Kunstjournalen **B-post**
ISSN 1890-2111

Kunstjournalen **B-post**

3. årgang

nr.1_08

Kunstjournalen

B-post

Kunst som forestillinger om det umulige gjort mulig?

Adriana Alves • Peter Fend • Tone Hansen
Helen & Hard • Susanne Jaschko • Vibeke Jensen
Annette Kierulf • Reinhard Kropf • Sissel Lillebostad
Jørgen Lund • Sarat Maharaj • Paolo Manfredi
Samir M'kadmi • Thomas Pihl • Pikene på broen
Raqs Media Collective • Beathe C. Rønning
Sveinung Unneland • Magne Vangsnes
Ole Mads Sirks Vevle

Innhold 1_08

Bidragsytere: 2
Leder: 5

Ole Mads Sirks Vevle: *Yod Hey Vav Hey* 6
Magne Vangsnes: *Kuna Naku - Overgang* 10
Annette Kierulf og Sissel Lillebostad: *Det besværlige i å se ut over sin egen tid* ... 14
Jørgen Lund: *Befridd fra triumf: Kunst og utopi* 20
Sveinung Unneland *Re-Picturing Flying Reversed / NEEOWRDR* 24
Paolo Manfredi: *Globale svar fra marginale situasjoner: Tingvoll kunsthall* 28
Pikene på broen: *No-Man's Island* 34

B-openseminar 2008: Hot House - Art and Human Ecology
Samir M'kadmi: *Kunst og humanøkologi* 40
Peter Fend: *Regulering av – ikke herredømme over - en verden* 44
Susanne Jaschko: *Det er resultatet som teller, ikke sant?* 48

Thomas Pihl: *Prearticulation* 52
Sissel Lillebostad: *En håpefull og pågående planlegging av muligheter – en samtale med Sarat Maharaj* 57
Reinhard Kropf: *Gjenbruk og parasitter* 61
Beathe C. Rønning: *Snarveien* 65
Tone Hansen: *Arbeidsforhold* 69
Vibeke Jensen: *Blue Wall of Silence* 74
Adriana Alves: *Ekstrakt fra den nye gamle rapporten* 79

Bidragsytere

01_2008

Adriana Alves er billedkunstner bosatt i Bergen. Hun arbeider hovedsaklig med videoinstallasjoner, skulpturer og tekst. Alves er utdannet ved Kunsthøgskolen i Bergen og Konstfack i Stockholm.

Peter Fend er en arkitekt-kunstner som gjennom grafikk og modeller viser forslag til nye energisystemer, villmarksrestaurering og lettvekts megastrukturbyer. Gjennom sitt firma Ocean Earth var han i sin tid pionér innen satellittovervåking og formidlet bilder fra kritiske og sensitive områder til massemedia. Firmaet fokuserer i dag bl.a. på å fremme miljøvennlig energiteknologi. *www.ocean-earth.com*

Tone Hansen er utdannet billedkunstner fra Statens kunstakademi og arbeider i dag som kurator for Henie Onstad Kunstsenter og som stipendiat ved Kunsthøgskolen i Oslo. Hansen har publisert en rekke bøker og antologier: *The New Administration of Aesthetics* (2007), *Hvordan tenke museum i dag?* (2007), *What does Public Mean? Art as a Participant on the Public Arena* (2006).

Susanne Jaschko har doktorgrad i filosofi/kunsthistorie og er seniorkurator og leder for artist-in-residence programmet til Netherlands Media Art Institute. Hun arbeider også som uavhengig kurator. Fram til 2004 var hun kurator for Transmediale. I 2007 kuraterte hun Urban Interface i Berlin og Oslo. *www.sujaschko.de*

Vibeke Jensen er billedkunstner, bor og virker i Norge/NYC. Hennes installasjoner er bl.a. vist på People's Square i Shanghai, Galeria SantaFe i Bogota og under Manhattan Bridge i New York. I 2007 vant Jensen KOROs internasjonale konkurranse om kunst for nytt IT-bygg på Universitet i Oslo. *www.thing.net/~vibekeie*

Annette Kierulf er kunstner, kurator, skribent og høyskolelektor ved Kunsthøgskolen i Bergen. Bosatt på Radøy ved Bergen.

Reinhard Kropf og Siv Helen Stangeland er arkitekter med særlig interesse for det konseptuelle og stedsspesifikke, med et fokus på interaksjon med lokal kunnskap og industri. De deltar på årets Manifesta og i den britiske paviljongen på arkitekturbiennalen i Venezia. *www.hha.no*

Luba Kuzovnikova har MA in Cultural Management fra Manchester University tatt i Moskva og har studert kunsthistorie ved Universitetet i Tromsø, Københavns Universitet og i New York. Hun har drevet Art Hangar Kunstsenter på Klosterøya Solovki i Kvitsjøen. Nå er hun kunstnerisk leder for Pikene på Broen i Kirkenes. *www.pikene.no*

Inger Blix Kvammen er kunstner/kunsthåndverker. Hun er kunstnerisk rådgiver i Pikene på Broen og har vært med fra Pikene ble startet i 1996. Hun har hatt og har en rekke styreverv i kunstnerorganisasjoner. Hun er styremedlem i NK, nestleder i styret i FINN, kunstnerisk konsulent for KORO - nå på Samisk Vitenskapsbygg.

Sissel Lillebostad er kunstner, kurator, skribent og høyskolelektor ved Kunsthøgskolen i Bergen med ansvar for kuratorutdanningen. Bosatt i Bergen.

Jørgen Lund er frilans kunsthistoriker. Han har levert PhD-avhandlingen *Gjenstand, verk, bilde. Kunstteori og tingestetikk på 1900-tallet.*

Sarat Maharaj er kunsthistoriker, født i Sør-Afrika, bosatt i London, professor ved bl a. Critical Studies, Universitetet i Lund, avd. Malmø. Fokus på kulturell oversettelse, sonisk og tekstil kunst. Co-kurator ved bl.a. Documenta XI, 2002, og triennalen i Guangzhou, 2008.

Paolo Manfredi er utdannet maler og grafiker fra Kunstgymnaset i Carrara, Kunstakademiet i Firenze med hovedoppgave i kunsthistorie, han har spesialisert seg i grafikk ved Il Bisonte (Firenze) og i Skapende kuratorpraksis ved Kunsthøgskolen i Bergen.

Samir M'kadmi er kunstner og kurator utdannet ved Ecole des Beaux-Arts i Aix-en-Provence. Han jobber med elektronisk basert kunst, foto, video og installasjon – og er leder for B-open seminaret 2008: *Hot House - Art and Human Ecology*.

Thomas Pihl er billedkunstner, bor og virker i Norge/NYC, er representert i offentlige og private samlinger og har hatt flere store utstillinger i og utenfor Norge. Maleriene hans kjennetegnes av en semi-transparent overflate, som formalt spenner mellom flate og en illusjonistisk dybde.

Beathe C. Rønning er billedkunstner, utdannet ved Vestlandets Kunstakademi i Bergen, Städelschule i Frankfurt am Main og Det Kongelige Danske Kunstakademi i København. Aktiviteter i utvalg 2008: Redaksjonsmedlem i Kunstkritikk.no, styremedlem i PNEK, utstillingen «Konkretiseringer» på Henie Onstad Kunstsenter, «Bildegjenfortellinger» til nye AHUS og kunstprosjekt til Gjenreisningsmuseet i Hammerfest. Rønning bor og arbeider på Sando, nord i Vestfold.

Sveinung Unneland bor og virker i Bergen. Han har sin utdannelse fra Kunsthøgskolen i Bergen, Avd. akademiet og Kunsthochschule Berlin-Weissensee. Høsten 2008 bl.a. aktuell med deltakelse under «Tempo Skien» og «Inland Empire», Christiansands kunstforening. *www.sveinungunneland.org*

Magne Vangsnes har bakgrunn som grafiker. Et behov for å sprenge grafikkens tradisjonelle grenser førte til arbeid med skulpturell grafikk; en fusjon mellom håndlaget papir og eksperimentelle grafiske metoder. Under et studieopphold i Berkley/Oakland i California i 1988 ble møtet med Land Art retningsgivende for videre arbeid. Dette er fortsatt en hovedbeskjeftigelse.

Ole Mads Sirks Vevle er en allsidig kunstner som har markert seg innen video/film, tekst og scenekunst. Han er utdannet ved Nordland kunst- og filmskole og bor i Ålvik, hvor han er tilknyttet Kunstsenteret Messen. *www.olemadsvevle.com*

Kunstjournalen B-post

01 - 2008

3. årgang

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

www.kunstjournalen.no
Kontakt: kunstjournalen@kunstjournalen.no

Ansvarlige redaktører: Sissel Lillebostad og Arne Rygg

Redaksjonsråd:
Jannecke K. Heien, Annette Kierulf, Steinar Sekkingstad,
Bjørg Taranger

Design og sats: Jannecke K. Heien
Satt med Sabon 9,5/13,5 på 100g. Soporset Premium Offset

Trykk: Symbolon Media

Opplag: 4.100

ISSN: 1890-2111

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

Leder

SISSEL LILLEBOSTAD OG ARNE RYGG

i

Utgangspunkt for denne utgaven av *Kunstjournalen B-post* er et idiom; **forestill det umulige gjort mulig**. Dette utsagnet førte til et sett med spørsmål som ble sendt til utvalgte kunstnere og teoretikere. Et av spørsmålene vi stilte var hvorvidt sentrale deler av kunsten i dag artikulerer seg i spennet mellom det visjonære som utopi og det visjonære som dystopi. Vi spurte også om utsagnet kan oppfattes som en kunstens jobbeskrivelse.

ii

I en verden som egner seg til å framkalle angst for framtiden og usikkerhet om vår felles vurderingsevne, en verden der offentlige verdier blir desimert og overlatt private og der det ser ut til at den hensynsløse vinner, blir det dystopiske perspektivet lett å holde fram som både ugjendrivelig og uunngåelig.

iii

Parallelt med negasjonsutforskende strategier finner vi også kunst som går inn i sosiale og politiske virkefelt med direkte kritikk og forslag til alternative løsninger. Det kan se ut som om store deler av kunsten har tatt til seg oppgaven med å skulle skape sprekker i den naturaliserte orden og gi oss glimt av «noe annet» som realiserbare alternativ; med andre ord artikulere håp.

iv

Bidragene som følger utgjør et spekter av erfaringer, påstander og refleksjoner i bilder og ord. Forskjelligheten ligger i ulike innfallsvinkler og arbeidsmetoder, men også i at det som gjenspeiles er prosjekter i ulike faser. Noen av de inviterte bidragsyterne ble oppfordret til å utvikle et kunstnerisk bidrag spesielt for *Kunstjournalen B-post*, andre ble oppfordret til å presentere et eksisterende arbeid, atter andre ble spurt om å skrive. Bidragene som kom inn fulgte ikke alltid denne oppdelingen. I forhold til det å skulle undersøke forestillinger om det (u)mulige er der ikke alltid så klare skiller mellom forhistorier, dokumentasjon, teoretiske betraktninger, presentasjoner, utopiske planer og kunstverk.

v

Det mulige er det realistiske, synlige og gripbare. Det er det som finnes og det som betyr noe. Det er det en har å velge mellom; hverdagens, rutinens og politikkens område. Det umulige – det ikke-mulige – eksisterer ikke for det mulige, eller; det representerer det muliges (u)mulige overskridelse; muligheten for at morgendagen har andre muligheter enn dagen i dag.

vi

Det mulige, viser det seg, strekker seg iblant utover det vi kan forestille oss.

vii

I skrivende stund opplever vi et «finansielt krasj i sakte kino», der tankemodellene som har formet finansmarkedet kollapser. *Dagens Næringsliv* hevder i en kommentar 11.10 at «det utenkelige kan skje» og at den reelle risikoen i realiteten er hinsides det teoriene anskueliggjør.

viii

«Det umulige gjort mulig» synes som et paradoks, og noe en ikke skulle tro det var mulig å øyne forestillinger om. Men om det mulige og det umulige betraktes som relativt til tid og sted, peker utsagnet på en pågående utveksling mellom forestillingsevne og virkelighet. Utsagnet berører med det et dyptgående menneskelig anliggende.

ix

For kunsten kan dette bety et fokus på det heterogene, mangfoldige, det utydelige og det ambivalente – både i produksjon og resepsjon. Utfordringen blir da å stille seg åpen – også for uanseelige og nærmest trivielle alternativ.

x

Eller for å stille et nytt spørsmål: Hvordan ser det ut, det tåketette landskapet rett på utsiden av det vi anser som mulig, der erfaring og hypoteser kolliderer? Og hva blir igjen etter kollisjonen?

Sissel Lillebostad og Arne Rygg

Yod Hey Vav Hey

OLE MADS SIRKS VEVLE

Yod Hey Vav Hey

En gang en natt hadde jeg en drøm; jeg snakket med en liten gutt, jeg sa: (det følgende er fritt basert på hukommelsen og imaginasjonen):

Som kunstner, iallefall en slags kunstner (jeg tilføyer "en slags" for ikke å gjøre identifikasjonen mellom meg og kunstner total, men for å beholde en slags distanse, og for å tydeliggjøre de glidende overganger mellom forskjellige funksjoner man som støv og aske kan inneha). Som en slags kunstner (støv og aske) oppfatter jeg kunst som et viktig virkemiddel (aldri et mål i seg selv) i den daglige kampen mot/om virkeligheten. Kunsten må og skal strebe oppover og nedover. Det vil si, insistere på å være et bindeledd mellom det mulige (denne verden) og det umulige (den kommende verden).

-det er logisk umulig at noe eksisterer. Livet, universet er en logisk umulighet. Videre; Det er logisk umulig at vi har denne samtalen. Det er fra et logisk ståsted umulig at samtaler overhodet kan finne sted. For det forutsetter en rekke faktorer; deriblandt den umuligste av dem alle, eksistensen, livet som puster, snakker, som igjen danner grunnlaget for den verden som vi bor og puster og drømmer. Det er her, innenfor det som er komplett umulig, at vi bor og puster, diskuterer, drømmer. Vår verden er en umulig verden.

Han svarte:

-det er tilsvarende logisk umulig at noe ikke eksisterer. Det er logisk umulig at livet, universet ikke skulle ha eksistert. Ennvidere; Det er fra et logisk ståsted tilsvarende umulig at vi ikke skulle hatt denne samtalen. Livet, universet, møter mellom forskjellige elementer (det være seg personer, ideer, vanndråper, galakser, etc.) har ingenting å gjøre med hva som er logisk mulig og logisk umulig. Vestens største villfarelse, er og har lenge vært, at tid og rom har utstrekning. Tid og rom har ikke utstrekning. Alt eksisterer (her og nå!), Alt som har vært, er, og som kommer til å være, eksisterer (nå, uavhengig, på tross av, tid og rom). Den som drømmer, forstår først i etterkant at drømmen var en drøm (dette gjelder også selvrefleksive drømmer), denne erkjennelsen underslår på ingen måte selve drømmen, den fortsetter sin eksistens, både før, under og etter opplevelsen av selve drømmen. Drømmen tydeliggjør sannheten; rom og tid har ikke utstrekning, det er ikke forskjell på subjekt og objekt. Formulert annerledes; rom og tid er identisk, subjekt og objekt er identisk, virkelighet og ikke-virkelighet er identisk. Det som er mulig er identisk med det som er umulig. Det som gjør at vi, støv og aske, oppfatter det som om at tid og rom har utstrekning, som så knyttes opp mot logikk, har med en grunnleggende persepsjonell og kognotiv feilslutning, en fundamentell feilslutning som utgjør en viktig del av vår konstitusjon (alle mennesker),

Kunst er som alle andre disipliner en fortolknings-disiplin (av virkeligheten). Men en fortolknings-disiplin som søker, ikke å bekrefte (ideelt sett), men å vokse seg ut av sitt gode skinn (så å si). Kunstnens største styrke og svakhet er dens frihet. Svært ofte svikter kunsten seg selv, fordi den går seg vill, den vet med nødvendighet ikke hvor den skal, for der den skal, har den ennå ikke vært, og den vet derfor ikke hvor dette er. Kunsten blir virrende rundt sammen med den virrende kunstneren, og betrakteren.

Når det så er slått fast at verdens eksistens ikke kan forståes utifra logiske prinsipper. Hvorledes skal man så forklare verdens eksistens? Nåde? Mirakel?

Et sentralt spørsmål: Hvorfor har naturen tillatt frembringelsen av mennesket? Eller formulert annerledes: Hvorfor har naturen frembragt natur som er seg selv bevisst som natur (dødelig), men som allikevel stadig vekk glemmer sin status som natur? Eller formulert annerledes: Hvorfor har naturen tillatt frembringelsen av en skapning som er i stand til å gripe direkte inn i naturens orden, og i verste fall, skape uorden (les: verdens undergang), og i beste fall skape mere orden (les: verdens overgang). Det største Mirakelet er ikke at verden eksisterer, men at vi eksisterer på en slik måte at vi glemmer Mirakelet. Det er denne glemselen som muliggjør oss, og som muliggjør den frie vilje (den frie kunstneriske aktivitet).

Ideelt sett skal kunsten få meg til å forstå at virkeligheten er noe mere og noe annet enn det som jeg trodde at den var.. kunsten, ved å fritt kunne benytte seg av virkemidler, hentet fra fjern og nær, som den så sammenstiller, skal jeg som betrakter (kunstneren er også en betrakter, en slags) forstå, eller rettere sagt ane, eller fornemme, sanse, noe bortenfor det fysiske kunstverket. Ideelt sett skal kunsten få meg til å forstå at den fysiske virkeligheten kun utgjør (ett forsiktig anslag) 1 prosent av den totale virkelighet.

Svært ofte erfarer jeg at det er innenfor religionens område at jeg virkelig blir utfordret. Kanskje fordi dette fortolknings domenet har et rikere arsenal av språklige virkemidler /symboler / metaforer .. som vibrerer..

I begynnelsen av Guds skapelse av himmelen og jorden, mens jorden ennå var øde og tom, og det var mørke over det store dyp, og Guds ånd/ vind, svevde, eller rettere sagt VIBRERTE over

Spørsmål: Hva er det jeg forsøker å formidle?

Svar: Jeg forsøker å formidle at det er umulig å formidle (fatte dybden) hvordan det hele oppstod. Eller for å sitere en rabbi som jeg i farten ikke husker navnet på, han sier noe slikt som (fritt oversatt); "Vi kan ikke fatte dybden av hele skaperverket, det er umulig, men vi kan fatte en liten flik, det er mulig, av det Hele, og det er denne fliken vi beskjeftiger oss med og som vi forsøker å utgrunne." Altså at det et eller annet sted, finnes et berøringspunkt mellom det som er

Øde og Tom. Et evig mørke. En røst, og lys overalt.

Universets eksistens beror på et mirakel, og har ingenting med logikk å gjøre. Alt som skjer er et under, og det kan ikke forklares.

Er det bare jeg som sitter med en sterk følelse av at noe er uforløst..

Hvorfra kommer motstanden? Hvorfor er det slik at (nesten) hver eneste molekyl i kroppen (kjødet) ikke vil at jeg skal tenke. Er det fordi kroppen vil ha meg for seg selv? Hvorfra kommer ønsket om å konfrontere motstanden (det umulige)?

På en eller annen måte har jeg følelsen av at det finnes flere virkeligheter som er gjensidig avhengig / uavhengig av hverandre. Denne Verden og Den kommende Verden, eller Verden som Kommer. En verden som er synlig (materie) og en verden som er usynlig (anti-materie). Det er ikke noe spesielt med meg som eksisterende, det spesielle er knyttet opp mot eksistensen som sådan og hvordan jeg møter min eksistens, hvordan jeg spiller ut min rolle, eller hvordan jeg spilles ut av min rolle. I det øyeblikket jeg ser en hendelse, så har hendelsen allerede inntruffet. De fleste liv leves på etterskudd. Man ser og forholder seg til livets virkninger, og ikke dets årsaker.

v.1 På grunn av Begynnelsen skapte Gud Himmelen og Jorden.

v.1 Med (hjelp av) Begynnelsen skapte Gud Himmelen og Jorden.

v.1 Begynnelsen Skapte Gud.

Kunstens hensikt er å få oss til å føle at livet er noe som vibrerer. På (noenlunde) samme måte som Guds Ånd vibrerte over det store dyp.

Hver tanke er et lys. Det vil si; En tanke er en form for elektromagnetisk stråling.

Begynnelsen. Herfra starter Alt. Før dette punkt kan vi ikke vite noe. Verden ble skapt. Vi vet ikke hvordan, vi vet ikke hvorfor, men vi vet at jorden er skapt, vi vet ikke hvem som skapte verden, men vi vet at noen skapte den, ellers kunne vi ikke gjort denne observasjonen (at verden er skapt) og jeg kunne ikke kommet med denne påstanden (at verden er skapt av noen). Jeg er skapningen som uttaler meg om skapelsen og derav skapelsen som taler om sin skapelse gjennom skapningen, meg.

I begynnelsen skapte Gud Alfabetet. Dette kan man lese utifra den hebraiske grunnteksten, hvor det står skrevet (det følgende er en transliterasjon); bereishit bara elohim et hashamayim v´et ha´arets.

Den kjente jødiske bibelkommentatoren Ramban (navnet er ett akronym satt sammen av forbokstavene av hans fulle navn; **R**abbi **M**oses **b**en **N**achmides) sier ang. "og det var mørke over det store dyp", at dette mørke er en ild; ild kalles her mørke, fordi ild i sin grunnform er mørk.

v3. "og det var ild over det store dyp"

Angående Guds navnet j-h-v-h: Denne bokstavkombinasjonen inneholder erkjennelsen av at ____ er, har vært, og kommer alltid til å være. Siden dette er noe vi ikke har mulighet til å fatte dybden av, er det forbudt å uttale dette navnet, slik at det ikke skal bli en tom frase som vi lirker av oss. Istedet skal j-h-v-h uttales adonai, som betyr Mester, siden dette er en mental størrelse som vi kan forstå og relatere oss til.

Hva var det jeg tenkte?

Verden er en illusjon. (Men en virkelig illusjon.) En illusjon i betydningen av at det er noe som er imidlertidig, forstått som, ikke permanent.

Hver bokstav er en bevissthet. Det vil si; Hver bokstav tillater en bestemt form for tenkning. En bestemt elektromagnetisk stråling, en bestemt energi-struktur.

Et sentralt spørsmål innen bibeltolkningen er; "hvorfor åpner Bibelen med Skapelsesberetningen?" I det Bibelen primært er en lovbok som omhandler det jødiske folkets pakt med Gud, ville det ikke vært mere naturlig å starte Bibelen med det første påbudet som Gud gir nasjonen Israel; "Denne måneden skal være nyttårsmåneden for dere. Dere skal regne den for den første måneden i året." 2.mos. 12:2

Begynnelsen. På dette tidspunktet er jorden øde og tom. Ingenting eksisterer, ennå. Alt er i en potesiell tilstand. Og så, LYS, en røst.

Først: Mørkt mørke mørker.
Og så: Lyst lys lyser.
Nå: Mørket Lyser / Lyset Mørker
Siden: Lyset lys lyste
Slutt; Mørket mørk Mørkte.

vannet. Da sa Gud: "Bli lys!" (ye-hi ohr) Og det ble lys! (va-ye-hi ohr).

Målet er ikke å finne den Ene riktige tolkningen, men derimot så mange tolkninger som overhodet mulig, i det hver nye tolkning er med på å kaste nytt lys på den forutgående tolkningen, som så igjen kaster nytt lys på den nye tolkningen, som så igjen... etc. Det er dette som er den muntlige Tora´ens prosjekt. Hvert ord i Tora´en har sytti ansikter. Målet er at alle ansiktene skal skue alle ansiktene. Når det skjer, da kommer Messias..

Hver bokstav er en kanal.

Det er blitt sagt at Tora´en alltid har eksistert (svart ild på hvit ild), at den er Universets DNA, Universets plantegning, så å si. Vi har bokstavkombinasjonen, nå gjenstår kun tolkningen.

Direkte oversatt betyr ordet Elohim (Gud) "mektig kraft."

v.1 I begynnelsen skapte en mektig kraft himmelen og jorden.

og så våknet jeg. Da forstod jeg at drømmen bare hadde vært en drøm.

יהוה

Denne teksten er skrevet av Ole Mads Sirks Vevle.

Kuna Naku – Overgang

MAGNE VANGSNES

«Kuna Naku – Overgang» var opprinnelig planlagt som et millenniumsprosjekt. 28 epletrær skulle blomstre ved årskiftet 2000/2001 i Bergens Kunstforening.

Metoden var i samarbeid med Planteforsk Njøs utprøvd med tre trær året før. Det var likevel vanskelig å vite om trærne ville tåle å bli flyttet til Bergen og om det ville fungere i stor skala å framskynde vårblomstringen med et halvt år. Ekstra usikkerhet ble det i og med at utstillingen – og dermed blomstringen - på kort varsel måtte forskyves en måned fram til 1. desember 2000.

Høsten 1998 ble trærne som skulle brukes valgt ut og stukket for å sikre en rik blomstring. Epletrærne ble tatt opp av jorda på Hermansverk i Sogn i mars 1999 for å bli drevet til tidlig blomstring i drivhus. Deretter ble de satt i kjølelager for å simulere tidlig høst og vinter. Utpå høsten 2000 ble de flyttet tilbake til drivhusene der vårens lys og varme ble simulert.

Transport til Bergen var en utfordring midt på vinteren. For at trærne skulle bli akklimatisert, ble de plassert oppe på kunstforeningens loft. To dager før åpningen ble de så satt inn i utstillingssalen i et jordsmonn utformet slik at det kan minne om en sarkofag. Og det gikk bra. Blomstringen begynte på beregnet tidspunkt.

Under utstillingen ble døgnet snudd for trærne gjennom at de ble gitt kunstig dagslys om natta. I galleriets åpningstid på dagtid var der vanlig innelys, noe epletrærne oppfattet som natt.

Tittelen «Kuna Naku – Overgang» er basert på sammensetning av første del av ordene kultur og natur.

Prosjektet ble muliggjort gjennom samarbeid med Bergens kunstforening og økonomisk støtte fra Kulturby Bergen 2000, Bildende Kunstneres Vederlagsfond og Sogn og Fjordane fylkeskommune.

Det besværlige i å se ut over sin egen tid

SISSEL LILLEBOSTAD OG ANNETTE KIERULF

Manifesta, den europeiske biennalen for samtidskunst som skifter visningssted for hver gang, fant i år sted i fire byer i Trentino, den autonome, italienske regionen i Sydtyrol, i perioden 19. juli-2. november 2008. I én av byene, Bolzano, hadde Raqs Media Collective kuratert utstillingen «The Rest of Now» i bygningen Alumix, som tidligere huset et aluminiumsverk. Raqs Media Collective ble grunnlagt i 1992 og består av Jeebesh Bagchi, Monica Narula og Shuddhabrata Sengupta, alle fra New Delhi hvor gruppen har sin base. Raqs arbeid inkluderer en rekke ulike disipliner, som medierelatert arbeid, teori og historieforskning og deres prosjekter er vist på bl.a. Documenta og Veneziabiennalen.

Annette Kierulf og Sissel Lillebostad møtte Shuddhabrata Sengupta i Bolzano i juni for å snakke om valget av utstillingstema, om det potensielt problematiske i det å benytte gamle industribygninger til samtidskunst og om kunstens økende fokus på historisk arkivmateriale.

Kunstjournalen (K): Hvorfor valgte dere avfall som konsept for utstillingen «The Rest of Now»?

Sengupta (S): Fordi konseptet avfall, eller hvordan vi tenker på skrap, danner en konseptuell forbindelse mellom historiske hendelser og nåtiden. Som du vet vil det etter ulykker eller en kollisjon alltid være noe som blir etterlatt, noe overflødig. Kollisjonen i vår tid er når kapitalismen konfronteres med livet. I dag er det denne prosessen som frambringer det overflødige, eller avfallet. Men vi tenkte også på hvordan denne situasjonen er generert og hvordan den åpner for refleksjoner rundt framtiden. Derfor er den en bro mellom vår verden som kontinuerlig produserer avfall, fortiden – restene som vi er satt sammen av – og framtiden, det som skal komme. Det er altså en måte å se nærmere på dette forholdet mellom de tre sidene av tid: nå, eller den pågående nåtid om du vil, fortiden og framtiden.

