

## **LIAF**

Kunstfestivalens objekter og prosjekt i det offentlige rom  
(1992-2004).

### **DEN KRITISKE IMPULS**



**EVA IRENE THORBJØRNSRUD**



Mastergradsoppgave i kunstvitenskap

Det humanistiske fakultet

Universitetet i Tromsø

Vår-2008

## FORORD:

Ambisjonen jeg har hatt om å gjøre festivalen LIAF, dens kunstobjekter og prosjekt i det offentlige rom leselige og begripbare for ettertiden har vært en etappevis reise over tid og sted. Et møte med begrensinger og ditto muligheter: først mine egne- senere det teoretiske rammeverk innen ”akademia” som jeg har forholdet meg.

I oppgaven opererer jeg med visse problemfelt. Min oppgave er å belyse sette fokus på disse problemfelt slik at det senere kan oppstå nye linjer og nye perspektiver. Hensikten er ikke å ”klemme” det empiriske materialet inn i nye kategoriske grep og forståelsesrammer, men å tegne opp linjer og føringer som kan bringe kunstfeltet videre.

*Jeg vil rekke en stor takk til han Svein Aamold ved Universitetet i Tromsø, og til han Knut på fiske, fordi han alltid har trodd på meg.*

På forsiden foto av *Gringos bar* av kunstneren Inghild Karlsen. Verket ble oppført under kunstfestivalen 1996.



INNHOLD:

INNLEDNING OG OPPGAVENS STRUKTUR-1-4

**Mine ambisjoner for det empiriske materiale 1**

**I. Problemfelt 1. Festivalen som en fortelling innen den postmoderne vending 2**

**II. Problemfelt 2. Festivalens prosjekt som en avantgardisk struktur innen feltet 2**

**III. Problemfelt 3. Verkenes singularitet og utfolding. Kunstobjektene i livspraksis 3**

**Tekstlig praksis – oppfordre til debatt 3-4**

**I. Problemfelt 1. Festivalen som en fortelling innen den postmoderne vending - 4-30**

**1. INTRODUKSJON TIL OPPGAVENS KUNSTOBJEKTER OG AKTØRER - 4-7**

**Presentasjon av kunstobjektene 4-5**

**Hvordan bli kjent med verkene i det offentlige rom 5-6**

**Blikk på tekstmateriale og festivalens målsetninger 6-7**

**2. BLIKK PÅ ANDRE AKTØRER INNEN UTSMYKKINGSFELTET -7-8**

**Argumenter for å ha kunst i det offentlige rom 7**

**Den framtidlige forvaltning av kunstverkene 7-8**

**3. KRITISKE PUNKTER -8-10**

**Utsmykning eller ”public art ” 8**

**En konserverende utsmykkingspraksis? 9**

**Fra et alternativ til flere alternativ 9**

**4 paradigmer for offentlig kunst fra 1800 tallet og fram til i dag 9- 10**

**4. BLIKK PÅ AKTØRER INNEN DET LOKALE FELTET - 10-12.**

**Nordnorsk kunstnersenter NNKS og regionalt samarbeidsutvalg RSU, 9- 10**

**Glimt fra festivalens tidlige periode 1991- 1996.”En gjestepraksis”11 -12**

**Det private initiativ 12**

Del 2. 1. DET KONSTRUERTE MODERNISTISKE MOTBILDE -12- 20.

**De modernistiske verkene i den postmoderne vending. *Tema x* og *Fiskekona***

**Verkets kvalitet - mediets utfordring – den formale modernismen 14**

**Fokus på *Tema x* minimalistisk skulptur eller vekten på relasjonelle situasjoner 14-15**

*Tema x* som ”teater”? 15

**Den modernistiske skulpturens essens 16**

*Tema x* i et spenningsfelt 16

**Klassifisering av *Fiskekona* 16**

**Sjømerke funksjon 17**

**Informasjonstavle over bidragsytere 17**

**Monumentet som samfunnets selvbilde18**

**Verkets manglende poesi 18**

**Den ”uforløste” sokkelformen 18**

*Fiskekona*'s forhold til stedet og tiden 19

**Oppsummering av de moderne praksiser innen feltet 19**

**Fra postmoderne dekonstruksjon og avantgarde kritikk til Deleuze tenking 20**

2. DEN POSTMODERNE VENDING INNEN UTSMYKNINGSFELTET-20-22.

**Rosalind Krauss – den postmoderne vending 20**

**Krauss perspektiv 21**

3. DEN MODERNISTISKE FORTELLING - 22-26.

**Greenbergs historiesyn 23**

**Den moderne tenking utfordres av *det urene* og dialogen 23**

**Nærmere om den formale estetikkens fokuspunkter 23**

**1. Kunsten som en autonom sfære og fremveksten av kunstinstitusjonen 23**

**2. Greenberg og en avansert *ren* kunst 24**

**3. Avgrensning av det moderne verket. Defineringsgrenser 24**

**4. Avantgardens rolle 24**

**Et konstruert skille- festivalens sviktende selvforståelse 26**

**Modernismens begrensninger 25-26**

#### 4. MØTE MED DEN KRITISKE IMPULS- FESTIVALENS TEKSTMATERIALE- 26-31.

**Festivalkatalog av Per Gunnar Tverrbakk fra 1999, 26-27**

**Den store tvilen. Et eksempel på spillets variasjoner 27-28**

**Jean- Francois Lyotards svar til Krauss og Baudrillard 28-29**

**3 problemfelt igjen oppsamlet 30**

## II. PROBLEMFELT 2. Festivalens prosjekt som en avantgardisk struktur innen feltet?

**Formål med bolken 30**

*Den hvite kube – kunst i livspraksis 30-31*

*Den historiske bakgrunn og stoffets bevegelse 32-33*

**Jean- Francois Lyotard som ankerfeste 33-34**

**Gilles Deleuze som ankerfeste 34**

**Om rhizomet og å tenke rizomatisk 34-35**

#### KRITISKE PUNKTER FRA AVANTGARDE DISKURSEN-35 - 39.

**Samtidens manifestasjoner, fra institusjonskritikk til en kritisk offentlighet 35-37**

**Avantgarden metaforisk. Fortroppen – formbruddet 37**

**Greenberg: modernisme er avantgardisme. Bürger: nedbryt kunstens grenser 37**

**Avantgardens sjokk og det nye 38**

**Fra avantgarden som gjentakelse til avantgarden som nettverk 38**

**Avantgarde teoriene oppsamlet 39**

#### 1. PETER BÜRGER S TEORI OM AVANTGARDEN - 39- 42.

**Den trinnvise historiske rekonstruksjon 39**

**Kunsten blir en egen institusjon. Avantgardens selvkritikk 40**

**Spørsmålet om autonomi 41**

**Livspraksis 41**

**Bruddet med den hermeneutiske sirkel: Montasjen og allegorikeren 41-42**

**Bürgers anvendelse av Walter Benjamins allegori begrep 42**

#### 2. HUBERT VAN DEN BERGS KRITIKK AV BÜRGER - 41- 45

**2 alternativer å forstå avantgarden på 42**

**Det rhizomatiske og Deleuze fortolket 43**

**Om rommet og mangfoldet 43**

**Hubert van den Bergs tese: Avantgarden(e) som et rhizomisk nettverk 44**

**Avantgarden som et uferdig prosjekt, og som aktør i en deloffentlighet 44**

**BLIKK PÅ FESTIVALENS RHIZOMATISKE ARBEIDSMÅTE - 45- 49.**

**Blikk på det empiriske arbeidet fra festivalledelsen 45**

**Intervju med Tor Inge Kveum. Lokal kunstner og kurator 46**

**Rhizomatisk arbeidsmåte knyttet til utøvende kunstnere 46-47**

**Blikk på festivalen i 1999 og happeningen *Lofothesten* på Storvågan 47- 48**

**Thor Erdahl's installasjon i 2004, *Everybody Should Wear Yellow* i Våganhallen**

**Betrakteren og installasjonen 48**

**3. HAL FOSTERS KORRIGERING AV PETER BÜRGER - 49- 52.**

**Gjensyn med avantgardene 49**

**Et sideblikk på Marcel Duchamp 50**

**Innholdet av dette gjensynet 51**

**Svend- Olov Wallenstein kommentar til Hal Fosters avantgardebidrag 51**

***Deferred action*- ny plattform- festivalens prosjekt 51**

**Hva innebærer det for Foster å være avantgardist i dag? 52**

***Å repetere urscenen. 52-53***

**FESTIVALENS PROSJEKT SOM ET RHIZOMATISK PIONERPROSJEKT – 53- 55**

**Jean Baudrillards antagelse 53**

**Veien videre med Deleuze 53**

**Kunstverkets spill i det offentlige rom 55**

**III. PROBLEMFELT 3. Kunstprosjektene og kunstobjektene i livspraksis-58- 77**

**Viktige endringer for festivalen kan stadfestes til 1996, 1999 og 2004- 58**

**Arven fra avantgarden og den rhizomatiske arbeidsmåte**

**Mine perspektiver. Danto om kunstens avslutning og Deleuze om det estetiske**

**Ny kunstdiskurs: Elementenes fiksjon- Betrakterens deltagelse**

**Betrakterens møte med det ubehagelige**

**BLIKK PÅ KUNSTFESTIVALEN 1996- TEMA - KUNST i NATUR- 61-69**

**Måkebrus fremtoning i 1996 og 2008 - 61**  
**Fra Prosjektskissen i 1996 - 62**  
**Avisomtale av *Måkebru* 62-63**  
**Astrid Eidseth Rygh som en fortolker av sitt prosjekt og verk 63-65**  
***Måkebru* som et allegorisk verk 65**  
**Østerleiskjæret nye betydning 66**

**Inghild Karlsen og *Gringos Bar* 67**  
**Prosjektet *Outdoor- Indoor* og *Gringos Bar* 67**  
**Publikumsrollen – egen opplevelse 68**  
**Avisomtale av *Gringos Bar* i 1996 - 68**  
***Gringos* skjebne 68**  
**Inghild Karlsens rolle som kunstner 69**  
**Tingenes betydning 69**

#### **BLIKK PÅ KUNSTFESTIVALEN i 1999 NESTE STOPP –70-74**

**Kontekstualisering av arbeidet *Water made it wet* 71**  
**Weiners kunstnerskap 71**  
**Konseptkunstneren Lawrence Weiner 72**  
**Lawrence Weiner om sin arbeidsmåte 73**  
**Hvordan kan din kunst ikke autoritær? 73**  
**Hva er metapfor? 73**  
**Arven fra avantgarden 74**

#### **BLIKK PÅ KUNSTFESTIVALEN - 2004- HUMAN FUCKING HUMAN - 75-78**

**Bakgrunnshistorie for verket *The cooling bag* 75**  
**Den malte baggen og festivalen 76**  
**Det uhyggelige under lokket 76**  
**Ready made struktur 76**  
**Avslutning 77**





## INNLEDNING OG OPPGAVENS STRUKTUR.

Innen diskursen kunst i det offentlige rom har den utøvende praksisen innen utsmykningsfeltet på stedet Svolvevært vært knyttet til etablerte moderne institusjoner som Utsmykkingsfondet og Nordnorsk kunstnersenter. De har lagt til rette for kunstobjekter og kunstnerpraksiser som kan knyttes til et moderne institusjonelt kunstsyn. Men det er som det fremkommer i denne oppgaven behov for et skifte innen feltet. Kunstfestivalens praksis og kunstobjekter i perioden 1992 – 2004 sees som et bidrag til denne forandring. ( Disse verkene er avbildet på side 4 i oppgaven) De taes her til inntekt for den postmoderne vending slik det fremkommer i Rosalind Krauss teoriske konstruksjon om skulpturen i det utvidete feltet. Her fortsetter hun Clement Greenbergs teorier om den moderne formale estetikkens skiftende form, samtidig bryter hun med hans paradigme. Jeg velger å knytte festivalens prosjekt og verkene til både den formale modernistiske fortelling ved Clement Greenbergs teorier og den avantgardiske motfortelling. Den avantgardiske motfortelling tar utgangspunkt i Peter Bürgers avantgardeteori. Han bryter implisitt med Greenbergs avantgarde begrep og hans tankerekker om den rene moderne kunst fremstilt som resultat av et elitisk lineær utviklingsforløp avsondret fra livspraksis.

### **Mine ambisjoner for det empiriske materiale.**

Ambisjonen jeg har om å gjøre festivalens historie, dens prosjekt og verk leselig for ettertiden står overfor en rekke problemer - i hvilken grad skal jeg la det empiriske materiale få bestemme tolkningen? Hvilke føringer skal jeg legge på det empiriske materialet? Det empiriske materialet fremstår med en rekke sorte hull, blanke ark som kan fortolkes etter en bestemt teoretisk horisont. Dette er materiale som har et flytende meningsinnhold som endrer seg etter fortolkerens blikk. Det blir en konstellasjon av kunst, verk og samfunn, dette er en horisont av sammenvevde diskurser uten stabil forankring. Jeg har derfor valgt meg tre problemfelt som jeg vekter det empiriske materialet og de teoretiske posisjonene opp mot. Kunsthistorikeren, mitt mandat er i aktiv forstand å finne historien og skape den. Fortiden kan ikke representere seg selv nøytralt, derfor er analysen en form for forhandling mellom fortiden og nutiden påkrevd. I en dekonstruktiv måte å lese på, er meningsbetydning noe som er i bevegelse og ikke endelig fastsatt. Ved å lese analytisk klargjøres motsetningspolene her forstått som de skiftende tendenser, de glidende overganger fra et ståsted til et annet, fra en moderne posisjon til et postmoderne ståsted og tilbake igjen, fra en kritisk avantgardisk hendelse til et nytt kritisk moment. Jeg har lagt føringer på det empiriske materialet og plasserer festivalens prosjekt innenfor en kontekstuell ramme

### **PROBLEMFELT 1. Festivalen som en fortelling innen den postmoderne vending.**

Dette moment er imidlertid ikke nødvendigvis en forlengelse av det modernistiske prosjekt her forstått som Utsmykkingsfondet og Nordnorsk kunstnersenters virksomhet. Festivalens prosjekt kan sees som konkret en annen måte å vise kunst på, og det viser seg her at det er og en annen type kunst som blir vist. Jeg vil hevde at det ikke er nok å karakterisere verkenes postmoderne ytre så lenge en ikke medtar festivalens avantgardistiske prosjekt, her forstått som den kritiske hendelse, som påpeker at kunsten inngår i en problematiserende diskursiv praksis, som igjen åpner opp for en repetisjon og som stiller spørsmål ved den avantgardiske arv slik den fremkommer i kunstfaglige diskurs. En teoretisk kontekstualisering av dette punkt vil og fremvise festivalens egenart som en fornyer av utsmykningsfeltet, her forstått som et rhizomisk pionerprosjekt og som kan fornye feltet innenfra.

### **PROBLEMFELT 2. Festivalens prosjekt som en avantgardisk struktur innen feltet?**

For ytterligere å få perspektivene for et anvendbart avantgardebegrep som er operativt for denne diskursen bygger jeg her videre på en fortolkning og presisering av avantgarde begrepet i lys av postmoderne teori slik det fremtrer hos Hal Foster og Hubert van den Berg. Deres teoretiske perspektiver er interessante fordi de ”redder” avantgarden fra Clement Greenbergs moderne formalisme. I et historisk perspektiv videreutvikler de Peter Bürger teorier om avantgarden og det avantgardiske verket. spesielt interessant er Fosters ”samtidsdiagnose” hvor han poengterer ”begjæret” etter virkeligheten i samtidsdiskursen

Mitt poeng er at det gjennom festivalens virke har konkretisert seg en rekke avantgardiske momenter som kan påvises i det empiriske materialet. Dette viser seg i selve retorikken i arkivmaterialet til ildsjelene rundt festivalen tidlige fase her forstått før 1999.

I flere kunstneriske prosjekter ser en gjenbruk av avantgardiske strategier og elementer slik at det her kan være snakk om en repetisjon og en fornyelse av en avantgardisk arv slik det kan påvises i teoretiske diskursen. Imidlertid fremkommer det i gjennomgang av det empiriske materialet at det parallelt med dette og skjer en rizomatisk vending i Gilles Deleuzes terminologi – en fornyelse av festivalens praksis – som kan i gjenspeiles i forhold til andre deloffentligheter og andre felt. Denne utvidende og inkluderende vending påvises i enkelte kunstneres temporære festivalprosjekter og vises i valg av strategier og tematikk under festivalens sene periode fra 1999. Imidlertid kan begge disse perspektivene og ledetrådene konkret påvises i verk som er oppført i det offentlige rom i perioden 1996 - 2004.

### **PROBLEMFELT 3. Kunstobjektene i livspraksis. Verkenes singularitet og utfolding.**<sup>1</sup>

Det er et åpent spørsmål om verkene skal regnes som forbigående eller permanente etter selve festivalens hendelse. Spesielt kommer dette til uttrykk i festivalpraksisen i 1996 hvor både kunstnerne og festivalledelsen arbeider i det uferdige feltet. I ettertid fremstår *Måkebru* som en rest og et fragment som blir som den blir og fremstår som den er - under de skiftende kontekster. De bryter med det etablerte system slik den bekreftes av praksisen til verkene *Tema x* og *Fiskekona* som fremmer opplysning og en viss orden innen feltet med sine opplysningsskilt som er myntet på betrakterens kunnskapsbehov. På den ene side fremtrer kunstobjektene i dag som tilfeldige rester som man nærmest snubler over i nærmiljøet. På den andre side bekrefter dette påstanden om at kunstverket er noe virtuelt blivende. Det avviser en tradisjonell modernistisk tolkning som stadfester verkets endelige permanente utforming.

For å konstruere og komplimentere det avantgardiske imaget og for å bekrefte – avkrefte overnevnte hypotese går jeg til de nevnte verk og ser på deres avantgardiske potensial i livspraksis. Det er imidlertid verkene i det offentlige rom fra festivalens sene periode *The cooling bag* fra 2004 og *Water made it wet* fra 1999 som fremtrer i festivalkonteksten som avantgardiske verker og kobler seg automatisk til det avantgardiske prosjektet med sin forskjellighet. Imidlertid ser jeg ikke bare etter de avantgardiske gjenbruksstrategier i kunstnerens prosjekt, men jeg ønsker og å vurdere hvordan den rhizomatiske tankegang kan påpekes i kunstnerens kunstnerskap. Jeg finner ut at det er kunstprosjektene fra 1999 *Måkebru* og *Gringos bar* som kan taes til inntekt for en rhizomatisk arbeidsmåte. Verkene utfordrer betrakterens evne til oppleve fiksjoner og til å åpne opp for nye tankebilder. Jeg vil på stå at festivalens verk fremhever opplevelseskvaliteter som den etablerte tradisjonen har tatt for gitt, eller ikke har vært interessert i.

#### **Tekstlig praksis - oppfordre til debatt.**

Etter modernismens den store fortellings endelikt, står det situerte selv forstått som den postmoderne betrakteren og kunstneren foran andre utfordringer i feltet. Den språklige vending innen academia hevder at det situerte selv er grunnleggende formet av kultur, historiske og diskursive praksiser, og det skaper og gjenskaper seg selv kontinuerlig gjennom de historiene som det forteller og de dramaene de inngår i. Kunsten og filosofien er en slik arena, der en slik undring og et slikt drama utspiller seg og blir begrepsliggjort.

Oversatt til vårt tilfelle er festivalens prosjekt og kunstobjektene en slik hendelse som folder seg ut på det lokale plan og som innbyr til et bestemt møte på visse betingelser. På den ene plan er resepsjonen av kunstobjektene knyttet til diskursen om kunst i det offentlige rom slik

---

<sup>1</sup> Verkene det her er snakk om er *Gringos bar*, *Måkebru* fra 1996, og *Water made it wet* fra 1999 og *The cooling bag* fra 2004

den over tid har vært forvaltet av ulike aktører slik det her fremkommer i oppgavens første del. På det andre plan viser det seg en tekstlig tendens i det empiriske materialet som festivalkatalogen til Per Gunnar Tverbakk fra 1999 her er et eksempel på. De singulære verkene og kunstpraksisene skrives inn i en kritisk kunstdiskurs som både har et ønske om å utfordre det som har vært gjort før innen feltet og samtidig skape noe særdeles nytt, og ikke minst sette i bevegelse den kritiske impuls hos betrakteren. Det er altså et skifte i selve presentasjonen av kunstobjektene, både konkret i livspraksis for ettertiden og slik det kan tilbakevises til det aktuelle festivaløyeblikket i det empiriske materialet. Det ligger og implisitt i denne tekstuelle vendingen et ønske fra festivalledelsen om at verkene skal fremtre på en bestemt måte i konteksten. De skal utfordre betrakterens tankebilder og fornemmelser for kunst, og trigge en debatt i det offentlige rom.

### **Festivalen som en fortelling innen den postmoderne vending.**

#### I. INTRODUKSJON TIL OPPGAVENS KUNSTOBJEKTER OG AKTØRER.



1. 1992. Aase Texmon Ryggh. *Tema x*

Dette er en skulpturformasjon av støpt bronse og stein fra Lødingen. Den består av en minimalistisk moderne skulptur "kropp", og et "basseng" for springvann. *Tema x* er plassert i grøntarealet ved Lofotkraft i Svolvær.



2. 1996 Inghild Karlsen *Gringos Bar*. Butikk og plankehytte på turstien mot Kjellbergtind utenfor Svolvær sentrum. Installasjonen ble revet av teknisk etat før festivalens avslutning



3. 1996 Astrid Eidseth Rygh. *Måkebru*. Dette er en gulmalt sammensveiset brukonstruksjon på Østerleiskjæret nedenfor, under brua til Svinøya fra Svolvær sentrum. Verket er godt synlig fra ulike posisjoner på sjøen og i fra land. Konstruksjonen endrer utseende etter skifte mellom flo og fjære.



. 1999. Per Ung *Fiskekona* Dette er en 4 meter høy bronse skulptur som er montert på 7 meter høy sokkel. Som står plassert ytterst på moloen på Svinøya. Den er oppført etter privat initiativ og påtenkt som monument over fiskekona. Sokkelen fungerer som et sjømerke med lyskastere for skipstrafikken.



6.1999. Denne sjablongmalte skriften i sølvmaling og svartfarge er utført etter Lawrence Weiners direktiver. Selve den grafiske skriften er godt synlig fra sjøsiden med båt og fra motsatt øy Svinøya. Bygningen "Dobbeltfrysa ligger sentralt til i havnebassenget av Svolvær.



5.2004 Michael Elmgreen og Ingar Dragseth *The cooling bag*. Dette er en bronse støpt kjølebag som er sprøytemalt i hvit og orange. Skulpturen står nu boltet fast til "dekket" på kaikanten utenfor spisestedet Bacalao.

### **Hvordan bli kjent med verkene i det offentlige rom?<sup>3</sup>**

■ Enkelte av kunstobjektene kan besees på nettstedet ” En veiviser til kunsten i Lofoten ”. Her blir de fremstilt i lag med andre ”lokalkjente verk” som kan kategoriseres som offentlig utsmykning eller tradisjonelle monumenter. Inghild Karlsens *Gringos Bar* fra 1996 og Michael Elmgreen og Ingar Dragset *The Cooling bag* fra 2004 er ikke oppført.

Årsaken er at nettstedet ikke er oppdatert og at forståelsen av hva som er eller har vært kunst ikke har vært à jour med realitetene og hendelsene i nær fortid. Ut i fra en ren ”konsensus” tenking har viktige verk derfor falt ut.

Ingen av verkene som jeg omtaler i oppgavens siste del, er heftet med informasjon på selve stedet. De fremstår derfor som ukjente, anonyme kunstobjekter og publikum får ikke kunnskap om verkene og deres opprinnelse slik det kan være behov for.

Verkene eller festivalen er ikke behandlet eller omskrevet på masternivå før. Det eksisterer artikler og bøker om selve opphavsmennene/ kvinnene og enkelte av verkene som sådan. Lokalpressen har dekket festivalene. Kommunens arkiv samt Nordnorsk kunstnersenter NNKS på Svinøya i Svolvær har bidratt med arkivmateriale.

#### **Blikk på tekstmateriale:**

Festivalen har en lang historie og har skiftet navn og form flere ganger. Den første kulturmønstringen ble arrangert i 1991 i tilknytning til et årsmøte i Norske Kunstforeningers Landsforbund. I bresjen stod ildsjeler fra Nordnorsk Kunstnersentrum og lokale kunstnere. Kommunen, ved daværende kultursjef Astrid Arnøy, var fra starten av med som både økonomisk og praktisk medspiller. Festivalen ble derfor definert som Vågan kommunes eie fra 1995 og fungerer i dag som en stiftelse med egen daglig leder og eget styre. Det meste av festivalen er finansiert ved eksterne offentlige midler. LIAF kom fast på statsbudsjettet fra 2004. Festivalen fungerer nu som et samarbeidsprosjekt mellom ulike aktører på lokalt, nasjonalt og internasjonalt plan. Den har utvalgte kuratorer som lager et tematisk program for diverse utstillinger med inviterte kunstnere hvert annet år.

---

<sup>3</sup> <http://www.lofoten-art.no>

Her forstås det offentlige rom slik det står i oppgaven, det anviser verkets fysiske konkrete plassering ute der folk ferdes enten i naturen eller omgitt av stedets arkitektoniske elementer. Det urbane rom, uterommet, det offentlige rom eller stedet og plassen er betegnelser som ikke er noen nøytrale begrep. Kunsten i uterommet er et potensielt konflikt område. Dette gjelder både på det estetiske nivå og vedrørende kunstens sosiale funksjon.

Liaf har i dag flere sentrale målsettinger: <sup>4</sup>

- Å være den viktigste arenaen for samtidskunst i Nord – Norge.
- Å utvide de tradisjonelle utstillingsarealer for samtidskunst i Nord-Norge
- Å skape utstillinger med stor spennvidde og høy kvalitet.
- Å vise kunst i det offentlige rom.
- Å ha en internasjonal profil.

Vi ser igjen at stedet, som selve kunsten fremheves som viktige. Kunsten skal ut i det offentlige rom, og den skal vises i nye kontekster. Festivalen har fra 2007 fått en fast daglig leder som igjen ønsker å profesjonisere og sette sitt personlige preg på driften. Målsetningene som her er nevnt er derfor igjen under revisjon.

Det er ventet at festivalmarkeringen sommeren 2008 (14.06-07.09) profilerer seg i tråd med overnevnte målsettinger, endog er det allerede nu en annen tone i presentasjonen. Festivalen presenteres som den nordnorske festivalen for samtidskunst, hvor deltagelse og dialog blir estetisert, og etiske parametre overføres til den deltagerbaserte kunsts form og struktur slik det fremkommer i skriftene til teoretikere som står for den sosiale vendingen.(Nicolas Bourriaud om den relasjonelle estetikken). Det er tale om en sosialintegrerende kunst som prosess og deltagerbasert form som integrerer seg i det offentlige rom og fralegger seg sin kunstneriske annethet. Kunsten prøver å skape sosiale modeller og utvekslinger som fra kunstens synspunkt ellers er fortrent fra det offentlige rom. Et eksempel her er kunstneren Joshua Sofaer kommende prosjekt hvor han utfordrer Lofotens befolkning til å fortelle hva de samler på. Det innsamlede materialet skal presenteres på en egen webside. Her er det ikke kunstneren med stor K og publikum med stor P. Det er nærmere snakk om en syntese, hvor kunstneren som produsent og aktør definerer en ramme for publikum

## 2. BLIKK PÅ ANDRE AKTØRER INNEN UTSMYKKINGSFELTET:

### **Argumenter for å ha kunst i det offentlige rom.**

Kunst forbindes som oftest med det vi opplever i et galleri eller museum en annen form for kunstformidling er den vi møter i det offentlige rom Slik skal flest mulig få adgang til, forståelse for – og opplevelse av billedkunst, kunsthåndverk, design og arkitektur av god kvalitet.

”Målsettingen er at kunstopplevelser skal bli et gode som vil nå langt flere enn de som oppsøker utstillinger, og – de skal være et vesentlig element i det offentlige rom I form og uttrykk skal den kunstneriske utsmykningen stimulere og berike det offentlige miljøet i møtet mellom kunst og arkitektur. Kunst skal invitere tilrefleksjon og gi nye impulser. Kunst kan

---

<sup>4</sup> <http://www.liaf.no>



skape identitet og tilhørighet. Kunsten kan glede, overraske utfordre og provosere oss”<sup>5</sup>

### **Den framtidlige forvaltning av kunstverkene.**

Den tildelte plassen til kunstverket skal respekteres og holdes ren for forstyrrende elementer. Når det gjelder eiendomsrett og forvaltning av utsmykningen viser praksis at det er et stort behov for avtaler som regulerer dette. Med tiden blir utsmykkingene utsatt for slitasje og endringer i bygningens bruk og eierforhold. Dette kan reise problemstillinger av opphavsrettslig art, knyttet til forvaltning og vedlikehold. Utsmykningen eies ikke av kinoen, rådhuset eller sykehjemmet, men disponeres av disse og er knyttet opp mot disse. Dette bør fremgå av skiltningen, der eier, kunstner, årstall, teknikk og tittel på verket bør stå.<sup>6</sup>

Kunstneren plikter å utarbeide vedlikeholdsinstruksjoner og å fotodokumentere verkene.

