Dette er blant annet fordi den tradisjonelle avisanmeldelsen er for kort for å belyse disse på en meningsfull måte, slik hun ser det.

Det siste bidraget, av Ida Habbestad, belyser utfordringer innen musikk-kritikken i møte med nye verktyper. Blant de konkrete eksemplene hun nevner er samtidsmusikkfestivalen Happy Days, som i år gikk av stabelen på kjøpesenteret Oslo City, i nærkontakt med butikker og handlende der. Habbestad beskriver blant annet et skille innen musikk-kritikken mellom en retning som fokuserer på den estetiske opplevelsen av musikken, og en retning som fokuserer på samtidsmusikken som fenomen, i relasjon til virkeligheten utenfor kunsten, så vel som andre kunstretninger og -uttrykk. I forbindelse med dette kommer hun inn på forholdet mellom kunstkritikk og musikk-kritikk, og muligheten for en tilnærming mel-

lom mer eksperimentelle tendenser inne kunstkritikken, representert ved Kunstkritikk.no, og en mer tradisjonelle former for verksorientert musikkanmeldelse.

Kritikk av nye uttrykk, nye uttrykk for kritikk

Erlend Hammer

Kunstkritiker

En venn av meg jobber som spesialpedagog i en klasse for spesialelever. Da hun en gang hadde med seg elevene på fotballkamp satt en av elevene og kommenterte kampen etter følgende mal: "Det var en lang ball. Det var en høy ball. Det var en kort ball." Å skrive kunstkritikk kan ofte føles som å være fanget i en tilsvarende hengemyr av trivielt adjektivgyteri. Spesielt gjelder dette kanskje i forbindelse med såkalt "nye uttrykk" hvor verks- og erfaringsbeskrivelser spiller en mindre rolle enn før.

Uttrykket "nye uttrykk" er egentlig også problematisk. Kanskje spesielt for unge kritikere, som ikke nødvendigvis oppfatter uttrykkene som nye i det hele tatt. Dessuten er det er ikke nødvendigvis et bestemt problem å skrive om disse "nye uttrykkene" for det er et problem å skrive om alle uttrykk. Det er i dag minst like vanskelig å skrive interessant om maleriet som det er å skrive om, for eksempel, såkalt relasjonelle arbeider. Likevel er det gjerne i slike sammenhenger man oftest møter påstander om at kritikken "henger etter" kunsten. Bourriaud åpnet for eksempel sin bok "Relasjonell estetikk" med nettopp en slik kritikk. Og

den ble gjentatt da Tone Hansen kritiserte kritikerne for ikke å ville ta innover seg det politiske innholdet i politiske kunstverk. Enkelte kritikere skriver da også mer i retning av å gjøre kritikken til en utvidet aktør innen feltet. Men det skal ikke være lett, for også da møter man kritikk.

Olzn Lzm

Kanskje siden den også delvis handlet om meg selv har den for min del mest interessante kritikken av kritikken vært den som ble fremført av Jørgen Lund, i Morgenbladet og på Kunstkritikk.no, mot den såkalte "Olsson-skolen" våren 2007. Selv om temaet her i stor grad gikk på form mer enn innhold, eller kanskje heller at form ble gjort til innhold, så rammet Lunds kritikk egentlig først og fremst en måte å skrive på som forholder seg til nettopp en forståelse av kunsten som noe mer enn den tradisjonelt ekfrasebaserte kunstkritikken behandler den som. Dette handler i stor grad om å forholde seg til et kunstfelt hvor selve feltet til tider er mer dominerende tilstede i diskursen enn hva kunsten er. (Dersom man skulle tillate seg å skille mellom "kunsten" og "feltet" – noe man vel strengt tatt ikke burde.) Og det handler om å gjøre det på en måte som ikke nødvendigvis ser på "feltets" dominans over "kunsten" som et problem, og som derfor ikke er preget av fortidsromantisk lengsel etter en tid da Verket eller Erfaringen fikk sitte utfordret i posisjon.

kritikeren

Kontekst, kontekst, kontekst

Et av de mest effektive, og nødvendige, virkemidler mot dette er å trekke inn ulike typer ”verksoverskridende” kontekst, for eksempel i form av de omstendighetene kunsten er blitt til i, vises i og blir sett i, men også de ulike omstendighetene for kritikken tilblivelse. Alt dette er knyttet nettopp til et vedvarende ønske om å bryte ned verket som autonom størrelse, og i videre forstand kunsten som et eget felt. Dette er jo en gammel problemstilling, og vil kanskje av mange oppfattes som et avsluttet (og forfeilet) kapittel i kunstens historie. Men det kan likevel vise seg å være en interessant arena for kritikken å begi seg inn på. For kritikken har aldri vært så veldig interessert i å hjelpe til å dra dette lasset, og kanskje var det nettopp derfor prosjektet aldri tidligere har lyktes.

Likevel kan et slikt prosjekt også være i kritikken interesse, for det handler i bunn og grunn om hvorvidt kunsten skal ha noen reell betydning eller ikke. Dette handler igjen om å etablere en forståelsespraksis av kunsten som noe ikke-selvstendig. Det handler ikke om store gester av overskridelse, om intense øyeblikk av innsikt eller om troen på det opplyste valget mellom det klare vannet og det skitne vannet. Det handler om å etablere og opprette en vedvarende kritisk praksis som på sikt muligens kan lede ut av det ekfrasehelvete man befinner seg i. Men dette er kanskje ikke noe man kan overbevise om ved hjelp av rasjonelle argumenter, og alle historier om å bryte ut av et

fengsel (Escape from Alcatraz, The Shawshank Redemption) handler da også om å plukke bort murene en liten stein ad gangen. Her ligger også et filosofisk pragmatisk ideal. Utvikling skjer ikke ved at man plutselig oppdager nye, revolusjonerende fakta som bringer en ett lag nærmere den kjernen man aldri har sluttet å håpe befinner seg i midten av løken. Den viktigste differensieringen her består ikke i nytt innhold, nye tanker, men like mye i nye måter å beskrive verden på, om ikke å forsøke å holde virkeligheten fast i ett blikk.

Målet er ikke å finne bedre måter å beskrive virkeligheten, for det handler mer om at nye beskrivelser genererer nye former for virkelighet. Hvis vi ønsker utvikling må vi sørge for ikke bare å reprodusere det vokabularet vi er opplært innenfor. Det handler derfor om å generere et nytt vokabular, ikke ny mening innenfor det gamle vokabularet.

Utsagn som hendelse

I tillegg er det altså slik at alle utsagn har en betydning for hva slags muligheter de legger opp til i forhold til videre praksis. Dermed blir en teksts betydning ikke nødvendigvis bare å si noe om kunsten man skriver om, men heller å dytte samtalen et lite stykke videre i en retning som oppleves som interessant eller nyttig. Tekster trenger ikke å forstås som forsøk på å gjøre sannferdig representasjon av virkeligheten, men kanskje heller som små dytt i siden

på kunstfeltet som helhet. En tekst kan være basert på ønsket om å sette i gang en serie videre hendelser, og teksten kan slik forstås som et ledd i en prosess mer enn som et ferdig produkt. En innvending som ofte er blitt knyttet til den useriøse "Olsson-kritikken" er at den er "performativ" og at kritikersubjektet er for sterkt tilstede i tekstene. Men denne måten å skrive kritikk på kan i seg selv føre til at prosesser settes i gang, ikke minst fordi en "subjektiv" kritikk lettere kan føre til at leseren blander seg inn i samtalen og motsier kritikeren. Det er slik Tommy Olssons beste tekster fungerer, og som andre også har kommentert, så er disse tekstene grunnleggende veldig demokratiske i den forstand at de åpner for dialog også med et ikke-spesialisert publikum. Når kritikeren skriver inn seg selv i egne tekster, kan man i tillegg også mer eksplisitt blottlegge hvordan kritikeren bruk av sin egen plass i offentligheten alltid er en del av et forsøk på å skaffe seg selv kredibilitet og symbolsk verdi innen kunstfeltet. En tydeliggjøring av dette kan bidra til en deautorisering av kritikeren som funksjon.

For å bryte med brødrene Goncourt et lite øyeblikk, så kan ett eksempel være min tekst om Runa Islams utstilling i Bergen kunsthall (Billedkunst 2/07) hvor teksten var en transkripsjon av de notatene jeg gjorde mens jeg så utstillingen. Og ingenting mer. Notatene var typiske for de notater jeg vanligvis sitter igjen med etter å ha sett en utstilling jeg skal skrive om. Tanken med dette

var enkelt nok å vise at også kritikere ofte går rundt på utstillinger uten så mange vettuge tanker i hodet, og at mye av refleksjonen skjer etterpå. Samtidig ønsket jeg å gjøre en kritikk som i stedet for å uttale hva jeg faktisk mente om kunsten skulle hensette leseren i noe som kunne ligne den følelsen jeg selv satt igjen med etter å ha sett utstillingen.