K: Vi henter det neste spørsmålet direkte fra essayet deres i Index*, en av katalogene til Manifesta 7. Der skriver dere blant annet: «Hvordan kan en historisk betraktning unngå nostalgiens apati?» Kan du også si noe om det at vi befinner oss i akkurat denne bygningen, Alumix, som er en nedlagt aluminiumsfabrikk, og i dette området, Trentino?*

S: Det er alltid fristende å skape en fetisj av en slik bygning, å bli overveldet av dens nostalgiske ideal. Men vi er interessert i å se på hvordan steder som dette kan være arbeidsplasser, hvordan de kan skape og gi liv til konsepter og ideer snarere enn bare å være påminnelser om noe som er tapt og som vi sørger over. Derfor rettet vi oppmerksomheten mot mulighetene for å skape en nøye avstemt balanse mellom de mer organisatoriske sidene ved restaurering, og en restaurering som faktisk lar oss reflektere over tilstedeværelsen av nåtiden i en bygning. Problemet med de nostalgiske prosessene er at de kan gjøre det umulig å fungere her, slik at vi blir utenforstående. Dette er jo ikke en ruin. Det er en arbeidsplass. Det er heller ikke en bygning som later som om den ikke er preget av tidens tann. Så restaureringsarbeidet og inngrepet en utstilling som denne gjør, må planlegges nøye og balanseres mellom på den ene siden restaureringens utradering, og på den annen side romantiseringen av ruinen. Begge disse fellene må unngås, og det gjenspeiles da også av at arbeidene og utstillingen anstrenger seg for å gå klar av akkurat dette.

K: I essayet deres introduserer dere konseptet «langsommere, mildere, dypere», som et slags motstykke til den moderne maksimen «raskere, høyere, sterkere». Dette kommer også til uttrykk i selve utstillingen. Hvordan har dere som kuratorer arbeidet med dette konseptet?

S: Det er et utsagn, formulert av dydene: «lentius, suavius, profundius» (langsommere, mildere, dypere), som ble mottoet for all vår forskning i dette området. Det er hentet fra et essay skrevet av Alexander Langer,[1] som regnes som en svært viktig del av den kollektive hukommelsen til Sør-Tyrol. Han nektet å gå i den fellen som den sosiale og politiske identifiseringen la opp til,

Alumix, Bolzano.
Foto: Andrea Pozza

han var interessert i forholdet mellom industri og økologi, og han var en aktiv fredsmegler i en videre, europeisk kontekst. Dessuten levde han et fantastisk liv med et anstrøk av poetisk tragedie. Det å lese verkene hans for å bli bedre kjent med arven etter ham, ble et viktig utgangspunkt for vår egen kuratorvirksomhet. Derfor er det interessant å ta disse prinsippene, som til en viss grad springer ut av historien til denne regionen, og regenerere de gjennom en utstilling som denne. Og særlig når vi snakker om motsatsen til de olympiske dyder: citius, altius, fortius (raskere, høyere, sterkere), reflekterer vi over mulige kontraster til raske endringsprosesser; prosesser med skiftninger som ikke samtidig skaper monotoni eller en konstant repetisjon. I denne utstillingen er rytmen mellom arbeidene og mengden av oppmerksomhet hvert verk kan bære, av stor betydning. Den konseptuelle arkitekturen blir dermed minst like viktig som den besøkende. For oss som jobber med utstillingen er det ikke noe hierarki mellom disse tingene. Vi kan ikke lage et intellektuelt rammeverk rundt en utstilling, hvis vi ikke på samme tid blir stimulert av nærværet til publikum. Det rimer jo ikke. En utstilling er ikke bare en innholdsfortegnelse, den må leve. Og dette livet skapes i samspillet mellom den besøkende og verkene som er utstilt. Fordi vi også jobber som kunstnere, er vi veldig oppmerksomme på den tiden og den aktsomheten (attention economy) det tar å bli involvert i et verk. Når en kompleks videoinstallasjon settes opp, ønsker du ikke at publikum skal se på den i tre

minutter for så å gå sin vei. Du ønsker et engasjement. Derfor har vi planlagt utstillingens tidsaspekt svært nøye, slik at du får tid til å puste, til å tenke, tid til å bevege deg mellom verkene. Ingen av verkene skal være neglisjerte fotnoter til noen få store «stjernearbeider». Som kuratorer gir vi samtlige av verkene oppmerksomhet på egne premisser, de blir ikke vist for å tilfredsstille vår intellektuelle forfengelighet eller imponere publikum. De har en jobb å gjøre. De skal drive fram argumentasjon.

1900-tallet handlet mye om å skyve folk inn i glemselen, og hvis man overlevde det århundret, tror jeg man befinner seg i en tilstand der man blir nødt til å tenke over hva som skjedde.

K: Hvorfor er det slik at kunstnere og kuratorer er så opptatt av å reflektere over den nære historien? Mangler denne type aktivitet i resten av samfunnet?

S: Vi lever i en underlig tid. Vi lever helt på begynnelsen av 2000-tallet, og 1900-tallet var en komplisert og vanskelig tid. Det var som fem århundrer komprimert i ett. 1900-tallet handlet mye om å skyve folk inn i glemselen, og hvis man overlevde det århundret, tror jeg man befinner seg i en tilstand der man blir nødt til å tenke over hva som skjedde. Derfor er det ikke overraskende at en hel del samtidskunstnere arbeider med arkiv, undersøkelser av hukommelsen og lignende. Kanskje det er helt nødvendig akkurat nå. Det er ikke sikkert det alltid vil være slik, men nå virker det som om dette er noe vi alle bør gjøre.

Det kollektive forfatterskap

K: Det bringer meg over på neste spørsmål, som har å gjøre med det kollektive. Når dere her bruker arkivet som kuratorisk grep, går dere også på en måte inn i det kollektive minnet, og dermed blir det kollektive minnet omformet, muligens endret totalt. Kan du si noe om det?

S: Vi er et kollektiv. Det arbeidet som vi i Raqs Media Collective gjør, beveger seg i skjæringspunktet for vår felles nysgjerrighet. Arbeidet kan ses som arkivet for de tankene vi har gjort oss som kunstnere. Dette har utvilsomt å gjøre med vår interesse for kunstnerrollen som noe som ikke nødvendigvis er knyttet til individets selvstendighet. Fordi kultur skapes underveis, skapes den også i en logisk, konverserende modus. Det er bare i de siste århundrene at ideen om kunstnerens individuelle synsvinkel har hatt gyldighet, og jeg tror strengt tatt dette er et forbigående fenomen. Du kan se dette tematisert av den fantastiske bussen til Piratbyrån, som feirer mulighetene som gjøres tilgjengelig gjennom nye nettverksmodeller. Denne praksisen forkynner ikke opphavskvinnens snarlige død, den forkynner en mangfoldiggjøring av opphavskvinner og nettverkene dem imellom. Og det peker fram mot et fellesskap av skapende handlinger, framfor slutten på den skapende handling (the creative act). Mange kunstnere blir engstelige når du foreslår å reflektere over ikke-individualistiske former for kunstnerisk virksomhet. De frykter at de vil bli usynlige. Jeg tror det er motsatt. Desto mer involvert et individ er i samarbeid med andre, desto mer kan de skape handlinger av sosial betydning. Denne utstillingen artikulerer mye av denne tenkningen. Men de inviterte gruppene er ikke med på «The Rest of Now» fordi de er kollektive. Vi er ikke interessert i kollektiv for kollektivets skyld. Vi er interessert i hva som blir mulig når det kollektive opererer. Bedrifter som ødelegger planeten er også i en forstand kollektiver. Det er ikke slik at det å opprette et kollektiv i seg selv borger for en bedre moral.

K: Tror du at dette også er en slags filosofi eller holdning som går mot den kommersielle kunstscenen, der enkelte har blitt hausset opp og dermed blitt en del av kunstmarkedets merkevarer?

Mange kunstnere blir engstelige når du foreslår å reflektere over ikke-individualistiske former for kunstnerisk virksomhet. De frykter at de vil bli usynlige. Jeg tror det er motsatt. Desto mer involvert et individ er i samarbeid med andre, desto mer kan de skape handlinger av sosial betydning.

S: La meg si det slik: Dette er ikke ment som et motsvar. Hvis man går imot noe, gir man det samtidig betydning. Den kommersielle kunstscenen må gjøre seg fortjent til sin betydning. Jeg tror ikke den automatisk fortjener den. Av og til kommer det noe godt ut av den kommersielle praksisen, andre ganger ikke. Men la meg si det på en annen måte. Jeg tror dette er et problem forbeholdt kunstverdenen, det er for eksempel ikke et problem innen vitenskapen. Det gjør ikke vitenskap bedre enn kunst, det betyr bare at kunstverdenen har litt å ta igjen, sånn rent generelt. Når vitenskapelig arbeid og forskning skal gjøres, samarbeider nettverk av laboratorier over hele verden. Noen av disse er destruktive, andre gjør ting som redder liv. Det er ikke et spørsmål om moral, det er bare et slik det er. Hvis du lever og virker i en struktur basert på nettverk, vil du skape nettverksarbeid.

Zilvanas Kempinas: ***Skylight tower**, 2008*. Magnetiske bånd. Foto Wolfgang Trager.

Kunstverdenen er i ferd med å lære seg dette, men har langt igjen.

Denne gamle ideen om å være alene og jobbe isolert, som også har formet ideen om avantgarde, mener vi er helt irrelevant i dag. Innenfor matematikken kan man for eksempel ikke forestille seg at nye ideer vokser fram i isolasjon. Matematikere er nødt til å samarbeide i prosessene. Men det finnes fremdeles kunstnere som mener at de beste arbeidene deres blir til mens de rører rundt i sin egen kaffekopp.

Det handler ikke bare om en resirkulering av de tingene vi kaster, men også av forkastede ideer, det som utrangeres og kasseres av vår bevissthet. Dette går selvsagt rett inn i kjernen av kampen om intellektuelt eierskap, det handler om retten til å reprodusere kultur og å konsumere reprodusert kultur.

Intellektuelt eierskap og den estetiske scenen

K: Dere har kuratert inn verk fra aktører som operer i utkanten av kunstverdenen, ofte i flere typer miljøer.

S: Vi er veldig skeptiske til hele ideen om kunstscenen og dens ulike miljøer. Vi registrerte et slektskap mellom ulike måter å gjøre ting på, slektskapet mellom la oss si Piratbyrån[2] og verk om intellektuell eiendom av Lawrence Liang,[3] som *Pandoras Index*. Dette slektskapet kan være vanskelig å få øye på, men det eksisterer. Disse forbindelsene overskrider samtidig forestillingen om avgrensede problemstillinger og lukkede kretser.

K: Det er blitt forsket en del på hvordan vi forholder oss til informasjonsstrømmen i hverdagen vår. Avfallsproblematikken handler mye om hvordan verden konstrueres. Vi mottar og kvitter oss med enorme mengder informasjon hvert sekund. Verden, slik vi opplever den, er en konstruksjon basert på hva som kastes og hva som beholdes. Hvordan ser du på dette i ditt arbeid med historisk arkivmateriale, og hva tenker du om at informasjon kastes bort på denne måten i vår verden?

S: For å komme tilbake til Langers tema om resirkulering av oppmerksomhet: Det handler ikke bare om en resirkulering av de tingene vi kaster, men også av forkastede ideer, det som utrangeres og kasseres av vår bevissthet. Dette går selvsagt rett inn i kjernen av kampen om intellektuelt eierskap, det handler om retten til å reprodusere kultur og å konsumere reprodusert kultur. I utstillingen finnes et verk av en litauisk kunstner, Zilvanas Kempinas. Det er et skulpturelt verk, en veldig lett, men samtidig svært monumental skulptur, plassert midt i hjertet av bygningen, laget av kasserte videofilmer. Kanskje hadde man fått fram bilder hvis man dro en magnet over båndene. Dette kan fungere som et symbol på hvordan vi forholder oss til det som vanligvis forkastes av bevisstheten vår.

Sanjay Kak: ***A Shrine to the Future: a Memory of a Hill***, 2008
Mixed Media Installasjon, Foto: Wolfgang Trager.

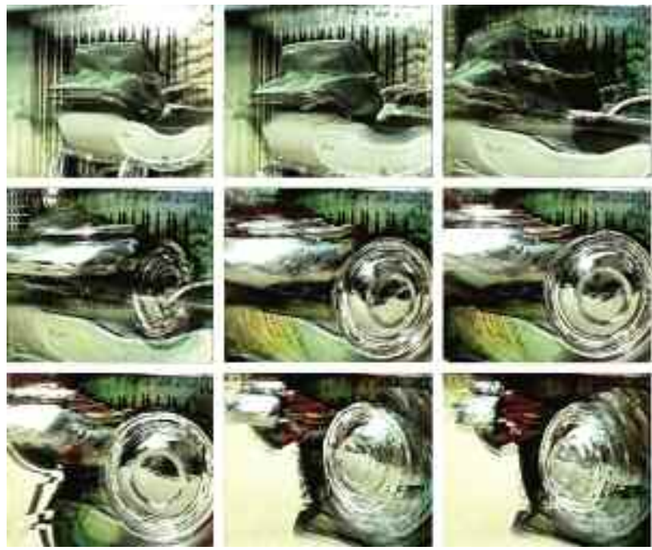
Hvordan kan dette kasserte materialet komme til syne igjen? Store deler av denne utstillingen problematiserer nettopp dette. I utstillingen finnes det et veldig spennende arbeid av Sanjay Kak, en filmskaper fra India som jobber mye med dokumentar. Arbeidet er laget ved hjelp av post-it-lapper. Det tar form av et slags notat til ham selv, der han reflekterer over prosesser hvor materialer, i dette tilfelle et fjell av Bauxitt, brytes ned og omdannes til aluminium. Kanskje er det bare et utkast til en film, vi vet ikke. Post-it-lapper er noe folk vanligvis kaster etter bruk, mens her har de blitt drivkraften i arbeidet, og jeg synes det er et vakkert og poetisk verk. Og det forholder seg igjen til en film om aluminium som Graham Harwood har laget, der han tar filmlengder fra aluminiumindustriens eget arkiv og bruker regneprosedyrer, algoritmer, for igjen å dele filmmaterialet opp i nesten ugjenkjennelige biter. Det skal mange lag med historie og kassert materiale til for at tilbakevendende ideer forblir produktive og fruktbare.

Rammen rundt, og teksten til denne utstillingen, er utdrag fra et arbeid vi gjorde for noen år siden, og som vi har tatt opp igjen her i Bolzano. Verkets tittel er *With respect to residue* (Med respekt for avfall). Det ligger et skjult sitat i den passusen, with respect to residue, en subtil henvisning til den første utgaven av *Kapitalen*, der Marx snakker om arbeid og det som blir til overs. Når verdien er hentet ut av arbeid blir det en rest tilbake, definert som avfall eller kassert materiale.

Arkivenes produktive fruktbarhet

K: Avslutningsvis ville vi gjerne komme inn på et verk av Harun Farocki, Respite, *som vi så i Fortezza.*[4] *I denne stumfilmen der Farocki bruker arkivmateriale fra andre verdenskrig, legger han inn sine egne tolkninger ved hjelp av tekstblokker. I filmen ser vi blant annet folk som venter på å bli transportert til Auschwitz. Folk venter tålmodig på plattformen, de står inne i godsvogner mens kamera følger dem, SS-mennene står og prater sammen. Alt ser liksom så avslappet ut. Folk inne i godsvognene hjalp til og med soldatene med å stenge dørene. De kunne umulig vite hva som venter dem. Og så er det dette lille glimtet – et ansikt som titter ut, øyeblikket som passerer – inn i framtiden, det ukjente. Man kan jo ikke vente seg det uventede, det ukjente. Kan du begrunne valget av denne filmen?*

S: Arbeidene til Harun Farocki tar for seg noe som er veldig viktig i diskusjonene vi har i Raqs Media Collective. Og kanskje særlig denne filmen, som vi så i fjor da han var i Delhi for å snakke med oss om de siste arbeidene sine. Filmen treffer og griper direkte inn i de formidlingsgrepene vi, i samarbeid med de andre kuratorene, har valgt i Fortezza. Som kuratorer ønsket vi å jobbe med lyd og lys og bilde, ikke i konflikt med hverandre, men hver for seg. Siden vi er interessert i denne ideen om scenarier – i disse projeksjonene vi gjør inn i framtiden, men også i det som ikke kan projiseres inn i en framtid – så vi her en mulighet for å reflektere rundt lys og lyd og gjenfortellinger i filmen. Og Farockis *Respite* er et utrolig stykke kunst. Fordi vi er i den situasjonen at vi vet, vi vet hva som skjedde, vi har sett bildene som viser hva som hendte disse menneskene – i deres framtid, som er vår fortid. Vi kan si at disse bildene er en del av vårt kollektive minne. Og når man ser *Respite*, opplever man samtidig en mental projisering av Alain Resnais film *Night and Fog* (*Nuit et brouillard,* 1955). Du kan ikke la være. Her ser vi en interessant forbindelse mellom to generasjoner filmmakere, som også berører forhold som kinoens historie, filmens historie og historie generelt. Dette bringer oss tilbake til arkivenes produktive fruktbarhet. Det skaper noe mer enn det materialet som arkivet består av, fordi vi skaper forbindelser på et mentalt plan. Når vi ser *Respite* forholder vi oss med ett til et helt sett av filmhistorie. Og at dette skapes av de nærmest nevrologiske overføringene som foregår, er noe av det jeg mener er det mest spennende med samtidskunsten i dag. Det gjør oss i stand til å utvide bevisstheten vår ved å hente fram og ta i bruk ting som vi selv har kassert, spor og avfall fra den berøringen vi har med historie og kultur.



Graham Harwood: ***Aluminium***, 2008
Bok 21 x 23 cm, video projeksjon, ***Algorithmic sequence.***

[1] Langer, Alexander, f. 1946 i Sterzing, Sydtyrol, død 1995. Lærer, journalist og politiker. Aktiv i Lotta Continua, en venstreorientert organisasjon i Italia på 70-tallet før han gikk inn i partiet De Grønne i Bolzano og ble medlem av regionalrådet for Trentino-Sydtyrol i 1978. I løpet av 1980-tallet ble han medlem av Europaparlamentet og president for De Grønne samme sted i 1989. Var spesielt involvert i arbeidet for fred i tidligere Jugoslavia etter de etniske krigene på 90-tallet. Kilde: Alexander Langer Foundation.

[2] Piratbyrån er en svensk interesseorganisasjon som konsentrerer seg om spørsmål om opphavsrett, piratkopiering og personlig integritet for nettbrukere. Kilde: http://www.piratbyran.org/.

[3] Lawrence Liang startet Alternative Law Forum, basert i Bangalore, og har stått fram som en engasjert motstander av konseptet intellektuelt eierskap, og har jobbet med metoder for å oversette ideer fra åpen kildeprogrammering til det sosiale og kulturelle feltet. Kilde: http://en.wikipedia.org/wiki/Lawrence_Liang.

[4] Mer info om *Respite*: http://www.dkaz.com/reviews/review.php?id=413.

Befridd fra triumf: Kunst og utopi

JØRGEN LUND

Finnes det noe igjen av forbindelsen mellom kunst og utopi? En post-utopisk tid er ikke ensbetydende med at alt utopisk er tapt eller historisk forkastet, men med at utopien er blitt – slik det antydes i begrepet selv – stedløs.

Allerede fra langt tilbake kan man registrere en slags gravitasjon mot det negative i forbindelse med kunst. Ikke bare eksperter, men også interesserte betraktere generelt, har vendt seg til at noe til enhver tid liksom blir fjernet, tilbakelagt, forkastet, redusert. Ideen om modernitet, som har forekommet i legering med kunst gjennom hele 1900-tallet, er selvfølgelig innbegrepet av dette. Faste oppskrifter og regler forsvant allerede med romantikken, pleier vi å si, og modernismens store filosof Th. W. Adorno kunne senere snakke om moderne kunst som «forbudenes kanon». Vi sier at maleriet tidlig på 1900-tallet kvittet seg med det figurative, og at kunsten i etterkrigstiden gradvis drev ut det individuelle og sjelelige innhold som lå i den abstrakte ekspresjonismen og den eksistensielle individualismen.

Allerede fra langt tilbake kan man registrere en slags gravitasjon mot det negative i forbindelse med kunst.

Men den negativiteten vi her snakker om er noe annet og mer enn den ofte omtalte moderne reduksjonistiske purismen som søkte kunstverkets kjerne eller essens. Den negative dynamikken omkring kunst må også sies å tilhøre vår tid, den er samtidig. Rundt årtusenskiftet fortsetter vi, gjennom å kretse rundt stikkord som «dematerialisering av kunstobjektet», «konseptualitet» og «relasjonell estetikk», å iscenesette en tømming, både av kunstverket og det man kunne kalle kunstverkets posisjon. Det er umulig å tenke seg et «utvidet felt» uten som konsekvens av at det er blitt ryddet plass, og en slik rydding later stadig til å pågå – spredt i mange skikkelser, og mer eller mindre bevisst. Den utbredte motviljen mot begrepet «høykultur» og enhver påberopelse av objektiv kvalitet, medvirker her.

Minimaliserende arbeid

Negativitets- eller bortfallsdynamikken er også til stede i en analytisk variant av kunstfilosofien på 1900-tallet, der man tok avstand fra å si hva kunst *er* og altså gi «vesensbestemmelser». Det er som om begrepet kunst selv er dypt forbundet med en negativ kraft eller det man kunne omtale som et slags automatisk, *minimaliserende arbeid*. Hva er egentlig på ferde her? En smakskonservativ bekymring for de «virkelige verdier» vil umiddelbart mistenke at det rett og slett dreier seg om moderne nivellering og grenseløshet, en prosess som ustoppelig ødelegger kriterier og kvaliteter og baner veien for kynisk konkurranse i salgsfremstøt for trivialia, «tøys og tull». En motsatt leir vil snarere raskt tolke negativiteten som det nødvendige forsvar for kunstens frihet og diversitet, en permanent ryddesjau for å demme opp mot teorienes og tolkningenes konformisme, for å nøytralisere det som forsøker å fange inn, definere, kontrollere eller sensurere kunsten.

Men for å komme nærmere en forståelse av det jeg kaller minimaliserende arbeid, er det ikke nok å klassifisere det som et forfallsfenomen eller som en service- eller støttefunksjon for «samtidskunstens» triumf. Det er nok å tenke på vår såkalt postmoderne tendens til å la Duchamp (eller Warhol, for den saks skyld), snarere enn Picasso eller Matisse, ugjøre en slags bunnlinje i regnskapet over 1900-tallet. Her er det ikke tilstrekkelig å konstatere at institusjonelle transaksjoner «omdefinerer», «transfigurerer» eller kanoniserer triviell virkelighet *til* kunst. Snarere ser vi at negativiteten er en innsats som trenger det prominente eller høyttravende tilbake, og som dermed samtidig lar noe annet strømme fram: Det «ikke-kunstneriske», gjenstanden, den sosiale virkeligheten, meningsmangfoldet. Kunsthistorien forteller at 1900-tallet «ga oss» gjenstanden, den nakne virkelighet i stedet for det opphøyde kunstverket. Det følger altså en utpreget *positivitet* med det minimaliserende arbeid. Diskursen om kunsten og «samtidskunsten» kan i stor grad sies å konvergere i en konsentrasjon om det *faktuelle, virkelige, stofflige, gjenstandsmessige* eller *tinglige,* en slags sammenhengende iscenesettelse av et *tilbake til virkeligheten.*

Kunstens død

Vi kan altså like gjerne snu litt på det, og si at vi har å gjøre med en bestemt tilkomst eller *gevinst* av virkelighet, som samtidig omfatter et spill med negativitet i forbindelse med kunst. Hvordan henger dette sammen? Begrepet kunst var en av de nydannelsene som opplysningstiden så å si monterte på det vestlige firmament under arbeidet med å legge religiøse dogmer og kirkens dominans bak seg: Opplysning, fremskritt, vitenskap, revolusjon, kunst. I etterkant av dette har begrepet kunst, på samme måte som sine søsterbegreper, hatt en utpreget tendens til å gli inn i rollen som religionserstatning, et nytt middel til frelse, en slags ny, profan kirke.

Men så lenge det sterke begrepet «kunsten» har vært på tale, har filosofien også snakket med ulik grad av patos om kunstens «død» eller «undergang». Et velkjent eksempel er Hegel, som ved begynnelsen av 1800-tallet omtalte kunsten som noe forgangent, noe som vitenskapelig og filosofisk erkjennelse tok over for. I denne generelle tendens til negativitet finner vi en stadig underminering av kunst som frelsesbegrep. Man finner varianter av undergangsmotivet for eksempel også hos både Nietzsche og Heidegger, og en rekke andre. Adorno berørte det da han sent i livet snakket om «av-kunsting». Kunstens død finnes selvfølgelig også hos dem som bekymrer seg over verdiforfall eller «tap av midten» i moderne kultur.

Avantgardens nederlag

I forbindelse med begrepet avantgarde er kunstens liv og kunstens død i brytning med hverandre på det mest tilspissede. I en viss forstand var det som Peter Bürger kalte den historiske avantgarden fra begynnelsen av 1900-tallet et forsøk på å realisere kunsten som springbrett henimot en forløst tilstand, altså innenfor en frelsesoptikk. Det man kan kalle avantgardens problematikk er da også blitt noe av ettertidens hovedarena for forhandlinger om hvilken horisont eller tenkemåte begrepet kunst bør stå innenfor. Avantgarde er, etter en vanlig forståelse, nettopp stedet der kunsten er på sitt sterkeste, idet den trenger fram mot en ny virkelighet og selv i en viss forstand blir *realisert* eller fullbragt – i hvert fall hvis man godtar Bürgers tolkning av avantgarde som «opphevende» overskridelsesforsøk. Her ligger et utopisk, endetidsmessig moment, som den dag i dag lever videre så å si på en underjordisk måte i den nimbus som står rundt begrepet «samtidskunst» eller «postmoderne avantgarde». På tross av at avantgardeideen i sin mest storslåtte formulering har gått under offisielt, fungerer betegnelsene kunst eller samtidskunst som navnet på et slags verdiområde som «står for noe annet», bærer muligheter i seg for en forløsning.

Kunsthistorien forteller at 1900-tallet «ga oss» gjenstanden, den nakne virkelighet i stedet for det opphøyde kunstverket.

Men historien om avantgarden og avantgardebegrepet handler ikke om et forsøk som enten må oppgis som tapt eller følges opp i form av nye tilsvarende forsøk, liksom for kanskje en gang å bringes til seier. Det jeg har kalt minimaliserende arbeid viser at avantgardens nederlag har en annen, mer definitiv og mer positiv betydning, som en endring av hele dette bildet. Minimaliserende arbeid er riktignok knyttet til kunst, men denne tilknytningen er i seg selv liksom negativ og minimaliserende; det dreier seg om noe som foregår spredt og uorientert i forhold til et autoritativt sted som heter kunsten eller avantgarden. Vi snakker her om oppløsningen av og frigjøringen fra et *hovedpunkt*, og fra den frelseshistoriske tanketopografi som knytter seg til et slikt. Avantgardens nederlag er et nederlag for nettopp dette. Den falske klangen som kan fornemmes i forsøk på å utstyre begreper som «samtidskunst» eller «ung kunst i dag» med rester av avantgardebegrepets heroiske glans, skyldes at slike generelle fremstøt fornekter og fortrenger nettopp denne frigjøringen, dette positive nederlaget.