Det anbefales at sekretariatet for utsmykningen lar dette inngå i en manual som plasseres på brukerstedet, den bør inneholde informasjon om forsikringsverdi, materiale m.m.

Kunstverker opphavsrettslig vernet, jf åndverksloven av 12.mai 1961 nr 2.

I pakt med kunstscenenes omskiftlighet og forskning innenfor nye uttrykk, materialer og medier arbeider man nu med mer temporære utsmykninger. Interessant er følgende punkter knyttet til eierskap, forvaltning og utsmykningens varighet. Dette er eksempler på en opparbeidet forvaltningspraksis innen fagfeltet som er nedfelt ned på det lokale plan. Denne praksisen skal ivareta og sikre kunstverket, kunstner, sted og bruker relasjonen for samtiden og ettertiden ut i fra bestemte forestillinger.

### **3. KRITISKE PUNKTER:**

“Public art can express civic values, enhance the environment, transform a landscape, heighten our awareness, or question our assumptions. Placed in a public site, this art is therefore for everyone, a form of collective community expression.”<sup>7</sup>

### **Utsmykking eller public art?**

Ved å betegne kunsten som utsmykking, og gjennom motsetningen som oppsto mellom denne og gallerikunsten, har utsmykkingskunsten etter hvert blitt lite statusgivende? Den har fått et legitimitetsproblem i forhold til den autonome estetikkens frihet til ikke å være et middel for noe annet. Utsmykning er en betegnelse som virker reduserende for kunstverkets egenverdi, i

---

<sup>5</sup> Hefte utgitt av Hedmark kunstsenter og RSU- regionalt samarbeidsvalg for utsmykning ved kunstbanken,

<sup>6</sup> <http://www.utsmykkingssiden.no/for> kunstnere og oppdragsgivere

<sup>7</sup> <http://artlex.com-publicart.html>.

det bare varsler forskjønnelse av arkitektoniske sammenhenger. Norges største kunstprodusent velger å inkludere utsmykning i egnavnet, dette skaper en dissonans mellom fondets intensjoner og konsekvenser.<sup>8</sup>

Velger en å benytte seg av den engelske betegnelsen utvider og nøytraliserer en begrepet utsmykningskunst. Public art – betegner kunstverk som er designet spesielt for og er plassert i områder som er fysisk tilgjengelig for allmennheten. Meningen og funksjonene til disse arbeidene varierer. Dette er basert på sosiale og estetiske verdier til de fellesskap, institusjoner og individer som har fullmakt til å realisere verkene

### **En konserverende utsmykkingspraksis? - Krav om permanens og bestandighet.**

Den offentlige utsmykningen er blitt et speilbilde av estetiske og kunstneriske bestrebelser som virker konserverende, funksjonen er å pynte å dekorere - da faller store grupper kunst og kunstnere utenfor. Dagens vitale kunstproduksjon som foregår som ikke-varige installasjoner, tids og stedsavgrensede "events" faller derfor ut. Ordningen har så langt verken generert arbeider innenfor nett/digital kunst, performance, video eller installasjoner?

Dette er kunstformer som har problemer i forhold til forutsigbar drifting og krav til levetid (permanens). Dette er krav som snevrer inn hva slags type kunst(materialitet etc.)og kunstuttrykk (brukervennlighet) som kan passere nåløyet.

### **Fra et alternativ til flere alternativ.**

Arild Hartmann Eriksen sier bl.a:

"Det vi trenger er kunst som ivaretar kunstens autonomi og integritet. En kunst som produseres på kunstens premisser og ikke som skal berike og stimulere møtet med arkitekturen. Et alternativ er den nederlandske modellen. Hvor organet( finansiert av Mondrian stiftelsen) som besørger offentlig kunst ikke gir oppdragsgiverne noen valg i forhold til det kunstneriske. Arbeidet gjennomføres i nært samarbeid med administrasjonen og utøvende kunstner. Organet har hånd om det hele og fulle planlegging av arbeidet, både i forhold til å bestemme type kunst det skal være, plassering av kunsten og valget av utførende kunstner. Det stilles ikke krav om permanens og bestandighet. En finner nettbaserte arbeider, happenings og performancepregede arbeider som mer omfattende "landart" relaterte kunstverk, og tradisjonelle malerier og skulpturer."<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Aare Mari artikkel i *Billedkunst No 3-2003*.

<sup>9</sup> - <http://www.utsmykkingssiden.no> /artikkel fra 2001.

**Det er fire paradigmer for offentlig kunst fra 1800 tallet og fram til i dag.**<sup>10</sup> s.123- s.124.

■ 1. Den tidlige perioden betegnes som tilhørende det figurativt individuelle paradigme fra slutten av 1800- tallet, med sine minnesmerker og monumenter som fortrinnsvis var forbeholdt stater av enkeltpersoner, tilegnet ”fortjenestefulle borgere.

■ 2. Det figurativt kollektive paradigmet på offentlig kunst som dominerte fra 1930 – tallet til langt inn på 1950- tallet i vest og til Berliner murens fall i 1989 i øst. En felles ambisjon var å forme menneskesinnet i kollektivets bilde 1930- tallet til langt inn på Arkitektur, maleri og skulptur skulle gå opp i et hele, et offentlig ”Gesamtkunstwerk”. Etter annen verdenskrig ble det imidlertid viktig å markere avstand til autoritære regimers offentlige kunst.

■ 3. Den nonfigurative autonome kunst- denne kunsten kunne forene to diametralt motsatte kunstsyn, nemlig apolitisk, antisosialt syn jmf. f.eks. den sene Greenberg på 1950 – tallet med et avantgardistisk, sosialkritisk og politisk avansert syn. Fra 1950- tallet til langt inn på 1970- tallet skulle paradigmet for offentlig kunst innenfor de opprettede statlige fond bli den nonfigurative kunst. Modernismens bidrag til det offentlige rom kan betegnes som enten integrert ”flatekunst” på vegg eller gulv, eller som en stedsuavhengig skulptur.

■ 4. Det multimediale og multifunksjonale paradigme- dette lar seg ikke avgrense etter et foranalytisk prinsipp (figurativt/nonfigurativt osv.) Her utforsker en skille, selve det historisk skapte skillet mellom offentlig og privat, kunst og ikke kunst. Vi har likevel med et paradigme som lar bytteverdien og distribusjonen/formidlingen/kommunikasjonen bli avgjørende. Dette paradigmet benytter seg av samtidens eget semiotiske tegnunivers og av samtidens teknologi. I følge Olga Schmedling bryter disse kunstpraksiser med et lineært tidsløp til fordel for en tidsoppfatning som lar samtiden omfatte fortidens manifestasjoner, så blir tilnærmingen til fortidens kollektive og private endringer også annerledes.

#### 4. BLIKK PÅ AKTØRER INNEN DET LOKALE FELTET.

##### **Nordnorsk kunstnersenter NNKS og regionalt samarbeidsutvalg RSU.**

Nordnorsk kunstnersenter (NNKS) er en kunstnerstyrt formidlingsinstitusjon, eid av Nordnorske bildende kunstnere og Norske Kunsthåndverkere i Nord-Norge

Det er RSU - Regionalt samarbeidsutvalg for Nord-Norge/Sameland (Sameland) som her er

---

<sup>10</sup> Schmedling Olga: ”Art Goes Public” *Kunst i offentlig rom* Press 2003:120- 128.Paradigme er et system av bestemmelser, definisjoner og eksempler som anerkjennes av utøverne innen en vitenskapelig disiplin. <http://www.intermedia.uio.no/ariadne/idéhistorie>.

Utsmykningsfondet for offentlige byggs forlengede arm. Utvalget fungerer som koordinerende og rådgivende organ, også for fylkeskommuner, kommuner og til dels personlige brukere. RSU representerer billedkunstnere, kunsthåndverkere og arkitekter i landsdelen. Deres mandatområde er rettet mot kunst i offentlig miljø. På deres nettsider kan man i mars 2008 i svært generelle vendinger lese om utsmykning: <sup>11</sup>

- RSU konstituerer seg hver gang det er et utsmykningsprosjekt som skal realiseres.
- Kunst skal være en naturlig del av menneskers tilværelse – styrke identitet og tilhørighet.
- RSU fører en kontinuerlig diskusjon om problematikken om kunst i det offentlige rom.
- Utsmykninger er et viktig tilskudd til det pedagogiske arbeidet innenfor skoleverket.
- Kunstnerne skal medvirke til en kvalitativ utforming av vårt felles miljø, noe som . . . innebærer positive møter mellom kunstnere og publikum.

Hvordan disse målsettingen nedfeller seg på det lokale planet, det offentlige rom på stedet Svolve står det ikke noe om. Når er man klassifisert som publikum? Kunst i det offentlige rom henvender seg til publikum på andre premisser enn i et gallerirom? Hvilke kriterier er det for positive møter? Hva den kontinuerlige diskusjonen innebærer - om problematikken om kunst i det offentlige rom står det heller ingen ting om? Imidlertid kan festivalens tidlige periode sees som svar og supplement til NNKS's virksomhet på del lokale plan Dens eksistens sikrer NNKS et oppdatert alibi.

### **Glimt fra festivalens tidlige periode. 1991 - 1996. "En gjestepraksis."**

Liaf har sin opprinnelse i miljøet ved NNKS som nevnt innledningsvis. Tidligere daglig leder Lisbeth Dahlløf ved NNKS og lokale kunstnere bosatt i Kabelvåg og Svolve var viktige for festivalene i perioden fra 1991 til 1996. De skapte en plattform for festivalene som sikret publikumsoppfølging, markering i det offentlige rom, og dekning i den lokale presse. Dette gav stedet et preg av festivalisering som vi ser at senere festivaler har stridt med å opprettholde.

De tidlige festivalene på 90 tallet, perioden 1991 til 1996 viste kunst i det offentlige rom. Denne praksisen var knyttet til selve varigheten av festivalperioden og verkene var ikke ment som en permanent plassering. Praksisen var at innbudte gjesteutstillere fikk vise sine verk eller at verk regelrett ble lånt ut og plassert på aktuelle steder i Svolve og Kabelvåg.

Her er det ferdige transportable verket selv som stod i fokus. Verkene kunne plasseres hvor som helst i uterommet og det var opp til betrakteren å oppfatte – i gjenkjenne verket. Verkene var laget i et naturalistisk formspråk. <sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> <http://www.nnks.no>

<sup>12</sup> Lofotposten 7 /6-91.



Annasif Døhlens *Oksehode* stod plassert midt på torget i Kabelvåg .

Gustav Vigelands (1869- 1943) *Sinnataggen* var utlånt fra Vigelandsanlegget i Oslo.<sup>17</sup>



### **Det private initiativ.**

Imidlertid har de offentlige myndigheter slett ikke vært alene om byens forskjønnelse til stedets borgere. Private institusjoner og byggherrer deltar og de lokale museene og utsmykkingsbudsjettene har stått utenfor dagens ordning med utsmykning. I følge nettstedet "En veiviser til kunsten i Lofoten" er det over tid nedfelt seg en pluralistisk mosaikk med flere ulike oppdragsgivere og singulære verk i forskjellige medium og teknikker i perioden 1992 til i dag. Det er altså fritt fram for næringslivet bedrifter å hyre inn konsulenter som gir oppdrag til kunstnere som har markert seg internasjonalt med sin steds spesifikke kunstpraksis. Det er fram for initiativrike personer og starte sitt eget prosjekt. *Fiskekona* fra 1999 er realisert etter privat initiativ. Det private initiativ som jeg her påpeker er en viktig forutsetning for at det kan bli endringer innen utsmykningsfeltet. Det som er avgjørende er under hvilket flagg og forståelseshorisonnt disse ildsjelene markerer sine standpunkter. (Dette punktet kommer jeg imidlertid tilbake til oppgaves andre del.)

### Del 2. DET KONSTRUERTE MODERNISTISKE MOTBILDE

Verkene *Tema x* og *Fiskekona* fremstår i denne oppgaven som eksempler på kunstpraksiser som kan linkes til et moderne formalt kunstsyn slik det fremkommer i Clement Greenbergs teorier og slik det og senere blir behandlet hos Rosalind Krauss. De fremstår her som et konstruert motbilde til de senere festivalverkene. Disse verkene *Måkebru*, *Gringos bar*, *Water made it wet* og *The cooling bag* etablerer en postmoderne vending innen utsmykningsfeltet slik Rosalind Krauss forveker. Jeg omtaler disse verkene i oppgaves siste del som omhandler verkene i livspraksis.

**De modernistiske verkene i den postmoderne vending. Tema x og Fiskekona.**

I 1992 ble skulpturen *Tema x* av kunstneren Aase Texmon Ryggh f. 1925 avduket under kunstfestivalen. Skulpturen kan innlemmes er typisk for Texmon Ryggh's modernistiske formspråk. Hun arbeider i en abstrakt, nonfigurativ stil, og med forskjellige bestandige materialer som stein og bronse. Plassering og merking av *Tema x* er her i tråd med Utsmykkingsfondets direktiver,(se under).

Den står på grøntarealet til Lofotkraft. Selve x en er utført i støpt bronse, basen med "bassenget" er laget av stein fra Vestbygda i Lødingen kommune. Skulpturen kan karakteriseres som en "friskulptur". Dvs. den kan plasseres hvor som helst og overtid bli en markering av selve plassen. *Tema x* har visse relasjonelle kvaliteter. Den innbyr til samhandling med et publikum p.g.a av sin intime størrelse og utforming med basseng og fontene. "Plaskebassenget" fylles ikke opp med vann slik intensjonen til kunstneren er. I følge informant ved Lofotkraft er et tomt plaskebasseng lettere å holde fri for søppel og skrot. Hun fortalte at messingskiltet på skulpturen hadde kommet på plass etter at kunstneren hadde vært på stedet og påpekt at den manglet. Frontalt på skulpturens baseform er det nu etter direktiv fra kunstneren påmontert en liten infoplate med navn, tittel, navn på kunstner og årstall.

(Informant fra Lofotkraft var Berit Berg Marhaug. Samtalen ble foretatt i medio juli 2006).

*Tema x* med info skilt



I åpningstalen ordla fylkesordfører Sigbjørn Eriksen seg slik om kunstneren og *Tema x* :

Aase Texmon Ryggh representerer inspirasjon og klarhet da hun har et billedspråk som appellerer til mange mennesker. Hennes verk er en tilfredshet for øya, de utstråler en ro, harmoni og styrke som mange mennesker fenges av.<sup>13</sup>

### **Verkets kvalitet - mediets utfordring .**

Jeg parafaserer her Clement Greenbergs modernisme teorier.( Se senere avsnitt.) Viktig er her at kunstnerens løsning på mediets utfordringer er løst i tråd med modernismens doktrine om en formalistisk autonomi. Verkets kvaliteter er her bundet til verkets form og komposisjon, det er ikke knyttet til hva verket eventuelt forestiller eller handler om.

Det estetisk mest høyverdige kunstner var den som dyrket kunsten for kunstens egen skyld, som konsentrerte seg om å rendyrke mediets forutsetninger og begrensing. Verkets form skulle ha en særegen kvalitet, som var uavhengig av kontekstuelle vilkårlige faktorer som betrakteren og publikum. Relasjonelle parametere som det sosiale, tiden og stedet har ingen betydning Kvaliteten som gjelder er evig og gjelder til alle tider. Verkene besitter visse indre kvaliteter, som kan oppfattes i intuitive umiddelbare erkjennende øyeblikk; kvaliteter som verket selv manifesterer ved sin status som autonom eksistens. Det estetiske forstås her som et utdifferensiert område – en egen sfære, felt.

### **Fokus på *Tema x* som minimalistisk skulptur eller vekten på relasjonelle situasjoner?**

Verket kan imidlertid ikke automatisk kobles til den formale retning innen modernismen. Innlemmer man *Tema x* minimalismen som kunstretning p.g.a. dens byggeklossepreg og modulsystem får man en forskyvning i kontekstualiseringen. Minimalismen som kunstretning kan betraktes som det springende punktet ("crux") mellom den estetiske/ formalistiske modernismen og postmodernismen. Minimalismen varsler postmodernismens inntredelse da den inndrar betrakterposisjonen på en annen måte enn i Greenbergs modernisme<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Lofotposten 24 juli 1992.

<sup>14</sup> Foster Hal:" ""The Crux of Minimalismen". *The Return of the Real*. The mitt Press. London.1996:35-70.

Sansing er nemlig ikke en passiv, kontemplativ aktivitet, men forutsetter et handlende individ, som under en stadig forflytning av synsvinkelen griper ut i omverdenen for å oppdage den. Bevisstheten er intensjonell den er ikke atskilt fra det, den er bevissthet om; jeget og verden konstituerer hverandre. Dette er en prosess som aldri tar slutt. <sup>15</sup>



*SKULPTUR. Fylkesordfører Sighjorn Eriksen åpnet i går kunstfestivalen i Svolvær ved å avduke «Tema-X».*  
(Foto: Frank Ludvigsen)

*Tema x`s åpne form og relasjonelle kvaliteter til selve uterommet og betrakteren peker fram mot den postmoderne kunstens vekt på skape situasjoner som inndrar til samhandling og deltagelse*

### ***Tema x som ”teater”?***

Minimalismen var ikke uten kjennskap til sådanne fenomenologiske overveielser. Greenberg eleven Michael Fried poengterer dette i ”Art and Objecthood” fra 1967. Han foretrekker å kalle den minimalistiske kunsttendensen for ”literalismen – eller bokstavlighetskunsten. Minimalismen fjernet med dens uartikulerte, repeterende elementer de interne relasjoner fra verket og gjør møtet og samspillet med det omgivende rom til det vesentlige. Verket er ikke bare i rommet, men den skaper rommet. <sup>16</sup>

Imidlertid stopper ikke Fried der, han hefter seg ved minimalistiske verkers indre hulhet. Mer avgjørende er det at oppmerksomheten forskyves fra verket selv til de omstendigheter, hvor det oppfattes, den tid det tar å oppleve det. Ifølge Fried lokaliserte denne innholdet i selve betrakersituasjonen fremfor i verket, og gjorde dermed betrakterens respons- letingen etter det billedlige innholdet som utelatt - til det sentrale.

---

<sup>15</sup> Troelsen Anders red. ”Skulpturen, stedet og sokkelen” *Synsvinkler på skulpturen. Antologi om skulpturanalyse*. Aarhus Universitetsforlag. Danmark 2002:11-115.

<sup>16</sup> Fried Michael “Kunst og objektalitet” i *Agora* Oversatt av Stian Grøgaard. Nr 2/3-01:42- 82.



Minimalismen eller bokstavlighetskunsten produserer objektalitet (Objecthood), hvilket skal forstås som en naken faktisitet, en tingslighet eller stumhet som unndrar seg den estetiske idealiseringen. Objektaliteten projiseres ut i rommet og mot betrakteren, hvilket gir opphav til hva Fried kaller teatralitet. De minimalistiske stykker er teatertalske, i deres åpne henvendelse til betrakterens kropp slik unndrar de seg den estetiske idealiseringen. Enhver hybridform er for Fried en uting. Hva som ligger mellom kunststartene er teater.

Dette er en negasjon av kunsten som begrep, her forstått i den modernistiske doktrine at hver kunststart må finne sitt eget spesifikke essens uten å låne uttrykksformer fra andre kunstarter.

Hybridisering forsøker å nøytralisere de modernistiske kvalitetskriteriene. Begrepet verdi og kvalitet har bare gyldighet gjennom en gitt kunststart hevder Fried, ikke i mellomrommet mellom dem, hvilket får til konsekvens at det for Fried ikke kan finnes noe allment begrep for kunsten.

### **Den modernistiske skulpturens essens.**

I den modernistiske skulpturen er alle synsvinkler fullstendige i seg selv- opplevelsen har ingen varighet, ethvert element er til hver tid fullt tilstede i øyeblikket. Den modernistiske kunstens essens skal gestalte en evig nærhet (presentness) som ytrer seg i øyeblikket, som er uten for tid og sted. Kunsten skal lukke seg i et autonomt, selvoppfyllt univers. Dette er en tese som den etterfølgende kunsten skulle komme til å motsette seg i aller høyeste grad.<sup>17</sup>

### **Tema x i et spenningsfelt.**

Hvorvidt *Tema x* åpenbarer seg som en intens opplevelse i betrakteren kan det herske tvil om. En annen side er at en slik åpenbaring ikke lar seg spesifisere eller definere nærmere teoretisk. De som opplever at *Tema x* har en hybrid karakter og at den inviterer til teater har også sitt på det tørre. Slik sett peker *Tema x* framover mot den relasjonelle estetikken. Den forstås her som en samlebetegnelse på en rekke ulike uttrykk og strategier som ble utviklet fra begynnelsen av 1990 tallet. En relasjonestetisk tilnærming til kunst betyr å vurdere et kunstverk ut fra de mellommenneskelige relasjonene det representerer, produserer eller foreslår. Relasjonell kunst er ifølge Nicolas Bourriaud et sett praksiser som har som konseptuelt og praktisk utgangspunkt - helheten av menneskelige relasjoner og sosiale kontekster, heller enn et uavhengig og private symbolsk rom<sup>18</sup>

*Tema x* sterke betoning på den kunstneriske autonomien og dens formale modernistiske koder – som ren materialitet, bruk av et abstrakt formspråk og merking for ettertiden er faktorer som tilsier at dette verket er et modernistisk bidrag til det offentlige rom.

---

<sup>17</sup> Wallenstein Olov -Sven”Introduksjon” *Minimalism och postminimalism*. Skriftserien Kairos nr.10 Raster Forlag. Konsthøgskolen i Malmø,Umeå 2005: 9-30.

<sup>18</sup> Bourriard Nicolas. ”Kunstværket som sosialt mellomrom” *Relationel æstetik*. Det Kongelige Danske Kunstakademi København .2005: 13.

### **Klassifisering av *Fiskekona*.**

Verket trenger en nærmere presentasjon da det tydeliggjør hvor vanskelig det er å operere med bare et paradigme innen for samtidskunstfeltet. Det viser og hvordan det personlige initiativ kan komme til uttrykk innen feltet.

*Fiskekona* gir en forståelse av hvordan det tradisjonelle monumentet kan håndteres og løses i en aktuell samtid. Dette verket er i et naturalistisk formspråk. Monumentet ble avduket under kunstfestivalen i 1999 og er oppført etter initiativ av kunstneren Dagfinn Bakke.

*Fiskekona* omhandles både som monument, skulptur og statue i omtale. Derfor er det behov for en presisering av begrepene: Skulpturen er en underavdeling av statuen (som igjen er en underavdeling av monumentet) som skiller seg fra denne ved at den har en mimetisk forpliktelse, og at dens gjenstand er menneskekroppen. Skulpturen er trolig mer enn noen annen mimetisk uttrykksform forbundet med forestilling om udødelighet, typisk i de statuer som står som minnesmerker over heler og konger og fastholder disse individenes virtus.<sup>19</sup>

### **Sjømerke funksjon.**

Skulpturen er plassert ytterst på poloen på Svinøya. Selve skulpturen er 4,5 m høy og utført i bronse. Selve den høye rakettlignende sokkelen (ca.8 meter) forklares med at dette ikke bare er en et monument, men det skal også være et sjømerke. Det er montert grønt lys i beholderen under skulpturens føtter slik at innseilende fartøy ser at farvannet er klart.



<sup>19</sup> Sanders Karin. "Indledning." *Konturer. Skulptur- og dødsbilleder fra guldalderlitteraturen*. Museum Tusulanums forlag. København 1997: 9-18.



### **Informasjonstavle over bidragsyttere.**

Skulpturen har en påmontert bronsestøpt plate som informerer publikum om hvem som er initiativtakere, hvem som er de største bidragsyttere og hvem som også har bidratt. En kan jo undre seg over på hvilke premisser dette skillet er oppført. Er det etter sosial rang eller er det etter størrelsen på det

økonomiske bidraget?

Hvorfor trenger ettertiden å bli minnet på disse enkeltpersonene eller instansene? Det er her en sammenblanding av intensjonene. Selve *Fiskekona* står der som et allmenngyldig og tidløst uttrykk. Idealistisk sett skal kvinneskikkelsen være en representant for alle fiskekoner til alle tider. Skriften på tavlen fungerer som en gravskrift hvor glemselen blir opphevet.

### **Monumentet som samfunnets selvilde**

I ettertid har *Fiskekona* blitt omtalt med en rekke karakteristika p.g.a. dens monumentale utforming og uklare føringer. Dens formspråk og montering gir assosiasjoner til historiske totalitære regimers herskerstatuer på byens akser og åpne plasser. Reisingen av offentlig skulptur var det borgelige samfunnets fremste symbolhandlinger, en samling om dets kollektive ideer og verdier. Offentlig skulptur speiler samfunnets selvilde og er knyttet til erindring. Den står på et bestemt sted og forteller i et symbolsk språk om dette stedets mening eller bruk.<sup>20</sup>

### **Verkets manglende poesi.**

Skulpturen representerer en synliggjøring av den kollektive oppfatningen av denne type kvinne og hennes bragder. Hennes blick og vinkende gest er rettet mot havet. Det vises til fraværet av mannen. Kvinnen mangler noe, hun er ”kona til fiskeren”. Kvinnen er definert av menn og med referanse til blant annet feministisk teori kjennetegner dette hele den vestlige kulturen. Denne formen for tradisjonell representasjon ender opp i et innskrenket felt for skulpturen, mer enn det åpner opp for ny erkjennelse

For å skildre en spesifikk person, bør den ha trekk ved seg som identifiserer hvem skulpturen fremstiller. Dette er vanskelig å finne ved den er ikke gjengivelse av en spesifikk historisk person. Denne skulpturen representerer en type – nærmere bestemt typen ”kystkvinne” i alminnelighet. Som et forsøk på å tillegge skulpturen et allmenngyldig og tidløst uttrykk, nemlig at kvinneskikkelsen er representant for alle fiskerkoner til alle tider, er figuren

---

<sup>20</sup> Troelsen Anders: op.cit . 2002: 21- 88.

fremstilt i en klesdrakt i form av skau, sjal og skjørt. Dette avslører en tradisjonell og skjematisk oppfatning av kvinnen.<sup>21</sup>

### **Den ”uforløste” sokkelformen.**

Soklen regulerer beskuerens forhold til skulpturen og er det element, som umiddelbart formidler stedet, hvor skulpturen eller statuen er oppstilt. Sokler fremhever statuen ved å isolere den fra omgivelsene og således forlene den med en annen virkelighetsstatus, samtidig har den en beskyttelsesfunksjon. Når sokkelen svekkes eller forsvinner, nedbrytes også den psykiske barrieren, som gir skulpturen en aura. Gjenstanden fastholdes som en gjenstand blant andre gjenstander i betrakterens verden. Sokkelens tilintetgjørelse er i høy grad del av skulpturens sekularisering.<sup>22</sup>

Jeg vil her påpeke at det som tiltrekker seg min oppmerksomhet over tid er dette, sokkelens disharmoniske utforming med selve monumentet. Det er her brukt ulike materialer og farge i sokkelkonstruksjonen enn i selve statuen av fiskekona, det er derfor et åpent spørsmål om sokkelen kan knyttes til skulpturen i det hele tatt. Den høye rakettlignede sokkelen er forlenget slik at den ser ut som en søyle, slik sett betones dens funksjon som isolering av *Fiskekona*, den sikrer skikkelsen en avstand til betrakteren – imidlertid er den høyreste fremtoningen her en forutsetning for at den kan beskues fra avstand. Det er også slik den er påtenkt å fungere som et sjømerke for skipstrafikken til Svolvev.

### ***Fiskekonas* ”forhold til stedet og tiden.**

Monumentet anlegger stedet ved å organisere rommet rundt seg, gjør det til et sted. Den gir rommet orienteringspunkter, hierarkiserer det. Som Michel Serres har påpekt oppfinner statuen spørsmålet ”hvor” ved å besvare det før det blir stilt. Ved å gjøre rommet til et sted, tilordner statuen det en betydning, etablerer en topografi. Statuen markerer et situs, et særlig sted. Den installerer en særlig mening og knytter en særlig mening til stedet. Den står som sådan i kontrast til det meningsløse, til meningens frafravær, intetheten eller døden. Slik griper statuen over i rommet og inn i tiden, for i dens soliditet søkes meningens temporalitet og forgjengelighet - glemselen blir opphevet. Skulpturen blir her sett på som en terskelvokter mellom døden og livet. Kanskje kommer dette mest eksemplarisk til uttrykk i gravsteinens innskrift – her hviler - hvor steinens tidløse materiale og innskrift ikke bare etablerer dette

---

<sup>21</sup> Godø V E. Randi: ”Fra fiskekone til Lyktestolpe ”*Kunst og kultur* -2006 nr.01:39-48.

