

Den hvite kuben utfordret

Om den nye kunstscenen på 1990-tallet, og dens utfordring av
den etablerte kunstinstitusjonens hegemoniske utstillingsrom

Maria Claussen Havstam

Hovedfagsoppgave i kulturstudier, våren 2007
Institutt for kultur og humanistiske fag, Høgskolen i Telemark, Bø.

Takk til min veileder Dag Solhjell for entusiastisk oppfølging og kritiske kommentarer, til min biveileder Per Mangset for gjennomlesning og nyttige tilbakemeldinger, til mine medstudenter Thea, Trine og Espen for faglige diskusjoner, Lasse for oppmuntring og støtte, Yngve, Hulda og Ingeborg for tålmodighet og Siv for gjennomlesning og korrektur.

Innhold

KAPITTEL 1: INNLEDNING.....	5
<i>Det hegemoniske utstillingsrommet i samtiden.....</i>	5
<i>Debatt i kunstfeltet.....</i>	5
<i>Den moderne kunstens utvikling i to retninger.....</i>	7
<i>Tema for oppgaven.....</i>	8
<i>Mål for oppgaven.....</i>	9
<i>Problemstilling og underspørsmål.....</i>	9
KAPITTEL 2: TEORI.....	10
2.1 MEDIET SOM GJØR KUNSTEN KJENT.....	10
<i>Utstillingsmediet pekere mot kunsten gjennom paratekster.....</i>	11
<i>Hvordan kjenne igjen utstillingsmediet. Paratekstenes betydning.....</i>	14
2.2 KUNSTFELTTEORIEN.....	15
<i>Agentenes posisjonering i feltet.....</i>	15
<i>Endring i feltet gjennom stridigheter.....</i>	17
KAPITTEL 3: HISTORIE.....	19
3.1 HISTORISKE FORUTSETNINGER FOR DEN HVITE KUBEN.....	19
<i>Utstillingsrommets utvikling gjennom den moderne kunsthistorien, i korte trekk.....</i>	20
<i>Akademiutstillingen.....</i>	21
<i>Salongutstillingen.....</i>	21
<i>De første kunstmuseer og deres utstillingsrom for kunst.....</i>	23
<i>Mot den hvite kubens.....</i>	23
<i>Den idealtypiske hvite kubens framtoning.....</i>	26
<i>Den idealtypiske hvite kubens formål.....</i>	26
<i>Den idealtypiske hvite kubens svakhet.....</i>	26
<i>Historien om den modernistiske kunsten er også en historie om moderne tids kunstrom.....</i>	27
3.2 AVANTGARDENS UTFORDRING AV DEN HVITE KUBEN.....	28
<i>Rommet der "virkeligheten stilles ut".....</i>	28
<i>To syn på avantgarden.....</i>	29
<i>To motstridende syn.....</i>	31
<i>En tredje alternativ historie om avantgarden.....</i>	31
<i>Den historiske avantgardens kritikk av kunstbegrepet og kunstinstitusjonens rom.....</i>	32
<i>Kunsten skaper rommet.....</i>	32
<i>Den historiske avantgarden tar i bruk rom utenfor institusjonen.....</i>	33
<i>Neoavantgardens kritikk av rommet.....</i>	34
<i>Det avantgarde skaper dynamikk, konflikt og utvikling av utstillingsrommet.....</i>	35
3.3 AVANTGARDE KUNSTNERISKE PRAKSISER I SAMTIDSKUNSTEN FRA 1990-TALLET.....	36
<i>Det nye og avantgarde fra 1990-tallet.....</i>	37
<i>Den nye kunsten fra 1990-tallet, en virkelighetssøkende kunst.....</i>	38
<i>Den virkelighetssøkende 1990-tallsavantgarde.....</i>	38
<i>Relasjonell estetikk.....</i>	39
<i>Situasjonell estetikk.....</i>	39
<i>Crossover (blandet teknikk).....</i>	40
3.4 NYE ROM I KUNSTEN FRA 1990-TALLET.....	41
<i>1990-tallsscenes rom for kunst.....</i>	43
KAPITTEL 4: METODE.....	44
<i>Konstruksjon av fire diskurser om rom for kunst.....</i>	45
<i>Romtypologi.....</i>	46
<i>Avgrensning av diskursene, utvalg av institusjoner og sortering av dem.....</i>	48
KAPITTEL 5: FIRE DISKURSIVE HOVEDREPRESENTASJONER AV UTSTILLINGSROM.....	52
5.1 TRE NASJONALE KUNSTINSTITUSJONER.....	52
<i>Begrepsavklaring.....</i>	52
<i>Historien om den nasjonale bevissthet og institusjonalisering av en nasjonal kunstinstitusjon, i korte trekk.....</i>	53
<i>Representasjon av nasjon, nasjonalisme, kultur og identitet i dag.....</i>	54

<i>Tre nasjonale kunstinstitusjoner som avdekker en tilbakeskuende og samtidig nasjonal agenda</i>	55
<i>Tre nasjonale institusjoner med palass-salen som romtype</i>	57
<i>Kunstprofil som representerer "den mest etablerte nasjonale og internasjonale kunsten"</i>	58
DEN NASJONALE DISKURS OG PALASS-SALEN SOM UTTRYKK FOR KUNSTENS NASJONALE VERDIER	59
<i>Nasjonale kunstinstitusjoner produserer og forvalter nasjonal kunsthistorie</i>	60
<i>Samtidens representasjon av den nasjonale kunsthistorien</i>	60
<i>Et ekskluderende og eksklusivt kunstsyn, og en inkluderende holdning til publikum</i>	61
<i>Samsvar mellom romtype og diskurs</i>	62
5.2. TRE KUNSTINSTITUSJONER MED DEN HVITE KUBEN SOM ROM FOR KUNST	62
<i>Beskrivelse av tre kunstinstitusjoner med den hvite kubens som romlig form</i>	63
<i>Kunsten som presenteres</i>	65
<i>Det kommersielle aspektet</i>	68
MODERNISMEDISKURSEN OG DEN HVITE KUBEN SOM IDEAL FOR EN AUTONOM KUNST	69
<i>Rommet der tid og sted holdes ute</i>	69
<i>Tid og sted kommer inn i det modernistiske rommet</i>	70
<i>Bruk av den hvite kubens som et sosialt distinksjonsmiddel</i>	71
<i>Et rom for kontemplasjon av, og i samtiden også interaksjon med mesterverk</i>	72
<i>Eksklusive, inklusive og kommersielle representasjoner</i>	73
<i>Samsvar mellom rom og diskurs</i>	74
5.3 AVANTGARDE KUNSTINSTITUSJONER OG KUNSTPROSJEKTER, OG "DET VIRKELIGHETSNÆRE ROM" SOM FORSTÅELSESRAMME	74
<i>Samtidens avantgarde</i>	75
<i>Tilbakeblikk på den "stedspesifikke" kunstens historie</i>	75
<i>Den fenomenologiske fasen</i>	76
<i>Den institusjonskritisk fasen</i>	76
<i>Den diskursive fasen</i>	77
<i>Det "virkelighetsnære" rommet</i>	77
<i>Presentasjon av de ulike prosjektenes "virkelighetsnære" rom</i>	79
<i>Kunsten som presenteres</i>	80
<i>Kunstneriske og instrumentelle ambisjoner</i>	82
<i>Et utvidet publikum</i>	83
DEN AVANTGARDISTISKE DISKURSEN	83
<i>Den etablerte kunstinstitusjonens rom utvides</i>	83
<i>Fra kontemplasjonsrom til sosiale rom. Fra individuell til sosial opplevelse</i>	84
<i>Kunstens inntreden i offentlige rom som representasjon av kulturpolitisk velvillighet</i>	85
<i>Inklusive og eksklusive representasjoner</i>	86
<i>Samsvar mellom romtype og diskurs</i>	88
5.4 DEN POSTMODERNE SITUASJONEN MED TRANSFORMASJON AV NEDLAGT INDUSTRI TIL POSTMODERNE KUNSTINSTITUSJONER OG VÅR TIDS "URENE" HVIT KUBE	88
<i>Postmoderne kunst og dens søken ut av den hvite kubens</i>	89
<i>Den postmoderne kunstens inntreden i det etablerte, eksklusive kunstfeltet for begrenset produksjon</i>	90
<i>Tre kunstinstitusjoner i resirkulerte industribygg med representasjoner av den "urene" hvite kubens som romtype</i>	91
<i>Kunstprofil</i>	95
DEN POSTMODERNE DISKURSEN	97
<i>Transformerte industribygg som representasjon av postmoderne samfunnsmessige strukturelle endringer</i>	97
<i>"Den urene hvite kubens" som en representasjon av postmoderne norm og grensebryting</i>	99
<i>Fra kontemplasjonsrom til underholdningsrom</i>	99
<i>Postmoderne kunstinstitusjoner representerer en virkelighetssøkende kunst</i>	100
<i>Periferien blir sentrum</i>	100
<i>Både inklusive og eksklusive representasjoner</i>	101
<i>Samsvar mellom romtype og diskurs</i>	102
KAPITTEL 6: AVSLUTNING OG KONKLUSJON	102
<i>Kritikkens kjerne</i>	104
<i>Hegemoniet utfordres</i>	105
<i>Konklusjon</i>	105
7. LITTERATUR	107

“The box itself is now on a journey”
(Daniel Birnbaum i foredrag for For Art, Oslo 2004.)

Det hegemoniske utstillingsrommet i samtiden

Når vi går på kunstutstilling, møter vi ofte kunst i det rom som betegnes som ”den hvite kuben”. Dette er et normativt og hegemonisk rom, med en regulert form og med en ideologi om at utstillingsrommet skal være lukket mot omverdenen og dens problemstillinger. I dette rommet ”taler kunsten for seg selv” i ”nøytrale” omgivelser. Den hvite kube representerer, også i dag, lang tid etter denne romlige formens tilkomst tidlig på 1900-tallet¹, et *a priori*, altså en forestilling om rom som ligger før erfaring og er uavhengig av empiri. Rommet er en ideal forestilling om utstillingsramme, til tross for avantgardens kritikk av det i flere omganger.

To know the architecture without having seen it is to accept working *a priori* in the context as an aseptic and (so-called) neutral place, cubic, vertical walls, horizontal, white floors and ceiling. This architecture is the well-known kind, since it is more or less what is found in all the museums and galleries of the Western World, a place architecturally adapted to the needs of the market implied and allowed by such a transportable commodity (Buren 1996:316).

Daniel Buren skrev dette og andre tekster om kunstens forhold til utstillingsrommet i en periode mellom 1967 og 1975. Han kunne trolig like gjerne ha skrevet det i dag, fordi den hvite kubem, eller mer eller mindre ideale utgaver av den, synes fortsatt å ha en hegemonisk posisjon som rom for kunst i samtidens etablerte kunstinstitusjoner. Min påstand om at rommet har en hegemonisk posisjon i den etablerte kunstinstitusjonen også i dag, imøtekommes av Solhjell i boken ”Formidler og formidlet” (2001). Han skriver: ”Det store flertallet av gallerier i Norge har den hvite kubem som forbilde for sin faste scenografi, der alt som er kunstverket uvedkommende er fjernet” (:102).

Debatt i kunstfeltet

Alternative visningssteder for kunst utenfor den etablerte kunstinstitusjonen har spilt en sentral rolle i kunstens historie, allerede med den historiske avantgarden tidlig på 1900-tallet (Bürger 1998), men særlig fra 1960 og 70-tallet. 1960 og 70-tallets neoavantgarde var ikke bare opptatt av å ytre kritikk mot den etablerte kunstinstitusjonens holdning til kunst, men også til den etablerte kunstinstitusjonens utstillingsrom (samme kilde). Jeg ønsker å undersøke dynamikken rundt, og kritikken av

utstillingsrommet i kunstfeltet, igangsatt av avantgarde retninger på 1960 og 70-tallet, og igjen fra 90-tallet av en ny avantgarde, som av Hal Foster (1996) kalles den nye neoavantgarde. Det er fordi jeg finner utfordringen av dette konvensjonelle rommet interessant, ikke minst i forhold til om, og i tilfelle hvordan avantgarden, og spesielt 1990-tallsavantgardens operering i alternative rom kan ha utfordret den hvite kubens hegemoniske posisjon i den etablerte kunstinstusjonen i dag. Med den etablerte kunstinstusjonen mener jeg etablerte museer og gallerier som forvalter en type etablert kunstnerisk makt og prestisje blant kunstinstusjoner i Norge.

Problemstillingen er på ulike måter tatt opp til diskusjon de senere årene av blant annet Office for Contemporary Art (OCA), gjennom antologien "New Institutionalism" (Ekeberg 2003) som satte fokus på endrede kunstneriske praksiser, og avantgarde kunstneres ønsker om en fleksibel og åpen kunstinstusjon, og av det offentlige støtteapparatet, ved Norsk kulturråd, gjennom prøveprosjektet "Rom for Kunst" fra 2000 til 2002 (Arntzen 2004). Dette prosjektet hadde som mål å igangsette en refleksjon om hvilke "rom" (instusjonelle strukturer og presentasjonsparadigmer) vi trenger i forhold til fremtidig kunstproduksjon, og å se på hvorvidt det er samsvar mellom visningssteder og kunstuttrykk. Prosjektet rettet spesielt fokus mot infrastrukturer, nettverksarbeid og organisasjonsformer for uavhengige produksjoner og nye uttrykk og medier. Et utgangspunkt var ikke minst bevisstheten om at ny kunst ofte skapes av enkeltpersoner eller grupper utenfor de etablerte kunstinstusjonene, og utenfor den "nøytrale" og "lukkede" hvite kubens.

Det som skjedde innenfor det avantgarde kunstfeltet på 1990-tallet, beskrives som en ny oppblomstring av kunstnerinitierte og nettverksorienterte gallerier og prosjekter², ny kritikk av den etablerte kunstinstusjonen og en kunstpraksis som blant annet ble drevet fram av en motstand mot å stivne i den etablerte kunstinstusjonens romkonvensjoner. Med den avantgardistiske kunstscenen mener jeg kunstnere som forholder seg kritisk til den etablerte kunstinstusjonen og dens utstillingsrom, og som etablerer egne instusjonelle former og rammer rundt kunsten. Unge avantgarde kunstnere er rebellene i kunstfeltet. De utfordrer det konvensjonelle, og har mulighet til å påvirke etablerte instusjonaliserte prosesser, strukturer og også romlige konvensjoner. Den unge kunstens nye estetiske praksiser og deres utfordring av det modernistiske rommet; den hvite kubens, fant gjerne sted steds spesifikt og lokalt i urbane og rurale omgivelser og alternative rammer. Poenget er at opprøret mot det etablerte kunstfeltet også ble et opprør mot den hvite kubens. Strømningen betegnes som global, prosjekter kom og gikk, og nye romlige former ble etablert temporært og spesifikt, som et kritisk alternativ til den regelsettende hvite kubens. Alternative kunstarenaer som avantgarden etablerer

¹ "Den hvite kubens" sies å først ha blitt tatt i bruk av Museum of Modern Art i New York i 1929 (jf. Barker 1999). I Norge kom dette utstillingsrommet til allerede i 1930, i den nye kunstnerstyrte instusjonen Kunstnerenes Hus i Oslo.

² 1990-talls avantgarden tok opp igjen neoavantgardens instusjonskritikk på 60 og 70-tallet.

blir gjerne i sin tur konvensjonelle, og nye alternativer kommer til. Men hva med den etablerte kunstinstitusjonen? Hvordan forholder de seg til avantgardens bruk av alternative rom?

Det norske kunstfeltet er preget av høy grad av institusjonalisering. Det vil si at det først og fremst er en etablert struktur av faste og stabile private gallerier eller offentlige kunstinstitusjoner med forutsigbare støtteordninger. Den ”frie” 1990-tallskunsten derimot opererte utenfor institusjonen, eller på ”et annet sted”, som kunstneren Anders Eiebakke uttrykker det i Kulturrådets rapport nr. 14, ”Institusjons- eller prosjektorganisering av kunstnerisk virksomhet” (:115), og uten en forutsigbar økonomi.

Den moderne kunstens utvikling i to retninger

Kunsten i den moderne vestlige kunsthistorien har beveget seg i to retninger fra slutten av 1800-tallet. Vi kan skille mellom den *verkorienterte* kunsten som kulminerer med det mediespesifikke og abstrakte uttrykk på 1950-tallet slik Clement Greenberg (2004) har beskrevet det, og motsatt, mot *den sosialt orienterte* kunsten som beveger seg bort fra det abstrakte og mediespesifikke mot hybride uttrykk og undersøkning av kunstens grenser på 1960 og 70- tallet. Blant andre Peter Bürger (1998) har beskrevet denne utviklingen i kunsten. Den verkorienterte retningen har gått mot det tilsynelatende ”nøytrale” rommet og modernismens ”hvite kube”, og senere også mot den ”sorte boksen” for det bevegelige bildet. Den sosialt orienterte kunsten har orientert seg i en retning som ikke bare har handler om kunstverket og dets relasjon til rommet, men også om kunstens performative (presenterende) aspekt. Denne kunsten har beveget seg *utenfor* kunstens hegemoniske rom, og heller i rom som kan betegnes som *hverdagens sosiale flater*.

Både den *verkorienterte* og *den sosialt orienterte* kunsten er i kunsthistorien knyttet opp mot begrepet ”avantgarde”. Men som betegnelse på noe som går i front for en utvikling, forbindes begrepet med ulikt innhold. Enkelt sagt søkte den verkorienterte avantgarde det mediespesifikke, i forlengelse av impresjonismen og ”l’art pour l’art”, mens den sosialt orienterte avantgarde søkte mot en større nærhet mellom kunst og samfunn.

På 1970-tallet fremstilte Peter Bürger ”det avantgarde” som et begrep som er tømt for mening etter den historiske avantgarden på slutten av 1800-tallet og tidlig på 1900- tallet. I følge ham klarte ikke denne avantgardistiske strømmingen å nå målet om å sprengte den etablerte kunstinstitusjonen og overføre kunsten til livspraksis, fordi opprøret ble kooptert av den etablerte kunstinstitusjonen, og således mistet sin antikunstfunksjon. Hal Foster fyller begrepet med sitt opprinnelige innhold igjen i boken ”The Return of the Real” (1996), og påpeker at det avantgardistiske; å gå i front, skape

utvikling og utfordre det konvensjonelle, ikke er et begrep som gikk i døden med den historiske avantgarden, men derimot et begrep som videreføres av neoavantgarden, og igjen fra 1990-tallet av kunstnere han betegner som den nye neoavantgarden.

Gjennom et historisk tilbakeblikk på den hvite kubens tilblivelse, og neoavantgarde retningers forhold til det ”nøytrale” og institusjonaliserte rommet, ønsker jeg å tegne opp utviklingen videre fram mot 1990-tallets nye neoavantgarde i Norge, sett i lys av historien. Den hvite kubens har inntatt posisjon som kunstinstitusjonens hegemoniske utstillingsrom. Rommet, slik det framkommer, i mer eller mindre ideale utgaver i den etablerte kunstinstitusjonen, er forutbestemt for kunstpresentasjon, det har en egen romlig ideologi hvor kunsten er uavhengig av tid og sted, og her kan alt bli kunst.

Tema for oppgaven

Det overordnede tema i denne oppgaven er å sette søkelys på den avantgarde kunstens estetiske praksis siden slutten av 1800-tallet, og på hvordan dette har bidratt til å sakte endre kunstinstitusjonens utstillingsrom. Først og fremst er jeg interessert i det som skjedde på 1960 og 70-tallet, og igjen på 1990-tallet. Den historiske avantgarden fra slutten av 1800-tallet er også relevant å ta et tilbakeblikk på fordi deres kritiske holdninger til den etablerte kunstinstitusjonen også fikk betydning for utstillingsmediets utvikling fram *mot* den hvite kubens.

Målet er å finne ut om den hvite kubens faktisk kan sies å ha hegemonisk posisjon i den etablerte kunstinstitusjonen fortsatt, eller om kritikken som ble igangsatt av neoavantgarden, og tatt opp igjen av den nye neoavantgarden, har utfordret rommets sentrale stilling der.

Den nye neoavantgarde kunsten er blant annet beskrevet som *kommunikativ*, heller enn *kontemplativ*³ som modernismens kunst (Høgsbro Østergaard 2002). Denne kommunikative og dermed ”åpne og kommuniserende” kunsten har særlig vært basert på ulike former for nyrealisme; og situasjonell, relasjonell og ”Crossover” kunst (blandingsestetikk), altså en kunst som undersøker og problematiserer hverdagens problemer og problemstillinger, slik realisten Courbet gjorde allerede midt på 1800-tallet⁴, og neoavantgarden på 1960 og 70-tallet. Felles for denne avantgarde kunsten var at den igjen uhøytidelig også forholdt seg til andre rom enn den hvite kubens, og tok i bruk nedlagte butikker og industrilokaler, byrom, hotellrom, kjøpesentre, husfasader, parker, landskap osv. At noen kunstnerne igjen valgte å ta i bruk alternative rom var trolig ikke bare for å uttrykke kritikk, men også

³ En kontemplativ kunst kan forstås som en kunst som lukker seg om seg selv heller enn å åpne seg mot omgivelsen. Et annet mer vanlig begrep om denne typen kunst er ordet autonom, som betyr selvstendig.

⁴ Den franske realismen vokste fram mellom 1830-1870 (Sandro Sporiccati, ”*Billedkunsten – Epoker og ismer gjennom tidene*”, Norsk utgave, 1991).

et uttrykk for den situasjonen kunstnerne fortsatt var i, med for mange av dem i forhold til utstillingsrom i den etablerte kunstinstitusjonen. Mangset kommer inn på denne problemstillingen i sin bok "Mange er kalt, men få er utvalgt" (2004), men jeg velger å ikke vie dette problemet særlig oppmerksomhet i denne oppgaven, for slik å heller fokusere på bruk av alternative rom som et uttrykk for at endringer i kunsten skaper nye rombehov.

Mål for oppgaven

For å finne svar på om det er en romlig endringsprosess på gang for å tilpasse seg nye *sosialt orienterte* avantgarde kunstneriske strømninger, og deres bruk av alternative rom, har jeg undersøkt et utvalg av institusjoner i det kunstfeltet som av Bourdieu (1993) betegnes som feltet for begrenset produksjon.

Gjennom undersøkelse av rom for kunst i dette feltet, har jeg forsøkt å systematisere de romtyper som synes å dominere. Disse har jeg knytte an til ulike diskurser og deres hovedrepresentasjon, som også får betydning for kunstprofil, og slik kobles rom til en diskursiv "agenda". En diskursiv hovedrepresentasjon betyr, slik diskursteoretikeren Neumann (2001) har beskrevet det, en noenlunde stabil identitet som opprettholder den og som institusjonens agenter bevisst eller ubevisst følger. En slik diskursiv hovedrepresentasjon er for eksempel representasjon av "det nasjonale" som ved Nasjonalgalleriet i Oslo, "det regionale", som et regionalt fylkesgalleri eller "det mediespesifikke" som Galleri Soft i Oslo, som skal presentere og ha identitet som formidler av tekstil samtidskunst. En kunstinstitusjons utstillingsrom og kunstprofil kan slik, har det vist seg, forstås i sammenheng med diskursen den inngår i og dens hovedrepresentasjon.

Problemstilling og underspørsmål

Hovedproblemstilling:

Hvilken posisjon har den hvite kubens i den etablerte kunstinstitusjonen i dag, sett i lys av 1990-talls avantgardens gjenopptaking av neoavantgardens kritikk av dette hegemoniske utstillingsrommet på 1960 og 70-tallet?

Underspørsmål:

Neoavantgardens kritikk av det hegemoniske rommet greide ikke å skape en permanent omveltning av den hvite kubens hegemoniske posisjon. Kan vi ved hjelp av en diskursanalytisk tilnærming til den

etablerte kunstinstitusjonen avdekke rommets posisjon i dag gjennom å undersøke ulike kunstinstitusjoner og deres holdning til 1990-tallsscenens kunstneriske strategier og bruk av alternative rom?

Kan vi gjennom en avdekking av ulike diskurser om utstillingsrom i kunstinstitusjonen, i feltet for begrenset produksjon, se en eller flere romlige utfordrere til den hegemoniske hvite kubem?

Hvilke nye romlige løsninger og ideologier kommer til i den etablerte kunstinstitusjonen som en effekt av den nye neoavantgarde kunsten som utviklet seg fra 1990-tallet.

I hvilke diskurser inngår disse rommene?

Kan vi også ved hjelp av diskursanalyse, finne ut om det til ulike diskurser i samtidskunsten hører bestemte typer utstillingsrom?

Hva var det med de nye kunstneriske retningene fra 1990-tallet som gjorde at den norske 1990-tallsscenen tok i bruk alternative utstillingsrom, utenfor den etablerte kunstinstitusjonen som ramme?

KAPITTEL 2: Teori

2.1 Mediet som gjør kunsten kjent

Exhibitions are the central speaking subjects in the standard stories about art which institutions and curators often tell to themselves and to us (Ferguson 1996:176).

Siden sin tilkomst på 1700-tallet har kunstutstillingen blitt det *mediet* hvor den største delen av kunsten blir sett og kjent. Kunstutstillingen er en sammensatt offentlig presentasjon av kunst i tilrettelagte rom og en sosial og kulturell møteplass mellom kunst og publikum. Det institusjonelle utstillingsrommet er en geografisk flate som avgrensner kunstutstillingen mot omverdenen. Dette mediet er en nødvendig forutsetning for den moderne kunsten, et mellomledd og et "hjelpemiddel i kommunikasjonen" mellom avsender (kunstinstitusjonen, redaktøren) og mottaker (publikum, seer) (Solhjell 1995). Det er i dette rommet at kunsten defineres som kunst. Her er det moderne kunstbegrepet skapt og senere videreutviklet gjennom kunsthistorien. Her trenes det estetiske blikket,

og den intellektuelle utviklingen i forhold til synet på hva som er kunst og kvalitet i en bestemt tid defineres. Kunstutstillingen er det sted hvor publikum inviteres til å fortolke kunst, og det sted hvor det er mulig å påvirke effekten av den gjennom sin egen adferd.

Utstillingsmediet pekere mot kunsten gjennom paratekster

Paratekster (Solhjell 2001) kan beskrives som meningsbærende tegn, budskap eller handlinger som peker mot det utstilte objektet og utstillingen. Paratekstens grunnleggende hermeneutiske funksjon er nettopp å vise til at det vi ser foran oss, er kunst. Vi må forstå paratekstene for å kjenne igjen utstillingen, og for å kjenne igjen og tolke disse indikatorene på at det vi ser er kunst, må vi skjønne hva de står for, og hvem som har ansvar for dem. Er det sentrale agenter i kunstinstitusjonen med symbolsk makt, som kunstneren og kuratoren, eller er det andre mer perifere agenter som kritikere, journalister eller lærere. Vi må også forstå paratekstenes forhold til tid, og om de står i forhold til den kunsten som vises i dag, eller er støvete ”museale levninger” som forvirrer betrakteren i møte med teksten.

Utstillingsrommet er i seg selv en paratekst eller en peker som forteller oss at objektene, eller handlinger som foregår i rommet, er kunst. Rommets arkitektur og objektenes plassering (regi) er tilpasset i forhold til betrakterens inntreden i rommet og nærhet til de utstilte objektene. I rommet finnes et antall paratekster som forteller oss at det vi ser er kunst. En slik paratekst kan være interne pekere (epitekst), som signaturen, eller eksterne pekere (peritekst) som sokkel, etiketter, verklists osv. En paratekst kan også være en påfallende mangel av dem, i forholds til det som er vanlig eller forventet. Solhjell (2001) trekker fram et eksempel på dette fra Bergen kunstforening høsten 1999. Kunstnerne Harald Lyche og Camilla Werenskiold viste store og små malerier, som ikke ble kalt malerier, men ”diverse substanser på plate”. I følge Solhjell hadde utstillingen en påfallende mangel av tradisjonelle paratekster, som rammer eller etiketter. Han tolket dette som et bevisst tiltak for å øke publikums konsentrasjon om verkenes materialitet. I tilfelle, som en verkframstilling i en modernistisk ånd, som innbyr til en uforstyrret kunstkontemplasjon.

”Paratekstene er formidlerens retoriske tale” skriver Solhjell (2001: 232). Det er synlige fysiske elementer i utstillingsrommet, som peker mot det utstilte. Elementene, eller paratekstene, anvendes og ordnes gjennom scenografi. Dette gjelder både de som er i selve utstillingsrommet, og de som er i forlengelse av rommet, som adkomsthall, inngang og lignende. Men scenografien står særlig i forhold til kunstens nære omgivelser, og den er i seg selv også en paratekst. Scenografien kan inndeles i ulike komponenter som arkitektur, trafikken gjennom utstillingen, monteringslementer, farger, materialer, belysning og den innbyrdes plasseringen mellom kunstverkene (Solhjell 2001). Det mest retoriske

rommet, og den mest typiske scenografien i dag representeres av mer eller mindre ideale varianter av den modernistiske hvite kubens. I dette såkalt ”nøytrale” rommet søker formidleren å skape en atmosfære, gjennom scenografi og regi, som ikke påvirker kunsten.

Betrakteren lærer å tolke paratekstene gjennom bruk av utstillingsmediet, og sosialiseres slik inn i kunstfeltet som en betrakter. Denne prosessen er en form for sosial trening som er nødvendig for betrakteren, på samme måte som man må ha en viss type kunnskap om kunst og kunsthistorie for å få noe ut av utstillingen. De fleste besøkende på kunstutstillinger kjenner paratekstene mer eller mindre. Det er når utstillingens rom befinner seg på uvanlige steder og med fravær av kjente paratekster, at den blir vanskeligere å kjenne igjen som nettopp det.

Kunstfeltet er et sted for stadig endring, og dette påvirker paratekstene i feltets utstillingsrom. Samtiden preges av mange typer utstillinger, og ulike forståelsesrammer, altså kontekster for kunstutstillinger, til tross for den hvite kubens hegemoniske posisjon. Kunstutstillingen og konteksten er på samme måte som kunstverkene pekt på av paratekster. ”Kunstens kontekst kan,[...] betraktes som et kart over et sosialt og intellektuelt landskap” skriver Solhjell om situasjonen (2001: 131). Dette ser man når man leser paratekstene, og deres retoriske (overbevisende) tale, blant annet når de setter kunstverk og formidler i flatterende kontekster. Eksemplene på dette er mange, og kommer gjerne til uttrykk i parateksten ”utstillingskatalogen” eller pressemeldingen som er full av lovord og henvisninger til utstillingens kunsthistoriske relevans og om formidlerens (kuratorens, direktørens, institusjonens) betydning og anerkjennelse.