Begrepet kunst var en av de nydannelsene som opplysningstiden så å si monterte på det vestlige firmament under arbeidet med å legge religiøse dogmer og kirkens dominans bak seg.

Man kan diskutere om avantgardebevegelsene «egentlig var ute etter» å oppheve kunsten til fordel for en ny samfunnsvirkelighet, og om dagens blomstrende kunstbransje beviser noe om hvorvidt avantgarden har «lyktes» eller ei.

Men mer interessant enn hva avantgarden «fikk til», er hva avantgarde-historien eller avantgarde-problematikken inngår i eller lar fremkomme i dag. Dens kanskje mest utpregede erfaring er denne: Rundt kunstbegrepet lyser det bare i kraft av et sort lys. Kunst er noe vi alltid møter på bakgrunn av en forhåndserfaring om kunstens maktesløshet, og her blir det som kommer noe som alltid kommer *på tross av*, likevel. Det gåtefulle temaet kunstens død kan i dette lys forklares som døden for *seierskandidaten* Kunsten, for kunst forstått som en størrelse orientert fram mot en historisk forløsning, så å si et remedium for det perfekte. Det dreier seg om nederlaget for kunst som et springbrett fram mot en ny, forløst eller utopisk tilstand, for det vi kan kalle den frelseshistoriske majorisering av kunstbegrepet.

Det gåtefulle temaet kunstens død kan i dette lys forklares som døden for seierskandidaten Kunsten, for kunst forstått som en størrelse orientert fram mot en historisk forløsning, så å si et remedium for det perfekte.

Å «komme rundt»

Avantgardens nederlag har verken annullert muligheten for at en bedre og mer levende virkelighet skal komme, eller kompromittert produksjonen og betraktningen av det vi kaller «kunstverker», altså frembringelser som spiller med sanselighet og mening. Nederlaget er likevel ikke «egentlig» en seier, men knyttet til en gradvis og punktvis tilgang til virkelighet og liv utenfor en frelseshistorisk orden eller et «større» *plot*. Dette vil si nederlaget for enhver form for seiershistorie. I mindre grad enn en avskjed med utopien er dette en frigjørende kunnskap om at det utopiske ikke lar seg *arrangere*. Når kunsthistorien vil snakke om et Duchamp-paradigme som erstatter et Picasso-paradigme, er det ikke en konstatering av at «kunsten er blitt» slik eller slik, men en *anerkjennelse* av virkelighet som noe som kommer, nærmer seg, alltid er på vei, *her*. Flere og flere kiler drives inn mellom begrepet kunst og den frelsesoptikk som kunstbegrepet helt siden opplysningstiden har gravitert mot.

I mindre grad enn en avskjed med utopien er dette en frigjørende kunnskap om at det utopiske ikke lar seg *arrangere*.

Dette betyr ikke at det frelseshistoriske begrepet om kunst er feid bort, eller i enkel forstand passé. Det er snarere slik at man kan bli opp merksom på denne pregningen av kunstbegrepet, og dermed få tilgang til noe som liksom kommer rundt det, tilsvarende det talende engelske uttrykket *to come around*. Vi kan tenke denne gevinsten som et mer eller mindre ubevisst utbytte av en slags lavenergiprosess, det Maurice Blanchot omtalte som «verkløshet» eller «av-verking», og altså Adorno som «av-kunsting». «Verkløshet» er også en form for uplanmessighet og *ørkesløshet*, noe som omfatter muligheter til å plukke opp noe nytt og mer idet man «går og slenger». Man kan si at dette ikke-arbeidende arbeidet også består i å møte og samle, liksom å ta imot det som kommer idet man har gitt slipp på noe prominent eller autoritativt.

Det som kommer på denne måten er ikke noe som er besørget og «satt gjennom» av et bestemt «historisk subjekt» – verken av noe slikt som «arbeiderklassen», «borgerskapet», «kunsten» eller en «ny teoretisk bevissthet». Snarere har vi nettopp å gjøre med et virkelighetstilskudd som oppstår når man slipper slik oppstilling av angivelig «historisk bærende» størrelser.

Metafysikk-kritikk

Vi kan si at avantgardens nederlag representerer et arbeid i historien selv, en akkumulerende tilkomst uten kraftinnsats fra «vår», «kunstens» eller «den teoretiske bevissthets» side. Et slikt tilskudd av virkelighet bærer med seg svakt men dypt lys, liksom en mild utopisk glede. Det som her er på tale, er i virkeligheten ikke noe nytt, men snarere en anerkjennelse av en tendens som er både gammel og ny. Det vi *vinner* gjennom kunstens død og avantgardens nederlag kan betraktes som en videreføring av Nietzsches kritikk av det han kalte *nihilisme*, nemlig kulturens tendens til å dømme livet og tilværelsen som noe mindreverdig i forhold til noe «høyere», den platonsk-kristne arvens iver etter å drenere det jordiske livet ved å definere det som *intet*. Kritikk av dette er ikke en omveltning av revolusjonære dimensjoner, liksom med brask og bram, men snarere en lang prosess som utfoldes av livet, det fysisk virkelige og kroppen selv.

Man kunne si at man *kommer* seg fra nihilismen og den frelseshistoriske optikk på samme måte som man kommer seg fra en sykdom. Det dreier seg om stadige, punktvise bekreftelser under avviklingen av det opphøyde og prominente, en livsprosess eller gjerne *animasjon* eller «belevelse» som foregår individuelt, forsinket og mangfoldig, ikke innenfor én kronologi, men innenfor mange.

Denne tilfriskningen er det automatiske og uunngåelige opplysningsarbeid som livet selv bedriver. Man kan snakke om utfoldelse mot og på tvers av posisjoner og prosjekter, ikke minst mot slikt som er stilt opp liksom med patriarkalsk autoritet som objektivt riktig utenfor livet, noe hinsides eller «etter fysikken» – slik *metafysikk* opprinnelig betyr.

Oppdragerbegreper

En utbredt talemåte sier at kunst «kan få oss til å se på en annen måte». Da ligger det i kortene at det er snakk om mer enn en blikkjustering: I en slik talemåte lovpriser vi noe som skulle være i stand til å åpne øynene på oss, liksom endelig en gang. Nå kan vi gi en kritisk tilførsel til dette: Minimaliserende arbeid og kunstens død er en systematisk undergraving av tanken om i det hele tatt å «få noen til» noe som helst. Frigjøringen fra frelsesoptikken er dermed også en frigjøring fra en slags instrumentalitet, og – hva kunstbegrepet angår – fra en oppdragermessig eller «pedagogisk» pregning. En slik frigjøring kan også styrke motstandskraften mot den metafysiske makten som følger motebegreper og slagord med spesielt oppdatert og nøktern fasade, for eksempelt kommersielt-administrative omkved som «endring» og «innovasjon», men også det moraliserende-konservative «virkelige verdier». Slike fikse ideer har en tendens til å drenere livsmuligheter og få oss til å bukke for nye gudebilder. På samme måte som gjennom et metafysisk oppskrudd kunstbegrep, opereres det her med den implisitte ideologi at livet, mulighetene og fylden er et annet sted, aldri i det evig klanderverdige status quo, men på den andre siden av en «visjon».

Man kan snakke om utfoldelse mot og på tvers av posisjoner og prosjekter, ikke minst mot slikt som er stilt opp liksom med patriarkalsk autoritet som objektivt riktig utenfor livet.

Positiv stedløshet

Hva gjør dette med forholdet mellom kunst og utopi? Man kan si at også utopibegrepet selv – som opprinnelig betyr «det som ikke finnes noe sted» – trenger løsrivelse fra en frelseshistorisk optikk og topografi. Her kan vi minne oss selv om at renessansehumanisten Thomas More, som oppfant betegnelsen utopi, nettopp ikke tenkte seg idealsamfunnet som et annet historisk sted, et paradis plassert i enden av historien, men som en «ny øy». Utopien er slik forstått, på samme måte som vulkansk virksomhet som skaper nye formasjoner og nye øyer, en forkludring av topografien, en virksomhet fra undersiden, ubundet av den orden av steder som er definert på forhånd eller «fra oven». Utopien våkner til live som selve oppløsningen av en metafysisk verdensarkitektur av høye og lave, første og siste, steder. Her slipper man unna distansens patos og ethvert «eia var vi der». Utopien viser seg i dette lyset som noe helt annet enn et eksklusivt territorium som bare de heldige eller sterke kan nå. Forbedringen og det gode fremkommer her som en slags stedløshetens desorienterte positivitet, der ytre og indre virkelighet får oppstå og komme, fri fra plikten til å høre hjemme et sted og «vite hvor man står».

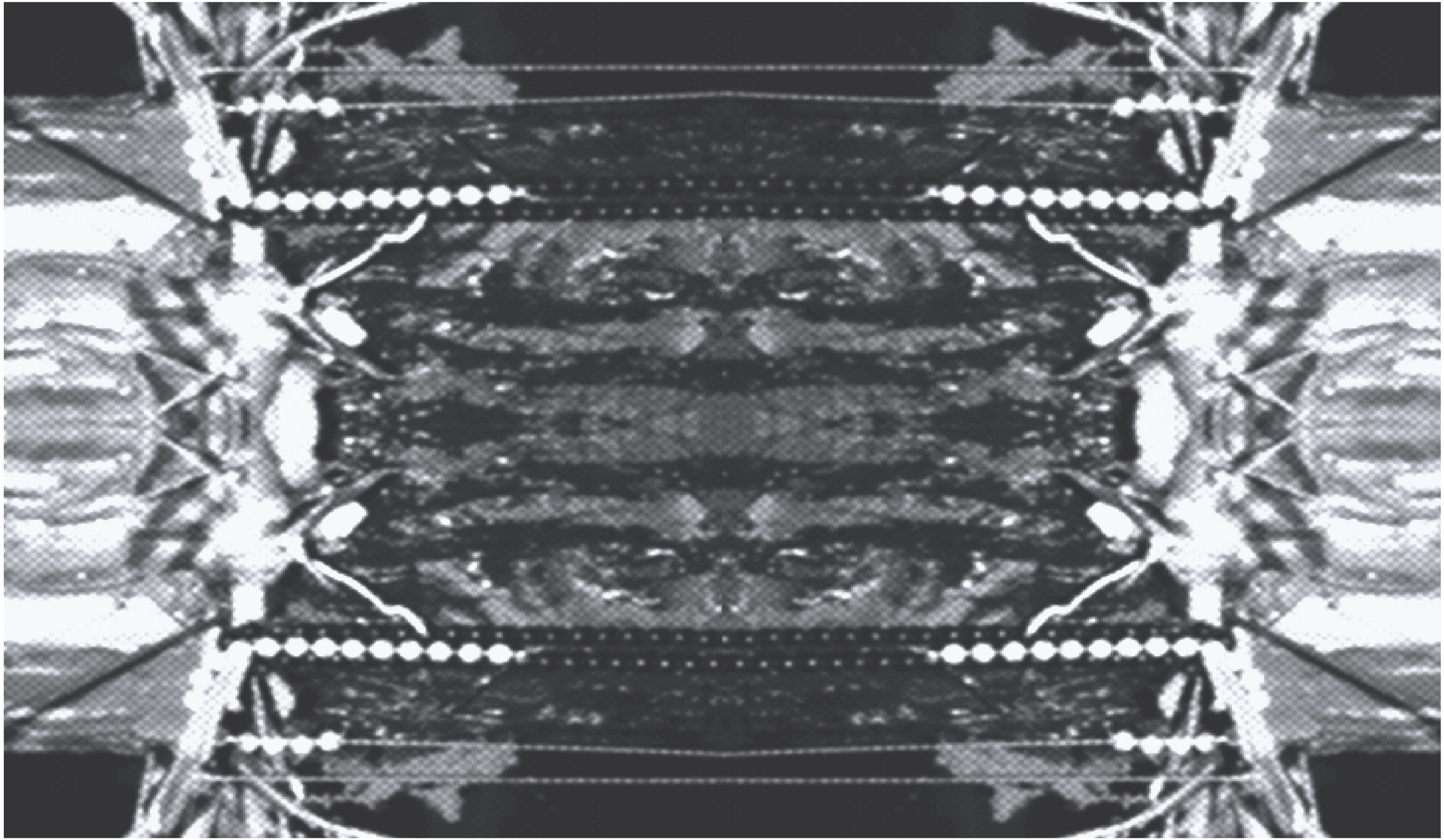
Utopien skiller seg slik sett fra paradistilstanden ikke bare ved at den ikke er gjerdet inn, men også ved at den lar være å distansere seg fra reell lidelse, forfall og død. Snarere er utopien en vedstått virkelighet, som ikke forklarer noe negativt bort ved å påstå at det har en «høyere mening». Utopien er like mye å reagere mot som å være på plass i. Når man oppdager dette, er utopi noe man alltid har vært involvert i, med Maurice Merleau-Pontys ord en slags «overskridelse på stedet».

Re-Picturing Flying Reversed / NEEOWRDR

SVEINUNG UNNELAND

RE-PICTURING FLYING REVERSED

Foto fra prosjektet ***Sketches on a Palinka Pastoral***, Silketrykk, 2008.



NEEOWRDR
Bearbeidet foto fra prosjektet ***Future Past Combined***, «Tempo Skien» 2008.

Globale svar fra marginale situasjoner: Tingvoll kunsthall

PAOLO MANFREDI

Fra mai til desember 2007 plasserte det kuratoriske prosjektet Tingvoll kunsthall (The Art Space in the Middle of Nowhere) en avsidesliggende bygd på Nordmøre i sentrum av en virkelighet av globale forbindelser og påvirkninger. Kunsthallen var en levende organisme i form av et verksted for samtidskunst, som skapte et fritt handlingsrom utenfor de etablerte institusjonene.

How we see things and places is not a secondary concern, but primary.
Robert Smithson

Da jeg for første gang kjørte fra Østlandet til Tingvoll på Nordmøre i 1999, så ikke veien som slynger seg milevis mellom fjell, skog og fjorder ut til å ta slutt. I løpet av reisen vek beundringen av de vakre naturomgivelsene for tvilen om hvorvidt dette var riktig vei. Omsider åpnet det seg en lysning i det folketomme landskapet. Spredte bygninger mellom plener og jorder, omringet en våg.

I mange år har dette landskapet, beliggenheten og den sosiale og kulturelle konteksten til bygda, vært sentrum for en mengde refleksjoner omkring min posisjon i verden og det jeg gjør i relasjon til den. Tingvoll og Møre og Romsdal fylke var nok et møte med Norge; med en ny dialekt, et nytt klima, og en kontekst som ikke var den jeg hadde blitt fortrolig med på Lillehammer, de årene jeg hadde bodd der.

Og jeg likte det jeg så. Det var tross alt en forandring, et nytt miljø, nye muligheter, nye utfordringer. De som husker 90-årene fra denne siden, dvs. som utlending eller bare som et følsomt og årvåkent menneske, husker også at det var en beklagelig periode der forvirringen til en epoke på rask vei mot globalisering ble forsøkt leget med en massiv revival av nasjonalromantisk rus som, lik Riksvei 70, aldri så ut til å ta slutt. Krigen i Jugoslavia hadde startet det nye millenniet før tiden. Senere fikk vi vite at president Clintons teppebombing skulle demme opp for diasporaen av flyktninger (lykkejegere?) i retning det «moderne» og velstående Europa, som inntil da hadde bemerket seg med enestående politisk handlingslammelse. Den kalde krigens slutt etterlot seg et oppsiktsvekkende ideologisk tomrom, og folk visste ikke lenger hvordan de skulle oppdra barna sine. Ideologienes fall ble et generelt bevis på hvor skrøpelig grunnlag de var bygget på.

Markedsøkonomien oppløser gradvis nasjonale grenser og eierskap til ressurser. Jordens gjenoppdagede rundhet åpner opp for befolkningsforskyvning. Mennesker i bevegelse danner nye geografier. Etniske konflikter og fremmedfiendtlighet (ofte umotivert) ble kringkastet av nyhetssendingene, og redselen for «det andre» ble en del av borgerens hverdag og verdensanskuelse. Og varmen, og tryggheten man anstrengte seg for å finne i ensartetheten,[1] er ikke annet enn ytterligere et symptom på det Hannah Arendt, fra det indre av *Det korte århundret*,[2] beskrev som «fenomener av privatisering, dvs. […] tilstander der ingen lenger kan se og høre eller bli sett og hørt…», hvor «enhver [er] innelukket i sin subjektivitet, som på isolat», en subjektivitet som «ikke blir mindre subjektiv og de erfaringene som gjøres her ikke mindre singulære av at de multipliseres i det endeløse».[3] Det man stod i fare for å miste i hverdagen, søkte man å finne i en tapt fortid. I utkanten av byen minnet nye boliger teatralsk om arkitektur fra svunne tider.

Det man stod i fare for å miste i hverdagen, søkte man å finne i en tapt fortid. I utkanten av byen minnet nye boliger teatralsk om arkitektur fra svunne tider.

I dag ser vi en annen arkitektur reise seg i utkanten av byene. Kjøpesentre i glass, lette strukturer i metall og plater og vide publikumsvennlige parkeringsplasser. En utstrakt bruk, i det urbane miljøet, av normerte offentlige rom,[4] kan settes i sammenheng med en internasjonal politikk som ved å stenge grensene gir lokale og utilstrekkelige svar på spørsmål som har opphav i global ubalanse.

Da jeg arbeidet med å definere mitt prosjekt, som senere munnet ut i Tingvoll kunsthall, var det territoriet som organisk fenomen som interesserte meg. Simpelthen fordi jeg ikke kan se bort fra virkeligheten jeg har omkring meg

- den virkeligheten jeg må forholde meg til, om jeg skal utvikle en diskurs i praksis. Prosjektet, som *lokaliserte* en «global» kunstpraksis i en spesifikk lokal sammenheng, var resultat av mitt påtrengende behov for å skape handlingsrom til en selvstendig kulturproduksjon.

Hvorfor er det ikke mulig her, undret jeg, å utvikle en anstendig diskurs omkring samtidskunst? Er det folketallet? Er det på grunn av den geografiske beliggenheten? Og skal geografien i så fall avgjøre hva jeg tenker og hva jeg gjør? Hva med de kulturelle stimuli vi får, og våre kulturelle referanser? Blir de ikke formidlet her som andre steder av masseinformasjonsteknologien, og er de ikke dermed nøyaktig de samme som alle andre mennesker får?

Er utkanten et geografisk sted eller en mental tilstand? Om det er en mental tilstand, altså en konstruksjon, er dette noe som kan dekonstrueres og erstattes med andre oppfatninger? Noe som er mottakelig for forandring? Det jeg ønsket var muligheten til å utøve intellektuell nysgjerrighet, og frihet til å utvikle en nåtidig uttrykksform som kunne gi erkjennelse og svar, eller stille spørsmål på høyde med tiden og situasjonene jeg opplevde. Å flytte fra situasjonen uten videre (med alt det innebærer), visste jeg av erfaring var en feilslått strategi. Hadde jeg formulert problemstillingen som en strid mellom sentrum og periferi, eller mellom by og land, ville den ha begrenset seg til en distriktspolitisk klage. Jeg ville ha fastlåst meg selv og mine argumenter i en getto, og stengt adgangen til sentrum av en videre problematikk.

Tingvoll, et desentralisert urbant område med lav befolkningstetthet som utvikler seg uten struktur,[5] relasjonen og avhengighet til byen (hva gjelder arbeidsplasser og tilfredsstillelse av kulturelle, kommersielle og helserelaterte behov), avstandene mellom stedene og bevegelsen av folk til og fra byen, var interessant for meg. Det minnet meg om at den hierarkiske oppbygningen av territoriet (dvs. maktforholdet mellom et selvreferensielt[6] sentrum og en udefinert periferi som ikke er i stand til å produsere selvstendig erkjennelse) er sammenfallende med øvrige sosiale hierarkier.

En forunderlig ekstraterritorial geografi

Masseinformasjonsteknologien, raske transportmidler og relativ infrastruktur har oppløst skillet mellom det nærliggende og det fjerne, og derigjennom forvirret den

alminnelige fornemmelsen av rom slik at geografiens slutt (the end of geography) har blitt et begrep. Utvekslingen mellom byen og bygda, en dynamikk som splitter innbyggernes liv mellom atskilte steder, reduserer Tingvoll til et gjennomfartssted; for offentligheten – som er sentrum for vår referanseverden – befinner seg andre steder enn der vi er. Slik er Tingvoll en bit av det moderne Ultima Thule,[7] der grensene mellom her og hvor som helst er diffuse – et utvidet *ikke-sted*[8] – der atmosfæren er tett og overvåket, og man ikke kan beskyttes mot innvirkningen fra hendelser på andre siden av kloden.

Utvekslingen mellom byen og bygda, en dynamikk som splitter innbyggernes liv mellom atskilte steder, reduserer Tingvoll til et gjennomfartssted; for offentligheten – som er sentrum for vår referanseverden – befinner seg andre steder enn der vi er.

Diskontinuiteten i geografien, som før moderniteten var ansett for å være årsaken til kulturell differensiering mellom folkegrupper,[9] har veket for entropien[10] av steder, mennesker og situasjoner; en forunderlig og ekstraterritorial geografi, som ikke faller sammen med den fysiske, der lokalitetene er «fratatt sin mening og evne til å definere en identitet».[11] Det *lokale*, i en globalisert sammenheng, blir dermed vrangsiden av et sentrum i stadig omforming og bevegelse.[12] Bytt ut ordet «geografi» med ordet «kunstverden» eller «kultur», og du vil få en interessant likning.

Aprilsnarr

Men hvordan etablere en diskurs uten et dynamisk visningssted? La oss vende tilbake til Tingvoll. Busstoppet i Midtvågen ligger foran et næringskompleks eid av konsernet Coop Orkla, opprinnelig bygget i sosialdemokratisk stil. De store butikkvinduene til det tidligere postkontoret, er som hull i fasaden. Da det i april 2007 ble kjent at jeg hadde planer om å starte et galleri for samtidskunst her, var det flere som trodde det var en aprilsnarr. Noen måneder før hadde jeg forsøkt å gi prosjektet en institusjonell forankring, uten å lykkes. Jeg hadde en plan, som var å problematisere det lokale i en global sammenheng, og jeg hadde klart å samle noen kunstnere rundt dette. I postkontorets lokaler konkretiserte prosjektet seg straks til en erfaring. Jeg hadde seks til åtte måneder til rådighet til å drive fram et forskningsprosjekt, og sikre kvaliteten til neste steg i prosjektet; utstillingen «Arrivals/Departures – Global Experiences in a Local Context».

Planleggingen av kunsthallen hadde begynt før jeg visste om det var mulig å leie lokalene. Da jeg omsider, i begynnelsen av mai, inngikk en avtale med Coop om vederlagsfritt å få låne postkontoret i seks måneder, skjøt prosjektet fart. Budsjettet var stramt. Med noen malingsrester jeg hadde hjemme, ble 70 kvm kontorlokale omdannet til galleri. Den økonomiske knappheten var en ulempe, men de kreative løsningene den inspirerte til, ble

Sada Tangara: Bolig fra utkanten av Dakar, foto

Fra Christina Davids installasjon ***Video***.

en del av profilen til kunsthallen, prosjektet og stedet.

Kunstnerne som engasjerte seg i prosjektet var i hovedsak lokale, og jeg håpet at vi i samarbeid skulle kunne skape forandring i en stillestående situasjon. Men det at de fleste kunstnerne hadde tilhørighet til samme geografiske område var også en utfordring, siden deres fellesetniske bakgrunn kunne hindre det mangfoldet av synspunkter og erfaringer som prosjektet var avhengig av. Men Cristina David (Romania) og Sada Tangara (Mali/Senegal) – to kunstnere som opplever globaliseringen på huden – bidro betydelig til dekonstruksjonen av synspunkter som hele tiden stod i fare for å bli avgrenset til det regionale.

Kunsthallen ga lokale kunstnere en arena for tverrfaglig eksperimentering, mens publikum, som i utgangspunktet ikke var særlig tiltrukket av samtidskunst, fikk oppleve uttrykk som vanligvis ikke når lenger enn til en

Christina David: ***My Best Friends***, video.

gruppe spesielt interesserte. Kunst som kommunikasjon ble kjernen i dialogen mellom publikum og kunstnere; noe som åpnet og demokratiserte forholdet mellom partene. De enkelte verkene og utstillingen i sin helhet ble ikke presentert som estetiske varer, men ble satt i relasjon til tematikken de inngikk i. Og god formidling og kontekstualisering ga publikum nøkkel til forståelse. Denne åpenheten knyttet et kjernepublikum til aktivitetene måned etter måned. Det er her kunsthallen gjorde en forskjell; den ble et sentrum for kulturelle oversettelser.

Med noen måneders avstand ser det hele ut til å ha vært et forsøk på å binde noe sammen, skjelne noe fra noe annet, se forskjeller og sette spørsmålstegn ved konvensjonelle oppfatninger.

I sin første utforming skulle Tingvoll kunsthall inkludere ulike samfunnslag i sine evenementer; gjerne ved å tilrettelegge aktiviteter for beboerne på det lokale asylmottaket. Som utvekslingssenter for marginale kunstprosjekter kunne kunsthallen ha utviklet seg til en permanent, interlokal plattform for aktivistisk kunst. Den korte levetiden til visningsstedet har foreløpig satt en stopper for dette.
Med noen måneders avstand ser det hele ut til å ha vært et forsøk på å binde noe sammen, skjelne noe fra noe annet, se forskjeller og sette spørsmålstegn ved konvensjonelle oppfatninger. Men kunsthallen var også materialiseringen av en langsom prosess av gjenvinning og oversettelse, der mange fragmenter ble samlet inn og limt møysommelig sammen. For meg var denne intense erfaringen en tvingende nødvendighet, men det viste seg også å bli en pause fra den unntakstilstanden som

Gunn N. Morstøl: ***Karl***, video.

Giorgio Agamben har gitt navnet *Homo sacer.*

Tingvoll kunsthall produserte ni utstillinger.[13] Et utvalg av verkene fra åtte av dem, ble til «Arrivals/Departures, Global Experiences in a Local Context» (ved KMR (Kunstnersenteret i Møre og Romsdal), Molde, januar/februar 2008). En strammere versjon av utstillingen ble vist ved Sunndal Kulturhus (mai 2008).
«Arrivals/Departures» var et orkesterverk som besto av 51 enkeltverk: Med sine særegne stemmer dannet de klanger; med kustnersenterets lokaler som historisk resonansrom. Galleriet var ikke bare en ramme om utstillingen, men en integrert del av den. Utstillingen forholdt seg stedsspesifikt til utstillingsrommet.

«Arrivals/Departures» kretset rundt to ekstremiteter representert av Gunn N. Morstøls video *Karl* (i underetasjen), og *My Best Friends* av Cristina David (i grunnetasjen). Der *Karl* framstår som et fragment av en tapt verden knyttet til jordbruket, er det i *My Best Friends* det globale som gjelder. Disse perspektivene ble utvidet historisk ved å knytte Kurt Schwitters minne til utstillingen. Fra vinduene til KMR kan du se Hjertøya, hvor den tyske

Anne Berntsen, foto. Fra utstillingen «Arrivals/Departures».

Sada Tangara: Gatebarn i Dakar, foto. Fra «Arrivals/Departures».

Magnar Fjørtoft, foto. Fra utstillingen «Arrivals/Departures».

avantgardkunstneren oppholdte seg først som turist, siden som flykting fra nazismen på slutten av 1930-tallet.

«Arrivals/Departures» var et poetisk forsøk på å fornye kulturens evne til å produsere erkjennelse i vår tid. En tro på at samtidskunst kan bidra til forståelse og forsoning ved å tydeliggjøre motsetningene som følger av sosiale og kulturelle endringer. «Arrivals/Departures» var en oppdagelsesreise i samtiden; en verden i stadig forandring, der menneskene alltid er på vei til eller fra noe med sitt forråd av minner i kofferten.