I tillegg var teksten ment som en problematisering av den type kunstkritikk som ikke lenge etterpå ble gjort til tema for debatten om Olsson-skolen. Teksten åpner med spørsmålet om "når eksperimentelle narrative strukturer går over til å bli ren formalisme." Dette er (slik Jørgen Lund påpekte) et betimelig spørsmål i forhold til Islams arbeider. Men i denne sammenhengen var spørsmålet mer rettet mot meg selv, og mot den teksten jeg var i ferd med å skrive. For som alle som har lest teksten trolig vil være enig i, så slår den etter dette spørsmålet rett over i nettopp en "eksperimentell narrativ struktur" som så kollapser i ren formalisme. Det er ikke en spesielt lesverdige tekst, og den er ikke spesielt informativ i forholdt til Islams utstilling. Men den fungerer, slik jeg har forstått på nesten alle som har lest den, omtrent slik utstillingen fungerte på meg. Når tekstens prosjekt nummer to, problematisering av kunstkritikk som sjanger, også må sies å ha fungert, så er jeg egentlig ganske fornøyd. For selv om teksten ikke er noe særlig som utsagn, så er den ikke så verst som hendelse.

Kritikk er ikke kunst

En kunstkritikk som (med større eller mindre grad av hell) tar i bruk slike eksperimentelle og "litterære" virkemidler vil ofte kritiseres for å gå utover sitt mandat, i den grad at mandatet forstås som å klargjøre, problematisere eller formidle den kunsten det skrives om. Med fare for å innskrive en relativt beskjeden (og kanskje ubetydelig) praksis i en stor fortelling, så kan vi kanskje med større hell se denne kritikken som et forsøk på ikke å forholde seg til opplysningsprosjektet rasjonalistiske forpliktelser, som for eksempel brakte oss den situasjonen der vi ble så opptatt av å skille mellom ulike deler av tilværelsen, som for eksempel "kunst" og "ikke-kunst." Når også kritikken utsagn forstås som likeverdige hendelser innenfor kunstfeltet, så kan man i tillegg legge av seg tanken om forskjellige hendelsers grunnleggende ulikhet, og i stedet forstå alle hendelser som mer likestilte. Det spiller ingen rolle om et utsagn kommer i form av et "kunstverk" eller en "kritikk." Dermed muliggjør man et spill mellom de ulike elementene hvor man ikke lenger trenger å "klargjøre" hvordan de skiller seg fra hverandre. I stedet kan man bruke tiden på å diskutere hva man faktisk er i stand til å gjøre innenfor feltet. Slik situasjonen fremstår i dag er man fortsatt alt for opptatt av "refleksjon" som en kilde til kunnskap.

Opplysningsprosjektet er uløselig knyttet til den visuell orienterte grunnstrukturen i europeisk tenkning, og som sådan til en tendens til det passiviserte subjektet.

I vår forståelse av "å se" ligger det et sterkt element av ikke-handling. Allerede Alberti kritiserte florentinerne for at nyplatonismen innebar å henfalle til en ren tilskuerrolle i forhold til en virkelighet man heller burde ta aktivt del i. I forhold til kunstkritikken har dette først og fremst vært synlig i kravet om at kritikeren skal være "objektiv."

Idéhistorisk oppstår "objektivitet" som et abstrakt substantiv i det Kant gjør oss oppmerksomme på subjektet som konstituerende for erfaringen av Objektet. Med det ytre objektets bortfall som en autonom enhet vi kan søke sikker erkjennelse av, forskyves begjæret etter sikker kunnskap over på erkjennelsen som objektivisert prosess. Hvis vi ikke kan gripe tingen gjennom tenkningen så la oss gripe tenkningen som en ting. (Her får vi fenomenologien som det siste krampeaktige forsøket på en positivistisk virkelighetsforståelse). Resultatet er en skjervheimsk anemi. Alltid tilskodar, aldri deltagar. Dette har vært en tendens innen all norsk humaniora, og ettersom kunstkritikken har vært dominert herfra, så har heller ikke den unnsloppet dette evinnelige habermaset. I dag er imidlertid den kritikken som mest effektivt svarer på de invitasjoner som kommer fra de "nye uttrykkene" den som ikke lenger forholder seg til slike vitenskapelig orienterte krav. Ett av de enkleste virkemidlene er i så måte den rent subjektive kritikken der man ikke forholder seg til et kvalitetskriterium utover "jeg liker" eller "jeg liker ikke."

Målet for kritikken må være å bli en av mange forskjellige

aktører på kunstfeltet i stedet for å tilstrebe en umulig posisjon "utenfor." For ved å holde fast ved idealet om å fungere som et objektiv, som en nøytral linse hvorigjennom virkeligheten re-presenteres, så gjør kritikeren bare nok et forsøk på å unnsnippe å måtte delta. Man forblir i den rollen Rosalind Krauss påpekte hos Ruskin, som en liten gutt som sitter på stranden og stirrer på havet, fritatt for forpliktelser og ansvar. For man bidrar ikke ved å ved å spekulere og reflektere. Å bruke en tekst som egentlig forventes å skulle vært brukt på å beskrive kunstarbeider til å snakke om mer generelle problemstillinger, og kontekstuelle, kulturpolitiske forhold, handler dessuten om at man slik faktisk kan klare å tilrane den kunstteoretiske diskursen en plass i offentligheten som den ellers aldri ville vært i stand til å oppnå. Men fordi anmelderiet er en såpass etablert praksis så finnes i hvert fall kritikken som et slikt rom. Og da har vi ikke bare en mulighet til å gjøre noe mer enn rene verk- og erfaringsbeskrivelser, vi har en soleklar forpliktelse, hva enten uttrykkene vi skriver om er nye eller ikke.

Oversettelse kan, i det nye språket, åpne primærteksten på ny. Ja, jeg tror det kan skje. Jeg tror det er dette som skjer i for eksempel Merete Alfsens oversettelser av Virginia Wolf. Det blir noe annet, noe genuint eget, som samtidig kaller fram dette andre, den første teksten. Som om den virker som en vekselsang, oversettelsen, den klinger fram og tilbake mellom språkene. Eller vi glemmer at det finnes

et annet språk enn oversettelsen for denne teksten, men samtidig: vi glemmer det ikke. Det er avstanden. Og når oversettelsen er på den måten at teksten skjer på nytt i det nye språket, da får avstanden fungere som avstand, uten å være et sted hvor noe mistes, da åpner avstanden bare for annethet, avstanden åpner for forskjell. Avstanden bare er, og vi leser teksten og det er den som er.

Andre ganger, når jeg leser tekster oversatt til norsk, har jeg opplevelsen av å stå som foran en hinne. Noe er kommet i mellom ved avstanden. Den norske teksten er denne hinnen. Og at det er som en hel verden bak. Jeg kan ane den verdenen, men jeg kan bare få hinnen. Og jeg tar med hendene på hinnen og kjenner noe der bak, som i blinde å famle etter det der bak som er fastere, klarere. Se det i glimt, at det finnes. Men ikke helt få tak. Lese likevel, for å være i nærheten. For å se noe av det jeg aner er.

Når det er mine egne tekster som oversettes: Jeg mister språket mitt. Det er fysisk. En gang ble jeg syk av det. Det kjentes som et overgrep, en voldtekt. Den erfaringen har fått meg til å tenke rundt hva språket er. Og hvordan vi tenker om oversettelse, har sin grunn i hvordan vi tenker om språk. Hva språket er for oss, hvordan det virker for oss, i oss.

Kan kunstkritikken imøtekomme den nye kunnskapsproduksjonen i kunst-institusjonen?

Tone Hansen

Kunstner og stipendiat

En lang rekke prosjekter som definerer seg som skoler, institutter, universiteter og utvekslingsplattformer er etablert i det internasjonale og det nasjonale kunstfeltet de siste årene. Antallet er så stort at man kan nå begynne diskutere både forskjellige kategorier og stiler så vel som etiske og konseptuelle rammeverk. Noen kuratorer har utviklet begrepet utdanning innenfor sin stabile institusjonalitet og bruker kunnskapsutveksling som plattformer for ulike politiske, aktivistiske eller rent kunstnerisk kryssende temaer. Andre kunstnere, teoretikere og freelancekuratorer etablerer frie universiteter som enten opererer fritt mellom institusjoner, eller i skarp opposisjon til disse. Documenta 10 og 11 la grunnlaget for en teoretisk diskurs i forkant av utstillingene og som en del av et pågående program. Også årets Documenta 12 har utdanning som et av tre ledemotiver, om enn heller som estetisk erfaring og presentasjon av historisk materiale fremfor samtidig teoretisk diskurs. Problemstillingene som skapes innenfor disse rammene, og ikke minst selve rammens form blir generelt i liten grad møtt

med noen refleksjon i den norske kritikerstanden. Kanskje fordi seminarer, debatter og workshops er for tidkrevende og dessuten temporære sett i forhold til den vanlige utstillingen? Eller kan det være at dagens kritikere ikke anser den nye kunnskapsproduksjonen som sentral i omdefineringen av kunstinstusjonen, men ser aktiviteten kun som sideprosjekter til mer klassiske utstillingsformer? Min påstand er at norske kritikerens manglende tilstedeværelse i en sentral meningsproduksjon er problematisk for hvordan kunstfeltet generelt oppfattes. Et sentralt fenomen i kunstfeltet er dermed underbelyst og uartikulert, og kritikerens funksjon som diskusjonspartner svikter derfor på et sentralt felt i dagens kunstproduksjon.