<sup>22</sup> Troelsen op.cit 2002:63-67.

<sup>23</sup> Olsen Nefer Kasper ”Offer og objekt – en introduksjon til Michel Serres` ” *Statuer*. Det kgl.danske kunstakademi København. 1993:5-37.

stedet i forhold til noe det skjuler, noe som ikke lar seg vise, nemlig noe urent og forgjengelig. Dette båndet mellom statuen og tiden er et slikt sett et bånd mellom stedet og erfaringen<sup>23</sup>.

### **Oppsummering av de moderne praksiser og objektene innen feltet.**

Plasseringen i uterommet og den kunstneriske løsningen av skulpturen *Tema x* fra 1992 og monumentet *Fiskekona* fra 1999 taes til inntekt for det moderne institusjonelle kunstsyn. De nevnte kunstobjektene innfrir et overordnet krav om en viss stabilitet og permanens som har vært en herskende ide innen utsmykningsfeltet. Saksgangen er byråkratisert og regelstyrt og med bestemte føringer på materialbruk og bruk av egnete kunstnerpraksiser. Vedtatte regler om offentlig informasjon om verk og kunstner er her etterfulgt - endog med en lokal vri. Kunstobjektene blir i denne fortellingen tatt til inntekt for den formalt orienterte modernismen til kunstteoretikeren Clement Greenberg. Det er denne linjen Rosalind Krauss med sin karakterisering av den postmoderne vending både opponerer imot og er med på å fullføre.

### **Fra postmoderne dekonstruksjon og avantgarde kritikk til Deleuze tenking.**

Kunstobjektene *Gringos bar*, *Måkebru*, *Water made it wet* og *The cooling bag* karakteriserer jeg som avantgardiske i festivaløyeblikket, denne kritiske hendelsen som kan tilbakedateres til 1996, 1999 og 2004. Ved kunstobjektene realiseres i offentligheten fremstår de som bokstavelig talt tilbakeført til livspraksis i tråd med den historiske avantgardens prosjekt.

Imidlertid vil jeg vise at kunstobjektene med sitt mangfold og vitalisme setter den teoretiske kontekstualiseringen på spill. De har ikke bare en opprinnelig opprinnelse, en privilegert posisjon og en endelig representasjon å ivareta. Hva de fremstår som i ettertiden og ute fra festivalkontekstens klør er her det åpne spørsmålet. Det hersker med andre ord en åpning for at det empiriske materialet; kunstfestivalens prosjekt, kunstpraksisene og kunstobjektene kan fylles med betydningsinnhold og andre representasjoner og dekonstruksjoner. Dette rommet har jeg bl.a. valgt å fylle med teoretisk tankegods fra en binær dekonstruktiv tenking, der det empiriske materialet forstås på bakgrunn av en konseptuell opposisjon som skal gjøre opp med tidligere mindre fordelaktige løsninger her forstått som variasjoner av et moderne institusjonelt kunstsyn. Dekonstruktiv tenking fører til at historien om festivalens prosjekt og de valgte kunstobjektene kan bli leselige, men en slik tenking viser ikke til noe bekreftende annet her forstått som den skiftende kontekst og kunstobjektene mangfold i livspraksis.

Jeg gjør her og plass for Deleuze vitalisme og filosofi som tillater oss å tenke på en affirmativ og kreativ måte om våre liv, om kunsten og kunstobjektene som her folder seg ut. Jeg vekter her spesielt kunstobjektene relasjonelle egenskaper og virtuelle utforminger som unndrar seg en kategorisk representasjon. Her dekonstrueres både ideen om avantgarden og det postmoderne mangfoldet.

## 2. DEN POSTMODERNE VENDING INNEN UTSMYKNINGSFELTET.

I fra et postmoderne betraktes ståsted ser vi at de overnevnte kunstobjektene (*Tema x* og *Fiskekona*) og ikke innfrir kravene til komplekse utforminger og narrasjoner som er i takt med samtiden. I fortsettelsen av oppgavens innledning hevder jeg at vi ser konturene av en overgang fra et moderne til et postmoderne paradigme innen utsmykningsfeltet ved festivalens tilstedeværelse i 1996. Festivalens målsetning om å vise kunst idet offentlige rom innleder en praksis som dekonstruerer den gjeldende orden innen utsmykningsfeltet og vi får en flytende og mer åpen praksis innen utsmykningsfeltet. Vi får heretter en annen type kunst i det offentlige rommet som konkret bryter med etablerte regler for permanens og stabilitet. Konkretisert og overført til diskursen her, gjelder dette verkene *Gringos bar* og *Måkebru* fra 1996 og *Water made it wet* fra 1996 og *The cooling bag* fra 2004. I tråd med Rosalind Krauss strukturalistiske teori markerer disse verkene et historisk skille innen utsmykningsfeltet for det offentlige rom på stedet Svolvær.

### **Rosalind Krauss - den postmoderne vending.**<sup>24</sup>

For Krauss innebærer den postmoderne vending at vi forlater det modernistiske feltets disjunksjoner (enten – eller) og er i stand til å tenke en overskridende og inklusiv praksis. Modernismens krav om mediets renhet og atskilthet med derav følgende spesialisering av de forskjellige mediene var brutt sammen. Modernismens kritikk som krever et klart skille mellom medier og renhet kan ikke gripe dette fenomenet. Skulpturens moderne autonomi gjør den til en flyttbar ting som kan plasseres på hvilket sted som helst. Skulpturen er imidlertid ikke noen evig gyldig kategori. Begrepene oppstår i historiske sammenhenger og de fremstår som teoretiske konstruksjoner i analytiske modeller. I form av nye kategorier som Land art, stedsspesifikk skulptur og installasjoner beveger det skulpturelle seg nu hinsides tradisjonelle formater og manifester seg i verker som er både arkitektur og landskap eller opererer i spenningsfeltene mellom arkitektur og ikke arkitektur og landskap og ikke landskap. Praksis var ikke lenger knyttet til et gitt medium – skulptur – men snarere i forhold til en rekke kulturelle begreper. Her kan et hvilket som helst medium brukes – fotografi, bøker, skrift på veggen eller skulpturen selv.

### **Krauss perspektiv.**

Tar man et tilbakeblikk på kunstobjektene som her er omtalt ser vi at festivalen har bidratt med postmoderne verker som peker framover mot flere brudd innen feltet slik Rosalind

---

<sup>24</sup> Krauss E Rosalind, "Skulpturen idet utvidete feltet". *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter* Pax 2002:35-67.

Krauss forfekter. Hun betegner her skulpturens bevegelse ut av galleri rommet ”den hvite kube” og ut i det utvidete feltet her forstått som det offentlige rom. Begrepet skulptur er ikke lenger positivt bestemt, men fremstår som negativt bestemt. Den er verken en del av landskapet eller er byggekunst.

Hun nevner og de nye kunstneriske posisjoner som Land Art og installasjon, men det er merkelig at hun tviholder slik på skulpturen som kategori? Imidlertid gir dette mening ved å se hennes anstrengelser som et ledd i en prosess, hvor det dreiser seg snarere om et kontinuerlig problematiseringsprosjekt, som strekker seg fra det moderne, og over i det hun omtaler som postmoderne. Krauss poeng er at disse postmoderne strømninger slett ikke må forstås i motsetning til den klassisk moderne eller den modernistiske kunsten, hennes bestrebelse er å innskrive det moderne i det postmoderne. Slik sett går hun videre enn Clement Greenbergs formale modernisme. Imidlertid taper hun i sin strukturalistiske tilpasning en tilnærming til hvorfor det er påkrevd med et postmoderne skifte.

### 3. DEN MODERNISTISKE FORTELLING.

I boken *After the End of Art* hevder filosofen og kunstteoretikeren Arthur C Danto at Clement Greenberg teorier om den modernistiske kunsten fremstår som en stor fortelling.

”... Greenbergs defines a narrative structure which is naturally with the Vasarian narrative, but one in which the substance of art slowly becomes the subject of art...”<sup>25</sup>

I følge Danto er Greenbergs skrifter nærmest å regne som manifeste for den moderne kunsten og man kommer derfor ikke utenom deres innhold. Danto hevder at etter den abstrakte ekspresjonismen eller fra og med pop art er kunst ikke lenger knyttet til noen stor fortelling.<sup>26</sup> Kursen som ble lagt allerede i renessansen, legges dermed om. Kunsten kan ikke lenger defineres som en streben etter enhet. Vi har fått en situasjon der alt er tillat og ingen strenge imperativer lenger kan godtas. I den forstand er kunstens historie over, vi har nådd ”the end of art”. Men dermed er det slett ikke sagt at situasjonen er uinteressant, eller at det kunst ikke lenger lages. Greenbergs ”store fortelling”, om i likhet med andre store fortellinger om kunst som innbefatter fremskritt og gjennombrudd, var imidlertid ekskluderende. Alt som ikke passer inn må nødvendigvis falle utenfor og kunne dermed også defineres som noe uønsket - urent.

---

<sup>25</sup> Danto C Arthur . *After the End of Art. Contemporary Art and the pale of History*. Princeton University Press 1997:76.

<sup>26</sup> Op.cit. s. 106.

Jeg presenterer her momenter fra Greenbergs skrifter. I neste kapittel presenterer jeg to posisjoner som er å se som en korrigerende av den formale modernismens doktriner. Peter Bürger klassiske avantgarde teorier og Hal Fosters revidering av denne teorien. Den er relevant, fordi han påviser hvordan den formale modernismen undergraves innenfra ved neoavantgardens tilbakekomst. Her er konteksten den amerikanske samtid på 60 til 90 tallet og ifølge Foster skjer det i kunstdiskursen diverse repetisjoner som kan knyttes opp mot den originale avantgardens tematikk.

### **Greenbergs historiesyn.**

Greenbergs historisme er en historie om en historie som leder seg selv, det skjer det som skjer. Den er selvforklarende og nødvendig. Den har en harmoniserende forklaring til sin endelige perfektion I følge Greenberg var all utvikling innen kunsten en kontinuitet fra Manet av og fremover. Greenbergs formelle renhet er knyttet til en hegeliansk framskrittsfortelling om kunstens tiltagende selvbevissthet. Når maleriet (historisk) beveger seg fra representasjon henimot flathet, er det samtidig en bevegelse henimot modernisme. Modernismen gjør oss mer oppmerksom på hva kunst er. Kunsten utvikler seg gjennom en økt bevissthet om mediet. Den blir stadig mer selv- refleksiv og da stadig mer autonom.

### **Den moderne tenking utfordres av *det urene* og dialogen.**

Imidlertid er denne historiseringen eller anvendelse av tidens linje en måte å ordne forståelsen på som er avgrenset til en historisk epoke. Den moderne tenking. Fra slutten av 1700 tallet og fremover. Som en kulturbetinget renslighetsfiksering motarbeides den av motstrategier.

Her kan det tenkes to motstrategier. Den urene kunst er den hybride kunst utfordrer historien og tiden som en forståelsesramme og diskuterer det modernistiske renhetsbegrepets forankring i en tradisjonsforståelse knyttet til det historiske framskritt. Det kan og tenkes at et slikt moderne determinert historiefortelling undergraves innenfra. *Det urene* - har alltid vært der- er den opprinnelige uorden og denne uorden alltid er nærværende.<sup>27</sup>

### **Nærmere om den formale estetikkens fokuspunkter.**

Autonomibegrepet forstås her som et nøkkelbegrep til forståelsen av den formale kunsten i det moderne, slik den kan forstås ut i fra Greenberg og Frieds teorier og i forlengelsen av dette- slik det kan knyttes til en modernistiske kunstpraksis generelt og en fortolkning av verkene *Tema x* og *Fiskekona* spesielt. Når jeg her betegner LIAFs kunstpraksis i det offentlige rommet som modernistisk så er det en sannhet med modifikasjoner. En

---

<sup>27</sup> Seip Ingeborg og Faber Charlotte Hege.. *Det urene*.. Kulturstudier nr 2. Norsk forskningsråd. 1998: 7-11.



modernistisk kunstpraksis er ført og fremst knyttet til det hvite gallerirom (The White Cube).og ikke til kunsten og kunstpraksisen i det utvidete feltet her forstått som det offentlige rom.

### **1. Kunsten som en autonom sfære og fremveksten av kunstinstitusjonen.**

Fremveksten av kunstinstitusjonen, tanken om kunsten som en autonom sfære, avgrensingen av det moderne verket og vektleggingen av egne grenser har vært grunnleggende premisser for den formalt orienterte oppfatningen av modernismen som Clement Greenberg og hans elev Michael Fried representerer. Essensielt for modernistisk kunst er i følge Clement Greenberg renhet knyttet til eksklusivitet, selv- refleksjon og selvdefinisjon. Imidlertid er dette en selvmotsigelse, fordi avantgardens egen historie er koblet av samfunnet. Duchamp, dadaisme og surrealisme var ikke inkludert i hans begrep om modernistisk kunst. Vi får et skille mellom rent og urent, utvendig og innvendig, ekte og kommersiell kultur. Rent optisk og rent fysisk. Dette kommer som en dekonstruksjon senere i diskursen.

### **2. Greenberg og en avansert *ren* kunst.**

Diskusjonen om kunstens autonomi blir i Greenbergs tilfelle koblet opp mot hvorvidt kunsten er avansert at den skiller seg fra kitsch – kulturindustriens produkter. Den skal være basert på en radikal vilje til kunstnerens selvbestemmelse. Avansert kunst er kunst som på en refleksiv måte skapes ut fra prinsipper, konsepsjoner og ideer som utelukkende har sin opprinnelse innenfor kunsten selv. Den må eksperimentere og skape noe nytt. Imidlertid er kunsten og koblet til et sosial faktum. Den er aldri helt autonom eller helt ren. Når noe oppfattes som rent eller urent er det i forhold til noe annet, som den kan vurderes opp mot.

### **3. Avgrensing av det moderne verket. Definerings av egne grenser.**

Et modernistisk verk var skapt i forhold til et abstrakt rom uten bindinger til en fast kontekst. Det skulle ikke være lett underholdning Budskapet var å finne i de formale virkemidlene og i samspillet mellom disse- kunsten skulle være genre spesifikk. Snakker her om en form for purisme. – maleriets lukking om seg selv. Maleriet skal utforske flaten og seg selv som medium. Skulpturen skal utforske metodisk seg selv og sitt materiale. Alle kunstarter skulle gjennom selvkritikk finne fram til det som var spesielt for sitt medium. Selvkritikken skulle virke rensende slik at kunstarten ikke undergraver seg selv. Selvkritikken skulle forsterke seg selv i sin egen kompetanse.

### **4. Avantgardens rolle.**

En annen hovedidé til Greenberg var avantgardens rolle. Avantgardens fortropp går foran, viser vei, det er også en baktropp som lager kitsch. Kitschen fremmer falske følelser, det er underholdning og er ikke spesielt avansert. Kitschen har ikke kritiske synspunkter, den

imiterer kunstens effekter (følelser, stemninger), derfor er den på sett og vis alltid mer virkningsfullt. Men den og en utvendig virksomhet.

Denne oppgaven var til tenkt avantgarden som betegner fortroppen i utviklingen av det moderne. Avantgardens målsetting var å holde kulturen bevegelig. Den skulle være åpen for samfunnsmessig utvikling vekk fra kaos og vold. En skulle lage avansert kunst for kunstens skyld, da den hadde verdi på egne premisser. Innholdet og formen er bare en ting slik en ser det i den non figurative og abstrakte kunsten. En slik kunst kan ikke brukes i slik kitschen og populærkulturen gjør<sup>28</sup>

Populærkulturen ble sett på som en trussel mot den kunstneriske kvaliteten og var en motpol mot elitekulturen, mer konkret forstått her som den modernistiske kunsten.. Kitschen var en kultur utviklet for massene og det å se på kitsch som kunst virker ifølge Greenberg undergravende på selve kunstens prinsipper.

**Modernismens begrensinger.** Avantgardens fremmedgjøring.

Et formalistisk posisjon som Greenbergs, hvor kunsten løsriver fra den kulturelle kontekst har sine klare begrensinger. Motstanden mot kitschen blir fanget i en tragisk dialektikk, og kunsten blir til et slags stand in for den sosiale endring som selv Greenberg selv måtte være fullstendig klara over. En sysselsetning med rom, ytre, former og farger leder til avantgardens fremmedgjørelse.<sup>29</sup>

Det ble reagert mot modernismens formalisme, dens strenghet og purisme, elitepreg og dens krav om universalisme. Fra 60 tallet prøver kunsten å overvinne en formalistisk/materialistisk estetikk a la Greenberg ved å fokusere på tid, sted, kropp og liv, hverdagssituasjoner, reklame og forbrukersamfunn eller politikk. Eller sagt som tidligere vi får et skifte fra det rene til det urene, fra utvendig til innvendig. Ekte og kommersiell kultur, rent optisk til rent fysisk m.m Vi får en avspaltning, en dekonstruksjon fra den formale kunstens doktriner. Konteksten, kunstteoriene, diskusjonene innen kunsten selv og mellom de enkelte kunstverk blir igjen vesentlig. Det utelatte, det oversette blir igjen det marginale...

Oversatt til vårt tilfelle ser vi hvor lite smidig det er å innlemme til den ideale formale modernismens varetekt p.g.a. dens hybride karakter og dets evne til å inkludere betrakteren. En ren formalistisk regelestetikk har ikke noe begrep på en bevegelig begjærlig intensjonell betrakter.

Like lite har den kriterier for kunstnerpraksiser som ønsker å operere prosessuelt i dialog med betrakteren. Liafs verker i fra etter 1996 i uterommet vil være ekskludert fra det moderne

---

<sup>28</sup> Greenberg Clement. Se norsk oversettelse: Clement Greenberg *Den modernistiske kunsten* og artiklene:

” Avantgarde og kitsch 1939og ”Modernistisk maleri” Pax Forlag 2004:7-36, 141-155.

<sup>29</sup> Wallenstein Olov- Svend” Avantgardens framtider”. Tidskriftet *Paletteten* 3/00: 8-15.

paradigmet.

Sagt på en annen måte savner jeg her en dialogisk teoretisk horisont som gir plass til meningsdannende prosesser på individnivå, som kan åpne opp for en mulig dialog med festivalens prosjekt og de billedkunstneriske nydannelser og deres effekt på under og etter festivaltiden. Det er her snakk om behovet for to sammenfallende perspektiver som både hjemler den historiske dybde – den nye avantgardiske kunsten og dens diskursive bredde i den postmoderne samtiden. Jeg trenger her nye teoretiske posisjoner som kan gripe den nye tiden og dens kompleksitet slik det kommer til uttrykk i en hybrid kunstpraksis og dens hendelser på det lokale plan. Størrelser som betrakter, tid, sted og offentlighet må ha plass i den teoretiske tillempeingen. Det må og være plass for det avspaltede, det tapte og det traumatiske som den formale modernismen ikke hjemler. I fortsettelsen av dette moment trenger jeg et begrepsapparat som kan gjøre de kritiske momentene i det empiriske materialet operative. Jeg konstruerer derfor tre problemfelt som jeg vil ha belyst med de nye operative perspektivene og teoretiske rammene.

### **Et konstruert skille- festivalens sviktende selvforståelse?**

Vi ser at de modernistiske verkene *Tema x* fra 1992 og *Fiskekona* fra 1999 er koblet til festivalens praksis. Festivalen er her både pådriveren og medspilleren for å realisere verkene i offentligheten. Deres uttalte manglende selvforståelse viser seg igjen i 2004, da installasjonen til Inghild Karlsen *Gringos bar* ble fjernet pga. offentlig missnøye. I et historisk perspektiv er dette forståelig, da festivalen som prosjekt i begynnelsen var et resultat av ildsjeler som var mer opptatt av "happeningen" enn å *drive en offensiv formidling*. Det klare unntaket er tekstmateriale fra katalogen fra festivalen i 1999, av Per Gunnar Tverbakk som jeg referer til.

## **4. MØTE MED DEN KRITISKE IMPULS - FESTIVALENS TEKSTMATERIALE 1999.**

### **Festivalkatalog av Per Gunnar Tverbakk.**

( Teksten som jeg her viser et utdrag av er skrevet av Per Gunnar Tverbakk som var en av kuratorene ved festivalen. )

- ”Tendensene som har preget de siste ti års kunst, har ennå ikke i noen grad manifestert seg innenfor utsmykningens område. Er 90 – tallets sprelske og visuelle konseptkunst uegnet i denne sammenheng? Blir nittitallets til dels konfronterende og lekne stil for påtrengende og direkte i situasjoner utenfor gallerirommet?
- I Norge har vi en sterk tradisjon på formalt orienterte utsmykninger som i liten grad klarer å engasjere utover det rent formessige. Det sosiale rom og det offentlige aspektet blir sjeldent innlemmet, diskutert og utfordret. Bør utsmykningskunsten unngå det konseptuelle nivået og ikke problematisere? Vi håper å trigge en debatt ved år inviter kunstnere som arbeider med stoff som er inspirert av, eller hentet direkte

ut fra en bredere kultur vi alle kjenner; en bearbeidelse av og fortolkning av strukturer, historier og gjenstander vi møter i hverdagen.

■ Det er å bemerke at "Spillerom" i sin form er eksperimenterende; et forsøk på å teste ut muligheter som kan inspirere til et utvidet syn på kunst i offentligheten. Noen av prosjektene vil kunne være aktuelle som permanente utsmykninger, men kunstnerne er i utgangspunktet ikke invitert med dette for øye."<sup>30</sup>

Det empiriske materialet til festivalen viser at det i økende grad anvendes en dialektikk i materialet mellom tekst og verk og en overordnet problemstilling. (Dialektikk forstås her som en prosess der to elementer danner noe nytt, ved at en indre motsigelse mellom dem setter en utvikling i gang Se s 31. i Samfunnsvitenskapelig ordbok.)

Katalogteksten forteller om LIAFs utalte opposisjonelle selvforståelse - Vi får vite at det er nu på tide med et skifte – vi trenger en annen ideologi og agenda innen feltet samtidskunst generelt og innen feltet utsmykningskunst spesielt. Det vesentlige er ikke lenger verkenes rene form - det viktige er verkenes konseptuelle innhold. Festivalen ønsker en debatt i offentligheten en respons fra publikum er derfor viktig. Dette er gjort for at kunstobjektene skal fremstå i en kritisk praksis og som et ledd i en postmoderne formidling. Det er jo et åpent spørsmål hvor langt og på hvilket nivå Tverbakk her foregriper festivalens fremtidlige betydning og rolle. Jeg vil i oppgaven neste del påpeke avantgardens betydning som en kritisk faktor slik den er blitt forstått og forstås innen den kunstfaglige diskurs. Her sees kunstens utvikling innen rammen for historiske konstellasjoner.

### **Den store tvilen. Et eksempel på spillets variasjoner.**

Selv om kunstverkene nu inngår i en diskurs påstår jeg ikke at alle beskriver verkene nødvendigvis på samme måte eller at alle verk skal reduseres til ren tekst. På den ene side kan en beskrive for eksempel verkene *Water made it wet* og *The cooling bag* med Jean Baudrillards blikk. Jean Baudrillards poststrukturalistiske kritikk av den vestlige verdens binære tenking, som her forstås som dens konstruksjons par dybde/overflate og virkelighet/symbolske (reality/image). Etter hans ståsted kan disse popkunst inspirerte verk kun ses som en grenseløs utvidelse av varelogikken i reklame og forbrukersamfunnet. Her er det snakk om å realisere den totale enhet mellom kunstverk og konsumobjekt, ikke bare hva gjelder verkets ytre, men også i den indre substans. Verket blir til et tegn eller merke som viser til andre tegn og andre merker.

---

<sup>30</sup> Utdrag fra festivalkatalogen fra 1999. NESTE STOPP.

Det finnes ingen analyse i popkunsten, ingen refleksivitet, kun en registrering av en derealiseringsprosess, hvorigjennom det virkelige forvandles til sitt eget tegn.<sup>31</sup>

Baudrillards ståsted kan her få representere en utforming av den poststrukturalistiske vending som et forsøk på ”kriseløsning” – ved å hevde at det ikke er noe bakom tegnet, at tegnet fremstår som tomt. Man skal altså aldri spørre hva en verk betyr som signifikant eller signifiè; man skal heller ikke søke etter noe å forstå i dens fremtredelse, man skal heller ikke spørre hva verket fungerer sammen med, i hvilken sammenheng med andre saker det lykkes eller misslykkes. Konseptkunstneren Lawrence Weiner som er opphavsmannen til *Water made it wet* hevder imidlertid at kunsten fremstår som en handling som blir utført for å skape en psykologisk tilstand, innvirke på en situasjon eller sosiale situasjoner. Han er interessert i den konseptuelle kunsten pga av dens relasjonelle egenskaper slik sett virker den i dybden og folder seg ut – den fungerer som relasjoner mellom ting og har en empirisk og metaforisk realitet. Det viktige her er at det metaforiske språklige innholdet inkluderer betrakteren. Det primære er ikke å produsere et objekt som skal bedømmes ut i fra smak ei heller hva betrakteren senere gjør med verket.<sup>32</sup>

### **Jean- Francois Lyotards svar til Krauss og Baudrillard.**

Lyotards svar ser jeg som et motinnlegg i den postmoderne debatten hvor kunst og kunstnerisk praksis reduseres til tekst og ren tekstpraksis slik Krauss og Baudrillard her kan taes til inntekt for. Dette er et fundamentalt skille innen diskursen som bl.a viser språkets utilstrekkelighet i måte med verkene og kunstpraksisene utside. Dette er en utfordring som den filosofiske diskurs og ikke minst konseptuelle kunstnerne som Lawrence Weiner her har spiller og kobler seg på. Lyotards kritiske filosofiske posisjon utdypes senere i oppgavens Ut i fra Jean- Francois Lyotards posisjon er det fortsatt mulig å utsi å beskjeftige seg med kunst i det postmoderne.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Wallenstein Olov - Sven & Berg der van Erik ”Fra supermarkedet til den nye veien” *Krystallens hevn. Av og om Jean Baudrillard*. Slagmarks Skyttergravserie. Tidsskrift for idehistorie. 1992:13-32.

<sup>32</sup> Weiner Lawrence m.m *Again the Metaphor Problem and Other Engaged Critical Discourses about Art* Springer. Wien New York. 2008: 6-11.

<sup>33</sup> Lyotard Francois- Jean *Gestus*. Det kgl. Danske kunstakademi København 1992:22-27.

Lyotards svar:

”Å tale om kunstens opphør eller en kunstepokes opphør gir strengt bare tatt mening innen for kulturens orden som utgjøres av objektene og institusjonenes historie. Hvis postmoderne, betegner det ettermoderne, og dette uttrykk brukes om kunsten og ikke bare om det kulturelle objekt, gir dette ikke mer mening enn noen annen periodebetegnelse.

Det estetiske overmål kan man, ifølge dets definisjon aldri legge bak seg; det gjenoppstår alltid uinnskrenket, som nytt, en ren og ubetinget rørelse.., som en ny begynnelse. Kunstverker kan, som de kulturelle objekter de også er innskrevet i nettverk av indre ytre og betingelser, men verkene kan ikke reduseres til disse nettverk slik som. Dette skyldes at disse verk i seg gjemmer en overflod, en henførelse, et potensial av assosiasjoner, som overstiger alle bestemmelser av dets resepsjon og produksjon. Som kunstverk kan verket derimot foranledige kommentaren, som ikke forholder seg til verket for erkjennelse, ikke taler om verket, men forbinder seg til eller med verkets skjulte overskudd.”

Slik jeg forstår Lyotard gestus er det her en dialektisk sammenheng mellom kommentar og kunstobjektet, hvor teksten kan lede til verket og omvendt, men likevel er det et skille der verk ikke kan reduseres til ren tekst. Utfordringen er å gripe kunstverkets potensial og skrive det inn i et nettverk slik det bl.a fremstår i festival katalogen til Per Gunnar Tverbakk.