Valg av forståelsesramme for en utstilling er sentralt, og når valget faller på omgivelser som ikke sammenhenger med den ”vanlige” og ”forventede” oppstår forvirring. Nye, avantgarde kunstretninger som velger å bryte ut av en konvensjonell utstillingssammenheng har et handikap i den forstand at det nye, både kunsten og rommet, må skape nye begreper for forståelse, og sørge for at det nye integreres i kunstfeltets eksisterende forståelse av kunst og dens rammer. Det nye må således knytte seg til det som allerede er kjent for ikke å falle ut av kunstbegrepet, men heller utvide kunstbegrepet og integreres i det, skriver Solhjell (2001). Kunstinstitusjonen i seg selv er en sterk forståelsesramme som kan transformere nye, flyktige, labile og ubestemmelige objekter og handlinger til kunst. Lars Vilks (1995) påpeker at kunstverdenens elite (kunstinstitusjonens sentrale agenter) har en styrende funksjon gjennom at de frambringer kunsthistorien, og den store oversikten over kunstverk som er allment akseptert som kvalitet. Derimot kan det oppstå problem og forvirring i forhold til denne type kunst utenfor institusjonens rammer. Kunstinstitusjonen har en regulerende kraft, og danner et hierarki av referanser for kunst og kunstens rom. Jo mer kjent referansen er, jo oftere blir den brukt (Solhjell, 2001).

Når vi allikevel ser til, og stoler på at kunsten som finner sted utenfor den etablerte institusjonen, er det fordi vi stoler på formidlerne fra det kunstfeltet som Solhjell (1995) kaller det eksklusive kretsløpet. Formidlerne gjør seg selv til en del av forståelsesrammen (konteksten), de har en posisjon, og den står i relasjon til kunstverkene som defineres inn i kunstfeltet. De innvidde i kunstfeltets eksklusive kretsløp kjennes igjen i et intellektuelt rom av paratekster, kvalitet og tid. ”Det intellektuelle rommet eksisterer i våre hoder, som et resultat av deltakelse i en kunstorientert diskurs, i en estetisk praksis” (Solhjell 2001:167). Akkurat som kunst og utstillinger rangeres, rangeres også formidlerne og paratekstene i kunstfeltet. De innvidde har hegemoni til å definere kvalitet, og makt til å omdefinere utstillingsrommets konvensjonelle form. Disse kan integrere rom utenfor konvensjonen, og ilegge dem verdi innenfor den etablerte kunstinstitusjonens rammer.

Når 1990- tallscenen tok i bruk rom utenfor institusjonen, og den hegemoniske hvite kuben, på den avantgarde-”scenen” som betegnes som ”den unge kunstscenen”, ble utstillingen helt avhengig av paratekstenes kommentarer som peker mot kunsten. Manglet derimot slike kunstrelevante paratekster ble det vanskelig å få øye på utstillingen. Da kunstnerne Søsja Jørgensen og Geir Tore Holm, fra den unge kunstscenen, etablerte ”Galleri med balkong” hjemme hos seg selv i Trondheim på 1990-tallet (Steihaug 1998), sier det seg selv at konvensjonelle paratekster, ikke minst utstillingsrommet, slik vi forventer det, var fraværende. Galleriets offentlige karakter var skiftet ut av en privat framtoning. Den *lukkede* sfæren i den hvite kuben, var nok allikevel fortsatt til stede, men ikke gjennom å være opphøyet og lukket fra omverdenen, men gjennom å være trukket ned til en *privat* alminnelig og hverdagslig sfære, og således et sted en normalt ikke oppsøker en kunstutstilling.

Når kunstutstillingens innhold skal gjenkjennes som kunst, brukes ulike regigrep (Solhjell 1995 og 2001). Hvilken type regi en formidler velger for utstillingen, har en bakenforliggende og tilsiktet hensikt. Tre typer som synes å være sentrale i feltet for begrenset produksjon i dag, er den *estetiserende regien*, som søker å tilrettelegge for at hvert enkelt kunstverk monteres slik at det danner et harmonisk og balansert uttrykk, slik vi for eksempel ser det i Nasjonalmuseets basisutstillinger. Regien her er også *opplysende*. Det vil si at kunsten skal fortelle en historie, som fortolkes og fortelles mellom kunstverkene, som nettopp ikke er uavhengige av hverandre. Den tredje typen, som ville ødelegge de fortellinger Nasjonalgalleriet legger opp til, er den *karismatiske regien*. Her monteres kunstverkene i forhold til hverandre med den hensikt å skulle framstå uavhengig av hverandre. Et annet eksempel er biennaleutstillingen, eller utstillinger med videokunst, hvor hvert verk får sin egen avgrensede, og tiltenkte uforstyrrede plass, som skal lede betrakterens oppmerksomhet mot hvert enkelt verk alene. Hensikten i utstillingen kan også være at verkene skal sees sammen, i forhold til et overordnet tema eller problemstilling, men hvert enkelt er allikevel avhengig av å oppleves for seg.

Kunstutstillingen er performativ, og upålitelig som et vitenskapelig språk (Solhjell 2001). Dens språk er en maktretorikk som trekker sine egne konklusjoner og tvinger gjennom egen tolkning. Formidleren lar kunstutstillingen argumentere ved å vise til eksempler, slik retorikken gjør, men ikke ved logisk argumentasjon, med premisser og konklusjoner, slik det kreves av en vitenskapelig fremstilling. For å bli troverdig trenger utstillinger derfor en kunstverden, med sentrale agenter med redaktøransvar. Disse må selv ha troverdighet til å utøve redaktøransvar i andre type rom, og til å ilegge alternative rom nye ”begreper” når det er nødvendig. Den forutbestemte hvite kubens derimot, kan også forvaltes av formidlere uten selvstendig redaktøransvar, fordi dens forståelsesramme (konteksten) er *a priori*.

Hvordan kjenne igjen utstillingsmediet. Paratekstenes betydning

Kunstverket vises på et sted, i et fysisk rom, ute eller inne, og som Solhjell (2001) framsetter det, finnes det prinsipielt to ulike stedstyper, som også normalt vil stå for to ulike brukskontekster. Dette er 1) på steder som er laget for kunstutstillinger, altså museer og gallerier, med paratekster som tydelig peker mot kunsten, og 2) på steder som i utgangspunktet har andre primærfunksjoner, som offentlige byrom, parker, naturlandskap og kafeer. Stedet får her, for en begrenset periode, bruksfunksjon som kontekst for en kunstutstilling, og paratekstene får en annen framtoning enn den vi er kjent med fra den hegemoniske hvite kubens.

Utstillingsrommet er ikke bare fysisk (arkitektonisk), men også kulturelt, symbolsk og diskursivt ladet. Valg av rom for utstillingen har betydning for måten det forstås på, eller ikke forstås på. Monteres et kunstverk i et kjent utstillingsrom, som den hvite kubens, skjønner vi raskt at det vi ser i rommet er opphøyet til kunst av agenter med redaktøransvar. Om vi, som publikum, er enige i den kunstneriske verdien utstillingens objekter er ilagt, er en annen sak.

Kunstverk i dag nærmer seg virkelighetens problemer og problemstillinger, og blir enda mer avhengig av ytre tegn som kan kommentere at det vi ser er kunst. Arthur Danto har uttalt seg om den virkelighetsnære kunsten som stadig blir mer kommentaravhengig slik ” Å se noe som kunst krever noe utover det øyet kan skjelve – et kunstteoretisk tankesett og kunsthistoriske kunnskaper: en kunstverden” (Danto 2006:191). Kunstverden kan forstås som det samme som Bourdieus begrep kunstfelt (1993), og i dette feltet må man også kjenne til et kunstteoretisk tankesett, eller en kunstteori. Kunstteorier, skriver Danto, må betraktes som ”... en reell definisjon av kunst” (:9). De er ”speilbilder”, og, skriver Danto videre: ”De viser oss det vi allerede vet,...” (:9). Samtidig utfordres den lukkede og ”nøytrale” atmosfæren den hvite kubens representerer, av et stort mangfold av nye og åpnere utstillingsmedier, og ikke minst steder utenfor kunstinstitusjonens konvensjonelle rom, som internett, et privat rom, eller et butikkvindu. Det kan derfor være problematisk å få øye på

utstillingsrammen. Utstillingsrommet utvikler seg, som kunsten, mot å bli mer kommentaravhengig for å kjennes igjen som et rom for kunst.

Å skille kunst fra alt annet er ingen enkel sak, selv ikke for de innvidde. I disse dager er man kanskje ikke engang klar over at man befinner seg i kunstomgivelser dersom man ikke har en kunstteori som forteller en det. Noe av årsaken ligger i det faktum at omgivelsene blir kunstneriske i kraft av kunstteorien. I tillegg til at teorien hjelper oss til å skille kunst fra alt annet, bidrar den til å gjøre kunsten mulig (:10).

2.2 Kunstfeltteorien

For å se noe som kunst må vi gjøre en historisk betraktning, og med Pierre Bourdieu (1993) stille spørsmålet: Hvordan er forestillingen om kunst oppstått? I sin klassiske sosiologiske feltteori deler Bourdieu samfunnet inn i en rekke sosiale felt, for eksempel det juridiske feltet, det politiske feltet, utdanningsfeltet og kunstfeltet. Kunstfeltet har kommet til gjennom en historisk prosess, som strekker seg fra renessansen. Feltet er tøyelig i forhold til hvordan kunstverket skal utformes, men har påkrevd at det ikke må være avhengig av ytre forhold. I boken ”The Field of Cultural Production” (1993) definerer han kunstfeltet som et relativt autonomt (selvstendig) område i det store kulturfeltet, med agenter (kunstnere, kuratorer, kunsthistorikere, museumsledere) som produserer sine egne lover, relasjoner og holdninger til den gode og kunsthistoriske relevante kunsten. I kunstfeltet er kunstens sannhet ideen om dets autonomi, altså dets uavhengighet og selvstendighet.

Agentenes posisjonering i feltet

I feltet konstrueres hierarkiske posisjoner mellom agentene, og interne maktforhold avgrenses gjennom kunstsyn og status. Kunstfeltets agenter defineres av, og opprettholder sin posisjon og makt i og av systemet. De posisjonerer seg i forhold til de posisjonene som finnes, og som har verdi i et hierarkisk system. Eksempelvis vil agenter som posisjonerer seg som kunstkritikere i feltet, oppnå kulturell og symbolsk kapital i forhold til hvor i kunstfeltet de beveger seg. Å skrive anmeldelser for en lokalavis vil ikke gi agenten samme posisjonering i feltet som å skrive for et respektert internasjonalt eller nasjonalt kunsttidsskrift. Det samme gjelder for kunstneren. En kunstner som stiller ut sine verk i en avsidesliggende kunstforening, oppnår ikke den høye posisjonen som en kunstner som stiller ut i mer anerkjente gallerier og museer i kunstfeltet gjør (Mangset 1998).

Innad i feltet har agentene ulike holdninger til hvilken kunst som har høyest prestisje, og et skille går ved deres holdning til, og vektlegging av heterodokse og ortodokse verdier for den kunsten som

produseres og konsumeres. Det heterodokse kunstsynet gir høyest prestisje fordi aktørene her etterstreber en egen logikk og avsondrethet fra andre samfunnsfelt (kunst for kunstens skyld). Bourdieu deler derfor kunstfeltet inn i to felt, *feltet for storskalaproduksjon* og *feltet for begrenset produksjon*. Disse avviker fra hverandre gjennom graden av autonomi.

Det førstnevnte kunstfeltet henvender seg til markedet og et stort publikum, som ikke nødvendigvis har kjennskap til kunst eller til kunsthistorien. I dette feltet tjener kunsten, i følge Bourdieu, til sanselig nytelse, og den skal ha et moralsk innhold, altså ikke være konfronterende eller grensesprengende. Feltet styres av markedliberalistiske holdninger og aktørene opererer med den kunsten som "folk vil ha". Den nyskapende, kjetterske og heterodokse kunsten har ingen plass i denne delen av kunstfeltet. Nyskapning innad her kan kun skje gjennom lån fra det heterodokse området ved adopsjon av deres teknikker, ideer og kunstneriske uttrykk sier Bourdieu (1993).

Feltet for begrenset produksjon beskriver Bourdieu å ha en dominerende posisjon i kunstfeltet, blant annet ved sin heterodokse og autonome stilling. Feltet har også en såkalt "omvendt økonomi", som vil si en strukturell form som ikke er markedstilpasset slik feltet for storskalaproduksjon er. I feltet for begrenset produksjon søkes anerkjennelse fra likemenn, som er andre i feltet som har den kulturelle og symbolske kapitalen som er påkrevd i og av feltet. Feltet, slik Bourdieu framsetter det, preges av intern samforstand, men også strid. Aktørene behersker feltets koder, og de innehar en felles hverdagslig kunnskap i feltet som Bourdieu kaller "Doxa", og en felles tro på det feltspesifikke spillets mening, som Bourdieu kaller "illusio". Feltet opprettholdes gjennom sin makt til å definere sine egne kriterier for produksjon og evaluering av dets produkter (Bourdieu 1993).

De såkalt nye og avantgarde kunstneriske uttrykksformer og estetiske praksiser, ført av "kjetterske" nykommere er en del av dette feltet. Avantgarden er en posisjon, med en historisk plassering, og med en strategi i å utfordre det allerede anerkjente, som den hvite kuben. Deres opposisjonelle holdning til feltets etablerte doxa og illusio, kan kun legitimeres her fordi det er i dette feltet den legitime kunnskap og makt finnes, mener Bourdieu (1993). Legitimeringsmakten er hos feltets "portvoktere" – de kunsthøgskolekyndige i kunstinstitusjonen som kuratorer, direktører, anerkjente kritikere og kunstnere. Det er disse som har autoritet til å anerkjenne, velsigne (konsekre) og gi prestisje. Portvokterne har den høyeste symbolske kapitalen og makten i kunstfeltet, og andre agenter kan, i følge Bourdieu, ikke ha høyere kapital enn deres. "Portvokterne" har makt til å transformere, legitimere og integrere nye kunstneriske retninger og praksiser inn i feltet for begrenset produksjon.

Pierre Bourdieu er kritisk til en essensialisk kunstteori (jfr. Greenberg 2004) som søker verket selv for å finne autoritet, og løsrive kunsten fra alle former for livspraksis. Kunsten, mener Bourdieu, har ikke en iboende kraft til selv å definere sin autonome stilling. Kunstverket er avhengig av

kunstinstusjonens portvoktere for å legitimeres og konfirmeres som et ”hellig” verk. Bourdieu mener man må se kunsten i sammenheng med alle forholdene rundt kunsten, fordi estetiske verdier er sosiale konstruksjoner, tilfeldige og betinget av et komplekst og stadig forandrende sett av forhold, som involverer et mangfold av sosiale og institusjonelle faktorer.

Dag Solhjell har skjematisert en modell for oppdeling av kunstfeltet i Norge som kan sammenlignes med Bourdieus modell fra Frankrike (Solhjell 1995). Han presenterer en fremstilling av kunstinstusjonen hvor han på samme måte som Bourdieu organiserer kunstfeltet i forhold til verdigrunnlag og graden av heterodokse eller ortodokse og autonome eller heteronome prinsipper. Men i tillegg til inndeling i forhold til Bourdieus verdigrunnlag, deler han feltet også inn i et tredje felt for å systematisere i forhold til grad av førende offentlig kulturpolitikk som er særskilt i Norden. Dvs. i hvilken grad politiske hensyn, som likhet og antielitære holdninger, desentralisering, solidaritet, rettferdighet og folkeopplysning vektlegges. Han benevner sine tre kretsløp slik; 1) det inklusive, 2) det kommersielle og 3) det eksklusive kretsløpet.

Det eksklusive og det inklusive kretsløpet kan begge sammenlignes med Bourdieus felt for begrenset produksjon, fordi man i disse etterstreber kunstnerisk kvalitet, autonomi og kunsthistorisk relevans. Hans kommersielle kretsløpet kan sammenlignes med Bourdieus felt for storskalsproduksjon, gjennom vektlegging av en kunst som styres av markedskrefter, og således gir liten politisk eller symbolsk verdi.

Endring i feltet gjennom stridigheter

Konflikt, motsetninger og utfordring av etablerte holdninger er et kjennetegn i kunstfeltet, og ikke minst i det eksklusive og det inklusive, eller feltet for begrenset produksjon. Feltets spesifikke symbolske og kulturelle kapital, dets doxa og illusio utfordres kontinuerlig av feltets nykommere. Unge avantgarde kunstnere, kuratorer, kunsthistorikere, museumsledere og kritikere forsøker å trenge inn i feltet og erobre posisjoner og legitimere den ”kjetterske” kunstens plass i feltet. Disse stridighetene produserer, som nevnt, et hierarki av posisjoner. Men stridighetene skaper også endring, og reproducerer posisjoner i feltet. Stridigheten i feltet beskrives som et dynamisk spill som legitimerer feltets ettertraktede og feltspesifikke kapital, den symbolske kapitalen, som innehas av de viktigste posisjonene og agenter som har størst innflytelse på målestokken for kunstnerisk kapital (Solhjell 2001). Konflikten i feltet omhandler aktørens søken etter å legitimere en dominans der, og fører til at grenser og definisjoner av felles verdier stadig utsettes for omforming eller redefinering. Dette har skjedd gjennom hele den moderne kunsthistorien, representert ved avantgardens utfordring av feltets spesifikke symbolske og kulturelle kapital, både i forhold til kunstens framtoning og

virkemidler, og i forhold til feltets og dets kunstinstitusjoners avsondrede holdning til virkeligheten i autonome utstillingsrom. En nytilkommet kunstner må forholde seg til sine forgjengere og dermed til kunstfeltets historie på to måter; på den ene siden ved å distansere seg fra historien ved å ikke plagiere, og på den andre siden ved å videreføre noen av forgjengernes kunstneriske trekk for å sikre verkets gjenkjennelighet som kunst (Sheik 1999). I tillegg til disse kriteriene kan det tillegges at kunstneren også må forholde seg til en kjent kontekst som peker mot kunsten, og fra tidlig på 1900-tallet har den hvite kubens dominert her. Men å forholde seg til tidligere generasjoners kunstneriske praksiser gjennom distanse og videreføring i dette rommet, kan være ubevisst, og en intuitiv forståelse av forgjengerens prosjekter. Kunstens spesielle karakter er dens historiske kontinuitet i kunstfeltet, og for å forstå verket må det sees i relasjon til kunstfeltets historie.

Den moderne kunstens historie er full av kunstneriske *ismer*, og av konflikt og endring mellom disse. Et sentralt stridsspørsmål fra slutten av 1800-tallet var striden om hvor langt man skulle bevege seg i retning av kunstens autonomi, altså til ”kunst for kunstens skyld”. Fra Norge kjenner vi blant annet til striden fra begynnelsen av 1900-tallet med Edvard Munch som kjempet for en kunst hvor kunstneren ”... både hadde og skulle ha høve til å uttrykke seg sjølv, sin egen angst og si eiga framandgjerding, i ei form og ei fargehaldning som braut med alle konvensjonar og reglar” (Danbolt 1997:256). Datidens norske portvoktere, hadde en annen holdning til kunst enn Munch. De anså at kunsten var overordnet individet gjennom ubrytelige regler. Denne holdningen var blant annet vanlig hos norske Matisseelever som Henrik Sørensen og Jean Heiberg, og ”dei slo raskt ned på dei abstrakte og nonfigurative tendensane,[...] og det ekspresjonistiske formspråket frå Tyskland”, som Munch representerte (Danbolt 1997:255).

Endringen i kunsten har kommet som et resultat av konflikter mellom ”avantgarde” og ”konservative”, eller de heterodokse nykommerne, og de ortodokse som allerede besitter posisjonene og har interesse av å bevare status quo. Nykommernes posisjon i feltet er å være opposisjonelle og kritiske i forhold til feltets struktur, posisjoner og kunstsyn, og de opererer gjerne utenfra for å forandre innenfra. Når nye agenter får innpass i kunstfeltet, med sine verdier og syn på kunst og krav til kunstens rom, utfordres ikke bare kunstsynet, men også de etablerte romlige formene, strukturene og maktrelasjonene som konstituerer posisjoner (Bourdieu 1993).

3.1 Historiske forutsetninger for den hvite kuben

Når kunstutstillingens utvikling i den vestlige verden fram til i dag skal beskrives, går vi gjennom en lineær utvikling med stadig skiftende kunstneriske retninger eller *ismer*. Selve utstillingsrommet, det sentrale mediet og parateksten som peker mot kunsten og gir den verdi, har også vært i utvikling. Men denne utviklingen har gått i et langt tregere tempo. ”Customs of presenting changed, but rarely dramatically and never pervasively” (Ward 2004: 452). Utstillingsrommets skiftende form gjennom historien, internasjonalt og i Norge, henger sammen med kunstens utvikling. Særlig utviklingen av staffelimaleriet, fra illusjonistisk til abstrakt, og derav utstillingsrommets utvikling, fra den overfylte salongen fra 1700-tallet, til den hvite kubens inntreden tidlig på 1900-tallet, med mye plass rundt verket, er framstilt som en symbiotisk utvikling. Brian O’Doherty beskriver i boken ”Inside the White Cube”⁵ (1999) utstillingsrommets utvikling, fra den akademiske salongen, hvor den illusjonistiske kunsten ”gikk gjennom veggen”, til den høymodernistiske hvite kubens manifestasjon, tidlig på 1900-tallet, hvor kunsten ”gikk langs veggen”, til collagen og installasjonskunsten, hvor kunsten ”gikk inn i rommet” (inn i den hvite kubens), og hele rommet ble verkets forståelsesramme. I salongen forestiller betrakteren å bevege seg inn i kunstverket. I den hvite kubens vandrer betrakteren fra kunstverk til kunstverk. Videre, i installasjonen, iscenesatt i den hvite kubens, beveger betrakteren seg i kunstverket. I den senere tilkomne sorte boksen, er det kunstverket som beveger seg foran betrakteren.

Grunnlaget for kunstens autonomi legges fra oppkomsten av det vestlige staffelimaleriet på 1700-tallet (O’Doherty 1999). Staffelimaleriet representerte en ny måte å framvise kunsten på. Den skulle nå også presenteres i egne utstillingsrom og betraktes som en skjønn kunst utført av en skapende, selvstendig kunstner. Det skapes et eget språk og egne begreper for den, kunsten blir et sosialt distinksjonsmiddel, og skaper institusjonaliserte arenaer for markering av sosiale posisjoner blant geistlige og adel.

Med en særegen estetisk praksis, og bevisstheten om at noe er kunstverk og kan bedømmes som det, vokste det, fra slutten av 1700-tallet, fram en holdning om at malerier og skulpturer er skjønn kunst, og ”utstillingen” en grunnstein i estetisk erfaring, altså denne erfaringens ”sosiale ramme”, hvor kunsten er i en kontekst av andre kunstverk. Ved å tilegne seg kjennskap til mange og forskjellige kunstverk, gjennom å delta i kunstinstitusjonen, blir besøkende til kunstkjennere (Solhjell 2004). Den historiske fremveksten av de første kronologiske utstillinger, der maleri var utstilt etter epoke og skole,

⁵ Bokens tre essay ble første gang publisert i kunstdidsskriftet ”Artforum” i 1976, og fikk stor betydning i kunstfeltet. Det fjerde essayet ble publisert ti år senere.

foregikk mot slutten av 1700-tallet, i Wien i 1781 og i Paris omkring 1790, i Louvre, og en utstilling av statens samling av kirkelig og dekorativ kunst. Slike kronologiske sammenstillinger er forutsetningen for faget kunsthistorie, som ble utviklet ved kunstakademiene før ved universitetene. I København ble det første professorat i kunsthistorie opprettet i 1900, mens slike stillinger lenge hadde eksistert ved akademiene (Solhjell 2004). I Norge ble det i 1875 framlagt for Stortinget et forslag om å opprette et ekstraordinært professorat i kunsthistorie for den norske professoren Lorentz Dietrichson, som da arbeidet ved universitetet i Stockholm. I 1876 tiltrådte han en stilling i kunsthistorie ved universitetet i Christiania.

Utstillingsrommets utvikling gjennom den moderne kunsthistorien, i korte trekk

Allerede på 1500 og 1600-tallet, før den moderne kunstens tid, fantes det i Nederland og Italia spede varianter av kunstutstillingen (Sveen 1995). I Italia var det på denne tiden en utbredd skikk med fremvisning av bilder på store, kirkelige høytidsdager. Dette var ingen utstilling i moderne forstand, men heller en framstilling av bilder for å understreke den representative offentlighet, der den geistlige makt fikk sin autoritet understreket og legitimert, blant annet gjennom fremvisning av malerier. Bildene ble utlånt fra privatpersoners samlinger og fra kunstnere for å utsmykke området rundt kirken som var samlingspunkt for festlighetene rundt den. Disse utstillingene var ikke institusjonaliserte, og de utstilte bildene, eller utstillingen som helhet, ble ikke utsatt for offentlig kritikk, dvs. en *kritisk offentlighet*⁶ fantes ikke. Kunstkritikken ble et fenomen i Europa først på 1700-tallet, og den var da først og fremst knyttet til akademiutstillingen.

De første kunstmuseer, et kunstpublikum og en kunstkritikk spredde seg, og fikk gjennomslag i den europeiske kulturkrets på slutten av 1700-tallet, og med stor styrke fra omlag 1800. Den moderne forestillingen om kunst er uløselig knyttet til en historisk sett ny estetisk praksis, med kunstsamlinger, kunsthistorie, kunstutstillinger, kunstutdanninger, kunstkritikk og andre faste måter å ordne og forholde seg til kunstverk på. Også spesifikke yrkesgrupper som deltar i disse praksiser, som kunstnere, kunsthistorikere, samlere, kritikere og publikummere, og institusjoner som organiserer praksisene, som kunstmuseer, kunstakademier, kunstforeninger, forlag som utgir kunstdidskrifter og kunstbøker og medier som publiserer kunstkritikk (Solhjell 2004). Denne praksis er helt eller delvis løsrevet fra andre gamle praksiser som kunstverk inngår i, som religion, minnesmerker, utsmykking og symbolsk markering av makt eller nasjonalitet. Moderne europeere er, slik Solhjell beskriver det, blitt vant til å opptre i situasjoner der kunstverk skal betraktes og bedømmes estetisk, som objekter uavhengig av deres nytte eller bruk for øvrig. Det har skjedd en utdifferensiering fra andre sfærer som resulterer i det som betegnes som kunstens autonomi.

⁶ Med kritisk offentlighet menes et forum der den autoritative smak settes under debatt.

I Norge skjedde dette tidlig på 1800-tallet (Sveen 1995). Sub-institusjonene, som til sammen utgjør den autonome kunstinstitusjonen, som vil si, slik blant andre Bourdieu har beskrevet situasjonen i moderne tid, ble en egen offentlighet og et avgrenset felt i samfunnet. Før 1814 var situasjonen her ikke som i de store europeiske kulturland som England og Frankrike, eller som våre naboland Danmark og Sverige. Disse landene hadde da en fullt utviklet kunstinstitusjon med en differensiert estetisk praksis. Men også i disse landene skjedde en vesentlig del av den moderne kunstinstitusjonens utvikling etter 1814 (Solhjell 2004). Før 1814 eksisterte det i Norge ikke institusjoner med formål å vise kunst offentlig. Det som var av kunstutstillinger, var knyttet til de tegneskolene som eksisterte og fremvisning av elevarbeider, og disse hadde forbilder i de europeiske akademienes årsutstillinger og ”salongutstillingen” skriver Solhjell (2004).

Akademiutstillingen

Fra 1600-tallets siste tiår skjer det en endring i publikums møte med kunsten. Den utvikles fra å ha verdi som en formidler og markør av geistlige og kongelige symboler og verdier, til å få aksept som en intellektuell aktivitet. Dette skjedde først og fremst i Frankrike gjennom akademiutstillingen, og utstilling av elevarbeider, som fant sted hvert annet år fra 1665 i Paris, men med begrenset omfang, og opphav fra Accademia di San Luca i Roma tidlig på 1600-tallet. Først fra 1737 ble det avholdt årlige utstillinger av større omfang (Sveen 1995).

Den tidligste akademiutstillingen var først og fremst rettet mot en hoffoffentlighet, men ble etter hvert åpnet for et større publikum, bestående av flere sosiale lag. I København ble et kunstakademi åpnet i 1754, da etter parisisk modell, som vil si en kunstscole som bare var for ”de skjønne kunster”. I 1771 ble akademiet omdannet i tråd med andre nye akademier i Europa, og innrettet mer mot håndverkerutdanning. Mange norske kunstnere fikk til langt inn på 1900-tallet større eller mindre deler av sin grunnleggende eller høyere utdanning ved kunstakademiet her (Solhjell 2004). Akademiet arrangerte, de første årene etter sin tilkomst, to årlige utstillinger; en av elevarbeider og en av konkurransearbeider. Bare den siste utstillingstypen, som vanligvis ble holdt hvert annet år, var åpen for publikum, og ble et bindeledd mellom akademiet og offentligheten. Den var i tillegg åpen bare en dag, så virkningen var begrenset skriver Solhjell.

Salongutstillingen

Den årlige utstillingen i København utviklet seg videre mot adgang for utstillere som ikke kom fra akademiet. Den holdt også åpen noen flere dager enn den tradisjonelle ene. Rundt 1770 hadde

akademiet i København en såpass stor gruppe medlemmer at de kunne begynne å organisere utstillingen som en *Salong*, altså en utstilling for akademiets medlemmer (Solhjell 2004). Fordi salongen rettet seg mot et publikum, ble det også det stedet der det sosialt ekskluderende i kunsten kom tidlig til uttrykk. Først i 1811 fikk man i Danmark en begynnelse på en representativ, delvis juryert salongutstilling av samtidskunst etter fransk modell. I Sverige opprettes en kunstscole med akademisk karakter i 1772, og en utstilling med salongfunksjon, med nesten årlige utstillinger fra 1794. Mange norske kunstnere deltok der i perioden 1825- 1887, uten at det svenske akademiet fikk en sentral betydning for norske kunstnere. I begge landene utviklet kunstlivet seg raskt i de første tiårene av 1800-tallet skriver Solhjell (2004). Begge landene hadde kongelige medlemmer med stor interesse for kunst, noe som fikk betydning for utviklingen.

Mot slutten av 1800-tallet er den moderne kunstinstitusjonen fullt utviklet slik vi kjenner den i dag med alle sine subfelt som offentlig kritikk, kunsthistorie som akademisk disiplin, kunstillitteratur og offentlig publikum og med avantgarder.

Salongutstillingen tilbød en samlet presentasjon av kunstverk for allmennheten. Maleri og skulptur hadde vært vist tidligere, men med salongutstillingen startet *institusjonaliseringen* av visning av kunst til et stort publikum. Ordet ”utstilling” ble et begrep i tiden, og kunsten *ekskluderes, inkluderer* og *gis verdi* (Ward 1996:458). Salongutstillingen definerte i følge Brian O’Doherty hva et galleri er, gjennom en definisjon som passet med tidens estetikk. Det er et sted med en vegg, som i seg selv har en egen estetikk. Veggen, som ble dekket av malerier og skulpturer på sokler eller i nisjer langs den, er kun en nødvendighet for det oppreiste mennesket, og er dekket med bilder, i tykke gullrammer, som henges som ”en ny vegg”, eller som en tapet utenpå den opprinnelige (O’Doherty 1999).