[1] Arendt, Hannah, *L'umanità in tempi bui – Riflessioni su Lessing*. Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006. (*On Humanity in Dark Times. Thoughts about Lessing*. New York, Harcourt Brace, 1968). Arendt vender stadig tilbake til dette emnet. Se også *Vita activa*, [1958], Oslo, Pax Forlag, 1996.

[2] Hobsbawn, Eric J., *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*. UK, Random House, 1994.

[3] Op.cit. Arendt.

[4] «Et rom er 'offentlig' når det tillater menn og kvinner å gå inn uten at de tidligere har blitt valgt ut for adgangen». Zygmunt Bauman, *Fiducia e paura nella città* [Trust and Fear in the Cities], Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori, 2005. Min oversettelse.

[5] «Every site glides away toward absence. An immense negative entity of formlessness displaces the center which is the city and swamps the country. […] An effacement of the country and city abolishes space, but establishes enormous mental distances. What the artist seeks is coherence and order – not 'truth', correct statements or proofs. He seeks the fiction that reality will sooner or later imitate.» Robert Smithson, *Passaics monumenter*, i: Tom Nielsen, *Formløs, Den moderne bys overskuds-landskaper,* København, Arkitektskolens Forlag, 2001.

[6] Som erkjenner seg selv og sitt ståsted uavhengig av det som ligger utenfor sin rekkevidde.

[7] Ultima Thule ble i antikken kalt et område «bortenfor verdens grenser» i det ekstreme nord. Det mytiske området hvor utviklingen av tid og rom opphører, har satt i sving forestillingsevnen til folk helt opp til våre dager.

[8] «If a place can be defined as relational, historical and concerned with identity, then a space which cannot be defined as relational, or historical, concerned with identity will be a non-place.» «But non-places are the real measure of our time; with the aid of few conventions between area, volume and distance – by totaling all the air, rail and motorway routes, the mobile cabins called 'means of transport' (aircraft, trains and road vehicles), the airports and railway stations, hotel chains, leisure parks, large retail outlets, and finally the complex skein of cable and wireless networks that mobilize extraterrestrial space for the purpose of a communication so peculiar that it often puts the individual in contact only with another image of himself.» Augé Marc, *Non-places: introduction to an anthropology of supermodernity* [1992], London/New York, Verso, 2006.

[9] Lévi-Strauss, Claude, *Race et histoire – Race et culture*, UNESCO 2001. Trondheim, Tapir Akademisk Forlag, 2003. Deleuze, Gilles/Guattari, Felix, *Anti-Ødipus* [1973]. Oslo, Spartacus Forlag AS, 2002.

[10] Angående entropi og kunst: Arnheim, Rudolf, *Entropy and Art, An Essay on Disorder and Order*, Berkley, University of California Press 1971. Entropi var også nøkkelen Robert Smithson brukte for å forklare forandringer i byrommet. Crf. note 6. Flam Jack (Ed.),

Robert Smithson: *The Collected Writings*, Berkley, University of California Press, 1996.

[11] Bauman, Zygmunt, *Dentro la globalizzazione, Le conseguenze sulle persone*, Bari, Laterza 2001-07. (*Globalization. The Human Consequences*, Cambridge-Oxford, Polity Press-Blackwell Publishers Ltd., 1998).

[12] «There lies the great globalitarian transformation, the transformation which extraverts localness – all localness – and which does not now deport persons, or entire populations, as in the past, but deports their living space, the place where they subsist economically. A global de-localization, which affects the very nature not merely of 'national', but of 'social' identity, throwing into question not so much the nation-state, but the city, the geopolitics of nations.» Virilio, Paul, *The Information Bomb* [1998] London/New York, Verso, 2005.

[13] Kunstnerne som var med er: Cristina David (RO), Marianne Skjong (NO), Britt Sorte (NO), Anne Berntsen (NO), Heidi Rødstøl (NO), Magnar Fjørtoft (NO), Gunn N. Morstøl (NO), Paolo Manfredi (IT/NO), Siri Skjerve og Toril Redalen. Ytterligere bidrag av: Sada Tangara (ML), Ingvild Fagerli (NO), Liv Dysthe Sønderland (NO) og Kurt Schwitters (DE); skytsengelen fra en annen tid. Dokumentasjon av kunsthallen finnes på: **http://rescuezone.weblogg.no.**

No-Man's Island

PIKENE PÅ BROEN VED INGER BLIX KVAMMEN OG LUBA KUZOVNIKOVA

En ny øy er på vei til norskekysten, nærmere bestemt til Kirkenes havn. Pikene på Broen har sammen med arkitekt og kunstner Sami Rintala utviklet dette prosjektet siden 2004. Øya planlegges sjøsatt sommeren 2009.

Historien om øya startet i 2004. Pikene på Broen utviklet et konsept kalt *Arktisk bållandskap* – et prosjekt som skulle bestå av en serie stedsrelaterte kunstverk i det arktiske landskapet i form av bålplasser, i alle kommuner i Finnmark fylke. Tanken var at hver bålplass skulle få sitt særpreg og sin symbolikk knyttet til kommunens identitet, og at de skulle fungere som kreative møteplasser, et sted hvor man kunne tenke nye tanker, utveksle kunnskap og bli kjent med nye mennesker. I tillegg til den tradisjonelle funksjonen, å kommunisere over lange avstander.

Vi lever ikke lenger av jernmalmen, men av kontakten med Russland.

Det første «bruksmonumentet» skulle naturligvis prøves ut i grensebyen Kirkenes – Pikenes base.

Hva er Sør-Varanger?

Sør-Varanger kommune med kommunesenteret Kirkenes, ligger ved Norges grense til Russland og Finland. De første menneskene kom hit for ti tusen år siden. Området har vært og er en smeltedigel og et møtested for ulike kulturer og folkeslag, som østsamer, russere, finner og nordmenn. Riksgrensene i Sør-Varanger ble ikke trukket før i 1826 – tolv år etter at Norges grunnlov ble underskrevet. Regionen i nord har hatt og har fortsatt mange navn: Sàpmi, Storkalotten, Nordkalotten og nå også Barentsregionen. I 1993 ble Kirkeneserklæringen underskrevet av utenriksministrene i Norge, Sverige, Finland og Russland og Barentssamarbeidet ble formalisert.

Oppløsningen av Sovjetunionen i 1992 og 15 år med Barentssamarbeid over grensene, har igjen økt kontakten mellom folkene i regionen. Før 1990 var antall grensepasseringer over den norsk-russiske grensen rundt 3000 årlig. Nå er antallet mye over 100.000. I dag kan Sør-Varanger kommune ved treriksgrensen sies å være et Barentsregionen i miniatyr med sine rundt 70 ulike nasjonaliteter og ulike etniske grupper. Det at vi er en grensekommune, og det at kommunen er så flerkulturell, gir særpreg.

Det «gamle» og det «nye» Kirkenes

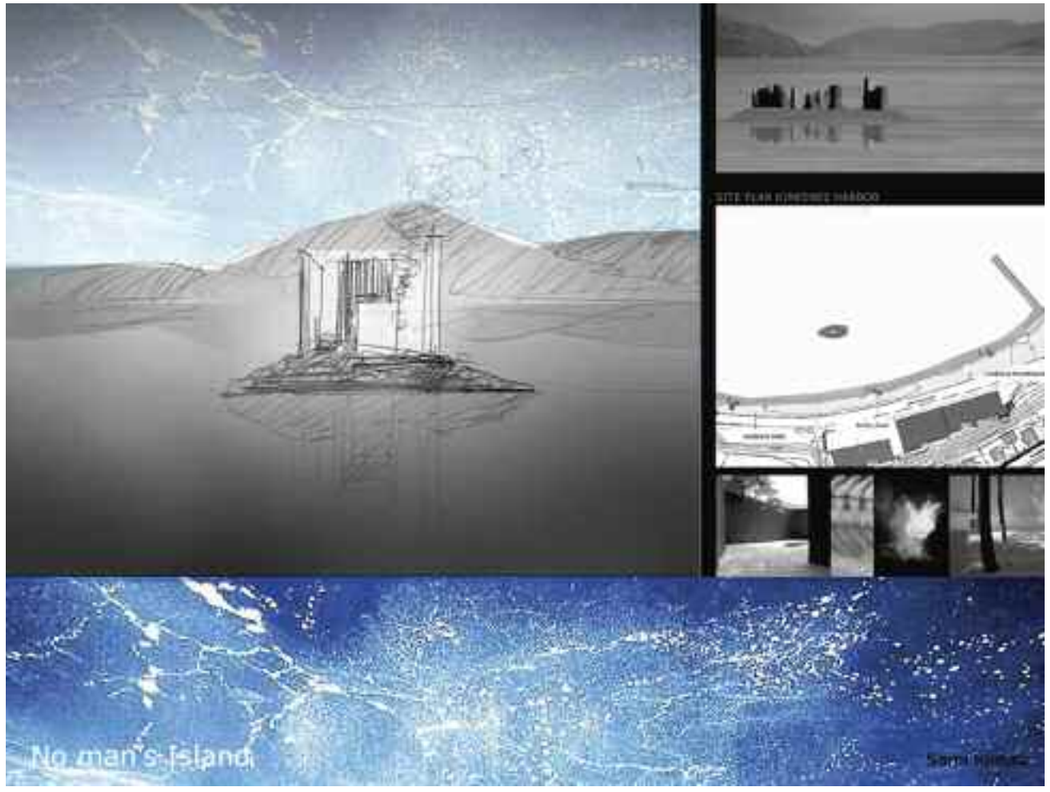
«Det gamle Kirkenes» ble representert ved hjørnesteinsbedriften A/S Sydvaranger og gruvearbeiderne (Gruven ble nedlagt i 1996, og planlegges gjenåpnet i 2009!). «Det nye Kirkenes» representeres ved den russiske tilstedeværelsen som er her nå, ikke minst synliggjort gjennom de mange russiske båtene som ligger ved kai, russiske sjøfolk som vandrer i gatene, russiske ansatte i butikker og russiske gateskilt. Kirkenes blir på folkemunne kalt «Lille Murmansk». Vi lever ikke lenger av jernmalmen, men av kontakten med Russland.

Konseptet vårt tok utgangspunkt i lokale forhold og i «det nye Kirkenes», representert ved russiske sjømenn. Vi så dem som levende grenser som vandret rundt i byen uten så mye kontakt med lokale folk på grunn av mangel på språk og penger. Vi så at de hadde bål i nærområdet utenfor byen hvor de egentlig ikke hadde lov til å gå på grunn av strenge havneregler. De feiret bursdager der, de snakket med folk som gikk forbi på gangstien. Vi så på prosjektet i Sør-Varanger som en pilot for det store prosjektet *Arktisk bållandskap*.

Sami Rintala snur prosjektet opp ned!

Pikene inviterte Sami Rintala til å komme med forslag til piloten. Han er både kunstner og arkitekt og jobber i spennet mellom disse to fagfeltene. Han er kjent for å lage verk som både har sosiale bruksverdier og estetiske kvaliteter og som reflekterer det spesifikke ved nordisk arkitektur og landskap. I tillegg er han kjent for å møte lokale forhold med åpenhet og entusiasme, pluss at han er konstruktivt kritisk og positivt ironisk.

Han kom til Kirkenes, gjorde research og kom med forslaget om et *Floating Manhattan – No-Man's Island* i havnebassenget utenfor Kirkenes. Det var veldig overraskende, fordi vi hadde forestilt oss et verk i området utenfor byen. Han ønsket å fokusere på området der sjøfolkene er mest, ved båtene og på veien ved havna. Han ville trekke oppmerksomheten mot «det nye Kirkenes» – ut mot havna og havneområdet. Byen ligger ved havet,



Sami Rintala: ***Floating Manhattan – No-Man's Island,*** skisse 2005.

men er bygd opp rundt bedriften – «farsfiguren» – på toppen av åsen, så alle husene har tradisjonelt hatt blikket vendt dit. Det prosjektet han foreslo ble mye dyrere og større enn vi hadde tenkt oss, samtidig var det mye mer spennende og utfordrende. Vi bestemte oss for å satse på forslaget.

Verdens minste hotell – en midlertidig, men nødvendig løsning

Ferdigstillelse av *No-Man's Island* ble planlagt sommeren 2005. Men etter at tegninger og kalkulasjoner var ferdig, ble det klart at vi ikke hadde nok finansiering. Prosjektet krevde i tillegg grunnboring, forskjellige tillatelser som tok tid å få svar på osv. Vi bestemte oss for å utsette øya og gjennomføre en midlertidig løsning: Sami Rintala bygget *Verdens minste hotell* som en del av Barentstriennalen «Border Dialogues» i 2005, i havneområdet, med samme mål og idebakgrunn, men på land. Hotellet ble bygget i løpet av to uker og Sami sto for det meste av snekringen selv. Hotellet står der fortsatt og ser utover havet. Det er blitt en attraksjon for Kirkenes og er beskrevet i aviser og magasiner over hele verden. Hotellet ble nominert til Forum AID Award 2007.

Verdens minste hotell har helt klart stor betydning i forhold til realisering av øya: Hotellet har fungert som en døråpner for forståelsen av kunstens rolle i offentlige rom hos politikere og byråkrater lokalt, og det har utløst mer entusiasme og tro på at dette har verdi, hos lokale folk. Sånn sett er hotellet med på å bane vei for neste prosjekt.

Øya modnes over tid

2005 Floating Manhattan – No-Man's Island

Et no-man's land i form av en ny øy vil bli bygd ved havna i Kirkenes, for å tilby et sted for likeverdige møter mellom kulturer. Øya gir deg ly for vær og vind og godt utsyn til utvalgte deler av det omliggende landskap. Øyas form vil minne om en arketypisk by, en skulptur, et hellig sted, en hval/et sjødyr, et lite Manhattan og en Noahs ark. Besøkende kommer til øya med robåt som er tilgjengelig på land. Øya er bygd av stein fra de lokale gruvene. På overflaten er det sand og grus, mens jord er brukt på utvalgte steder for å plante noen løvtrær. Byggematerialet for de arkitektoniske elementene vil hovedsaklig være ubehandlet tre. Noen elementer, som benker og bålplass, vil bli lagd av stein eller lignende. Øya må planlegges og koordineres med de framtidige endringene i havna, for å bli en del av helheten ved havnepromenaden. Øyas areal er ca 12x5 meter, og den vil ligge ca 30 meter fra strandlinja.

Som resultat av en lang søkeprosess ble øya tildelt plass på kommunens kartverk over havneområdet ut ifra en forutsetning om at det skulle være en fast installasjon. Plassering ble gjort med tanke på grunnforhold og nærhet til havneområdet der folk ferdes. Det ble tatt høyde for

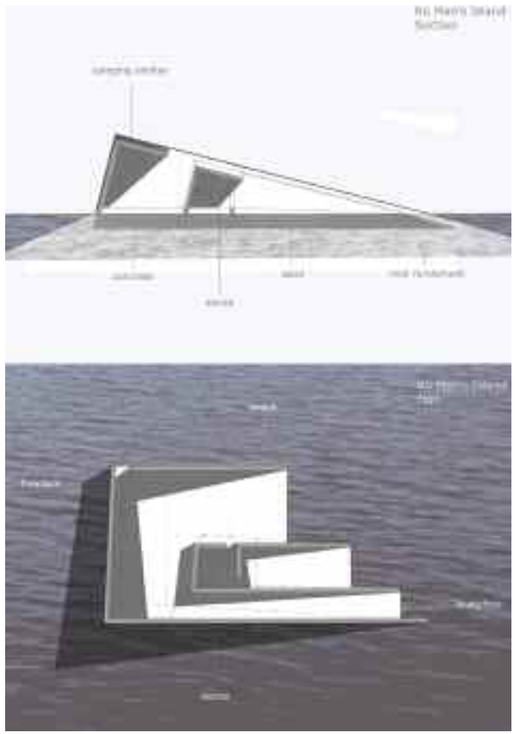
Sami Rintala: ***Verdens minste hotell,*** 2005

bygging av øya i kommunens nye planverk. Vi har nå fått tillatelse til bygging fra Havnestyret, Kystverket og Vegvesenet. Kommunen ga dispensasjon til byggetillatelsen, men stilte betingelser om grunnboringer i området dersom de skulle ta på seg eierskap til verket etter gjennomføring. Nabovarsler ble skrevet, og ingen naboer har protestert. Vi fikk avtale med Sydvaranger AS om at de skulle bidra med stein til prosjektet. Øyas direkte kostnader ble i 2005 estimert til rundt en halv million.

2007

For igjen å rette oppmerksomheten mot øya og for å styrke muligheten for realisering, inviterte vi Sami Rintala til å lage en modell av den. Modellen ble vist som en del av utstillingen «Hot Arctic» under Barents Spektakel 2007, en festival som vi arrangerer hvert år i Kirkenes. Modellen skapte stor interesse hos publikum, og øya ble igjen et diskusjonstema lokalt. Det rare var at like etter at utstillingen var stengt, ble hele installasjonen stjålet mens den var i utstillingslokalet, og den er fortsatt sporløst forsvunnet.

Kunstnerens arbeid med modellen førte til en videreutvikling av prosjektet. Materialvalg, formen og dimensjonen er til dels endret. I tillegg til bålplassen, vil øya få en strand og en sauna. Forandringene medførte en endret kostnadsramme. Øyas estimerte kostnader var i 2007 på rundt én million kroner.

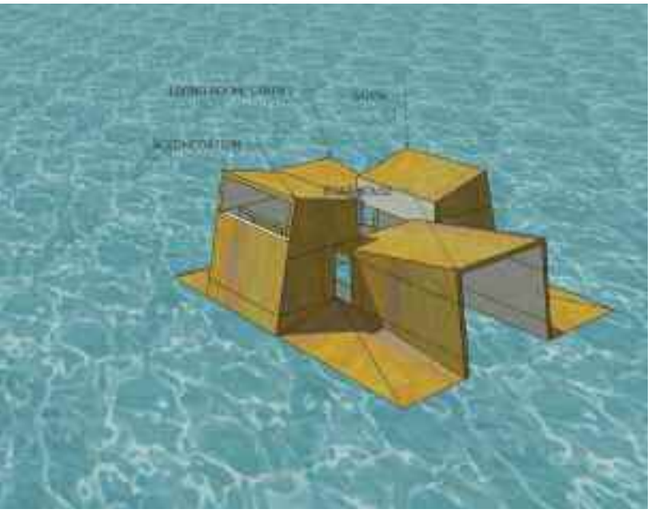


Sami Rintala: ***Floating Manhattan – No-Man's Island,*** skisser 2007.

2008

No-Man's Island av 2008 vil fremdeles sees både fra land og fra sjøsiden, og vil bli et symbol på den spennende smeltedigelen lille Kirkenes etter hvert er blitt. Øya skal være et nøytralt møtested ute i havet.

Den er ikke lenger Manhattan-inspirert utvendig, og den skal løses på en flytende installasjon. Kanskje man kan kalle den «et nordisk Venezia». Man må ro med båt for å komme fram til den flytende øya som skal omfatte sauna, kjøkken, terrasse og overnattingsplass. En åpning – en indre gård – midt på øya vil fungere som båtparkering og badeplass. Etter en tur i saunaen kan du ta et forfriskende dypdykk i Barentshavet. Lekteren som de fire



Sami Rintala: ***Floating Manhattan – No-Man's Island,*** skisser 2008.

små trehusene skal stå på, blir senket ned akkurat så mye at det vil se ut som om husene står rett på vannet, bare knyttet sammen av broer. Trehusene, som Rintala selv skal snekre med hjelp av assistenter, vil ha fasade av skipsstål – for å beskytte mot vær og vind. Og alt skal Veritas-godkjennes. Lekteren skal bygges på det lokale skipsverftet Kimek. Sør-Varanger kommune har også endret holdning og tar nå prosjektet på fullt alvor.

Det er noe symbolsk i det at øya skal stå på et flytende fundament. Øya trekker oppmerksomhet mot havna som nå skal redesignes: Det planlegges ny havnepromenade, og Hurtigruta skal i framtiden ligge ved kaia midt i byen. Den endelige plasseringen forutsetter at øya kommer i nær kontakt med havnepromenadeområdet og sånn blir et aktivum og en attraksjon i bybildet. Den flytende konstruksjonen vil gjøre det mulig å flytte den i tråd med utviklingen hvis det blir nødvendig.

De estimerte kostnadene på øya i 2008 er på ca 1,5 millioner kroner. Kunstverket skal realiseres som en del av Barentstriennalen 2008/2009, PAN BARENTZ, og finansieres av Kunst i offentlige rom Norge (KORO), EUs kulturprogram, Utenriksdepartementet, Norsk kulturråd, Barentssekretariatet, Kulturkontakt Nord, Sør-Varanger kommune samt ulike lokale og nasjonale sponsorer.

Hot House – Art and Human Ecology

B-openseminar 2008

Kunst og Humanøkologi

SAMIR M'KADMI

Å sette kunst i en humanøkologisk[1] kontekst, er å stille spørsmål ved enhver teori eller påstand som bygger på et dualistisk og hierarkisk syn på forholdet mellom natur og kultur.

Å forestille seg fremtidige muligheter – hva som kunne ha blitt eller burde ha blitt – er en forlengelse av menneskelig vilje og bevisstbet videre frem i tiden, gjennom problemløsning, kreativ handling og etiske hensyn. Dette er essensen i humanøkologien[2] Richard J Borden

Ved å undersøke dualismen mellom natur og kultur, kan vi undersøke det unaturlige ved mennesket.

I denne artikkelen ønsker jeg å rette oppmerksomheten mot et uttrykk man ofte bruker uten å tenke så mye over hva det innebærer: «Jeg ser på kultur som motsetningen til natur». Opposisjonen mellom natur og kultur, som uttrykkes i denne setningen, er en kjent dualisme.[3] Når man uttrykker en slik opposisjon er det som regel for å skille mel-lom menneske og dyr, og for å heve kultur over natur. Kultur blir det som definerer mennesket, mens natur forbindes med dyr. Jeg anser det som en forutsetning for enhver kunstner som ønsker å plassere sitt arbeid i en hu- manøkologisk sammenheng, å undersøke standpunkter som hevder denne dualismen. Særlig gjelder dette når de framstilles som «nøytrale» ekspertuttalelser som her:

«Jeg ser på kultur som motsetningen til natur. Mennesket er et unaturlig vesen med naturlige livsbetingelser. Vi har visse biologiske forankringer som gjør oss ufrie. Men verden rundt oss har vi bygget, med byggverk, gjenstander og institusjoner, som gjør oss til individer og gir oss kontroll over omgivelsene. Vi lager institusjoner slik at vi kan påvirke verden og ikke være underlagt vår biologi, slik dyr er».[4]

Filosofen Einar Øverenget, som uttaler seg her, gjentar ikke bare den gamle filosofiske dualismen mellom natur og kultur, men også gamle antroposentriske motsetninger mellom naturlig og unaturlig, fri og ufri. Utsagnet oppretter et skille, en kvalitativ vurdering og et hierarki mellom natur og kultur. Ifølge *Bokmålsordboka*[5] er det vi kaller unaturlig det som ikke er i samsvar med naturen, det som strider med naturlovene. Med andre ord: Ved å undersøke dualismen mellom natur og kultur, kan vi undersøke det unaturlig ved mennesket.

Grovt sett finnes det fire former for dualisme; transcendental, metafysisk, moralsk og psykologisk. Jeg skal ikke gå inn på hvilke forhold disse ulike dualismene har til hverandre, men bare nevne dem. Dualismene er svært ulike; Bergsons dualisme har lite å gjøre med Manis.[6] Like lite har Schopenhauers dualisme å gjøre med Gnostikernes. Dualismens historie strekker seg fra før Platon til vår samtid. Likevel skjelner man mellom tre ulike dualistiske tradisjoner: Platonisme, dualistiske religioner og en moderne dualisme som starter med Descartes.

Generelt sett tenderer det menneskelige sinn mot enhet. Dualisme der bastante ideologier uttrykkes, slik som i skillet mellom det onde og det gode, eller lys og mørke, betegnes som manikeisme. Filosofen Simone Pétrement[7] advarer oss mot å ty for fort til enhet:

«Det er farlig å hevde enhet for fort, for da kan man glemme kontradiksjonen og havne i en falsk og imaginær enhet man kan ruses av helt inntil intoleranse,
mens i den sanne enhet, som er usigelig, bevarer man om kontradiksjonen en så akutt bevissthet, at man rives i filler inntil medlidenhet.»[8]

Jeg erstatter medlidenhet med empati, og med Pétrements advarsel i mente, og erkjennelsen av at skillet mellom natur og kultur bare er en mental konstruksjon, skal jeg prøve å kaste lys over det som motiverer dualismen mellom natur og kultur. Filosofer som kan betegnes som dualister, fortjener den samme bebreidelsen som Aristoteles rettet mot Platon, «de skiller». Som Zarathustra skiller mellom lys og mørke, eller som Platon skiller mellom kropp og sjel, som gnostikerne skiller mellom ånd og materie, eller som Descartes skiller mellom tanken og det utstrakte. «*Det finnes like mange dualismer som personlige erfaringer av brudd*», skriver Simone Pétrement.[9]

Dualisme som brudd og hierarki

Dualismen mellom natur og kultur anser at kultur står for det rasjonelle og alle produkter av intellektet. Det er kultur som gjør oss i stand til å bygge verden rundt oss med byggverk og institusjoner, og som gjør oss til frie individer som er i stand til å treffe egne valg. Kultur er grunnlaget for sivilisasjon. Motsatt står natur for det ufrie, det som er bundet til naturlover, instinkter og drifter, sult, tørst, forplantning, overlevelse, tyngdekraft og så videre. Motsetningen mellom kultur og natur blir en analogi til motsetningen mellom tenkningen og kroppen. Skillet stadfester at det er en vesensforskjell mellom to poler. De tilhører verken samme kategori eller klasse, ellers hadde man ikke kunnet differensiere den ene fra den andre. Den ene er materiell og den andre er immateriell.

Samtidig som man markerer forskjellen, stadfester man et hierarki. Det selvbevisste intellektet identifiserer seg selv med utgangspunkt i seg selv. *Cogito, ergo sum*, jeg tenker, altså er jeg, sa Descartes. Det er gjennom tenkningen at man oppnår erkjennelse og sannhet; sansene bedrar. Skillelinjen mellom tenkning og kropp går mellom sansning og tenkning. Akkurat som evigheten går mellom viten og antakelse, mellom det uforanderlige, evige og det foranderlige, forgjengelige. Kort sagt: Vi lander på Platons dualistiske teori, idéverdenen og den materielle verden. Men Platon var verken den første eller den siste dualisten.

Antroposentrismen eller etikkens sviktende grunnlag

Vi har notert oss at skillet og distinksjonen impliserer kvalitative vurderinger. Rasjonell tenkning tillegges positive egenskaper, mens sansningen er et upålitelig, men nødvendig onde. Man tenker om verden med utgangspunkt i seg selv som tenkende menneske og som verdens sentrum. Antroposentrisme tilsvarer vendingen fra naturen som grunnprinsipp, som *arché*, til det tenkende mennesket. Det antroposentriske mennesket uttrykker seg gjerne i metafysiske og teologiske systemer og filosofiske teorier. Historien fra antikken til den europeiske middelalderen, og videre til vår samtid, forteller om en immateriell sjel fanget i en materie den deler med resten av naturen. Platon anser sjelen som tenkning, vilje og begjær,[10] som immateriell og udødelig. Kroppen anser han som sjelens fengsel. Eller som Øverenget sier *«Vi har visse biologiske forankringer som gjør oss ufrie.»* Platons dualisme mellom kropp og sjel, svarer til dualismen mellom materie og idé. Idéene om det sanne, det gode og det skjønne, leder oss til etisk tenkning: Vet man det rette, gjør man det rette. Det sanne og det gode forenes til ett. Men er ikke etisk tenkning basert på devaluering av naturen og kroppen en skrøpelig etisk tenkning?

I det øyeblikket mennesket identifiserer seg med ideen om en immateriell sjel som kan forlate kroppen når den dør, åpner man for forestillingen om at mennesket er unaturlig.