### **3 problemfelt igjen oppsamlet.**

Jean Franqois Lyotard er her interessant som filosof fordi han går i dybden der Rosalind Krauss strukturelle postmodernisme antyder kun de ytre trekk. Det er likevel ikke alt som kan bli kunst i de postmoderne. Han poengterer den sublime erfaring betrakteren får i møte med den rette avantgardiske kunsten. Lyotard står for et optimistisk syn på mulighetene ved at problemene ved det moderne prosjekt fortsatt må gjennomarbeides og revurderes i dybden og på den lokale arenaen. Konteksten tilhører ikke lenger de store moderne universelle fortellinger. Kunstneren arbeider nu i en åpen situasjon innen det lokale feltet og arbeider uten begreper! Et godt eksempel på dette er festivalen fra 1996, hvor kunstnerne Inghild Karlsen og Astrid Eidseth Rygh oppførte verkene *Gringos bar* og *Måkebru* under festivalperioden. Kunstnerene stilte med et åpent sinn under festivalperioden og måtte forholde seg de skiftende kontekstene. Kunstprosjektene ble som de ble og fremstår under de skiftende forhold som minner og rester som er vanskelig å gripe rekkevidden av.

Et avantgardebegrep leverer en kontekst, som gjør festivalens eksperimenter i uterommet over tid leselige og begripbare. Det avgjørende er her nemlig ikke om kunstnerne er rene avantgardister og verkene er rene avantgardiske verk. Det viktige er at et avantgardebegrep leverer en allerede påbegynt historisk fortelling, som festivalens lokale eksperimenter og impulser fra den internasjonale avantgarde kobler seg på. Jeg vil og hevde at festivalen over

tid har utviklet klare trekk, slik at jeg vil påstå at de fremtrer som en motsetningstruktur som bekrefter og konstituerer deres avantgardiske kritiske selvforståelse. Samtidig er det og oppgavens intensjon og vise at denne forskjellighet fra den rent avantgardiske arv, viser seg som et rhizomatisk trekk som kan leses inne i festivalens objekter og kunstpraksiser.

Det empiriske tekstmaterialet viser de skiftende paratekstene og kontekster som speiler en postmoderne samtid. Dette er omstendigheter og rammeverk som har utviklet seg over tid. Elementene og momentene fremstår som viktige hendelser i LIAF's historie og inngår i dag som en selvfølgelig del i deres diskursive praksis. Samlet sett fremtrer dette som et skjelett, en struktur som hele tiden er under endring - en samlet motsetningstruktur som tydeliggjør ytterligere at det her er snakk om ulike posisjoner, relasjoner innen feltet. Festivalens virksomhet er en fortsettelse og en korrigerende av den bestående orden her forstått som Utsmykkingsfondets praksis og dennes forlengende arm Nordnorsk kunstnersentrum.

Men for å følge denne logikken videre er det å se på festivalens forskjellighet. Er det da slik at festivalen ved sin institusjonelle opposisjonelle praksis produserer og former nye subjektiviteter? Er det slik at festivalen med sin motsetningstruktur overskrider "rommene" som de modernistiske institusjonen har bygget opp? De reformulerer utstillingsformatet setter nye standarder for å vise kunst i det offentlige rom. Å stille spørsmål ved de institusjonelle grensene og betingelsene blir dermed den mest påtvingende oppgaven.

## Festivalens prosjekt som en avantgardisk struktur innen feltet?

Jeg viste i den forrige bolken hvordan ulike kunstobjekter kan fremtre og stilles ut i det offentlige rom av sine aktører. Jeg trakk forbindelseslinjene til tradisjonen innen den formale moderne estetikken og til tradisjonelle nedarvete grep innen utsmykningsfeltet. Men som jeg også påviste - hersker det en åpenbar bevegelse og dynamikk innen feltet ved festivalens tilstedeværelse og engasjement for det offentlige rom. Innen konstruksjonen den postmoderne vending fremstår festivalen som et viktig kritisk element og som et fornyende moment i den lokale kontekst som stedet Svolvær er. Slik jeg ser det er festivalens prosjekt ikke bare en premissleverandør, *et tegn* i en fortelling om en postmoderne vending innen feltet. Festivalens prosjekt kan også sees som en *avantgardisk struktur* innen feltet, der dens fremtredelse, utforming og strategier får mening ved at de relateres til andre strukturer i den historiske og samtidige diskurs.

### **Formål med bolken.**

Formålet med denne bolken er å vise at det er en tradisjon innen kunstfeltet som tenker kunst som en opposisjonell kategori. Jeg ønsker her å se på de kritiske teoretiske posisjonene innen feltet slik de har fremkommet i den tradisjonelle avantgarde litteraturen. Intensjonen er å undersøke om denne teoretiske konteksten og dennes revisjoner, kan belyse andre aspekter ved festivalen enn målsetningene som jeg kort nevnte i forrige bolk. Det er imidlertid undernevnte trekk jeg er opptatt av og som jeg ønsker å vurdere festivalens prosjekt opp i mot:

1. Hvordan forholder festivalens prosjekter seg til andre deloffentligheter?
2. Hvordan kan kunstnerens arbeidsmåte karakteriseres?
3. Skjer det en overlapping av tidligere avantgardisk praksis?
4. Hvordan kommer det kritiske potensialet inn i virksomheten?

### ***Den hvite kube – kunst i livspraksis.***

I følge min forståelse er kunsten ved festivalens prosjekt nu tilbakeført til livspraksis ved at verkene og kunstprosjektene er oppført i det offentlige rom. Dette standpunktet kan selvfølgelig diskuteres og kan påstås å være en grov skjematisk forenkling av virkeligheten. Imidlertid er dikotomien *inne- ute* her forstått som *gallerirommet - offentlige rom* et steg i realiseringen i å føre kunsten i livspraksis.

I den amerikanske diskurs på 60 tallet, hvor bl.a den formale modernismen fant sin ideelle form i konseptet om *den hvite kube*. Her ble rommet en uatskillig del av selve verket. Gallerirommet er imidlertid ikke en nøytral konteiner, men derimot et estetisk objekt for seg



selv, og en historisk betinget ideologisk konstruksjon som det gjentatte ganger er stilt spørsmål ved av bl.a fra avantgardene i deres praksis <sup>34</sup>Simon Sheikh påpeker dette i sitt etterord til Brian O`Doherty : *I den hvite kube*.

”Verket har vært betinget og plassert i et idealrom, hvor tid og sted skulle holdes ute for enhver pris. Dels må den omgivende verden med dens tidslighet og sosialitet, dens økonomiske og sosiale forandringer og spenninger, holdes ute, og dels må rommet i seg selv fremstå så nøytralt, betydningsløst og diskret som mulig. For kun i et sådant tidløst ikke-sted kan verkene oppnå sin verdi. Denne dobbeltheten mellom inne og ute, ikke kun i forhold til kunstrommet, men også i politisk og i territorial forstand, har vært et sentralt punkt i utviklingen av den installasjonskunst vi kjenner i dag.”

### **Den historiske bakgrunn og stoffets bevegelighet.**

De historiske avantgardebevegelser på 20 tallet startet en prosess hvor kunsten skulle ut av sin isolasjon. Ifølge Peter Bürgers 70 talls versjon om avantgarden kunne dette forsøket gjøres kun engang, Hans samtid feilet og fremstod som patetisk. Ifølge Hal Fosters er det imidlertid ikke slik for neoavantgardens vedkommende på 60 til 90 tallet. Hal Foster forsøker en redning av neoavantgardens kritiske potensialer. I stedet fikk man et endret fokus fra det institusjonskritiske - til en vektning av det realistiske og hverdagslige og muligens utopiske i neoavantgardens arbeider. Konkret innebærer dette at kunsten ifølge Hal Foster ikke isolerer seg fra livspraksis, men at den i sin utforming, plassering og fremtredelse blander seg med det spesifikt hverdagslige, det oversete, trivielle og banale.

For å fremme slike resonnementer skjer det en vekselvirkning mellom det empiriske og det teoretiske felt, hvor det ene felt fremstår som gjensidig avhengig av det andre. *Både kartet - teorien og terrenget - empirien er under endring og bevegelse*. På den ene siden skapes det nye konstellasjoner innen det empiriske feltet, samtidig skjer det en overskridelse eller tilpassing av begrep og kategorier for at empirien skal forstås og stadfestes innen den aktuelle orden. Det er et åpent spørsmål om hvor *langt* eller *hvor dypt* en vil la denne utskiftningen eller tilpasningen av grensene skal skje - eller innenfor hvilke rammer en vil at utvekslingen skal foregå i. Jeg opererer her med to ”ankerfester” i samkjøringen av det empiriske materialet og teorien. Filosofen Jean-François Lyotard og Gilles Deleuze.

---

<sup>34</sup>Doherty O`Brian ”Galleriet som gestus” *I den hvite kube* Rævens Sorte Bibliotek Danmark.2002 97- 124  
Etterord av Simon Sheikh. 2002:;125- 131.

### **Jean – François Lyotard som ankerfeste.**

Betegnelsen festivalens prosjekt som en avantgardisk struktur innen feltet, er hentet fra Lyotards tenking om mulighetene for å skaffe ny viten i det postmoderne.<sup>35</sup> Han tar til orde for et pluralistisk og maktfritt syn - der all kunnskap er avhengig av konteksten den opptrer i. Lyotard mener at å analyse sosiale fenomener generelt og kunnskap spesielt kan sees som såkalte *språkspill*. Språkspillene skaper narrativer, dvs. de fremstår som disiplinerte fortellinger i diskurser. Disse diskursene *styrer* menneskers virkelighetsforståelse gjennom å dele verden opp i systematiserende dikotomier. Disse fremstår i en binær binding som skapes av begrepspar bestående av en primær og en underordnet struktur.

Overført til vårt tilfelle, vil den ene strukturen her forstått som avantgarde strukturen prøve å *løse opp* i modernismens hegemoni og dominans innen feltet, og selv etter hvert utfordre dennes posisjon slik jeg har påvist i den forrige bolken. Det gir ikke mening å tenke den avantgardiske struktur uten å medtegne dennes motsatte binding, her forstått som den modernistiske og tradisjonelle struktur. For å konkretisere dette ytterligere hevder jeg at det historiske avantgardiske prosjekt – *å tilbake kunsten til livspraksis* gir forståelse til festivalens prosjekter over tid. Det skjer hele tiden en vekselvirkning mellom spillets punkter og deres fremtredelser i feltet. Et konkret bevis for en slik tankegang er de klare planene om å fusjonere Nordnorsk kunstnersenter med Liaf for å skape ny giv i feltet. Her er rollene skiftet om. Der før Nordnorsk kunstnersenter stod får det innovative og nyskapende innen feltet har nu festivalen som pådratt seg denne rollen.. Som jeg har vist hadde festivalen sitt utspring i kretsen med lokale kunstnere ved senteret på 90 tallet.

Imidlertid er det slik at hva som medtegnes i de ulike konstruksjonene, er som jeg før har nevnt utsatt for kritikk. Ved å påvise *spillereglene* i livspraksis og gå bak konstruksjonene til de ulike aktørene, vil det være mulig å avdekke maktforholdene og dennes representasjoner. Slik settes strukturene elementer i bevegelse i diskursen og det kan etableres nye innsikter og nye momenter. Disse momentene er som *knuter i fiskenettet*, og deres betydning er holdt fast ved, at de er forskjellige fra hverandre på bestemte måter, (*differential positions*).<sup>36</sup>

Jeg er imidlertid her mer interessert i maktforholdenes konkrete fremtredelse i livspraksis som det vises i det empiriske materiale - enn å analysere maktforholdene slik de kan tolkes ut i fra de impliserte parter.

---

<sup>35</sup> Lyotard Jean -François. *Viden og det postmoderne samfund*. Slagmarks Skyttegravserie. Danmark 2001:23-26

<sup>36</sup> Jørgensen Winther Marianne og Philips Louise. *Diskursanalyse som teori og metode*. Roskilde Universitets forlag. Danmark. 2006:34 - 67.

## Gilles Deleuze som ankerfeste.

”Et rhizom kan brytes, det kan bryte et annet sted, det fortsetter ved å følge sine egne linjer eller andre linjer. Det er et brudd i rhizomet hver gang segmentlinjer eksploderer i en fluktlinje, men fluktlinjen er en del av rhizomet... Linjene blir aldri kastet tilbake og er seg selv igjen. Derfor kan en aldri oppspille en dualisme eller dikotomi, ikke engang i rudimentær form som for eksempel ”det gode og det onde”. Man lager et brudd, man tegner en fluktlinje, men det er en risiko for at man i bruddet eller fluktlinjen gjenfinner organiseringer som restratifiserer det hele... s13.<sup>37</sup>

### Om rhizomet og å tenke rhizomatisk.

Gilles Deleuze og Felix Guattari utgår fra termen rhizoms normale bruk, innen biologien (rotstokk eller rotsystem, av gresk - *rhizos*, rot) og utvider dette til å gjelde et helt sett å filosofere på. Rhizomet kan beskrives metaforisk som et sett rotstokker som presis på samme sett som forbindelsene i det globale datanettet kan brytes på hvilket punkt som helst. Alle innganger er likeverdige samtidig som hele nettverket bygges opp etter et ikke hierarkisk prinsipp. På lik linje med kart, dreier rhizomet seg som en eksperimentering med det ”virkelige”. Det forsøker altså ikke å lete etter hva som er virkelig. Deleuze/ Guattari betegner rhizomet som en kartografi, kreert av stadige tilblivelser og fluktlinjer som ødelegger eksisterende territorier og etablerte identiteters maktsentre.

Deleuzes tenking kan forstås som en lang kamp mot konvensjonell tenking, slik det fremgår av Svend – Olov Wallensteins redegjørelse og kommentar i *Nomadeologien*.<sup>38</sup>

”Den klassiske modellen for å tenke har vært treet (med dets binære oppdelinger og dualismer). I den klassiske modellen orienteres mangfoldet tilbake til enhet, og årsaken samler alt - til en opprinnelse, og et første prinsipp - et subjekt eller et transcendentalt fundament av en annen art...Mot strukturalismens ide om system og *slutna* – *avgrensede* ordninger hevder det at strukturen defineres mer av sine flyktlinjer; av sine mulige deterritorialiseringer, enn av sine kodifiseringer...s.183”(min oversettelse.)

---

<sup>37</sup> Deleuze Gilles & Guattari Felix *Tusind Plateauer. Kapitalisme og Skizofreni* Indledning RHIZOM .Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler. Danmark 2005:5-34.

<sup>38</sup> Wallenstein Olov -Svend . ”Kommentar til Nomadologien,” *Nomadologien*. Skriftserien Kairos. Nummer 4. Kungl.Konsthögsskolan. Raster Förlag Stockholm Sverige 1998:179-192.

Deleuze utfordrer det poststrukturalistiske synet som nevnt i forrige bolk hvor jeg benevnte festivalen som en fortelling innen den postmoderne vending. Her fremviste jeg de ulike aktørenes agenda innen feltet i en lokal kontekst. De fremstår her som ulike strukturer med determinerte posisjoner som betegner deres forskjellighet. Deres innbyrdes relasjoner er på forhånd bestemt av spillets formasjoner i feltet. Et *rhizom* bestemmes mer av sine fluktlinjer og mulige deterritorialiseringer. Et rhizom savner sentrum og hierarki, og det er allerede mangfoldig i sin natur.

I denne teksten anvender jeg begge tankefigurene, dvs. både rhizomet og dikotomien og det fremtrer av teksten at strukturtenkingen utfordres av rhizomets konsept, men det er også slik at de utfyller hverandre. Hvert *rhizom* inneholder treinnslag og omvendt, og på samme sett er ikke noe mangfold evig bestående. De er og begge deler av samme historiske moment og utfyller hverandre. Oversatt til mitt tilfelle kan det være riktig å peke på at festivalens prosjekt over tid kan betraktes *som en struktur innen* den avantgardiske tradisjon. Jeg vil imidlertid her påvise at festivalens prosjekt her forstått som de ulike kunstneres bidrag og enkeltfestivalers utfolding i livspraksis arbeider i feltet etter rhizomatiske arbeidsmåtes prinsipper. Det skjer altså en overlapping av disse to perspektiver og synspunkter i redegjørelsen.

Gilles Deleuze som behandler estetikken og kunstens plass innfor rammene for den filosofiske diskurs går svært langt med sine tankefigurer og begreper om *rhizomets* kombinasjonsmuligheter og *mangfoldets* innganger og utganger og tilsvarende og ditto *fluktlinjer*. På den andre side gir hans filosofi rom for modeller for å tenke om kunstnerisk verk og kunstnerisk praksis på som innebærer en enorm frihet og kraft som åpner opp for nye linjer og perspektiver. Behovet for filosofisk nytenking for om mulig vinne fram ny erkjennelse er påkrevd innenfor alle ledd innen feltet. Dette kommer bl.a fram i Hubert van den Bergs fortolkning av Peter Bürger og i Hal Fosters teori om neoavantgarden.

## DEL 1. KRITISKE PUNKTER FRA AVANTGARDE DISKURSEN.

### **Blikk på samtidens manifestasjoner - fra institusjonskritikk til en kritisk offentlighet.**

Mikkel Bolt og Karin Hindsbø skriver i forordet til boken *City Rumble* at kunstnere siden 1960`erne intervenert i det offentlige rom ved å skape ” små motoffentligheter”, hvor det fokuseres på intervensjoner og deres kritiske potensial i en historisk optikk. Andre former for subjektivitet kan komme til syne enn de former, kontrollsamfunnet skaper og ”skuespillet sprer”:

”En står her overfor særdeles kompleks spørsmål angående forhold som utdifferensiering, kunstens autonomi ... en har tidligere i mindre grad undersøkt konkrete møter mellom kunst og politikk...endog kan den mest autonome kunst være politisk, og selv den mest eksplisitte politiske kunst forutsetter kunstens autonomi.”

Disse gruppene, som ofte har operert i kunstverdenes periferi, approprierer og fordreier de sirkulerende representasjoner, forsøker å vende vrangen ut på dem og avise de identiteter, de Ordinerer. I stedet for passivt å kontemplere bilder, inntrykk og meninger iscenesatt av kontrollsamfunnets maskiner er disse grupper travelt opptatt av å bemektige seg uttrykksmaskinene og skape små motoffentligheter.<sup>39</sup>

Den nyere billedkunst benytter seg av en direkte og politisk intervensjon – bl.a ved å rykke ut i det offentlige rom, ved å benytte tradisjonelt politiske formater som diskusjoner, plakater og møtelokaler som en kunstnerisk ramme. Sådanne prosjekter benevnes ofte ”sosial plastikk” et begrep hentet fra Joseph Beys på 1970 tallet eller som på 90 tallet som ”relasjonell kunst”. Karakteristisk bemerker Nicolas Bourriaud i den sammenheng, at relasjonell kunst ikke oppstiller alternativer, men inviterer og åpner. Den definerer seg ikke nødvendigvis som motkulturell eller plasserer seg et sted utenfor kulturen. Den relasjonelle kunsten hvor verket ofte er oppløst på at kunsten bidrar til virkelighetens konstruksjon og permanent rekonstruksjon. Kunsten relaterer seg eller tilfører den sosiale og politiske virkelighet nye muligheter. Denne motstand mot å isolere kunsten i et estetisk rom som under modernismen var knyttet til begrepet ”den hvite kube” er nu byttet ut med en forståelse av ”det offentlige rom ” eller ”offentlighet” i lys av bl.a Jürgen Habermas offentlighetsteori.<sup>40</sup>

Kunstgruppen ”*Situationistisk Internationale*” forsøkte på 50 -60 tallet å overskride kunst og politikk i revolusjonær teori.<sup>41</sup> Hovedpersonene i dette prosjekt var franskmannen Guy Debord og kunstnerne Asger Jorn og J Martin. Ifølge situasjonistene var det ikke lenger mulig å skape kritisk kunst, fordi det kapitalistiske samfunn hadde oppslukt kunsten og nu benyttet bilder til å skape en undertrykkende virkelighet. Avantgarde betegner her et bestemt forhold mellom kunstverket og samfunnet, det underforstås her at det ikke utgjør kunstformene, men samfunnsformenes revolusjonære fortropp. Situasjonistene ønsket å forene engasjement med

---

<sup>39</sup> Bolt Mikkel *City Rumble Kunst, intervensjon og kritisk offentlighet*. Forlaget politisk revy. DK. 2005:6-11.

<sup>40</sup> Ørum Tania og Huang Ping Marianne. *Avantgardernes tradition og politikk*.

En tradisjon af opbrud. *Avantgardernes tradition og politikk*. Forlaget Spring. Danmark 2005:7-18

<sup>41</sup> Bolt Mikkel *Den sidste avantgarde. Situationistisk Internationale hinsides kunst og politikk*.

Rævens Sorte Bibliotek.Danmark 2004: 9- 21

kunstnerisk eksperiment. Det betydde for Debord og situasjonistene at kunst kun var av betydning, for så vidt som kunst agerte ikke bare kritisk, men revolusjonært i forhold til samfunn.

### **Avantgarden metaforisk. Fortroppen - formbruddet.**

Det er især to måter, hvorpå uttrykket ”avantgarde” blir brukt metaforisk - som en revolusjonær fortropp eller som et oppgjør med verkkategorien.<sup>42</sup>

Den historiske avantgarde var først og fremst et kunstoppgjør et oppbrudd fra akademiske tradisjoner og estetiske kanoner innen kunststartene og den borgelige kunstinstitusjon. Heri lå dels et ønske om å bringe kunsten på høyde med den moderne virkelighet, men samtidig lå det i opprøret en enda dypere politisk- utopisk bestrebelse på å oppheve kunstens isolasjon fra konkret livspraksis. Avantgarde betegner her et bestemt forhold mellom kunstverket og samfunnet, det underforstås her at det ikke utgjør kunstformen, men samfunnsformenes revolusjonære fortropp. Kunsten skulle ikke inn i et lukket estetisk rom. Bestrebelsen på å forene kunst og livspraksis kunne avleses i en lang rekke forskjellige uttrykk, f.eks collagen og ready-madens innførelse av prefabrikerte hverdagsmaterialer i kunsten. I futurismens bestrebelse på å få kunsten ut på gaten, i form av plakater eller dadaismens hang til å sosialisere kunsten i kollektive produksjon og resepsjonssammenhenger og happeninger.

Den andre bruken betegner angrep på verkkategorien ved å fokusere på de formelle brudd. I den ene bruk betegner ordet bare den kunst, som eksperimenter med sin form. Verk som er avantgarde utgjør et nytt og usett bud på kunstnerisk form, som om det finnes en progresjon i formens utvikling. Over for det organiske, det harmoniske kunstverk satte man som hos Peter Bürger montasjen, over for den suverene elitiske kunst, hevdet man den skapende aktivitet som skulle gjenforene kunst som individuelt og fellesmenneskelig potensial med livspraksis selv.

### **Greenberg: modernisme er avantgardisme. Bürger: nedbryt kunstens grenser.**

I den amerikansk kunsthistorie, her forstått som Greenberg tradisjonen beskriver man modernisme- avantgarde under en term - et ”høymodernistisk” - elitært, finkulturelt fenomen, som står i motsetning til både massekulturen og den institusjonskritiske kunst. I stedet plasserer amerikanerne bruddflaten mellom modernisme - avantgarde på den ene siden og postmodernisme på den andre. Imidlertid er det behov for mer nyanserte betraktninger hvis avantgarde og modernisme skal gi mening sammen og hver for seg.

Over for denne tilbøyelighet til å oppfatte modernisme og avantgarde som synonymer har vi

---

<sup>42</sup> Ørum og Huang Ping Op.cit.

den tysk – europeiske tradisjon med forankring i Peter Bürger, som skiller mellom modernisme forstått som de stilistiske / estetiske / erkjennelseskritiske nybrudd i de enkelte kunstarter. Avantgarde forstås her som de tverrestetiske, kritiske bevegelser, som søker å nedbryte grensene mellom kunst og liv.

### ***Avantgardens sjokk og det nye.***

Den kunstneriske avantgardiske holdning er trigget av øyeblikkets aktualitet. Det som fremtrer som *det nye* i øyeblikket, er det som ikke har vært vist før. Dette har vært en belastet tankegang som har vært knyttet seg til avantgarde begrepet. Dette perspektivet setter nyhetsverdien og sjokk estetikken i sentrum, hvoretter andre tendenser kan fordømmes for å være bakstreverske og som rene ”tomme gjentakelser”. Dette knytter seg og til modernismens fremskrittideologi og dyrkelsen av ”det nye”. Denne ideologi baserer seg på en lineær, vestlig, eurosentrisk utvikling fra en mørk fortid frem mot en lys framtid. Fra det primitive til det siviliserte, fra dårlig via godt til det aller beste. Som Hubert van den Berg påpeker, er den lineære forståelse av avantgardene neppe historisk holdbar.

### **Fra avantgarden som en gjentakelse til avantgarde som nettverk.**

Clement Greenberg fremhever avantgardens elitære karakter og selvvalgte isolasjon fra det øvrige samfunnet. Peter Bürger hevder det motsatte, kunsten skal vende tilbake til hverdagslivet. Den Greenberg'ske modernisme er kommet til å stå for det elitære, selvtilstrekkelig – autonome og den kunstart spesifikke renhet, mens avantgarden og postmodernismen tegner opp kartet for de urene blandinger av genrer og kunstarter med innslag av lavkultur, som regnes for mer ”demokratiske” og åpne.

Helt så enkelt er det vel ikke. Minimalismen er her en gråsoner, verket *Tema x* fra 1992 kan både innlemmes i avantgardens manifestasjoner som Hal Foster poengterer, og som en utforskning av den enkeltes kunststarts spesifikke virkemidler slik som Greenberg forfekter.

( se forrige bolk s.16-hvor jeg betegnet *Tema x* som å være i en spenningsfelt.)

Fra et nutidig synspunkt er avantgardestrømningene er avantgardestrømningene i det 20.århundre nu alles historie Som Hubert van den Berg argumenterer for, må man definere avantgardene som et nettverk av heterogene, sammenkoblede og forgreinede grupperinger. Det er imidlertid ikke her snakk om en ren kopi av tradisjoner, strategier og gestus, men de fremtrer som andreledes i den endrede historiske sammenheng, slik som Hal Foster har forsøkt å påvise.

### **Avantgarde teoriene oppsamlet.**

Jeg konsentrerer meg her om tre posisjoner i den teoretiske diskursen som jeg velger å se nærmere på, og som jeg knytter det empiriske materialet opp mot.

Jeg innleder her med Peter Bürger's klassiske fortelling om avantgarden og hans viktige begreper og definisjoner. Jeg tenker her spesielt på poenget om at kunsten har blitt isolert fra livsverden og hvordan avantgardene prøver å bøte på denne isolasjon. Hans kritikere som her er Hal Foster og Hubert van den Bergs reviderer og kritiserer Bürger ut i fra to ulike ståsteder. Foster "redder" det avantgardiske prosjekt – det er fortsatt muligheter å drive med kritisk kunst. Hubert van den Berg kritiserer Bürger for hans manglende empiri.

### **1. PETER BÜRGER'S TEORI OM AVANTGARDEN.**

I Peter Bürger's forsøker her å forstå avantgardens dialektikk ut i fra den kunstneriske institusjonenes mutasjoner. Den historiske avantgarden (surrealismen, dadaismen, futurismen og den russiske konstruktivismen) forsøker å oppheve selve institusjonen kunst. Den historiske avantgardens mislykkethet var heroisk, men det neoavantgarden gjorde på hans samtid på 70 tallet var paradisk, slik sett dømmes neoavantgarden til en ikke autentisk posisjon og et evig strukturelt selvbedrageri<sup>43</sup>

I følge Peter Bürger kan avantgarden forstås mot bakgrunn av den estetiske autonomiens fulle utvikling i symbolismen og i doktrinen om l'art pour l'art – her realiseres det som lå latent i Kants formulering av estetikken, og den avskjermede forbindelser med moralske, politiske og praktiske livsområder livspraksis.

### **Den trinnvise historiske rekonstruksjon.**

Midten av 1800 tallet utgjør et særlig vendepunkt hvor kunst og samfunn utspalter seg i to. Denne splittelse er en logisk følge av de hendelser som skjedde på et tidligere tidspunkt, og at impulsen allerede var tilstede. Hans historiske rekonstruksjon kan deles i tre faser.

Begynnelsen av finner sted i kløpet av 1700 tallet, hvor kunstnere gradvis løsriver seg fra deres mesener og blir frie kunstnere og hvor samfunnet overgår til marked og profittforhold. Dette betyr oppkomsten av en borgelig kultur. Neste trinn begynner omkring romantikken, hvor den *isolerte ener* av en kunstner bryter igjennom. Denne avsondering uttrykker en kritisk refleksjon over samfunnet og en fremmedfølelse i forhold til dets mekanismer. Kunsten produserer utopisamfunn med optimistiske idealløsninger, som skal erstatte den virkelige verden. Radikaliseringen av denne tendens er estetismen med sitt l'art pour l'art – diktum, hvor avsonderingen er total, idet kunsten er absolutt antireferensiell, og idet formen har blitt

---

<sup>43</sup> Bürger Peter (1974). *Teori om avantgarden*. Cappelen akademiske forlag Oslo1998: 9-137.



sitt eget innhold.. Man kunne således tro at denne totale avsondering fra samfunnet utgjorde den skarpeste kritikk, men problemet er at selv om kunsten ønsker å kritisere og korrigere, fordi den ikke er en del av samfunnet.