Bildene henges i forhold til verdi. De ”beste” bildene plasseres midt på veggen. Store bilder henger høyest oppe og er tiltet ut fra veggen for å bli bedre synlige. De minste bildene henger nederst. Salongrommets presentasjon av kunst blir som en mosaikk av malerier og tykke rammer. Bildene ble også montert i forhold til tematiske genre som portrett, landskap og historiske hendelser. I og med oppdagelsen av perspektivet på 1500-tallet i maleriet utvikler dette mediet en egen illudert virkelighet som avgrenses av nettopp den tykke epiteksten gullrammen. Betrakteren, stilt med ansiktet mot et bilde, ser inn i en verden utenfor sin egen, men også en verden som ligner virkeligheten fordi bildet har et figurativt og naturtro uttrykk.

De første kunstmuseer og deres utstillingsrom for kunst

Allerede på 1600- tallet hadde kongelige samlinger vært åpne for et begrenset publikum. Dette gjaldt samlingen i Louvre i Paris (1793). Men det var med åpningen av Luxembourg-palasset at en samling ble åpen for allmennheten (Sveen 1995). Det skjedde i 1750, og karakteriseres som det første museum av en mer offisiell karakter. Museene som kom til rundt om i Europa i årene som fulgte, var nesten alle fyrstelige samlinger. Museer som det offentlige hadde ansvar for ble kalt Nasjonalmuseum og disse ble vanlig fra 1800-tallet i Europa. De var offentlige i den forstand at de ble tilrettelagt som tilgjengelige for alle. I Norge fikk vi et eget Nasjonalgalleri i 1836, med eget bygg fra 1881 (Kongssund 2005).

Da de første offentlige museene ble bygget, hadde de slottesarkitektur som forbilde. Grunnen til det var at de aller fleste kongelige samlingene hadde befunnet seg i nettopp slott, og museumsarkitekturen, som oppsto på 1700- og tidlig 1800-tallet, hadde en formal karakter som skulle gi slottets autoritet og andaktsfølelse (Sveen 1995). Arkitekturen og rommenes interiør skulle gi kunsten betydning og institusjonen autoritet, og ikke minst publikum forventninger til kunsten som møtte dem etter først å ”seremonielt” ha besteget de store trappene og steget inn i ”kunstpalasset”. Museumsbygningen var da, skriver Sveen, ”en metafor i stein for åndelig oppstigning og oppløftelse” (: 63).

Omkring 1840 var den norske kunstinstitusjonen etablert som egen sfære, altså et avgrenset samfunnsfelt i Bourdieus forstand, med egne praksiser, og en egen brukssammenheng for kunstverket; utstillingsmediet. Det er i dette århundret at kunstinstitusjonen og dens salongutstillinger virkelig skyter fart. Det har eksistert kunstverk i form av bilder, skulpturer, bygninger og lignende til alle tider, og i de fleste kulturer, slik blant andre Solhjell påpeker det (2004). Men det å se på kunst med et rent estetisk blikk, som noe skjønt, var en tradisjon som utviklet seg i Europa, særlig etter 1700- tallet (samme kilde). Dette blikket aktiviseres gjennom kunstutstillingens bredt sammensatte paratekster som bærer et budskap, ved siden av det budskapet som den utstilte kunsten har.

Mot den hvite kubem

Med fotografiets tilkomst fra omkring 1840, beveget maleriets motiv seg i to retninger; mot abstraksjon, og mot å trekke tema fra hverdagen inn som et nytt billedmotiv. Fotografiet unngikk maleriets tunge retoriske eller ”overbevisende” gullramme, og også maleriets ramme ble nøytralisert (O’Doherty 1999). Det tidlige fotografiet anerkjente rammen, men fjernet dens retorikk. Rammen ble nå brukt funksjonelt, og ikke som en overbevisende og betydningsgivende paratekst. Fotografiet som beskriver en ”objektiv” virkelighet, erstatter maleriets illustrerte virkelighet. En viktig utvikling skjer

nå i forhold til det malte kunstverket, dets ramme og plassering på vegg i utstillingsrommet. Bildene hengt på vegg krevde etter hvert mer plass rundt seg, og monteres ikke tett i tett som i salongutstillingen. Kunsten beveger seg mot en åpnere og mindre tettpakket billedvegg, og utviklingen går mot det punkt hvor kunsten ”går langs veggen” slik Brian O’Doherty har beskrevet det.

Impresjonistene på slutten av 1800-tallet var i sterk opposisjon til kunstakademiene, som styrte den årlige eller toårlige salongutstillingen. Her fikk de ikke innpass fordi deres kunst ikke fulgte de strenge regler og definerte motiv som var gjeldende. Karakteristisk for de impresjonistiske malernes opprør mot de strenge maleriske regler og definerte motiv var tydelige penselstrøk, lyse farger, løse og åpne komposisjoner, hverdagslige motiver, gjerne sett fra uvanlige vinkler, og fremfor alt en ambisjon om å fange det skiftende lyset i alle dets ulike fasetter. For impresjonistene var det viktig å gå ut av atelierene og arbeide i friluft, for å konfrontere naturen mest mulig impulsivt og direkte.

Impresjonistene ønsket å utforske egne inntrykk av naturen, opplevd subjektivt i naturen. Bildene fremsto ikke lenger som klare illustrasjoner av virkeligheten, religiøse hendelser eller mytologier, men som fragment og utsnitt av den. Impresjonistene kultiverte billedflaten, skriver Brian O’Doherty, og gjorde den til en begrenset flate som representerer objektet uten å representere noe utenfor (1999). Utviklingen går, slik modernismeteorikeren Clement Greenberg har beskrevet den, mot en ny konvensjonell billedflate med nye farger, private tegn og intellektuelle ideer. Kunstneren Claude Monet trekkes fram som den første modernistiske maler, fordi hans maleri nettopp, ”...åpent og ærlig, viste fram den flate overflaten det var malt på” (Greenberg 2004: 145).

Impresjonistenes publikum opplevde således en kunst som krevde en annen måte å bruke gallerirommet på, selv om opphengningen den gang ikke skilte seg fra hvordan den var i salongen. Nå nyttet det ikke lenger å stille seg passivt på et sted foran bildet for å betrakte. Det impresjonistiske maleriet, som begynte å ”bevege seg langs veggen”, krevde en aktiv betrakter i bevegelse, fram mot bildet, så tilbake, se fra flere vinkler for å få inntrykk av hvordan malingsstrøkene sammen dannet et motiv. Bildene trengte etter hvert, ved sin nye framtoning, mer monterings teknisk plass slik at betrakteren kunne se bildet etter det nye mønsteret for persepsjon. Problemstillinger rundt betrakterens bevegelse og bruk av rommet i utstillingssammenheng kom til. Betrakteren måtte tilegne seg en mer aktiv deltakelse i og undersøkelse av verket siden impresjonistisk kunst handlet om oppfatning og erkjennelse av mediets egen begrensning og essens, mens kunsten tidligere handlet om å skape illusjoner gjennom maleriske systemer, eller fastlagte persepsjonsskjema som måtte tas i bruk for å forstå kunsten (O’Doherty 1999). Som ved fotografiet, unngikk impresjonistene staffelimaleriets tunge ramme, og også her mister denne parateksten etter hvert sin overbevisende funksjon, og maleriet begynte å bevege seg, som allerede nevnt, ”langs veggen”.

Utviklingen videre innen det moderne maleriet fra impresjonisme, kubisme og abstrakt ekspresjonisme går mot en stadig undergraving av maleriets dybde til fordel for flaten, og at maleriet representerer kunst, men ikke virkeligheten. Rammen om bildet blir smalere, og forsvinner med høymodernismen og amerikansk abstrakt ekspresjonisme (1950 og 60-tallet) helt ut. Hvert enkelt bilde avgrenses nå gjennom ”luft og rom” rundt seg. Et modernistisk maleri kan gjerne ha en hel vegg alene for å ikke ”forstyrres” av andre malerier eller elementer i utstillingen, og ilegges slik høy symbolsk verdi. Veggen ble rik på innhold som smittet over på kunsten. Monteringsestetikken utvikler seg og blir til konvensjon, for så å bli til en modernistisk lov, og vi forstår opphengningen ubevisst og vanebestemt. I følge Brian O’Doherty har vi nå nådd det punkt i kunstutstillingens historie hvor veggen betraktes som “ingen-manns-land”. ”We enter the era where works of art conceive the wall as a no-man’s land on which to project their concept of the territorial imperative” (O’Doherty 1999: 27).

Malerier innenfor retninger som abstrakt ekspresjonisme og Colour-field painting var store, non-figurative og fargesterke, og krevde mye plass. I følge Brian O’Doherty kunne monteringen av disse enorme abstrakte maleriene sammenlignes med søylene i klassiske templer. Bildene monteres på rekke og rad bortover, som billedbånd med helt nøye beregnede avstander mellom hvert enkelt, og akkurat nok til at effekten av det ene er glemt når man som betrakter kommer til det neste. Dette er et av de krav som den hvite kubemaleriet setter, og illustrerer det regelsettende ved den.

Abstraksjon og en egen autonom virkelighet, men ikke realisme, preger bildenes innhold. Det modernistiske rommet redefinerer mediets status. Det nye rommet, sier O’Doherty, blir truende, gjennom sofistikerte konvensjoner som uttrykker en moderne kulturell holdning om frihet. Rommet er ikke bare et sted der objekt blir kunst, men objektene skaper også rom. Det modernistiske maleriet er et særegent rom i seg selv, på samme måten som veggen, og omgivelsen maleriet er i er det.

Den ”nøytrale” veggen ble en estetisk kraft og kunstverkets nye forståelsesramme. Erkjennelsen av veggens estetiske styrke og autoritet ga mulighet for et staffelimaleri som ikke var rektangulært. O’Doherty viser til den amerikanske minimalisten Frank Stellas (1936) utstilling i et galleri i New York 1960. Her presenterte Stella lerret formet som kuber, romber, sirkler og andre former som brøt med lerretets rektangelform. Monteringen av maleriene i utstillingen var revolusjonerende i følge O’Doherty. Den utgjorde sammen med maleriene utstillingens estetikk. Bruddet med rektangelet banet vei for modernismens autonome vegg, og endret for godt gallerirommet til en konseptuell størrelse, og som Solhjell kaller det: En paratekst som peker mot kunsten (Solhjell 2001). Gallerirommet transformeres gjennom Stellas brudd med rektangelet, fra en flate for maleriet til en kontekst, eller normativ forståelsesramme for kunst, og hendelsen beskrives av O’Doherty som et hensiktsmessig endepunkt for den modernistiske utstillingstradisjon.

Den idealtypiske hvite kubens framtoning

Den *idealtypiske* hvite kuben beskrives som et rom som er avgrenset fra omverdenen. ”The outside world must not come in...” (O’Doherty 1999: 7). Rommet etterstreber nøytralitet, og kunstverkene plasseres i omgivelsen for å bli studert som ferdige objekter, isolert fra verden utenfor og dens problemer og problemstillinger. Rommet har en iboende verdi og makt som er selvmanifesterende, og makten opprettholdes gjennom konstruerte lover, scenografi, regi og andre tilhørende paratekster.

Eventuelt dagslys stenges ute, og kan bare komme inn i rommet i form av overlys, slik at det ikke kastet uønskede lys- og fargeskygger på kunstverkene. Veggene er hvitmalte for å legge grunnlaget for et nøytralt rom og en høyverdig og nærmest sakral stemning. Forstyrrende elementer som listverk, dørhåndtak og lysbrytere er neddempet for å gå i ett med veggen og takets lysefarge. Den hvite kubens etterstreber estetisk renhet, og rommets ideale ”nøytrale” framtoning skulle gjøre det mulig å like gjerne vise et kunstverk i Oslo som i London eller New York. Dets ”nøytralitet” uttrykker en ideologi om at kunsten ikke hører til på sted eller i tid. Tiden og verden stenges ute, slik at all oppmerksomhet konsentreres rundt selve kunstverket. Rommet har en direkte linje til det tidløse, et sett av betingelser, en holdning, et sted uten lokalitet, det gir kunsten verdi, og er først og fremst en oppfinnelse for det abstrakte maleri på vegg.

Den idealtypiske hvite kubens formål

Formålet med rommet var fra dets opprinnelse tidlig på 1900-tallet å skape en atmosfære der kunsten fremstår som fri til å snakke sitt eget språk, og som uberørt av tid og ytre omgivelser, ikke ulikt formålet for det religiøse rommet. Evighetsperspektivet gir rommet status som en kanon (fullkomment), og den hvite kubens kan, i følge Brian O’Doherty (1999), sammenlignes med tidligere tiders hulemalerier, og egyptiske gravkammer, hvor kunstverket hadde status som magisk og knyttet til evigheten, og et rom som kunne sette betrakteren i kontakt med det hinsidige. Han viser til hvordan de fleste kjente hulemalerier i verden er plassert langt fra hulens inngang, og besøkende da, som nå, i den hvite kubens, må gjøre en villet innsats for å komme fram til disse, i rommet som er avgrenset fra omverdenen.

Den idealtypiske hvite kubens svakhet

Rommets tilkomst, fra romlige konstruksjoner framkommet etter de strenge reglene i tidligere tiders arkitektur og innredning, til modernismens kontrollerte romlige kontekst for presentasjon av kunst, krever at feltets formidlere gir opp sin humanitet. Med det menes, slik Mc Evilly skriver i

introduksjonen til O'Doherty (1999), at betrakteren gir opp sin kroppslige mottakning og agering, og blir "a disembodied eye" (:10), altså går inn i en åndelig tilstand, avsondret fra livet selv. Øyet og tanken er velkommen i den hvite kuben, mens den romokkuperende kroppen ikke er det. Publikum er i rommene som åndelige skapninger, og i rom som er utenfor, eller ovenfor livets trivielle muligheter og forandringer. Rommet begrenser sosiale variasjoner og handlingsmåter. For dem som kommer inn i rommet, er det strenge regler for oppførsel, på samme måte som i kirkerom og rettslokaler. I rommet snakker man ikke høyt, man ler ikke, drikker ikke, eller legger seg ned, skriver Brian O'Doherty. Publikums interesser og ønsker om utfoldelse og interaksjon med verkene undertrykkes til fordel for kunstens krav om stille kontemplasjon og betraktning fra en passende betrakterposisjon. Rommet, og dets opphøyede sfære, sender ut signaler om en høy terskel ved å understreke estetisk ekskluderende verdier, og en høyverdig og andektig atmosfære fritt for hverdagens ulike problemer og problemstillinger.

Historien om den modernistiske kunsten er også en historie om moderne tids kunstrom

Med modernismens inntog i kunsten har vi kommet til et punkt i kunsthistorien hvor rommet der kunsten presenteres, ses, eller forventes å bli sett, før selve kunsten, skriver Brian O'Doherty (1999). Kunsten som skal stilles ut, konservatoren som skal velge ut kunst, og publikum som skal se kunst, forventer *a priori*, bevisst eller ubevisst, det "nøytrale" utstillingsrommet, og dets konvensjonelle form som ramme for kunsten.

Denne forestillingen om kunstens rom vokste fram, som overfor beskrevet, symbiotisk, med kunstens utvikling i det 20. århundret, og fikk sin internasjonale manifestasjon i Museum of Modern Art i New York (MOMA) i 1929. I denne sammenheng er det viktig å påpeke at til tross for den sentrale rollen MOMA spilte i forhold til å ta i bruk, og være en banebryter for sentrale institusjoners kooptering av dette rommet, hadde tidligere manifestasjoner av modernistiske rom funnet sted i europeiske museer og utstillinger etter første verdenskrig, særlig i Tyskland (Barker 1999). MOMAs første direktør, Philip Johnson, hadde gjennom flere reiser i Europa på 1920- og 1930-tallet opplevd tidlige varianter av dette modernistiske rommet, og adopterte og redefinerte det i New York (samme kilde).

3.2 Avantgardens utfordring av den hvite kuben

Rommet der ”virkeligheten stilles ut”

Den hvite kubens inntreden som kontekst for den modernistiske kunsten fikk enorm betydning. Utstillingsformen, eller utstillingsparadigmet, har siden blitt den ledende og konvensjonelle måte å stille ut kunst på helt fram til i dag.

Men opprør mot dette utstillingsparadigmet har funnet sted i flere omganger i den moderne kunsthistorien på 1900-tallet. Peter Bürger skriver om dette i sin bok ”Om avantgarden” fra 1974. Her beskriver han to avantgardistiske strømninger, i moderne tid. Den første; *den historiske avantgarden* fra slutten av 1800-tallet og inn på 1910 og 1920-tallet (dadaisme, surrealisme, konstruktivism), utfordret ikke først og fremst utstillingsrommet, men kunstinstitusjonens begrensninger for kunsten. Marcel Duchamp, og hans berømte verk ”Fountain” fra 1917 er et sentralt eksempel her. Han utfordret med verket ikke først og fremst rommet, men kunstinstitusjonens makt til å definere hva som er kunst. Men enkelte alternative rom ble også utprøvd og iscenesatt av den historiske avantgarden, med for eksempel den tyske kunstneren Kurt Schwitters, og hans prosessuelle installasjon ”Merzbau” (1923-1943) som han stilte ut i sitt eget hjem i Hannover i Tyskland. Dette verket anses å være det første eksempelet på genren installasjon, altså et verk som går ”inn i rommet”. I dag er dette en konvensjonell genre i kunstfeltet, og defineres som et kunstverk som er stilt opp på et bestemt sted i en viss tid. Det er en tredimensjonal genre, og publikum går inn i verket, og betrakter ikke lenger et objekt eller bilde vist på vegg eller pидestall med avstand. Kunsten inntar hele rommet, og blir til gjennom dialog med det.

Den andre avantgarde strømmingen på 1960 og 70-tallet, kalt *neoavantgarden* (bla.) konseptkunst, Performance, Fluxkunst, Mailart, Video og Land Art/jord kunst), hadde derimot problematisering av ”det lukkede og nøytrale rommet” som en stor del av sin kunsts innhold, og et hovedtema. Flere nye steder og rom, utenfor den hvite kubens, utforskes gjennom nye estetiske praksiser, for eksempel installasjonskunst, Ready Made, Happening, Body Art, Environmental Art, konseptkunst, tablået og New Realism. De omgivelser, eller rom som tas i bruk, er blant annet rurale landskap, urbane steder, nedlagte fabrikker og butikker. Fluxusbevegelsen, med blant andre anerkjente billedkunstnere som Richard Serra, Yves Klein, Joseph Beys og Yoko Ono, og musikeren John Cage, hadde som manifest at ”kunst kan være hva som helst, og hvem som helst kan lage det, hvor som helst” (Dempsey 2002). Et eksempel på deres frie bruk av rom, og med kunst, uttrykkes gjennom blant andre ”Mail Art” kunstneren Ray Johnson (1927-1995) og hans uortodokse estetiske praksis. På 1950-tallet begynte han å sende brev og tegninger til kunstnere og kjendiser han beundret, enten som gave eller med

forespørsmål om å ”fille på” med egne tanker eller tegninger, og returnere til han. Gjennom hans frie distribusjon av Mail Art, som bare kunne bli mottatt, ikke kjøpt eller solgt, skapte han et internasjonalt nettverk av samlere og samarbeidspartnere utenfor kunstmarkedet, og verkene ble satt i en ny forståelsesramme, utenfor den hvite kubens. Et annet eksempel på slik institusjonskritisk kunst, er det eksepsjonelle og kjente Land Art verket ”Spiral Jetty” fra 1970, av Robert Smithson (1938- 1973). Det består av en 450 meter lang, og tre meter bred spiralformet molo som strekker seg ut i innsjøen Great Salt Lake i Uta, USA. I ”Spiral Jetty” og andre kunstverk i naturen, markerte Smithson sin kritiske holdning mot kunst som ren kommersiell vare presentert i gallerirommet. Han bryter, som Johnson, ut av kunstens og institusjonens rammer, og baner vei for en ny måte å forholde seg til kunst på, både som estetisk objekt og i forhold til den romlige rammen en forventet som paratekst rundt verket.

Den hvite kubens nøytralitet avsløres som en illusjon, og en felles tro i kunstfeltet på denne illusjonen brytes ned. Men heller ikke neoavantgardens kritikk av det hegemoniske rommet, gjennom prosjekter *utenfor*, greide å skape permanente omveltning, eller å bryte den institusjonelle hvite kubens hegemoniske stilling. Brian O’Doherty peker i sin bok på hvordan en rekke konstallasjoner og prosjekter (som Mail Art og Landart), har kommentert spørsmålene omkring lokalisering av kunst, og at gallerirommet inngår som en del av en estetisk diskurs, heller enn som alternative rammer til det hegemoniske rommet. Fraværet av permanente alternative rom på utsiden av den etablerte kunstinstitusjonen er det som har holdt den hvite kubens stabil på innsiden. Et annet aspekt, skriver han, er at i tillegg til at ideen om utstillingsrom reproduseres, tross avantgardens innkorporering av nye avantgarde estetiske diskurser, reproduseres også ideen om kunst i en modernistisk forstand. ”Most of the people who look at art now are not looking at art; they are looking at the idea of ”art” they carry in their minds” (O’Doherty 1999:82). Den modernistiske ideen om kunstens verksorienterte vesen, fungerer slik fortsatt sammen med en ide om kunstens utstillingsrom, - den hvite kubens.

To syn på avantgarden

Kunsten på 1900-tallet avspeiler et mangfold av ismer og former, og det er vanskelig å finne en rød tråd. Teoretikeren Clement Greenberg (2004) har konstruert en lineær historie om kunsten, der utviklingen av det abstrakte, modernistiske maleriet har stått i sentrum. Med utgangspunkt i en vektlegging på formale problemstillinger har han i stor grad vært med på å forme vår oppfatning av både modernismen og kunsthistorien, slik også Brian O’Doherty beskriver at den dominerende ideen om kunst er ideen om den modernistiske kunst. Greenbergs teori om modernismen er at den formalestetiske utviklingen i kunsten, som begynte med Monet og kuliminerte med den abstrakte ekspresjonismen, var en målrettet og lineær utvikling av det kunstneriske medium. I denne utviklingen

lå det implisitt et krav om at noe må være før noe annet. Modernisme og avantgarde har i mange tilfeller blitt framstilt som synonyme størrelser, slik den abstrakte kunsten og den hvite kuben ble det.

Den tyske kunsthistorikeren Peter Bürger har konstruert en annen historie om modernismen enn Greenberg, og opererer med et annet avantgardebegrep. I stedet for å knytte avantgarden til det formale, knytter han begrepet avantgarde til *strømninger* som representerer en nedbrytning av den autonome kunsten og kunstinstitusjonen. Disse inndeler han, som allerede nevnt, i historiske perioder, 1) den historiske avantgarde fra slutten av 1800-tallet, og tidlig på 1900-tallet og 2) neoavantgarden på 1960 og 70-tallet.

Peter Bürger bruker begrepet avantgarde om kunstneriske retninger som ikke var til stede i den formale modernismen sin historie om avantgarden. Han benytter begrepet om de radikale kunstbevegelsene etter 1890-tallet. Denne kunsten føyde seg ikke etter de formale kravene til Greenberg. Spesielt kan dadaismen ses som en kritikk av den autonome og formale kunsten, og en kunst som gjorde det mulig å fange inn begrepet *kunstneriske virkemidler* i kunsten. Dadaisten Marcel Duchamp, og hans bruk av Ready Made i verket "Fountain" i 1917, er et godt eksempel på situasjonen.

Bürger hevder at den egentlige avantgarden er den historiske avantgarden, siden denne ønsket å bryte ned isolasjonen av kunsten. Målet var å "opphøve" kunsten. Dette forklarer Bürger slik: "Kunsten skal ikke ganske enkelt ødelegges, men overføres til livspraksis, der den, om enn i forvandlet form, bevares" (Bürger 1998: 83). Mens den modernistiske avantgarden fremhevet et brudd innenfra tradisjonen, søkte den historiske avantgarden å bryte med tradisjonen selv. De anså tradisjonen som garanti for kunsten som autonom institusjon. Den historiske avantgarden var derfor ikke en videreføring og lineær utvikling, men et totalt brudd som skulle rydde vei for en ny kunstnerisk praksis. Samtidig var den historiske avantgarden avhengig av den autonome posisjonen *modernismen* hadde skapt.

Den historiske avantgarden maktet altså ikke, i følge Bürger, å bryte med kunstinstitusjonen, men derimot å utvide institusjonens kunstbegrep, og sprengte det helhetlige, mediespesifikke verkbegrepet. Med sine pluralistiske uttrykk la de grunnlaget for å se kunstmidlene som fristilte og allmenne, uten binding til en bestemt epoke eller stil. På dette grunnlaget er det ikke lenger mulig at en type kunst skal kunne være mer avansert enn en annen. Kunstinstitusjonens fleksible holdning til den historiske avantgardens frie virkemidler førte til at kunsten, som var ment som en kritikk og en opposisjon, mistet sin antikunstfunksjon, og dermed også sin avantgardistiske karakter. I så måte feilet den historiske avantgarden, tross et heroisk forsøk, ifølge Peter Bürger.

Bürger skrev sin teori på midten av 1970-tallet, en tid da kunsten var preget av en renessanse av subversive strategier fra den historiske avantgarden. De nye strømningene som fulgte, kalte han altså for neoavantgarden. Kunstnere fortsatte å eksperimentere med *de fristilte virkemidlene*, og med uttrykk som brøt med den tradisjonelle kunstforståelsen, og kunstneriske virkemidler som tilhørte kanoniserte epokers stil. Den historiske avantgarden gjorde det mulig å bryte dette, og åpnet for inntreden av nye kunstneriske virkemidler. ”For først i disse bevegelsene blir alle kunstneriske virkemidler tilgjengelige som midler” (Bürger 1998:32). Han anså derimot at den nye avantgardistiske bevegelsen, neoavantgarden, ikke tjente til noe nytt, siden den allerede i utgangspunktet var mislykket på grunn av den historiske og ”egentlige” avantgarden sin fallitt. Institusjonaliseringen av den historiske avantgarden gjorde at ethvert forsøk på å overgå kunsten som institusjon selv allerede har status som kunst. Bürger avvæpner på denne måten for alltid det kritiske potensialet i kunsten, og understreker at en avantgardistisk kunst ikke kan finne sted etter dette mistaket. I følge ham feilet den historiske avantgarden i sitt prosjekt, men de feilet heroisk. Bare å feile igjen, slik neoavantgarden gjorde, i følge Bürger, er ”...at best pathetic and farcial, at worst cynical and opportunistic” (Foster 1996:13-14).

To motstridende syn

Den estetiske modernismen har hatt en sterk stilling, men Bürger sin teori viser at den ikke har vært enerådende.

I følge Bürger ønsket dadaistene å føre kunsten tilbake til livet, mens modernisten Greenberg anså at kunsten ønsket å holde seg borte fra populærkulturen. Dette får innvirkning på hvordan avantgardebegrepet ble brukt. Modernistene viser til en oppfatning av begrepet i forhold til framskritt og nyskaping *innenfor* et autonomt rom, mens Bürger på sin side, anså at avantgarden ønsket å bryte skillet mellom kunsten og livet, og i så måte også fungere uavhengig av den lukkede hvite kubens.

En tredje alternativ historie om avantgarden

Hal Foster har i boken ”The Return of the Real” (1996), sett kritisk på Peter Bürgers kritikk av neo-avantgarden som en tom kopi av den historiske avantgarden, og hans påstand om en utvikling videre hvor kunsten har stått stille uten reelle kunstneriske framskritt. Foster tar avstand fra Bürgers holdninger, og framsetter følgende hypotese: ”Rather than cancel the project of the historical avantgarde, might the neo-avantgarde comprehend it for the first time” (Foster 1996: 15). Hans holdning til avantgarden er at den, i to omganger, har bidratt til utvikling av kunstfeltet på hver sin måte. Den historiske avantgarden gjorde opprør ved å fokusere på konvensjoner og utviding av det kunstneriske

mediet, og neoavantgarden gjennom fokus på dekonstruksjon av den hvite kubens, kunstinstusjonen og dens grenser. For Foster har avantgardens prosjekt vært en prosess som enda ikke er avsluttet, men derimot gjenopptatt i samtiden av det han kaller for *den andre neoavantgarden*. Fosters syn sammenfaller slik med Bourdieus syn på at nye avantgarder kommer til etter at den forutgående er blitt konvensjonell (1991). Avantgardebegrepet heves gjennom dette synet opp til et tidløst nivå der en ser en utvikling, mellom historisk avantgarde og neoavantgarde. Denne utviklingen inkluderer den (da) unge kunstscenen som oppsto i Norge fra 1990-tallet, som opererte på utsiden av den etablerte kunstinstusjonens konvensjonelle rom, og med estetiske praksiser som nettopp videreførte neoavantgardens kritikk av det hegemoniske utstillingsrommet. Det nye i denne tredje runden med avantgarde strømninger i kunsten flyttet fokus fra kritikk og opposisjon mot kunsten og kunstinstusjonen, til *bevegelse ut* av rommet og *samarbeid* med ulike nye grupper. Foster beskriver situasjonen slik: ”As a result contemporary artists concerned to develop the institutional analysis of the second-avant-garde have moved away from grand *oppositions* to subtle displacements [...] and/or strategic *collaborations* with different groups (Foster 1996: 25). Ved avantgardens tilbakekomst kritiseres kunstfeltets makt, hegemoni og kunstteorier nok en gang, og dette kommer blant annet til uttrykk gjennom en kritisk holdning til det hegemoniske utstillingsrommet som er lagt før kunsten, og som derfor legger føringer på kunstproduksjonen.

Den historiske avantgardens kritikk av kunstbegrepet og kunstinstusjonens rom

Hele rommet tas i bruk med den historiske avantgardens inntreden i kunstfeltet, og beskrives av Brian O’Doherty (1999) som det første opprøret mot den modernistiske kunstinstusjonen og kunstrommets konvensjoner. Installasjonskunsten kommer inn i kunsten, og pidestallen og veggen som hovedflate utfordres til fordel for installasjonens ”vegg-til-vegg-kunst”. Hverdagsgjenstanden gjør sin inntreden gjennom collagen (Picasso) og ready made (Duchamp), og fører kunsten nærmere verdenen utenfor den hvite kubens. Den historiske avantgarden retter sin kritikk mot kunstinstusjonens kunstbegrep, men uten å være institusjonskritisk. Avantgardens institusjonskritikk kommer senere, med neoavantgarden.

Kunsten skaper rommet

Med installasjonen ”Coal bags” i 1938 og ”Mile of Strings” i 1942 flyttet dadaisten Marcel Duchamp kunsten ut av maleriets rammer og tok i bruk hele utstillingsrommet som ramme rundt kunsten. I kunstverket ”Coal Bags” monterte han en mengde sekker med kull fra taket. Dette området i rommet hadde vært en viktig flate for presentasjon av bilder i renessansen, barokken og rokokkoen, men en ubrukt og oversett flate for kunst i moderne tid. Duchamps utstillinger var i følge O’Doherty en

milepæl for utstillingsrommet som ramme rundt kunsten (1999). Han påpekte hvordan rommet kunne manipuleres og omrokkers gjennom rominstallasjoner.