I det øyeblikket mennesket identifiserer seg med ideen om en immateriell sjel som kan forlate kroppen når den dør, åpner man for forestillingen om at mennesket er unaturlig.

Aristoteles' formålsbestemte natur

Dersom skillet mellom tenkning og materie også innebærer sortering, er Aristoteles' hylomorfisme[11] ikke mindre hierarkiserende og antroposentrisk enn Platons dualisme. Aristoteles' gud er den ubevegede beveger og den første årsak til alt. Han karakteriseres som immateriell og som en supereksistens, den aller høyeste intelligens. Mennesket, det animalske, det vegetative og mineralriket er plassert på en hierarkisk skala. Alt er sortert etter spesifikke sjelsevner eller livsnivåer.
Enkelttingene i verden, substansene, er ett, men samtidig sammensatt av stoff og form. Hos alt levende blir sjelen betraktet som legemets form, mens legemet er stoffet. For mennesket, til forskjell fra dyr, settes det rasjonelle som den sentrale sjelsevnen. Hierarkisering mellom den immaterielle formen og stoffet blir tydeligere når Aristoteles, på en tvetydig måte, åpner for tenkeevnens udødelighet,[12] når han antyder at forstanden og tenkeevnen er en annen slags sjel, og at denne sjelen kan eksistere atskilt fra legemet. I *De Anima* skriver Aristoteles om et aktivt intellekt[13] som er både udødelig og guddommelig.
Hylomorfisme er verken dualisme eller realisme, men likevel et system som differensierer og opphøyer tenkeevnen

over alle andre sjelsevner. Herre og slave, mann og kvinne, kvinne og barn, det er med utgangspunkt i tenkeevnen og forstanden at menneskeheten sorteres. Det greske samfunn var bakgrunnen som bekreftet Aristoteles' naturlige hierarki. Det klassiske Athen, skrev filosofihistorikeren François Châtelet,[14] hadde ca. en halv million innbyggere da Platon døde; tre hundre tusen var slaver, minst fem tusen var utlendinger (under beskyttelse, men uten borgerrettigheter). Teller man kvinner og barn, blir det igjen cirka 10 prosent frie menn, med rett til å bestemme for alle. Disse frie herrene besatte, ifølge Aristoteles, de høyeste og viktigste kvaliteter et fritt menneske besitter, nemlig høy intelligens og sansen for politikk og sivilisasjon. Selv om Aristoteles formulerte et nesten naturlig intellekt var hans system gjennomgående antroposentrisk.

Leseren må selvfølgelig ikke glemme at vi her snakker om en epokegjørende filosof, og en enda viktigere vitenskapsmann, som satte langvarige spor etter seg. Det jeg skriver her er ingen Aristoteles-apologi. Skulle jeg ha vært rettferdig mot Stagiriten,[15] måtte jeg også ha nevnt noen av hans mange bragder. Men her er det verken plass eller anledning. Mitt ærend er å sette fokus på Aristoteles' antroposentrisme, og opphøyelsen av tenkeevnen og intellektet på bekostning av naturens andre sjeleevner.

I vår samtid er det mer nærliggende å tenke på forholdet mellom natur og kultur i evolusjonistiske termer.

Her kan vi også stille spørsmål ved en etikk som etablerer et hierarki mellom tenkning og sansning, mellom sanseevnen og evnen til oppta næring og så videre – en etikk som i lys av å hevde en opprinnelig enhet med utgangspunkt i en substans, deler mennesket og naturen først i form og stoff, så i ulike sjelsevner og livsnivåer – en etikk som hevder tenkeevnens råderett over alle andre sjelsevner.

Intellektets guddommelige karakter

Gjenoppdagelsen av Aristoteles i middelalderens Europa, inntreffer i det som kalles høyskolastikken. Aristoteles' filosofiske og vitenskapelige autoritet fikk kirken til å revurdere forholdet mellom tro og viten. Arven etter Aristoteles dreier seg om en tradisjon der vitenskap henger sammen med politiske og sosiale betraktninger og et formålsbestemt natursyn. Thomas Aquinas finner hos Aristoteles alt han trenger for sitt eget hylomorfiske system. Han fremmer argumenter om en immateriell og udødelig sjel, lik Platon i *Faidon*.[16] Han søker konsensus for ideen om at naturen, som det naturlige intellekt forholder seg til, er skapt av Gud. I likhet med Aristoteles hevder han at det finnes kun en virkelighet, men den består av to deler; den ene er åndelig og den andre er materiell. Mennesket gis rollen som bindeledd mellom det åndelige og det materielle.

Aquinas teologiske interpretasjon av Aristoteles introduserte et nytt syn på naturen. Inntil da, hadde tradisjonen etter Augustin og nyplatonismen nedvurdert denne verden og betraktet den som en slags skygge av den åndelige (ideenes) verden. Aquinas nye system forente ånd og materie i mennesket, og dermed ble denne verden mer levelig og mer verdifull.
Hvor mye av antikkens tradisjon kirken adopterte og inkorporerte i sitt eget menneske- og natursyn, i tillegg til i sin egen skapelsesberetning, og hva det betydde for senere utvikling, skal jeg la ligge. Men når naturen blir den «andre», blir den «andre» natur. Når mennesket velger å identifisere seg med det åndelige, det guddommelige, det immaterielle og det udødelige, kan det også karakteriseres som unaturlig. Eller slik Øverenget utrykker det, *«Mennesket er et unaturlig vesen med naturlige livsbetingelser»*. Derfor tilhører troen på at mennesket er et unaturlig vesen en metafysisk og religiøs dualisme, og en jødisk-kristen tenkemåte som innbærer troen på en unaturlig makt hinsides denne verden. Å hevde at det skapende mennesket er i opposisjon til naturlovene, blir det samme som å si at det skapende ved mennesket ikke er av denne verden. Dette er en tenkemåte en kan gjenkjenne fra troen på at mennesket er skapt i Guds bilde og plassert øverst i skaperverket for å råde over naturen.

I vår samtid er det mer nærliggende å tenke på forholdet mellom natur og kultur i evolusjonistiske termer. Å tenke mennesket i evolusjonistiske termer fører til at en også tenker på kultur i evolusjonistiske termer. Det leder igjen til at en tenker natur og kultur som et forhold, en relasjon, og ikke en motsetning. Uten å gå inn i en diskusjon om det medfødte og det tillærte, som også kan utledes av samme forhold, kan man ut i fra Darwin hevde at det tillærte etter hvert kan bli noe medfødt. Psykologien har påpekt miljøets betydning for individets psykiske og intellektuelle utvikling. Den franske nevrobiologen, Jean-Didier Vincent[17] har vist hvordan kjærlighet, begjær, frykt og glede kan beskrives gjennom nevrobiologiske prosesser.

Dette leder oss til å se på mennesket som helhet, eller for å si det med Edgar Morin, som «en sosiologisk og psykobiologisk totalitet». Det medfødte og tillærte er så intrikat sammenflettet at det er vanskelig å skjelne mellom dem. Ingen kultur uten natur. Kultur transformerer natur, som igjen transformerer kultur. Vi (re)produserer, foredler og transformerer det vi spiser, og det vi spiser transformerer oss. Fra et økologisk ståsted, vil enhver etikk som tar utgangpunkt i dualismen mellom ånd og materie, eller hevder kulturens herredømme over natur, være uakseptabel. Antroposentrisme fører til fallossentrisme, etnosentrisme og rasisme, men først og fremst fører den til tingliggjøring og en hensynsløs utnytting av natur.

Dette fordrer selvsagt en nærmere og omfattende kritisk studie av samtidens dualismer fra et økologisk perspektiv. Humanøkologi som akademisk studiefelt sorterer under økologi, som selv sorterer under biologi. Spørsmålet er om humanøkologi plasserer mennesket i et nettverk av relasjoner der det ikke lenger er i sentrum, eller om den er en fortsettelse av det etablerte antroposentriske natursynet, bare i en annen modus.

[1] Humanøkologi er et akademisk studiefelt som tar for seg forholdet mellom mennesker og deres naturlige og sosialt skapte miljøer. I humanøkologien undersøker man hvordan mennesker og menneskesamfunn interagerer med natur og miljø. Det er et tverrfaglig felt med svært vide rammer som anvender en holistisk tilnærming som igjen omfatter naturvitenskap, humanvitenskap og kunst. Se også *en.wikipedia.org/wiki/Human_ecology*.

[2] Borden, Richard J., Fra: «A Brief History of SHE: Reflection on the founding and first twenty five years of the Society for Human Ecology», *Human Ecology Review*, Vol 15, NO 1, 2008, (min oversettelse).

[3] Dualisme; fra latinsk dualis, av to, dualis numerus. Metafysisk dualisme hevder at verden best kan forklares ut i fra to grunnprinsipper: ånd og materie. Allerede lenge før antikken virket dualismen som forklaringsmodell. Franskmannen Pierre Bayle introduserte termen i 1697 for å beskrive Manikeismen. I 1734 ble begrepet brukt i filosofi for å karakterisere Descartes metafysiske system som skiller mellom materie og tanken, res extensa og res cogitans. I den jødiske-kristne tradisjonen anser man at mennesket er av sjel og kropp. Dette menneskesynet er i dag utfordret av vitenskapen der man hevder at mennesket kun er biologi, og at et skille mellom kropp og sjel ikke er holdbart.

[4] Einar Øverenget sitert av Inger Merete Hobbelstad i «- Hvorfor trenger vi kultur? Eksperten svarer, Ekspertpanelet», *Magasinet* (*Dagbladet*). 16. august 2008

[5] *Bokmålsordboka*, Universitetsforlaget.

[6] Se Manikeisme: Pétrement, Simone, *Le dualisme chez Platon, les Gnostique et les Manichéens*, PUF, Paris, 1947.

[7] Pétrement, Simone, *Le dualisme chez Platon, les Gnostique et les Manichéens*, PUF, Paris 1947.

[8] Ibid., Pétrement, Simone (min oversettelse).

[9] Ibid.

[10] Platon anser sjelen som tredelt: fornuft, vilje og begjær. Disse tre delene henger sammen med visdom, mot og måtehold. Fornuften trenger visdom for å holde kontroll over mot og begjær. Begjær er den laveste del av sjelen.

[11] l'hylémorphisme (av hulè: materie og morphè: form) Aristoteles anser at enhver (objekt eller individ) er sammensatt av form og materie (stoff). Han anser sjel og kropp som form og materie, der den ene ikke kan forklares uten den andre. Form og materie omtales som substans. Substans er en sammensetning av form og stoff (materie). Stoffet er det som har muligheter, formen er det virkelige.
Se *De Anima*, *Om Sjelen*.

[12] Aristoteles: *Om sjelen*, Bok II, kapittel 2. (annen definisjon av sjelen) 413b1-(25-30), oversatt av Tore Frost, Vidarforlaget, Oslo, 2006.

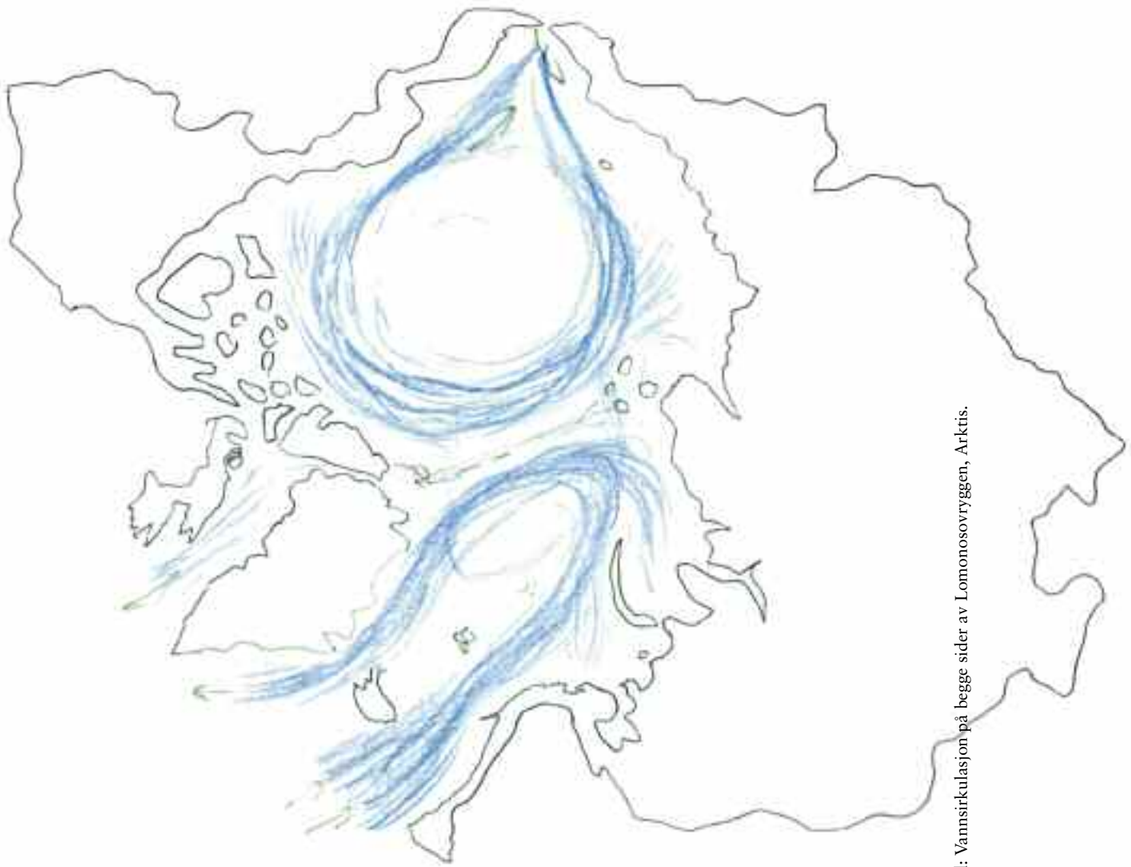
[13] Ibid. *Om Sjelen (De Anima)*

[14] Châtelet, François: *La Philosophie de Platon à St Thomas*, Librairie Hachette, Paris, 1972.

[15] Aristoteles ble født i byen Stagira i antikkens Makedonia, derfor kalles han også Stagiriten.

[16] Platon: *Phédon*, Monique Dixsaut, Flamarion, 1999.

[17] Vicent, Jean-Didier: *Biologie des passions*, France, Odile Jacobe, Paris 1999.



Peter Fend: Vannsirkulasjon på begge sider av Lomonosovryggen, Arktis.

REGULERING AV – IKKE HERREDØMME OVER – EN VERDEN

PETER FEND

Vladimir Putin har sørget for at der er blitt plantet et russisk flagg nær Nordpolen, på den undersjøiske Lomonosovryggen som forbinder Sibir og Grønnland. Ved å gjøre dette har han samtidig åpnet opp for andre, slik som kunstnere og arkitekter, som vil arbeide for at planeten skal organiseres på en helt ny måte.

En slik ny måte å strukturere verden på er planlagt og framstilt i tilknytning til FNs miljøprogram[1] og tar sitt utgangspunkt i havet; i en verden av havområder med Antarktis i sentrum og havstrømmer som strekker seg helt til Arktis. Å organisere verden med et slikt utgangspunkt gjør det mulig å komme utenom maktspillet mellom øst og vest, med Moskva og Washington på hver sin side og en mengde ofre innimellom. Denne nye måten å se verden på er et diplomatisk initiativ for nye økonomiske og økologiske løsninger som der ikke synes å ligge en bevisst plan bak. Den er et initiativ for økologisk partnerskap innad i APEC (Asia-Pacific Economic Cooperation), en organisasjon for økonomisk samarbeid som knytter landene langs Stillehavet sammen.[2]

Peter Fend: Offshore-rigg for alger.

Der må være en mur et sted

Om vi skal leve på denne planeten må den organiseres, og organisering forutsetter at der finnes et prinsipp for oppdeling. Paven skapte et slikt mellom Spania og Portugal i 1494. Men en dypere splittelse har blitt den dominerende. Den har sine røtter tilbake til den romerske keiser Diokletians styre og viser seg i dag i avstanden mellom den ortodokse kirken i øst og den katolske kirken i vest. En gang var dette et skille mellom «Kommunismen» og «Vesten» og ga seg konkret utslag i Berlin.

Nå har Østkirken, med Russland i spissen, bestemt seg for å ekspandere. Med metoder som nabolandene setter liten pris på har Russland begynt å gjøre krav på den arktiske havbunnen. I slutten av 2007 entret to russiske bombefly norsk luftrom og lot seg ikke presse til å snu før de var langt inne i britisk luftrom. Russerne er også aktive i den andre enden av Atlanterhavet og Golfstrømmen. Her skal de i november 2008 delta i marineøvelser sammen med Venezuela. På jiu-jitsu-vis kan nordmenn dra fordel av denne russiske jakten på makt. Man kan svare med en strategi der målet ikke er herredømme, men regulering.

Der er egentlig ikke noe valg. Alternativet er flere russiske militærfly i norsk luftrom, flere russiske ubåter i norske hav, mer russisk dominans i kraft av at de er verdens nest største oljeeksportør og besitter verdens største reserver av gass og verdens største reserver av de råstoffene et moderne militærvesen er avhengig av.

Akkurat nå utfordrer Storbritannia Russland, Kina og andre rivaler ved å legge frem en plan for Stillehavet, den delen av verden som sender vannstrømmer opp til vestsiden av Lomonosovryggen. Planen kalles «Trans-Pacific Strategic Economic Partnership Agreement»[3] og inkluderer en samarbeidsavtale om miljø som så langt inkluderer to små land (Brunei og Singapore), et middels stort land (New Zealand) og et land med kontroll over verdens havstrømmer (Chile). Planen er utilslørt «strategisk» og skaper derfor motstandere. En av dem, Hugo Chavez, samarbeider tett med både Russland og Kina.

På jiu-jitsu-vis kan nordmenn dra fordel av denne russiske jakten på makt.

Verdiene i Arktis og Antarktis

Det samme som gjaldt under Norge og Storbritannias kappløp mot Syd-Polen, gjelder nå i kappløpet om hvem som først får plantet et flagg på havbunnen ved Nordpolen: Vinneren er ikke den som planter flagget, men den som er i stand til å gi polene varig betydning. Norge kan handle på en måte som overskrider spillet mellom øst

og vest. Landet kan bidra til at Sørpolen blir planetens sentrum. Nordpolen kan de gi betydning gjennom å gjøre Lomonosovryggen til et fjerntliggende skille mellom de havstrømmene fra Antarktis som går inn i henholdsvis Atlanterhavet og i Stillehavet. Norge kan også beskytte både sine arktiske og antarktiske verdier. Landet kan benytte metodene som er utviklet av firmaet *Ocean Earth* [4] og innlede systematiske og biologisk bærekraftige oppgraderinger av de to viktigste energiressursene i verden; hydrokarboner (med fossile brennstoff erstattet av biogass fra vannplanter) og vannkraft (der demninger erstattes med vannhjul). Norge kan realisere dette både i hovedstrømmene som virvler ut fra Antarktis, i Amundsenhavet, i det sørlige Atlanterhavet og i Humboldtstrømmen utenfor Chile, samt i hovedstrømmene som entrer Arktis fra Atlanterhavet og som i hovedsak snur ved Lomonosovryggen.

Norge kan handle på en måte som overskrider spillet mellom øst og vest.

Mens Russland utfører militære manøvre basert på mineralske drivstoffressurser, kan Norge samarbeide med Chile, Brasil og Cuba om en omfattende plan for hvordan havets biologiske ressurser kan utnyttes. Et samarbeid som strekker seg hele veien fra Antarktis langs Chile til de store utløpene av regnvann fra Amazonas-Orinoco, til «stormkorridoren» i Karibien og Cuba og videre langs Golfstrømmen til landets egen kyst og videre opp til Arktis, til Lomonosovryggen og videre til Beringstredet. I dette kan Norge ha naturen på sin side

Verdens vann sirkulerer omkring et senter, Antarktis, for deretter å snu nordover ut mot tre hav, mot Atlanterhavet og Det indiske hav, men først og fremst mot Stillehavet. Vannstrømmene inn mot Stillehavet følger Chiles kyst. Når kysten svinger vestover, i Peru, treffer fuktige luftmasser Andesfjellene og avgir svært mye nedbør. Store vannmengder strømmer dermed gjennom de to tropiske elvene Amazonas og Orinoco og ut til havet. Særlig Amazonas bidrar til havstrømmen som flyter nordvest inn mot Karibien, og Golfstrømmen som går til Europa og Norge. Mens deler av havstrømmene som passerer Chile forblir i Stillehavet og ender i Beringhavet og Det Arktiske hav opp mot Lomonosovryggen, strømmer skyene forbi Chile til Atlanterhavet. De blir til regn og passerer gjennom Amazonas og Orinoco for så å ende opp i Nord-Atlanteren og Det arktiske hav opp mot den andre siden av Lomonosovryggen.

Peter Fend: Verdenspumpe. Med grunnleggende vridningsmoment om Antarktis.

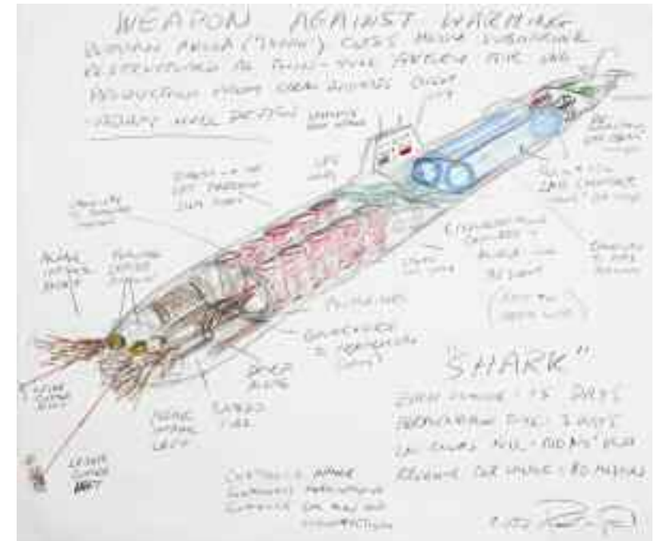
Tre viktige tiltak

Mens Russland og Vesten kjemper om å kontrollere verdens mineralressurser, og dermed om hvem som har *Herredømme*, kan dere i Norge slå dere sammen med folk i Chile og New Zealand – med bevisstheten om at deres havstrømmer påvirker orkaner og tyfoner lenger nord – for å fastslå hva det er som *Regulerer*. Dere kan påpeke at det som regulerer planeten er havstrømmer som går frem og tilbake mellom Antarktis og Arktis. Atlanterhavet dominerer overflatestrømmene, men dypere nede skiller Lomonsovryggen Atlanterhavet fra Stillehavet og Det indiske hav. En kan se på dette som en *verdenspumpe* hvis grunnleggende vridningsmoment omkranser Antarktis.

For å regulere vannets sirkulasjon må vi fokusere på tre soner: Chiles kyst, fra Antarktis til Peru; vannstrømningen ut i Atlanterhavet fra Amazonas og Orinoco som er blitt mer ustabil og forårsaker flere orkaner enn

før; Karibien og Golfstrømmens ferd nordøst mot Europa, forbi Norge og videre opp til Arktis. I de øvre lagene sirkulerer Golfstrømmen rundt hele Arktis. På dypet blir store deler av den stanset og snudd tilbake av Lomonsovryggen.

Vi er opptatt av Stillehavets strømmer forbi Chile, det karibiske kontinuum fra Recife til Cape Hatteras og Atlanterhavets strømmer forbi Norge. Dersom disse tre sonene kan gjenvinne biologisk styrke og normale havstrømmer, vil jordens sykluser bli mer stabile og planetens vannstrømninger være regulert. Man kunne starte mange steder, men disse tre sonene har størst betydning. Og som bildet viser, en sone – Chiles kyst – fungerer som et «håndtak» idet den presser hele vannstrømmen fremover. Resultatet av god økologi på denne delen av den sørlige halvkulen vil raskt vise seg i havklimaet på den nordlige halvkulen. Dersom der oppstår mange orkaner og tyfoner bør man starte med å sjekke «verdenspumpens håndtak».



Peter Fend: Skisse til ombygd ubåt med anlegg for LNG-produksjon fra marine bio-masser.

Kunnskapsutveksling

Teknologier som kan brukes for å gjenopprette den økologiske balansen kan prøves ut i New Zealand. Dette landet kan på mange måter sies å representere et «jordens mikrokosmos» og *Ocean Earth* planlegger utstrakt testing. Mye av teknologien som vil bli utprøvd kommer fra Norge. Denne teknologien omfatter blant annet forskningsutstyr beregnet på alger og fisk, undersjøiske rigger som kan demme opp for storm, oceanografiske satellittbilder og bipolar overvåkning. Kyst- og fjellandskapene i Chile og Norge har mange likhetstrekk. Det har også kysten og innlandet i New Zealand. Disse landene kan derfor utveksle kunnskap og samarbeide om en bedre regulering av verdens havstrømmer. På den nordlige og den sørlige halvkule kan ny teknologi, som i stor grad er utviklet i Norge, erstatte fossilt brennstoff med henholdsvis gass utvunnet fra marint biologisk materiale og elektrisitet fra vannkraft.

På denne måten kan vi verne luften og vannet som vi er avhengige av samtidig som vi sikrer energiforsyning. Og på denne måten kan vi imøtekomme viktige betingelser for arkitektur og menneskelig bosetning fremsatt av den italienske renessansearkitekten Leon Battista Alberti; å sikre ren luft, levende vann og – via satelittovervåking – forsvar. Med en slik plan kan vi også komme oss forbi og utover en nasjonal eller imperialistisk-religiøs måte å strukturere verden på, til en organisering som er helt i takt med naturen.

[1] UNEP (United Nations Environment Program), the Regional Seas Program. Se *www.unep.org/regionalseas/*

[2] Den nye organiseringsmodellen som tar utgangspunkt i tre hav, ble først presentert i full skala i galleriet ACC i Weimar, Tyskland. Her ble det vist hvordan man kan komme seg forbi og utover en Arktis-sentrert verden slik en kjenner den fra FN, Verdensbanken, … og atomrakettenes baner.

[3] New Zealand Ministry of Foreign Affairs and Trade, P4: Trans-Pacific Strategic Economic Partnership Agreement. Se *http://www.mfat.govt.nz/Trade-and-Economic-Relations/Trade-Agreements/Trans-Pacific/index.php*

[4] Ocean Earth Development Corporation ble etablert av Peter Fend i 1980 og er re-etablert nå i 2008. Firmaet kombinerer idéer og metoder fra kunstnerisk praksis med nyere vitenskapelig kunnskap for å utvikle prosjekter inspirert av Leon Battista Alberti. Se *www.ocean-earth.com*.

Det er resultatet som teller, ikke sant?

SUSANNE JASCKO

En skulle tro at vi alle var enige om at det umulige er relativt og ikke noe som kan bidra til kreativ tenkning om verden. Derfor er der noen av de mest vellykkede kunstneriske strategiene som rett og slett ignorerer det umulige. På den andre siden driver kunstnerisk utforskning og konseptet «open source» fram en søken etter det mulige som ikke bare gjelder kunst i nye medier. Dette er en tilnærming til kunst som har synlig og varig effekt for forståelsen av både kunst og samfunn. Ved å se på noen av de kunstprosjektene jeg har vært involvert i som kurator, vil jeg i denne teksten reflektere over ulike kunstneriske tilnærmingsmåter til det (u)mulige.

Ved Transmedialen 2004, en festival for kunst og digital kultur i Berlin, fikk utstillingspublikum møte en merkelig maskinell konstruksjon. Objektet besto av en sykkel og en trekonstruksjon i form av et triangel, som var plassert på toppen med tre seil foran og ett bak. Det minnet mer om sporden på en fisk enn en halefinne. Den skjøre konstruksjonen så ut til å kunne falle fra hverandre ved ett enkelt vindpust, og selv ikke-kyndige kunne se at denne konstruksjonen umulig kunne ta av fra bakken. Til tross for dette, ble objektet betegnet som en «flyvende sykkel» på merkelappen.