Bürger inndrar her den ikke tysk amerikanske filosof Herbert Marcuse, som nettopp har påpekt at denne kunst ikke er et oppgjør med, men tvert imot fungerer affirmativt i forhold til samfunnet, fordi kritikken ligger gjemt i de avsonderte verker, som ikke er del av den sosiale praksis; det er derfor en dialektisk bevegelse mellom negasjon og affirmasjon.

Bürger hevder at den språklige skeptisme og forandringene i form og innhold( symbolisme og estetisme) fra begynnelsen var iboende i kunstens logiske utvikling som følge av at kunsten i det borgelige samfunn ble utskilt som et delsystem, som ikke var integrert i samfunnet. Det skjer derfor ikke et vendepunkt på midten av 1800 tallet, men bare en ytterligere radikaliserings av en indre logikk.

### **Kunsten blir en egen institusjon. Avantgardens selvkritikk.**

Som tredje og siste skritt finner man så de historiske avantgardebevegelser (dvs. bevegeleer som surrealismen, futurisme, dadaisme og kubisme.)De utspringer ikke av språklig bevissthet og fortsetter derfor estetismen, men gjør i stedet oppmerksom på kunstens avsondrete vilkår og ønsker å integrere inn i livspraksis. Det er Bürgeres poeng at avantgarden overhodet kun kunne blottlegge kunsten som en institusjon, fordi utviklingen var kommet så langt at estetsimen hadde gjort kunsten til en autonom institusjon.

Bürger opererer med to nivåer: enkeltverkene, som er det empiriske materiale og kunstinstitusjonen, som er den abstrakte overkategori. Med begrepet *kunstinstitusjonen* forstår han her både det apparat som produserer og distribuerer kunst samt de herskende forestillinger om kunsten i en gitt periode, som er med bestemmer resepsjonen av verkene.

Avantgarden er en redningsaksjon i forhold til kunsten som institusjon; *dens mål er å forene liv og kunst*, så ikke kunsten blir noe man tar med til kunsthandelen og på museer for å betrakte, men noe man lever med. Avantgarden er altså ikke en stilistisk motreaksjon mot de forutgående kunsttendenser som det kunne sees ut på enkeltverknivå. Avantgarden blir således kunstens selvkritikk i det borgelige samfunn, den er ikke internt negerende og ekstremt affirmerende instans i forhold til samfunnet, men en direkte politisk bevissthet. Det politiske siktemål forklarer hvorfor det ikke er så viktig å skille mellom ulike kunstarter om hverandre, han anvender litterære manifeste, skulpturelle installasjoner og happenings uten å reflektere over forskjellene.

### **Spørsmålet om autonomi.**

Bürger skisserer to autonomibegreper, nemlig det i l'art og det i den positivistiske sosiologi. Det første gjør kunstverkets uavhengighet til dets vesen, men avskjærer derved i

følge Bürger muligheten for å se denne uavhengighet som et produkt av en samfunnsmessig og historisk utvikling. Det annet fokuserer på at kunstens uavhengighet kun eksisterer som en ideologi i kunstnerens hode og ikke har med verkenes status å gjøre. Disse to synspunktene som gjør verket absolutt og det annet som reduserer problemet til ren bevissthets historie forkaster Bürger.

Bürger opererer med en historisk typologi med tre kategorier, som skal redegjøre for forskjellige områder av kunsten. Formålet for anvendelsen, produksjon og resepsjon.

Han gjennomfører en analyse av tre kunsthistoriske epoker - den sakrale kunst med høymiddelalderen, hoffkunsten med Ludvig den 14. endelig den borgelige kunst som oppstår i løpet av 1700 tallet. Bürgers poeng er at avantgardekunsten gjør helt opp med dette system.

### **Livspraksis.**

For at en kunst skal hentes tilbake til en livspraksis, kan man ikke engang som i estetismens kunst si at et samfunnsmessig anvendelsesformål mangler. Når kunst og livspraksis danner en enhet, når praksis er estetisk og kunsten er praksis, da er det heller ikke mulig å finne et formål for anvendelsen av kunsten, nettopp fordi atskillelsen mellom de to områder (kunsten og livspraksis), som er konstitutiv for begrepet om et formål for anvendelsen ikke lenger har gyldighet.

Både produksjonen og resepsjonen overskrider autonomien. Produksjonen fordi kunstnerne nok produserer individuelt. Og tar i bruk masseproduserte elementer, såkalte readymade. Denne provokasjon skal demontere den fra romantikken overleverte ide om den individuelle skapervirksomhet

Avantgarden lykkes ikke å forene kunst og liv, men endte selv som kunstverker på museer og som et stilistsikk inventarium, hvorfra man kan hente elementer. Av denne grunn mener Bürger heller ikke at en post eller neoavantgarde er mulig, for så lenge det borgelige samfunn eksisterer, vil det underordne kunsten som et delsystem som er avsondret og utstilt.

### **Bruddet med den hermeneutiske sirkel: Montasjen og allegorikeren. S111-s128**

Helt spesifikt prøvde avantgarden å gjøre opp med det organiske verk, som i sin sluttethet postulerer at samspillet mellom deler og helhet utgjør et felestrekk, som er satt uten formidling – det lukkede verk. Heretter setter avantgarden det ikke- organiske kunstverk, som importerer elementer, objets trouvs, utenfra eller aktivt søker å delaktiggjøre betrakteren (for eksempel Dada- happenings). Dermed overskrides det lukkede verk, ettersom en formidling i forhold til omverden er involvert. Det kan dog ikke nektes at verkene stadig i en viss utstrekning rommer et samspill mellom deler og helhet, men poenget at de ikke lukker seg mot verden, men vil integrere seg i den. Deretter etiketterer Bürger det organiske kunstverk symbolsk og det ikke organiske allegorisk.

### ***Bürgers anvendelse av Walter Benjamins allegoribegrep.***

Bürger oppstiller et fireleddet skjema hvor første trinn er, at allegorikeren river et element ut av dets livssammenheng og derved isolerer det og fratar det dets funksjon. Allegorien er dermed et fragment og som sådan en motsetning til det organiske hele. Deretter danner allegorikeren en ny mening ved å sammenføye de løsrevne virkelighetsstykker. Tredje ledd er melankoli, som denne praksisen innebærer: Gjenstanden er død og den får kun mening ut fra allegorikerens overførte omgang med tingen. I fjerde seksjon, som er resepsjonens, er allegorikeren en framstilling av historien som forfall, hvilket er en videreføring av melankolien. Dette er det teoretiske fundament som Bürger oppbygger, og som konkret gir seg utslag i en favoritteknikk hos avantgarden.

Når virkelighetsfragmenter føres inn i kunstverket på denne måte forandres det på en grunnleggende måte. Ikke bare gir det kunstneren avkall på utformingen av bildet som helhet, bildet får en annen status, fordi deler av bildet, står ikke står lengre i forhold til virkeligheten på den måte som er karakteristisk for det organiske verk. *De henviser ikke lengre til virkeligheten som tegn - de er virkeligheten.s.121.*

Tanken er at det skal gjøres opp med det organiske verks hermeneutiske lese måte, hvor delene kun kan forstås ut fra verkets helhet; og denne helhet kan kun gripes ut fra delene. I det *ikke* organiske verk frigjør delene seg fra denne helhet. Det avantgardiske verket skaper ikke et samlet inntrykk som gjør det mulig å gi en meningsfull fortolkning.

## **2. HUBERT VAN DEN BERG'S KRITIKK AV PETER BÜRGER.**

Hubert van den Berg spør i sin artikkel hvordan kan en bestemme den tidlige avantgardens historiske utstrekning diakront og synkront? Hvilke estetiske og kulturelle praksisformer kan ut fra en historisk betraktning inndraes under paraplybetegnelsen den tidlige avantgarde, og hvilke ismer og kunstverk bør ikke betegnes på denne måte? Berg hevder at Bürger har et begrenset observasjonsfelt og ingen klar avgrensing av de historiske fenomener han sammenfatter som historiske avantgardebevegelser.<sup>44</sup>

Ifølge Bürgers antagelser om avantgarden stammer de i fra hans analyser av dadaistiske og tidlig surrealistiske manifestasjoner samt fra den russiske avantgardens verker fra tiden etter oktoberevolusjonen. Peter Bürger var opptatt av å trekke opp et skille mellom den historiske avantgarden med ismene som dada, surrealisme, russisk og italiensk futurisme og tysk ekspresjonisme) før andre verdenskrig, og neoavantgarde etter andre verdenskrig. Han hopper bukk over for eksempel konstruktivismen fransk kubisme, italiensk futurisme, tysk

---

<sup>44</sup> Berg den van Hubert. "Kortlægning af det nyes gamle spor. Bidrag til en historisk topografi over det 20. århundres avantgarde i europeisk kultur". *En tradition af opbrud*. Forlaget Spring. DK 2005:19-37.

ekspresjonisme, over personer som Kazimir Malevich hans sorte kvadrat, Piet Mondrian , De Stijl, Naum Gabo m.m. Dette gir store problemer for en generell fremstilling av de historiske avantgardebevegelser, hans hypoteser om avantgarden bevirker at hans teori har fungert som en teorivamp som suger opp i seg mye, men hvor det ikke blir mye tilbake når en presser den.

Hubert van den Berg hevder at tidligere parametre for hvor man an finne avantgarden, hvor den beynte, og hvor den sluttet er uklare. Enten er parametrene for omfattende og peker på større tradisjoner, som avantgarden selv er en del av, eller så er de for snevre til å dekke den heterogene karakter, som kjennetegner hele konglomeratet av tidligere avantgarder.<sup>44</sup>

Burger argumenterer for at de fundamentale egenskaper ved avantgarden er at den vender seg bort fra naturen og fra mimesis og i stedet karakteriseres ved å overskride det organiske kunstverk som erstatter montasjen og collagens fragmentariske produkter - en finner jo eksempler på det motsatte. Avantgarden betegner – jakten på det nye. En ny kunst som var på høyden med en ny tid. Begrepet avantgarde er ingen nøytral betingelse, men en verdinorm som kan studeres som (selv) betegnelse og klassifikasjon som brukes for å markere en posisjon som står for *en nyere, mer avansert og bedre form* innen kunst eller litteratur. Her fremheves man det radikalt innovative og går ut fra at den avantgardiske estetiske praksis og program- er tale om en helt ny kunst. Og dertil svarene - brudd med tradisjoner og konvensjoner. Bruk av nye medier som fotografi, refleksjon over og innopptagelse av nye kunstneriske estetiske praksisformer - stedspesifikk kunst- kunst i uterommet. o.s.v.

## **2 alternativer å forstå avantgarden på.**

Van den Berg forstår ikke avantgarden verken som selvbenevnelse og selvforståelse eller ut i fra andre omtalte parametre. Han opererer derfor med to alternativ i å karakterisere avantgarden på. (s.31) Det ene alternativ er å karakterisere ”avantgarde” som et prosjekt av samme art som Jürgen Habermas forfekter i sine analyser av forholdet mellom den private og borgelige offentlighet. Det er ikke en avrundet og ferdig helhet, men et prosjekt som stadig skal ferdiggjøres og peke framover.<sup>45</sup> Det andre alternativ er å medta det i Deleuze begrep om *rhizomet* og den rhizomatiske arbeidsmåte.

---

<sup>44</sup> op.cit s 31.

<sup>45</sup> Habermas Jürgen *Borgelig offentlighet, dens fremvekst og forfall*. Innledning av Helge Høibraaten, Gyldendal forlag. 2002:IX: XLVII.

## Det rhizomatiske og Deleuze fortolket.

”Det rhizomatiske fungerer helt og holdent i det ytre og immanente felt hvor det kan forbinde seg med alt fra det politiske, antropologiske, filosofiske, sosiale eller teknologiske bevegelser som igjen produserer uavsluttede nettverk eller forgreininger uten historiske røtter. Deleuze snakker gjerne om en geofilosofi som karakteriseres av det mentale begjærs flukt eller vandring vekk fra fastlåste identiteter og betydninger. Det nomadiske skal altså først og fremst forstås som bevegelser ” i det mentale”, en kritisk og kreativ sans som samtidig er i kledd en ironisk distanse til seg selv. Det er på denne måten ikke snakk om en tenking dypt fundert i historiske røtter, med opprinnelse og mål. Deleuze /Guattari snakker om at noe deterritorialiseres da det rives ut av et domene og forsvinner til nye territorier.”<sup>46</sup>

## Om rommet og manifoldet.

”Den kunstneriske folding/dimensjonering angir ikke Deleuze retninger/bevegelser og intensiteter/dynamikker for rommet der med hans egne ord ”forener seg med det ubegrensede rom simultant i alle retninger” I utgangspunktet for denne romoppfattelse eksisterer det ikke en stabil ramme som danner en overgang fra det kunstneriske til den virkelige verden. Overgangen til omverden er flytende og egentlig avløst av mange indre rammer, foldinger eller dimensjoneringer, uten støtte i forestillingen om et kulminasjonspunkt eller ytre mål. Men selv om Deleuze understreker at det mangfoldige i seg selv har mange innganger og utganger, peker det at nettopp erkjennelsen av det mangfoldige og det ubegrensede rom, rhizomet for en kunstpraksis er knyttet til romlige konstruksjoner. Mangfoldig forstått kan de romlige konstruksjoner /komposisjoner utøves i poesi, arkitektur, billedkunst musikk m.m. De kan være imaginære, perseptuelle eller kroppslig erfaringsbaserte. Men for Deleuze er spørsmålet ikke hvorvidt kunstpraksis er bundet av rommet, spørsmålet er derimot hvilken slags dimensjonering, hvilke romlige og tidslige utstrekninger som fremvises og aktiveres.

Vi lever med Deleuze ikke i et lukket system, men i en åpen og foranderlig verden; vi går ikke fra et punkt til et annet som vi kan vende uforandret tilbake til. Kunsten er en konstruksjon av interaktive forbindelser mellom heterogene ordner, i seg mangfoldige og dynamiske ordner, men ikke desto mindre ordner som kan beskrives som bestående av immanente kvaliteter. Forstått på denne måten vil kunst alltid være en form for orden som møter en annen orden.

Understrekingen av rhizomet som uten begynnelse og slutt og som et nettverk med mange innganger og utganger vil, innen for rammene av en kunstnerisk praksis, si at modelleringen ikke skjer fra et privilegert sted, men skjer med avsett i en mangfoldighet av samtlige aktører og krefter i omverdenen, hvilket for mottakeren medfører at en persepsjon må sanses fra mange ulike posisjoner. Det mangfoldige må sanses mangfoldig.

For Deleuze medfører dette dog ikke at verket og kunstpraksisen så kan reduseres til bare en

---

<sup>46</sup> <http://kunst.no/blitzner/index-filer/rhizome.html>.

gjengivelse av den mangfoldige verden. Verden blir ikke skjematisk oversatt eller transportert over i et medium, med subjektet som et mellomledd, for deretter bli stabilisert i en representasjon. Kunst kan ikke reduseres til bare en speiling av den umiddelbare omverden, ei heller til bare å gjengi et subjekts umiddelbare opplevelse.”<sup>47</sup>

### **Hubert van den Bergs tese: Avantgarden (e) som et rhizomisk nettverk?**

Berg argumenterer for at man langt snarere må definere avantgardene som et nettverk av heterogene, sammenkoblede og forgreinede grupperinger på tvers av landegrensene. Avantgardene har vært tverrnasjonale det er ikke snakk om å konsentrere seg bare om et nasjonalt perspektiv, en må se deres praksis utenfor konstruerte grenser. Å oppfatte avantgarden som et synkront og diakront fluktuerende heterogent nettverk med rhizomiske egenskaper tillater på den ene siden å inkludere forskjellige uforenlige ismer, og tidligere grenseoppdragningene fremtrer som mindre tydelige. Nettverket har en ikke-lineær *rhizom* – struktur av kunstnere, forfattere, ismer og tidskrifter, med knutepunkter og forbindelseslinjer. Guattari og Deleuze utelukker eksplisitt begrepet ”avantgarde” fra deres begrep om *rhizomet*, men de forkaster ikke ”den historiske avantgardes” estetiske praksis (s36)<sup>48</sup>

### **Avantgarden som et uferdig prosjekt, og som aktør i en deloffentlighet.**

Å se festivalens prosjekt som en mindre motoffentlighet lik Mikkel Bolt i den danske diskursen gjør og som Hubert van den Berg her forfekter er et ønske om å nå utover et snevert kunstpublikum, og å problematisere forestillingene om offentligheten som en gitt, enhetlig størrelse. Dette et begrep, som har utviklet seg over tid, og som stadig utvikler seg. Med Jürgen Habermas offentlighetsteori kan man si at det offentlige rom er det private roms motsetning, og følger man hans tenking, er det historisk forbundet med det moderne samfunn og dets demokratisering fra 1800tallet og fram. Men så enkelt er det ikke lenger. For det første kan man ikke betegne *massene* som en samlet offentlighet, sådan som modernismetenkingen har gjort det, for i dag er det offentlige rom sammensatt av flere offentligheter og subkulturer og de består av komplekse strukturerer av diskurser. For det andre lever vi i en tid hvor det private og det offentlige hele tiden smelter sammen.

Kunstnerene arbeider bevist med å undersøke og nedbryte grensene mellom det private og det offentlige rom. Dels fordi mange kunstverker og kunstneriske tiltak i det offentlige rom er brakt i havn med midler fra private mesener, men også fordi den moderne medievirkelighet er med til å nedbryte grensene mellom det private og det offentlige.

---

<sup>47</sup> Andersen Henrik *A Etterordet til Tusind Plateauer*. 2005: 671- 675.

<sup>48</sup> Op cit Berg den van Peter

All kunst – enten den opererer innenfor eller utenfor galleriet rommer et postulat om en eller annen form for offentlighet. Kunsten har et eget rom for erkjennelse og all kunst er relasjonell i sitt vesen. Det ligger i kunstens natur at den er avhengig av relasjonen subjekt - objekt for å fremtre i offentligheten. Det skapes automatisk et sett av forventninger til hvem som kommer til orde og hva det er mulig å synliggjøre enten dette er et gallerirom eller det er regissert innenfor en deloffentlighets rammer. I stedet for å innordne seg til og etter allerede eksisterende offentlige fora, etablerer man i kunstkreter nye offentligheter som er basert på andre premisser for deltagelse. Slike deloffentligheter kan delvis være sentret om en kritisk praksis som eksponerer underliggende motsetninger og skjevheter i samfunnet, delvis uttrykker de et ønske om å løse konkrete problemer til en lokal situasjon.

### BLIKK PÅ FESTIVALENS RHIZOMATISKE ARBEIDSMÅTE:

Det er et kjennetegn ved festivalens historie at de som arbeider med festivalen også er utøvende kunstnere eller har en sterk interesse for kunst og kultur. Satt på spissen lager hver kunstner sin festival hvert annet år og setter sitt særpreg på den, denne festivalen har sitt tematiske fokus og sin utfolding. Imidlertid før jeg foregriper dette siste moment viser jeg hvordan det rhizomatiske tverrsnittet viste seg i festivalens bredde i 1999. Jeg viser og hvordan avantgardisk praksis utfolder seg i en lokal kontekst her forstått som en debatt i media.

#### **Blikk på det empiriske arbeidet fra festival ledelsen.** <sup>49</sup>

For å komplimentere inntrykket av begrepene *rhizomatisk tenking* og *avantgardisk praksis*. trekker jeg inn rapporten skrevet i etterkant festivalen av daværende kultursjef Astrid Arnøy samt et intervju med Tor Inge Kveum i forkant av festivalen.

Kunstoffestivalen 24. juni- 4. juli viste i praksis bredden i en *rhizomatisk arbeide* hvor det ble tenkt på tvers av hierarkier og motsetninger. Det ble vist utstillinger bl. a på følgende steder .

- \* Kystverkets historie- fotoutstilling ble vist på Lofotmuseet.
- \* Oscar Bodøgaards ikonutstilling ble vist på Galleri Espolin.
- \* Publikums egne favoritter på Nybrygga, Kabelvåg.
- \* Mark Harrington – maleriutstilling i Nordnorsk Kunstnersentrums lokaler på Svinøya.
- \* Avduking av monumentet Fiskekona av Per Ung i Svolvær havn.

Det er interessant at Harringtons malerier ble vist under festivalen. Hans malerier er minimalistiske i sitt formspråk og kan klart knyttes til en amerikansk maletradisjon slik den

---

<sup>49</sup> Rapport og regnskap fra festivalen NESTE STOPP i 1999 ved Astrid Arnøy.

kan forstås ved hjelp av Greenbergs doktriner om å utfordre mediets særegenhet og arbeide etter optiske prinsipper. Mark Harrington var og representert med bilder ved festivalen i 2004 *Human fucking human*. Han hadde da klare referanser til historiske hendelser i tittelen på bilder som ble vist under festivalen. F.eks. *Little Big Horn 2004* Bildene ble omtalt som de hadde et meditativt preg som gir rom for en stille og innadvent ettertanke.\*

### **Intervju med Tor Inge Kveum. Lokal kunster og kurator.**

Kveum gikk i april ut i media etter å ha meldt seg ut av den lokale kunstnergruppen kalt KNIV- kunstnerne Næringsforum i Vågan. De hadde i flere år vært en viktig gruppering som fikk festivalene på beina.

Thor Inge Kveum hadde nu fått nok etter at han hadde blitt angrepet av to kolleger for å ha utelatt de lokale kunstnere fra sommerens kunsthøst. Kveum hadde da arbeidet for festivalen i to år allerede og hadde blitt forespurt om å være med i festivalkomiteen. Ankepunktet var at det ikke ville bli laget noen egen KNIV utstilling. De kunne knytte seg til festivalen på linje med amatørerne og de andre deltakere. *Når dette tolkes dit hen at de ikke er gode nok, er det fullstendig misforstått...*<sup>50</sup>

Det var en drakamp i den lokale presse på den tiden. Det ble operert med et skille, et hierarki mellom internasjonale kunstnere på den ene siden og lokale kunstnere på den andre.

### **Rhizomatisk arbeidsmåte knyttet til utøvende kunstnere.**

De forskjellige utformingene som festivalene har hatt, viser imidlertid visse likhetstrekk. Der det tidligere var snakk om en happening har en nu fått en diskursiv praksis som fanger opp og belyser temaer og konflikter fra en historisk og aktuell samtid. Imidlertid viser festivalen en deterritorialiserende tendens til å ta opp i seg å belyse den globale og lokale kontekst.

Dette viser jeg på to plan. På den side i valg av tematikk og engasjement av internasjonale samtidskunstnere gjennom diverse utstillinger under festivalperioden. På den andre side viser det seg konkret på det lokale plan i at festivalen som prosjekt inntar andre arenaer og andre deloffentligheter. Slik sett dannes det nye fluktlinjer og punkter som det senere kan vokse nye aktiviteter og engasjement rundt. Der man før så hierarkier og skillelinjer mellom forbrukskultur og *kunst* ser man nu muligheter. Der kunstneren før forholdt seg til et medium jobber han nu i en hybrid kunstpraksis.

I Gilles Deleuxes filosofi er en *rhizomatisk* arbeidsmåte kjennetegnet nettopp ved at kunstneren – som her er innlemmet i festivalenprosjekt - går utover sitt felts rammer, sin

---

\* <http://www.galleri-se.no/artist/mark> harrington. Jmf. Utstillingskatalogen fra 2004.

<sup>50</sup> Lofotposten 16 april 1999.



deloffentlighets grenser og tenker kunstpraksis med en annen bevissthet og sensitivitet. Enten går kunstneren ut og arbeider *rhizomatisk* i feltet eller *kunstnerens rhizomatiske* arbeider vises innenfor en annen deloffentlighets rammer, og det kan derfor sees som en ”utveksling” mellom flere ordener og deloffentligheter. En er her mer opptatt av kunst som *oppfinnes i det den blir laget* enn et ferdig kunstbegrep. En slik forståelse av å lage kunst minner mer om det eksperimenterende laboratoriet eller lekeplassen enn det tradisjonelle kunstgalleriet slik som det også viser seg i *Thor Erdahls* ”arkeologiske utgravninger og samlinger” fra festivalen i 2004 og som jeg påpeker her ved kunstnerens *Marielle Neudeckers* arbeid i 1999. Jeg lar disse to eksemplene her illustrere hvordan teoretiske begreper kan medtaes for å vise hvordan det empiriske materialet kan fortolkes i konteksten jeg opererer innenfor.

### **Blikk på festivalpraksisen i 1999 og happeningen *Lofothesten* på Storvåganmuseet.**<sup>51</sup>

Under festivalperioden i 1999 ble som tidligere nevnt vist en svært offensiv strategi i forhold til hva som kan betegnes som det offentlige rom. Jeg har tidligere referert til utdrag fra festivalkatalogen av Per Gunnar Tverbakk og jeg vil i oppgavens siste bolk komme tilbake til verket *Water made it wet*.

Kunstneren *Mariele Neudecker* viste på Storvågan museet en video snut på storskjerm som viste publikum reaksjoner i møte med en utstoppet utgave av den lille lofothesten under festivalen. Det hadde vært plassert et lite ”øye-spion” kamera på hesten i monteringen i Bergen, som avfotograferte publikums reaksjoner over en tidsperiode. Slik sett ble rollene i spillet: *å beglo og bli beglodd* byttet om. Det var denne videosnuten som ble vist i Kabelvåg samt en presentasjon av hesten og hestens historie.



Hesten var ca. 110 cm høy og ble bl. a. brukt til å trekke store Lofotbåter. Den siste hesten døde ca. 1899 ute på Lyngvær. Informant Marit Moen sier at det diskuteres hvorvidt denne hesten kan regnes som en etterkommer fra urhesten. (Den utstoppede Lofothesten står i dag plassert på naturhistorisk museum i Bergen over 1000 km sør fra øyeriket i Lofoten. En kan jo spekulere på hvorfor den er

---

<sup>51</sup> Storvåganmuseet i Kabelvåg er et kulturhistorisk museum, som er opprettet for å vise frem i offentligheten - kystkulturen og spesielt Lofotfiske. Museet ligger i dag under Museum Nord og bærer navnet Lofotmuseet. (Informant Marit Moen 28 april 2008.) Se: [www.lofotmuseet.no](http://www.lofotmuseet.no).

plassert i Bergen når den hører hjemme i Lofoten..

Dette kan sees som et historisk maktspill hvor den ene part ”har frarøvet” seg verdier som den egentlig ikke har disposisjonsrett til. Ved å påpeke denne ”feilplasseringen” synliggjør kunstneren en flik av den glemte historien og påpeker forholdene innen en annen deloffentlighet. Samtidig fremviser hun i sitt estetiske arbeid en mangfoldiggjøring og bearbeiding av denne hendelsen slik at den fremtrer med et nytt potensial i en ny kontekst.

### **Thor Erdahl’s installasjon: *Everybody Should Wear Yellow* i Våganhallen i 2004.**

(Fotoet er scannet fra festivalkatalogen.)



Installasjonen som stod oppført i flere av rommene i Våganhallens lokaler inneholdt forskjellige objekter som kunstneren har innsamlet gjennom et langt livsløp. Det var her presentert i en estetisk setting som hans historiske arkiv og private samling.

Utstillingen rommet en egen avdeling for Kabelvåg torg, med tegninger, skisser og ikke minst debatt innleggene i Lofotposten. Thor Erdahl har i mange år vært en sentral talsmann for lokalsamfunnets Kabelvågs ve og vel. Han har stått i fronten for flere aksjoner og han har blitt en sentral person i media.. Sammen med selvbiografisk materiale og dokumentasjon beskrev det også Vågan kommune konfliktfylte forhold til den *lillemann*.



Alt var katalogisert og møysommelig arkivert. Objektene bestod av gamle bryllupsbilder, husholdnings avfall som kartonger, tom emballasje og plakater og aviser. Dessuten fantes arkeologiske gjenstander som kunstneren har gravd fram i nærmiljøet osv.

(Lofotposten 2. juni 2004.)