I verket ”Mile of Strings”, som Duchamp viste i en surrealistutstilling i New York, benyttet han utallige meter av tråd som han surret og spant mellom andre kunstverk i rommet, fra vegg til tak og fra vegg til vegg. Trådene holdt betrakterne fra de andre utstilte objektene, og ble det dominerende verket i utstillingen. Han markerte hver del av rommet, og påpekte på denne måten at det modernistiske rommet er en *monade*, altså en åndelig kraftenhet som hele utstillingen tenkes oppbygget av (O’Doherty 1999). Den hvite kuben, transformert til et åndelig kraftsenter for kunsten, førte til en relokalisering av rommet; fra billedflaten til rommets geografiske omgivelser. Gallerirommet blir et transformerende sted som billedflaten hadde hatt monopol på siden romantikkens idealisme.

Etter disse hendelsen i kunsthistorien kommer, slik Brian O’Doherty beskriver det, en strøm av kunst som beveger seg i ulike omgivelser, som vil si omgivelser som kontekstualiseres som rom for kunst. ”This invention of context initiated a series of gestures that ”develop” the idea of a gallery space as a single unit, suitable for manipulation as an esthetic counter. From this moment on, there is a seepage of energy from art to its surroundings” (O’Doherty 1999:69). Duchamps oppdagelse, eller gjenoppdagelse av rommet, kom siden til å bli en konvensjon i den etablerte kunstinstitusjonen, og prosessen svarer til Bourdieus (1993) teori om at det tidligere avantgarde tas opp i den etablerte kunstinstitusjonen og blir ortodokst. Kunstens rom utvides videre til å også innbefatte lokale prosjekter og happenings med kort levetid, og disse verkene overleveres historien gjennom dokumentasjon eller rykter om en kunstners handlinger. Denne nye formen for produksjon av rom for kunst er en sosial kommunikasjonsform som opp til nå hadde vært neglisjert eller utelatt i den moderne kunsten. Den nye måten å bruke den hvite kuben på var klargjørende i forhold til å se den hvite kuben som et lukket rom, full av konvensjonelle presentasjonsmetoder og begrensninger for hva kunst kan være og hvor kunst kan oppstå.

Den historiske avantgarden tar i bruk rom utenfor institusjonen

Som tidligere nevnt, var dadaisten Kurt Schwitters en kunstner som på en revolusjonerende måte omformet gallerirommet og dets presentasjon av kunst gjennom installasjonen ”Merzbau”. Denne installasjonen bygget han over en periode fra 1923-1943, i sitt eget hjem og dermed utenfor datidens utstillingsrom. Det at han gjorde kunstverket til en prosess var revolusjonerende på samme måte som selve installasjonsverket og hans bruk av ”Ready Made” var det. Kurt Schwitters var også en tidlig happeningkunstner, og situasjonist. Hans happenings kunne passe inn i det avantgarde teaters konvensjoner som skuespill, men var nytt innen billedkunstfeltet. Slik representerer hans kunstnerskap

en tidlig form for institusjonskritikk. Altså kritikk mot institusjonens lukkede og konvensjonelle holdninger til kunstens verksorienterte og mediespesifikke vesen.

Neoavantgardens kritikk av rommet

Den andre avantgarde retningen i den moderne kunsten, neoavantgarden på 1960 og 70-tallet, gjorde opprør mot kunstinstitusjonen og kunstens opphøyde og isolerte status, dens lukkede holdning, og den hvite kubens streben etter å være en nøytral sone. Denne avantgardebevegelsen ønsket å etablere andre utstillingsrom, gjennom stedsspesifikke og temporære hendelser utenfor den hvite kuben, i direkte kontakt med publikum. De testet kunsten og institusjonens grenser og utfordret kunstfeltets verdisystem gjennom å skape egne anti-etablissement, nettverk og manifest.

Det foregikk nå en konseptualisering av gallerirommet skriver O'Doherty (1999). Konseptualismen favoriserer intellektet foran øyet, og publikum blir lesere heller enn betraktere av kunsten. Da denne avantgarden hadde sitt høydepunkt på 1960-tallet, synes det som om det ikke var rom for kunstnere som arbeidet med sine hender skriver O'Doherty. Han eksemplifiserer med kunstneren Robert Barry som i 1969 gjennomførte en utstilling totalt fri fra formale kunstverk, til fordel for en kunstnerisk konseptuell og intellektuell ide. Han inviterte publikum til en utstilling hvor han proklamerte at "During this exhibition the gallery will be closed" (O'Doherty 1999 :96). Slik forsøkte han å få publikum til å "se" den stedløse hvite kubens, som det sted, og den forståelseshorisont kunsten tvinges inn i, fordi dette sted er det som er bestemt for kunsten og ligger forut for den. O'Doherty viser også til en kunstgruppe som kalte seg "The Rosario Group", og deres prosjekt som var å invitere publikum til et tomt utstillingsrom, for så å stenge dem inne i rommet i en time. Gallerirommet utsettes i begge tilfeller for kritikk, og det sted som gir kunst verdi og status problematiseres.

Disse konseptuelle utstillingene, som gjorde opprør mot den hvite kubens autoritet og lukkede holdning mot omverdenen, transformerte rommet til en intellektuell størrelse. Utstillingene stilte også spørsmål om hva som kan defineres som kunst; objektet eller den intellektuelle og konseptuelle handlingen? Den rumenske avantgardistiske kunstneren Christo var også kritisk til den verdiladede, opphøyde og lukkede hvite kubens, og i 1969 pakket han inn Museum of Modern Art i Chicago for å uttrykke kritikken; ikke bare mot den hvite kubens, men også mot kunstinstitusjonen og kunstmuseenes konvensjonelle praksis og deres begrensninger. Verket var prosessuelt og strakk seg fra utklekking av ide til utpakking av museet. Slik integrerte han mer trivielle aspekter ved verket, som å holde møter og inngå avtaler til en del av kunstverket, og søkte å sprengre grensene mellom kunst og liv.

Den kunstneriske retningen happening gjorde, med neoavantgarden, sin endelige inntreden i kunstfeltet som et kunstnerisk uttrykk i sosiale sammenhenger utenfor den hvite kuben. I sin spede begynnelse kunne denne kunstneriske nyskapningen oppleves i ikke-estetiske rom som varehus, fabrikker og nedlagte butikker. Retningen beskrives å stå mellom en avantgarde teaterform og kubisme innen billedkunsten. Altså en form som vi i dag ville beskrive som en hybrid, eller et uttrykk for ”kulturell uorden”, i det *ambiente* rommet. Denne rombetegnelsen på andre romlige sfærer, er brukt av Dag Solhjell. Han beskriver det ambiente rommet som et rom utenfor ”...utstillingsmiljøer de tradisjonelt hører hjemme...”, og ”...kunsten inngår i sosiale sammenhenger som ikke primært er estetiske, men har andre sosiale funksjoner...” (Solhjell 2004:9). For neoavantgarden var operering utenfor rommet, og institusjonen, en strategi for å finne andre forståelsesrammer, og også et annet publikum, hvor deres kunst var ”fristilt” det hegemoniske rommet og dets konvensjonelle holdninger til kunst.

Det avantgarde skaper dynamikk, konflikt og utvikling av utstillingsrommet

Hva som er passende rammer for utstillinger er ikke et stabilt fenomen, men noe som stadig er gjenstand for konflikt mellom kunstfeltets agenter. Den ustoppelige konfrontasjonen mellom standpunkter skaper dynamikk i kunstlivet, og en konstant kamp om kulturelt hegemoni. Kampen foregår i feltet for begrenset produksjon, der den styrende og sosialt dominerende målestokken for kvalitet produseres. Den er sterkest i sentrum (i eller nær det kulturelle sentrum i storbyene) og svakere i periferien (Mangset 1998). Diskusjonen foregår gjennom vitenskapelige publikasjoner og avhandlinger, i kunsttidsskrift, i kunstkritikken, på universitetene, møter og konferanser, mellom professorer i kunsthistorie, mellom museumsdirektører og kunstnere og publikum av ulike oppfatninger.

I feltet for begrenset produksjon kom det igjen, på 1990-tallet, nye stridigheter mellom de unge og de etablerte i feltet. En strid som var tydelig, var nettopp striden om hvilke romlige former den etablerte kunstinstitusjonen må ha for å imøtekomme nye estetiske praksiser. Den tidligere direktøren for kunstinstitusjonen Rooseum i Malmø beskriver situasjonen som kan forstås som et resultat av kritikken som ble igangsatt igjen slik: ”Det finnes derimot en virkelig konflikt mellom de konservative institusjonene og deres ide om mesterverk, og oss andre som er interessert i kunstneren som deltaker i samfunnet”⁷. I Aftenposten 3. januar 2007 presenteres en artikkel av kunstkritiker Truls Ramberg. Han viser til en *ny* strid om kunst og utstillingsrom i dag, som ligner den som ble fremsatt av alternativscenen i Oslo, Bergen og Trondheim på 1990-tallet. I følge han blomstrer det igjen opp alternative kunstnerdrevne visningssteder for kunst i Oslo, som galleriene ”Galuzin”, ”Record”,

⁷ Jf. artikkelen *Fra Skottland til Rooseum – uavhengighet og utvikling* i tidsskriftet *Billedkunst* nr5/2000:5

”Torpedo” og ”Bastard”. Denne nye oppblomstringen illustrerer hvordan kunstfeltet kontinuerlig gjennomgår endring der nye initiativer utfordrer det etablerte, drevet fram blant annet av en motstand mot å stivne i konvensjoner også i forhold til utstillingsrom.

3.3 Avantgarde kunstneriske praksiser i samtidskunsten fra 1990-tallet

Det inkluderende begrepet ”samtidskunst” er ikke en stilbetegnelse, men et samlebegrep om den kunst som er skapt i vår tid, og refererer således til en tidskontekst – den tid vi lever i og virker i.

Samtidskunsten uttrykker seg gjerne i såkalt nye medier som installasjon, video, fotografi, lyd og tekst. Dette er verkgenrer som tilsynelatende ennå ikke har etablert seg som fortrolige hos massemediene eller det brede publikum. Dette til tross for at disse genrene kan føres tilbake til slutten av 1960 og begynnelsen av 1970-tallet, og neoavantgardens kunstneriske strømninger. Å være samtidig betyr å være ny og representere noe nytt som bryter med historien og skaper utvikling. Fornyelse og stadige brudd er konvensjon i kunsten, og historie og samtid hører sammen gjennom brudd, men også, slik Foster har framsatt det, gjennom videreføring og tolkning av tidligere uttrykk i ”sitt eget bilde”.

Fram til 1960-tallet ble kunst kategorisert i medier og skoler, og også videre inn i 1970-tallet ble trender, som minimalisme, konseptkunst, performance og popkunst begreps- og stilfestet. I dag, etter det som betegnes som den moderne kunstens tid, har bånd og distinksjoner i kunsten løsnet, og ulike begreper som avantgarde, aktuell, moderne, postmoderne, banebrytende og ny, brukes for å tidfeste et kunstverks forhold til samtiden. I følge Becker (1984) er det som gjør samtidens kunstverk til samtidskunst at den bryter med tradisjonen, og bevisst skapes for å være et kritisk innlegg i kunstverdens diskurs om samtidskunsten og kunsthistorien, og at denne kunsten klarer å forstyrre og endre samtidskonteksten. For å innta denne posisjonen er kunsten avhengig av anerkjennelse og framheving i det øverste sjikt av sentrale agenter i kretsløpet for begrenset produksjon.

Den nye kunsten framsettes gjerne som en slags forskning, som bruker virkeligheten som kildemateriale eller som et stort arkiv, og også som rom for presentasjon og interaksjon. Tidligere på siden liggende fagdisipliner som filosofi, etnologi, sosiologi og arkitektur trekkes inn i kunstens kritiske analyse av sosiale institusjoner og forhold, og kunsten får en annen verdi enn tidligere, som et reflekterende verktøy (Fraser 2004).

Det nye og avantgarde fra 1990-tallet

Å si noe konkret om hva som faktisk er *det nye* i den avantgarde samtidskunsten fra 1990-tallet, er ikke gjort med få ord, og som kunstner, kunstfagstipendiat og tidligere leder for Kunstneriske forstyrrelser i Nordland, Per Gunnar Tverbakk påpekte i en samtale i forbindelse med oppgaven, kan det skrives en doktorgradsavhandling om spørsmålet. Det framsettes allikevel påstander om nye trekk, blant annet at samtidskunsten fra 1990-tallet har befestet seg i en slags sone mellom kunst og virkelighet, i forlengelse av den historiske og neoavantgarde kunsten på 1900-tallet (Hinum 2001). For denne kunsten legges det gjerne til rette for utstillinger utenfor det konvensjonelle rommet, i ”gråsoner” mellom kunst og virkelighet. Et eksempel på en slik type utstilling i ”gråsonen”, ble gjennomført i København i 2003 (”Women 2003”). Over hundre kvinnelige kunstnere fra Skandinavia brukte reklameboards i byrommet som omgivelse, altså som utstillingskontekst og forståelsesramme. Ideen var å utfordre kvinnens allerede sentrale og stereotype plass i byrommet, som ”pryd” på reklameboards. Utstillingen inntok boardsene for en periode, og målet var å presentere alternative forestillinger om kvinnen i det offentlige rom. For å forstå prosjektet som en kunstutstilling måtte det hele settes i en utvidet forståelseshorisont. Erkjennelsen av at dette var en utstilling av kunst, skjedde således i spenningsfeltet mellom kunstbegrepet og kunstverket utenfor det rom kunst forventes å bli vist. Omgivelsene rundt kunsten utfordrer, og for å forstå må vi bruke erfaring og kunnskap som vi allerede har fra kunstfeltet. Gjennom konfrontasjon erfarer vi, og erfaring gir ny kunnskap som vi tar med oss videre i møtet med utstillinger i slike gråsoner.

Til tross for at det samtidige kunstfeltet fra 1990-tallet preges av flere retninger og estetiske praksiser, kan vi allikevel ane konturen av en felles kunstnerisk praksis skriver kunstteoretikeren Susan Hinum i antologien ”Samtidskunst og undervisning” (Hinum 2001: 70). Samtidskunsten tematiserer på forskjellige måter ulike aspekter ved hverdagslivet, især undersøkelser omkring individets livsbetingelser. Hun framsetter og presenterer, på denne bakgrunn, tre kunstneriske uttrykksmåter, eller genre fra 1990-tallet; relasjonell estetikk, situasjonell estetikk og ad hoc (Crossover) estetikk (på norsk ”blandingsteknikk”). Innenfor disse nye strømmingene møter vi ulike kunstneriske genre og medier som maleri, installasjon, video, performance, happening, foto, objekt, tegning, lyd, lys og internett. Det nye, i forhold til tidligere, kan forstås som en kunst som undersøker betingelsene for å være kunst, altså hvordan ulike kunstneriske medier brukes i en utvidet *kunstdiskurs*, der samfunnsmessige, sosiale og også politiske aspekter og problemstillinger undersøkes. Verkets estetiske dimensjon og lukning mot omverdenen, er neddempet til fordel for verkets innhold og problemstilling, og et relasjonelt forhold til omverdenen. Men igjen, og i Bourdieus (1993) perspektiv, vil også denne kunsten bli konvensjonell og erstattes av en ny avantgarde. I følge Rambergs artikkel i Aftenposten 3. januar 2007 er dette i ferd med å skje, fordi en ny generasjon unge kunstnere

igangsetter nye kunstnerdrevne gallerier som erstatter, eller snarere gjenopptar den avantgarde 1990-tallesscenens alternative rom for kunst den gang.

Den nye kunsten fra 1990-tallet, en virkelighetssøkende kunst

Til tross for at det avantgarde har blitt gjenstand for motstridende syn, ilegges begrepet fortsatt mening i dag. Blant andre av teoretikeren Hal Foster og hans framsetting av en samtidig avantgarde, i forlengelse av den historiske og neoavantgarden i forrige århundre. Teoretikeren Nicolaus Bourriaud har også denne holdningen. Han tar sterk avstand fra ideen om at den unge kunsten fra 1990-tallet er en kopi av tidligere uttrykk, og dermed ikke lenger avantgarde. Slik han ser det, finnes det også i dag en ”kjempende” avantgarde. Men, mens fortidens avantgarde ”was intended to prepare and announce a future world”, søker dagens avantgarde å modellere ”possible universes” (Bourriaud 2002:13). “What used to be called avant-garde has, needless to say, developed from the ideological swing of things offered by modern rationalism; but it is now re-formulated on the basis of quite different philosophical, cultural and sosial presuppositions” (:12). I Bourriauds perspektiv blir estetiske praksiser avantgarde nettopp fordi de representerer *det nye*, og det nye fra 1990-tallet utgjør, for ham, en kunst som kommer til gjennom interaktivitet, brukervennlighet og relasjonell estetikk (:8), og da både *i* og *utenfor* det konvensjonelle utstillingsrommet.

Den virkelighetssøkende 1990-tallsavantgarde

Samtidskunsten er under konstant forandring, med stadig nye uttrykk, praksiser og genre, og et åpent og mangfoldig produksjonsfelt utkrystalliserer seg. Til tross for dette, kan vi se, som Susan Hinum skriver ”...konturen av en felles kunstnerisk praksis, som plasserer seg i en art gråzone mellom kunst og virkelighet” (Hinum 2001:70). De tette skodd mellom kunst og virkelighet, som ble vektlagt i Greenbergs modernismeteor, er fra 90-tallet brutt når store deler av den avantgardistiske kunsten heller insisterer på å bli lest som tekst enn å bli sett som visuelle objekter. Samtidskunsten, skriver Hinum, utforsker feltets muligheter, reflekterer den samtidige virkeligheten og tilbyr den enkelte bruker et rom til refleksjon og interaksjon heller enn kontemplasjon. Ved å vise til tre kunstneriske praksiser som utfoldet seg i kunsten fra 90-tallet, forsøker hun å utdype dette aspektet.

Praksisene hun trekker fram, har fått oppmerksomhet og anerkjennelse i det øvre sjikt i feltet for begrenset produksjon, internasjonalt, og også her i Norge, og svarer slik til de krav Solhjell peker på som sentrale for å innta posisjon som avantgarde i forhold til tradisjon og kunsthistorie, og i forhold til evnen å forandre samtidskonteksten. Disse nye praksisene er internalisert i det nye kunstteoretiske språket, gjennom begreper og teorier, og dermed ikke lenger avantgardistiske. Praksisene manifesterer

seg i kunstinstitusjonens hegemoniske rom, men ikke minst også utenfor, som eksempelet fra København viste, i temporære tilrettelagte rom. I disse er modernismens grenseoppgang mellom kunst og virkelighet erstattet av en kunst som nettopp undersøker virkeligheten, altså ulike problemer og problemstillinger i felt utenfor kunstfeltet. Også utstillingsrommet, eller den hegemoniske forståelsesrammen, var en del av denne virkeligheten som undersøkes og problematiseres gjennom andre kunstneriske virkemidler enn de verkorienterte.

Relasjonell estetikk

Til tross for at denne kunstformen er relativ ny, kan den ses i forlengelse av det endrede forholdet vi har sett siden neoavantgarden fra 1960 og 70-tallet, men det er ingen gjenoppliving av tidligere bevegelser, eller tilbakekomst av en tidligere stil.

Fra 1990-tallet, med en stadig mer teoretisering av kunsten, og et uttrykk som kan sies å ha utvidet seg fra enkeltobjekt til å omfatte tankemodeller, kommunikasjonssystemer og handlingsmodeller, møter vi et kunstnerisk uttrykk som ligner vår egen hverdag. Et eksempel her, fra prosjektet Kunstneriske forstyrrelser i Nordland, er en teaterforestilling som ble satt opp av kunstnerne Toril Goksøyr og Camilla Martens i 2003, i det lille fraflyttingstruede samfunnet Bolga i Nordland. Forestillingen fikk tittelen "Trollet og fiskerjenta", og framførtes av barn fra Bolga. Barna produserte selv kostymer og scenografien i oppsetningen, og fikk tildelt roller typiske for Nord-norske eventyr som troll, fiskere og fugler. Teaterstykket drøftet, i følge informasjon fra Kunstneriske Forstyrrelser, ulike problemstillinger knyttet til det lille lokalsamfunnet, og særlig at et opprinnelig kystmiljø ser ut til å bli et sted for turister⁸. Verket er et eksempel på relasjonell kunst hvor publikum deltar i verket. Ved hjelp av Bourriauds (2002) relasjonelle estetikk kan det vurderes ut fra de mellommenneskelige relasjonene det representerer, produserer eller påvirker. Den relasjonelle kunsten ligner ikke bare vår egen hverdag, den finner også gjerne sted her som eksempelet over viser.

Situasjonell estetikk

Dette er en annen markant retning i samtidskunsten fra 1990-årene. Men igjen, retningen er ikke ny. Allerede for 30 år siden sin artikkel i "Artforum" 1976, som senere ble gjengitt i boken "Inside the White Cube" (1999) skrev teoretikeren Brian O'Doherty om utstillingsrommet "den hvite kuben", og hvordan vi forholder oss til det som et såkalt nøytralt rom, og et rom med forventninger og regler, både for hva som kan vises der, og hvordan publikum skal forholde seg til rommet.

⁸ Prosjektkort, Kunstneriske Forstyrrelser, 2003-2005.

Situasjonell estetikk, eller situasjonell kunst, kan betegnes som verk som snur om og forrykker det reelle rom, og forventninger i det og til det. Det skjer konkret gjennom arkitektoniske endringer, og det primære målet er beskerens møte med verket. Galleri F15 i Moss viste i 2005 et situasjonelt verk av kunstnerne Rune Andreassen og Kyrre Bjørkås: "For Softness is Great and Strength is Useless". Her møtte publikum en gedigen bilbane i gallerirommet, som da framsto som et omgjort lekerom. Den tilrettelagte hvite kubens opprinnelige sfære, var temporært omgjort til et interaktivt aktivitetsrom, for lek og utforskning. Utstillingen viser hvordan en "hvit kube" tenkes som et av flere mulige steder for erfaring og løpende kunstnerisk undersøkelse. Det sentrale i den situasjonelle kunsten er ikke visuell gjenkjennelse, men erindringer om andre rom og om annen adferd. Vi konfronteres med innlærte forestillinger om oppførsel i et rom, og vi tar del i et spill hvor vi både er iaktager og deltaker.

En annen utvidelse av kunstinstitusjonens rom, i denne estetikken, er når kunst omgjør rom utenfor til en utstillingsramme. Også her finnes mange eksempler, og et er det prosessuelle kunstverket *Nimis* (1980-d.d), av den svenske kunstneren Lars Vilks. Det er en stor trekonstruksjon av rekved i et naturreservat på Skånekysten i Sverige. Landskapet, ved kysten, får representasjoner fra kunstens sfære, og blir et rom for kunst, utenfor den konvensjonelle konteksten. Blant annet hans eget nettsted "Ladonia"⁹, er en paratekst som er rettet mot den strandsonen (utstillingsrommet) han har "okkupert". I 2006 gjennomførte Vilks et lignende verk under Momentumfestivalen i Moss, på plenen utenfor Galleri 15. De opprinnelige gallerirommene inne kobles slik med et nytt utendørsrom for kunst.

Crossover (blandet teknikk)

Billedkunstnere arbeider ofte ikke lenger kun med et bestemt medium eller en uttrykksform, men skaper verk på tvers av genre. Dette er et uttrykk for at det ikke lenger finnes reelle skiller mellom kunstens tradisjonelle disipliner. Kunstneren kan derfor ubesværet vise malerier i en utstillingssammenheng, en installasjon i en annen og en video i en tredje, eller i en og samme utstilling. Kunstnerrollen er også utvidet i dag. Kunstnere kan arbeide som kuratorer, kritikere, designere osv, men de har hele tiden identitet som kunstner. Per Mangset har fremstilt den endrede posisjonen og forventningen til kunstnerrollen, og kategorisert kunstnerrollen i samtiden inn i fire kunstnertyper: 1) Avantgardekunstneren, 2) håndverkskunstneren, 3) postmoderne kunstneren og 4) underholderkunstneren (Mangset 2004). I modernismen hadde vi en kunstnerrolle, den "karismatiske" (hvis vi holder kunsthåndverket utenfor), mens vi i det postmoderne samtidskunstfeltet kan forholde oss til et mangfold, og gjerne fire, slik Mangset har framsatt ulike typer, i mer eller mindre glidende overganger.

⁹ www.ladonia.net

Den engelske kunstneren Damien Hirst¹⁰ ble berømt på slutten av 1980-tallet, både for sin kunst og sin kuratorvirksomhet. Han representerer en ny kunstneridentitet som ikke begrenset seg i forhold til en definert kunstnerrolle. Han arbeider Crossover, med ulike kunstneriske medier som installasjon, ready-made, skulptur, maleri og design, men alltid innen billedkunst. Felles for hans verk, og andre kunstnere som arbeider Crossover, er det innholdsmessige som ofte berører et bestemt tema, som for Hirst; smerte, sykdom og død. Kunstneren har slik et underliggende kunstnerisk prosjekt, eller en hensikt, som hele tiden er med i kunstproduksjonen og gjøres innenfor en identitet som kunstner.

3.4 Nye rom i kunsten fra 1990-tallet

Når de eksperimenterende samtidige kunstverk vi møter i dag knytter seg til sammenhenger som er utenfor kunstens konvensjonelle forståelseskontekst, eksempelvis økonomiske, sosiale og økologiske samfunnsfelt, sier det seg selv, skriver Hinum (2001), at slike verk verken kan eller skal vurderes etter modernismens estetiske verdier. Denne kunsten hører heller ikke nødvendigvis hjemme i et tradisjonelt utstillingsrom, og dets normalt tilhørende paratekster. Kunsten forsøker heller å frigjøre seg fra dette modernistiske rommet, og dets krav om vektlegging av det mediespesifikke, det autonome, det estetiske og det kontemplative.

Fra 1990-tallet ble mange former for rom tatt i bruk når kunst skulle presenteres, gjerne rom som opprinnelig tilhørte andre sfærer. Et eksempel er den norske billedkunstner Tone Hansen som i 1998 viste sin kunst i motemagasinet *Tique* (nr. 4, 1998). Her er kunstverket utført i dialog med det nye ”rommet”, og inngår i sammenhenger som ikke primært er estetiske, men har andre sosiale funksjoner, nemlig å framsette problemstillinger, og ikke minst reklamere for klær og mote. Kunstverket er plassert i et rom kunsten konvensjonelt ikke hører hjemme i. Det er situasjonen, ikke kunstverket selv, som peker mot kulturelle grensesoner mellom kunst og andre sfærer. Det tradisjonelle kunstrommets estetiserende paratekster mangler, og kunsten er i omgivelser som ikke peker mot kunst, og som således må ilegges slike pekende paratekster. Kunsten tilfører rommet nye aspekter og forståelser, og representerer kunstens vending og orientering mot den sosiale virkeligheten, slik jeg har beskrevet det tidligere.

Mange av kunstnerne i det som betegnes som den alternative kunstscenen på 90-tallet, etablerte uformelle kunstgallerier – i regi av enkeltkunstnere eller grupper av kunstnere (Solhjell 2006). Rundt dem vokste det frem et miljø som også tok initiativ til ulike evenementer av spektakulær karakter. Galleriene de startet fikk kort levetid, og i følge Solhjell var de fleste av dem nedlagt i 1998 (Solhjell,

¹⁰ Et sentralt verk av ham, ”Mother and Child, Divided” (1993), er innkjøpt til Astrup Fearnleys samling, og stilles permanent ut i Astrup Fearnley Museets skulptursal.

2006). Det interessante med de kunstnerinitierte galleriene og evenementene var at ingen av dem holdt til i ordinære utstillingslokaler, som den hvite kuben. De unngikk dette rommets ideologi. En annen ting var at noen av initiativene ble gjennomført uten et fast sted å være, og kunsten fikk en nomadisk tilværelse. Gjennomgående for alle initiativene var at de ble gjennomført med minimal støtte over kulturbudsjettene, at galleriene ofte ble sett på som en integrert del av en kunstnerisk praksis, og at den kunstteoretiske debatten sto sentralt i deler av miljøene.

I følge Dag Solhjell søkte den unge kunstscenen i Norge på 1990-tallet å etablere "...sin egen struktur for anerkjennelse, kanskje en parallell kunstinstitusjon, et skyggefelt" (Solhjell 2001: 164).

Dette skyggefeltet foregikk først og fremst, i byene Oslo (hovedscenen), Bergen og Trondheim (biscener), der landets akademier og kunststudenter befinner seg. Kunstnerdrevne gallerier skyter opp som alternativer til gamle kunstnerstyrte galleriene som vokste fram og ble institusjonalisert på 1970-tallet (kunstnersentra). Hver grunnorganisasjon hadde sitt galleri, drevet med statsstøtte og en egen kunstnerisk jury som implementerte utstillingsprogrammet. I løpet av 1990-årene vendte mange kunstnere i den yngste generasjonen ryggen til denne modellen. Kunstnerne ønsket ikke lenger å forbindes med kunstnerorganisasjonene fra 1970-tallet. En av grunnene var at stadig flere av de unge kunstnerne arbeidet utenfor de teknikkbestemte mediene, billedkunst, skulptur, grafikk og fotografi, som de sentrale utstillinger ble juryert etter. Mens "andre-teknikker" lenge hadde vært en sjeldenhet, ble denne gruppen nå den dominerende (Solhjell 2004). Den gamle, og såkalt nøytrale, juryordningen ble utfordret av kuratorordningen, og kuratoren må "selvreflektivt gjøre rede for sine interesser slik at reell meningsutveksling finner sted" (Steihaug 1998:20). En annen, og like viktig grunn til opposisjonen, var at de fleste norske kunstmuseene fortsatt var svært formalistisk orientert, og vektla "de ytre observerbare trekkene" ved kunstverket, og manglet forutsetninger for å ta imot de nye uttrykkene, siden disse stilte helt andre krav til montering og formidling (Solhjell 1999:293). Den samme problematikken gjaldt trolig også for sentrale private gallerier som Galleri Wang og Galleri Riis i Oslo, særlig siden disse måtte tilgodese det økonomiske aspektet i sin utstillingsprofil. I en uformell samtale med Christel Sverre, (en sentral representant fra 1990-tallets unge kunstscene), den 13. mars 2006, framsatte hun tre kriterier som ble lagt til grunn for den unge kunstscenens valg av rom utenfor kunstinstitusjonen. 1) Mangel på tilgang, 2) ønske om å vise handlekraft, og at kunstnerne kunne produsere og vise kunst andre steder, 3) et ønske om å lage nye visningsrom, for nye uttrykk, som ikke passet inn i institusjonsrommene.

Å få oversikt over, og forsøke å beskrive empirisk, alle de rom som ble tatt i bruk av "den nye kunstscenen" på 1990-tallet, vil være en for stor og tidkrevende oppgave i denne sammenheng, og det finnes ennå ingen historisk framstilling av disse. Derimot forsøkte kunstner og kurator Jon-Ove Steihaug å reflektere det som skjedde gjennom utstillingen "Fellesentralen – norsk kunstpolitikk i 90-åra", på Kunstnernes Hus i Oslo i 1998. Utstillingen forsøkte å undersøke overskridelse av, og

metarefleksjon over de rammer som definerer hva slags rom kunst ”får lov” til å operere innenfor. Dens karakter var selv et uttrykk for de nye veier deler av kunstlivet tok (Solhjell 2006), og flere av de kunstnerdrevne utstillingsstedene og evenementene som hadde kommet i stand, ble presentert her. Utstillingens problemstilling forutsatte, skriver Steihaug, ”... en erkjennelse av at kunstverk ikke er selvstendige eller autonome meningsstørrelser, men helt avhengige av en større sammenheng, en kontekst, for i det hele tatt å være begripelig” (Steihaug 1998). Hans bidrag framsettes ikke som objektivt eller fullstendig, men som et forsøk på å ta stilling, trekke linjer og etablere noen mulige perspektiver på et mangfoldig kunstlandskap.