Betyr det egentlig noe om han fikk maskinene til å fly eller ikke?

Så står vi der, midt i det umulige, og betrakter et objekt som simpelthen nekter å underkaste seg virkelighetens grenser, verken tyngdekraft eller grunnleggende aerodynamiske prinsipper. Ingeniøren bak den flyvende sykkelen var Gustav Mesmer, en noe tragisk person, kanskje litt gal – eller kan hende kunstner – som til slutt, mot slutten av livet sitt, ble både berømt og anerkjent for sine flyvende objekter. Mesteparten av livet tilbrakte Mesmer på mentalsykehus, hvor han brukte tiden sin nettopp til å finne opp og konstruere disse maskinene. Med et vennlig smil hevdet han at han en gang faktisk hadde klart å fly femti meter nedover dalen med en av sine flyvende sykler.

Betyr det egentlig noe om han fikk maskinene til å fly eller ikke? Har det noen som helst relevans når vi ser hvilken levende fantasi objektene er brennstoff for? Er det ikke nettopp spesielt det umulige, absurditeten i forsøket og hjelpeløsheten i initiativet som blir så fascinerende for oss?

Et annet eksempel kan ytterligere belyse fenomenet «det umulige». Under Scape Biennial of Art in Public Space i 2006, hadde vi som kuratorer valgt temaet «don't misbehave!». Michel de Broin presenterte blant annet installasjonen *Encircling* i den mest sentrale parken i Christchurch. Installasjonen var en relativt minimal intervensjon på den perfekt klippede engelske plenen i parken. Et enkelt skilt, som minnet om et vanlig new zealandsk trafikkskilt, viste en sort skriblet sirkel på en gul bunn. Med en viss avstand til dette skiltet strakte en identisk asfaltvei seg over plenen, med en gul linje i midten – alt i alt et ganske forvirrende objekt. Kort tid før biennalen åpnet, sjekket jeg stedet. En av innbyggerne i Christchurch sto og betraktet det mens han ristet på hodet. «Hva er nå dette?», spurte han meg. «Skal det lande helikoptre her eller har noen glippet da de skulle utforme en gangsti?» Hva var den mulige anvendelsen til et slikt umulig objekt, som plutselig var landet litt skeivt i det ellers så gjennomregulerte miljøet i parken?

Ved sakens kjerne finner vi at mye kunstproduksjon innen nye medier har sin kilde i et ennå uutforsket felt; det mulige muliggjort på et teknologisk plan.

Uten biennalen ville aldri et slikt udefinert og uvanlig objekt noensinne ha blitt skapt. Dersom en landskapsarkitekt eller byutvikler hadde hatt et ord med i laget, ville en slik gangvei aldri ha blitt ansett som vakker nok eller brukbar nok til engang å bli vurdert. Men som et kunstverk som ikke krevde å bli betraktet som kunst, ble det raskt tatt i bruk. Syklister og joggere benyttet det til konkurranser, publikum forøvrig brukte det til piknik. Det ble en møteplass, hvor man kunne henge rundt og betrakte mangfoldet.

Det ble kunst på sitt beste, som gjorde det umulige mulig ved å introdusere et nytt konsept, en ny tanke, et fenomen som overså fastlagte regler og bevegde seg forbi rasjonaliteten; som åpnet seg opp for tolkning og til og med okkupasjon. Derigjennom skaptes det et rom for fantasien, et «tenkerom» som et alternativ til det etablerte som påvirket det vi vanligvis forholder oss til i virkelighetens verden.

Betrakter vi nye medier eller digital kultur innenfor kunstfeltet, vil vi se en analog søken etter det mulige. Selv om gapet minsker mellom kunst i nye medier og tradisjonelle, mer etablerte kunstformer, ser vi fortsatt en liten forskjell i holdninger, produksjonsprosess og tilnærming. Kunstnere som arbeider med nyskapende teknologi har utviklet en sterk gjør-det-selv, «åpen kilde» (*open source*) og samarbeidsbasert kultur, for å finne alternative redskaper i kunstproduksjonen og for å unnslippe avhengigheten av den kommersielt framdrevne produksjonen av proprietære teknologier. Mens en kunstner som skriver sin egen programvare nok kan sammenlignes med en som blander sine egne farger, er forskjellen i åpen-kilde-tilnærming at kunstneren gjør kildekodene tilgjengelige, og muliggjør at de kan endres av andre, videreutvikles og anvendes innen et mangfold av kunstnerisk praksis. Det hersker, uten tvil, et sterkt bånd mellom teknologisk og samfunnsmessig utvikling, noe som har gjort at blant annet den nederlandske regjerin-gen har gått inn for å støtte en åpen-kilde-politikk som også inkluderer en overgang til åpen-kilde-programvare i deres egne organer.

Ved sakens kjerne finner vi at mye kunstproduksjon innen nye medier har sin kilde i et ennå uutforsket felt; det mulige muliggjort på et teknologisk plan. Det kan hevdes at dette er en langt mer strukturert, bærekraftig og samfunnsendrende tilnærming enn det vi ser innen andre kunstpraksiser. Imidlertid er det slik at åpen kilde og *copy left*- (i motsetning til copyright) strategien sakte får innvirkning også på andre kunstfelt. Gruppen N55 er et godt eksempel på kunstnere som har bygd hele sin kunstpraksis på åpen kilde. For hvert enkelt prosjekt produserer de en manual som de fritt lar andre bruke, kopiere og forandre til sitt eget formål. Prosjektene

Gustav Mesmer, ***Flugfahrrad***, «Fly utopia! Exhibition», Transmediale 04, Haus of World Cultures, Berlin.

varierer fra konstruksjoner med i hovedsak tekniske beskrivelser til alternative økonomi- og produksjonssystemer.

Potensialet i kunstnerisk forsknings- og utviklingsarbeid kan ytterligere illustreres ved to prosjekter som ble realisert under prosjektet «Urban Interface Oslo», i Norge.
Serien «Urban Interface» prøvde å bevege seg inn på nye territorier. I utgangspunktet eksisterte det som et kuratorisk forskningsprosjekt som skulle se på mellomrommet mellom offentlige og private sfærer og finne forandringer i holdning til hva som er offentlig og hva som er privat. Delvis som et resultat av at ny teknologi er allestedsnærværende.
Michelle Teran kom opp med ideen *Friluftskino* til «Urban Interface Oslo», et eksperiment hun beskriver som friluftsovervåkningskino. Teran utnytter de smale fraksjonene av båndbredde som er tilgjengelig for offentlig benyttelse og som benyttes til trådløse overvåkningskameraer. Teran fanger opp disse kameraene ved hjelp av en ordinær kommersiell video-scanner og projiserer det kameraet fanger opp – levende bilder av stort sett private rom – ut i det offentlige rom. Dette skaper en rik sosial og estetisk opplevelse som, selv om den beveger seg i en lovmessig gråsone, gjør oss oppmerksomme på hvor lett tilgjengelig

Michel de Broin: ***Encircling***, Scape Biennial for Art in Public Space, Christchurch, New Zealand, 2006.
Foto: Dean Mackenzie (dmp photography).

private data er. Den uskyldige og lettkjøpte teknologien Teran anvender, gir ikke prosjektet karakter av å være umulig – tvert imot, den viser hvor uhyre mulig det er. Men det er ikke dette som er poenget. Poenget er at folk flest ville anta at dette var umulig.

Det er en slik seriøs, og ofte vitenskapelig kunstnerisk forskning, som er fascinerende for faget, ettersom den kan resultere i nye, uforutsette kunstverk, som en potensielt kunne forestille seg, men som tidligere ville vært umulige å gjennomføre

I installasjonen *Blue Wall of Silence* utviklet Vibeke Jensen et nytt byggemateriale som, med tiden, ville gå i oppløsning av seg selv. Avdekkingen av indre strukturer og installasjonens ulike elementer var en del av selve kunstkonseptet og diskuterte sensur som komplekst fenomen. For meg ble veggene, og deres evne til ikke-lineær mutasjon, en utforskning av samtidsskulptur i det offentlige rom i kontrast til tradisjonelle offentlige monumenter. Mens hun oppholdt seg ved Nordisk Kunstsenter i Dale fikk Jensen ideen om å bruke en blanding av revet papir, mel, vann og fuglefrø for å oppnå vegger som sakte ble nedbrutt. Da veggene ble reist i Oslo, ble de påvirket av regn, fugler og mennesker og gikk i komplett oppløsning i løpet av tre uker.[1]

Det er en slik seriøs, og ofte vitenskapelig kunstnerisk forskning, som er fascinerende for faget, ettersom den kan resultere i nye, uforutsette kunstverk, som en potensielt kunne forestille seg, men som tidligere ville vært umulige å gjennomføre.

Michelle Teran, ***Friluftskino, Cradle Will Rock***, «Urban Interface», Oslo, 2007. Foto: Michelle Teran.

Det forklarer også hvorfor bioteknologien begynner å bli en attraktiv kilde til kunstnerisk utforskning og produksjon. Gitt at kunstens oppgave er å flytte grenser og å være grenseoverskridende, hva kan vi komme til å finne i bio-kunsten? Enkelte ganger bør kanskje det umulige helst forbli umulig.

[1] For mer informasjon og bilder fra Blue Wall of Silence se s. 75-78

Prearticulation

THOMAS PIHL

En håpefull og pågående planlegging av muligheter – en samtale med Sarat Maharaj

SISSEL LILLEBOSTAD

Sommeren 2008 møtte Sissel Lillebostad Sarat Maharaj i London, for en samtale med variasjoner rundt temaet: Forestill deg det umulige gjort mulig. Samtalen tok av fra det tematiske utgangspunktet, med innfall og innspill som kommenterte forståelsen av utsagnet.

Sissel Lillebostad, Kunstjournalen (K): Vi begynner samtalen vår med et nesten uhåndterlig utsagn som bakteppe: Imagine the impossible made possible. *Det er selvsagt umiddelbart lett å relatere dette til politisk arbeid av det mer utopiske slaget. Men det berører også det nærmest umulige i å erfare noe som er utenfor det miljøet vi lever i; altså den verden vi kjenner. Vi kan starte i en ende, den letteste kanskje, med det politiske sporet. I det siste har vi sett en del utstillinger som bruker den politiske aksjons språk, muligens som metode for å åpne øynene våre og få oss til å bidra til forandringer. Men når jeg ser disse utstillingene, lurer jeg alltid på hvorfor man velger å bruke kunsten til å diskutere politiske tema – tema som kanskje hadde fått større innflytelse om man behandlet dem i tradisjonelle politiske fora.*

Sarat Maharaj (SM): I mange av disse situasjonene gjentar vi da også ganske enkelt utsagn og forestillinger andre har kommet med, i den forstand at vi bare snur om på ting. Og i den snuoperasjonen konstruerer man en politisk situasjon framfor å få mennesker involvert. Kanskje vi burde spørre folk om de virkelig vil delta i slike samtaler. Det jeg venter på er øyeblikk av engasjement, skapelsen av en intellektuell og følelsesmessig uro; noe som igjen fører til ny tenkning. Vi må skille mellom hva kollektiv aktivitet mellom mennesker skaper, altså forståelse, kunnskap, tenkning, og en framstilling av denne aktiviteten, som vi finner i et kunstgalleri. Galleriene strever for å unnslippe det faktum at et kunstverk bare er en framstilling eller en representasjon av noe, det artikuleres et sterkere og sterkere ønske om at du skal være en del av prosessen i selve skapingen, noe som ikke alltid er mulig. Kunst er jo i en forstand retinal, den foregår på netthinnen. Imidlertid beveger normen seg, den har gått i retning av andre forventninger. Når vi møter en representasjon, noe som viser til handling, en aktivitet som forsøker å få noe til, blir denne representasjonen opplevd som tegn på engasjement. På denne måten blir kunst bekreftende.

På vei ut av galleriet tenker vi: Dette er en opplyst institusjon, den tar for seg konflikter rundt om i verden. Men som du vet – dette er ikke enkelt. Vi vender tilbake til spørsmålet: Hva kan kunsten gjøre i vår tid? Vi forsøker å vise at den er funksjonell, at den har en hensikt og en mening i verden. Noen ganger likner det på sosiologi, andre ganger ser det ut som politisk kommentar eller analyse – og kanskje er det ikke noe galt i det, for verkene kan fra tid til annen ha en formidabel virkning på oss. Men risikoen er der for at dette blir gjentatt så mange ganger at det forhindrer den som ser i å tenke gjennom komplekse spørsmål.

Det har skjedd en endring til et smalt kommunikasjonsspor og et altoverveiende diskursivt språk i kunsten; noe som etterlater den kroppslige og stofflige responsen på utsiden.

K: Finnes det ikke en risiko for at dette kan vise seg å bli bare enda en bekreftelse: Det bekreftes at verden er problemfylt, det bekreftes at vi er opptatt av disse problemene?

SM: Det er ikke av det onde, men vi må skille mellom den gjentakende bekreftelsen av det vi allerede vet, og det vi får vite – der vi blir grepet og involvert – der kunstverket fungerer som en presentasjon heller enn en representasjon.

Jeg trekker et skille mellom det diskursive og det ikke-diskursive. Det har skjedd en endring til et smalt kommunikasjonsspor og et altoverveiende diskursivt språk i kunsten; noe som etterlater den kroppslige og stofflige responsen på utsiden. Det er svært lite der som engasjerer oss på et ikke-diskursivt nivå. Dette er med på å forme vår oppfatning av kunst som har en annen forankring enn den vestlige modernismen. Vi – altså den vestlige betrakter – har en tendens til å tro at denne kunsten er altfor bundet opp i føleri, med husflid, med ren fabrikasjon, det kroppslige engasjement. Og selv om det i vår utvikling har vært nødvendig å bevege seg mot en mer flyktig og

begrepsmessig aktivitet, må vi samtidig ta i betraktning det som er utelatt fra spekteret. Det kan synes som om vi bare jobber med én ting av gangen. Så når vi møter kunst fra de såkalte utviklingslandene, blir vi også stilt overfor det enorme tidsforbruket og energien som legges ned i å produsere kunstverk. Det er jo ikke slik at de jobber med en utdatert kunstform. De leker seg med en rekke muligheter som estetikken gjør tilgjengelig. Vi kan forestille oss det ikke-diskursive – for eksempel i et lydlandskap; lydmessige vibreringselementer i en situasjon der hele kroppen vibrerer, eller opplevelsen av rene synsinntrykk, som bølger av farger og nyanser – som en erfaring av intensitet der nettopp dette blir meningsfullt.
Dette kan være vanskelig nok i vår tid, siden vi lever i en slik overveldende visuell kultur. Men dette etterlater likevel mange lag med estetikk som på en måte settes i parentes, utenfor et utelukkende diskursivt, svært begrepsmessig og teoretisk kunstverk.

K: Men denne måten å tenke gjennom virksomhet er vanskelig, og det å skulle skape ny tenkning er enda vanskeligere. Kanskje det finnes et verdisystem her, der det diskursive verket er verdsatt høyere enn det ikke-diskursive, fordi det også lar seg oversette?

Det handler om å skape en annen mening. Og det er det vanskelige: Å sprenge seg ut av systemet med representasjon og komme ut med noe som bare er der, å lage en presentasjon snarere enn en representasjon.

SM: Det er lett å henvise til Deleuze når vi snakker om nye tenkemåter, men vi kan også vise til arbeidsmetoder til kunstnere som Robert Rauschenberg; måten han stabler og hoper opp en fortetning av ideer. Dette er en svært sterk påminnelse om hvordan tenkning er knyttet sammen med produksjon, der ting kastes sammen i en collage eller assemblage. Vi kan se det som en modell for ny tenkning. Det er derfor jeg stadig bruker begrepet «kunnskapsproduksjon». Ved å bruke dette uttrykket ønsker jeg å trekke et skille mellom kunnskapsproduksjon og kunnskapsoverføring. Miljøet for kunnskapsoverføring involverer ikke miljøet der kunnskapen skapes, det handler bare om overføring. Og det er dette passive konsumet jeg gjerne vil stille spørsmålstegn ved med begrepet produksjon, brukt i generativ forstand. Det handler om å få fram nye tanker, nye forbindelser, nytt engasjement, ny subjektivitet; det er den produktive siden av kunnskap.

K: Rauschenberg studerte en periode ved Black Mountain College, der han blant andre møtte John Cage. Rauschenberg lagde White Painting *der, og Cage hevder at han skapte* 4:33 *som et svar på det han opplevde da han så dette bildet. Han sa også at Rauschenbergs bilder er i stadig forandring; de er poetiske møter med uendelige muligheter. Kanskje dette er en kunnskap som bare kan erkjennes gjennom direkte kontakt med kunstverket, for å si det sånn.*

SM: Dette bringer oss inn i sammensatte, kunsthistoriske forbindelser som er svært interessante når det gjelder å kaste lys over hvordan vi tenker omkring en estetisk hendelse og hva den handler om. Som du vet, lekte Cage seg med elementer av sammentreff og tilfeldigheter, noe som var viktig å utforske på den tiden. Dersom vi hadde levd i den samme perioden og kommet inn i en by, kunne vi fått de samme estetiske opplevelsene som de Cage viste oss: Lydlandskapet i byen inneholdt fantastiske lyder og komposisjoner. Jeg tviler på om vi kunne sagt det samme i dag. Nå lever vi i lydforurensningens tidsepoke.

K: Men så har vi også kunstnere som bestrider de nokså optimistiske ideene om utopia, blant annet gjennom å snu symboler på hodet og tømme dem for mening. Med erkjennelsen av hvordan senkapitalismen erobrer alt og gjør alt om til varer, peker de på en økende illusjonsløshet. Språket de benytter framstår som lite fokusert, det snur seg bort fra publikum, kanskje i dyp mistro til resultatet av kommunikasjonen. Men samtidig er det en veldig rå energi i disse prosjektene.

SM: Det minner meg om kinesiske kunstnere som har tatt med seg erfaringen fra revolusjonen i Kina, og setter det sammen med europeisk, religiøs ikonografi der sistnevnte er erstattet av revolusjonsretorikk. Det er tankevekkende å se hvordan de religiøse symbolene har funnet sin erstatning i et høyst sekulært, revolusjonært motstykke. Men til slutt begynner du å tenke: Er ikke dette en slags kommentar eller en form av representasjon, som svarer på en annen representasjon? Denne tenkemåten kaller vi for reaktiv tenkning, i motsetning til tenkning som ganske enkelt betegner, uten negative kommentarer. Og kanskje er det denne strømmen vi ser i den ene enden av kunsten. I den andre enden finner vi en annen strømning, en som ikke handler om å reagere på allerede gitte kommentarer; heller ikke om å klargjøre meningen til en representasjons iboende mening. Det handler om å skape en annen mening. Og det er det vanskelige: Å sprenge seg ut av systemet med representasjon og komme ut med noe

som bare er der, å lage en presentasjon snarere enn en representasjon. Vi vet selvsagt at det finnes slike kunstverk, Cages arbeider er et eksempel. Han arbeidet i tradisjonen fra Stockhausen, men han var nok i enden av den lange linjen med eksperimentering av forholdet mellom komponert lyd og støy. Vi må forholde oss til det som produksjon, begynne der det er, heller enn fra kunsthistorien eller representasjonen. Hva er en representasjon av kunst i motsetning til en presentasjon av kunst? Den teoretiske forskjellen mellom kunnskapsproduksjon og kunnskapsoverføring synes jeg det er vanskelig å snakke presist om.

K: Kjernen present finnes i begge ordene, i presentasjon er du til stede nå, mens representasjon betyr at du kommer tilbake.

SM: Ja, i representasjon gjentar du, mens i presentasjon markerer du forskjell. Hver presentasjon vil være noe for seg selv og derfor forskjellig. Den står på egne bein. Det handler ikke om gjentakelse, en representasjon av fortiden. Derfor er det kanskje vanskelig å forstå i ettertid hva video- og performancekunst på 60-tallet handlet om. De videoene var virkelig presentasjonsarbeider i den forstand at performance-kunstnerne ganske enkelt dukket opp, gikk inn og gjorde noe. Du måtte være tilstede og la deg selv bli involvert, for å erfare det.

Jeg tror at momentet av usikkerhet er viktig hva gjelder skaping av kunnskap i vår tid.

K: Ja, og det får oss til å lure på hvordan det virkelig var første gangen. For å bruke et kulturelt ikon som 4:33 *som eksempel enda en gang: Når dette verket framføres nå, er det allerede skapt et rom som er fylt med forventninger, publikum venter på 4 minutter og 33 sekunder med bortimot stillhet. Slik gjentas riktignok den første framførelsen, men den kan aldri bli den samme. Hvis vi står overfor et nytt verk derimot, en opplevelse som er helt ny, er det ikke en gang sikkert at vi vet hva som skjer, eller om det hender noe i det hele tatt.*

SM: I en del østlig estetikk, spesielt i zen, er kunsthendelsen forkledd som noe som bare kan hende en gang, *engangsperspektivet* (*ones-ness*) av erfaringen er viktig der.
I motsetning til mye av den kunsten som finnes i vårt kunstsystem, som handler om *togangsperspektivet*. *(twice-ness)*

K: Som når kunstverket omdannes til en historie og denne historien igjen former forventningen til kunsten. Når vi da ser verket, «leser» vi egentlig bare teksten i historien og erfarer ikke verket som sådan.

SM: Og kanskje til og med Cages *Silence* nå oppleves som en mytisk tekst. Jeg tror at momentet av usikkerhet er viktig hva gjelder skaping av kunnskap i vår tid. Nå kommer vi med en visshet om at vi vet hva dette stille stykket handler om, og vi forventer bare at hullene skal fylles i akkurat den tiden. Vi har en veldig sterk forventning om hva som skal skje i verket, og vi har dermed lukket verket, særlig for forståelsen av at det er avhengig av usikkerheten: Hva skjer, har det begynt, hva vil begynne? Svimmelheten og forvirringen, jeg tror det er enormt viktig som deler av det verket. Nå opplever vi selvsagt bare en etterlikning.

K: Og noen ganger er det nettopp denne forvirringen som treffer deg når du støter på ukjente kunstverk, spesielt dersom man ser noe som ikke allerede har fått en tekst.

SM: Det er trolig en særs viktig funksjon for det estetiske. Dessverre, i den verden vi lever i, må spinnet av forvirring elimineres før verkene kan bevege seg oppover i gallerisystemet, der man etterspør mye mer visshet når det gjelder produksjon av tekst.

K: Da blir verket del av en generell diskurs, og det som måtte være igjen, den ikke-diskursive delen, havner definitivt i bakleksa. I dag er det ikke mulig å se det hvite bildet til Rauschenberg uten å ilegge det historiens referanser – tidens bagasje. Og jeg lurer på om det ennå er mulig å erfare det – å krysse gapet: The creative gap, som Duchamp formulerte det. Du kjenner til innlegget han holdt i Houston, der han snakket om det nødvendige engasjementet en annen person må ha for at verket skal kunne bli omdannet til et kunstverk, eller for å bruke hans uttrykk; å bli transformert av den skapende handling. For meg er dette en aktiv handling, en omforming – men den er for meg alene – altså relatert til engangsperspektivet vi snakket om. Mens et kunstverk som er blitt omdannet til en representasjon eller et kulturelt ikon, kan ha vansker med å krysse det kreative gapet.

SM: Vi har alle våre øyeblikk…

K: Ja, når vi blir overrasket, men vanligvis forventes det at vi sleper oss gjennom disse visningene og ser dem på en spesiell måte.

SM: Apropos gap: I går kveld leste jeg en antegnelse av Marcel Duchamp der han snakker om plastisk varighet (tydelig påvirket av Bergson) og spør hvordan man lager en komposisjon som ikke er basert på noter. Notene avgrenser lyd, det handler altså egentlig om rom i lyd, om å skape sammenstillinger og rom i lyd. Men det vi trenger er en reell midlertidighet i lyd etter hvert som den beveger seg og forandrer seg. En note som oppløser seg inn i den såkalte neste noten – egentlig finnes selvsagt ikke noter, de er vilkårlige punkter vi skaper i en lydmessig komposisjon. I Østens musikk har vi derfor mikrotoner som registrerer punkter mellom de såkalte notene. Det er ikke noe dramatisk skifte fra en note til en annen, slik man har i det vestlige notesystemet. Mange orientalere sier, etter første møte, at vestlig musikk er full av hull. Mens det altså i mikrotonesystemet er en konstant utbredelse og utvikling, der en flimrende metamorfose finner sted. Duchamp spør hvordan vi kan oppnå denne den typen plastisk varighet i lyd, og gjennom den konstruere en lydskulptur der den plastiske varigheten kommer fra alle kanter og skaper en slags lydkonstruksjon, med ulike frekvenser og alle mulige soniske saker.

Det må være noe av poenget med John Cages komposisjoner – at de også er soniske skulpturer. En skulptur introdusert av lyd kommer på denne måten fra forskjellige kanter, en plastisk varighet skapes. Jeg tror dette notatet fra Duchamp danner mye av bakgrunnen for Cage sin praksis.

K: Det er interessant, for min opplevelse av 4:33 *er at det er et romlig verk, det får meg til å bli oppmerksom på rommet som en fysisk og sanselig erfaring.*

SM: Lydmessig reagerer man gjennom kroppen, lydene kommer fra alle kanter og blandes sammen, de begynner å bygge seg opp til en slags konstruksjon, og det er en lydmessig konstruksjon som er like viktig som den soniske komposisjonen. En komposisjon er alltid lyd i forhold til et notesystem, men en konstruksjon er som en assemblage av Rauschenberg, den er tilfeldig.

K: Men er ikke ordet konstruksjon i seg selv basert på struktur – i betydningen av å sette sammen?

SM: Jo, men siden jeg ikke klarte å finne en skikkelig kontrast til ordet komposisjon, prøver jeg meg med berepet konstruksjon. Kanskje det er bedre, i den forstand at det antyder at man jobber på en åpen måte. Mens lydkomposisjon allerede indikerer en tradisjon med overføring, foreslår konstruksjon en produktiv side, å bygge opp noe. Og å bygge opp baner veien for alle typer forandringer og retninger, orienteringer, visjoner og så videre. Men kanskje vi er helt på viddene nå?

K: Kanskje, men det kan også hende at det gjennom disse digresjonene skapes huller i den rigide strukturen i tenkningen vår.

SM: For å komme tilbake til elementet med benekting: Utopia som idé skaper også en dystopisk dimensjon, fordi vi kommer til å spørre hvem som vil være gode nok for en slik perfekt himmel. Eksempelvis snakker de fundamentalistiske terror-bomberne om utopiaparadigmet de skal inn i, men de må benekte det for å komme dit. Vi sekulære tenkere syns det er vanskelig å bli med på denne reisen, der verden beskrives gjennom fornekting. En av studentene mine drar skillelinjen mellom utopia og *utopics*, det siste som en ikke-fundamentalistisk versjon av utopia – ikke det flotte bildet av en mulig framtid, men snarere hva som er mulig i dagens realitet. Jeg føler at denne distinksjonen går mellom en abstrakt metode – der man snakker om noe ekstraordinært som danner grunnlag for en vidunderlig verden – og det vi kan kalle den immanente metoden, der vi sier at vi er i denne verden og det beste er å se seg om etter hva som er mulig i denne virkeligheten og bygge på dette potensialet. Dette er en mye mer realistisk og beskjeden metode, eller la oss kalle det en menneskelig metode. Jeg sier ikke at den ene nødvendigvis er bedre enn den andre, men jeg er svært forsiktig med å snakke om det abstrakte i våre dager. Når det kommer til bilder av det perfekte samfunn, kan jeg se at dette bildet kan utnyttes av fundamentalister. Verden er ikke et godt nok sted, det vet vi. Men likevel, dersom vi bruker *utopics* som modell for tenkningen vår, kan vi se på *utopics* som en håpefull og pågående planlegging av muligheter som ville være umulige i seg selv. Mulighetenes umulighet – mest sannsynlig vil de ikke oppnås. Men det faktum at vi stadig forsøker å oppnå dem, tror jeg er det viktigste elementet ved håpet.