Utdann deg selv!

En rekke av disse temporære skolene eller selverklært frie universiteter har direkte utspring fra, eller fungerer som en integrert del av kunstneriske strategier. De er konseptuelle, fleksible og muligens også relasjonelle. De retter seg ikke nødvendigvis mot et stort og udifferensiert publikum, men til den interesserte publikummer. Det vil si at de opererer med en differensiert publikumsforståelse som gjerne fører til at spesifikke prosjekter tiltrekker seg et spesifikt publikum. Det finnes likevel et kjernepublikum, eller et nettverk som danner en stabil base. Jeg har selv vært aktivt med i denne produksjonen gjennom flere prosjekter, og denne teksten er derfor selvsagt preget både av min personlige erfaring

kritikeren

og interesse for feltet. Som stipendiat ved Kunsthøgskolen i Oslo har jeg dessuten hatt tid og ressurser til å oppsøke og delta i disse "selvorganiserte" utdanningsplattformene, og jeg har hatt mulighet til selv å produsere en rekke "offentlige" diskusjonsplattformer innenfor rammene av stipendiatprosjektet.

I 2003 opprettet Trude Iversen, Eivind Slette-meås og jeg Institutt for kunst og teori som et frittstående prosjekt tilknyttet Unge kunstneres samfunds (UKS) lokaler. I løpet av en toårsperiode arrangerte vi en rekke seminarer og debatter. Instituttet ble så og si laget underveis fremfor at en logo eller en overskrift samlet produksjonen under en helhetlig paraply fra starten. Prosessen var organisk og til dels kollektivt utviklet og derfor kanskje også vanskeligere å synliggjøre i ettertid. Flere av diskusjonstemaene skapte diskusjoner videre i Klassekampen og Morgenbladet, men diskusjonen ble som regel ført videre av journalister og ikke kunstkritikere. Instituttet hadde større nedslagsfelt enn det skribenter som blant annet Ketil Nergård ville ha det til i sitt intervju med undertegnede i Morgenbladet i 2003 hvor han ikke tilkjenner prosjektet noen toneangivende effekt.¹ Iversen utviklet konseptet videre i utstillingen Transaction, hvor utstillingsrommet ble bygget om til diskusjonsplattform for en rekke temaer og workshops i 2004. Undertegnede publiserte antologien *What does Public Mean? Art as a Participant in the Public Arena* delvis som konsekvens av arbeidet med instituttet og UKS og som del av kunststipendiatprosjektet

Megamonstermuseum. Seminaret *The New Administration of Aesthetics* som ble arrangert på Kunstneres Hus i 2006, og som i 2007 ble bearbejdet til en antologi med samme tittel er en videreutvikling av arbeidet med instituttet.² Alle disse prosjektene har fått oppmerksomhet i dagspressen, noen av dem har blitt referert i fagbladet *Billedkunst*, men få kritikere har vært å se i salen eller som kommentatorer i etterkant. Det er ikke slik at medieeksponering alltid er et gode, og mange prosjekter lever meget godt utenfor et medialt søkelys uten at de mister sin offentlige betydning av det. Publisitet er ikke alltid måleenhet for suksess og mange av de frie universitetene som jeg kort kommer til å beskrive her foretrekker nok andre kommunikasjonskanaler enn de kommersielle avishusenes domener. Å beskrive dem er å kartlegge dem, noe som ikke utelukkende trenger å ha en positiv innvirkning på virksomhetene. Mange foretrekker en institusjonell opasitet for å unngå å bli appropriert, ikke ulikt senkapitalistiske bedriftstrategier. Mange av initiativene inngår i nettverk som sprer informasjonen videre, de er som regel tilgjengelige for den aktivt interesserte og når sitt publikum gjennom egne kanaler som strekker seg utover det man kan kalle en slags normaloffentlighet.

Opasitet eller transparens som strategi satt til side; en større diskusjon i vår faglige presse kan kanskje være med på å videreutvikle fenomenet og fungere som en morsom sparringspartner for organisatorene. Det hadde rett og slett vært moro med litt mer friksjon, litt mer kritikk, litt mer

utveksling, litt mer "disco på diskursplattformen". Ikke bare for organisatorenes velbefinnende. Jeg tror at en diskusjon omkring kunstinstitusjonen som alternative "utdanningsrom" kan være med på å utfordre en heller flat museumspedagogikk som har tatt opp konkurransen med den faglige kuratorens formidlingsrolle i de normgivende museene. Pedagogens profesjonelle virkemidler kan på sitt verste være med på å strømlinjeforme informasjonsutvekslingen mellom betrakter, institusjon og kunstverk. Sammen med en mer "markedorientert" ledelse kan pedagogens forenklinger skreddersy informasjonspakker som låser museets utstillinger i bestemte tolkninger. Slike pedagogiske rammeverk har en tendens til å tilfredsstille både politiske krav om tilgjengelighet "for alle" og private sponseres ønske om tydelighet. I dag er det kanskje ukorrekt å kritisere pedagogens allestedsnærvær, men tendensen er tydelig: Utenfor de store og sentrale institusjonene drives en rekke svært forskjellige "skoler" som har det til felles at de opererer under den normaliserende pedagogens radar. Denne produksjonen må bety noe signifikant for den videre utviklingen av kunstfeltet, enten den tar form av parallelle utviklinger med selvinstusjonaliserte prosjekter på den ene siden og markedsstyrte mastodontinstitusjoner på den andre uten felles berøringspunkter, eller hvorvidt en kunstnerisk kryssklippet sameksistens kan finne sted.

De frie universitetene som kunstnerisk strategi

Det Fri Universitet i København (CFU) aksepterer ikke den

nye vitensøkonomien som en formende forståelse av viten. Derfor ble et universitet etablert i Henriette Heise og Jacob Jackobsens leilighet i 2001 som et kunstnerdrevet initiativ: "Vi arbejder med vidensformer som er flygtige, flydende, skizofrene, forsvindende svage, kompromisløst subjektive, uøkonomiske, antikapitalistiske, fremstillet i køkkenet, fremstillet i søvne eller opstået under en fælles udflugt – kollektivt," skriver initiativtagerne på nettsiden.³ CFU har siden opprettelsen både selv skapt diskusjoner og utstillinger, men også stilt ut som kollektiv i gruppeutstillinger. De inngår som dialogpartnere i et større nettverk og CFU kan således ta mange former. I Norge deltok de sist på utstillingen Capital (It Fails Us Now) kuratert av Simon Sheikh på UKS i 2005. CFU har utviklet seg til å bli en sentral aktør på kunstfeltet, hvor tv produksjon som aktivisme står som et av de viktigste elementene gjennom tvsendingene TVTV. I teksten "Exploration and Unlearning" i antologien The Great Method diskuterer Det Fri Universitet sine produksjonsforhold.⁴ CFU tar utgangspunkt i et poetisk utsagn av Jean-Luc Godard; "television is something that you watch "together alone"⁵ whereas cinema is something that you watch "together alone." Teksten er skrevet dels som en introduksjon til forståelsen av tv-mediet og dels som et intervju med deres datter som har medvirket i produksjonen av en TV-serie med tittelen "Exploration and Unlearning". Som tittelen sier handler produksjonen om utforskning og avlæring, her aktivt demonstrert gjennom barnets metoder for å tenke gjennom bruk av kamera. Metoden, for å følge den

litt videre, er basert på å bryte tvittingens ensomhet, men også på å bryte TV-mediets institusjonelle og kommersielle klokke. Produksjonsrammene kan i så måte minne om de tidlige radioprogrammene laget av kunstnere for å eksperimentere med lyd og kommunikasjon. For å bryte den sosiale isolasjonen som TV-titting skaper, arrangerer CFU kollektive TV-kvelder hjemme, det vil si i Universitetets lokaler, som følges opp av diskusjoner.