## Betrakteren og installasjonen.

Installasjonsrommet kan leses som en personlig fortelling med utgangspunkt i objektenes bundenhet til stedet, tiden og kunstneren, men dette hele sier også viste hvordan denne kollektive fortelling kan fremtre og gå på tvers av personlige kategorier. Installasjonen kan forstås som en beretning også om andre steder i den samme tiden. Det er som den lille historien går opp i den store fortellingen i dette sakrale rommet i Våganhallen.<sup>52</sup>

Thor Erdahls *rizomatisk* arbeidsmåte kan sees som en utvidelse av det kunstneriske felt, ved at han tar i bruk elementer og strategier fra andre felt som antropologi og arkeologi. Dette er et trekk ved samtidskunsten som også Hal Foster poengterer. I *Return of The Real* fremviser Hal Foster flere likhetstrekk ved samtidens ”etnografiske orienterte kunst” i forhold til eksempel surrealistene på 60 tallet. Dette er en arbeidsmetode som står fjernt fra den formale estetikkens doktriner om en spesialisering i mediets egenart. Det er en type kunst som utfordrer kunstinstitusjonen og er en kritikk av det tradisjonelle verkbegrep og våres forestillinger om estetisk skjønnhet. Det er her tale om en gjenbruksestetikk som i perioder opp gjennom det 20. århundre har kjennetegnet deler av avantgardekunsten.<sup>53</sup>



( Fotoet er scannet fra festivalkatalogen 2004. )

Over detalj fra Thor Erdahls installasjon. Den viser en glassmonter som var plassert midt i rommet. Glasskapet som var laget av gamle vinduer inneholdt en samling sigarett esker, blå

---

<sup>52</sup> Festivalkatalogen *Human Fucking Human* til festivalen i 2004. Ettertekst av Hanne Hammer Stien.

<sup>53</sup> Sandby Mette ”Hverdagslivets banale arkæologi ” i *Mindesmærker Tid og erindring i fotografiet*. Rævens sorte Bibliotek. Danmark.2001: 260- 311

plastkurver for frukt og grønnsaker og et steinfragment vis opphav og bestemmelse er beheftet med usikkerhet. Ifølge informant Inger Anne Nyaas er dette en stein fragment som er funnet ved Gammelgården i Kabelvåg sentrum etter Telenors utgravinger. Steinen har en avrundet form og det er et ornament på steinens overflate som ligner på en detalj fra akantus ranke. (13 mai 2008.)<sup>54</sup>

### 3. HAL FOSTERS KORRIGERING AV PETER BÜRGER.

Hal Foster diskuterer i sin artikkel ” *Who is afraid of the Neo-Avant-Garde?* ”<sup>55</sup> hvordan det avantgardiske prosjekt kan fremtre som et korrektiv til Peter Bürger. Han er opptatt av en horisontal forankring i historien i stedet for en lineær slik Greenberg forvekker. Hal Fosters redning av neoavantgardens kritiske potensialer er en vekting av det realistiske og hverdagslige og muligvis utopiske i avantgarden.

Han ser i samtidskunsten forskjellige slags igjenkomster (returns) i det 20. århundre som han kaller neoavantgarden. Dette er en løst gruppert sammenslutning av amerikanske og vesteuropeiske kunstnere som repeterer typiske 10- og 20 talls manøver, så som collage, assemblages, readymades og raster, monokromt maleri og konstruktivistisk skulptur.

For Foster er det et poeng i at han ser at det er en repetisjon, og han spør om det kritiske element kan repeteres? Hans poeng er at dette ikke er bare passive repetisjoner, denne repetisjonen har og en merverdi.

Der den historiske avantgarden fokuserte på konvensjonen, konsentrerer neoavantgarden seg på institusjonen. Når neoavantgarden fungerer som best tiltaler det denne institusjon med en kreativ analyse som på en gang er spesifikk og dekonstruktiv og ikke bare som en nihilistisk angrep slik som det ofte var under det historiske avantgarden; og snarere enn å avslutte det historiske avantgarden iscenesetter neoavantgarden dette prosjekt for første gang- en første gang som på det teoretiske planet er grenseløs. (s.168 i svensk oversettelse. )<sup>56</sup>

#### **Gjensyn med avantgardene.**

Innenfor billedkunsten anser han to igjenkomster omkring 1960 som særlig viktige, nemlig dada bevegelsen med Marcel Duchamp hans ready- made begrep og Andy Warhols pop art.

---

<sup>54</sup> Informant Inger Anne Nyaas, Kabelvåg 13 mai 2008.

<sup>55</sup> Foster Hal. “The avant-garde at the end of the century”. *The return of the real*. The MITT press.1996:1-33.

<sup>56</sup> ”Vem är redd för Neoavantgardet?” Oversettelse til svensk av Erik van der Heeg i *Avantgardet*

Tom Sandqvist red. Paletten Förlag, Göteborg. 2000:156- 173, 168.

Begge retninger bød på historiske alternativer til den på det tidspunkt herskende modernistiske modell med fortellere som Clement Greenberg Michael Fried.

Paradeeksemplet her er Duchamp som først på 60 tallet ble forstått i den amerikanske diskursen. Et relatert argument kan vises ved Duchamp, som når han signerte en rund pissoar med et pseudonym 1917. Verket ble avvist av kunstinstitusjonen da den ble innsendt under et annet navn. Ifølge Foster blottla *Fontaine* de diskursive parametre hos denne institusjon mer enn hva selve verket gjorde og Foster argumenter til slutt med:

*For de mest uttalte avantgardekunstneren som Duchamp var hensikten ikke en abstrakt negering - opphevelse av kunsten eller en romantisk forsoning med livet, uten en stadig pågående prøving av konvensjoner som styrer begge.* (s.166 i svensk oversettelse.)

### **Et sideblikk på Marcel Duchamp.**

Han kom til New York i 1915 og ble rask en del av en livlig kunstscene, på god avstand fra krigen i Europa. 1916 var han med på dannelsen av det såkalte "Society of Independent Artists", og ble en del av flere direktører. Denne foreningen hadde som formål og fremme den moderne kunsten for et amerikansk publikum, og dessuten en uttalt demokratiskprofil. Den så et stort behov "for en årlig utstilling hvor kunstnere av alle skoler kan stilleut- sikre på at uansett hva de sender inn ble vist ". Forbildet var den franske *Société des Artistes Indépendants* stiftet i 1884, og dens prinsipp som "ingen jury, ingen priser". Den første utstillingen gikk av stabelen i april 1917. Duchamp var leder for komiteen som skulle forestå opphengning<sup>8</sup> hans forslag var forøvrig at verkene skulle henges alfabetisk etter kunstner, uansett teknikk og størrelse). Det dreide seg om i alt 2500 verk. Utstillingen ble en suksess, bortsett fra den skandalen som oppstod. Ett verk, med tittelen *The Fountain* laget av en viss R. Mutt fra Philadelphia, ble nemlig refusert, nektet vist, til tross for statuettene. Etter opphetet diskusjon ble verket nedstemt av et flertall av direktørene i foreningen. Duchamp trakk seg øyeblikkelig fra foreningen.<sup>57</sup>

Scanning fra forsiden av boken *Marcel Duchamp*.<sup>58</sup>



<sup>57</sup>

Steihaug Ove-Jon : "Historien om en fontene". Opptrykk i kompendium del I: *Kunst 1950-2000*.

*Jackson Pollock, Marcel Duchamp* Kunsthistorie Mellomfag/hovedfag. Universitet i Oslo.2001:43-47.

### **Innhold i dette gjensynet.**

Historisk bevissthet og innsikt er forutsetningen for de i gjenforhandlinger, som betegner mer eller mindre radikale forskyvninger i forhold til en tidligere avsluttet formulering av kunstnerisk eller vitenskapelig art. Disse igjenkomster åpner for andre og mer perspektiverende analyser. Ikke bare av samtidskunsten, men også oppfattelsen av den tidligere skapte kunst. Foster fremfører, at de etterfølgende avantgarder ikke avslutter de tidligere avantgarders prosjekt, men kan først forstås i lyset av disses bestrebelsene.

Hal Fosters lesning har det poeng at den kanoniserte oppdeling i ismer og skillet mellom moderne og postmoderne gjøres mindre fastlåst ved å påvise at det bestandig pågår gjenforhandlinger. Intet kan som konsekvens herav erklæres avsluttet.

I kjølevannet av de store fortellingens kollaps oppstår det igjen ett overveldende behov for å fortelle, bevitne og dokumentere. Fortellingen er tilbake i billedkunsten etter lengre tids tabuisering og logisk nok er det den figurative realismen. Foruten video, fotografi og kontekstkunst leverer installasjonen i sin avgrensede og hybride form redskapene til den overbevisende historie som gjelder virkeligheten – i alle dens fasetter. Samtidig arbeider den enkelte kunstner nu tverrestetisk og kan tildele seg skiftende roller for eksempel historiker, etnograf eller samfunnskritisk dokumentarist. Den historiske avantgarden har etterlatt seg en *kunstnerisk arv* som stadig er i anvendelse. Dette betyr ikke at kunst nødvendigvis holder opp med å være anti kunst og at forsøk på å reintegrere kunst og liv forsvinner.

### **Svend – Olov Wallenstein kommentar til Hal Fosters avantgardebidrag.**

Svend – Olov Wallenstein reflekterer over Hal Fosters syn på avantgarden. For Foster ligger avantgardens verdi i dens kritiske funksjon, og så lenge vi har en genuin kritisk selvrefleksiv kunst, så finns også en avantgarde. Spørsmålet er hva kritisk betyr i Fosters språkbruk.<sup>59</sup>

### ***Deferred action*- ny plattform- festivalens prosjekt.**

Sentralt hos Foster står begrepet ”*deferred action*” eller ”*Nachträglichkeit*” som han henter fra psykoanalysen hos Lacan og Freud, for Freud er at et traume alltid kommer tilbake i ettertid dvs, den hendelsen som egentlig er årsaken til traumet kan passere ubemerkelig og ikke dukke opp før en annen hendelse aktiviserer det. I følge Foster trengs det en historieskriving hvor neoavantgarden reaktiverer den historiske avantgarden og avantgarden kommer fra fremtiden.

---

<sup>58</sup> Mink Janis. *Marcel Duchamp 1887-1968 Art as Anti-Art*. Taschen Verlag 2000.

<sup>59</sup> Wallenstein Olov–Svend ” Avantgardens framtider”. *Det omöjliga avantgardet*.

Når aktuelle samtidskunstnere igjen forhandler med tidligere skapt kunst, er det ikke uttrykk for en historisme eller ønske om å gjenta. Derimot er det en logisk konsekvens av en gitt situasjon på et gitt tidspunkt. Disse gjenforhandlinger oppstår ifølge Hal Foster for å presisere en strategi som går ut på å gjenoppta en glemte praksis med det formål å avbryte en hittil anvendt arbeidsmåte, som for kunstneren oppleves som utilstrekkelig eller på annet vis er blitt formålsløs. Kunstneren savner en ny plattform å operere fra og ut i fra det behov går de ut i praksis og handler ut i fra dette behov.

### **Hva innebærer det for Foster å være avantgardist i dag ?**

Det kreves nye standpunkt til den type argumenter som Bürgers har utviklet. I Fosters perspektiv innebærer Bürgers modell en hypostasering av den historiske avantgarden som noe som engang for alltid er fredig, et absolutt gitt øyeblikk i relasjon til hva de senere kan gjentagelser.

Men hevder Foster, om vi undersøker hvordan modernismen faktisk utvikles kan vi se at mange av de revolusjonære øyeblikkene bare er lesbare i etterhånd, i et slags Nachträglichkeit som tillater det traumatiske hendelsen å figureres og tas imot via repetisjon. Duchamp er typeeksemplet, som først blir den Duchamp han er for oss gjennom de ulike sett han føres videre, parodieres, plagieres, etc fra 50 tallet og framover.

På den ene siden har vi en type kunst som relaterer seg til annen type kunst og dens språk. Eksempelvis høymodernistiske forgjengere, som bearbeider det fortrente og forvrengte former, appropriasjoner, repetisjoner. På den andre siden finnes en kunst som vil tre utav dette spillet og direkte adresserer seg til sosiale, politiske seksuelle spørsmål.

### ***Repetere urscenen.***

Dagens avantgarde står innfor den formidable oppgaven å oppfinne nye situasjoner for kunsten, der nye former for produksjon og resepsjon. Ifølge Wallenstein finns allerede en slik avantgard, og det er på engang likt og ulikt det som engang fremstod som det historiske avantgarden, ettersom det ytre som det bearbeider, endres selv og er i stadig bevegelse Wallenstein fortsetter:

”Vi repeterer for å frigjøre oss, fra et nu som oppleves som stagnert. Framtiden tilhører ikke det muligens ordning uten det virtuelle, den tilblivelsen som dobler historien med et felt av det kontra - historiske. Kanskje skal man heller spørre om avantgarden på en annen måte, da avantgarden er altfor innsnørt i historien til å kunne bli produktiv. Avantgarden kan ikke noe annet valg enn å vende tilbake.

I og med at spørsmålet om at den historiske avantgarden er per. definisjon forbrukt, selv om den repeteres og restitueres. Repetisjon av en urscene som stadig drar seg unna. Samtidig som den stadig

insisterer på å reproduseres i fortolkerens egen framstillinger - men aldri til spørsmål om samtiden, en mindre framtid. Det vil si, vi kan kun se, hva som var foran baketter, altså retrospektivt. Når presens alltid allerede er forbundet med fortid, hvor nuet er betinget av det, der som kom før, oppfatter Foster selve avantgarde verket eller avantgarde innsatsen som værende retroaktiv, det vil si som prosessuell analytisk: For Foster er denne retroaksjon en bevegelse bort fra oppfattelsen av betydning og historie som lineært fenomen. Vi har med andre ord å gjøre med en dynamisk produksjon hvor forskjellen mellom før og nu, årsak og virkning, opprinnelse og gjentakelse er visket vekk.<sup>60</sup>

## FESTIVALENS PROSJEKT SOM ET RHIZOMISK PIONERPROSJEKT?

Jeg har nu gitt en redegjørelse for hvorfor jeg ser festivalens prosjekt som en avantgardisk struktur innen feltet. Om kunsten er på høyde med sin tid og om den er mer eller mindre kvalifisert - kan kun anlegges med en historisk bevissthet og det har jeg nu forsøkt å gjøre.

Studiet av samtidskunst er kun meningsfullt, hvis det skjer med en (kunst)historisk bevissthet. Spørsmålet er naturligvis, hvordan vi vurderer hvilken kunst som kvalifisert motsvarer vår samtids kompleksitet Jeg har påpekt at den internasjonale kunsten som vi møter i festivalens regi jobber ut i fra en samtidskontekst”, men de opererer ikke i noe historisk vakum, men forholder seg til en avantgardisk arv som stadig blir gjenforhandlet. Jeg ser festivalens virksomhet som et ledd i en utvikling hvor de klart tar i bruk strategier som markerer seg i avstand fra eller i opposisjon til det etablert. Her forståes avantgarden som en særlig radikal tilspissning av den modernistiske kunst eller som en refleksjonskunst innen for den bredere modernismestrøm. Avantgarden beskrives oftest som en angrep på kunsten som institusjon, men det er vel og tenke seg en estetisk avantgarde, dvs en avantgarde som rører seg innen kunsten som en institusjon.

I regi av festivalen blir kunsten kuratert, sammensatt, utvalgt og utført etter utvalgte aktuelle temaer og kriterier. Dette gjøres ved at festivalen i en periode iscenesetter kunsten som spesielle hendelser, eller ”events” som publikummet inndraes i, bevist eller ubevist. Dette er en annen måte å vise kunst på en i *den hvite kube* som jeg nevnte innledningsvis. Kunsten plasseres der folk ferdes og erfarer sine omgivelser.

Jeg har knyttet avantgardekonseptet til framstillinger slik det fremtrer i den teoretiske diskurs, og jeg ser at det kan være nødvendig med en viss revisjon av problemstillingen. I kraft av at festivalen har skiftet karakter - fra å være et pioner prosjekt - til nu å fremstå som en festival med klare rizomatisk trekk er det og påkrevd å skifte fokus for å se nærmere på hva festivalens prosjekt har bidratt med i det offentlige rom. Imidlertid kan ikke kunstverket i det

---

<sup>60</sup> Wallenstein op.cit s. 13.



postmoderne lenger avkodifiseres til bare noen faste kriterier.

### **Jean Baudrillards antagelse.**

Det skjer en uendelig produksjon av verk, objekt og utsagn av kunstneriske former og begivenheter uten noen gitt relasjon til et fast bedømmelsesprinsipp. I følge Baudrillard har kunsten forsvunnet – det finnes ingen grunnleggende regel, ikke noe kriterium for det estetiske behaget. I Baudrillards ånd, er det et *bedrag* å påstå at festivalens prosjekt kan betraktes som en avantgardisk struktur innen feltet.<sup>61</sup>

Det er her et skille mellom hvordan kunstobjektene fremtrer for ettertiden og hvordan det har kunnet fremtre i festivaløyeblikket der det kobles til festivalkonteksten. Hvorfor velger jeg da å bruke denne betegnelsen? Imidlertid er det et åpent spørsmål om festivalens fremtidlige prosjekter kan betraktes med samme blikk, da alt er ved å relativiseres og motsetningene innen feltet jevnes ut. Men igjen med hjelp fra Deleuze påpeke at nettopp derfor det likevel er viktig å påpeke grenseoppgangene, forskyvningene, den avantgardiske arven og en rhizomatisk arbeidsmåte.

### **Veien videre med Deleuze.**

I neste avsluttende bolk vil jeg ta utgangspunkt i verkene *Gringos bar*, *Måkebru*, *Water made it wet* og *The cooling* bag for å nyansere hvordan en utvidet eller endret kontekstforståelse kan knyttes til Gilles Deleuze terminologi. Kunst er ifølge Deleuze ren tilblivelse, og slik sett er festivalens varighet, som startpunkt og sluttpunkt i tiden bare et av aspektene som kan belyse verkene tilblivelse.

Det avgjørende er her, hvorledes kunsten forstås som skapelse og tilblivelse: i kunsten er det ikke bare tale om en abstrakt eller spekulativ bekreftelse av livets mangfoldighet og evig tilblivelse, men derimot er det tale om en førindividuel erfaring, en sanset tilblivelse og levd mangfoldighet, som er blitt utkrystallisert i verket.

Filosofien, kunsten og vitenskapen blir ikke primært vurdert i forhold til den metafysiske tradisjon, men derimot i forhold til, om de bekrefter livet, tilblivelsen, mangfoldighet. Spørsmålet om vitalisme er blant annet blitt utkrystallisert seg i begrepet *fluktlinjer*. Dette skal verken forstås som en simpel metafor, innleiret i forskjellige symbolske utvekslinger. Det henviser til en vorden, en reel tilblivelse, hvor det dreier seg om oppbrudd og avganger, passasjer, møter og bevegelser på stedet.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Baudrillard Jean: "Transpolitik- transseksuell- transestetikk." *Kunsten og filosofiens værker efter emancipationen*, Oversettelse av Else Marie Bukdahl København 1988:21-34.

<sup>62</sup> Carlsen Sloth Mischa m.fl *Flugtlinier. Om Deleuzes filosofi* Museum Tusulanums Forlag Københavns Universitet.2001: 9-19.

**Kunstverkets spill i det offentlige rom.**

Det offentlige rom kan oppdeles i forskjellige kunstneriske uttrykk i to. Det stabile, permanente verk og tradisjonell verk som for eksempel monument eller skulptur – og det midlertidige, publikumsavhengige og performative verk – som en typisk happening eller sosialt utfordrende verk. Ved den ene pol er det tradisjonelle og vedvarende, ved den annen det moderne og det midlertidige.

Kunstverket blir mer synlig og tilgjengelig, det isoleres ikke i ”den hvite kube” eller pakkes inn i institusjonens kontekstualisering. Det opptrer ikke i en kontrollert eller isolert ramme.

Dette kan være ren forskjønnelse, men kunstneren kan her bruke rammen til å stille noen samfunnsmessige spørsmål på det pågjeldende sted. Det kan handle om byrommets historie, eller den funksjon stedet har, det kan handle om å overraske eller skape poesi i hverdagen. Kunsten har et eget erkjennelses rom fordi den flytter grenser og skaper nye rom.

## **Kunstprosjektene og kunstobjektene i livspraksis.**

Det empiriske materialet består her av 4 kunstprosjekter og verk fra festivalperioden i 1996 til 2004 i Svolvær. Dette kan samlet betraktes som *arven* etter kunstfestivalens virke innen for feltet kunst i det offentlige rom. Verkene er nu fjernet fra sin opprinnelige festivalkontekst, de fremstår som overlatt til livspraksis. I dag fremstår flere av verkene som fragmenter, spor og minner - virtuelle som konkrete i sin formasjon. Selve den daværende iscenesettelsen under festivalen kan bare rekonstrueres som minner og skriftlige og muntlige tegn løsrevet fra den opprinnelige sammenheng.

### **Viktige endringer for festivalen kan stedfestes til 1996, 1999 og 2004.**

I 1996 begynte man med en klarere profilering av samtidsuttrykkene, og de kunstneriske ambisjonene økte. En satset på et hovedtema som ble kalt *Kunst i natur* i stedet for å ha et stort antall bildeutstillinger i mange forskjellige lokaler. Imidlertid ønsket de å holde på tradisjonen med skulpturer plassert på forskjellige steder ute i nærmiljøet. Landets ledende installasjonskunstnere var invitert til å arbeide med skulpturer og installasjoner mens festivalen pågikk. To av kunstnerne var Inghill Karlsen, Astrid Eidseth Rygh. Kunstnerene la vekt på det prosessuelle situasjonelle aspektet i sine arbeider, ved at folk kunne trekkes med under iverksettelsen av arbeidet. Naturen skulle være kunstnerens materiale og selve rammen for prosessen. Imidlertid omtales ikke verkene som steds spesifikke. Målsettingen var å by publikum på nye og ganske annerledes kunstopplevelser.

Fra 1999 ble festivalen endret i både innhold og omfang. En fikk kuratorene; Tor Inge Kveum og Per Gunnar Tverbakk. Dette kom i gang på en gradvis måte, Kveum som da var en lokal kunstner viste stor interesse for festivalen. Festivalen ble for godt flyttet ut av det tradisjonelle gallerirommet, og festivalen skulle fra nå av ha en internasjonal profil. Festivalen skulle ikke lenger være et arnested kun for lokale nord- norske kunstnere, men være åpen for internasjonale kunstnere som arbeidet med dokumentasjon som form, og video og foto og installasjon som sentrale midler. Festivalen hadde navnet *Neste stopp*.

I 2004 ble LIAF ytterligere profesjonalisert og den ble tatt med i kulturmeldingen<sup>63</sup>. LIAF kom da fast på statsbudsjettet og bevilges hvert år økonomisk tillskudd. Festivalen hadde navnet *Human, Fucking Human*. Årets tema, den menneskelige dårskapen, belyser helt konkret menneskers hang til grusomheter og konfliktfylte sosiale relasjoner.

Festivalens arrangører/kuratorer har nå som målsetting å bli den viktigste arena for samtidskunst i Nord- Norge. Her kan publikum møte aktuelle verker og temaer av internasjonale kunstnere slik man kan erfare det på lignende arenaer som *Dokumenta* i Kassel, *Palais de Tokio* i Paris, *Munchen Kunstverein* i Munchen, *Rooseum* i Malmø, og

---

<sup>63</sup> Sæther Oddrun "Kunst og kulturmøter i Nord", *Delrapport I evalueringen av statsbudsjettet kap.320, post 74* .desember 2004. (Se nettside for norsk kulturråd).

*Momentum* i Moss. De skulle skape utstillinger med stor spennvidde og høy kvalitet.

Ved LIAF skal et kunstverk gis i gave til kommunen i samband med hver festival. Tidligere var praksisen til festivalen å overlevere eller etterlate seg kunstverk på nye steder ikke formalisert. Det hadde resultert i at kunstverkene fortsatt fikk stå oppført etter festivalens slutt.

### **Arven fra avantgarden og den rhizomatiske arbeidsmåte oppsamlet.**

Prosjektene fra 1996 tydeliggjør den rhizomatiske arbeidsmåten som jeg konkretiserte i forrige bolk. Kunstnerene inkluderte her materialer og koder fra andre delkulturer og felt. Dette materialet fremstår her som komposisjon – en montage - som inneholder kodete elementer av personlige og mer offentlige narrativer.

Grovt opptegnet påstår jeg at verkene fra 1999 og 2004 fortsetter arven fra avantgardetradisjonen med sin innføring av tekstlige elementer og kodete strukturerer fra den hverdagslige sfære. Kunstnerene fremstår her som en manipulator av tegn mer enn en produsent av kunst.<sup>64</sup> Kunstnerene kuraterer nu aktivt sin egen kunst og sitt eget kunstprosjekt innenfor tematikken til festivalen. Arbeidet innen festivalkonteksten kan knyttes som et element til kunstnerens tidligere og senere kunstpraksis, og det er derfor fruktbart å sette fokus på dette fenomenet.

### **Mine perspektiver. Danto om kunstens avslutning og Deleuze om det estetiske.**

Innledningsvis benevnte jeg disse kunstobjektene og tilhørende prosjekt som knyttet til - og som en tydeliggjøring av- konstruksjonen den postmoderne vending slik den kan fremtre i en lokal kontekst. Dette er fortsatt mitt utgangspunkt men jeg vil her foreta en utdypning av denne karakterisering. Jeg ønsker her å gå utover det erfarte moment og vil forta en utdypning av enkelte perspektiver knyttet til de to tidligere bolker.

Imidlertid ønsker jeg at disse to perspektivene den rhizomatiske tankegang og arven fra avantgarden skal åpne opp for i et tredje perspektiv som tydeliggjør det faktum at det er *konvensjonen* innenfor et tidsløpsom gjør dette til samtidskunst.

Hva skiller kunstverk fra andre ting? Er det egenskaper ved selve verket eller sammenhengen det inngår i? Ifølge den amerikanske kunstfilosofen Arthur C. Danto finnes det ikke lenger noen faste kriterier for hva som skiller kunst fra ikke kunst. Det viser ikke lenger til en bestemt og klart definert type gjenstander som i sin tur kan skilles fra andre gjenstander, nemlig alt det vi ikke omtaler som kunst. Dette er ifølge Danto kunstens avslutning, spissformulert befinner vi oss nå i en periode som beskrives som etter kunsten.

<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Foster Hal ” Postmodernism: A preface, “ in Foster(ed) , *Postmoderen Culture*, London, Pluto Press, 1985.pp.ix-xvi.

<sup>65</sup> Danto C. Arthur. Kunstens avslutning “*Kunstens avslutning*. Oversatt av Mari Aarre. Pax Forlag A/S, Oslo

Denne konvensjonen er betinget av en viss forhåndkunnskap og åpenbar undringsevne hos betrakteren for at den skal fungere. Den er knyttet til verkets evne til å inngå i en dialog med betrakteren, og slik sett spille på og bidra til en *fiksjon* hvor det (ifølge Deleuze terminologi) det mangfoldige sanses mangfoldig og det stilles spørsmål ved ikke bare formen, men også dens funksjon. Igjen kan det her være fruktbart å knytte dette til Deleuze filosofi:

”Hvor det estetiske – dvs. objekter i det kunstneriske praksis – således ikke alene kan grunnlegge seg i sitt eget språk, men må erkjenne sin innbefattethet med det spesifikke omverden, med miljøet, og pragmatisk undersøkende utvikle situasjonsbestemte språk.”<sup>66</sup>

### **Ny kunstdiskurs: Elementenes fiksjon – Betrakterens deltagelse.**

Det er min påstand at prosjektene utforming og deres konkrete utfolding i det offentlige rom danner mentale bilder som inneholder elementer av *fiksjon* der kunstneren spiller på grensene mellom fakta og virkelighet. Sagt på en annen måte så viser disse fire prosjektene i det offentlige rom en evne til bringe på bane - sette i bevegelse betraktninger – å undersøke problemer knyttet til grensedragninger til identitet, private versus det offentlige rom, betrakterens smakshierarkier, den lokale og globale kontekst osv. Kunstens mening og budskap skapes alltid på nytt av den som betrakter verket. Betrakteren er ikke en passiv konsument av kunst og visuelle tegn og koder. Betrakteren må som selv må definere objektets verdi, dets kreative innhold og kunstnerens posisjon.

Betrakterens og konsumentens *grenser* og *oppfattelser* utfordres til ettertanke. Det er ikke gjenstandene i seg selv, men hvordan en betrakter dem, som er med på definere de som estetiske objekter. Denne betraktning er avhengig av at en *skrur tiden tilbake* til den konteksten kunsten ble laget til og i.

### **Betrakterens møte med *det ubehagelige*.**

Selve meningen eller budskapet i kunstprosjektene eller verkene har imidlertid ingen fastsatt garanti eller verdi, verken i forhold til kunstnerens intensjoner eller i forhold til et historisk forløp. På det andre planet utløser verket en type reaksjon hos betrakteren som når man blir stilt overfor noe mystisk eller hemmelighetsfullt - i dette tilfellet det mystiske ved et objekt, som tilsynelatende er blottet for all mening, og som derfor først og fremst assosieres med rent fysiske affekter, på grensen av det ubehagelige. Dette er en normal reaksjon på en gjenstand som ikke skriver seg inn i noe kjent narrativ, der forgjengeligheten har satt sine tydelige spor, og reaksjonen grenser til ren likegyldighet<sup>67</sup>.