1990-tallsscenens rom for kunst

Det å lage kunst er på mange måter samfunnsmessig innskrevet, skriver Steihaug (1998). Med det viser han til hvordan kunst ilegges mening allerede før den er skapt gjennom begreper vi har om kunst og institusjoner og utstillingsrom som er satt til å forvalte disse. Han bestrider påstanden om at kunst og kunstinstitusjonen er et fristed, og hevder at man som aktør der er fullstendig definert av den samfunnsmessige, symbolske og reelle økonomien som råder. Slik han ser det, er den eneste veien ut overskridelse, brudd og opposisjon. Kunsten må innta andre roller og definere disse og det ideologiske fundament den hviler på. Den mest vesentlige kunsten er, i følge ham, ikke den som koopterer og reproducerer kunsten og kunstinstitusjonens begrensninger, men derimot, den kunst som på avantgardistisk vis rokker ved det grunnleggende og endrer feltets rammer.

Gjennom den nye kunstscenen på 1990-tallet organiserte kunstnerne seg i egne nettverk og etablerte kunstnerinitierte utstillingssteder og prosjekter. Kunstneren Ole Jørgen Ness startet i 1992 sitt eget galleri, ”Herslebsgate 10”, hvor han selv og kolleger stilte ut. Dette betegnes som starten for en rekke kunstnerdrevne gallerier i Oslo, som poppet opp i tiden framover. I følge Steihaug (1998) var stedet i stor grad en del av Ness sitt eget kunstneriske prosjekt omkring kunstneriske identiteter. Gallerier som videre kom til var blant andre ”Struts”, som ble startet av en gruppe tidligere studenter fra Vestlandske Kunstakademi, ”G.U.N”, som ble drevet som et kunstnerkollektiv, ”G.P”, som var et mobilt prosjektgalleri, ”20 11 66”, drevet av kunstneren Elisabeth Jarstø, ”M3”, ”Nebb- X”, som ble startet av kunstneren Andrej Nebb, ”Zoolounge”, en kunstkafe i Oslo, startet av Svein Flygari Johansen og Christel Sverre, og ”Vincent Lunges Institutt” som var et kunstnerkollektiv og kunstnernettverk. Alle disse var i Oslo. I Trondheim startet kunstnerne Søsja Jørgensen og Geir Tore Holm ”Galleri med balkong”, og Bergen startet kunstnerne Jon Kvie, Per Gunnar Tverbakk og Snorre Yttestad ”Galleri Otto Plonk”. Gjennomgående for alle disse tiltakenes bruk av rom for kunst var deres operering på utsiden av den etablerte kunstinstitusjonen, i alternative rom, som var åpne og inkluderende heller enn ”nøytrale” og lukket. Hvorvidt rommene opplevdes som åpne og inkluderende av publikum er en

annen problemstilling. Christel Sverre uttrykte (13. mars 2006) at de (1990-tallskunstnerne) ble kritisert for å være en klikk og et internt miljø. Kritikken hun beskriver, kom fra kunstinstitusjonen, men kunne sikkert like gjerne vært ytret av vanlige publikummere ”fra utsiden”. Utstillingsrommenes ”åpne og inkluderende” holdning opplevdes, kan hende, ikke slik av dem, men gjerne heller som et fremmed og ugjenkjennelig utstillingsrom i forhold til innlærte forestillinger om kunstens omgivelser.

I kjølvannet av oppstarten av disse nye kunstnerinitierte galleriene og prosjektene på utsiden av den etablerte kunstinstitusjonen, ble det gjennomført ulike manifestasjoner av den unge nordiske kunstscenen. Dette var ”Art Attack”, arrangert av UKS i samarbeid med ”Herslebsgate 10”, ”Nebb – X”, ”Struts” og ”G.U.N” i 1995 og ”Oslo One Night Stand” på Kunstnernes Hus samme år. I 1997 ble ”Oslo Rand Stand” arrangert på Rockefeller av Struts med konserter og performance av forskjellige kunstnere.

En rekke andre enkeltprosjekter utenfor det hegemoniske utstillingsrommet fant også sted, poengterer Steihaug. Blant annet ”Mellom Rommene” i Bergen i 1991, hvor steder i byen var utgangspunkt for kunstpresentasjon. 1994 ble prosjektet ”PIG” (Prosjekt i Gamlebyen) iscenesatt, og kunst ble også her vist i urbane rom utenfor kunstinstitusjonen. Dette prosjektet ble fulgt opp med konserter, diskusjoner og seminarer. I 1995 stilte en stor gruppe (15) kunstnere ut i vinduene til kjøpesenteret Steen & Strøm i Oslo, og UKS arrangerte vindusutstillinger hos Narvesen i Storgata i samme by. Nedlagte butikklokaler ble også tatt i bruk av kunstnere fra denne scenen, i Oslo i 1995 og i Bergen i 1996.

Alle disse initiativene kom, som vi har sett, ikke fra de offentlige kunstinstitusjonene, fra de kunstnerstyrte galleriene, fra kunstforeningene eller private gallerier. De kom fra unge kjetterske kunstnere, ut fra helt andre initiativ enn kunstpolitiske, midt i en periode der staten tok et kraftig styringsgrep over kunstlivet gjennom stortingsmeldingen nr. 1, 1991-92 ”Kultur i tiden”, med tilførsel av økte bevilgninger i betydelig omfang (Solhjell 2006). De økte bevilgningene skulle blant annet gå til satsning på formidlingsleddet i kunstfeltet, særlig mot barn og unge.

KAPITTEL 4: Metode

Jeg har valgt å bruke diskursanalyse som metodisk grep i denne oppgaven fordi metoden synes relevant når min problemstilling og dens underspørsmål skal undersøkes. Det er særlig fordi det har kommet til flere diskurser som tematiserer og behandler kunst og rom på ulike måter. Et eksempel er den nye kunstscenen på 1990-tallet, og dens utstillingspraksis på utsiden av den etablerte kunstinstitusjonens hvite kube. Den tilførte kunstfeltet det som forsker Iver B. Neumann (2001) kaller

nye elementer. Med det mener han nye ustabile tegn og tekster (paratekster) som utfordrer det konvensjonelle, både gjennom kunstnerisk praksis og operering i alternative rom som ikke svarte til eller imøtekom den hvite kubens krav om ”nøytrale” omgivelser og lukning mot omverdenen. Disse elementene synes nå å stabilisere seg i en ny romdiskurs i den etablerte kunstinstitusjonen, blant annet gjennom prosjekter igangsatt av ”Kunst i Nordland”. Et nytt eksempel på en romdiskurs er den nye oppblomstringen av kunstnerdrevne alternative gallerier i Oslo, med gallerier som ”Galuzin”, ”Rekord”, ”Torpedo” og ”Bastard”¹¹. Disse holder til, slik gjerne også galleriene igangsatt av 1990-tallsscenen gjorde, i ulike nedlagte forretningslokaler. Som på 1990-tallet er disse nye kunstnerdrevne galleriene drevet fram blant annet av en motstand mot å stivne i den etablerte kunstinstitusjonens konvensjoner, som jo også handler om kunstinstitusjonens konvensjon i forhold til utstillingsrom. I denne oppgaven velger jeg å se bort ifra denne siste avantgardistiske oppblomstringen fordi den pågår nå, og fordi effekten tiltakene eventuelt vil få på den etablerte kunstinstitusjonens utstillingsrom må måles i ettertid.

Konstruksjon av fire diskurser om rom for kunst

Etablerte kunstinstitusjoner i samfunnet opprettholdes gjennom suverenitet. Noe er, om ikke fundamentalt gitt, så i alle fall fundamentalt i betydning mer stabilt enn noe annet (Neumann 2001). Det stabile knytter seg til *representasjoner*. Hva en institusjon representerer viser seg gjennom flere tekster og tegn (paratekster) som ytre arkitektur, utstillingsrom, beliggenhet, utstillingsprogram, kretsløp/felttilhørighet og posisjonering i det, og også av sin *tilblivelseshistorie*, som betyr hvilke representasjoner som ble lagt til grunn opprinnelig. Dette gjelder særlig for institusjoner med en lang historie, som for eksempel Nasjonalgalleriet i Oslo hvor nettopp det nasjonale ble lagt til grunn som en hovedrepresentasjon. En kunstinstitusjon har gjerne en dominerende hovedrepresentasjon, og en eller flere alternative representasjoner underordnet hovedrepresentasjonen. Slike hovedrepresentasjoner kan være det regionale, det globale, det modernistiske, det avantgardistiske, det postmoderne, det kommersielle, det mediespesifikke og det flerkulturelle for å nevne noen. Jeg ønsker å undersøke, med hjelp av Neumanns (2001) beskrivelse av diskurs og diskursteori, om det er mulig å finne ut om ulike kunstinstitusjoner og deres utstillingsrom korresponderer med en bestemt diskurs og dens hovedrepresentasjon. På denne måten kan jeg avgrense dominerende diskurser og rom som finnes mellom kunstinstitusjoner i feltet for begrenset produksjon i dag og ikke minst finne ut av i hvilke diskurser og utstillingsrom nyere kunstneriske strømninger som vokste fram fra 1990-tallet presenteres i. Hva en diskurs er definerer Neumann slik:

¹¹ Truls Ramberg skriver om disse nye alternative galleriene på utsiden av den etablerte kunstinstitusjonen i en kommentar i Aftenposten 3. januar 2007.

En diskurs er et system for frembringelse av et sett utsagn og praksiser som, ved å innskrive seg i institusjoner og fremstå som mer eller mindre normale, er virkelighetskonstituerende for sine bærere og har en viss grad av regularitet i et sett sosiale relasjoner (Neumann 2002:18).

Når en institusjon avdekkes og analyseres, for å finne diskursens hovedrepresentasjon og dens agenda, er det mange ulike tegn og tekster (paratekster) en kan se etter. Bruce W. Ferguson har skrevet om *kunstutstillingen* som et strategisk system av representasjoner i forhold til agenda. Også kunstinstitusjonen og dens utstillingsrom er et slikt strategisk system av representasjon og agenda. Rammen rundt institusjonen kan, på samme måte som utstillingen, leses som et felt av tekster og avkodes, dekodes og kodes gjennom ”nærlesning”, som vil si å ta utgangspunkt i den fristilte autonome institusjonen, og undersøke oppbygning av den og hvordan den skaper sine effekter.

The system of an exhibition organizes its representations to best utilize everything, from its architecture which is always political, to its wall coloring which are always psychologically meaningful, to its labels which are always didactic,[...] to its artistic exclusions which are always powerfully ideological [...], to its security systems which are always a form of social collateral [...], to its curatorial premises which are always professionally dogmatic, to its brochures and catalogues and videos which are always literacy-specific and pedagogically directional, to its aesthetics which are always historically specific to that site of presentation rather than to individual artwork's moments of production. In other words, there is a plan to all exhibitions, a will, or teleological hierarchy of significances, which is its dynamic undercurrent (Ferguson 2004:178).

Jeg velger i min empiriske studie av kunstinstitusjoner, som jeg mener å kunne sortere inn i fire sentrale diskursive hovedrepresentasjoner av ”det nasjonale”, ”det modernistiske”, ”det postmoderne” og ”det avantgardistiske”, å undersøke hvordan og hvorvidt ulike paratekster (eller meningsbærende tekster og tegn som Neuman kaller det) som utstillingsrom og kunstprofil og i noen grad også lokalisering og ytre kulturelle og samfunnsmessige prosesser, bekrefter diskursens hovedrepresentasjon. Flere paratekster kunne vært trukket inn, men for å avgrense oppgaven er det nødvendig å begrense omfanget, og forholde meg til et utvalg.

Romtypologi

Kunstinstitusjonens valg av rom forstås diskursanalytisk som en valgt agenda for å søke den identitet (hovedrepresentasjon) som institusjonen ønsker å framstå i. Et lokalt kunstgalleri i en mindre by søker gjerne representasjoner for den idealtypiske hvite kubens på grunn av dette rommets etablerte og

konvensjonelle form, mens et nasjonalt kunstmuseum gjerne søker monumentale palass-saler for å signalisere nasjonal symbolverdi og en ekskluderende og elitistisk kunstprofil¹².

I den seneste tid har det kommet til kunstinstitusjoner som, istedenfor å oppføre nye museumsbygg med den hvite kuben som rom for kunst, bevisst velger å ta i bruk ulike områder i et lokalsamfunn som utstillingsramme. I denne diskursen søker dens agenter et alternativt rom blant annet for å signalisere en liberal imøtekommenhet mot nyere (dvs. avantgarde) tendenser og trender i kunsten som kom til fra 1990-tallet. Et eksempel er prosjektet ”Kunstneriske Forstyrrelser i Nordland”, som istedenfor å søke den hegemoniske hvite kuben og dens etablerte verdier, søker andre verdier i tradisjon med neoavantgarde steds spesifikk kunst på 1960 og 70-tallet. Verdiene som legges til grunn i valg av rom på lokale urbane og rurale steder, utenfor kunstinstitusjonens konvensjonelle praksis, kan oppsummeres som en vilje til å føre kunst og liv nærmere hverandre. ” A dominant drive of site-oriented practices today is the pursuit of a more intense engagement with the outside world and everyday life...” (Kwon 2004: 24). Jeg velger å kalle dette rommet, som av Solhjell (2004) betegnes som det ambiente rommet, for ”det virkelighetsnære rommet”. Grunnen til det er at det i motsetning til den hvite kuben, og dens krav om nøytralitet i forhold til tid og sted og virkelighetens problemer og problemstillinger, heller søker dialog og kontakt med det lokale stedet og dets særegenheter.

En annen tendens i kunstfeltet er at tidligere industribygg transformeres til kunstbygg når byggets opprinnelige innhold ikke lenger er lønnsomt. Her søkes en romlig form hvor den hvite kubens eksisterer, men i en mer shabby og rustikk utgave, hvor arkitektur, interiør og det ytre miljøets opprinnelige karakter får skinne igjennom. Utstillingsrommene mener jeg kan forstås som ”vår tids hvite kuber”, og framtrer blant annet ved institusjonene Tou Scene i Stavanger, Trafo i Asker, Vestfossen i Øvre Eiker kommune, kunstbiennalen Momentum i Moss og UKS i Oslo.

Når jeg nærmer meg oppgavens problemstilling og skal undersøke om den hvite kubens mister sin hegemoniske posisjon fordi deler av samtidskunsten fra 1990-tallet igjen søkte til andre romlige former, skal jeg videre avdekke og avgrense de fire diskursene og ulike romtyper som jeg mener dominerer i feltet for begrenset produksjon. Jeg forsøker på denne måten å se hvordan diskurs, og altså dens hovedrepresentasjon og utstillingsrom, hører sammen, og hvorvidt nye diskurser og rom etableres i kunstfeltet for å imøtekomme de nye kunstneriske strømninger fra 1990-tallet.

Gjennom avdekking av diskurser ønsker jeg også å vise hvordan utstillingsrom er konstruerte avgrensninger av virkeligheten. Metoden er en praktisk løsning og gjennom den har jeg undersøkt:

¹² Nasjonalgallerier, som Nasjonalgalleriet for kunst, arkitektur og design i Oslo, søker også inklusive verdier, men disse vektlegges sjelden i institusjonens kunstprofil og utstillingsrom, men heller i formidlingsmetoder som skal legge til rette for kontakten med et stort og variert publikum.

- 1) Hvordan diskursen gjennomsyrrer og oppbeholder romtype.
- 2) Hvordan hver enkelt diskurs har en romtype som har blitt en stabil hovedrepresentasjon for diskursen.
- 3) Hvordan hver enkelt diskurs opprettholder (re-representerer) sin hovedrepresentasjon fra egen tilblivelseshistorie, gjennom utstillingspraksis og kunstteoretiske holdning.

Det siste momentet, 3), vil først og fremst gjelde for det jeg kaller for nasjonaldiskursen og modernismediskursen fordi disse er godt etablert i kunstinstitusjonsfeltet og har en kjent historie.

Den diskursive framstillingen og avdekkingen av diskursens skjulte agendaer, kan beskrives som kritisk diskursanalyse, slik diskursanalytikerens Faircloughs teori framsettes i boken ”Diskursanalyse” (Jørgensen og Phillips, 1999)¹³. I hans kritiske diskursanalyse er diskurs konstituert, det vil si at den har en historie, og er konstituerende, det vil si at den er en viktig form for sosial praksis, som både produserer, reproduserer og endrer kunnskap, identiteter, sosiale relasjoner og maktforhold. Diskurs står i følge ham i et dialektisk forhold til andre sosiale praksiser og felt, og gjennom diskursanalyse avnøytraliseres selvfølgeligheter.

I studien av romtypene; ”pallass-salen”, ”den hvite kubene”, ”det virkelighetsnære rom” og ”vår tids hvite kube”, vil jeg forsøke å avdekke sammenheng mellom rommet og diskursens hovedrepresentasjon, altså den identitet som kommer til uttrykk gjennom ulike paratekster og kunstideologier, som peker mot diskursen og gir rommet troverdighet i den. Kunstverket er den *teksten* det hele dreier rundt. Kunstinstitusjonens valg av utstillingsrom, kunstprofil og lokalisering er ikke nøytrale rammer, men *ladete* pekere som gjør det mulig å avsløre diskursen og dens hovedrepresentasjon. En kunstinstitusjon og dens valg av slike pekere, må forstås som et semiotisk felt som utnytter mest mulig av sin representasjon for å produsere identitet, og skille ”oss” fra ”dem”.

Avgrensning av diskursene, utvalg av institusjoner og sortering av dem

Avgrensningen av diskursene ble tatt etter hvert som jeg satte meg inn i teori om den avantgarde kunsten i moderne kunsthistorie, fremveksten av den hvite kubene og ideologien som ilegges den. Parallelt med undersøkning av teori og historie gikk jeg ut i feltet for å erfare og samle informasjon og diverse materiale (som kataloger, pressemeldinger og utstillingsprogram) fra et stort antall kunstinstitusjoner. Det var også naturlig å samle informasjon om de ulike institusjonene fra internett og deres hjemmesider der, fordi hjemmesider er en sentral paratekst som er med å avdekke

¹³ Jørgensen og Phillips viser til Faircloughs bøker *Discourse and Social change* (1992a), *Critical Discourse Analyse* (1995b) og *Media Discourse* (1995b).

institusjonens identitet. I tillegg har jeg samlet relevant informasjon fra tidsskriftet Billedkunst (årgang 2000-2006), eksemplarer av UKS forum, samt årsberetninger fra flere av institusjonene¹⁴. Slik forsøkte jeg å identifisere kunstinstitusjonene og deres utstillingsrom og kunstprofil, og fant etter hvert ut, gjennom sortering av rom og kunstprofil, at representasjoner av ”det nasjonale”, ”det modernistiske”, ”det avantgardistiske” og det ”postmoderne” var en meningsfull inndeling.

I det jeg kaller den nasjonale diskursen har jeg plassert Nasjonalgalleriet og Museet for samtidskunst, som fram til 2001 var selvstendige institusjoner, men nå er innlemmet i Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, og kunsthallen på Tullinløkka, som ble bygget til denne storinstitusjonens utstilling ”Kyss frosken” i 2005. Det sier seg selv, ikke minst gjennom den sammenslåtte institusjonens navn, at institusjonen har en nasjonal hovedrepresentasjon og agenda.

De fleste nasjoner har storslagne nasjonale kunstinstitusjoner, og her finner vi, slik vi blir fortalt, uten at sannhetsgehalten i påstanden kan kontrolleres, disse landenes beste kunst. Institusjonene jeg undersøker er valgt nettopp fordi de har en storslagen arkitektur (i norsk sammenheng), palasslignende utstillingsrom, sentral beliggenhet, en ekskluderende og elitistisk kunstprofil, statlig støtte, høy symbolverdi i feltet for begrenset produksjon, og en selvpresentasjon som forteller oss at her finnes landets viktigste kunst.

I det jeg kaller modernismediskursen har jeg plassert tre institusjoner jeg mener har sterke romlige konnotasjoner og en kunstprofil som svarer til den hvite kubens. Dette er Astrup Fearnley Museet, Galleri Riis og Galleri Henrik Gerner. Mange flere kunne vært valgt, som Henie Onstad Kunstsenter på Høvikodden eller Kunstnerforbundet i Oslo, men jeg har valgt å forholde meg til de tre nevnte for å gjøre et begrenset utvalg.

Det er avantgarden som skaper endring i kunsten og utfordrer det konvensjonelle rommet som kunsten vises i. Jeg har derfor valgt å kalle den diskurs hvor nye kunstneriske strømninger tilgodeses for avantgardediskursen. I den har jeg undersøkt tre stedsspesifikke kunstprosjekter som er gjennomført i Oslo, Moss og ulike kommuner i Nordland fylke de seneste årene. Det er ”Kunstpassasjen” på T-banenettet i Oslo, som er et samarbeidsprosjekt mellom Astrup Fearnley Museet for moderne kunst og Oslo T-banedrift, ”Refleks”, som var et samarbeidsprosjekt mellom Moss kommune og kunstbiennalen Momentum, og prosjektet Kunstneriske forstyrrelser i Nordland, som er kommet til gjennom initiativ fra Nordland Fylkeskommune, og organiseres gjennom det fylkeskommunale organet Kunst i Nordland, som en videreføring av Skulpturlandskap Nordland. Disse tre stedsspesifikke prosjektene representerer temporære og periodevise satsninger på kunst i offentlige

¹⁴ Flere institusjoner har årsberetninger liggende på sine hjemmesider, andre fikk jeg tilsendt. Noen institusjoner

rom mot et *utvidet publikum*¹⁵, og har ulike kulturpolitiske og kunstinstitusjonelle forankringer og kunstneriske profiler som etablerer dem sentralt i kunstfeltet. Utvalget er gjort med utgangspunkt i at prosjektene presenteres som nyskapende i feltet for begrenset produksjon, og særlig i forhold til valg av utstillingsrom. Et sentralt problem for meg i denne sammenhengen har vært at jeg ikke selv har kunnet oppleve rommene og kunsten i Kunstneriske forstyrrelser, fordi de er lokalisert langt vekk fra der jeg befinner meg. Rommet kunstpassasjen har tatt i bruk, har jeg derimot kunnet observere, men ikke kunsten, fordi utstillingene som til nå er gjennomført, var avsluttet da jeg igangsatte dette arbeidet. Informasjonen om disse to prosjektene er derfor innhentet gjennom internett, noe e-post informasjon og diverse annet informasjons- og billedmateriale. ”Refleks” i Moss, derimot, har jeg selv opplevd, da det ble gjennomført en vintermåned i 2006. Kunstneriske forstyrrelser er et mye mer omfattende prosjekt enn de to andre, både økonomisk, kunstpolitisk og i tid. Dette aspektet vil derfor, naturligvis, gjøre at Kunstneriske forstyrrelser gis noe større plass i framstillingen enn de andre tre og avdekkingen av en samtidig avantgardistisk diskurs, med et ”virkelighetsnært rom” som kontekstuell ramme.

De siste tiårene har det i USA og Europa blitt en økende trend å gjøre om og tilpasse gamle industribygg til bygg for kunstutstillinger og andre kulturelle aktiviteter. Resirkulering av nedlagte industribygg til kunstinstitusjoner er sentrale ledd i vår tids fornying og revitalisering av byer, bydeler og lokalsamfunn. Forsker Trine Bille skriver i antologien ”Kultur, politikk og forskning” at denne utviklingen i deler av den vestlige verden (Australia, USA og England) de siste 10-15 årene har utviklet seg til en ”trend” hvor det snakkes om og brukes begreper som ”cultural planning”, ”cultural programming” og ”urban planning” om revitalisering av store og små byer, især indre bydeler, havnefonter og tidligere industriområder. Hun bruker begrepet opplevelsesøkonomi om denne utviklingen, og viser til at målet er å skape ”creative cities”, ”creative industries”, ”cultural regeneration” (Bille 2004: 163). Trenden er ikke ny, men den er større nå enn tidligere, uttaler fagdirektør for arkitektur ved Norsk form, Nina Berre, i et intervju i Aftenposten 17. september 2006. Også i Norge har vi sett denne tendensen til endring av det tradisjonelle kunstbygget, og i følge Norsk kulturråds strategiplan for kulturbygg (2006-2009) er etablering av kunst- og kulturarenaer i tidligere industribygg med på å synliggjøre kulturen og kunstens rolle som samfunnsaktør i regional by- og stedsutvikling.

Når jeg skal forsøke å avdekke, og tegne opp en postmoderne diskurs med representasjoner av en ”uren” hvit kube, vil jeg se nærmere på de tre institusjonene Momentum i Moss, som er en delinstitusjon av Punkt Ø (konsolidering av Galleri F15, Momentum i et nytt fylkesgalleri juni 2006), og de ovenfor nevnte institusjonene Vestfossen Kunstlaboratorium og UKS i Oslo. Gjennom

svarte aldri på min henvendelse om å få tilsendt deres årsmelding.

nærlesning av institusjonenes geografisk lokalisering, ”industrielle” utstillingsrom og kunstprofil, vil jeg forsøke å avdekke en samtidig romlig form preget av erfaringer av postmoderniteten, med overgang fra industri til opplevelsessamfunn, avantgardens endring av kunsten fra den mediespesifikke og høyverdige til den ”urene” og ”virkelighetsnære”, og endringer i utstillingsrommet fra ”rene” kontemplasjonsrom til ”urene” underholdningsrom.

Avgrensning av diskurser er altså gjort for å avdekke ulike utstillingsrom i feltet for begrenset produksjon, og hvilket *meningsinnhold*, og da først og fremst i forhold utstillingsrom og kunstprofil, som gis hver enkelt diskurs. Grunnen til at jeg legger stor vekt på utstillingsrom og kunstprofil er for å forsøke å skille ut i hvilke diskurser og etablerte kunstinstitusjoner ny neoavantgarde kunst, slik den er beskrevet fra 1990-tallet, kan identifiseres. Jeg skal, som skissert over, avdekket fire sentrale diskurser, og har satt hver enkelt inn i en tilblivelseshistorie. Dette kan skjematiseres slik:

Diskurs:	Romtype:	Epokal framvekst:	Utvalg av kunstinstitusjoner:
1. Den nasjonale diskursen	Palass-salen	Tidlig moderne tid	Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Kunsthallen på Tullinløkka (delinstitusjoner i Nasjonalmuseet)
2. Den modernistiske diskurs	Den hvite kuben	Modernismen	Astrup Fearnley Museet, Galleri Riis, Galleri Henrik Gerner.
3. Den avantgardistiske diskurs	”Det virkelighetsnære rommet”	Postmodernismen	Kunstpassasjen på Jernbanetorget stasjon, Oslo, Refleks i Moss og Kunstneriske Forstyrrelser i Nordland.
4. Den postmodernistiske diskurs	”Vår tids hvite kube”	Postmodernismen	Kunstbiennalen Momentum, Vestfossen kunstlaboratorium og Unge Kunstneres Samfunn.

De fire hoveddiskursene som kunst og rom blir fortolket gjennom, kan sees som fire ulike ”virkelighetskonstruksjoner”. Disse innehar ontologier, altså ”faste” forståelser av ulike værende verdier og sammenhenger i dem, og for meg er de interessante ontologiene diskursenes fastdefinerte relasjoner mellom kunst og utstillingsrom.

Et problem i mine diskurser er, slik jeg ser det, at kriteriene for konstruksjon av hver enkelt, og de paratekstene, teoriene, historien og samfunnsprosessene de settes inn i, er såpass ulike at det har vært vanskelig å gjennomføre en systematikk i oppbygningen av dem. Hver enkelt diskurs må derfor leses uten forventning til at de har en entydig indre struktur. Før hver enkelt ”konstruerte” diskurs presenteres har jeg satt dem inn i sin tilblivelseshistorie og i en teoretisk forankring, og det er derfor

¹⁵ I de ulike prosjektene ble det vektlagt engasjement fra ”folk flest” og lokale politiske fora for å lykkes.

nødvendig med noe historie og teori før diskurspresentasjonene. Den *nasjonale diskursen* er satt i en historisk kontekst med fokus på begrepene ”nasjon” og ”nasjonal”, og ikke minst også på tilblivelseshistorien til de institusjonene jeg plasserer inn i den. Den *modernistiske diskurs* er satt i sammenheng med dette rommets korrespondanse med modernismen i kunsten, den *avantgarde diskurs* i sammenheng med en historisk fremstilling av den stedspesifikke kunstens historiske utvikling, og den *postmoderne diskurs* i en sammenheng med endrede samfunnsforhold i det postmoderne samfunn og tilrettelegging og bruk av kunstinstitusjoner og kunst i denne endringen. Før framstilling av hver enkelt diskurs har jeg også beskrevet institusjonenes utstillingsrom, kunstprofil og lokalisering.

Jeg forholder meg, i min videre framstilling, til diskurs som et analytisk begrep, eller en størrelse, man ”legger over virkeligheten” som en ramme for undersøkelsen. Diskurser er ikke noe man finner i virkeligheten, men noe man analytisk konstruerer med utgangspunkt i de spørsmål man stiller seg i sitt prosjekt.

Hvis man ser afgrænsningen av diskurser som en analytisk operation, betyder det, at man oppfatter diskurser, som noget man som forsker konstruerer, snarere end som noget, der findes færdig afgrænset i virkeligheden, som man bare skal avdekke (Jørgensen og Phillips 1999: 150).

Det betyr at mine fire diskursive avgrensninger er foretatt strategisk i forhold til oppgavens formål, som er å undersøke om den hvite kubens hegemoniske posisjon i den etablerte kunstinstitusjonen utfordres i dag, av nye utstillingsrom som er tilrettelagt for de nye tendensene og kunstideologiene i samtidskunsten.

KAPITTEL 5: Fire diskursive hovedrepresentasjoner av utstillingsrom

Jeg vil framstille den nasjonale diskursen først. Det er fordi den har den eldste tilblivelseshistorien. Den videre rekkefølgen følger utviklingen i kunsten fra modernismen og neoavantgarden til nye måter å organisere kunstinstitusjoner og utstillingsrom på, i det som betegnes som den postmoderne tid.

5.1 Tre nasjonale kunstinstitusjoner

Begrepsavklaring

Fordi det nasjonale er et begrep som sto sentralt på 1800-tallet, er det nødvendig å kort begrepsavklare "det nasjonale", og se litt bakover i tid for å få oversikt over hvordan bevisstheten om det nasjonale vokste fram og fikk betydning for framveksten av den sentrale nasjonale kunstinstitusjonen Nasjonalgalleriet, og dets utstillingsrom og kunstprofil. Når jeg nå kort går bakover i tid og skisserer opp framveksten av begrepene nasjon og nasjonal i Norge, anvender jeg diverse bakgrunns litteratur om temaet, dvs. at jeg ennå ikke presenterer diskursen, men den historiske tilblivelsen av det nasjonale i kunstinstitusjonssammenheng, slik det beskrives i litteraturen. Det viktige blir å påpeke at nasjonalstaten, eller det nasjonale, er en datidig konstruksjon, som fikk betydning for etableringen av nasjonale kunstmuseer i Norge, og også for valg av utstillingsrom, og at dette har betydning når en nasjonal kunstromdiskurs skal avdekkes her i dag.