Et annet eksempel på et liknende institutt eller skole er Manoa Free University i Wien som er opprettet av en gruppe kunststudenter i ledige lokaler i universitetet, altså på innsiden av en moderinstitusjon.⁶ Gruppen ønsker å opprettholde en friere form for kunnskapsutveksling som har blitt vanskeligere etter innføringen av Bolognaprogrammets stramme grep om utdanningsforløp der konkurranse mellom studentene er et nytt element. Kunstutdanningen i Norge, som i Tyskland og Østerrike, bygger på et fire eller femårig profesjonsstudie, mens det nye "brittiske" systemet krever at studentene søker seg videre til en master etter treårig bachelor. Også Manoa Free University opererer som kollektiv i forskjellige situasjoner, som i utstillingssammenheng og som produsenter av foredrag, de er en "søsterinstitusjon" av CFU. Noen vil kanskje snakke om en dedifferensiering her, en førmodernistisk situasjon fordi opplagte og profesjonaliserte roller som "educator", student, kurator og kunstner gjøres utydelige og irrelevante i disse sammenhengene. Institutt for Farge er et norsk eksempel på en type selvorganisert utdanningspraksis.

En gruppe studenter tok navnet da linjen de studerte ved ble lagt ned av den daværende ledelsen ved Kunsthøgskolen i Oslo. Studentene følte seg presset til å skape sin egen utdanning, og tok dette som en potent situasjon. De utviklet sin egen skole som fortsatte sin virksomhet etter endt studietid og navnet lever videre i et kollektivt kunstprosjekt som tar fatt i ulike produksjonsforhold.⁷

Skjult agenda

En klar finansiell og idemessig strategi ligger bak kollektivet I 6 Beaver i New York. Ved å leie et mindre hus i 16 Beaver street i Financial District på Manhattan og videreleie dette som studioer til ulike virksomheter og kunstnere, har kollektivet mulighet til å holde et rom ledig. I dette "frie" rommet arrangeres det så møter, diskusjoner, lesegrupper, screenings og forelesninger om politiske, aktivistiske, sosiale eller kunstneriske problemstillinger hver mandag. Dette annonseres i forkant på hjemmesiden og via e-post. Gruppen ønsker å se kollektivet som noe abstrakt, og dermed ikke en fiksert felles identitet som man kan enes om og gå opp i. Konflikt, debatt og forhandlinger ligger som grunnlag for praksisen også internt, på samme måte som i en fungerende offentlighet. Konsensus er altså ikke et mål i seg selv hos I 6. Beaver. Også derfor er det viktig å ikke bli registrert som non-profit, for det gjør gruppen identifiserbar. Snarere brukes "flyktningens" strategi for å skjule avgjørende strukturer og identiteter i organisasjoner. Metoden har vist seg å vare over tid. En slik

type arena for utveksling av kunnskap har en klar funksjon i en by som New York, der ledig rom som kan brukes til ikke kapitalisert utveksling er luksus få kan unne seg. Kunstnerne Ayreen Anastas og Rene Gabri uttrykte dette klart i et intervju i Billedkunst i forbindelse med et Oslobesøk. For å kunne ivareta en radikal frihet, må også finansieringen organiseres utenfor vanlige, økonomiske distribusjonssystemer. I Norge og Skandinavia kan dette synes merkelig ved første øyekast. Det første man gjør dersom man oppretter et forum er å registrere virksomheten for å kunne motta støtte. Innen sosialdemokratisk tenkning ligger vel et prinsipp om at staten støtter også de institusjoner som kritiserer den samme staten. Men støtten slik den gis i dag via faglige organer som Norsk kulturråd kan fort vise seg å ha en like instrumentell bakside som private fond. Baksiden i USA er de skattemessige fordelene som gjør opprettelsen av private fond økonomisk attraktivt og statusmessig viktig. Nordisk bakside kan fort vise seg som innholdsmessig førende, slik Giskes innstramming av Norsk kulturråds virkefelt kan vise seg å ha. Nordisk ministerråds nedleggelse av fagorganene i den nordiske kulturutvekslingen til fordel for et mer politikerstyrt og tverrfaglig organ er allerede effektivt gjennomført.

Alle kunstinstitusjoner forholder seg mer eller mindre til en lokal politisk, geografisk og økonomisk kontekst. Det er ikke nødvendigvis en problematisk situasjon. Poenget må være å snu motstanden til et positivt verktøy gjennom å undersøke hvilke strømninger man styres av. I New York

kan en type idealistisk virksomhet som I6 Beaver fungere på grunn av den store gjennomgangstrafikken av kunstnere, kuratorer, politikere og teoretikere.

Vi styrer skolen!

Det finnes også en rekke eksempler på løsere definerte forsknings eller skolebaserte institusjoner. Kuratorene Peio Aguirre og Leire Vergara som før drev D.A.E foundation i den baskiske byen San Sebastian i nord-Spania, arrangerte en workshop ved Arteleku i september/oktober 2005. We Rule the School: Conversations and Research var strukturert rundt forholdet mellom poesi, aktivisme, lokale muligheter og ulike former for forskning, hvor en av ideene var å overkomme skillene som profesjonaliseringen av kunstfeltet har skapt. Prosjektet ble gjennomført som en konsekvens av kunnskapen bygget i D.A.E sin levetid som utstillingsprosjekt uten gallerirom. Undertegnede deltok i både som foreleser og ”student” i de to intensive ukene workshopen varte. Kuratorene skrev i programmet:

“In this regard, the methodology used for working will be determined by a triple-phased constitution: educational, situational and discursive.

This methodological aspect highlights the conditions of production in the discourse related to traditions, localisms, geographical limits and site (locale specificities from where these conditions are molded). This consciousness of a spe-

cific place (or a non-place) is fundamental to consolidate an imagined future of creativity applied to any given context, or situation through the strengthening of a (non-perfect) community of producers in a close interaction.”¹⁰

”Offentlige byrom” som åsted for diskusjonen om kunstinstitusjonen som idé

The European Kunsthalle ble opprettet i 2005 som en direkte reaksjon på at den offentlig finansierte kunsthallen i Köln ble revet til fordel for et nytt stormuseum, hvor den tradisjonelle kunsthallen ble tiltenkt liten plass. Grunnlaget for European Kunsthalle har form av direkte aksjonisme, ledet av kunstneren Rosemarie Trockel. Trockel grunnla aksjonsgruppen Das Lock som står bak initiativet European Kunsthalle, hvor Trockel også fungerer som styreleder. Hennes politiske og kunstneriske engasjement går tett sammen. Noen av leserne har kanskje sett aksjonen inkludert i arbeidet Spleen som ble vist på DIA Center for the Arts i New York i oktober 2002 – juni 2003. Kuratoren Lynne Cooke skriver følgende i presentasjonen av utstillingen:

”In *Manu’s Spleen 2* (2002), the eponymous figure becomes the adjunct to a speaker at a demonstration protesting the proposed demolition of two key cultural icons, the Cologne Kunstverein, and Kunsthalle which for decades have been the site of vanguard exhibitions and related programming. Shot in black and white in a documentary mode, this work features the

renowned actor Udo Kier, a native of the city, whom Trockel invited to read a speech she wrote for both this video and as her own contribution to the ongoing campaign, to which she is passionately committed. Conflating invention and actuality, fiction and history, *Manu’s Spleen 2* eludes easy classification; for, while following Trockel’s directives, the actor, in his own right as a local citizen, simultaneously contests the political decision. Their dress, mien, and manner add a further twist: he and Manu infuse into this debate a counter-cultural aura redolent of the sixties, the era in which the Kunstverein and Kunsthalle were established.”¹¹

Kunsthallen, som ledes av kuratorene Nicolaus Schafhausen og dr. Vanessa Joan Müller, er definert som en nomadisk institusjon som kan knytte seg til en rekke institusjoner lokalt som internasjonalt, avhengig av tema, derav også navnet som ikke knytter seg til en lokal identitet, som kunsthaller ofte gjør. European Kunsthalle er et pionerprosjekt uten fast tilholdssted eller finansiering, men likevel en institusjon som undersøker en eventuell kunsthalls potensiale og muligheter lokalt, og derav også internasjonalt. Etableringsfasen fastholdes og European Kunsthalle gjør derfor en rekke eksperimenter for å undersøke hvilke sosiale, lokale, økonomiske og kulturelle problemstillinger som er aktuelle for en kunsthall i dag. Blant annet har en rekke seminarer vært arrangert og en publikasjon nylig publisert i etterkant av disse. På sine hjemmesider skriver gruppen:

”In the face of the radical changes underway in social and economic conditions, an effort must also be made to find an institutional form that takes these changes into account without simply responding to the deficits of the current situation.”¹²