---

2006:83- 145,138.

<sup>66</sup> Andersen Henrik B op.cit i *Tusind Plateauer*.2005: 674.

<sup>67</sup> Freud Sigmund ”Gjensyn med det uhyggelige”. *Det uhyggelige*. Oversatt av Hans Christian Fink Rævens Sorte Bibliotek 1998:59-82.

Det blir her brukt som en metafor for å beskrive et eventuelt møte med både fragmentene etter *Måkebru* under Svinøybrua, og stilt overfor kjølebaggen til Elmgreen og Dragset utenfor restaurant Bacalao.

#### BLIKK PÅ KUNSTFESTIVALEN 1999. TEMA – KUNST i NATUR.

Med den femte kunstfestivalen i Lofoten ønsket festivalkomiteen å markere at kunst har mange uttrykksformer. Kunst er ikke bare ”pene” bilder definert av de som forstår seg på det. (Sitat fra festival katalogen i 1996).<sup>68</sup>

”Ved å satse på *Kunst i natur* samtidsmusikk, dans og foto, og spennende kombinasjoner av disse uttrykkene, ønsker vi å utfordre publikum. Kunstfestivalen skal engasjere gjerne ved å provosere, og være noe man var nødt til å forholde seg til. Ved at vi reflekterer, kritiserer og stiller spørsmål blir kunst en form for dialog. Dialogen er med på å øke bevisstheten hos hver og en av oss og fører på den måten nye intensjoner inn i dagliglivet vi lever i. Årets festival har valgt å gå bort fra et stort antall bildeutstillinger i mange forskjellige lokaler. De ville heller at tingene skal skje nærmere folk og der de ferdes. Intensjonen var å vise samtidskunst utført av kunstnere, deres prosjekter skulle stå så lenge festivalen varte.”

#### ***Måkebru* og verkets fremtoning i 1996 og i 2008.**

*Måkebru* av Astrid Eidseth Rygh kan betegnes som et stedsspesifikt verk, minimalistisk skulptur og et sjømerke, jernskrot. Det medtas også her som en allegorisk fortelling ut i fra to forståelsesrammer. Craig Owens teori om den allegoriske impuls er et imperativ. Det andre kommer fra kunstneren selv Astrid Eidseth har laget – komponert sine tanker om prosjektet i ettertid som jeg medtar i oppgaven.

I dag er det kun selve bru konstruksjonen som er tilbake. Den hvelver seg mellom steinene og danner et strategisk markering av skjæret for turistene som daglig valfarter til Trollfjorden. Imidlertid er den også synlig i fra Svinøybrua I Lofoten er det stor forskjell



mellom flo og fjære slik at en kan oppleve at stige konstruksjonen nærmest står på vannet når sjøen flør og stiger over selve skjæret. Sett i en slik kontekst harmonerer og forsterker *Måkebru* naturens skiftende elementer. En gjengs kommentar – *hva er dette!*

Over *Måkebru* slik den fremstår i dag mot Svinøybrua 2008. Foto privat 2007.

Under slik *Måkebru* så ut på Østerleiskjæret under festivalen i 1996.  
(Fotografi utlånt fra kunstneren)



Østerleiskjæret som bestod av en rund stein, og en stein med en firkantet oppankringsplass- et sjømerke. Mellom firkanten og den runde steinen ble det sveiset fast ei fem meter lang gul bru. Astrid Eidseth Rygh malte selve sjømerket i en gul og svart stripet dekor. Brua ble malt i en trafikk gul farge. At trafikk gult og svart ble fargevalget har sin enkle grunn ifølge kunstneren, et skilt med "livsfarlig kabel", også det i gult og svart, står plassert på fastlandet like ved.

### **Fra prosjektskissen i 1996:**

"En dialog med Lofot-naturen er i utgangspunktet ei overveldande utfordring. Men ein apriildag i tjukk tåke gjorde det mulig for meg å sjå ned på Østerleiskjæret frå Svinøybrua. Der var det mulig å blande eg med naturen utan å forsvinne i alt det mektige. Eg såg føre meg skjæret i miniatyr: "Nokre underlige steinar som stikk opp fra havet med bruer mellom seg. Husa hekkar på kvar knaus, og små hagar vitnar om ein lengt etter det vakre, på trass av ein brutal røyndom. Naturen tek ikkje omsyn til folk sine draumer. Men humoren er ikkje langt unna, og folk "står han av". Eg ville bytte skjær under prosessen, men Teknisk etat i Vågan kommune ville ikkje gi løyve til det, fordi det hekka ein sjeldan fugl der - slikt bøyer ein seg for, og tenker tankar om folk og natur det står respekt av." <sup>69</sup>

### **Lofotposten 6/6 -96 av Kari Vassbotn. Nordlys - 27 /6- 96 av Ellen Pollenstad.** <sup>70</sup>

"Østerleiskjæret anonymitet ble endret ved Astrid Eidseth Ryghs inngrepen. Hun ønsket å få til en dialog med denne holmen, slik som den fremstod som. Hun har laget en liten hilsen til Svolværgeita. Den har fått sin parallell i den knallgule vesle steinen hun har plassert på toppen av den største

<sup>69</sup> Prosjektbeskrivelse til festivalen – (17.12.95). Nordnorsk kunstnersenters arkiv Svinøya, Svolvær.

<sup>70</sup> Lofotposten 6 juni 1996. Nordlys 27 juli 1996.

bemalte steinen på holmen har. Hun hadde *Måsestige* som arbeidstittel. Etter hvert ble det en kommentar til stedet Lofoten. Hun ser spor av mennesker som har hekket rundt om og tatt i bruk landskapet. Jeg ble fascinert av skjønnhetsønsket som kommer fram i de bitte små hagene rundt her. Folk pusler om blomster og planter – med stor kjærlighet.. et skjønnhetsuttrykk, midt i det barske.

Et geometrisk landskap - med trekanter, kvadrater, sirkelformer - Jeg bare abstraherer, sier kunstneren selv. - Spisse fjell blir trekanter, hus til firkant osv. Jeg har en dialog med det som er mulig. Et abstrakt lite univers med humor

”Det gjelder å finne en maurplass å sette merket sitt på” Holmen er kunstneren har valgt seg ligger nord for Bukkedauen i havnebassenget i Svolvær. Den består av to steiner og et sjømerke. Holmen ligger mellom to slipper det er naturlig å spørre dem om hjelp til sveising. En av grunnene til at hun valgte et lite skjær som utgangspunkt for installasjonen er nærheten til elementene – skjæret blir nesten overflødd, slik at kunstverket kommer til å se ut som det flyter på vannet.

Hun sier at dette kan ha et grelt skjær av unødvendighet over seg og hun innrømmer at tanken om ”hva i all verden jeg holder på med” også slår meg, men unødvendighet har sin plass i det å være menneske, og jeg synes det er greit å representere den irrasjonelle delen av mennesket. Gjennom det irrasjonelle skiller vi oss fra dyrene, framholder kunstneren. Arbeidet på gikk en ukes tid og publikum var velkommen til å overvære prosessen.”

### **Astrid Eidseth Rygh som en fortolker av prosjektet og sitt verk .<sup>71</sup>**

Astrid Eidseth Ryghs abstraherende arbeidsmåte slik den er påpekt her i omtalene og som den også fremheves i undernevnte intervju, får meg til å reflektere over at hun er på vei til å lage et eget verk ved siden av *Måkebru* . Dette verket kaller jeg for hennes allegori om *Måkebru*. Hun pendler fra de nære konkrete observasjoner til de mer luftige betraktninger om stedets egenart. Men ved å gjøre dette ” hvisker” hun egentlig ut grensene mellom det primære kunstobjektet *Måkebru* og den produserte teksten slik den har fremkommet i avisintervjuene, prosjektskissen og i svarene på mine spørsmål. Hun pendler fra det ene ståstedet til det andre og ønsker at betrakteren også skal gjøre det. Dermed er hun med på åpne opp verket *Måkebru* med sine poetiske kommentarer. Samlet sett utgjør derfor teksten et utdypende og nødvendig korrektur til verkets fremtoning i dag. Dette er jo et viktig bidrag for ettertiden, da det stiller spørsmål ved hvordan vi dokumenterer kunstprosjekter som er laget av kunstnerne. Det er ikke bare verket i seg selv som er viktig, men også den tekstlige *flom* som kan knyttes til verket.

1. Hvilken betegnelse vil du gi *Måkebru* - objekt, skulptur, monument , installasjon, steds spesifikt verk., et sjømerke, et tegn, avantgarde verk anti-verk osv?

*Eg kalla det i si tid for ein installasjon, men ser i dag at stedsspesifikt verk er meir*

---

<sup>71</sup> Intervju over nett høst 2006.



*dekkande*

2. Hva var det viktigste ved å oppføre *Måkebru* 1996- selve hendelsen, prosessen, det kunstneriske resultatet? Jeg tenker her på oppførelsen som varte i en tidsperiode, - å markere selve stedet i forhold til omgivelsene. Gi publikum en opplevelse av noe ekstraordinært i en festivalkontekst. Eller var det produktet at det ble et konkret resultat på skjæret .

*Både prosessen og det å bli invitert til å gi ein visuell kommentar på min opplevelse av det å være i området var i utgangspunktet viktig. Men ettersom ideen og gjennomføringa av verket manifesterte seg, vart det å kommunisere med publikum, og gi ein ekstraordinær opplevelse til publikum også viktig. Det er eit av mine mest krevande og på same tid givande steds-spesifikke verk.*

3. Den poetiske tittelen *Måkebru* gir betrakteren assosiasjoner, kan du si noe om valg av tittel? Valg av farger og materialer er bestemmende for hvordan den ser ut i dag, kan du si noe om dette valget? Kan du si noe om selve arbeidsprosessen den gang?

*Ved å leve på kunstnerhuset på Svinøya, og gradvis oppleve livsbetingelsane både for menneske og fuglar, ved å sjå at ein hage utafor eit hus kunne vere ei lita grøn grop med beskytta påskeliljer... og at måsen gjerne bygde reir oppå skorsteinane for å utnytte litt av varmen..., opplevde eg å få respekt for sjølve livsviljen i denne barske landsdelen.*

*Eg forenkla opplevelsen av Lofoten til å sjå det som eit utruleg nettverk av fjell knytte saman av bruer, der det meste skjer på naturen sine premissar. Slik kom eg fram til at ei lita bru mellom to skjer som flødde over to gangar i døgnet ville bere fram noko av opplevingane mine. Sidan måsane var dei første til å ta verket i bruk, fekk det tittelen.*

4. I dag er *Måkebru* avbildet på nettstedet til kommunen *Kunst i Lofoten*. Det er imidlertid ikke noen avmerking, skilting i omgivelsene som kan gi betrakteren informasjon om at dette er en kunstgjenstand og at den skal betraktes som sådan. Omgivelsene jeg tenker her på er – fra Svinøybrua - båtslippene ved verkstedene i omegn. osv. Hva synes du om denne praksisen eller manglende ivaretagelsen av verket? Hvilke opplevelser vil du at *Måkebru* skal gi betrakteren 1996 anno 2006 ?

*I utgangspunktet var det meininga at alle dei inviterte kunstnarane sine verk skulle vere temporære, altså bli konsumert av tidens tann. Vi aksepterte det, og budsjetttrammene vart også prega av tidsperspektivet.*

*Eg opplever stadig at folk "helser meg" i frå *Måkebrua* under Geita,\* og det slår meg at eg*

---

\* Geita . er en fjellformasjon utenfor sentrum av Svolvær som består av *to horn* som de mest vågale hopper

*må ha truffe temaet mitt på meir enn ein måte, for " måkebrua står han av" nettopp slik dei bufaste gjer. På ein måte på trass av og ikkje på grunn av... Då er det vel greit å la verket vere som det er, og fare som naturen vil ha det til.*

*Som ein konklusjon vil eg som kunstnar se at det å arbeide med eit slikt verk var veldig meningsfylt. Det er i slike situasjonar ein ikkje treng å diskutere meininga med kunst, du berre veit at det er viktig arbeid.*

*Om ein ikke blir rik av det, eller får oppmerksomheit i forhold til innsatsen, så er det allikevel noko ein er villig til å slite for, og ta dei utfordringane som dukkar opp i prosessen.*

*Berre det å stå å sjå ei gruppe barn gå over Svinøy- brua , stoppe opp, og dikte med i kva dette kan vere, er lønn og måle i seg sjølv. Litt fint var det også å observere ein velutstyrt japansk fotograf stå i timar på Svinøybrua og fotografere verket i ulike lys, og flo-forhold.*

*Om du vil vite noko om konstruksjonen, så fekk eg hjelp av ein mann frå teknisk etat. Hugsar ikkje namnet, men mannen var hyggelig og veldig dyktig. Fotoet viser tydeleg korleis måkebrua såg ut for ti år sidan. Eg prøver å forestille meg korleis den ser ut no, og det anar meg at uttrykket kan signalisere kritikk, det viser sikkert både fråflytting og neglisjering av eit lite samfunn som ligg i havet, avhengig av infrastruktur og politisk velvilje.*

5 I dag er det kun den originale gulfargen på brukonstruksjonen som er tilbake. Sagt med andre ord er naturens elementer i ferd med å ta Måkebru tilbake Er dette intensjonen med verket?

*Kritisk potensiale? Tja , det har slått meg at ei bru som i utgangspunktet skal fremje kommunikasjon, her er plassert mellom to punkt som ikkje har fysisk samband med omgivelsene. Kan ei bru mellom to skjær tolkast kritisk? Eg har i alle fall sett ironien, men det var eit element av humor frå mi side. Men finn du eller andre element av kritikk, så er det i tilfelle interessant.*

### **Måkebru som et allegorisk verk.**

Craig Owens så allegori som en holdning eller persepsjon <sup>72</sup> Owens satte opp kjennetegn for samtidskunsten på 70 tallet som han anså til å være preget av anvendelse av appropriasjon, stedsspesifisitet, det flyktige, akkumulasjon, diskursivitet og hybridisering. Utifra Craig Owens essay er allegori approprierte motiv og en allegoriker finner ikke lenger på nye motiv, men konfiskerer i stedet tidligere. Allegorikeren kjennetegnes med et ønske om å blande fortid med nåtid. Tiltrekningskraften er det fragmentariske og

---

over. <http://www.nordnorsk.klatreskole.no>

<sup>72</sup> Craig Owens "Den allegoriske impuls- henimot en teori om postmodernisme." *UKS Forum for samtidskunst.*, Oversatt av Tore Eriksen. 1993:35-51.

imperfekte, samt det å samle inn og bevare.

Owens henviser til Walter Benjamin når han skriver: En overbevisning om fortidens fjernhet og et ønske om å gjenvidde den for nåtiden, disse er allegorikerens to mest grunnleggende tilskyndelser og egenskaper. Men vis han tilføyer så gjør han det kun for å erstatte det.: den allegoriske mening fortrenger en foregående, den er et supplement.<sup>73</sup>

For Owens er det en holdning like meget som en teknikk, en persepsjon så vel som en prosedyre Allegorien er konsekvent knyttet til det fragmentariske, det imperfekte, det ufullstendige - en affinitet som finner sitt mest anskuelige uttrykk i ruinen.<sup>74</sup>

Gjennom sitt nye arbeid beslaglegger kunstneren det kulturelt viktige, og fungerer som dets tolker. Kunstneren gjenoppretter ikke en original mening, men legger i stedet en ny mening til motivet. Den allegoriske mening erstatter en forutgående og fungerer som et supplement.

### **Østerleiskjæret nye betydning.**

Østerleiskjæret mistet sin anonymitet i 1996 da *Måkebru* kom på plass i 1996. Naturens prosess med oppløsning og forfall er gradvis i ferd med å la skjærets opprinnelige preg komme tilbake.. Men det er imidlertid en forandring. Stigekonstruksjonen selve *det steds-spesifikke* hvor verket synes fysisk å ha smeltet sammen til en setting, er innleiret i det sted hvor vi møter det. Owens påpeker at det stedsspesifikke verk ofte inneholder et *mytisk element*. Slik vi kan se det i *Stonehenge* og Robert Smithsons *Spiral Jetty*.

For egen del mener jeg at det mytiske innhold her kan være dets opprinnelige kontekst som sjømerke for båttrafikanter. Verk og sted står i et dialektisk forhold ikke bare med hensyn til topografiske særegenheter, men også med dets psykologiske gjenklang når den gule fargen signaliserer et det her er farlig ferdsel for båttrafikken. Det gamle firkantede sjømerke har nærmest fått en fornyet utforming i form av brukonstruksjonen.

I dag er det bare den gule brukonstruksjonen tilbake. Fra sjøveien får dette en helt annen karakter enn fra selve brua. Fra sjøveien speiler *Måkebru* seg med omgivelsene til en slik grad at det fremstår som Svinøybrua i miniatyr. *Måkebru* som struktur og tegn kan leses gjennom Svinøybrua og blir derfor meningsfull gjennom dennes åpenbaring Postmoderne kunst er allegorisk i sin trang til å undersøke gapet mellom betegner og det betegnete og mellom tegn og referent. Målet er ikke en likhet mellom bilde og referent, men å problematisere referansen.

Dette oppleves imidlertid forskjellig fra person til person og i fra relasjon til relasjon fra hendelse til hendelse. Det at *Måkebru* kan oppfattes som en poetisk gestus overfor fugler

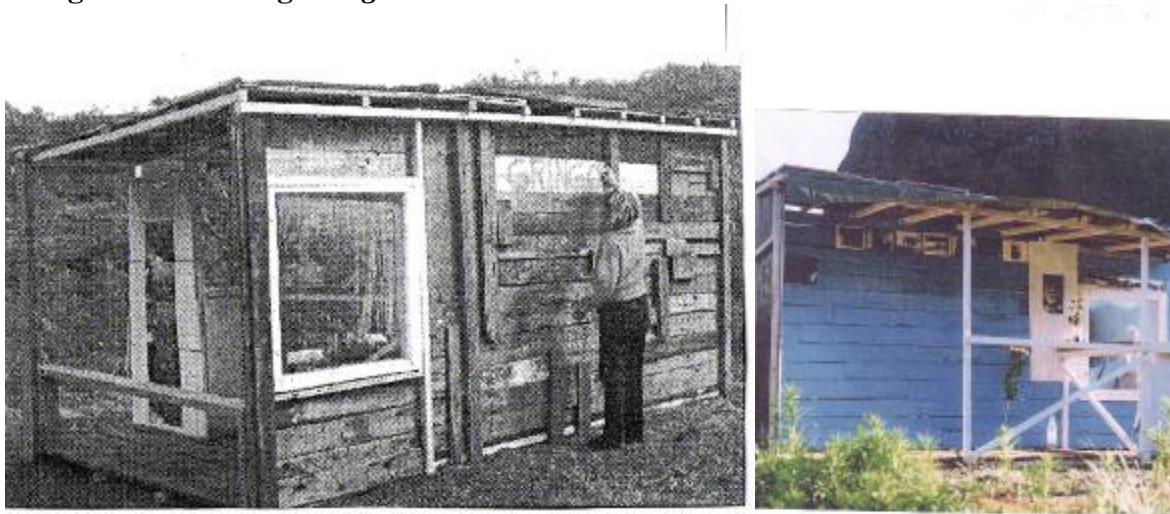
---

<sup>73</sup> Craig Owens. S73.

<sup>74</sup> op.cit s35.

kan for betrakteren være et opplevd modus. Dens plassering som et tidskontrollerende tegn mellom flo og fjære kan være et annet modus. Det tredje opplevelsespotensial kan være som en speiling av bruspenet over Svinøya, eller som markering som et nødvendig sjømerke. Den fjerde lesning er å påstå at det er en haug søppel og skrot som ligger der. Imidlertid så er det slik at dette ståstedet kan modereres dersom en får kunnskap om bakgrunn , kontekst og kunstnerens intensjon.

## 2. Inghild Karlsen og *Gringos bar* i 1996.<sup>75</sup>



### Prosjektet *Outdoor – Indoor* og *Gringos bar*.

*Gringo bar* er en del av en serie installasjoner hun kaller *Out door - Indoor*<sup>76</sup>. Dette var hennes bidrag til Bienanalen i Sao Paulo, 1994. Bearbeidinger av inntrykk fra Brasil er etterfølgende senere vist i Norge og også ved Festspilleutstillingen i Bergen 1999. De har alle et format som gjør at mennesker kan gå inn i dem. Oppholdet i São Paolo førte forøvrig til en installasjon som ble stilt ut som et bidrag til kunstfestivalen Kunst i natur i Lofoten i 1996

Dette bidraget fikk navnet *Gringo Bar*. Denne baren er tydelig inspirert av skurene og favelaene i storbyslummen, der materialene hentes på fyllinga. (Materialene til baren kom fra Anker brygge, en viktig institusjon i Svolvær, som på det tidspunktet ble revet.) På den tiden var det snakk om at Svolvær trengte et nytt kulturhus. Anker Brygge som ligger på Lamholmen i Svolvær havn var foreslått til dette formålet. I stedet ble bryggen preget av forfall og til slutt ble det gamle fiskebruket revet. I dag er det hotelkomplekset Anker Brygge som har etablert seg i de gamle husene.

*Gringos Bar* som Inghild Karsen bygde var åpen alle dager unntatt tirsdag. Den ble overbrakt til festivalkomiteen med følgende ord fra Inghild Karlsen Jeg gir dere dette!

<sup>75</sup> Foto utlånt av kunstneren.

<sup>76</sup> Se mer om *Outdoor Indoor* på [www.kik.no](http://www.kik.no), [www.inghildkarlsen.net](http://www.inghildkarlsen.net).

### **Publikumsrollen, den relasjonelle estetikken i aktivitet - egen opplevelse.**

Min opplevelse den gang innebar en stor forundring over det spillet som skjedde. Jeg fikk se da jeg var tilstede ved åpningen. (Det ar fem stykker der foruten kunstneren selv). Jeg forstår i ettertid at jeg ikke kunne ikke begripe den gang at jeg var deltagende i et kunstverk Men samtidig var det et paradoks - jo mer kiosken fremstod som en ekte kiosk, jo mer kunstig og nærmest ubehagelig virket selve situasjonen. Jeg følte at jeg ble tvunget inn i en situasjon da hun erklærte kafeen for åpnet.

Forholdet mellom Karlsens egne objekter tåkelegger skillelinjene og betrakterens rolle blir tosidig – man er både et vitne og deltagende og en kan jo spørre seg om – det da er noe skille mellom et kunstverk som fremtrer som en kiosk og selve kiosken.

### **Avisomtale av *Gringos Bar* i 1996. (Ellen Pollenstad i Nordlys onsdag 3 juli 1996)<sup>77</sup>**

Veggene var dekket med foto collage fra en favala i Brasil. Jesusbilde og glanset foto av Anton Senna, Maria – statue oppbyggelige skrifter og masse nips på husets hyller.. På forsiden av baren finner vi en stor bildemontasje i farger- ”Kiosken” Fortellingen om mannen i Sao Paulo som hver dag bygget seg en kiosk, som like sikkert ble fjernet av politiet mens kone og barn så på. Han hadde ingen byggetillatelse het det.

Riktig så sydlansk ser baren ut. Malt i skinnende hvitt og det blåeste greske blå. En gedigen solsikke matcher i koloritt. Appelsinen ligger klar på disken for å presses.. Eggende , sydlanske rytmer strømmer ut fra tranistorradien. I intervju med Ellen. sier hun at hun har brukt så mye fra den nordnorske kultur, og patriosmen er så stor. Nå synes jeg at nordlendingene kan se noe av det eksotiske ute i verden.

### ***Gringos* skjebne.**

Gringo betyr fremmed og Inghild Karlsen hadde brakt med seg sør- amerikansk kultur til Lofotfjellene. Hun hadde laget en kiosk med et forbilde fra virkeligheten i Sør Amerika: Inspirasjonskilden til hennes installasjon var en konkret opplevelse der

Myndighetene rev ned hans drøm i Brasil, på lik linje som teknisk etat i Svolvær markerte sitt standpunkt mot hennes kunstpraksis i 1996.

Teknisk etat rev fattigmannskiosken ned umiddelbart etter festivalens slutt med begrunnelse om at området ikke var regulert til den slags formål. Imidlertid var det i utgangspunktet påtenkt at den skulle stå der til den tæres bort av vind og vær.<sup>78</sup>

Verket ble kommentert i Lofotposten 9 juli1996.og ble karakterisert som et *stygt* og skjemmende innslag i naturen. Det ble også stilt spørsmål ved fattigmannskiosken Gringo

---

<sup>77</sup> Nordlys 3 juli 1996.

<sup>78</sup> Informant Inghild Karlsen.

ellers skulle kan romme av kunstnerisk tankegode- da den heller var lik et par andre kåker som stod for fall i nærheten.”<sup>79</sup>

### **Inghild Karlsens rolle som kunstner.**

Hennes arbeider griper også fatt i virkeligheten omkring oss, men ofte også inn i den, idet hun rent fysisk strekker sine arbeider inn i våre dagligliv når vi minst venter det. Hun tydeliggjør den for oss, men aldri på en måte som påtvinger oss hennes tolkning. Hun viser – uten å forklare. Tokningene er overlatt til betrakteren. Jeg refererer igjen til min ambivalente opplevelse da Gringos bar ble erklært åpen.

I det forkastede og glemte finnes mye av Inghild Karlsens kunst. Hennes installasjoner og performanser tar ofte utgangspunkt i steder og materialer som bare ligger der og er overfløydige. Formene og symbolene hun velger er nærmest usynlige, helt til de blir løftet ut og plassert i en annen setting og hun presenterer det i en nu kunstnerisk setting. Hun trekker paralleller fra det ene kontinentet til det andre - fra det ene rommet til det andre. Inghild Karlsen har dermed forflyttet det ene steds opplevde egenart til det annet sted. Hun inndrar også den eksisterende omgivelse og gir den en funksjon. Vi har jo alle forskjellige virkeligheter omkring oss - alt etter oppholdssted og livsform. Det billedlige språket gir oss muligheter igjen - kjenne formen, mens betydningen kan variere fra menneske til menneske. Inghild Karlsens kunst referer i høyere grad til natur, kultur og levevis enn akkurat til billedkunsten <sup>80</sup>. Hun er et utmerket eksemplar av en kunstner som bruker rhizomatiske strategier og arbeider rhizomatisk med og i sine kunstprosjekter.

### **Tingenes betydning.**

Hun inndrar også den eksisterende omgivelsene og gir den en ny funksjon. Vi har jo forskjellige virkeligheter rundt oss - alt etter oppholdssted og livsform. Den realistiske formen hun jobber i, de tilsynelatende virkelige kiosken er i høy grad et effektivt middel til å berøre oss. Karlsen bryter med forventningene om hva kunst skal være. Hun har gjennom en lang karriere iscenesatt tilsynelatende virkelige sosiale og offentlige rom som gater, markeder, kiosker og barer Hun har studert sosiale institusjoner av denne typen under mange reiser rundt om i verden, og installasjonene er gjennomgående resultater av forskjellige former for impulser hun har mottatt i forbindelse med reisene.

Forholdet mellom Karlsens objekter og installasjonen som et offentlig kunstverk har også en mer fenomenologisk dimensjon. Karlsen går så langt at hun utleverer og alminneliggjør sine egne private minner og gjenstander som felles tankegods. <sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Lofotposten 9 juli 1996.

<sup>80</sup> Grethe Grathwol: *Turisme – omkring Inghild Karlsen verk Albino/Kiosk* ”Vi ser på kunst.” nr. 2.1998:28-29

<sup>81</sup> Skeide Cecilie / Nordby Halvor: ”Subjekt og fortid Inghild Karlsen” *Bricoleurens Messe*. Lillehammer

## BLIKK PÅ KUNSTFESTIVALEN - NESTE STOPP - 24 juli – 4 juli 1999.

I Svolvær står *Water made it wet*, malt med sølvglinsede bokstaver som et poetisk skråblikk over veggen på et fryselager ved havnebassenget. Det er godt synlig i fra motsatt side på Svinøya og for innseilingen av større båter som Hurtigruta til kaia i Svolvær



Foto privat 2007.

Selv om Lawrence Weiner etter hvert - som heri Svolvær – ga det språklige materialet en mer visuell vending som skeiv kontrast til den rettvinklede veggen, beholder hans utsagn sin motsetningsfylte karakter også på andre plan. På den ene siden er arbeidet for pent og ryddig utført slik at det ikke fremstår som konvensjonell grafitti. På den andre side blander det seg utmerket med tegn og visuelle koder fra omgivelsene. Fra 2004 er det oppført et reklame skilt for stedet *Magic Ice* på samme vegg.<sup>82</sup>



Foto privat 2007.