Historien om den nasjonale bevissthet og institusjonalisering av en nasjonal kunstinstitusjon, i korte trekk

Kulturfilosofen J. G. Herder (1744 – 1803) var den som i Europa løftet bevisstheten om det nasjonale og særegne ved en nasjon fram (Danbolt 1997). Herder introduserte en ny måte å se på "folk" fra ulike områder som forskjellige med sine særegne skikker, seder, religion og tradisjon, som han anså var preget av geografiske og klimamessige forhold. Denne ulikheten, og forskjellen fra land til land ble etter hvert kalt et lands "nasjonalkarakter". Mens "tidsånden" (Zeitgeist) forandrer seg, anså Herder nasjonalkarakteren, den nasjonale identiteten og nasjonale historien som noenlunde stabil (Danbolt 1997).

Disse tankene fikk stor innvirkning på framkomsten av et nytt nasjonsbegrep i Europa på 1800-tallet, også i Norge, fra 17. mai 1814, og grunnloven. Nasjonen ble igjen en selvstendig stat, med egen regjering, selv om det var i union med Sverige. Dermed kunne en ta fatt på den store oppgaven å utvikle en "egen norsk kultur" i et land som i lang tid hadde vært underlagt Danmark. Begrepet kultur fikk på 1800-tallet, blant annet gjennom kulturfilosofen Herder, et nytt innhold¹⁶, som gjorde at det kunne kombineres med det nye ordet "nasjon"; et territorielt avgrenset område, som en blir født inn i, og som gir særegne materielle forhold som mennesker lever i og vokser opp under. Forholdene er forskjellige fra land til land, og setter spor etter seg i form av nasjonalkarakteren. Etter Herders oppfatning har tyskere alltid vært tyskere og nordmenn alltid nordmenn. Konsekvensen av dette var at det ikke fantes en enhetskultur, slik aristokratiet trodde i renessansen og barokken, men enhver kultur

¹⁶ Går en 200 år bakover i tid og ser på begrepet kultur finner en at man den gang søkte å gjenskape den antikke kulturen skriver Gunnar Danbolt i Norsk kunsthistorie (1997). "Ein måtte på vitskapeleg vis bruke den menneskelege fornufta til å komme bak dei ytre og tilfeldige fenomen og inn til dei evige naturlovene, og en måtte finne tilbake til det universelle og allmenne mennesket som alltid og til alle tider er det same, sjølv om motar, og klede, seder og skikkar endrar seg" (: 145).

er, og må være, en ”nasjonalkultur”, for nasjonalkarakteren endrer seg ikke mye over tid, i følge datiden og Herders kulturfilosofi.

Mennesker som befolker et territorium, ble sett som et ”folk” som uttrykte samhørighet med hverandre gjennom nasjonalbyggende prosjekt. Et slikt prosjekt var organiseringen av kunstfeltet i Norge og opprettelsen av norske kunstinstitusjoner og utstillingsrom utover 1800-tallet.

Den første kunstinstitusjonen i det nye Norge var Tegneskolen som ble opprettet i Christiania i 1818. I 1822 fikk skolen navn Den kongelige Tegne- og Kunstscole i Christiania. I tillegg til å være et undervisningssted, vokste det opp et aktivt offentlig kulturmiljø rundt skolen, og her ble de første kunstutstillinger arrangert. Initiativet til opprettelsen av Nasjonalgalleriet kom fra bestyrelsen på denne skolen, og fra kunstneren J. Chr. Dahl. ”Med hans internasjonale autoritet fikk initiativet større vekt” skriver Gunnar Danbolt om hendelsen (1997:177). Nasjonalgalleriet ble opprettet i 1836, og ble ledet av kunstscolen fram til 1869. Det hadde ikke særlig mye å vise fram, men det de hadde ble vist i noen rom på slottet i Christiania som ennå ikke var ferdig. I 1871 ga Christiania Sparebank penger til å opprette og bygge et museum som primært skulle huse en samling med gipskopier av de store verkene fra antikken og renessansen. Det sto ferdig i 1881, og utgjør midtbygningen i dagens Nasjonalgalleri. Bygget og dets utstillingsrom er også i dag en sentral representasjon av nasjonalkultur, som samler folket rundt en felles nasjonal kunsthistorie og bygger kulturell identitet.

Da landets første nasjonale kunstmuseum endelig ble en realitet, i eget monumentalbygg for bevaring og visning av kunst, var landet fortsatt en ung nasjon. Norge hadde vært en kulturell provins i mange år og manglet både en adel og et storborgerskap med interesse for kunst, og hadde derfor ingen store samlinger av maleri og skulptur som kunne danne utgangspunkt for et nasjonalgalleri, slik tilfellet var i andre europeiske land. Men en norsk embetsstand vokste fram på denne tiden, og ble den dominerende klasse, politisk, sosialt og kulturelt, og tok fatt på den store oppgaven å utvikle ”en egen norsk kultur”, i et land som i så lang tid hadde vært underlagt danskene. Landets embetsstand var inneforstått med åndslivet og vitenskapens betydning for samfunnet, og visste hvor viktig kunsten var for utvikling av en nasjonal og kulturell identitet (Klausen 1985).

Representasjon av nasjon, nasjonalisme, kultur og identitet i dag

Begrepet nasjon defineres i dag etter både *objektive* kriterier som felles språk og territorium, og *subjektive* kriterier som å oppleve seg selv som en nasjon, dvs. å ha en nasjonal bevissthet og en nasjonal identitet gjennom et *statsborgerlig* nasjonalbegrep, som vil si, i hvert fall i teorien, noe en velger å slutte opp om. Dette til forskjell fra *etnisk* tilhørighet, som er tilhørighet en får ved å bli født inn i nasjonen (Sørensen 2002).

Den statsborgerlige nasjonale bevissthet kommer først og fremst til uttrykk i oppslutningen om felles institusjoner, som Nasjonalgalleriet og Museet for samtidskunst, og ikke i felles kulturtrekk som språk, felles myter og levende tradisjoner, slik Herder forfektet (Eriksen 2002).

Denne kollektive viljen til å utvikle samlende institusjoner beskrives som en type nasjonalisme man kan kalle ”kulturell nasjonalisme” (Sørensen 2002). Holdningen til begrepet nasjon, nasjonalstat, folk, land og kultur har endret karakter siden 1800-tallets romantiske og nasjonalistiske nasjonsbygging. Landet som på 1800-tallet ble fremstilt som en ganske homogen kultur, fremstilles i dag som et moderne og differensiert flerkulturelt samfunn i stadig endring, som påvirkes av transnasjonal samhandling, utveksling og globalisering også i kunsten. Det er ikke lenger 1800-tallstanken om nasjonsbygging som er hovedmålet, men å delta i globaliseringsprosessen, internasjonaliseringen og ikke minst organisere nasjonale kunstinstitusjoner i forholdt til de endringer som skjer i kunsten nasjonalt og internasjonalt, og at organiseringen av etablerte kunstinstitusjoner endres i takt med tidens krav i kunstfeltet for begrenset produksjon, som også handle om nye krav til utstillingsrom.

Tre nasjonale kunstinstitusjoner som avdekker en tilbakeskuende og samtidig nasjonal agenda

Det treetasjes høye Nasjonalgalleriet, slik det framstår i dag, var tegnet under ett, men bygget i etapper. Midtpartiet sto ferdig i 1881 som et skulpturmuseum, under navnet Christiania Skulpturmuseum. Sidefløyene kom til senere grunnet sterkt behov for utvidelse. Søndre fløy ble oppført i perioden mellom 1904 og 1907. Nordre fløy ble påbegynt i 1911 og fullført i 1924, og de ytre rammene for tilbyggene var langt på vei definert (Kongssund 2005). I henhold til Stortingets beslutning av 16. mai 1894 ”...skulle byggemateriale ved offentlige byggverk i størst mulig grad være tilvirket i Norge” (Kongssund 2005: 46). Tidsånden, da bygget som helhet var tegnet, var preget av en proteksjonistisk næringspolitikk og en nasjonal begeistring, og dette fikk innvirkning også ved reising av offentlige bygg, som et nasjonalt kunstmuseum (samme kilde).

Bygget hører stilhistorisk til *Historismen*, og det arkitektoniske forbildet er det italienske renessansepalasset, og også museumsbygg i andre land (Brochmann 1986). Den ytre arkitektoniske agenda var, da det ble bygget i tre omganger, å oppføre et storslagent nasjonalt symbolbygg for kunst i Norge.

Nasjonalgalleriets utstillingssaler ble innredet i forskjellige stilepoker, alt etter funksjon og type utstilling. ”I underetasjen kunne man vandre gjennom tidlig europeisk skulpturhistorie – med dertil matchende interiør – fra antikken, via middelalder og renessanse fram til barokk-klassisismen i den

franske sal” (Kongssund 2005:57). Museet presenterte kunsten gruppemessig fordelt. ”Langaards sal med sin samling av eldre europeisk kunst, Munch fikk tildelt en ny sal, impresjonistene ble samlet, store deler av den franske billedkunsten ble samlet i Vennenes sal og gammel utenlandsk kunst i nordfløyens kabinetter” (:56).

I dag er arkitekturen og det rikt utsmykkede interiøret bevart, men mye er også forandret, blant annet er vegger slått ut og de ulike rommenes opprinnelige fargeskala, fra tidligere idealer, er endret til en lysere framtoning. Nasjonalgalleriet presenterer i dag, etter sammenslåingen, også skiftende utstillinger av samtidskunst i sine utstillingssaler, som tidligere var for den faste historiske samlingen. I utstillingssalene og kabinettene foregår, etter sammenslåingen, et møte mellom eldre verk fra samlingen og samtidskunst, som fra 1988 til 2001 ble vist i Museet for Samtidskunst. De faste og historisk kronlogisk ordnede samlingen over to etasjer, er erstattet av skiftende tematisk ordnede ”Basisutstillinger” i 2. etasje, og skiftende separat- og gruppeutstillinger i 1. etasje.

I 1988 ble ansvar for nasjonal og internasjonal samtidskunst etter 1945 flyttet fra Nasjonalgalleriet til et nyopprettet nasjonalt museum for samtidskunst: *Museet for samtidskunst*. Nyetableringen løste plassproblemer i Nasjonalgalleriet, manglende kompetanse og vel også interesse for de nye uttrykksformer som samtidskunsten tok til å få (Solhjell 2006). Det ble ikke bygget et eget monumentalt bygg for formålet, men den tidligere Norges banks palassbygg, sentralt plassert i Oslo, ble tatt i bruk, antakelig på grunn av størrelse, romforhold, monumental arkitektur og sentral beliggenhet.

Det nye Nasjonalmuseet synes å midlertidig tilpasse seg visjoner for framtiden ved å bygge en 700 kvadratmeter stor utstillingssal på Tullinløkka i moderne museumsarkitektur. Bygget står i kontrast til de to ovenfor nevnte delinstitusjonenes mer klassisistiske framtoning og historiserende arkitektoniske representasjoner av det nasjonale. Utstillingssalen ble opprinnelig bygget til 100 års markeringen av Norge som fri nasjon i 2005, og ”Kyss frosken”-utstillingen som var museets markering av dette. Bygget vil bli stående inntil det nye museet finner sin endelige form, også for permanente utstillingsrom.

Kunsthallen svever høyt over bakken, kun båret av fire meter høye, og tynne søylekonstruksjoner. En hel langvegg mot Tullinløkka er vindusbekledd og slipper inn mye lys og gir god utsikt til omgivelsene utenfor. Ved framtidig bygging av museet er tanken at kunsthallen skal gjøres om til et utkikksrom hvor publikum kan følge byggeprosessen på nært hold¹⁷. Kunsthallens framtid, det vil si om den skal bestå, og hvordan den skal brukes, er foreløpig uklar.

¹⁷ Jf. samtale med en av museumsvertene ved museet.

Tre nasjonale institusjoner med palass-salen som romtype

Jeg velger å betegne det utstillingsrom som jeg mener dominerer i det jeg senere konstruerer som en nasjonal diskurs som ”palass- salen”. Et palass betegnes i kunnskapsforlagets fremmedordbok (1986) som en ”praktfull bygning”, altså en bygning som skiller seg ut med sin særegne prakt og påkostethet. Offentlige palass bygges til mennesker med høy symbolverdi (som kongehus, presteskap, høyesterettsdommere) og bygninger med ett viktig samfunnsmessig innhold som storting, kirke, høyesterett, og for samling og bevaring av kunst. Palass-salen bygges også for å tilfredsstille symbolverdier. Rommet er påkostet og praktfullt for å symbolisere storslagenhet, makt og rikdom. I kunstrom- sammenheng uttrykker dette rommet verdier som eviggyldig, høyverdig, sentralt, kostbart osv. Disse verdiene representeres også av den hvite kuben, men der ikke gjennom påkostede interiørmessige detaljer og tilhørighet i et palass, men heller av at rommet forsøker å ”dempe seg selv” for å framheve kunsten, og ”løfte den opp” i en ”høyere kunstsfare” som er avgrenset fra hverdagen.

Nasjonalgalleriets opprinnelige utstillingsinteriør er i nyklassisistisk stil, med søyler og rundbuer i relieff. Det er høyt under taket, og vinduer slipper inn dagslys. Seks av utstillingssalene og flere av institusjonens 18 kabinetter er innredet med overlys.

Nasjonalgalleriets rom for skiftende utstillinger i 1. etasje ble pusset opp etter sammenslåingen i 2001, og tilpasset en ny monteringsideologi hvor den tidligere historisk-kronologiske framstilling av kunsthistorien nå er ordnet etter tema og innhold. De storslagne rommenes opprinnelige interiør er fast, men i dag bygges det ved noen utstillinger temporære installasjoner i rommene, som sorte bokser og løse vegger tilpasset kunstens behov, men uten de opprinnelige rommenes forseggjorte detaljer og utsmykninger.

I Nasjonalgalleriets 2. etasje, med store utstillingssaler og mindre kabinetter, presenteres en periodisert basisutstilling. De opprinnelige rommenes karakter er fortsatt sterkt til stede, men også her har rommene fått en annen og lysere fargeskala enn den tidligere dominerende røde i hovedsalene som var tidsriktig da rommene var nye.

Utstillingsrommene i Museet for samtidskunsts er i jugendinspirert stil med kledninger av norsk kalkstein. De befinner seg i museets 1. og 2. etasje, og går over flere større saler og mindre rom. I 1. etasje er det ingen vindu i utstillingsrommene fordi de er blendet innenfra. Med stengte vinduer oppstår den lukket atmosfæren som tilhører den hvite kubens ideologi om avgrensning av virkeligheten utenfor. Men husets opprinnelige og faste interiør er allikevel påtrengende, og gjør at

hovedrommene ikke framstår som *idealtypiske* hvite kuber slik Brian O'Doherty har framsatt dette rommet.

I museets hovedrom vises gjerne flere verk sammen, montert etter den hvite kubens estetiserende regi, med framheving av enkeltverk, og i de små siderommene, som tidligere var kontorer for bankfunksjonærer, vises gjerne enkeltverk, montert etter kubens karismatiske regi.

Utstillingsrommet i kunsthallen på Tullinløkka er åpnet opp mot omverdenen og har et nøkternt interiør i kontrast til Nasjonalgalleriet og Museet for samtidskunsts mer storslagne palass-saler. Utstillingsrommet er en variant av den hvite kubens ideologi om lukning mot omverdenen, og kunsten oppleves i interaksjon med de ytre omgivelsene.

Kunstprofil som representerer ”den mest etablerte nasjonale og internasjonale kunsten”

Nasjonalgalleriet er det av nasjonalmuseets delinstitusjoner som har størst besøk¹⁸. Grunnen til dette er ikke bare dets sentrale stilling blant norske kunstinstitusjoner og en arkitektur og utstillingsrom som er utformet for å uttrykke denne stillingen. Ikke minst skyldes dette museets ansvar for å bygge og bevare en nasjonal samling av internasjonal og nasjonal kunst, og ikke minst fordi her vises Edvard Munchs maleri ”Skrik” fra 1893. Slike samlinger finnes også ved andre norske kunstmuseer, som Trøndelag Kunstmuseum, Bergens Kunstmuseum og Rogaland kunstmuseum. Men Nasjonalgalleriets samling har høyest nasjonal symbolverdi fordi den er gitt en nasjonal og internasjonal betydning, mens det regionale aspektet, som jo har sentral betydning for de regionale museenes samlinger, er fraværende. I samlingen finnes viktige norske kunsthistoriske verk av blant andre Edvard Munch, J. Chr. Dahl, Chr. Krogh, Nikolai Astrup og Kitty Kielland. Skal man i Norge se, oppleve og lære norsk kunsthistorie, er Nasjonalgalleriet det viktigste museet å besøke. Det er der publikum får se originalen - ”det virkelige verket”. I de skiftende utstillingene i 1. etasje vises nasjonal og internasjonalt anerkjent samtidskunst av etablerte og dermed ortodokse kunstnere.

I Museet for samtidskunst drives en aktiv utstillingsvirksomhet også etter sammenslåingen, med både skiftende og semi-permanente utstillinger fra egen samling i en basisutstilling. Her presenteres sentrale stilretninger og arbeidsmetoder som skal belyse sammenhengen mellom kunstens utvikling og endringer etter 1945. Heller ikke her kan kunsten betegnes som kjettersk eller avantgarde. Utstillingen vises i 2. etasje, hovedetasjen, som i Nasjonalgalleriet. I 1. etasje vises de skiftende utstillingene, først og fremst med samtidskunst, men også historisk kunst. Eksempelvis viste museet våren 2006 en

¹⁸ I 2005 besøkte 459.075 museet mot 66.752 i Museet for samtidskunst. Årsrapport 2005.

utstilling med verk av den norske kunstneren Lars Hertervik. I museet vises også design, en kunstgenre som tidligere ble utstilt i Kunstindustrimuseet. Utstillingen ”Per Spook - motedesigner i Paris” (mai – september 2006) eksemplifiserer trenden med å utvide grensene for hva som kan vises i et museumsrom for samtidskunst. Design ble tidligere vist i det selvstendige Kunstindustrimuseet, som nå er en del av det nye Nasjonalmuseet.

Området utenfor Kunsthallen på Tullinløkka mangler i dag den prakt som forventes rundt et nasjonalt kunstbygg. Det framstår som en kaotisk og lite oversiktlig byggeplass. På plassen har Nasjonalgalleriet et midlertidig utstillingsrom for den unge kunstscenen: ”Huset på Tullinløkka”. På plassen oppføres i perioder midlertidige skulpturer og utstillinger av studenter fra ulike kunsthøgskoler i landet.

Fra ferdigstilling av kunsthallen på Tullinløkka sommeren 2005 til sommeren 2006 er det avholdt fem utstillinger her. Utstillingsprofilen er hybrid, med blanding av de ulike kunstneriske genrene billedkunst, kunsthåndverk og design. Genre som tidligere var atskilt i ulike institusjoner, vises nå i en og samme kunsthall, og gjerne i samme utstilling, som i ”Tingenes tilstand” i april – september 2006. Denne utstillingen satte først og fremst fokus på unge designere som utforsker skjæringspunktet mellom kunst og design, men også billedkunstnere var representert i utstillingen.

Den nasjonale diskurs og palass-salen som uttrykk for kunstens nasjonale verdier

I det første norske kunstmuseet hvor en nasjonal agenda kan avdekkes, Nasjonalgalleriet, kom det nasjonale og identitetsdannende prosjektet til uttrykk gjennom at det, som vi har sett, ble lagt til rette for å bygge et storslått museumsbygg med et forseggjort interiør. Den arkitektoniske fremtoningen og museets utstillingsrom ble tilrettelagt etter datidens idealer og rådende mønster for nasjonale museer i Europa i første halvdel av 1800-tallet, og er derfor i dag en arkitektur av tilbakeskuende monumental karakter, med røtter i opplysningstiden. Nasjonale museer som ble bygget rundt om i Europa fra 1800-tallet beskrives som en standardisert bygningstype, som videreførte palassets monumentale arkitektur med sentrale haller, rotunder, monumentale trapper og utstillingsrom i rekker¹⁹. Utstillingssalene beskrives som palass for kontemplasjon av den store kunst, og særlig kostbare bilder ble isolert i kabinetter, og det vekslende dagslyset ble sluppet inn gjennom store vinduer for å løfte fram kunsten (Bø-Rygg 1985).

¹⁹ Ulf Grønvold, Morgenbladet 30. juli 2004.

Nasjonale kunstinstitusjoner produserer og forvalter nasjonal kunsthistorie

Vi har én norsk kunsthistorie, og den er best representert i Nasjonalgalleriet og Museet for samtidskunst. Dette plasserer institusjonene på toppen av ledende kunstmuseer i landet, og gir sentral posisjon i feltet for begrenset produksjon. Institusjonene besitter mye makt til å velge ut og legge sterke føringer på hva som oppfattes som viktig og betydningsfull kunst, gjennom innkjøp, men også gjennom en ekskluderende utstillingsprofil og den monteringsideologi som er lagt til grunn for deres basisutstillinger.

Nasjonalgalleriet er et museum som samler og forvalter eldre kunst. Museet for samtidskunst har ansvar for å bygge en nasjonal samling av nyere kunst. Forskjellen mellom museer for eldre kunst og for nyere kunst er at de første har verk i samlingen som alltid forventes vist til publikum. De forventer å finne Mona Lisa i Louvre – og Munch i Nasjonalgalleriet. Museet for samtidskunst representerer en kunst som ikke på samme måte er blitt akseptert, konvensjonell og kanonisert, og publikum har ikke samme forventning til å møte enkeltverk her.

Samtidens representasjon av den nasjonale kunsthistorien

Etter innlemmelsen av Nasjonalgalleriet i Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design i 2003 er selve presentasjonsideologien av kunst rokket ved. Fra en tidligere historisk-kronologisk presentasjonen av den nasjonale samlingen, med betoning av enkelte mesterverk, vektlegges nå en konstruktivistisk monteringsideologi. Dvs. en ideologi som fremviser det konstruktivistiske i alle utstillinger og hvordan utstillingene søker å representere noe mer enn kunstverk.

Historieframstillingen er brutt til fordel for nye sammenhenger mellom verkene, og betoningen av sentrale enkeltverk er neddempet. Den nasjonale kunsthistorien presenteres slik i en ny kontekst. I den offentlige debatten som fulgte i kjølvannet av nymonteringen av basisutstillingene etter museums-sammenslåingen, kom ledelsen med flere forsvarende uttalelser. Blant annet følgende ble framsatt i et forsvarsskrift:

...En stor svakhet ved det historisk- kronologiske monteringsprinsipp er at kunstverket i slike monteringer har en lei tendens til å bli redusert til eksempler på velkjente kunsthistoriske stilretninger, bevegelser eller epoker. Et bilde av J. Chr. Dahl blir hengende som en illustrasjon på romantikkens maleri i Norge. Noe annet er denne kodens tendens til å betone kunstmuseet som en nøytral aktør som så å si bare avdekker kunsten eller gjør den synlig. Fordi denne forståelsen er så sterkt etablert i vår bevissthet har vi lett for å glemme at også dette perspektivet er laget, formet og konstruert. Den er i like stor grad formet og preget av kuratorens hoder og forståelser, men den blir i større grad stående som en ”naturlig” og gitt ramme for kunsten som vises frem. Problemet er at ingenting er naturlig på et museum. Her framstår kunstverket tvert om som løsrevet fra sin autentiske sammenheng. I vår montering har vi søkt å tydeliggjøre hvor vi som

jobber på museet går inn og kompenserer for dette tapet ved å produsere nye forståelsesrammer for det som vises frem²⁰.

Utsagnet illustrerer tydelig at konstruktivisme og diskursteori utgjør et dominerende paradigme ved den viktigste norske kunstinstitusjonen i dag. Den nye museumsideologien museet nå følger, er ikke spesiell for presentasjon av samlinger i Norge, men følger en internasjonal trend. Både Tate Modern i London, Museum of Modern Art i New York og Pompidousenteret i Paris har tatt i bruk denne nye monteringsideologien for sine samlinger.

Et ekskluderende og eksklusivt kunstsyn, og en inkluderende holdning til publikum

De moderne nasjonale institusjoner jeg trekker fram i den nasjonale diskursen om utstillingsrom, har som agenda å vise mangfold og nyskaping innenfor kunsten, og ikke først og fremst en kunst som representerer det etablerte og konvensjonelle. Gjennom ekskluderende og eksklusiv profil er det kunstinstitusjonen som etablerer og gjør kunstverk til konvensjonelle eller nye, og institusjonen er slik både representative og representerende. Gjennom avgrensning og ekskludering defineres institusjonen inn i det *eksklusive feltet*. Jo strengere avgrensning, jo høyere symbolsk status får agentene, både produsenter, distributører og konsumenter (Solhjell 1995). Institusjonene inngår i, og er på toppen av det eksklusive feltet på grunn av sin nasjonale status, sin arkitektoniske framtoning, ekskluderende kunstprofil, agenter med ”redaktøransvar” og statlige bevilgninger.

Samtidig som institusjonene har en ekskluderende og elitær framtoning, imøtekommer de i dag publikum med en bredere definisjon av kunst enn tidligere. Dette kan forstås som et uttrykk for at avantgardens ideologi om å bryte ned skillet mellom høy og lav kunst er kooptert i nasjonale kunstinstitusjoner.

Gjennom orientering mot offentlig kulturpolitikk søker institusjonene å tilfredsstille et stort og variert publikum, og ved en inkluderende framtoning skal institusjonene stimulere til det offentliges ønske og mål om ”økt bruk av kunst” og ”økt interesse og forståelse for kunst”, og slik dempe framtoningen av en eliteinstitusjon for de som allerede er kunstkyndige. Det inkluderende kom sommeren 2006 til uttrykk gjennom et situasjonelt utstillingsprosjekt av den islandske kunstneren Olafur Eliasson, på selve Tullinløkka. Plassen ble midlertidig omgjort til et interaktivt utstillingsrom og en lekeplass, der publikum i alle aldrer kunne boltre seg med et tonn hvite legoklosser. Kunstnerens ide med prosjektet var å engasjere publikum i diskusjonen rundt hvordan det nye Nasjonalmuseet på Tullinløkka skal se

²⁰ kurator Øystein Ustvedt ved Nasjonalmuseet for kunst, Morgenbladet 13.mai 2005.

ut. Det hele var en forsmak på utstillingen ”Fantastisk politikk” som fant sted i Museet for samtidskunsts utstillingsrom høsten 2006.

Samsvar mellom romtype og diskurs

Å reise et nasjonalt museumsbygg med storslagne utstillingsrom er en strategi for å representere nasjonale kulturelle mytologier, og nasjonal storslagenhet og identitet. Utstillingsrommene i de viktigste nasjonale institusjonene i Norge er preget av ulike paratekster som peker mot en nasjonal hovedrepresentasjon. Samtidskunsten (og også den eldre kunsten) i Nasjonalgalleriet og Museet for samtidskunst løftes, både i utstillingsrommene, av arkitekturen og monteringsideologien opp fra hverdagens trivialiteter, og gis høy symbolverdi for å bekrefte at her vises den viktigste nasjonale kunsten for framtiden. I utstillingsrommene i den nye kunsthallen på Tullinløkka får den utstilte kunsten ikke først og fremst nasjonal symbolverdi gjennom utstillingsrommene, men gjennom at utstillingsrommet er en del av det nye Nasjonale museet for kunst i Norge.

Når det nye norske Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, skal finne sin endelige form, vil det få karakter av tilpasning, fordi det skal romme Tullinløkka, Kristian Augusts gate- kvartalet og Kunstakademiet, som allerede har flere byggverk som skal bevares. Hvordan institusjonens utstillingsrom etter hvert formes, også for å imøtekomme endringer i samtidskunsten, er fortsatt uavklart. Palass-salene i Nasjonalgalleriet er vanskelige å gjøre store inngrep i. Den temporære Kunsthallen på Tullinløkka, og ikke minst den unge og nyskapende kunstens (fra landets kunstakademier) bruk av plassen utenfor, avdekker Nasjonalmuseet en romlig underdiskurs, hvor det ambiente (virkelighetsnære) rommet trekkes inn som en ny visningsflate, for nye estetiske praksiser og strømninger som deler av den unge kunsten representerer. Om denne kunsten vil integreres i museets saler eller i det sammenslåtte museets framtidige bygg vil tiden vise.

5.2. Tre kunstinstitusjoner med den hvite kubens som rom for kunst

Jeg har valgt å se nærmere på tre institusjoner som framstår som svært ulike, i forhold til symbolske og økonomiske ambisjoner, men samtidig like i forhold til bruk av paratekster og ideologi fra den ”nøytrale” hvite kubens. Institusjonene jeg har valgt å undersøke, er Astrup Fearnley Museet for moderne kunst i Oslo, Galleri Riis i Oslo og Galleri Henrik Gerner i Moss. Disse har til felles at de er private. To av dem, Galleri Riis og Galleri Henrik Gerner, selger kunst, den tredje, Astrup Fearnley Museet, kjøper kunst. Dette i motsetning til ”kunsthaller”, som bare viser kunst.

Ved en analyse av institusjonene og avgrensning av representasjoner av utstillingsrom, kunsten som vises og det kommersielle aspekt, vil jeg forsøke å avdekke sammenhengen mellom det jeg kaller modernismediskursen og den hvite kubens som dens foretrukne rom. Det er i denne sammenheng viktig å understreke at kunsten i rommet ikke nødvendigvis står i en modernistisk tradisjon. Kunsten kan like gjerne være vår tids avantgarde estetiske praksiser og uttrykk. Det modernistiske aspektet i diskursen er selve rommets framtoning i dag, slik det står i tradisjon med dets tilblivelseshistorie, ideologi og ”lover” fra forrige århundre. Modernismens ideale rom, den hvite kubens, er beskrevet tidligere i oppgaven, men jeg koster på meg en påminnelse av O’Dohertys framstilling av det. ”The basic principle behind these laws, he notes, is that the outside world must not come in, so windows are usually sealed off. Walls are painted white. The ceiling becomes the source of light [...] The art is free, as the saying used to go, to take its own life” (McEvilley 1999:7).

Beskrivelse av tre kunstinstitusjoner med den hvite kubens som romlig form

Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst er et museum for samtidskunst, og har i perioden 2003-2005 vist sju, fem og fire utstillinger årlig. Både separate ”midt- i- karrieren”/ retrospektive utstillinger og gruppeutstillinger. I perioder vises gjerne to utstillinger samtidig, eller en i hovedrommene i underetasjen og en utstilling fra museets egen samling i 1. etasje og skulptursalen.