Mer enn Unitednationsplaza knytter kunsthallen seg til en lokal, politisk og aktivistisk kontekst tett opp mot Attacs slagord tenke globalt, handle lokalt. I antologien *Under Construction, Perspectives on Institutional Practice*¹³ diskuteres institusjonelle praksiser fra en rekke hold som en oppsummering av debattene som har foregått på ”branntomten”. I en lengre visuell presentasjon undersøkes lokale og internasjonale fremstillingsformer av institusjoner, der nomaden, viruset, interaksjonen og samplingen står sentralt. Den visuelle og teoretiske diskursen utgjør så The European Kunsthalls prosessuelle identitet. Også her er estetikken som omgir retorikken en sentral brikke i den konseptuelle utfordringen omkring forståelsen av begrepet kunstinstitusjon. Hvor denne institusjonen kan befinne seg til en hver tid er dermed tema på alle nivåer av institusjonsdiskursen. Hvordan går så institusjonsdiskursen, estetikken og presentasjonen av kunst sammen? Et eksempel er utstillingen *Models for Tomorrow: Cologne* (2. mars – 28. april 2007) som var kunsthallsens første utstilling. Spørsmålet ”Hvilke modeller for en kunsthall kan man tenke seg for fremtiden?” ble stilt en rekke kunstnere. Skisser, modeller, små installasjoner ble produsert innenfor

en økonomisk smal ramme som en respons. Kunsthallsens sirkulære logo ble lagt over kartet av Köln sentrum. Sirkelen dannet en fysisk avgrensning og alle kunstprosjektene ble lagt innenfor denne rammen. Kart og logo skapte til sammen en rute for betrakteren å følge rundt i byen. *Models for Tomorrow: Cologne* var et nøye kuratert prosjekt, der hvert kunstnerprosjekt ble plassert på et offentlig sted i forhold til innhold og form. Det kuratorielle grepet åpnet opp for en diskusjon om hva som utgjør og avgrenser et offentlig rom. For hva mener man egentlig med et offentlig sted? Utstillingen ble åpnet i kafeen på et kjøpesenter, og verkene befant seg i kirkerom, hotell-lobbyer, bankfoajeer, biblioteker, konsertsaler, arbeidsformidlingskontorer og ute i åpne byrom. For en turist ble Köln åpnet opp på en sjelden måte. Spørsmålet European Kunsthalle stiller seg nå er om institusjonen skal bli en fysisk institusjon, eller om prosjektet skal flytte seg videre og beholde sin europeiske, transnasjonale identitet. Foreløpig holdes mulighetene åpne.

Undervisning som stil

Neste eksempel er kanskje et unntak fra den direkte, lokale tilknytningen bortsett fra navnet. Unitednationsplaza er etablert i Berlin og benytter seg av en ytre sett avklart, formal og designet ramme, hvor også operasjonstiden er avgrenset til et år. ”Unitednationsplaza is exhibition as school” skriver organisatorene på hjemmesiden.¹⁵ Skolen organiseres av den russiskfødte kunstneren og kuratoren Anton Vidokle

som blant annet startet informasjonstjenesten e-flux som er en av de viktigste internasjonale annonseplattformene for kunstfeltet. Unitednationsplaza drives blant annet av midler fra e-flux tjenesten. Skolen har fått navnet etter en plass i østlige Berlin hvor skolen også er etablert, i andre etasje over et lite kjøpesenter i et boligområde. Navnet er grandios, boligområdet er nøkternt. Unitednationsplaza tar muligens utgangspunkt i polariteten i disse størrelsene uten at dette er direkte uttalt. --Det betydningfulle navnet med konnotasjon til storpolitikk og FN, det lille og nøytrale boligområdet som huser en forstadsbefolkning i Berlin. Stednavnet må ha hatt en spesifikk betydning på et tidspunkt, og får det igjen gjennom skolens plassering delvis som fiktiv størrelse, skolen låner navnets symboltunge referanse, men skolens innholdsmessige side er langt fra så demokratisk som navnet tilsier. Skolens innhold skapes i samarbeid med en rekke kjente kunstpersonligheter som Liam Gillick, Boris Groys, Martha Rosler, Walid Raad, Jalal Toufic, Nikolaus Hirsch, Natascha Sadr Haghigian og Tirdad Zolghadr som alle står ansvarlig for forskjellige, ukeslange workshops som strekker seg over flere dager. Skolen er strukturert som et seminar-og residensprogram og skal involvere omkring 60 kunstnere, skribenter, og et stort publikum i løpet av et år. Vidokle var tidligere involvert i Manifesta 6 School som etter planen skulle vært gjennomført på Kypros i 2006, men som kollapset på grunn av en rekke politiske og lokale problemer. Manifesta 6 School hentet inspirasjon fra det legendariske Black Mountain

College og var ment å rette seg mot en internasjonal gruppe kunstnere. Interesserte deltakere kunne søke om plass i sommerprogrammet. Også Unitednationsplaza retter seg mot en gruppe man kan definere som internasjonale nomader like mye som til et lokalt kunstliv i Berlin og har dermed like mye en internasjonal forankring som en lokal tilhørighet. Skolen følger tradisjonene for Frie universiteter og de fleste eventene er åpen for alle interesserte. Det estetisk konseptuelle rammeverket utgjør et viktig element, på samme måte som hos European Kunsthalle. Arkitektorens retorikk spiller en sentral rolle i prosjektet som integrert del av tenkningen rundt skolen. Ikke noe nytt i det å tenke interiør i forhold til innhold vil kanskje mange hevde. På tross av at flere såkalt alternative skoler (Montesori, Steinerskolen) bygger nettopp på en spesifikk romlig utforming som integrert del av pedagogikken er det likevel sjeldent å se utstillingskonsept tenkt så direkte som en skole. Det er åpenbart at det relasjonelle stileelementet spiller en avgjørende rolle for Unitednationsplaza. I det romlige konseptet for Unitednationsplaza undersøkes samtidskunstinstitusjonens ambivalente karakter. Modulsystemer designet av arkitektene Nikolaus Hirsch og Michel Müller skal kunne rekonfigureres til bruk for ulike formater som utstilling, seminar, videoscreenings og performance." Thus Unitednationsplaza becomes a space in which institutional models are displayed."¹⁶ Retorikken og tegningene som finnes på nettet gir inntrykk av et perfekt sted innefor rammene av en abstrahert by. I virkeligheten

fungerer rommet som et hvitmalt rom med moduler til å sitte på, og er like funksjonelt som dysfunksjonelt som et hvilket som helst klasserom eller utstillingsrom avhengig av innholdet. Hverdagen innhenter alltid designeren. Det er kanskje like bra. Så hvordan fungerer ”undervisningen” i Unitednationsplaza? Deler av den har vært like konseptuelt utformet som institusjonen selv. Deler av programmet er lagt ut på nettsiden til institusjonen flere av forelesningene finnes som nedlastbare podcast.

Kunstinstitusjoner uten utstillingsrom

En siste runde med eksempler her før vi runder av: En rekke kuratorer har implementert kollektive, eller kunstneriske strategier i sin virksomhet i institusjoner som har en mer stabil økonomisk situasjon enn de foregående eksemplene. Det vil si, økonomisk stabilitet innenfor det gamle sosialdemokratiske systemet kan synes å være en skjør ide, og kunstens kritiske funksjon synes glatt å være byttet ut med næringsverdi. Ut-danningsaspektet ligger kanskje lett innenfor rammeverket av kunstinstitusjoner som primært arbeider med utveksling som for eksempel lokale Office for Contemporary Art. En kurator som har implementert både samarbeidsstrategier og kollektive prosesser, og som aktivt involverer kunstnere i utviklingen av sin prosjekter fra kunstnere er den svenske kuratoren og direktøren for IASPIS, Maria Lind. Under sin periode som direktør for Kunstverein Munchen involverte hun kunstnere i alle deler av planleggingen av programmet.

Dette er videreutviklet ved IASPIS i Stockholm og et konkret eksempel finnes i det todelte symposiet ”Taking the Matter into Common Hands” ved IASPIS i 2005 som nå også finnes i bokform med samme navn. Den tyske kunstneren Michael Beutler konstruerte for anledningen en installasjon i form av et amfi som fysisk dannet en omsluttende ramme rundt samtalene og presentasjonene. Amfiet var bygget av tre og dekket med puter i forskjellige farger. Amfiet skapte dermed en mer sosial ramme rundt seminaret enn en mer tradisjonell foredragssal, mens ufordringen for foreleserne og organisatorene var at de ble omringet av publikum på alle kanter. Programmet ble satt sammen av Maria Lind i samarbeid med videokunstneren Johanna Billing, og kunstneren og galleristen Lars Nilsson, som til daglig arbeider med det kunstnerdrevne galleriet Jeans i Göteborg. Symposiet tok utgangspunkt i en fornyet interesse for kollektiv produksjon og søkte å kartlegge ulike former for kollektive prosesser både innenfor kunsten og andre politiske områder. I forlengelse av dette ble kulturarbeideres arbeidsforhold diskutert. Samarbeid i forskjellige former har dukket opp som alternativer til det dominerende fokuset på enkeltindividet som preger kunstfeltet. Kollektive aksjoner og prosjekter springer ofte ut av spesifikke og noen ganger lokale situasjoner, men de går ofte inn i nettverk som strekker seg utover nasjonale territorialgrenser og som fungerer utenfor det kommersielle markedsnettverket.

Lind har skrevet om institusjonskritikkens mange faser i blant

annet essayet "RSVP or What Rhythm, Scale and Format Can Do with Art".¹⁷ Her introduserer Lind begrepet "constructive institutional critique" (konstruktiv institusjonskritikk) for en kunst som skaper mer pragmatiske og alternative løsninger for de rom som omgir kunsten. Denne springer ut fra den akademiske institusjonskritikken som kunstnere som Andrea Fraser kan sies å være en del av.