Utopia som idé skaper også en dystopisk dimensjon, fordi vi kommer til å spørre hvem som vil være gode nok for en slik perfekt himmel.

Gjenbruk og parasitter

REINHARD KROPF

I sin berømte artikkel «Des espaces autres» fra 1967 innførte Michel Foucault begrepet heterotopi for å beskrive et rom med flere lag av mening eller forhold til andre rom som ikke umiddelbart er synlige. Til forskjell fra en utopia som representerer et urealiserbart ideal av samfunnet, er en heterotopi en fysisk aktualisert utopi, eller et rom som trigger et reelt utopisk rom. Spørsmålet i denne konteksten er hvordan en utopi kan aktualiseres og oversettes i et reelt sosialt, juridisk og hverdagslig virkefelt.

Fra workshop under utviklingen av ***Geoparken***, Stavanger 2008 Foto: Helen & Hard

Slagmark

Aktualiseringsfasen for et arkitektonisk konsept utfordres ofte av arkaiske, sosiale atferdsmønster knyttet til eierskap og innflytelsestrang. Ønsker man å forlate det mer beskyttede rom av marginale nisjebestillinger, gallerier og medier for arkitektur eller kunst, er en henvist til en slagmark hvor man i større grad må forholde seg til kontrakter, budsjetter og stadig posisjonering. Det er nettopp gjennom en navigasjon, forskyvning, kanskje til og med en transcendens av omstendighetene og faktorene i denne slagmarken, at konsepter som anses som umulig å realisere kan bli mulig å gjennomføre. Det er en anstrengelse som innebærer konfrontasjoner, triks og parasittære taktikker: Man infiltrerer et system i mikroskala, øker og forandrer det fra innsiden. Man forlater slagmarken, er lite synlig og har derfor et større handlingsrom. Eller man

forlater slagmarken og bruker verdiløse ødeland, avfall som stadig produseres og som ingen vil ha. Gjennom suggestiv oppladning og forskyvning kan verdiløse ressurser, skrap, oppgitte ideer, historier, ideologier og mennesker bli satt i spill igjen.

betydning. Med hjelp av datateknologi geometriseres, parametriseres og systematiseres prosessen og prosjektet. Man googler, administrerer og samhandler med ulike disipliner og lager presentasjoner, produksjonsmateriell og kalkyler. Den konseptuelle utfordringen ligger nettopp i

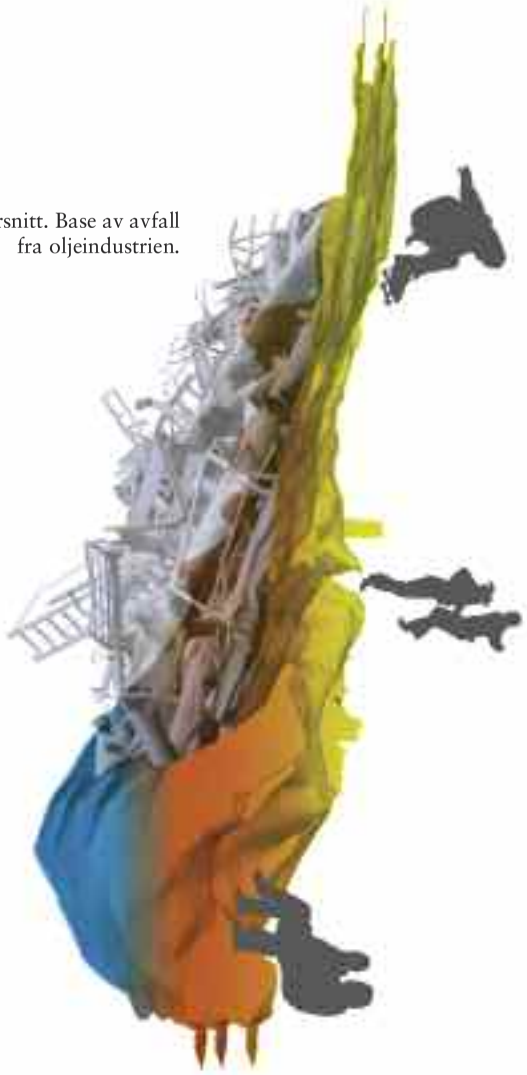
Helen & Hard: ***Geoparken***, 2008. Foto: Emile Ashley

Rosen eller rosens navn

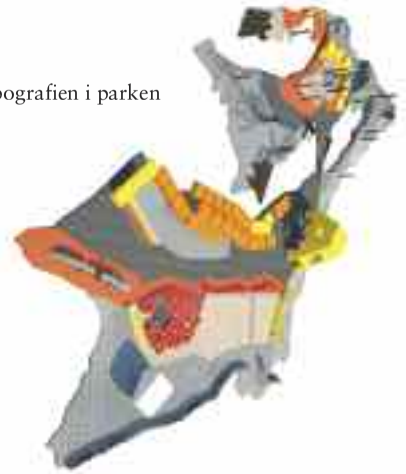
En annen utfordring ved aktualisering av utopier ligger i selve oversettelsen og overføringen av et konsept. I sin bok *Le cinq sens* hevder Michel Serres at en oversettelse på et språklig nivå fra en disiplin eller kunnskapsform til en annen, er mindre utfordrende enn det å skulle forlate språk, koder og diskurs. Overgangen fra en oppfattelse gjennom språk til en sanselig fornemmelse av materie er vanskeligere enn å sette ord på ting.
Han beskriver det førspråklige materielle grunnlag for å kunne komme tilbake til tingene og materie i seg selv.
I alle faser av en materialisering med flere parter involvert, har språk og informasjon en sentral og dominerende sammenvevingen av denne systemiske og språklige praksis og en sanselig nysgjerrighet til tingene, en fornemmelse for materiell forandring og en nonverbal sensibilitet for mennesker og natur.

Geoparken og The Naked Garden

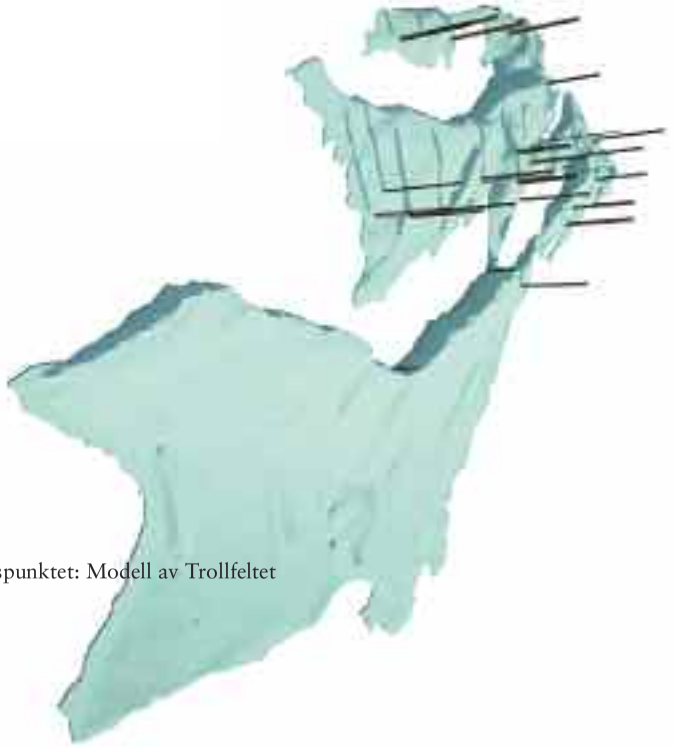
I prosjektene *Geoparken* og *The Naked Garden* forsøkte vi å eksperimentere med språklige og epistemologiske kategorier for å utforske nye måter å generere form og materialisere landskap. *Geoparken* er en ungdomspark realisert som et prosjekt i kulturbyåret Stavanger 2008, *The Naked Garden* er et bidrag til Manifesta 08 i utstillingen «The Rest of Now» kuratert av Raqs Media Collective.



Tverrsnitt. Base av avfall fra oljeindustrien.



Modell av topografien i parken



Utgangspunktet: Modell av Trollfeltet

I utviklingen av begge prosjektene, skapte vi først en sanselig og mangfoldig kontakt til situasjonen rundt prosjektet for å finne potensielle formgenererende krefter og relevante ressurser. Det er verken en analyse eller en kognitiv oppfatning av en kontekst, men mer en situasjonistisk vandring og oppdagelse av vitale symptomer. I *Geoparken* oppdaget vi ressurser og kunnskap knyttet til oljeindustrien, som bl.a. avansert seismisk simulasjonsteknologi og nedbyggingsprosessen av plattformen Frigg. I tillegg kartla vi ulike ungdomsmiljøer som ønsket en park i Stavanger sentrum. I *The Naked Garden* var vi fascinert av at Mussolinis strategiske maktdemonstrasjon, Alumix fabrikken i Bolzano, over tid har blitt okkupert av parasitter, som mikroorganismene Cyanobakteria og Gladosporium.

Deretter forsøkte vi å skape tette relasjoner og samarbeid med de andre aktørene, samt gjennomføre eksperimenter med de ulike funn og miljøer vi oppdaget. Intensjonen var å intensivere kontakten med de ulike miljøene, bygge opp et mangfold av relasjonelle rom med implisitt formgenererende potensial. I *Geoparken* samarbeidet vi med forskningsavdelingen i Statoil Hydro for å gjenskape den geologiske modellen av gass- og oljereservoaret Troll som et nytt konsept for et parklandskap i målestokk 1:500. I tillegg gjennomførte vi en rekke workshops med ungdommer for å utvikle programmet for parken, og for å se på mulig gjenbruk av teknologi og elementer fra plattformen Frigg.

Siv Helen Stangeland and Reinhard Kropf: ***The Naked Garden,*** Manifesta, 2008. Foto: Raqs Media Collective.

I *The Naked Garden* samarbeidet vi med Universitet i Stavanger for å forstå levevilkår og vekstmønster for sopp og mikroorganismer som senere skulle bli digitalt simulert. Til slutt syntetiserte og oversatte vi ulik kunnskap og kapasitet, bygget opp i samhandling mellom aktørene, til en komposisjon, et sanselig, atmosfærisk landskap. I *Geoparken* ble de ulike lagene i den geologiske modellen av Troll, skrellet av og programmert av ungdom. Lagene ble bygget opp av resirkulerte materialer og elementer med hjelp av petroleumsindustriens teknologi og produksjonsmetoder.

I *The Naked Garden* ble forskjellige type prosesser, biologisk forplantning, matematisk abstraksjon og teknologisk gjennomføring vevd sammen. En robot som er programmert etter vekstreglene for sopp, laget slisser og hull i en vegg som var bebodd av sopp fra før, og skapte samtidig nye livsvilkår for disse i form av lys, vind og vann.

Snarveien

BEATHE C. RØNNING

Snarveien

Skiltet står ved Bekkestranda Storkiosk og video, som jeg passerer hver dag på veien hjem fra byen eller butikken. At det var sprayet HORE, fikk meg til å tenke over glidninger i språket. På den måten kunne jeg skape en akademisk distanse mellom meg selv og det faktum at jeg ble skreket hore til hver dag. Allikevel føltes det ikke som det var ment for meg, jeg er ikke perforert i min kvinnelige selvfølelse lenger.

Det er mye å lese om dette fenomenet. Artiklene og masteroppgavene har gjerne undertitler som *En komparativ analyse av kjønnsrelatert språkbruk i to osloskoler, En fortolkende studie av seksuelle skjellsord blant ungdom* eller *Seksualisert trakassering på timeplanen*. Og det er bra at det blir tatt på alvor, for jeg kjenner 14-åringer som griner på vei hjem fra skolen. Det står mellom selvrespekten og redselen for å være snerpete. Det siste er noe av det verste du kan være i en jovial norsk kultur, hvor vi ler av oss selv før vi vet hvem det er vi ler av. Men hvor mye forakt kan du integrere i din identitet, uten at den tar skade av det? Selv om det går under betegnelsen ironi?

Fucking realistisk

I avisdebattene er det hip hop-kulturen som har fått det meste av skylda for populariseringen av kvinnefiendtlig språk. Det kan være mye i det, men det er uenighet om hvorvidt den er årsaken eller symptomet. Da den danske rapperen Niarn fikk kritikk av forfatteren Hanne Vibeke Holst i debattinnlegget «Du er fucking sexistisk, Niarn!»[1] i *Politiken* for noen år siden, svarte han med innlegget «Jeg er fucking realistisk, Hanne!»

Dermed snakker han som offer for virkeligheten, mer enn som skaper av en. Det er denne forhandlingen som interesserer meg. Virkeligheten er sann, selv om det finnes like mange versjoner som folk og like mange variasjoner som det finnes øyeblikk. Men å føle makten over den, er et ressursspørsmål.

Solid som matpapir

Det kan være riktig at mennesket har makt til å forme sin egen virkelighet, men jeg vil likevel fastholde at vi deler veldig mange historier. Også de som føles private. Når disse overlapper hverandre i samfunnet, som halvtransparente felt, er det enkelte plasser som blir tettere enn andre. De danner egne felt.

Ordet hore har nå en sånn plass, lekt med av noen, fordømt av andre, brukt som vold av begge kjønn og grått over av småjentene. Dette feltet er aktivert av mer enn enkeltmenneskets ungdommelige tourettes. Det inngår i et system og en kultur som er sann nok, men ikke statisk.

Jakten på friksjon

På den norske hiphop-scenen var det gutta sjøl som tok et oppgjør med horebetegnelsen og andre kvinnefiendtlige uttrykk. Men er det ikke veldig snilt i Norge? Hva ble egentlig sagt?

Klovner i Kamp hadde for eksempel dette rimet: «Hennes hals må være en av verdens dypeste, helt ned til tunga ga hun lek og nytelse» eller Fremmed Rases: «For daman vi har oss med for dem e bare ungan, og dem går på rondgang og får sæ en fuktig omgang».

Det er ikke vanskelig å forstå disse unge guttas motvilje mot å se seg selv som forbilder. Det å skape kunst ut fra et premiss om å skulle være forbilde for barn og unge, er umulig. Så la oss frita dem for det. Men en skapende del av en kultur, det er de. Å mene noe annet ville være å late som de ikke finnes.

Hip hop er hva hip hop gjør

Don Martin fra gruppa Gatas Parlament skrev kronikken «F.E.M.I.N.I.S.T.» i *Dagbladet*[2] på kvinnedagen i 2004. Han peker på hip hop som en opprørskultur, en positiv mot-kultur i kamp mot rasisme, diskriminering og trakassering. Han sammenligner kjønnstrakasseringen med rasisme og spør om miljøet ville akseptere en hvit rapper som brukte uttrykket «nigger slaves»? Vi vet svaret. Det ville være å sage av greina man sitter på. Amerkanske *Source Magazine* førte en lang kampanje mot den hvite rapperen Eminem for hans bruk av «nigger» og uttalelsen om at sorte kvinner var dumme.

Rett før Don Martins kronikk, utga rapperen Definite, alias Magne Flemmen, låta Søstra mi. Han sier i et intervju: «Hvis man ikke har hue sitt oppi rumpa på amerikansk kulturimperialisme forstår man jo at det er noe veldig rart med kvinnesynet i hip hop. Det er kanskje mest interessant at det også kan være slik i forholdsvis likestilte Norge. Man får en subkultur som automatisk adopterer en bisarr form for mannsjåvinisme hvor damer kun er pyntegjenstander».[3] På spørsmålet om ikke dette er en tapt kamp, svarer han at hip hop er hva hip hop gjør. [4]

Gammelt nytt

Det kan være at akkurat ordet hore ble filtrert inn i språket, som et alminnelig skjellsord, gjennom hip hop. Men grunnene til at det får feste, er mer komplisert å sortere ut. Det er en eldre historie.

Jeg orker ikke å finne ut av den. Jeg tar snarveien.

From (w)hore to shore, Beathe C. Rønning
2007-2008
Takk til Rolf Wallin og Oddvar Harstad.

[1]Holst, Hanne Vibeke, «Du er fucking sexistisk, Niarn», *Politiken* 13.11.2004

[2]Martin, Don, «F.E.M.I.N.I.S.T.», *Dagbladet* 08.06.2004, http://www.dagbladet.no/kultur/2004/06/08/399913.html

[3]B, Martin, «Definitivt», Nattguiden.no 04.12.2003, http://*www.nattguiden.no*/reportasjer/1264

[4]Moen, Siri Narverud, «– Jenter er ikke horer», *Nrk.no* 03.12.2003, http://www.nrk.no/musikk/1.860201

Andre referanser: Helseth, Hannah, *Kunnskapsstatus om kjønnsrelatert mobbing blant barn og unge* (2007). Skrevet på oppdrag for Utdanningsdirektoratet og Høgskolen i Nesna. http://www.utdanningsdirektoratet.no/upload/Satsningsomraader/Kunnskapsstatus_kjonnsrelatert_mobbing.pdf

Arbeidsforhold

TONE HANSEN

Bodil Furus film* Opera *(2008) og Shaina Anands film* Capital Circus *(2008) tematiserer forholdet mellom teknologi, arbeid og kropp. Hvordan former arbeidet oss? Kan iscenesettelse av utvekslingen mellom teknologi og arbeidskraft fortelle noe om vår tids arbeidsforhold?

Den indiske kunstneren og filmskaperen Anand og den norske kunstneren Furu, arbeider begge i spennet mellom en tradisjonell, beskrivende dokumentar og *dokufiksjon*, der regissøren går inn som tydelig deltaker i fortellingsprosessen. Anands *Capital Circus* er et resultat av et lengre forskningsopphold i Manchester; en by som regnes som den første industribyen i verden, og et sted der Marx og Engels oppholdt seg og skrev flere av sine tekster. I Manchester samarbeidet Anand med lokale skoler og interessegrupper for å få tilgang til ulike kontrollrom i offentlige og halvoffentlige bygg. Målet var å undersøke overvåkningens mekanismer. *Capital Circus* spiller på forholdet mellom et suggererende billedmateriale og et skarpt profilert lydbilde. Filmen er en collage satt sammen av klipp fra overvåkningskameraer ved Europas største kjøpesenter, Arndale Manchester, historiske overvåkningsklipp hentet fra Internett, tekstklipp om Manchesters historie og utdrag fra tekster av Marx og Engels.

Anand fikk opptakene fra overvåkningskameraene ved Arndale ved å hevde sin juridiske rett. En borger har nemlig rett til kopi av overvåkningsopptaket, dersom opptaket kan avsløre biografiske detaljer. For å få opptaket må man betale et gebyr på 10 pund, og selskapet som leverer overvåkningstjenesten må sladde alle andre personer i bildet for å skjule deres identitet. Anand fikk over 100 personer til å signere «imagerelease»-skjemaer og hadde dermed krav på overvåkingsopptak fra to døgn. Men Anand stoppet ikke der. Under dekke av å være del av et kunstprosjekt, fikk hun også tilgang til kontrollrommet der alle kameraene i kjøpesentrene styres. Hun fikk intervjue overvåkerne, og hun fikk invitere med seg ulike kunder fra kjøpesenteret som ønsket å se dette skjulte rommet. Her kunne Anand og «medhjelperne» se hvilke nye rom overvåkningen skaper i samfunnet, og stifte bekjentskap med den voksende arbeidsgruppen som har det som jobb å overvåke andre; en jobb som i Storbritannia er et lavlønnsyrke som ikke krever kvalifikasjoner utover sikkerhetsklarering.

Her kunne Anand og «medhjelperne» se hvilke nye rom overvåkningen skaper i samfunnet, og stifte bekjentskap med den voksende arbeidsgruppen som har det som jobb å overvåke andre; en jobb som i Storbritannia er et lavlønnsyrke som ikke krever kvalifikasjoner utover sikkerhetsklarering.

Handlingsmønster

Bodil Furus 35 mm film *Opera* er filmet rett i etterkant av at Den Norske Operas stab forlot sin gamle arbeidsplass i Folketeaterbygningen. Filmen er laget som en frittstående film, men inngår som del av utsmykkingsprogrammet til den nye operaen i Bjørvika. Furu går med sitt kamerateam inn i siste fase i Folketeaterets operahistorie for å dokumentere det historiske oppbruddet. Den delvis ribbede scenen med de praktiske rommene, heisene og de manuelle tausystemene, blir gjort operativ og lyssatt for en siste forestilling under Furus regi. I *Opera* er scenearbeidere bedt om å spille ut sine arbeidsrutiner i ulike scener. De artikulerer sin *habitus* foran kamera. Begrepet habitus, slik det er utviklet av Pierre Bourdieu, understreker sammenhengene innlærte bevegelser inngår i. Her er det snakk om handlingsmønstre som vi ikke nødvendigvis er klar over i handlingsøyeblikket og som har oppstått på grunnlag av sosiale og økonomiske forhold. Når scenearbeiderne slenger teppet på scenegulvet, er det den dumpe, tunge lyden som beskriver kraften, som overføres. Filmens tittel skulle tilsi et massivt lydbilde, for det er slik vi kjenner opera; kostymer, dramatiske scener, men først og fremst lyd. I Furus *Opera* er lyden omtrent fraværende, men likevel signifikant. Det er de «stille» lydene sammen med korte kommandoer og beskjeder scenearbeiderne i mellom, som gir lydbilde til skuespillernes bevegelser.

Bodil Furu: *Opera*, filmstills

Shaina Anand: ***Capital Circus***, video still, screen shot.

I begge filmene bes arbeiderne gjenta sine handlinger for handlingens estetiske kvalitet, ikke for at en større maskin skal rulle som planlagt etter et pinlig nøyaktig skjema.

Filmsettet som arbeidsplass

Vi kan forestille oss situasjonen på filmsettet som et arbeidssted. I *Opera*: Tagning én; teppemann inn fra venstre heisdør. Røyken uteblir. Ny tagning. Fotografen oppdager en feil i optikken. Ny tagning. Arbeiderne arbeider, og samtlige spiller ut sine handlinger gang på gang, til regissøren blir fornøyd. Scenearbeideren blir bevisst det performative i sine bevegelser. Legger kanskje litt mer vekt i skrittene. Trekker saktere i tauene.

I *Capital Circu*s dirigerer overvåkerne kamera etter kunstnerens instrukser. De forsøker å følge en spesifikk person som beveger seg gjennom kjøpesenteret, deler ut løpesedler, spiser lunsj på en kafé og treffer en venn utenfor glassfasaden. Det er overvåkerne, kameraoperatørenes kunnskap og evne til å styre kameraene gjennom de mange åpne korridorene i kjøpesenteret, som styrer den visuelle delen av filmen. Man kan tenke seg kunstnerens inngripen: - Zoom inn på den personen, la oss få se hva han spiser. - Frys bildet av far og datter som leker i passasjen utenfor toalettene. - Følg den unge mannen med spørreskjemaet. Ikke mist ham! Det er overvåkerens dyktighet til å styre den store overvåkningsmaskinen som gir *Capital Circus* kvalitet. Det er hun som er fotografen. Kunstneren kan bare gi kommandoer.

Shaina Anand: ***Capital Circus***, video still.

I begge filmene bes arbeiderne gjenta sine handlinger for handlingens estetiske kvalitet, ikke for at en større maskin skal rulle som planlagt etter et pinlig nøyaktig skjema. Teknologien, ny som gammel, blir et objekt i seg selv. Rollene er byttet om. De handlinger som før bare var nødvendige for at noe annet skulle bli synlig, blir her hovedelement og fremholdes som et fenomen.

En ny arbeidstakergruppe

Det ligger et stort alvor i det å hengi seg til et fag, et håndverk, og å lære seg dets nødvendige rutiner for selv å finne stolthet i utførelsen, i lauget, i resultatet. Du blir det du gjør, i tillit til at denne kunnskapen vil være ettertraktet over tid, at kunnskapen gir en fremtid. Overvåkningen har ikke bare skapt nye rom hvor skjermene dominerer alle vegger, de har også skapt en ny arbeidstakergruppe som utvikler et spesielt sett av kunnskaper. De lærer seg å plukke ut enkeltindivider som erfaringsmessig kan utgjøre en ordenstrussel, og til å beherske kontrollrommets teknologi som gjør at man sømløst kan følge en person gjennom hele kjøpesenteret. I *Capital Circus* får vi innblikk i denne nye arbeidergruppen som vi har lite kunnskap om, til tross for at de er blitt svært synlige gjennom overvåkningskameraene og vekternes dominans i bybildet.

Blue Wall of Silence

VIBEKE JENSEN

VIBEKE JENSEN: B L U E

synliggjøre usynlige maktstrukturer

Blue Wall of Silence utforsker den pågående kampen om kontroll og overvåkning av det offentlige rom. Dagens tiltagende befolknings- og informasjonsstrømmer motsvares med fengsling, forbud, overvåkning og tap av sivile rettigheter. Antall murer barrikader og (terror)lover,øker kontinuerlig, parallelt med en stadig mer avansert overvåkningsteknologi. På den ene siden blir opptaksutstyr mindre, kjappere og mer presist, på den andre siden viser konservative maktsystemer en forkjærlighet for synlige, monumentale og ugjennomtrengelige manifestasjoner slik som Israels sikkerhetsmur. Det foregår ulike former for psykologisk krigføring der kontrollpunkter, virtuelle grenser og spesialiserte soner introduseres for å influere publikums mentale rom. Samtidig skjer det konstante forsøk på å redefinere grenser og deres overskridelse.

Vi er allerede vant til de utallige sikkerhetssystemer tilhørende politi og private vaktselskaper, Spørsmålet om hvor og hvordan disse opptakene og informasjonen kan brukes er i ferd med å vedtas over hodene på oss. *Blue Wall of Silence* refererer til lovens utøveres rett til å tie når kolleger står på tiltalebenken. Mens spionkamera, sikkerhetsvakter og digitale overvåkningssystemer omringer oss, utforsker prosjektet hvordan forsøk på å regulere individer ved hjelp av mistenksomhet og frykt motarbeides av befolkningen.

Problematikkens globale karakter (kryssing av grenser, kontroll, sensur) ble belyst ved en interaktiv database på *NRK Ulyd* hvor nettsiden *Blue Wall of Silence* samlet fortellinger og sitater om påbud, overskridelser og strategier forbundet med ytringsfrihet i det offentlige rom: motstrategier, aksjoner, parallelle bevegelser og offentlige hemmeligheter. Det innkomne materialet ble konvertert til digitale stemmer og redigert til å forme ulike lydresponser i installasjonen.

Målet var å skape et verk som fungerer som katalysator for et aktivt offentlig rom snarere enn et preget av frykt og mistenksomhet.

WALL OF

There exists, on the streets of the city,
a pervasive notion that to photograph infrastructure or buildings
is dangerous and suspicious.
The surveillers don't like it when other people have eyes too.

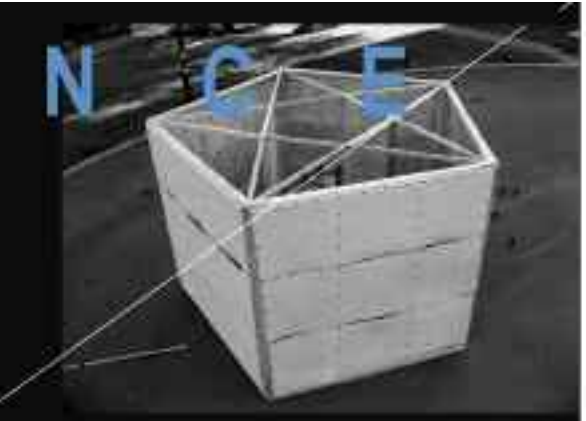
If you see something, say something!

Civility in public space is governed by an unspoken social recognition among individuals. Video surveillance regulates and controls public space beyond that social arrangement. It is a dangerous step toward fascism. We should resist this pornographic hidden eye. It's an insult to liberty.

S I L E

An Israeli firm has developed a breakthrough technology that can see through walls.