Museet åpnet høsten 1993 i nye lokaler i det som kalles Astrup Fearnleygården, sentralt i Oslo, nær bankplassen og de to nasjonale institusjonene Museet for samtidskunst og Norges Bank. Institusjonen er en stiftelse, og har solid økonomi. Det gir museet mulighet til å vise påkostede utstillinger og foreta sentrale innkjøp til sin egen samling, noe som, sammen med utstillingspolitikken, setter museet på det internasjonale kunstkartet. Et eksempel som illustrerer museets gode økonomiske stilling, og mulighet til å etablere seg blant internasjonale samtidskunstmuseer, er innkjøpet av et verk av kunstneren Jeff Koon til 51 millioner kroner i 2004. Museet for Samtidskunst disponerte, til sammenligning, i overkant av seks millioner til årlig innkjøp samme år, og har derfor mindre mulighet til å kjøpe fra dette internasjonale kunstmarkedet når deres samling skal bygges²¹.

Museets utstillingslokaler fordeler seg over to etasjer. Høyden i rommene varierer, og i et av dem er den hele 10,5 meter, noe som er med å understreke verdien til det som er utstilt der. I dette rommet vises permanent et verk av den tyske kunstneren Anselm Kiefer (f.1945), fra museets egen samling. Ved enkelte utstillinger bygges det inn for å ikke forstyrre andre utstilte verk. Dette rommet skiller seg ikke bare fra de andre gjennom takhøyden, men også av en dominerende rundbuet betongvegg. Museets utstillingsrom ellers, bortsett fra skulpturgården, framstår som hvite kuber og beskrives på

²¹ Jf. Artikkel i Aftenposten, www.aftenposten.no, 29. 03. 2004

museets hjemmeside å være ”rom som er ydmyke overfor kunsten, men som samtidig gir den en vakker og funksjonell ramme”²². Rommene, som er bygget for formålet, har en renskåret og lukket framtoning, og lar seg omforme gjennom temporære konstruksjoner og tekniske installasjoner. I alle utstillingsrommene, bortsett skulpturgården, mangler vinduer, og lyset kommer fra kunstige lyskilder i taket, som en viktig henvisning til den idealtypiske hvite kuben.

Galleri Riis ble etablert i Trondheim i 1972, den gang som et visningssted for en privat kunstsamling med arbeid av kunstnere fra Cobragruppen, franske arbeider og norsk kunst fra 1960- og 70-tallet. I 1980 flyttet galleriet til en sentral beliggenhet i Oslo, nær Nasjonalgalleriet og det private og anerkjente Galleri Wang. I 2003 flyttet galleriet igjen fra sin sentrale beliggenhet, ut av byens kulturelle, sosiale og kommersielle sentrum til det som kalles Mohn-gården i et havnelager, på Filipstadkaia, like ved Aker Brygge. I samme gård ligger flere andre næringsbaserte virksomheter. Havnelageret er et område fylt med konteinere. Hva som i framtiden skjer med konteinerhavnen, er usikkert, men, som daglig leder ved galleriet sier: ”Skal den flyttes, blir flere bygninger stående tomme. Da pleier alltid kulturen å rykke inn”²³. Filipstadkaia ligger like ved Tjuvholmen, et område av Oslo hvor storstilte planer om nytt bolig og kultursentrum er påbegynt og et påkostet kunstmuseum er planlagt. Disse faktorene, at konteinerhavna kanskje flyttes, at lagerlokaler derfor blir stående tomme og utbyggingen på Tjuvholmen, håper galleriets daglige leder at vil trekke en rekke gallerier og visningssteder til området, slik det skjedde da Museet for samtidskunst åpnet på Bankplassen i sentrum av Oslo i 1990, og et helt kvartal der ble inntatt av ulike gallerier og kunstinstitusjoner (samme note).

I den nye beliggenheten viderefører galleriet en ekskluderende og tildels internasjonalt orientert utstillingsprofil, og opprettholder og bygger videre på kontakter de allerede har med samlere, kunstnere og kritikere, altså den kjøpesterke og kunstfaglige eliten i det eksklusive delfeltet i feltet for begrenset produksjon. Galleri Riis er privat eiet, og således avhengig av salg for å overleve. Men gjennom nettopp elitær og ekskluderende profil ”hvitevaskes” de fra det kommersielle og går over i det eksklusive kretsløpet. Valg av den hvite kube må forstås som et retorisk bindemiddel for å understreke denne framtoningen.

For å komme inn til Galleri Riis sine lokaler ved havnelageret på Tjuvholmen må man ringe på en dørklokke ved byggets enkle inngangsparti. Dørklokken er det eneste synlige tegn på at galleriet holder til her. Innenfor døren kan man velge å gå opp trappene eller ta en heis til 3. etasje. Galleriets inngangsdør er en industriell og enkel grå ståldør. Innenfor den er et nøytralt hvitt rom med god takhøyde, som periodevis benyttes som utstillingssted og informasjonsområde. Videre er en smal gang

²² www.afmuseet.no.

i vinkel, også nøytralt og med god takhøyde, som fører videre til utstillingsrommet. Fra gangen er også dører inn til et stort lagerområde som benyttes som visningsrom ved salg, og som utstillingsrom ved særskilte utstillinger hvor det anses som relevant å trekke inn som ramme rundt kunsten²⁴.

I det store utstillingsrommet er det en vindusrekke høyt plassert på den ene kortveggen, god takhøyde og totalt fravær av forseggjorte interiørmessige detaljer. Alle veggflater er hvite, og gulvet er i betong. Det tilsynelatende ”nøytrale” og rene, industrielt pregede interiøret er gjennomgående i alle rom i galleriet. Det hele framstår, slik Brian O’Dohertys beskriver den idealtypiske hvite kuben, som et sted uberørt av tid og ytre omgivelser. Vi kommer inn i en avgrenset atmosfære, skapt kun for kontemplasjon rundt kunsten, og opprinnelig for den verkorienterte og modernistiske kunsten.

Galleri Henrik Gerner er et privat galleri som startet opp i Moss i 2003, som en videreføring av det tidligere private Galleri Brandstrup, som fra 1985 var et kjent galleri i byen, og også utenfor. Den tidligere eieren (familien Brandstrup) drev en periode galleri både i Moss og Oslo, men valgte fra 2001 å avslutte i Moss og konsentrere seg om driften av galleri Brandstrup i Oslo. Under det nye navnet, Galleri Henrik Gerner, og ny ledelse, skulle galleriet videreføres med samme profil.

Galleriet er i en empirebygning fra 1808, og plassert ved inngangen til et område i byen som de seneste årene er rehabilitert og framstår som en ny bydel, med kafeer, bibliotek, kino og kontorer. Galleriet går over to etasjer, med et lite prosjektgalleri i første etasje og fire utstillingsrom i andre etasje. Alle rommene er lyse, men byggets interiørmessige detaljer, som stukkatur og søyler er bevart i 2. etasje. Det ”forstyrrer” framstillingen av en hvit kube som krever nøytralitet i forhold til tid og sted. Allikevel avdekker tilpasningen av rommene til rom for kunst en søken mot dette rommets ideale form og verdier. Dagslyset kommer inn fra vinduer og ved kunstig overlys. Alle rommets tregulv i 2. etasje er malt i lys grå farge, og opprinnelige interiører er forsøkt dempet. I intimgalleriet, 1. etasje, er en vindusrekke og andre opprinnelige detaljer tildekket, gulvet er i umalt parkett, og lyset kommer fra spotter i taket.

Kunsten som presenteres

Allerede fra åpningen i 1993 har Astrup Fearnley Museet posisjonert seg som en institusjon som satser på internasjonalt høyt anerkjente kunstnere. De har blant annet gjennomført flere retrospektive separate og gruppeutstillinger med store internasjonale navn, som tidligere aldri er vist i Norge. Flere av disse betegnes i det eksklusive kunstfeltet som kunstnere som i sin tid ”gikk foran”, og la

²³ www.aftenposten.no/oslopuls/, 19. 01. 2005

²⁴ Visningsrommet ble tatt i bruk under utstillingen til den Sveitsisk-tyske kunstneren Dieter Roth i 2005.

premissene for nye tendenser i kunsten som kom. Det gjelder blant annet sentrale representanter for europeisk institusjonskritisk kunst, amerikansk noe-pop og den unge britiske 1990-talsscenen, som går under betegnelsen ”Young British Art”, og som i utstillingens katalog betegnes som en sagnomsust myte med stor gjennomslagskraft gjennom 1990-tallet (Ustvedt 2000). De den gang nyskapende og avantgarde kunstnerne er i dag etablerte og anerkjente kunstnere i feltet for begrenset produksjon. Flere av utstillerne er også utstilt av prestisjefylte museer og gallerier over hele den vestlige verden, og dette gir en symbolsk verdi som smitter over på Astrup Fearnleymuseet.

Museet har en omfattende samling av nasjonal og internasjonal standard, og her finnes verk som internasjonalt betegnes som blant de viktigste som er laget gjennom de siste 20 årene²⁵. I skandinavisk sammenheng, kan verken Moderna Museet i Stockholm, Louisiana i København eller Nasjonalmuseet i Oslo skilte med lignende sentrale kunstverk fra den nyere samtidskunsten som Astrup Fearnley Museet, uttaler museets direktør i et avisintervju²⁶. Verk fra samlingen vises jevnlig gjennom utstillinger museet iscenesetter.

Museets monteringsestetikk bærer preg av den hvite kubens estetiserende og karismatiske ideologi. Her er de viktigste verkene presentert som mesterverk, gjerne isolert fra andre verk gjennom ”luft og rom”. Slik brukes den hvite kubens regelsettende montering for å understreke kunstens symbolske og økonomiske verdi. Gjennom monteringen rangeres verkene etter verdi. De mest sentrale framheves i det største og viktigste rommet, hvor takhøyden er enorm, og gjerne nær trappen som fører publikum mellom 1. etasje og underetasjen, mens verk av mindre symbolsk verdi plasseres i større og mindre siderom.

Galleri Riis er ett av et knippe ”private salgsgallerier” i Oslo, som har opparbeidet høy anseelse i kunstfeltet. Posisjonen er oppnådd gjennom fokus på utstillinger og verk som anses å ha høy kunstnerisk kvalitet og en ekskluderende profil. Galleriet viser seks-sju utstillinger i året. På sin hjemmeside presenteres galleriet overfor potensielle kunder, kritikere og publikum som ”One of the foremost galleries for contemporary art in Norway”²⁷.

Galleriet har gjennom hele sin historie representert både internasjonal og nasjonal kunst med høy symbolsk status. Utstillingsprogrammet og ”kunstnerstallen”, som presenteres på galleriets hjemmeside, avdekker en tydelig ekskluderende profil, og alle kunstnerne er godt etablert i det norske,

²⁵ Den amerikanske kunsteksperten Francesco Bonani (50) uttaler i et intervju med VG at Astrup Fearnleys verk ”Michael Jackson and Bubbles” er et av de viktigste kunstverk som er laget de siste 20 årene. Han fremstiller også verk av Damien Hirst og Andy Warhol blant de viktigste kunstnerne og verkene i det internasjonale kunstmarkedet. (www.vg.no/pub/vgart.hbs?artid=106504).

²⁶ www.vg.no, 5. august 2005

²⁷ www.galleririis.com

og noen også i det internasjonale kunstfeltet. Noen av kunstnerne som er i deres ”kunstner stall”, opererte opprinnelig på utsiden av den etablerte kunstinstitusjonen, i gallerier og nettverk hvor kunstnerne selv tok hånd om formidling av egne og andres kunst. Institusjonen bygger på denne måte opp, og forsvarer sin posisjon i kunstfeltet, også ved å hente inn de uttrykk som i utgangspunktet var ment som kritikk. Galleriet fanger opp interessante kunstnere fra ”utsiden” og koopterer deres symbolske verdi, og den økonomiske verdi som etter hvert tillegges den kunst som nå produseres av ettertraktede og anerkjente kunstnere som opprinnelig opererte ”på utsiden” som uetablerte og kjjetterske.

Kunsten, det være seg det tradisjonelle mediet maleri, eller senere etablerte medier som fotografi, installasjon eller video/film, monteres i hovedsak i galleriets hovedrom, og da helt etter høymodernismens karismatiske monteringsregi, med hovedverk som gjerne er montert alene på en hel vegg eller et avgrenset område av gulvet. Mindre todimensjonale verk, både i format og av symbolsk verdi, monteres estetiserende, i linje horisontalt og/eller vertikalt, med identisk mellomrom mellom hvert enkelt (jf. Solhjells ulike regigrep 1995).

Galleri Henrik Gerner har hele tiden vist mange utstillinger årlig (rundt 10 hovedutstillinger og 10 utstillinger i intimgalleriet). Den tidligere lederen for Brandstrup i Moss framhevet, da han trakk seg fra den daglige driften, at den kunstneriske profilen, med fokus på folkelig nasjonal og internasjonal samtidskunst, som ble fulgt under hans ledelse, skulle videreføres gjennom Galleri Henrik Gerner. ”Vi har hatt folkelige utstillinger, men vi har vært, og vil alltid være opptatt av at de skal ha topp kvalitet”²⁸. Den kunstneriske profilen framheves på galleriets hjemmeside slik: ”Galleri Henrik Gerners profil er norsk og internasjonal samtidskunst med hovedvekt på billedkunst.[...] Vi representerer de aller fleste av de mest anerkjente kunstnere i Norge (og i øvrige Norden)”²⁹.

Til tross for en uttalt norsk og internasjonal profil er utstillerne i hovedsak norske framkommer det på galleriets hjemmeside og presentasjon av utstillingsprogram for 2006. Kunsten kan beskrives som kjente for det brede kunstpublikum heller en som anerkjente i feltet for begrenset produksjon³⁰. De fleste av utstillerne, slik de også presenteres på galleriets hjemmeside, og i deres utstillingsprogram, er billedkunstnere som tilhører en modernistiske abstrahert billedtradisjon. Ingen av dem kan betegnes som banebrytende eller som representanter for den unge og nye neoavantgarde kunsten vi har sett i det norske kunstfeltet siden 1990-tallet.

²⁸ Moss avis 22.08.01

²⁹ www.ghg.as

³⁰ Denne påstanden mener jeg å kunne framsette gjennom egen kjennskap til kunstnerne og deres posisjon. Jeg kan nevne kunstnere som Yngve Henriksen, Liv Heier og Gino Scarpa.

Galleriet har, i motsetning til Galleri Riis, ingen kunstnerstall som legger begrensninger på kunstnere i forhold til hvor de kan stille ut. Men derimot har galleriet i underkant av 100 norske kunstnere innenfor genre som maleri, grafikk og skulptur, samt det senere etablerte kunstmediet fotografi i kommisjon³¹ (dvs. kommisjonær har inngått avtale med kunstnere om salg og provisjon fra galleriets kommisjonslager). Blant kunstnere i kommisjon er både nasjonalt, regionalt og lokalt kjente navn.

Den todimensjonale kunsten presenteres tett på vegg etter en estetiserende regi, med hovedverk i de største rommene og på hovedvegger. Bildene er i mellomstore og mindre format. Større og mindre tredimensjonale verk plasseres på sokler eller rett på gulvet. Det hele framstår som et ønske om å ilegge kunsten de verdier som den ideale hvite kuben gir.

Det kommersielle aspektet

Fordi den hvite kuben i dag ikke først og fremst forbindes med konformiterende eller grensesprengende ideologier i kunsten, er det sannsynlig at private gallerier og museer velger denne formen. Da unngår man å måtte forklare seg for å trekke et stort, og ikke minst et kjøpevillig publikum for å overleve.

Astrup Fearnley Museets kommersielle framtoning er dempet til fordel for kunstrelevante og ekskluderende representasjoner, som posisjonerer museet blant eliten av norske og også internasjonale kunstmuseer. Det kommersielle ved museet, dvs. kunst som vare og økonomisk ressurs, representeres gjennom museets virksomhet i det eksklusive nasjonale og internasjonale kunstmarkedet, og innkjøp av kunst til egen samling.

Galleri Riis er et av få sentrale privateide gallerier i det norske eksklusive kunstfeltet. Her formidles kunst til det som beskrives som et diskret privat kjøpesterkt marked.

De private samlerne som aktivt driver innkjøp av samtidskunst domineres av en gruppe menn som bruker store summer på å sikre seg norske og internasjonale arbeider av høy kvalitet [...], men dette er et marked preget av diskresjon, og det består av kun en håndfull aktører.³²

Salg formidles både gjennom utstillinger og direkte fra galleriets egen kunstnerstall, som består av 20 godt etablerte kunstnere fra Norge og andre vesteuropeiske land.

³¹ www.ghg.as

³² Øyvind Storm Bjerke, intervju, Morgenbladet 7. november 2003

Galleri Henrik Gerners kommersielle salg foregår fra utstillinger både tradisjonelt, og direkte fra vegg, og ved formidling av verk i kommisjon og over internett. Prismessig synes kunsten å være rettet mot et mindre kjøpesterkt og allment publikums- og bedriftsmarked.

Modernismediskursen og den hvite kubens som ideal for en autonom kunst

Dette kjente og normdannende rommet representerer altså fortsatt i dag, mange år etter dets inntreden i kunstinstitusjonen, og da i symbiose med det abstrakte maleriet, det ideale rom for kunst, og som Brian O’Doherty skrev i sine artikler fra 1970-tallet: ”For better or worse it is the single major convention through which art is passed. What keeps it stable is the lack of alternatives” (O’Doherty 1999:80).

Institusjonene jeg har undersøkt, utnytter rommets etablerte konnotasjoner i sin kunstpresentasjon, og dets makt til å påpeke kunstens verdi; estetisk, sosialt og økonomisk. Deres utstillingsrom framhever disse kvalitetene som skal beskytte og opphøye det som stilles ut. I denne tradisjonelle utstillingssettingen stilles ikke spørsmålet (som det heller ikke gjøres i palass-salen): Er dette kunst? Retorikken i og rundt den hvite kubens er vanligvis forbundet med en overbevisning om at de utstilte arbeidene er gode, kunstnerne er gode, og at de er verdt mer enn sin pris.

De ”nøytrale” utstillingsrommene i institusjonene jeg har undersøkt imøtekommer den hvite kubens opprinnelige regel om å tilstrebe og framstå som usynlige. Her følges visse regler og konvensjoner for presentasjon, og ikke minst at kunsten skal vises uforstyrret av verden utenfor. Eksklusjon av omverden gir, som i tradisjonell kulturhistorisk museums dekontekstualisering, nytt liv til det utstilte. Kunsten hentes ut fra kunstneratelieret og plasseres i gallerirommet som et estetisk og kommersielt objekt, og et sosialt distinksjonsmiddel. Utstillingsrommene, sammen med museet eller gallerienes status i kunstfeltet, gir den utstilte kunsten estetisk og kunsthistorisk verdi, men også symbolsk og økonomisk.

Rommet der tid og sted holdes ute

Den hvite kube som ideelt rom holder tid og sted ute på to fronter skriver Simon Sheikh i boken ”Kunst Teori” (Sheikh 2002). På den ene siden den virkelige verden og dens økonomiske og sosiale forandringer og problemer, og på den andre siden etterstreber rommet å framstå som nøytralt og intetsigende for å ikke forstyrre opplevelsen av kunsten, men derimot skape rom for kontemplasjon rundt den.

Kun i et sådant tidløst ikke-sted som den hvite kube kan objekterne få eget liv. Nettopp derfor udformes udstillingsrommet som hvitt og kubeformet, uten vinduer og med enkle, artificielle lyskilder; et rum med sakral stemning, der i sin konsepsjon mest av alt minder om et gravkammer- et uforstyrret, tidløst sted fylt med kostbare skatte (: 363).

Av institusjonene jeg har undersøkt, framstår Galleri Riis som mest idealtypisk i forhold til å holde tid og sted ute. Selve hovedutstillingsrommet framstår som en nesten fullkommen hvit kube i O'Dohertys forstand, der kun en vindusrekke høyt på en av kortveggene, forstyrrer den perfekte framtoningen, og gir utsyn til verden utenfor. Astrup Fearnley Museet trekker hverdagen og livet utenfor museumsrommet symbolsk inn allerede ved inngangen, gjennom en dempet og lite seremoniell rampe som fører mot inngangsdørene. Men straks en passerer gjennom de enorme dørene som er skjøvet til side, og sluses inn via en svingdør, oppleves det som om hverdagen allikevel seremonielt lukkes ute, og publikum trer inn i kunstens opphøyede og sakrale rom. Skulpturgården i 1. etasje har store vindusflater i deler av rommet, og gir publikum en pause, litt hvile og vekselvirkning mellom kunst og verden utenfor. Galleri Henrik Gerner framstår som det av mine eksempler som minst makter å oppfylle den hvite kubens norm om å stenge tid og sted ute. Det opprinnelige interiørets tydelige tilstedeværelse henviser til rom med andre funksjoner, og de mange vinduene i rommene i 2. etasje, åpner, på samme måte som i skulpturgården på Astrup Fearnley Museet, for den trivielle verden utenfor, og for en pause fra kunsten.

Tid og sted kommer inn i det modernistiske rommet

Den abstrakte kunsten som opprinnelig fikk plass i den hvite kuben, var innkapslet i datidens holdning til en kanoniserende kunsthistorie, kunstneren som et suverent skapende geni, og troen på at en eller noen kunstnere og verk la føringer for kunstens estetiske utvikling. Rommet holdt alt annet ute, som også det utstilte formale og abstrakte maleriet skulle det.

Men i den hvite kuben er det modernistiske verkbegrepet utfordret, og virkeligheten har helt fra dets tilblivelse trengt seg på. Avantgarden forsøkte tidlig å utfordre dette rommets autoritet, og iscenesette andre romlige former utenfor. "Radical innovations in museum display have generally evolved out of developments in art itself" (Barker 1999: 26). Den institusjonskritiske avantgarden (dvs. det Peter Bürger og Hal Foster har kalt neoavantgarden), og deres radikale forsøk på å flykte fra institusjonens konformitet, og kunstmarkedets press, har allikevel stadig vendt tilbake til den hvite kuben, skriver Christoph Gruenberg.

However disruptive the artist's interventions and however radical their attempts during the period to escape the confines of institutions and the pressure of the art market, eventually most of them returned to the white cube (Gruenberg 1999: 41).

En problemstilling det er viktig å påpeke i denne sammenheng, er hvorvidt denne tilbakevendingen til den hvite kuben egentlig er en tilbakevending til markedet, til de private salgsgalleriene, som kunne gjøre et salgsarbeid for dem i kraft av den kunstneriske kapital de hadde opparbeidet seg ved å først utfordre det etablerte.

I dag er fortidens avantgarde mainstream i kunstinstitusjonen, både slik Greenberg og Bürger har framsatt den på to måter. Deres tilførsel av nye kunstneriske medier og estetiske praksiser er videreført av samtidens kunstnere, og presenteres i kunstfeltets hvite kube. Astrup Fearnley Museet og Galleri Riis viser hele spekteret, og verken installasjon, video, fotografi eller interaktive verk virker fremmed i rommet som opprinnelig var tilpasset høymodernismens kunst. Astrup Fearnley Museet og Galleri Riis viser verk som står i tradisjon med både historisk og neoavantgarde strategier, men de yngre, uetablerte og samtidige avantgardekunstnere ekskluderes. Galleri Henrik Gerner avdekker en mer modernistisk konserverende holdning til kunst gjennom først og fremst å vise mediet maleri. Galleriet forholder seg således heller til kunst i forlengelse av Greenbergs avantgarde enn til Bürgers framstilling av avantgarden, og rommene er mer "borgerlige" og rendyrker det "moderne".

Bruk av den hvite kubens som et sosialt distinksjonsmiddel

Den hvite kubens har, som ovenfor nevnt, fra sin opprinnelse vært utsatt for kritikk og opposisjon av avantgardekunstnere og strømninger i kunsten. Blant annet er dette rommets framstilling av en ortodoks, opphøyet og "evig" kunst kritisert, men også framstillingen av kunstens forhold til en bestemt samfunnsklasse, den kulturelle elite, som bruker først og fremst den ortodokse kunsten som et sosialt distinksjonsmiddel for å fremme og avgrense egen smak og klasses tilhørighet.

Rommet fremstår fortsatt, og i mine eksempler, som en metafor for elitisme, borgerskap og symbolsk og økonomisk verdi. Betrakteren inviteres inn i et rom som fordrer en anstendig og andektig holdning til kunsten. Dets karakter og konnotasjoner forbindes med modernismens måte å betrakte og forholde seg til kunst på. I institusjonene jeg har undersøkt understøtter utstillingsrommene kunstens eksklusive karakter, og gir den symbolsk, estetisk, politisk og kommersiell verdi utstilt på vegg, sokkel eller gulv og omgitt av det luftige rommet, dets sakrale stemning og pekende paratekster. I utstillingsrommene vises respekt for hva kunstneren har skapt, og rommene imøtekommer publikums begjær etter å samle

verdi og status gjennom kunsten. Kunsten framstilles med en tidløs eviggyldighet gjennom valg av en estetiserende og karismatisk regi, og den blir slik til utsagn eller vitnesbyrd om noe eksemplarisk. Nettopp disse aspektene skaper også en avstand mellom rom og betrakter, og Brian O'Doherty beskrev dette forholdet slik allerede på 1970-tallet:

For many of us, the gallery space still gives off negative vibrations when we wander in. Esthetics are turned into a kind of social elitism – the gallery is *exclusive*. Isolated in plots of space, what is on display looks a bit like valuable scarce goods, jewelry, or silver: esthetics are turned into commerce – the gallery space is *expensive*. What it contains is, without initiation, well-nigh incomprehensible - art is *difficult*” (O'Doherty 1999: 76).

På samme måten synes det som om rommet fortsatt fremmer disse følelsene og verdiene i dag, i det jeg kaller modernismediskursen.

Et rom for kontemplasjon av, og i samtiden også interaksjon med mesterverk

Den hvite kubens forståelse som vår tids rom for kontemplasjon og omgang med opphøyde estetiske medier, praksiser og uttrykk slik det var ment fra sin opprinnelse. Både rommets karakter og betrakterposisjonen i rommet framhever denne romlige funksjonen. Fra den tidlige moderne kunsts representasjon av staffelimaleriet til samtidens representasjon av hele mediaspekteret, er denne kontemplerende romlige stemningen beholdt, og publikum møter verket gjennom å betrakte det på avstand eller nært, alt etter dets størrelse og forhold til rommet.

Men i og med at kunst i dag, i tradisjon med tidligere avantgarde strategier, gjerne også skapes, eller ferdigstilles i interaksjon med publikum, og når sitt endepunkt som objekt i interaksjon med dem i rommet, har publikum fått ytterligere en måte å møte kunsten på. Særlig Astrup Fearnley Museet viser periodevis utstillinger med kunst av en slik karakter, og sosialiserer således besøkende inn i en ny og mer aktiv og interagerende betrakterrolle. Galleri Henrik Gerner og Galleri Riis forholder seg i mindre grad til denne type interaktiv kunst og den nye betrakterposisjonen, og holder heller fast ved opplevelse av kunst gjennom kontemplasjon. Denne forbindelsen kan forstås i sammenheng med at de lever av å selge kunst, og således heller viser verk som skal betraktes og forstås gjennom kontemplasjon, enn oppleves gjennom interaksjon.

Eksklusive, inklusive og kommersielle representasjoner

Institusjoner i det jeg har vagt å innlemme i denne diskursive konstruksjonen som jeg kaller modernismediskursen, er private galleri og museer som enkeltvis sorterer under et eller flere av Solhjells kretsløp, det kommersielle, eksklusive og inklusive (Solhjell 1995).

I det eksklusive kretsløpet, hvor både Astrup Fearnley Museet og Galleri Riis tydelig inngår, formidles og omsettes den mest anerkjente og kunsthistorisk relevante kunsten. Sentrale kunstverk fra norsk og internasjonal samtid monteres ved ulike regigrep; for eksempel *estetiserende regi*, hvor kunstverkene monteres slik at de danner harmoniske mønster på veggen, *karismatisk regi*, med vekt på at hvert enkelt kunstverks aura alene skal virke inn på betrakteren, eller *markedsførende regi*, hvor verkene monteres etter verdi, og de mest verdifulle gis den mest iøynefallende plasseringen (Solhjell 1995). Regigrepene brukes bevisst for å hente fram ideen om kunsthistorisk, kunstrelevant, sosial og økonomisk verdi. Rommene spiller på den idealtypiske hvite kubens aura, og dets evne til å ta fokus vekk fra rommets kommersielle aspekt. For Galleri Riis, som jo først og fremst er et sted hvor kunst skal omsettes på et markeds, fungerer det nøytrale, men eksklusive rommet som garanti for kunstens verdi som investeringsobjekt i et marked av kjøpesterke samlere, og understøtter deres symbolske og økonomiske agenda for den.

– here we have a social, financial, and intellectual snobbery which models (and at its worst parodies) our system of limited production, our modes of assigning value, our social habits at large. Never was a space, designed to accommodate the prejudices and enhance the self-image of the upper middle classes, so efficiently codified” (O’Doherty 1999: 76).

Galleri Henrik Gerner på sin side framstår som et galleri som også er i høyprismarkedet, men ikke med de høyeste prisene eller de høyest anerkjente kunstnerne som ved Astrup Fearnley Museet. Her er målet å selge mange kunstverk til lavere pris, til en stor gruppe av mindre kjøpesterke privatpersoner og bedrifter. Her formidles færre nasjonalt, men desto flere lokalt og regionalt anerkjente kunstnere til publikum. Kunsten monteres tettere sammen på vegg, og mister således noe av den symbolske verdi verk får gjennom den mer luftig og eksklusiv karismatisk montering som Galleri Riis gjerne gjennomfører. Allikevel er det tydelig at galleriet simulerer den hvite kubens idealer for å ilegge seg dette rommets aura, autoritet, og symbolske kapital.

Astrup Fearnley Museet fokuserer, som ethvert moderne museum i dag, spesielt på forholdet til publikum, evnen til å skape interesse i den norske offentligheten og sette Museets virksomhet på dagsorden. Denne strategien følges opp av museets aktive deltakelse i nettopp kunstoffentligheten, og dets tilrettelegging av nyskapende formidlingsmetoder³³. Museets ytre arkitektoniske framtoning, med inngangspartiet nær fortausplan, signaliserer også denne inklusive holdningen. Her må man ikke, som ved de eldre bygningene til Nasjonalgalleriet og Museet for samtidskunst i Oslo, nærmest seremonielt bestige en monumental trapp før en trer inn i museet. Gjennom museets inklusive agenda søker det å nå ut til et stort antall publikum og legger seg på en demokratisk og kunstpolitisk korrekt linje, og imøtekommer det den nåværende direktøren ved Louisiana utenfor København beskriver som et museums moralske side, ”... å formidle kunsten til så mange som mulig”³⁴.

Samsvar mellom rom og diskurs

Den hvite kuben, med tilblivelseshistorie fra forrige århundre, har en sterk posisjon også i samtiden i feltet for begrenset produksjon. Slik jeg ser det, tror Galleri Riis, Astrup Fearnley Museet og Galleri Henrik Gerner på rommets defineringsmakt og evne til å gi kunsten symbolsk og dermed også økonomisk verdi. Rommets sentrale agenda benyttes for å gi de utstilte objektene aura, et tidløst skjær og en blivende verdi, både symbolsk, politisk og økonomisk. Økonomisk garanterer rommet for verket som et investeringsobjekt. Politisk henviser det til en særlig sosial gruppe eller klasses verdier om noe eviggyldig og eksemplarisk. Symbolsk gir rommet kunsten verdi som en garanti for at verket er et mesterverk.