"These kinds of strategies have played a crucial role for many of the institutions and individual curators who today work creatively and respectfully with art. For although the museum as "parking house" dominates work with contemporary art there are naturally exceptions. In such contexts, learning from art and artists has proved to be an imperative."¹⁸

Hva skal til for at museer ikke fremstår som parkeringshus? Kanskje er ikke oppbevaring (samle, kategorisere, arkivere og bevare) det verste et museum kan drive med i dag. Kanskje har det gamle museets kjerneverdier tapt terreng for en utadrettet og effektiv pedagogikk som gjør museet mer attraktivt. Men likevel, kanskje kan også museene i Norge invitere kunstnergrupper og kunstnere til å forske i museets samlinger; kanskje kan også de store institusjonene lære av de små og ustabile og inkludere kunstneren i utformingen av deler av programmet? Det er et gammelt misforhold mellom kuratoren/intendanten og kunstneren som må utfordres i så fall.

Publikasjonen som arkiv

Svært mange antologier, oppsummeringer eller presentasjoner har blitt publisert som en direkte konsekvens av eller som en del av disse institusjonene, og disse utgjør naturligvis deler av mitt kildemateriale. Mindre forlag som lokale Torpedo, Revolver, Black Dog Publishing og flere andre sørger for distribusjon i etterkant av seminarer eller utstillinger, noe som er med på å gi tyngde til og videreføre diskusjonene. Det er merkbart flere publikasjoner som blir utgitt i etterkant av slike prosjekter i dag, og ofte er de mer interessante enn den klassiske utstillingskatalogen som foreligger samtidig med en utstillings åpning, fordi de kommer som en konsekvens av en prosess. Publikasjoner bevarer dessuten en historie, de er den relasjonelle utvekslingens arkiv. Der hvor den materielle hukommelsen mangler i form av et bestandig kunstverk, blir hendelsene beviselige for ettertiden. Kanskje kommer også de mange magasin og publikasjonsbaserte utstillinger som turnerer Europa for øyeblikket som en konsekvens av dette. Her er ikke plass til å forfølge denne tråden så langt som det trengs for å bevise det. Men den leseren som vil vite mer kan sjekke Martha Roslers turnerende bibliotek som består av hennes private boksamling.¹⁹ Artist Space viste de turnerende utstillingene Kiosk (XIX) – Modes of Multiplicaton kuratert av Cristoph Keller og utstillingen Reallife 1979-1990 kuratert av Kate Fowle tidligere i år.²⁰

Hva må gjøres?

Er utviklingen som er beskrevet overfor et svar på Bologna-prosessen sin strømlinjeforming av kunstutdanningen, i kombinasjon med et hardere økonomisk og politisk klima for galleriene og museene som derfor ser seg nødt til å diskutere og dermed også forsterke sine strategier i offentligheten for å klargjøre sine posisjoner? Eller er kunstinstitusjonen i sin åpne betydning nå blitt sted for seminarer og debatter fordi disse skaper en virksomhet og en utveksling som ikke finner plass andre steder innenfor de mer regulerte institusjonene i samfunnet i dag? Jeg må gi plass til en siste spørsmålstilling her: Griper vi ikke alt for lett til kollektive strategier som et mål, et gode i seg selv? Kollektive prosjekter bør kanskje springe ut i fra behov, et ønske om å få til noe som ikke finnes, et behov for å skape en utdanning eller utstillingsarena som ikke er der du bor. Og for å være litt vanskelig, er det slik at nasjonale støtteordninger favoriserer ulike former for kollektiver, betyr det at utviklingen faktisk også er ønskelig, at kollektive strategier like gjerne kan sees som forstadier for nye bedriftsstrategier? Ingen av eksemplene på kunstneriske strategier overfor retter seg i den retningen, det tradisjonelle markedet vil neppe gjenkjenne kvaliteten i produksjonen og det kritiske aspektet er for tungt til stedet. Men likevel er kultur og næringsaspektet stadig sterkere tilstedet i Norge og i Norden. De kulturorganisasjonene som får sin støtte økt betraktelig i dag er organisasjoner som Forum for kultur og næring som drives av økonomer som nå får nesten dob-

belt så store økonomiske overføringer via statsbudsjettet enn kunstnerdrevne gallerier som Fotogalleriet, som drives av kunstfaglig ekspertise. De som kan si noe strukturelt om kunst får makt, de som kan si noe spesifikt om kunst taper terreng. Kunnskap om kunst tas for gitt som noe som lett kan inntas, fordøyes og presenteres. Kanskje må en ny definisjon av markeder til for at kunsten igjen skal ta plass som sentral premissleverandør i samfunnet. Kanskje er vi også nødt til å omdefinere sedvanlige roller for å skape handlingsrom for kunsten som ikke går så lett inn i næringslivets eller byråkratiets folder, men som selv kan legge premissene for hvordan kunst kan defineres. I så fall ligger et stort ansvar og venter på kunstnere og kulturarbeidere i Norden i dag for å tenke nytt og konseptuelt.

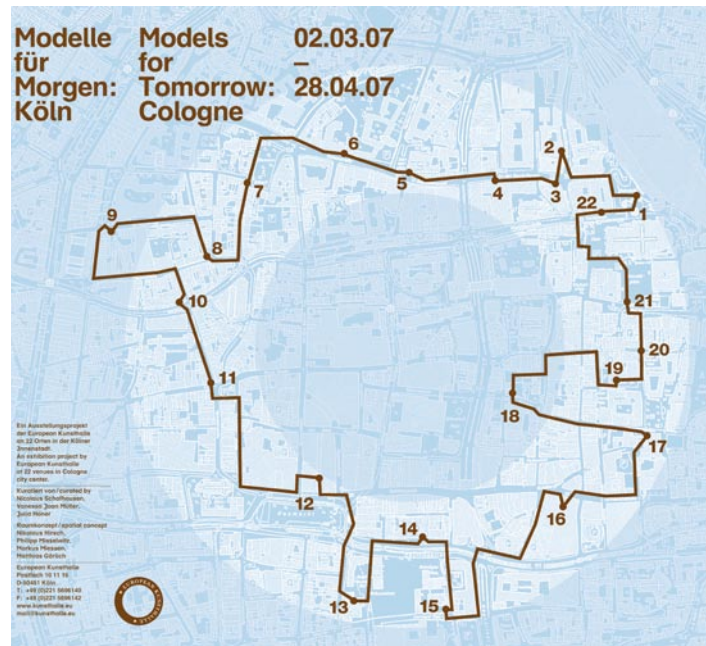
Innledningsvis stilte jeg spørsmål til om norsk kritikerstand faktisk ikke gjenkjenner den overnevnte produksjonen og utviklingen som sentral. Kritikerens format strekker seg kanskje ikke heller til å kunne dekke disse fenomenene? I så fall kan det være på tide å utfordre kritikerens tolkningsrammer nettopp for å frembringe en diskusjon om disse temaene. Nettstedet Kunstkritikk.no har vært påfallende ignorant overfor produksjonen som har pågått lokalt (OCA, UKS osv.) i så måte. Men siden Kunstkritikk skal være et fagorgan og dermed kan ta opp smalere tema enn dagsavisene sendes ballen over til redaksjonen der. Er det slik at all virksomhet som går utover det vanlige utstillingsformatet oppleves som for "akademisk" og dermed en trussel mot kunstfeltet slik det

stort sett drives etter sedvane av kunstnere i dag? Dersom det er tilfelle, står vi igjen med en utdatert kritikerstand og galleristand som i liten grad går i dialog med den samtidige produksjonen og dermed er med på å gjøre denne aktiviteten mer marginal enn den faktisk er. I lengden fører manglende debatt til at den tause næringslivsutviklingen vinner. Årets Dokumenta 12 tar opp diskusjonen om "utdanning" som et av tre ledemotiv for utstillingen. Modernitet og det nakne livet dannet grunnlag for de to første publikasjonene som ble utgitt i forkant av Dokumenta 12. Det siste temaet spinner rundt det kjente utsagnet "What is to be done?" og diskuterer gjennom dette begrepet utdanning i den siste publikasjonen som ble utgitt dagen før den offisielle åpningen av Documenta 12. Hvordan kan vi forstå konseptet om "estetisk utdanning" er spørsmålet. Kunstnere utdanner seg selv gjennom å arbeide gjennom form og subjektive problemstillinger. Publikum utdanner seg selv gjennom å erfare ting estetisk er påstanden fra redaktøren Georg Schöllhammer og kuratorene Peter Buerger og Ruth Noack. Men hvordan formidle innholdet eller formen i dette uten å ofre det partikulære i den personlige opplevelsen er et av de store spørsmålene Documenta publikasjonen stiller seg selv. Svaret fra kuratoren synes å ligge i kunnskapsformidlingen selv. Den som forventer lange artikler om pedagogikk, selvinstusjonalisering eller utdanning som fenomen i Documenta Magazine No3, 2007. Education: blir derfor skuffet. Snarere legges det i de tre publikasjonene og i hovedkatalogen vekt på historiefortelling om spesifikke