The message is:
If you turn out to express your opinions,
be prepared to be arrested,
be prepared to be sent away for a long time!



et eksperiment i å gjøre det umulige mulig

En barriere formet som en pentagon oppførtes i Vaterlandsparken i Oslo. Barrieren ble laget av materialer som desintegrerte i løpet av noen uker. Til å begynne med var barrieren glatt og opak, mens vær og vind, fuglers og forbipasserendes interaksjoner transformerte den over tid. Etter hvert som veggen oppløstes, ble barrieren et åpent rammeverk som avslørte pentagonens indre mekanismer.

Det var en utfordring å finne fram til et materiale som var sterkt og stivt nok til å monteres som vertikale vegger, og samtidig skjørt nok til å bryte ned over tid uten å forgifte eller forsøple. Materialet måtte være vannløselig, spiselig, sprøtt og hemmelighetsfullt. Da ingen ferdiglagde løsninger var å oppdrive, endte jeg med å lage veggene for hånd ved å mikse store mengder mel, vann, makuleringspapir og solsikkefrø. Det var uvisst om veggene ville bære eller briste, om regnet ville falle før veggene kom opp, om de ville brytes ned før noen fikk oppleve dem, eller om ingen ville bry seg...

Mange forslag og stor nysgjerrighet oppstod under oppføringen av pentagonen. Særlig metallgitteret rundt pentagonens kjerne vakte mange kommentarer: "Er det for fugler?", "Det er i alle fall ikke kunst!", "Et nytt Guantanamo Bay?", "Spennende!", "Skal det bli en ny barnehage?", "Bur for svarte?", "Is this where the prayer for peace will take place?", "Skal det være en hanekamp her?".

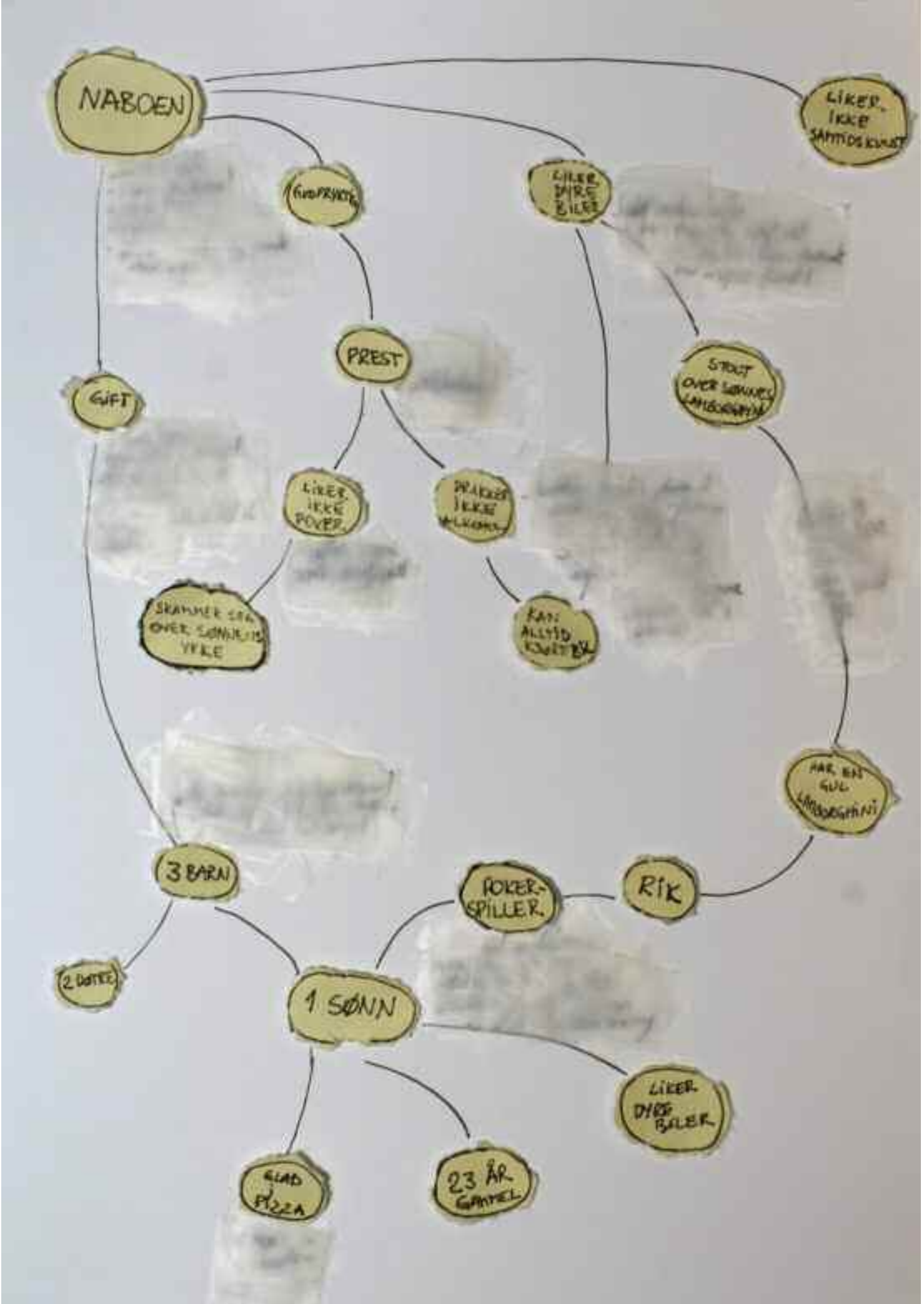
Da veggene kom opp og lukket pentagonen, fremsto den først som en minimalistisk skulptur, en slags hvit kaba. Nysgjerrigheten tiltok da kvelden kom og de forbipasserende trigget lampene og stemmene som så vidt kunne høres bak veggen. Sprekkene fremsto som lysspalter og folk bøyde seg ned for å få et glimt av hva som kunne være inni. Den første natten slo opp den første sprekken og en bit falt ned; den andre natten kom de første sparkene og taggingen. Ender, måker, duer og spurv flokket til og hakket i veggene på innsiden hvor de festet på solsikkefrø dag og natt. Den første regnskuren fikk veggene til å bukle og sprekke mens stemmene trengte igjennom med økende styrke og forårsaket sprekker i språk, persepsjon og sensibilitet. Det pågående forfallet og den estetiske råheten gjorde inntrykk. Jeg må innrømme en blandet fryd og forferdelse over det kraftfulle og utholdende i angrepene på barrieren. Det var imponerende at angrepene fortsatte til alt var borte, rubbel og bit sparket og plukket løst, spist og regnet bort, til bare skjellettet stod igjen med den avkledde teknologien. En dag lekte en av byens løse fugler med et fjernstyrt fly til det krasjlandet i den indre pentagonen og forårsaket en omfattende redningsaksjon. Den gule boksen bak nettinggjerdet henvendte seg utrettelig til de forbipasserende med blinkende nødlys og hviskende stemmer. Den siste dagen hadde noen klatret inn og dratt ut kontakten uten å stjele eller ødelegge teknologien som drev installasjonen. Lysene slukket og stemmene forstummet endelig.

Inntrykket etter dekonstruksjonen var kanskje det sterkeste: Et avtrykk tegnet et tydelig symbol i asfalten. Sporet etter pentagonen gjenstod både som et vitnesbyrd og som utgangspunkt for noe annet, noe som må reformuleres i våre forestillinger.

Lykkes *Blue Wall of Silence* i å rokke ved etablerte forestillinger og estetiske forventninger om forskjønning/utsmykning av det offentlige rom? Finnes det potensial i nedbrytningens groteske skjønnhet? Kan det nedbrytende være konstruktivt ved å åpne for andre muligheter? *BWS* er hverken/både en dystopi og/eller en utopi, (men) et eksperiment i å gjøre det umulige mulig: Å synliggjøre usynlige maktstrukturer og involvere forbipasserende i å bryte ned grenser i det offentlige rom.

Ekstrakt fra den nye gamle rapporten

ADRIANA ALVES



Adriana Alves: *Kapittel 3 - Unity and Division within Appearance (etter Debord)*

EKSTRAKT FRA DEN NYE GAMLE RAPPORTEN

ADRIANA ALVES

Til tross for gjentatte forsøk på å si ordene, uttale dem - nøyaktig som de er, akkurat nå, i mitt kjøkken, mens jeg drikker rom - og ikke en hvilken som helst rom, men ekte cubansk rom, nekter de, altså ordene, å komme ut, å bli sagt, å bli uttalt. Jeg fortsetter, dermed, å drikke min cubanske rom, alene på kjøkkenet, med en overveldende fornemmelse av en tanke, samt undrende på om dette, alt i alt, kun dreier seg om semantikk, eller om noe mer meningsfylt. Der jeg kommer fra, jeg mener, den sosiale kretsen jeg er vokst opp i, har rom - naturligvis ikke en hvilken som helst rom, men autentisk cubansk rom, ofte gitt næring til politisk og ideologisk ladete diskusjoner. Helt alene i mitt kjøkken erindrer jeg de utallige ganger de andre barna og jeg var vitne til heftige ordskifter mellom våre foreldre, og deres venner, om politikk og litteratur, filosofi og avantgarde. Disse uendelige diskusjonenes katalysator var gjerne fullblods cubansk rom, siden der jeg kommer fra og jeg mener det sosiokulturelle miljøet jeg vokste opp i, er det stadig noen på vei til eller fra den karibiske øyen. De tidligere revolusjonære, mine radikale foreldre og deres venner, har i tiår lengtet etter en revolusjon vi aldri fikk oppleve. Velutrustet med deres systemkritikk, og deres bøker, og deres glød for modernismen, og ballett, og opera, og John Cage, og musikk, har de etter hvert selv blitt bærebjelker for det samme systemet de hevdet å forakte. Ja, de røde har bleknet, de har eldres, gulnet. Den pastelloransje fargen snek seg gradvis inn mens de satt og leste *Le Monde* til *Blue Note-jazz* på deres *bauhaus* og *wegner*-stoler. Diskursen har de beholdt, noen har til og med beholdt troen, men underveis har de blitt establishmentet, og enkelte har kun nådd sin posisjon på grunn av sin systematiske kritikk av det bestående. I sum, det subversive har blitt institusjonalisert, noe som får meg til å tenke på Duchamps pissoar, og de lyseoransje dissidentene, mine foreldre og deres venner. Ja, de som har gredd håret, trimmet skjegget, sikret barna plass på velrenommerte montessoriskoler, og lært oss, deres barn, de gode gamle marxistiske prinsipper. Jeg har dermed blitt oppdratt fullstendig klar over mine privilegier, fundamentalt imot dem, dog har jeg nytt godt av de mange mulighetene som kun er tilgjengelig for de få. Og her er jeg nå, helt for meg selv, i mitt kjøkken, mens jeg drikker av min egen cubanskproduserte romflaske, tenner en cohiba maduro 5 – min favoritt (cubansk) sigar, og håpløst forsøker å forstå det jeg ikke klarer å artikulere. Der jeg kommer fra, og jeg mener fremdeles den sosiokulturelle, og ikke minst økonomiske nisjen jeg vokste opp i, har en gitt etter for komfort, og naturligvis, det har også jeg. Muligens er det derfor jeg opplever den gjentagende trangen til å trekke meg tilbake, gjemme meg, slik jeg nå gjør,

Adriana Alves: ***Kapittel 1 - Separation Perfected (etter Debord)***

på kjøkkenet, mens jeg anskuer samtiden – i et vakuum, mellom det som var og det som er. Jeg burde vært seksti, og ikke tretti, dersom jeg skal være så ukomfortabelt komfortabel, eller kanskje komfortabelt ukomfortabel. Akkurat som mitt opphav og deres venner har jeg også vært troende - selv om jeg mistet mitt credo i ung alder. Der jeg kommer fra, og jeg refererer fortsatt til det spesifikke sosiopolitiske og kulturelle miljøet jeg vokste opp i, var det nærmeste vi noen gang kom en religiøs doktrine, kommunisme. Og gud velsigne mine foreldre og deres venner for å ha gitt oss en oppvekst atskilt fra konseptet gud og fri for religion. Fordi, jeg tror at av alle ulykker som kunne hendt meg, og andre som meg, er religion og konseptet gud det som kunne ført til vår utslettelse, tilintetgjørelsen av vårt *værens* potensial, av vår verdensforståelse. Jeg skal ikke prøve å benekte at av alle *ismer* jeg kunne bli eksponert for, heller marxisme enn monoteisme, heller utopisk kommunisme enn drømmen om himmelen. På en annen side, tidlig innså jeg at veien til *paradiset* umulig kunne være brolagt av statlig herredømme i kollektivitetens navn. Så jeg ble troløs, ingen bekjennelse til staten og dens institusjoner, eller til gud, Marx, til noe. Men tilbake til den sosialt bevisste høymiddelklassen, altså, mine foreldre og deres venner som i møte med sosialismens brutalitet, valgte seg den cubanske modellen - *castrisme* som de kaller den, som sitt siste sanne håp. Der jeg kommer fra har Cuba uten tvil vært vårt Mecca. Hjemme, helt for meg selv, gjentar jeg ordet – castrisme, sier det høyt, uttaler det – og det er nesten som jeg hører gjenlyden av kastrering. Deretter drikker jeg min cubanske rom – kjøpt i Havanna med penger fra en kunstpris – og nærmer meg slutten på en cohiba – kjøpt med de samme midlene. Alene i mitt kjøkken, i min leilighet, som jeg kan leie takket være en deltidsjobb for et kunstgalleri, grubler jeg på løst og fast, og får faktisk betalt for det, av selveste staten, en statlig kunstnerlønn. Ja, jeg er bevisst mine privilegier, det er jeg lært opp til å være. Og jo mer jeg tenker på verden og samtiden, desto mer setter jeg spørsmålstegn ved mitt arbeid, stipendene og ved kunsten. Brydd med et uhåndgripelig ansvar, kjenner jeg byrden av min fullstendige ubetydelighet, og enda en gang lengter jeg etter en visjon jeg skulle ønske jeg hadde. For når det kommer til kunsten, eller mer spesifikt til billedkunsten, samtidskunsten, min besettelse, er det den mektige smaken av avmakt som trer frem. Ved kjøkkenbordet, avslutter jeg en sigar, og forsøker å artikulere det jeg ikke kan forstå. Deretter forestiller jeg meg at det innesperret i kunstens reelle maktesløshet den i virkning kan være fri. Så jeg drømmer, igjen, om utveier jeg håper finnes, mens jeg erkjenner, likevel, at uansett hvor mye jeg ønsker, vet jeg at det ikke er, har aldri vært og sannsynligvis kommer det aldri til å bli, betydelig virkningsfullt.

AUGUSTIN
HOTEL VINBAR BRASSERIE

GRAND TERMINUS
HOTEL KONGRESS BRASSERIE WHISKYBAR

www.augustin.no - www.ght.no

Kunstnerverkstader
CS55

www.cs55.no

26 atelierer - 36 kunstnere
2 atelierer for nyutdannede
Fellesverksted og prosjektrom til utleie

BEK - Bergen senter for elektronisk kunst

Støttet av Bergen kommune og Hordaland Fylkeskommune, samt Norsk Kulturråd til fellesverkstedet

k:
Kunsthøgskolen i Bergen
Bergen National Academy of the Arts

Etterutdanning 2008

Tilbudet vårt retter seg mot profesjonelle fagutøvere så vel som mot et alment publikum. Utdrag fra høstens kurstilbud:

Innføring i CSS og CMS v/Kjetil Horneland
6. - 15. oktober 16.30 - 20.30
Prosjektstyring/utstillingsproduksjon v/Sissel Lillebostad
13. - 15. oktober kl. 9 – 17
Klassisk animasjon v/Gustav Kvaal
3. - 14. november kl. 16 - 20
Solidworks grunnkurs
18. - 20. november og 25. - 27. november kl 15–18
Grafiske teknikker på leire v/Ane Sagatun
6, 7. og 8. januar 2009
Fotooverføring på keramikk v/Ane Sagatun
8, 9. og 10. januar 2009

Les mer: **www.khib.no/etterutdanning**

PROGRAM FOR B-OPEN 2008

19.- 24.NOVEMBER

ONSDAG 19. NOVEMBER

20.30
Boklansering av CTRL+Z publishing, på Kaffemisjonen, Øvre Korskirkealmenning 5

TORSDAG 20.NOVEMBER

15.00
Performance av Luis Guerra på Stiftelsen 3,14

17.00 - 20.00
Åpningsrunde for kunstnerdrevne gallerier og visningrom. BEK, Lydgalleriet, Galleri Format, S12 og Volt

21.00
Lanseringsfest for Kunstjournalen B-post på Landmark

FREDAG 21.NOVEMBER

11.00-16.00
Seminar Hot House - Art and Human Ecology ledet av Samir M'kadmi på Landmark

19.00
Offisiell åpning av B-open ved Henning Warloe på HKS, med åpning av utstilling med Øystein Dahlstrøm og Unn Fahlstrøm

20.00
Åpning på Visningsrommet USF

21.00
Kunstnerfest på USF Verftet, filmvisning, liveband m.m.

LØRDAG 22. NOVEMBER

12.00–18.00
Åpne kunstneratelierer

kl 13.00
Performance på USF med TheNewBlack

13.00-16.00
Cinema B-open, videovisning i kinoformat på Cinemateket

17.00
Videovisning i bakgården i Welhavensgate 59-61

SØNDAG 23. NOVEMBER

12.00-18.00
Åpne kunstneratelierer

13.00-16.00
Cinema B-open, videovisning i kinoformat på Cinemateket

MANDAG 24 NOVEMBER

21.00
Prøverommet på Kafe Knøderen, Lyder Sagens gt 22

Se www.b-open.no for mer info

B-OPEN SEMINAR 2008

Hot House -
Art and Human Ecology

SEMINAR PÅ LANDMARK
FREDAG 21. NOVEMBER
KL. 11-16

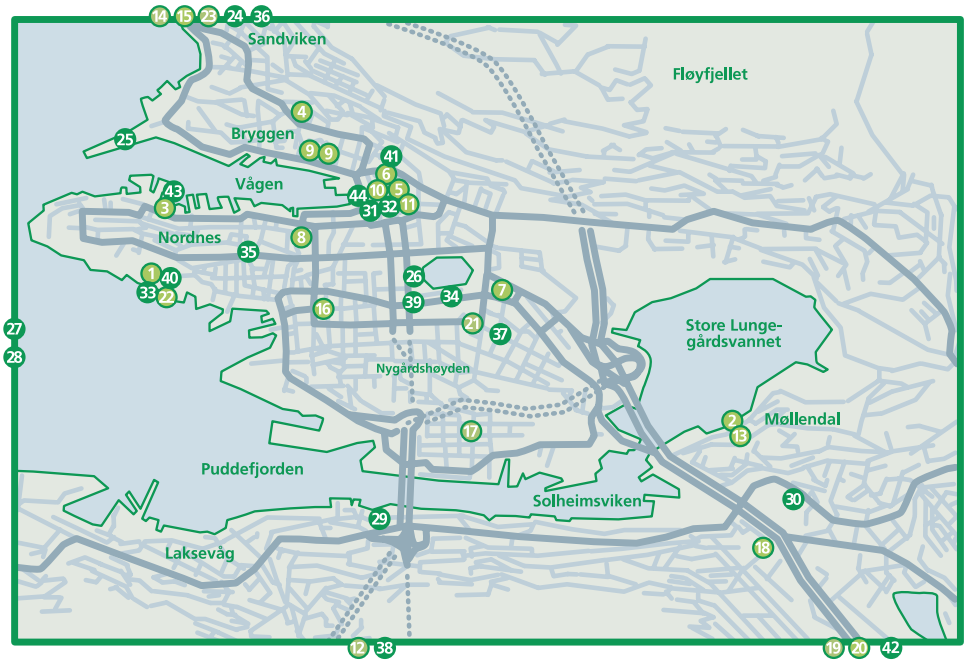
Ledet og moderert av Samir M'kadmi

Spørsmål om global oppvarming dreier seg ikke lenger om vi står overfor dramatiske klimaendringer eller ikke, men om hvordan vi skal tilpasse oss disse endringene. Den globale oppvarmingens dramatiske effekter gir allerede negative utslag på nasjonenes mat- og energipolitikk i form av økte matvarepriser, opptøyer, eksportforbud, høye bensinpriser, osv. Tilpassningen, eller The Art of Adaptation er i menneskets natur. Spørsmålet, hvordan skal vi tilpasse oss klimaforandringene, fordrer oss ikke bare til å sette spørsmålstegn ved forandringens omfang og årsakssammenheng, men også ved tilpassningens natur og konsekvenser.

Med B-open seminar 2008 ønsker vi å bringe dette problemkomplekset inn i kunstfeltet. Vi ønsker å drøfte kunst, kunstproduksjon, økonomisk distribusjon og sirkulasjon fra et humanøkologisk perspektiv. Vi vil sette fokus på hvordan kunstnere forholder seg til miljø- og klimaendringene ved å undersøke både kunstneriske fremgangsmåter og arbeidsstrategier. Vi vil drøfte ulike samarbeidsformer og konstellasjoner der kunst, human- og naturvitenskap er arena.

INNLEDERE

TINE MAREEN BUDDEBERG, KAREN O'BRIEN, SUSANNE JASCHKO, SAMIR M'KADMI, PETER FEND, HEATHER ACKROYD



DELTAKENDE KUNSTNERE

1 GEORGERNES VERFT 12
Laila Aas Birkeland
Jørgen Blitzner
Sissel Blystad
Anne-Sophie Blytt
Inger-Johanne Brautaset
Brit Bøhme
Torild Inger Børretzen
Therese Christensen
Hjørdis Danbolt
Hilde A Danielsen
Birgit Eide
Signe Halle
Anne Berit Hansen
Ida C Helland-Hansen
Kari Hjertholm
Bjørg Hougen
Brita Hungnes
Line Hvoslef
Siri Haaskjold
Øyvind Johnsen
Cecilie Bjørgås Jordheim
Elke Karnik
Hannu Konttinen
Aud Lavik
Anne-Britt Lerøy
Åse Ljones
Marit Løvstakken
Magnar Moen
Kari Mostraum
Marta Nerhus
Torill Nøst
Eva Britt Rasmussen
Elin Johanna Roti
Egil Røed
Kristin Selboskar
Hilde Skjeggestad
Gro Aakenes Sævig
Siri Tollefsen
Maria Udd
Maia Urstad
Eli Veim
Kjersti Øye
Ingrid Aarset
Kari Solveig Aasen

2 MØLLENDALSVEIEN 17
Gisle Frøysland
Berit Hartveit
Jannecke K Heien
Aud Marit Skarreboe Holmen
Anette Pettersen
Petra Katarina Rahm
Torunn Skjelland
Grethe Unstad
Linda Øgaard

3 C. SUNDTS GT 55
Robert Alda
Adriana Alves
Marianne Berg
Gillian Carson
Lars Staffan Evjen
Bodil Friele
Nina Grieg
Carl Martin Hansen
Ellen Hansen
Vigdis Hareide
Brite Hindal
Solvor Holan
Arne Heglum
Ingvaldsen
Aggi Folgerø Johannessen
Anne Lise Karlsen
Anette Kierulf
Caroline Margrethe Kierulf
Karen Kipphoff
Eva Kun
Ann Kristine Aanonsen Larsen
Sissel Lillebostad
Katrine Lund
Rita Marhaug
Astrid McGarrighan
Marianne Moe
Gro Petersen
Jan Stefan Pettersson
Lillian Presthus
Jorun Roaldseth
Linda Rogn
Lisbeth Johansen Sjøvold
Anne Skansaar
Birgitta Sondresen
Anne Mette Strømsnes
Bjørg Taranger
Borghild Rudjord Unneland
Sveinung Rudjord Unneland
Jeremy James Welsh

4 KOREN WIBERGSPLASS 2
Heidi Bjørgan
Siri Brekke
Astrid Sleire

5 S12 GALLERI OG VERKSTED, Skostredet 12
Linn Kjersti Midtbø Kalseth
Herdis Torsvik

6 ØVRE KORSKIRKESMAU 2B
Torunn Havstad Brandanger

7 LARS HILLES GT 16 B
Birgit Brühl

8 HOTELL NEPTUN, VALKENDORFSGT 8
Øyvind Pål Farstad

9 BRYGGEN
Beate Einen
Endre Fevåg

10 SPAREBANKGT 4A
Liv Sundal

11 ØSTRE SKOSTREDET 5-7
Catherine Cameron
Line Helen Danielsen
Guri Gomo
Øyvind Hjelmen
Linda Lid
Reidun Røste

12 FLORVÅGVN 109
Per Helge Hansen

13 FLAGGFABRIKKEN, MØLLENDALSVN 17
Luis Guerra
Toril Johannessen
Kjetil Kausland
Olaf Knarvik
Åse Løvgren
Heidi Nikolaisen
Arne Skaug Olsen

14 ELSERO, Gamle Bergen
Geraldine Behan
Synneva Heradstveit
Kurt Johannessen
Vibeke Rød Kjøde
Elisabeth Rydland Nilsen

15 SANDVIKSBODER 73 A
Siri Herland
Liv Mari Kjærland
Gerd Karin Reikvam
Connie L Solberg
Lillien Lie Storstrand

16 TEATERGT 20
Merthe Koke

17 WELHAVENS GT 59-61
Eva Ljosvoll
Siri Ekker Svendsen

18 SOLHEIMSGT 78
Elin Søfteland Iversen
Edil Sande

19 STATSM MICHELSEN 33A
Jan Erik Willgohs

20 PROFESSORVN 8
Reinhard Haverkamp

21 ISOTOP, Nygårdsgt 29
Ivar Havåg Bergseth
Morten Ims
Tom Stian Kosmo
Geir Opdal
Gunvor Rasmussen
Torje Sæbø

22 GEORGERNES VERFT 12
Nicole Degenhardt
Stine Gonsholt

23 LANGARINDEN 407
Elly Prestgård

24 SLETTEVIKVEIEN 25
Tone Elisabeth Henschien

25 SKOLTEGRUNNSKAIEN
Sølvi Dahle

26 C/O FESTPLASSEN
Malin Lennström-Örtwall
Anna Christina Lorenzen
Vilde Salhus Røed
Stefan Törner

27 I BYROMMET
Sabine Popp

28 PÅ VERDENSVEVEN
Arne Rygg

29 DAMSGÅRDVEIEN 127
Siren Blytt

30 KUNSTHUSET WRAP, Ibsensgt 31
Leo Preston
Veronica Robles Thorseth

31 GALLERI FORMAT, Vågsallmenningen 12
Anne Knutsen (anne k.)

32 LYDGALLERIET, ØSTRE SKOSTREDET 3

33 VISNINGSROMMET USF, Georgernes Verft 12

34 LANDMARK, Rasmus Meyers Allé 5

35 HORDALAND KUNSTSENTER, Klosteret 17

36 RADØY KUNSTSENTER
Åse Eriksen
Roger Gjerstad

37 PRØVEROMMET, Knøderen Kafé, Lyder Sagens gate 22

38 KUNSTIBADET, Alvøveien 138

39 VOLT, i krysset Christies gate/Lars Hilles gate

40 CINEMA B-OPEN, Georgernes Verft 12
Jeremy Welsh
Agnes Nedregård
Elsebeth Rahlff
Christian Bøen
Elke Karnik
Bjørg Taranger
Øyvind Johnsen
Jan Pettersson
Linda Rogn
Kurt Johannessen
Stine Gonsholt
Anne Knutsen
Cecilie Bjørgås Jordheim
Brite Hindal
Nicole Degenhardt
Ann Kristin Aanonsen Larsen
Eva Ljosvoll
Siri Ekker Svendsen
Karen Kipphoff
Leo Preston
Robert Alda
Ellen Røed

41 CTRL+Z PUBLISHING

42 VEDHOLMEN GALLERI, LEPSØY
Vibeke Harild
Peter Marron

43 BEK BERGEN SENTER FOR ELEKTRONISK KUNST

44 STIFTELSEN 3,14
Luis Guerra