---

Kunstmuseum Labyrinth Press.2003. 5- 13.

<sup>82</sup> Magic ice er Norges første is bar med galleri og iskunst fordelt på 500m. (15 april 2008).

[Http:// www. magic- ice.no](http://www.magic-ice.no)

### **Kontekstualisering av arbeidet: *Water made it wet.***

Er Lawrence Weiners tekst et filosofisk statements et eksempel på en tørr deskriptiv definisjon eller kontrakt? Det er et både affeksjonsløs og konstanterende utsagn som kaller på refleksjon. Setningen arbeider videre i meg som betrakter – ordenes sammensetning fremstår som en kode?

*Verket kan jo referere til omgivelsene der det er plassert, fornemmelsen av en relasjon som etablerer en iscenesettelse Hva blir vått? Hvor blir det vått? Hvordan blir det våt?, Hvor kommer det fra” Hva har det med meg og oss å gjøre? Om man bare ender opp med at løsningen er at regnet gjør veggen våt, kan en konstantere at et enkelt men ytterst kompleks utsagn, som handler om å være tilstede i tid og rom.*

Weiners tekster beskriver materielle prosesser og fysiske, materielle konkret forhold; de tegner konturene av rommet(space) og gir ikke uttrykk for steds plassering

Lawrence Weiners tekster beskriver materielle prosesser og fysiske, materielle konkrete forhold; de tegner konturene av rommet (space) og gir ikke uttrykk for en bestemt steds plassering?<sup>83</sup>

### **Weiners kunstnerskap**

Lawrence Weiner er født i Bronx, New York i 1942. Weiner har siden 1960 tallet arbeidet med språket som skulpturelt redskap. Han fokuserer på kunstens performative natur, dvs, dens evne til kommunisere med betrakteren. Weiner understreker at det er betrakteren som skal fullføre verket og som dermed gir kunsten liv. Enten kunstverket er som en indre forestilling i Weiners, betrakteren eller de fremtrer i virkelighetens verden. Dette er en radikal rekonstruering av det tradisjonelle forholdet kunstner- betrakter. Weiner flyttet ansvaret for verkets realisering til dets publikum, samtidig som det skjer en redefinering av standardsystemer for kunstnerisk formidling Verket kan bli sett på en vegg, lest om i en bok, eller tilhøre en katalog.

Weiners kunst kan litterært bli formidlet, spredt verbalt, ved at det snakkes om det. Flere av de tidlige arbeidene inneholdt basis substanser - rennende maling, gravde grøfter, størknet gips. Andre er igjen mer spektakulære. Weiner viser interesse får ferdig lagde Ready made strukturer, slik som språkeiendomligheter, klisjeer og ordspråk, som undergraver den eventuelle betydning som oppstår i forskjellige kontekster.

Weiner har også produsert bøker, filmer, videoer, performances og audio arbeider. Vegg installasjonene har vært det viktigste medium for Weiner siden 1970 årene. Teksten trenger ikke å bli utført av kunstneren, så lenge utførelsen gjøres i henhold til dennes instruksjoner fra kunstneren, slik som her i Svolvær i 1999.

---

<sup>83</sup> [http://kunst online.dk/kunstnerlink](http://kunst.online.dk/kunstnerlink) (april 2007).



Samtidig understreker Weiner at beslutningene vedrørende disse vilkårene beror på betrakteren og resepsjonsforholdene. Hans tekstuelle definisjon av sine skulpturer indikerer at den materielle tvangen ikke eksisterer lenger. Kunst er ikke et spørsmål om ferdigheter og teknikk. For Weiner er verkets viktigste materiale dets ide og språk. Han ser sine verker som ahierarkiske og ikke- monumentalte verk, som først virkeligjøres i møtet med dets omgivelser og betrakter. Byen, stedet som en arkitektonisk og historisk kontekst, blir sammen med mottakeren poetiske visjon en ramme for verket, som forblir uavsluttet. Både politisk og estetisk understrekes dialogen, likesom den insisterer på, at ord ikke er stivnede metaforer, men fysiske objekter med en virtuell flertydelighet.

### **Konseptkunstneren Weiner.**

Weiner var den USA kunstneren som klarest formulerte konseptkunstens intensjoner. New York.<sup>84</sup>

Dette fremstår og som grunnessensen av hans konseptuelle syn på det å lage kunst. Denne erklæring om det *dematerialiserte* verk er et av kunstnerens mest betegnende ”statement” som går tilbake til hendelser i 1963. Han hadde da innsett at språket også hadde en materiell representasjon. Samtidig var det statements om hvordan han ville jobbe. Her går jeg over til den norske oversettelsen for å finne mer ut av dette faktum.

Spørsmålene og svarene er hentet derifra som utdrag fra samtalen Stian Grøgaard og Lotte Konow Lund hadde med Lawrence Weiner i 2001.<sup>85</sup>

#### STATEMENT.

For å konstruere er det ingen korrekt måte å konstruere verket på, på samme stund er det er det ikke noen ukorrekt måte å gjøre det på. Er arbeidet konstruert viser det ikke hvordan skal se ut men hvordan det kunne se ut: Statementet tar et oppgjør desentrerer den tradisjonelle rollen en kunstner.

1. The artist may construct the piece.
2. The piece may be fabricated.
3. The piece need not be built.

1. Kunstneren kan konstruere verket.
2. Verket kan være fabrikkert.
3. Verket trenger ikke å bli utført.

---

<sup>84</sup> Crow Thomas *The rise of the sixties* The Everyman art library. London. 1996:156-159.

<sup>85</sup> Grøgaard Stian “*The Restless Object 12 Conversation on Contemporary Art*” Unipax, Metaphor og materiale (Stian Grøgaard og Lotte Konow Lunds intervju med Lawrence Weiner.) Oslo 2001:26-35.

### **Lawrence Weiner om sin arbeidsmåte:**

” Jeg jobber med generelle materialer, språket er tilstrekkelig, språket gjør det mer åpent for betrakteren. Det tillater betrakteren umiddelbart å transformere det til noe det gjenkjenner i deres liv. Størrelse, farge, format, presentasjonsmåte alt har å gjøre med tiden og den kunstneriske praksis og det er bare dette som ikke bare er estetisk praksis. Du presenterer ingenting i en kontekst som i deres tilfelle vil bli brukt på en måte som de ikke godkjenner.

Jeg forkaster ting som slike skrifttyper som står for hva som var en id- fashioned ide av modernismen. Jeg vet ikke hvordan jeg blir interessert i enkelte materialer. Det kan være ideen om det for eksempel det blåe lyset fra noe, og jeg starter å samle ”informasjon om hva dette er. I studio, jeg vender materialet rundt, og når det kommer til et punkt som gir en følelse forstår jeg hva jeg var interessert i. Jeg oversetter til et språk ut i fra hva jeg ser. Denne oversettelsen omarbeider jeg.

Min prosa er usammenhengende fordi jeg ser i termer av substantiv, og jeg ser ingen aktivitet som substantiv – dette er som en materiell prosess- det er jo dette jeg forstår som kunst. Poesi er om det uoversettbare, umedgjørlike, reaksjoner og dets minner, og følelser knyttet til mellommenneskelige forhold. Arbeidet jeg gjør er designet til oversettelse. Det er imidlertid det stikk motsatte av hva poesi er. Jeg prøver bare å finne en presentasjonsmåte som skal være umiddelbart, forståelig for majoriteten av folk. ”Deretter må du reise rundt og finne et fremvisningssted. Når du er stengt ute fra galleri systemet, da lager du kan hende en bok. Hvis du har noe å si kan du alltid gjøre det, du kan slå det opp som posters, plakater.”

### **Hvordan kan din kunst ikke være autoritær?**

” Jeg har sagt det på følgende måte. Kunstneren kan konstruere arbeidet, arbeidet kan bli fabrikkert, arbeider trenger ikke å bli utført. Alle tre kan være like bra i samsvar med kunstnerens intensjoner og så videre. Folk glemmer ofte dette faktum, når de er stilt overfor kunst.. Slik sett er jeg generalist Siden alle vet at to mennesker aldri oppfatter den samme fargen likt, hvordan kan en da fastlå at dette er det essensielle - det som finnes er en generell ide. Jeg ser ingen forskjell på kulturindustrien og high art. Jeg vet ikke hva high art er for noe. Det jeg vet er at jeg er bedre enn mange andre til å lage kunst, og at det finnes andre som er bedre enn meg, men det dreier seg ikke om høy eller lav.”

### **Hva er metafor?**

...Kunst er å stille til skue, og det som blir synlig er bare materielle forhold mellom objekter. En stiller til skue fordi en er misfornøyd med konfigurasjonen av ting omkring seg. Kunst presenterer noe, ikke noe som noe annet. Kunst er ikke bare en reaksjon på noe. Dette siste kaller Weiner metafor.

Metaforen spiller rollen som antistoff i hans materialisme. Dette antistoffet er hva som må fjernes om kunst skal få eksistensiell betydning. Grunnen er at det metaforiske hindrer

andre å investerer sine egne behov i materialet. ...

Marchel Duchamp ble opptatt av metaforen i ordspillene sine, av det som har med humor i kunst å gjøre, på en måte som ikke angår verden i dag, men som vitterlig angikk verden i 1924.

### **Arven fra avantgarden** Om metaforen, å” begå en metafor?”

( Duchamp ble gjenoppdaget i USA på 1950 tallet og fikk stor betydning for kunstnerene som utgjorde en motvekt mot formalismen.)

Jeg vil bevege meg fremover itid fra 1950-tallet og godta ideen til Jasper Johns om at en kan presentere en ølboks som kunst, forutsatt at en ikke glemmer to ting. For et første at den alltid vil forbli en ølboks eller representasjonen av en ølboks. Og for det andre at den kommer til å fungere som kunst, men den skifter ikke nødvendigvis innhold ved å skifte kontekst. En kola flaske brukt som et musikkinstrument av noen som finner den i Sahara, opphører ikke med å være cola- flaske.

.. Det hender ofte at folk finner en ny anvendelse av det jeg lager, som engang i Danmark da jeg ble spurt om å lage en overskrift: Da jeg kom til byen var den tatt i bruk i en diger reklamekampanje- den var blitt anvendt på en annen måte- det ligger ikke noe metaforisk i dette. Snarere en bruksfaktor. For meg dreier det seg om å få arbeidene til å gå så klar av metaforen som menneskelig mulig.

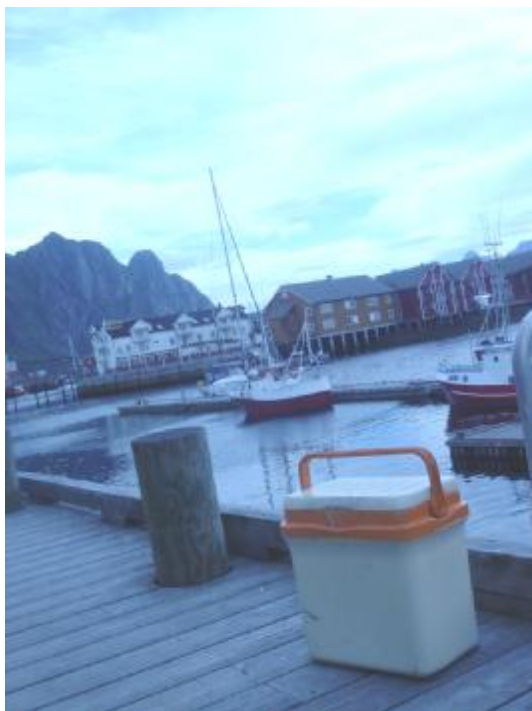
*Han tilhører en generasjon kunstnere som kalte sitt brudd med formalismen Conceptual art, men du har understreket gang på gang at du ikke er konseptualist , men materialist.*

*Vil du kommentere dette?*

...Alt jeg lager , og de midler som står til min disposisjon, bygger på tanken om at kunst dreier seg om forholdet til menneskers forhold til andre objekter. Andre disipliner bekymrer seg stort sett om forholdet mennesker imellom, jeg mener at vi lærer å hankses med forholdet til andre mennesker ved å lære å hankses med objekter.

Ved å eliminere en hierarkisk struktur av mening, å kunne kommunisere gjennom kulturelle og sosiale barrierer, tradisjonelle indikerer en et dynamisk forhold mellom kunstner, kunstverk og betrakter.

*The Cooling bag.*



Privat foto 2007.

**Bakgrunnshistorie.**

Det egentlige navnet på installasjonen er *”Tiergarten, Berlin , May 21 1991”* fordi det var der kunstnerne Michael Elmgreen og Ingar Dragset i sin tid fikk ideen til verket. Den står nu fastboltet på havnepromenaden utenfor spisestedet Bacalao. Den norsk/danske duoen presenterte verket under festivalen i 2004.

Målsettingen for kunstkommunen Vågan er at det ved hver LIAF – festival skal anskaffes et kunstverk som blir stående igjen i kommunen. Kjølebagen har stått på samme plass siden LIAF 04 åpnet i juni 2004. Da ble den kastet på havet i begynnelsen av juli samme år. Etter det ble den festet med to solide boltrer og splint, men det viste seg altså å ikke være tilstrekkelig for å hindre at hærverket gjentok seg i påsken 2006. Verket fikk ikke store skader, men den måtte pusses opp etter å ha fått riper og slag etter spark og å ha blitt kastet i sjøen. Kommunen anmeldte skadeverket, og håpet at noen hadde sett den/dem som hadde brukt påskeferien til å henge under kaia og skru løs bagen, for deretter å slepe den over til andre sida av den kommunale kaia og hive den i sjøen. Kjølebagen som ligner til forveksling en vanlig kjølebager i 70 tallets estetiske farger, er en av i alt åtte bronsestøpte, realistisk utformede kjølebager som er tenkt plassert på offentlige plasser rundt om i verden. En blåfarget turkis variant står plassert i et nyklassistisk parkanlegg ved Norges Landbrukshøgskole på Ås. Her på Ås fungerer bagen som en kontrastering både stil og tidsmessig.



Scannet fra Utsmykningsfondet for offentlige bygg 2004.<sup>86</sup>

### **Den malte baggen og festivalen.**

Baggen er heller ikke det den umiddelbart gir seg ut for å være, men et kunstobjekt i en legering- her bronse. En liten skulptur som med sitt illusjonskapende uttrykk og sin plassering evner å aktivisere et stort omkringliggende rom. På avstand sees baggen ut som en gjenglemt, bortkommen rekvisitt av eldre årgang som har en privat tilhørighet.

Avstøpningen er på en gang fremmedartet og velkjent, da en umiddelbar og sikker gjenkjennelse av tingen er mulig. Det finnes ingen informasjon på selve verket eller i dets umiddelbare nærhet, med opplysninger om kunstnere, navn og datering, som kan informere betrakteren. Selve lokket sitter fast i baggen slik at den ikke lar seg åpne. Ved en taktil berøring av baggens overflate, kjennes bronse isende kald ut. Dette indikerer at den er en kunstgjenstand og ikke umiddelbart tiltenkt til bruk

### **Det uhyggelige under lokket.**

Med sitt mangetydige innholds nivå fremstår den som en overraskende moment, og som en igangsettende og kritisk kommentar til kai promenaden ("Turistblikket"). Dette gjør at installasjonen kan beholde sin aktualitet over tid som kilde til stadig undring. At kjølebaggen også kan tenkes å romme matvarer til en picnic bidrar til dens stedsidentitet samtidig som det ligger et uhyggelig element i dette fordi vi, da en ikke vet hva som er under lokket.

### **Readymade struktur.**

Iverksatt som en struktur i en kunstdiskurs fremtrer den som en omvendt ready made Den er uhyggelig fordi den plutselig er - som et brudd i hverdagen slik at folk får oppdage ting de normalt ikke verdiger et blick. På den ene siden blir kjølebaggen brukskontekst plutselig tydelig. *The cooling bag* utnytter kunstens oppmerksomhetsramme og deaktivering av det

---

<sup>86</sup> Utsmykningsfondet for offentlige bygg 2004.

opprinnelige bruksformål. Det verdiløse løftes opp til noe verdsatt også gjennom bronse avstøpningen. Erfaringen av at det som har vært nært for hånden plutselig blir selvstendig og fjernt for oss, er med å åpne verden innenfra.

Begrepet "readymade" dukket opp i forbindelse med arbeidene til Duchamp, som først benyttet seg av denne metoden å produsere kunst på. Han benyttet både begrepet "readymade" og "assisted readymade" et bearbejdet objekt eller en sammensetning av flere objekter i omtalen av egne verker. Et ready made karakteriseres som noe som ikke handler om smak eller estetikk, men som blir til kunst i det øyeblikk det velges ut av kunstneren. Bruken av readymades som meningsbærende objekter skal engasjere tanken før øyet, og få betrakteren til å delta og reflektere<sup>87</sup>.

### **Avslutning.**

Med verket "The cooling bag" benytter Elmgreen og Dragseth seg av en readymade strategi og klarer derved å sette fokus på en hverdagsgjenstand - masseprodusert sådan - som i en ordinær brukskontekst eksisterer uten nevneverdig oppmerksomhet. For meg står verket vel så nær popkunsten og konseptkunsten. Med dens betoning av å være en hvilken som helst gjenstand fra et privat hjem eller skal man i dag påstå at den er letter å finne på et loppemarked. Nettopp fordi Elmgreen og Dragset benytter et grep som siden Duchamp har vært velkjent er det her verken en sjokkeffekt eller et institusjonskritisk aspekt til å overskygge det element av synliggjørelse som likeledes er påspill i readymaden, og som ikke minst blir tydelig med verk som The cooling bag. Slik fremheves The cooling bag dette aspekt ved de tidligere readymades.

Dobbeltheten kommer tilsyne, når gjenstandene iverksettes som kunst, hvilket skyldes selve utpekingen og den kunstneriske bearbejdelsen, som fjerner bruksgjenstandene fra deres opprinnelige tenkte funksjonssammenheng. Betrakteren føres til å gjøre et opphold ved gjenstandene og readymaden utnytter derved den særlige erfaringssituasjonen som kunstrommet tilveisbringer.

I spennet mellom vår forventning om en velkjent situasjon og overraskelse når situasjonen viser seg å være en annen, ligger det en emosjonell og intellektuell kompleksitet. Dette gjør at installasjonen kan beholde sin aktualitet over tid som kilde til stadig undring. Kjølebagen er ikke lenger kjennetegnet av deres funksjonsdyktighet, men det motsatte, en kunstnerisk nyttesløshet. Forandringen resulterer i en absurd, men også en humoristisk skulptur, fordi den ikke lenger er en kjølebag.

---

<sup>87</sup> Atkins Robert red., *A guide to Contemporary Ideas, Movments, and Buzzwords, 1945 to the Present*, New York.1997:99.

## LITTERATUR:

**Atkins Robert** .red: *A guide to Contemporary Ideas, Movments, and Buzzwords, 1945 to the Present*, New York.1997:99.

**Baudrillard Jean:** ”Transpolitik- transseksuell- transestetikk.” *Kunsten og filosofiens værker efter emancipationen*, Oversettelse av Else Marie Bukdahl Det kgl. Danske Kunstakademi København 1988:21-34.

**Berg van den Hubert:**”Kortlægning af det nyes gamle spor. Bidrag til en topografi over det 20. århundredes avantgarde(r) i europæisk kultur”. *En tradirion af opbrud Avantgardernes tradition og politikk*. Forlaget Spring.Danmark 20051:9-44.

**Bolt Mikkel og Hindsbø Karin:** *City Rumble Kunst, intervensjon og kritisk offentlighet*. Forlaget politisk revy. Danmark 2005:6-11.

**Bolt Mikkel:** *Den sidste avantgarde. Situationistisk Internationale hinsides kunst og politikk*. Rævens Sorte Bibliotek. Danmark 2004: 9- 21

**Bourriard Nicolas:** *Relationel æstetik* Det Kongelige Det kgl. Danske Kunstakademi København,2005. 2005:13.

**Bürger Peter:** *Teori om avantgarden*. Oversatt av Eivind Tjønneland. (1974). Cappelen akademiske forlag. Oslo.1998:9-137.

**Carlsen Sloth Mischa m.fl :***Flugtlinier. Om Deleuzes filosof*. Museum Tusculanums Forlag Københavns Universitet.2001: 9-19.

**Crow Thomas** *The rise of the sixties* The Everyman art library London. 1996:156-159.

**Danto C. Arthur :** *After the End of Art. Contemporary Art and the pale of History*. Princeton University Press , Princeton, New Jersey 1997.

**Danto C. Arthur :**” Kunstens avslutning “*Kunstens avslutning*. Oversatt av Mari Aarre. Pax Forlag A/S, Oslo 2006:83- 145,138.

**Deleuze Gilles & Guattari Felix:** *Tusind Plateauer. Kapitalisme og Skizofreni*. Det kgl. Danske Kunstakademis Billedkunstskoler og Niels Lyngsø, Danmark 2005.

**Foster Hal:** “Who`s Afraid of the Neo-Avant-Garde, The Crux of Minimalism, The Artist as Ethnographer” *The Return of the Real* The MITT Press. London, 1996:2-35, 35-71,171-205.

**Foster Hal:**”Postmodernism: A prefance”, *Postmoderen Culture*, London, Pluto Press, 1985.pp.ix-xvi.

**Freud Sigmund** ”Gjensyn med det uhyggelige”. *Det uhyggelige*. Oversatt av Hans Christian Fink Rævens Sorte Bibliotek 1998:59-82.

**Fried Michael:**“Kunst og objektalitet” *Agora*, Oversatt av Stian Grøgaard. Nr 2/3-01:42- 82.

**Godø V E. Randi:** "Fra fiskekone til Lyktestolpe". *Kunst og kultur*. 2006 nr.01:39-48.

**Grathwol Grethe:** *Turisme – omkring Inghild Karlsen værk Albino/Kiosk* "Vi ser på kunst.  
nr. 2.1998:28-29

**Greenberg Clement:** *Den modernistiske kunsten*. Norsk oversettelse ved Agnete Øye.  
"Avantgarde og kitsch fra 1939" og "Modernistisk maleri" fra 1960. Pax Forlag, 2004:7-36,  
141-155.

**Grøgaard Stian** "*The Restless Object 12 Conversation on Contemporary Art*" Unipax,  
Metaphor og materiale (Stian Grøgaard og Lotte Konow Lunds intervju med Lawrence  
Weiner.) Oslo 2001:26-35.

**Krauss E. Rosalind:** "Skulpturen idet utvidete feltet". *Avantgardens originalitet og andre  
modernistiske myter* Pax Norsk oversettelse ved Agnete Øye, 2002:35-67.

**Lyotard Jean Franqois:** *Gestus: Det kgl. Danske Kunstakademi København* 1992: 22-27

**Lyotard Jean Franqois:** *Viden og det postmoderne samfund*. Slagmarks Skyttegravserie.  
Danmark 2001: 23-33.

**Mink Janis:** *Marcel Duchamp 1887-1968. Art as anti art*. Taschen, Köln 2000.

**Olsen Kasper Nefer:** *Offer og objekt – en introduksjon til Michel Serres` "Statuer."* Det kgl.  
Danske Kunstakademi København. 1993.

**Owens Craig :** "Den allegoriske impuls- henimot en teori om postmodernisme." *UKS Forum  
for samtidskunst.*, Oversatt av Tore Eriksen. 1993:35-51.

**Doherty O`Brian:** (1976). "Galleriet som gestus" I den hvide kube, Oversatt av Simon  
Sheikh. Rævens Sorte Bibliotek Danmark.2002: 97- 124.

**Jürgen Habermas:** *Borgelig offentlighet, dens fremvekst og forfall*. Gyldendal. Oslo.  
Innledning av Helge Høibraaten, Gyldendal forlag. 2002:IX: XLVII.

**Sanders Karin:** "Indledning." *Konturer. Skulptur- og dødsbilleder fra guldalderlitteraturen*  
Museum Tusculanums forlag. København 1997: 9-18.

**Sandby Mette:** "Hverdagslivets banale arkæologi." *Mindesmærker Tid og erindring i  
fotografiet*. Rævens sorte Bibliotek. Danmark.2001:260-311.

**Sandqvist Tom:** "Det verkligas återkomst- avantgardet inför sekelslutet - Hal Foster".  
*Avantgardet*, Paletten Förlag Göteborg .2000 :156-179.



**Schmedling Olga:** *Art Goes Public*, Kunst i offentlig rom. Press Forlag. 2003:120-128.

**Seip Ingeborg og Faber Charlotte Hege:** *Det urene*. Kulturstudier nr 2 av Norsk forskningsråd. 1998: 7-11

**Skeide Cecilie / Nordby Halvor:** "Subjekt og fortid Inghild Karlsen" *Bricoleurens Messe*. Katalog til utstilling i Lillehammer Kunstmuseum. Labyrinth Press.2003. 5- 13.

**Steihaug Ove-Jon:** "Historien om en fontene". Optrykk i kompendium del I: *Kunst 1950-2000. Jackson Pollock, Marcel Duchamp* Kunsthistorie Mellomfag/hovedfag. Universitet i Oslo.2001:43-47.

**Sheikh Simon:** "*Galleriet som gestus*" *I den hvide kube* Rævens Sorte Bibliotek Danmark.2002:125- 131.

**Sæther Oddrun:** "Kunst og kulturmøter i Nord", Delrapport I: *Evaueringen av statsbudsjettet kap.320, post 74* desember 2004: 1-89.

**Troelsen Anders :** "Skulpturen, stedet og sokkelen" *Synsvinkler på skulpturen. Antologi om skulpturanalyse*. Aarhus Universitetsforlag. Danmark 2002:11-115.

**Wallenstein Olov-Sven:**"Introduksjon" *Minimalism och postminimalism*. Skriftserien Kairos nr.10 Raster Forlag. Konsthøgskolen i Malmö,Umeå 2005: 9-30.

**Wallenstein Olov -Svend:** "Introduksjon" *Nomadologien*. Skriftserien Kairos. Nummer 4. Kungl.Konsthögsskolan. Raster Förlag Stockholm Sverige 1998:179-192.

**Wallenstein Olov-Svend:** " Avantgardens framtider". *Det omöjliga avantgardet*. Tidskriftet Paletten 3/2000:8-15.

**Wallenstein Olov - Sven & Berg der van Erik** "Fra supermarkedet til den nye veien" *Krystallens hevn. Av og om Jean Baudrillard*. Slagmarks Skyttergravserie. Tidskrift for idehistorie. 1992:13-32.

**Winther Jørgensen Marianne og Philips Louise:** *Diskursanalyse som teori og metode*. Roskilde Universitets forlag. 2006.

**Weiner Lawrence:** *Again the Metaphor Problem and Other Engaged Critical Discourses about Art* Springer. Wien New York. 2008: 6-11.

**Ørum Tania, Huang Ping Marianne og Charlotte Engberg:** "Avantgardernes tradition og politikk, "En tradisjon af opbrud. *Avantgardernes tradition og politikk*. Forlaget Spring. Danmark 2005: 7-18

## **ANDRE - KILDER:**

Festivalkatalogen fra 1996. Kunst i natur.

Prosjektbeskrivelse til festivalen – (17.12.95). Nordnorsk kunstnersenters arkiv Svolvær.

Festivalkatalogen fra 1999. NESTE STOPP.

Rapport og regnskap fra festivalen NESTE STOPP ved Astrid Arnøy.

Festivalkatalogen fra 2004. Human Fucking Human.

Utsmykningsfondet for offentlige bygg 2004.

Hefte utgitt av Hedmark kunstsenter og RSU- regionalt samarbeidsvalg for utsmykning ved kunstbanken,

Lofotposten 7 juni 1991.

Lofotposten 24 juni 1992.

Nordlys 3 juli 1996.

Nordlys 27 juli 1996.

Lofotposten 6 juni 1996.

Lofotposten 9 juli 1996.

Lofotposten 16 april 1999.

Lofotposten 2 juni 2004.

## **NETTSTEDER:**

<http://.artlex.com-publicart.html>

<http://www.galleri-se.no/artist/mark-harrington>

<http://www.intermedia.uio.no-ariadne/idehistorie>

[www.kulturrad.no/om/post-74/evaluering](http://www.kulturrad.no/om/post-74/evaluering).

<http://kunst.no/blitzner/index-filer/rhizome.html>

<http://kunst-online.dk/kunstnerlink>

<http://www.lofoten-art.no>

[www.lofotmuseet.no](http://www.lofotmuseet.no)

<http://www.liaf.no>

<http://www.magic-ice.no>

<http://www.nnks.no>

[www.utsmykkingssiden](http://www.utsmykkingssiden)

<http://www.utsmykkingssiden.no/for-kunstnere-og-oppdragsgivere>

<http://www.nordnorsk-klatreskole.no>