epoker eller kunstprosjekter. Jeg tror denne problemstillingen er mer evident i den siste Documenta nettopp fordi den lener seg mer over på sansningen, bruddet og overraskelsen og museale rammeverk fremfor faktisk kunnskapsformidling som preget de to foregående Documentautstillingene kuratert av henholdsvis Catherin David og Okwui Enwezor og hans omfattende team. Altså større vekt på sansningens resepsjonsetetikk enn relasjonell estetikk og gammeldagse foredragsserier og diskursplattformer. Årets Documenta lenger seg i mye større grad på historien; historiefortellingen og modernitetens linearitet, samt eksentriske brudd med den samme lineariteten. Sanseutdanning fremfor kunnskapsformidling står for meg som kontrastene til de to foregående begivenhetene. Derav også et mye sterkere kuratorielt grep som splitter kunstnerskapene i biter til fordel for komposisjonene i de enkelte kabinetene, utstillingsrommene eller labryntene som til sammen danner et hele for Documenta 12. Et godt estetisk håndverk er utført, men ikke alle typer kunstnerskap kan splittes opp og rearrangeres uten at noe vesentlig i kunstnerens formidling går tapt. Kanskje derfor slipper også begrepet utdanning utstillingen like fort som det er sagt. Dersom Documenta 12 er en ledetråd for hvordan kunstfeltet utvikler seg fremover, er vi da vitne til et skritt tilbake fra den politiske og konfronterende og dokumentariske kunsten til en sansningskunst? Mange hevder allerede at Documenta 12 er en parentes i historien som forbigås i stillhet. Det gjenstår å se om Buergers grep om historiefor-

tellingen danner en retning for samtidskunsten, eller om den faktisk skaper arena for en museologisk historisk diskusjon. Hva må gjøres, og hvorfor? er et spørsmål vi kanskje kan trekke lengre ut også til rammene for disse selvinstusjonaliserte, institusjonelle eller pedagogiske programmene som har fått sine rammeverk presentert overfor. Og spørsmålet må danne grunn for eventuelt nye institusjoner og initiativer, basert på de rådende politiske, økonomiske og geografisk begrensningene og mulighetene som finnes.

Teksten er skrevet som en del av Tone Hansens stipendiatprosjekt og deler av arbeidet har vært støttet av Office for Contemporary Art.



Poster for *Models for Tomorrow: Cologne*, European Kunsthalle 2007

¹ Morgenbladet 05.09.2003.

² *The New Administration of Aesthetics*, antologi, red. Trude Iversen og Tone Hansen, Torpedo forlag, Oslo, 2007.

³ <http://www.copenhagenfreeuniversity.dk/infodk.html>

⁴ The Copenhagen Free University, "Exploration and Unlearning", *The Great Method*, antologi red. Peio Aguirre og Emily Pethick, Revolver Archiv für aktuelle Kunst, Frankfurt am Main, Tyskland, 2007, s. 94.

⁵ *Ibid* s. 96.

⁶ <http://www.manoafreeuniversity.org/>

⁷ <http://www.instituttforfarge.net/?p=historie&l=n>

⁸ <http://16beavergroup.org/about/>

⁹ Thomas Hervard, "Kunstnerkollektivet 16 Beaver, New York", *Billedkunst*, nr 3, 2006.

¹⁰ Leire Vergara og Peio Aguirre, *We Rule the School: Conversations and Research*, Arteleku, San Sebastian, 26.09 – 07.10.05, fra workshopens program.

¹¹ <http://www.diacenter.org/exhibs/trockell/essay.html>

¹² <http://www.eukunsthalle.com/>

¹³ *Under Construction, Perspectives on Institutional Practice*, ed Vanessa Joan Müller, Nicolaus Schafhausen, 2006.

¹⁴ *Utstillingen ble kuratert av Nicolaus Schafhausen, Vanessa Joan Mueller og Julia Hoener. Det romlige konseptet ble utviklet av Nikolaus Hirsch, Markus Miessen, Philipp Misselwitz, Matthias Görlich (Spaces of Production).*

¹⁵ <http://www.unitednationsplaza.org>

¹⁶ *ibid*

¹⁷ Maria Lind, "RSVP or What Rhythm, Scale and Format Can Do with Art", *NU* 1-2, 2002, s 152.

¹⁸ *Ibid*, s 154.

¹⁹ http://www.e-flux.com/displayshow.php?file=message_1131460550.txt

²⁰ <http://www.artistsspace.org/exhibitions/2007/kiosk/kiosk.html>

²¹ *Dokumenta Magazine No3, 2007. Education*, Taschen, Cologne, 2007.

Den vanskelege kritikken

Ida Habbestad

Musikkjournalist

I etterkant av dei nyleg avslutta Festspillene i Bergen las eg ein artikkel i Bergens Tidende, ført i pennen av Øyvind Aase. Kampen om ordene var tittelen, og Aase omtalte ei radikal auke av "meningsprodusenter på kulturfeltet" gjennom dei siste hundre åra.

Slik eg forsto Aase, var artikkelen mellom anna meint som ein peikefinger mot den kritikaren som går inn i rolla som øydeleggjar av opplevingar. Eit sitat frå BT sitt lesarombud, Terje Angelhaug, tydeleggjorde dette. «Lesere ringer meg, til tider fortørnet, og forhører seg om anmeldernes kvalifikasjoner og personlige motiver. Av og til lurar de på om avisens medarbeider har vært på samme arrangement som dem. De er rykende uenige i vurderingen som kommer på trykk», hadde Angelhaug skrive. «Det går faktisk an å snakke kunsten i hjel», skreiv Aase seinare i artikkelen.

Eg refererer til denne kommentaren av di den er mellom dei sist ankomne i ei rekkje artiklar der ei generell misnøye med kritikken på kunstmusikkfeltet kjem til syne. Til dømes initierte kritikar Magnus Andersson debatt om musikkritikken

i sin artikkel Den kvelende kritikken i Morgenbladet 13. oktober 2006. Utgangspunktet her var noko annleis, for medan Aase såg til musikkskribentar og produksjonen totalt sett, peikte Andersson på den stadig minkande plassen kritikken har i mediene. Men «tatt i betraktning hvor mye vås som blir skrevet, er det kanskje det beste», hevda Andersson, og sendte eit klart spark til musikkritikarstanden med setninga «Den klassiske musikken holder langsomt på å bli kvalt, og det er mennesker som vil den vel som dreper den».

Ein kan ramsa opp vidare. I Parergon nr 3-4 2006 skreiv komponist Jørgen Karlstrøm i artikkelen Nå er det tid for å snakke om innhold (om komponist Lars Petter Hagen sitt verk) at "det fikk en ganske ordinær anmeldelse (om noe kan kalles mer eller mindre ordinært og normalt i denne vakuumbilstand av nærmest fraværende partiturmusikkritikk)". Komponist Trond Reinholdtsen skreiv i same nummer av tidskriftet (opphavleg presentert under Norsk Komponistforening sitt fagseminar om musikk og meining) at: «Kanskje er dette seminaret i Åsgårdsstrand et skritt på veien til å snakke om musikk på et annet plan enn, som komponister litt for ofte har for vane, kun å omtale metode og teknikk, eller som i dagspressen: kun å gjenfortelle subjektive psykologiske opplevelser som at "sanseligheten reiste seg som en vegg" (sitat Dagbladets Ståle Wikshåland – definitivt ikke benyttet på min musikk).»

Nye retningar

Utgangspunktet for ein artikkel med namnet Den vanskelege kritikken må dermed vera at all musikkritikk er vanskeleg. Ikkje berre står ein ovanfor det paradokset det er å skulla skriva om musikk. Ein har òg kritikarar, lyttarar, utøvarar og komponistar som til saman ynskjer at det som vert skriva skal vera noko meir enn omtalen av metode eller teknikk og av subjektive psykologiske opplevingar, samstundes som omtalen ikkje skal vera øydeleggjande for kunsten og lyttarane.

Det er utfordrande, og stort enklare blir det ikkje når ein ser til det samtidige musikkfeltet, som stadig tek nye retningar.

Oppløysinga av verkomgrepet, performance, happenings, konseptuell kunst, samfunnsengasjert kunst, seinare òg relasjonell kunst; det er ikkje nødvendigvis nye omgrep for oss. Alt sidan 1960-talet stifta ein i Noreg dei første bekjentskap med performance-artistar, mellom anna gjennom Nam June Paik sin opptreden på Henie Onstad – der Paik gjennom ei rekkje sjokkerande verkemiddel (som mellom anna å dusja i eggerøre og å klippa slipset av leiaren i Ny Musikk, komponisten Finn Mortensen) provoserte heile det norske musikklivet. Sidan den tid har denne typen samtidsmusikk vore til stades – marginalt, kanskje, men tydeleg.

Likevel fløymer det ikkje akkurat over av kritikkar av prosjekta til ensemble som NING og SPUNK, som arbeider med performance og improvisasjon. Heller ikkje er det mange omtaler av verka til komponistar som Øyvind Torvund og

alt nemnde Reinholdtsen, som begge mellom anna arbeider med konseptuelle verk. Og festivalar som Borealis og Happy Days etterlet seg normalt sett få meldingar, sett i høve til dei meir klassisk orienterte festivalane. Ei årsak er sjølvsgatt mediene sine prioriteringar, men ein annan – som heller ikkje kan skyvast under ein stol – er at det ofte kjenst vanskeleg å skulle seia noko om denne musikken.

Meldaren sitt paradoks

«De som ikke forstår, det er i så fall de som prøver å forstå», uttalte Kristin Andersen i SPUNK, i eit intervju med Gøril Sæthre. Sæthre hadde spurt om utøvarane i SPUNK trur at folk forstår musikken deira. Hovudbodskapen i Andersen sitt svar var at det ikkje er noko å skjønna, at musikken einast skal opplevast. - Egentlig er det et paradoks å skulle anmelde sånn musikk, sa Maja Ratkje, i same intervju.

Personleg tykkjer eg at nettopp dette er den største utfordringa; musikken som ikkje er meint å forståast er den det er mest vanskeleg å skriva noko om. Så stor del av vår motivasjon – i alle fall min – tykkjest handla om jakta på ei meining; forståinga er kanskje sjølve grunnpilaren i mi skribentgjerning. Sjølvsgatt handlar det òg om å formidla opplevingar – men som regel altså basert på ei eller anna form for forståing – til dels og i ei objektiv retning; noko som kan gjelda fleire enn meg.

Dermed virkar det som eit dumdristig prosjekt å setja ord på musikk som nettopp ikkje er meint å bli forstått; kanskje

er det heller ikkje særleg innbydande å gjera noko anna enn berre å oppleva den. Samstundes opnar det for høvet til (eller kanskje òg nødvendigheten av) å seia noko anna, eit høve for å frigjera seg frå konvensjonar og klisjedommar, i det ein ikkje så lett kan snakka om verket i seg sjølv.

Mellom det abstrakte og det verkelege

For verket tykkjest vera ei gjennomgåande drivkraft for kunstmusikkritikarane. Den sterke forankringa i nettopp skildringa av teknikk, oppbygging, framføring osv. kom mellom anna til syne i forlenginga av fjorårets musikkdebatt, då professor i musikkvitskap Erling Gulbrandsen kritiserte historikar og musikkritikar Erling Sandmo sine meldingar, og grunngav det med at kritikkane «mangler nærlesing av verkene, eller av den musikalske teksten om man vil. Ofte er det utenforliggende ting, historiske episoder og rariteter som skal gi språk til hans egne musikkopplevelser, hvis han da ikke starter med sin egen lyttesituasjon», skreiv Gulbrandsen.

I møtet med Rolf Wallin sitt verk *Strange News*, framført under Wallin-festivalen nyleg, var det ikkje mogleg (eller i alle fall ikkje særleg tilstrekkeleg) einast å sjå til nærlesinga av den musikalske teksten. I dette multimedia-verket tok Wallin opp temaet barnesoldater, med alle dei verkemidlar han tyktest ha for handa. Ein ung afrikansk skodespelar var ansikt for ei mellom mange barnesoldathistorier, akkompangert ikkje berre av orkesteret, men av

bilete av nyhetsopplesar Christian Borch, av barna sjølve, av krigen, lyden av helikoptret og så bortetter. Ei nokså eksepsjonell hending i eit norsk konserthus med eit norsk symfoniorkester på scena, og tilsvarande problematisk å finna skildrande ord.

I Wallin sitt verk var det tynne skiljelinjer mellom det abstrakte og det konkrete – mellom kunsten og røynda – og dermed gjorde det etter mi meining krav på ei anna type stillingstaken enn vanleg. Spelar det til dømes noka rolle om Oslo-filharmonien spelar godt eller dårleg når lys levande barn dør på storskjermen framfor deg? Er det mogleg å gjera ei estetisk vurdering av prestasjon eller komposisjon når ein ikkje lenger er sikker på kva som er abstrahert og kva som er verkeleg?

Lyden og det kommersielle

Ei tilsvarande mengd spørsmål reiste Happy Days-festivalen 2007. Festivalen som er i Ny Musikk sin regi fann dette året stad på Oslo City, og gjennom to dagar til endes fylte ei rekkje utøvarar, kunstnarar og ensemble butikkar og scener med konsertar under parolen «Samtidsmusikk for folk flest». Det uttalte føremålet frå Ny Musikk si side var mellom anna å undersøka kjøpesentrene som ny kulturarena, og korleis dei nye rammene for festivalen påverka det kunstnarlege innhaldet.

Grensene mellom musikk og kunst, konsert og utstilling – eller installasjon – virka med eitt nokså uklære. Særleg

interessant var det dermed å sjå korleis dei to meldingane til Erlend Hammer og Magnus Andersson utfylde kvarandre. Meldinga til Hammer tyktest vera basert på konseptuelle og politiske betraktningar kring både Happy Days og samtidsmusikk generelt som fenomen, og var på mange måtar ei vidarespinning kring festivalens eiga filosofering over prosjektet. Andersson tyktest gå meir i djupna på det musikalske planet, med færre assosierande betraktningar og større konsentrasjon kring enkeltutøvarar og konsertar, med lyden og lyttaren som utgangspunkt.

I meldinga skildra Andersson korleis det tradisjonelt sett har vore ein skilnad mellom kunsten og musikkens verkomgrep. For medan verkomgrepet innan kunsten er oppløyst, og det ikkje lenger er mogleg å sjå verket utan å spørja om dets konseptuelle eller politiske betydning, er det annleis fatt med det musikalske verkomgrepet, hevda Andersson:

«Også musikkens verkbegrep var på vei mot oppløsning, men etter en tid gikk komponistene tilbake til skrivebordet. Visst er det sant at deres verktøy ikke lenger nødvendigvis er penn og papir – de kan like gjerne bruke datamaskin eller improvisere frem sine komposisjoner – men musikken har ikke rokket ved det mest grunnleggende, nemlig at det meste av Vestens kunstmusikk dreier seg om å lytte til lyden av musikken. Hvordan denne lyden fungerer på et utenom-musikalsk felt er mindre vesentlig for komponisten og lytteren. Hvis man appliserer et kunstig og politisk verkbegrep – som for øvrig i pressen er mer eller mindre hegemonisk – blir

musikken fattig og misforstått».

Kva skjedde så når Happy Days la alle konsertane til eit kjøpesenter? Var det lyden – eller var det fenomenet som sto i høgsetet? Var det verket eller utstillinga som skulle omtalast? Var det i det heile mogleg å lytta til musikken på tradisjonelt vis, isolert frå lyden av kassaapparat og rasling i poser – eller dei forbipasserande sine kommentarar? Var det mogleg å lytta til konsertane på Oslo City utan å reflektera over samtidsmusikken; kva samtidsmusikken er, og kva som oppstår når den møter ein kommersiell omgjevning?

Både ja og nei

Eg har høyrte somme hevda at ein har komme lenger i utviklinga av ein kritikktradisjon på kunstfeltet. Slike påstander er vanskelege å måla – og eg trur like mykje handlar om at to så ulike uttrykksformar krev ulike tilnærmingar. Når linjene etterkvart vert utvaska, og musikkfeltet i større grad rører seg utanfor sine konservative ramar, er det imidlertid spanande å sjå til kunstkritikkfeltet. Ikkje minst til kor levande det tykkjest vera - til dømes gjennom nettstaden kunstkritikk.no. For svara på ovannemnde spørsmål kan, slik eg ser det, vera både ja og nei, og berre diskusjonen kan gje liv til den vidare utviklinga av god musikkritikk.

Øyvind Aase meiner det går an å snakka kunsten i hjel, og har sikkert rett i det. Men tausheten er minst like farleg, meiner eg.

Kjelder:

Aase, Øyvind: "Kampen om ordene", Bergens Tidende 6. juni 2007

Andersson, Magnus: "Den kvelende kritikken", Morgenbladet 13. oktober 2006

Andersson, Magnus: "Politisk glitrende fallitt" Morgenbladet 20. april 2007

Hammer, Erlend: "Nu är det väl revolution på gång?" kunstkritikk.no, 20. april 2007

Karlstrøm, Jørgen: "Nå er det tid for å snakke om innhold", Parergon 3-4 2006

Reinholdtsen, Trond: "En cyborgs arie-album", Parergon 3-4 2006

Sæthre, Gøril: "Alle tings musikk", Ballade 8 mars 2007