”Den hvite kube installerer en slags opplysningsæstetik” (Sheikh 2002:364). Rommet er lyset – det opplysende – og kunsten det dunkle, mørke og mystiske og vinduet til sjelen. Når rommet, som opprinnelig var for den mediespesifikke, abstrakte, autonome kunst, fortsatt er sentralt i dag, også for samtidens bråkete og ”urene” kunst, avdekkes en søken mot et etablert rom som garanterer for kunsten, og forstås av kunstnere og publikum uten oversettelse eller forklaring. Det utstilte derimot, krever fortsatt forklaring i rommet. Valg av rom bestemmes slik like mye av diskursen som av kunstverkene.

5.3 Avantgarde kunstinstitusjoner og kunstprosjekter, og ”det virkelighetsnære rom” som forståelsesramme

Som i de to foregående diskursene vil jeg gjøre rede for relevante begreper, og her også den stedspesifikke kunstens historie. Det er fordi denne historien er sentral å ha med for å kunne avdekke

³³ Museumsverter, mobilformidling, kunstklubb for barn, studierom for publikum m.m.

³⁴ Poul Erik Tøjner, intervju i Morgenbladet 13.februar 2004.

det jeg kaller ”det virkelighetsnære rom” i avantgardediskursen. Institusjonene og prosjektene Kunstpassasjen på Jernbanetorget T-banestasjon, Refleks i Moss og Kunstneriske Forstyrrelser i Nordland som jeg undersøker i diskursen, presenteres deretter, med fokus på utstillingsrom og kunstneriske og instrumentelle ambisjoner. Til slutt følger presentasjonen av diskursen gjennom avdekking av tekster og tegn som peker mot dens hovedrepresentasjon.

Samtidens avantgarde

Betegnelsen ”kunst i det offentlige rom” er for mange synonymt med utsmykking av byrom og arkitektur. Men kunst i offentlige rom er også den kunst som opererer tidsavgrenset, situasjonistisk, sosialt og diskursivt i lokale urbane og rurale miljøer. Det er ingen ny tendens at kunsten tar i bruk alternative rom utenfor institusjonen. Før 1700-tallet, da kunst enda ikke var skilt ut som et selvstendig område med sine spesielle verdier, og avgrenset gjennom kunstinstitusjonen, ble det vi i dag anser som kunst utstilt utenfor ”kunstinstitusjonen”, i kirker, på gater og torg. På 1800-tallet tok kunstnere også i bruk bokhandlere og rammeforretninger som utstillingsrom. Riksgalleriet fra 1953 (fra 1992 kalt Riksutstillinger) arrangerte i mange år utstillinger ”hvor som helst”, og iscenesetter fortsatt utstillinger i klasserom. Mange kafeer har utstillinger, uten at det vekker noen særlig interesse i seg selv.

Begrepet avantgarde er, som vi har sett tidligere i denne oppgaven, tømt for mening av teoretikeren Peter Bürger (1998). I følge ham er det avantgarde prosjekt institusjonalisert, og ny avantgarde strømninger er derfor kun ekko av tidligere verk og praksiser. Men, også som tidligere framsatt i oppgaven, er Hal Foster mer positivt innstilt til at det avantgarde i kunsten også i dag fyller sin funksjon, og tilfører kunsten og kunstfeltet nye aspekter, blant annet gjennom en ny problematisering av utstillingsrommet. Den nye neoavantgarden, som Foster betegner avantgarde kunstnere fra 1990-tallet, fortsatte å gå i front og skaper utvikling, som en viderefører av tidligere avantgarde strømningers praksiser. “...the avantgarde project in general develops in deferred action. Once repressed in part, the avant-garde did return, and it continues to return, but it returns from the future: such is its paradoxical temporality” (Foster 1996: 29).

Tilbakeblikk på den ”stedspesifikke” kunstens historie

Den hvite kuben kan sies å være en fornektelse av noe stedsspesifikt, den løfter kunstverket ut over tid og sted, og blir derfor noe ”u-topisk”. Den såkalte ”stedspesifikke” kunst, uttrykker en tro på at kunst *hører til et sted*, og dette er et forhold som den hvite kuben fornekker.

Som performance og installasjonakunst kom den steds spesifikke kunsten til i kjølvannet av den mediespesifikke kunstens kollaps på 1960- tallet. Siden da har denne kunsten gjennomgått flere endringer. Miwon Kwon presenterer i boken "One Place After Another" (2004) en kronologisk utvikling av det han kaller tre paradigmer i den stedsspesifikke kunstens utvikling fram til i dag; den fenomenologiske, den institusjonskritiske (sosiale/institusjonelle) og den diskursive. Til tross for hans kronologiske framstilling understreker han at stadiene ikke er lineære, men at de er konkurrerende definisjoner som overlapper hverandre fra sin tidligste fase og fram til i dag.

Thus the three paradigms of site specificity I have schematized here – phenomenological, social/institutional, and discursive – although presented somewhat cronologically, are not stages in a neat linear trajectory of historical development. Rather, they are competing definitions, overlapping with one another and operating simultaneously in various cultural practices today (Kwon 2004:30).

Den fenomenologiske fasen

Den stedsspesifikke kunstens første fase fra 1960-tallet fremstiller han som den fenomenologiske (Kwon 2004:2), og kritikk av troen på modernismens isolerte og egenmektige meningsproduksjon sto da sentralt. Kunsten de-materialiseres i et forsøk på å unnsnippe prinsippet om kunst som ideelle, flyttbare gjenstander og uavhengig av tid og sted. Det nye urene og ordinære rommet i hverdagen (of the everyday) forstyrret den "nøytrale" og ideale hvite kubens. "...The space of art was no longer perceived as a blank slate, a tabula rasa, but a real place" (:1). Stedsspesifikk kunst hadde nå, slik han beskriver det, fokus på etablering av et udelelig forhold mellom kunsten og stedet, og publikums fysiske tilstedeværelse var påkrevd for å fullføre verket. Avantgarden relokaliserte slik hvor mening i kunsten kunne dannes, og utfordret modernismens forhold til kontekst. Neoavantgarden utfordret tradisjonelle medier, som maleri og skulptur og den institusjonelle settingen . Kunstnerne begynte å initiere aksjoner i virkelige rom og tid, og gjorde fenomenologiske tilnærminger til fysiske plasser, sted og arkitektur, skriver han. Kunsten inntok blant annet avsidesliggende landskap og gjorde inngrep i naturen, gjennom kunstformen "Environmental Art".

Den institusjonskritiske fasen

Fase to i denne utviklingen, på 1960 og 70-tallet, beskriver Kwon som den institusjonskritiske fasen. "...various forms of institutional critique and conceptual art developed a different modell of site specificity that implicitly challenged the "innocence" of space and the accompanying presumption of a universal viewing subject" (:13). Fokus er skiftet fra selve kunstverket til det institusjonelle og regulerende rammeverk som kunsten presenteres innen for. Den institusjonskritiske kunsten forsøkte å

avsløre institusjonen og dens rammer som historisk lokalisert og kulturelt avhengig, og å bryte ned forestillingen om en tidløs romlig standard. Hovedformålet var å avsløre den hvite kubens føringer og begrensninger definert av nettopp den regulerende og etablerte kunstinstitusjonen.

Den diskursive fasen

Tredje fase, skriver Kwon, handler om den stedsspesifikke kunsten slik den framtrer i samtidskunsten fra 1990- tallet, og pågår i dag. Den defineres som en diskursiv prosessorientert fase, som initieres, produseres og avvikles utenfor det tradisjonelle kunstrommet, og ses i sammenheng med den omfattende samfunnsorienteringen i kunsten, mot verden utenfor den hvite kubens og hverdagslivet. Her innlemmes en kritikk av kulturfeltet som inkluderer ikke-kunst-steder, ikke-kunst-institusjoner og ikke-kunst-tema, og kunsten forsøker å integrere kunst mer direkte inn til den sosiale verdenens problemer og problemstillinger, som økologiske, sosiale og kulturelle. Kunsten blir slik en av mange former for kulturelt arbeid. Samtidens stedsspesifikke kunst synes derfor, skriver Kwon, å være mindre opptatt av tidligere fasers fokus på estetiske og kunsthistoriske problemstillinger (:24). Gjennom en slik nedbryting av kunst som eksklusiv og elitistisk, og av modernismens avgrensning mot den sosiale hverdagsvirksomheten, legges det nå til rette for at offentlige steder utenfor kunstinstitusjonen, både fysisk og intellektuelt, kooptes i kunstproduksjonen.

Den tidlige stedsspesifikke kunstens fase utfordret den hvite kubens ved å insistere på at kunsten hører til et sted. I utviklingen videre derimot, skriver Kwon, synes det som om den stedsspesifikke kunsten forsvarer mobilitet og nomadisme (:31). Kunstnere reiser mer enn noen gang, og denne mobiliteten av kunsten redefinerer radikalt kunstens status, kunstnerrollen og forholdet mellom kunst og rom. Den utfordringen av utstillingsrommet som foregikk på 1960/70- tallet, påpeker han, synes større i dag enn tidligere. "... this move away from a literal interpretation of the site, and the multiple expansions of the site in locational and conceptual terms, seem more accelerated today than in the past" (:30). Fenomenet er omfavnet av mange sentrale agenter i feltet for begrenset produksjon, som kunstnere, kuratorer og kritikere. Den samtidige sosialt orienterte stedsspesifikke kunsten interagerer gjerne med publikum i kunstproduksjonen, og denne holdningen til publikum kan forstås som et middel som skal styrke kunstens mulighet til å trenge gjennom organiseringen av andre samfunnsfelt.

Det "virkelighetsnære" rommet

Det er i dag få kunstinstitusjoner i Norge som opererer fullstendig uten et fast og materielt utstillingssted. Men Riksgalleriet, og dets etterfølger Riksutstillinger, har fungert slik i mange år. Det samme gjelder Landslaget kunst i skolen, og selskapet Kunst på arbeidsplassen. På 1990- tallet vokste

det fram en slik ambulerende virksomhet i avantgardistisk ånd på ”den nye kunstscenen”. Land Art har vært praktisert i Norge siden tidlig på 1990-tallet, blant annet gjennom prosjektet Hem-Art på Hamar i 1997.

Andre steder i verden, finnes det institusjoner som opererer uten et fast materielt utstillingsrom. Det vil si et organ som opererer institusjonelt gjennom et etablert sett av normer og adferdsmønstre for kunstpresentasjon, utenfor et fast materielt visningssted. Den Londonbaserte institusjonen ”Artangel” er et eksempel på dette. I en artikkel i tidsskriftet ”Kunst” skriver Therese Weier at Artangel fungerer ”...som en modell for en ny måte å organisere kunstnerisk aktivitet på” (Weier 2005:25). Videre skriver hun at Artangel siden 1990-tallet har vært en pioner for en ny måte å samarbeide med kunstnere og engasjere publikum på. Institusjonen jobber konsekvent og bevisst bortenfor veggene til museer og gallerier, og også andre rom kunsten opererer i, som teaterscener og kinoer. Gjennom samarbeid med internasjonalt anerkjente kunstnere opererer Artangel institusjonelt utenfor faste presentasjonsrammer, og forsøker å fremme undersøkende og overbevisende måter å uttrykke ideer i relasjon til det lokale stedet.

Til tross for at den stedsspesifikke kunsten i Norge ikke presenteres totalt i en kunstinstitusjon med en slik nomadisk romlig strategi, foregår mange eksempler på organisering av denne kunstpraksisen, både gjennom offentlig initierte faste kunstsatsninger, som ”Broken Column” av Anthony Gormley³⁵ i Stavanger. Forløperen til satsningen var hans midlertidige utstilling ”Another Place” på Solastranden i 1998. Andre eksempler er etablerte kunstinstitusjoner og biennaler, som skulpturbiennalen på Stenersenmuseet i 2006, hvor blant annet området utenfor ble brukt som kontekst for utstillingen som bar tittelen ”Site Specific Art”, utstillingen ”Border Art” på festningen i Halden i regi av Østfold Kunstnersenter 2005, utstillingen ”Transit” i et supermarked på Svinesund i regi av Galleri F15 og Konsthallen Bohusläns Museum 2001.

Jeg velger å bruke betegnelsen det ”virkelighetsnære” rom, om den type stedsspesifikk kunst som produseres i en hverdagsoffentlighet hvor ”den lukkede og nøytrale ideologi”, som O’Doherty beskrev i den hvite kube, er fraværende. Kunsten inngår, gjennom slike rom, i nye sammenhenger, på steder med en eller flere iboende funksjoner og diskurser, og kunsten får betydning utenfor sine egne konvensjonelle rammer, i ”...det alment synlige og den hverdagslige betydningsproduksjon” (Sheikh 2002: 378). Det er i denne sammenheng viktig å understreke at det i det virkelighetsnære rom framkommer mange former for kunst, medier og praksiser, også av mer tradisjonell, formal og modernistisk art, som i ovenfornevnte ”Broken Column” i Stavanger, med Gormleys skulpturer og

³⁵ Antony Gormley har, i samarbeid med Stavanger kommune, plassert 23 identiske jernskulpturer, basert på kunstnerens egen kropp, på ulike stedsspesifikke og høydebestemte plasseringer mellom Rogaland Kunstmuseum og et skjær ved Stavanger havn. www.stavanger.kommune.no .

gjennom Skulpturlandskap Nordland, som også presenterer modernistisk skulptur i virkelighetsnære rom, her naturlandskap. Det ”virkelighetsnære” rommet, med sine betingelser og diskursive representasjoner, peker ikke automatisk, som det etablerte kunstrommet, mot kunsten. Her må kunsten gjøres tydelig gjennom ulike kunstteoretiske og kunstdiskursive paratekster, og representasjoner.

Presentasjon av de ulike prosjektenes ”virkelighetsnære” rom

I Nordland fylke finnes ingen museer for samtidskunst, og på kommunalt nivå finnes få tilrettelagte visningssteder for denne kunsten. Prosjektet Kunstneriske forstyrrelser har tatt tak i denne situasjonen, og istedenfor å bygge en ny materiell institusjon for kunsten, tuftet på et tradisjonelt museumsbygg, på et bestemt sted, valgt å ta i bruk lokale plasser og steder (stort sett uterom) som kontekst for kunstproduksjon og presentasjon. Denne strategien begrunnes med at mange kunstnere i dag arbeider med former og uttrykk som ikke gjør krav på den tradisjonelle og institusjonelle hvite kuben, men heller søker alternative rom utenfor, i tradisjon med neoavantgarden på 1960 og 70-tallet.

Vi kan tenke nytt i forhold til visning og presentasjon av kunstverk og bruker rom utenfor etablerte kunstinstitusjoner. Dette kan være andre former for kulturarenaer som kinoer, teater- og konsertscener, eller offentlige steder som torg, parker og møteplasser. Kjøpesenteret, industrilokalet og det rene gatenivå er også aktuelle. Bruk av virtuelle rom er en annen løsning³⁶.

Gjennom Kunstneriske Forstyrrelser er et tyvetalls kunstprosjekt realisert i perioden 2003 til 2005, på ulike steder i fylket. Noen av disse var kun temporære, mens andre har en permanent karakter. Eksempler på rom som er tatt i bruk, er samfunnshus i et lite lokalsamfunn (Bolga), en badstue, et utvalgte hjem, et tilrettelagt verksted og sentrum (Hemnesberget), en lokal radiostasjon (Svolvær), en rasteplass og et filmteater i et lokalt rådhus (Svolvær), utenfor en lokal Rimibutikk (Stamsund), en nedlagt skolebygning (Sørfinnset), et punkt langs en lokal vei (Tranøy), en molo og et kjøpesenter (Bodø) og et lokalt galleri (Nyksund)³⁷.

Kunstpassasjen i Oslo ble initiert av Oslo T-banedrift og en kunstnerisk konsulent³⁸ som var ansatt av Oslo T-banedrift i arbeidet med å komme opp med et godt konsept for passasjen. Astrup Fearnley Museet for Kunst ble etter hvert involvert som samarbeidspartner. Det nye kunst- og samarbeidsprosjektet åpnet i september 2004, og har i perioden fram til midten av november 2005 gjennomført tre utstillinger. Prosjektet skulle i første omgang drives som et ettårig prøveprosjekt, men

³⁶ Nordland fylkeskommune, kulturetaten, i invitasjon til alle fylkets kommuner om å delta i prosjektet, sendt ut våren 2002

³⁷ www.kunstneriskeforstyrrelser.no

³⁸ Per Gunnar Tverbakk. Han er også kunstner og tidligere leder for Kunstneriske Forstyrrelser i Nordland.

prosjektets kontaktpersoner skriver i en pressemelding: ”Intensjonen er å etablere passasjen som fast arena for skiftende kunstutstillinger av ulik type og varighet, spesielt tilpasset dette unike stedet”³⁹.

Det konkrete rommet, en passasje mellom to stasjoner, har to brede åpninger, og mellom disse er to tjue meter lange vegger hvor kunsten vises. Veggene ble utstyrt med glassmontre, videoprojektorer, sensorer og andre utstillingstekniske elementer under utstillingene som til nå er gjennomført. Passasjen transformeres til et alternativt rom for kunst, og publikum møter kunsten, bevisst eller ubevisst, uten at en selv har oppsøkt den. Ved den ene åpningen ble det montert en flatskjerm med informasjon til publikum, og den fungerte således som en paratekst (peker) mot kunsten.

I februar 2006 ble det tilrettelagt en egen kunstutstilling i offentlige byrom i Moss. Utstillingen kom i stand gjennom et samarbeid mellom Moss kommune, Østfold fylkeskommune, og lokalt næringsliv. Kunstfaglig ansvarlig for gjennomføringen var ledelsen ved kunstbiennalen Momentum. Rom og steder som ble tatt i bruk strakte seg over tre deler av byens sentrum. En enorm hvit møllevegg i et sentrumsnært industriområde, nær parkeringsplasser og den nedre del av byens kommersielle sentrum, en park mellom byens gågate og kirke, og en hovedinngang til byens nye kjøpesenter, som på denne tiden var under oppføring. Hovedinngangen vender mot en rundkjøring, der fire gateløp møtes. Ingen tydelige informasjonsplakater eller andre paratekster var montert i nærheten av kunsten, og den måtte derfor tale for seg selv i byrommet.

Kunsten som presenteres

Da Kunst i Nordland satset på å videreføre det (foreløpig) ferdigstilte prosjektet Skulpturlandskap Nordland, var ønsket å ta tak i en kunst som beskrives som typisk for vår tid: Den relasjonelle, situasjonelle og feltoverskridende kunsten.

Der Skulpturlandskapet var et modernistisk prosjekt med klart definerte skulpturer som gikk i dialog med ulike steder, er Kunstneriske forstyrrelser et prosjekt der kunsten i enda sterkere grad *blir til* gjennom en prosess i møtet med stedet. Ideen i prosjektet er i tråd med det som kan kalles den relasjonelle estetikken som vokste frem på 1990- tallet⁴⁰.

Kunsten i prosjektet kan forstås som den Hal Foster beskriver som den nye neoavantgarde, og som Miwon Kwon teoretisk har strukturert i et tredje, og pågående paradigmat innen stedsspesifikk avantgarde kunst.

³⁹ www.kunstpassasjen.com

⁴⁰ Prosjektets formidlingsrådgiver, Camilla Eeg, i intervju ”Kunsten og stedet – gjensidige forstyrrelser”, www.kulturrad.no.

Deltakende kunstnere har vært både norske og utenlandske, og de fleste begynte sin kunstneriske virksomhet på 1990 eller 2000-tallet⁴¹. Kunstens sosiale egenskaper og interesser for samarbeid og dialog ble prioritert i utvelgelsen. Hvilke kunstnere som skulle arbeide i de ulike kommunene, og hvor i kommunen, ble bestemt av prosjektleder i samråd med kunstneriske rådgivere.

Gjennom ”Kunstpassasjen”, lokalisert mellom to t-banestasjoner på Jernbanetorget i Oslo, ønsket prosjektets samarbeidspartnere å vise nasjonal og internasjonal samtidskunst, gjennom mer formale medier som video, foto, lyd, installasjoner og kombinasjoner av dette. I følge konservator Hanne Beate Ueland ved Astrup Fearnley Museet var begge partene opptatt av å formidle verk som kunne fungere i en passasje, et sted folk går gjennom på vei til jobb eller andre ting⁴². Etablerte kunstneriske uttrykk eller kunstgjenstander som maleri, grafikk, skulptur eller andre objekter ble holdt utenfor.

Kunstnerne som til nå er representert, er alle nasjonalt og internasjonalt anerkjente kunstnere, og det er interessant å trekke fram den tidligere neoavantgarde, og nå ”kjendis- kunstneren” Yoko Ono som en av dem. Hennes nærværelse i prosjektet tilfører det en noe uvanlig dimensjon av internasjonalt ”kjendiseri”, som ellers er lite synlig i det norske kunstfeltet.

På samme måte som for kunstpassasjen ble det satset på dominerende kunstneriske medier som video, lyd og lyskunst i prosjektet ”Refleks” i Moss. Valg av formale medier falt naturlig antagelig fordi utstillingen ble gjennomført på kveldstid gjennom en vintermåned i 2006. Video- og lyskunsten fungerer med mørket om vinteren, de store formatene gjør kunsten synlig, og lyd lar seg høre blant annen ”urban støy” gjennom tekniske virkemidler.

To av kunstnerne som ble vist gjennom prosjektet, Per Maning og Magnus Wallin, er etablerte navn i Norge og Skandinavia, mens den tredje, Eirin Støen, var nyutdannet og i etableringsfasen⁴³.

Utstillingen strakk seg, som ovenfor nevnt, over tre steder i byens sentrum. På hovedinngangene til kjøpesenteret ble det vist et stort videoverk av Manings drøvtyggende ku. I parken, mellom byens kirke og gågate, Støens formale lyskunstverk og på den enorme veggen til byens mølle Wallins computerprodusert bilde og lydverk i enormt format.

⁴¹ Samme kilde som ved note 38.

⁴² Konservator ved AFM, e-post informasjon 1.juni 2006.

⁴³ Jf. pressemelding ”Refleks – kunst i byrom”, Moss kommune februar 2006.

Kunstneriske og instrumentelle ambisjoner

Den kunstneriske ambisjonen, eller målet for Kunstneriske Forstyrrelser var ”å problematisere den lokale konteksten, kunstens kommuniserende evne og funksjon i dagens virkelighet, og på et kunstfaglig nivå diskutere ”site specific” som genre og strategi”⁴⁴. Den underliggende politiske motivasjonen for Kunstneriske Forstyrrelser har hele tiden vært, uttaler prosjektets daværende formidlingsrådgiver i et intervju med Norsk kulturråd, ”...å ta tak i en situasjon der mange små steder i Nordland trues av fraflytting. I denne sammenheng har det vært viktig å integrere et kunstnerisk uttrykk som engasjerer yngre mennesker”⁴⁵. Ambisjonen var også at prosjektet i sin helhet skulle utvikle og utfordre eksisterende interesse og kompetanse i regionen, og styrke og utvikle nye lokale, nasjonale og internasjonale kunstnernettverk⁴⁶.

For prosjektet Refleks i Moss ble den kunstneriske ambisjonen lagt på et høyt kunstfaglig nivå, noe kommunens valg av samarbeid med kunstbiennalen Momentum avdekker. Men gjennom valg av ”fengende” audiovisuelle, computer, lys og lydbaserte verk, avdekkes samtidig et ønske om å kommunisere bredt gjennom kunstmedier som er visuelt engasjerende og godt synlige i bybildet. Den lokalpolitiske motivasjonen for prosjektet var instrumentell, med bruk av kunst i utvikling av den gode by, og kunsten som en utviklende dimensjon her⁴⁷.

Kunstpassasjen har ikke denne kulturpolitiske profilen, men derimot to institusjoners sammenfallende ønske om å satse på kunst for å utvikle sine egne potensialer⁴⁸. Oslo T-banedrift for å tillegge reiser gjennom deres nett en ny dimensjon, og Astrup Fearnley Museet for å formidle kunst i en ny sammenheng utenfor museumsrommet, nå et større publikum og imøtekomme samtidige tendenser i det internasjonale museumsfelt. ”Kunstpassasjen kan betraktes som et ledd i museets ønske om å kommunisere med en bredere publikumsgruppe. Dette nye visningsstedet for kunst er et viktig innlegg i en pågående internasjonal debatt om museumsarkitektur og kunstformidling (Samme fotnote)”.

⁴⁴ Nordland Fylkeskommune, kulturetaten, i invitasjon til alle fylkets kommuner om å delta i prosjektet, sendt ut våren 2002.

⁴⁵ I intervju, ”Kunsten og stedet – gjensidige forstyrrelser”, www.kulturrad.no.

⁴⁶ Nordland fylkeskommune, kulturetaten, i invitasjon til alle fylkets kommuner om å delta i prosjektet, sendt ut våren 2002.

⁴⁷ I informasjonsfolder, ”Sentrumsoffensiven 2004-2008”, Moss Kommune.

⁴⁸ Jf. pressemelding ”Kunstpassasjen på Jernbanetorget T-banestasjon, www.kunstpassasjen.no

Et utvidet publikum

I forhold til publikum lå det i Kunstneriske Forstyrrelsers strukturelle form at de ville kommunisere med og engasjere et helt annet publikum enn de kunstfeltet vanligvis forholder seg til, som det kunstinteresserte publikum, kritikere, skolesektoren og lignende gjerne. ”Det primære publikummet her er det lokale, det er de vi ønsker å komme i dialog med”⁴⁹. Spesielt unge mennesker, og de som ”står i faresonen” for å flytte ut på grunn av mangel på arbeid og kulturtilbud, var målgruppen. ”Ikke minst derfor har det vært et viktig premiss at de kunstneriske uttrykkene skulle engasjere yngre mennesker” (samme fotnote).

Astrup Fearnley Museet gikk inn i prosjektet ”Kunstpassasjen” blant annet fordi de så en mulighet til å nå ut til et stort og nytt publikum. Den funksjonelle og renskårede betongpassasjen, mellom de to perrongene på Jernbanetorget T-bane, er en av Oslos travleste passasjer. I følge T-banens ansatte reiser rundt 70 millioner mennesker i T-banenettet årlig, og daglig bruker ca 30 000 mennesker Jernbanetorgets T-banestasjon⁵⁰. ”Dette er et sted som besøkes av 30.000 personer hver dag, og det var spennende å jobbe med alternative visningssteder for samtidskunst ut over den tradisjonelle hvite kublen i museet”⁵¹.

Moss kommune har, som allerede presisert over, valgt å fokusere på verdien av kunst i det offentlige rom. Målet er nedtegnet i en sentrumsoffensiv for kommunen (2004-2008). I materiale jeg har samlet inn i forbindelse med prosjektet, er det ikke nedtegnet en klar målsetning i forhold til hvilket publikum ”Refleks” henvender seg til. Men gjennom bruken av urbane rom, og, som ovenfor beskrevet, presentasjon av ”fengende” medier, avdekker satsningen en inkluderende profil, og et ønske om å nå ut til et stort publikum som av ulike grunner ferdes i byen.

Den avantgardistiske diskursen

Den etablerte kunstinstitusjonens rom utvides

⁴⁹ Formidlingsrådgiver i intervju ”Kunsten og stedet – gjensidige forstyrrelser”, www.kulturrad.no.

⁵⁰ www.kunstpassasjen.no.

⁵¹ Konservator ved AFM i e-post 1.6.2006.

Alle de tre prosjektene jeg har plassert i en samtidig avantgarde diskurs, med det ”virkelighetsnære” rom som utstillingssted, er drevet fram og omfavnet av sentrale agenter fra kunstfeltet og kunstinstitusjonen, det være seg en respektert og anerkjent kurator og kunstner (Kunstneriske Forstyrrelser), en biennaledirektør (Refleks i Moss) og direktøren for Astrup Fearnley Museet (Kunstpassasjen). Disse representerer høy symbolsk kapital i det eksklusive norske kunstfeltet. Prosjektene er omtalt i lokale og nasjonale aviser og i kunstmagasin, Kunstneriske Forstyrrelser også av internasjonale aviser og tidsskrifter. Kunstfeltets etablerte publikum, dets kunsthistorikere, teoretikere, kunstnere osv. har engasjert seg og vist interesse for prosjektene, i større eller mindre grad. Alt dette er elementer som nettopp bidrar til å legetimere det stedspecifikke ”virkelighetsnære” rommet som kontekst for kunstproduksjon og kunstpresentasjon, og å innlemme rommet i kunstinstitusjonen, til tross for at noen av kunstnerne som opererer på utsiden er opptatt av å *ikke* være en del av kunstinstitusjonen, men å være utenfor. Legitimeringen skjer først og fremst overfor sentrale agenter i kunstfeltet, men trolig også, etter hvert, overfor publikum.

I 2003 utga Office for Contemporary Art (OCA) antologien “New Institutionalism”. I den problematiseres “den nye institusjonalismen” som nå erfares i samtidskunstfeltet. I forordet skriver redaktøren følgende om denne nye tendensen, der kunstinstitusjonen selv tar initiativ til å kooptere avantgarde praksiser, strømninger og utvidelser av det konvensjonelle institusjonelle rommet i kunsten.

First and foremost it seems to involve a situation where the art institution is, so to say, catching up with contemporary art. The working methods of artists have changed, with artists no longer forming their strategies in opposition to a traditional and static institution.[...]This works the other way as well; almost all art institutions now seem to expect artists to be ready to participate in public debate, asking them not only to contribute to workshops, libraries etc, but even commissioning from them criticism of the position of the inviting institution” (Ekeberg 2003:10-11).

Mine tre eksempler synes å ta utgangspunkt i denne nye institusjonalismen i kunstfeltet. Målet synes ikke å være å avskaffe den etablerte kunstinstitusjonens hvite kube, men å tilføre den flere utstillingsrom, gjennom å rokke ved etablerte forestillinger om kunst og kontekst, og prøve ut og etablere alternative forståelsesrammer.

Fra kontemplasjonsrom til sosiale rom. Fra individuell til sosial opplevelse

I et seminar arrangert av Kunsthøgskolen i Oslo, ved kunststipendiat Per Gunnar Tverbakk, i samarbeid med Utsmykkingsfondet for offentlige bygg, 13.-14. september 2006, med tittel ”Hva gjør

kunsten i det offentlige rom?” skrives det følgende om utviklingen i den stedsspesifikke kunsten i samtiden, i en invitasjon på www.khio.no:

De siste ti-femten årene har man kunnet se et stigende antall kunstprosjekter som behandler sosiale og politiske forhold gjennom intervensjoner og aktivistiske tilnæringsmåter utenfor de tradisjonelle kunstforaene. Denne sosiale vendingen innen samtidskunsten utfordrer både den tradisjonelle forståelsen for offentlig kunst som utsmykning, men ikke minst også forestillingen om kunstens funksjon i samfunnet.

Denne sosiale dimensjonen eller vendingen, er særlig tydelig i Kunstneriske forstyrrelser i Nordland. Kunstprosjektene ble ikke autonomt produsert av den inviterte kunstneren eller kunstnerne, men i tett dialog med stedets lokale innbyggere og rådende sosiale, kulturelle eller økonomiske forhold. Den klassiske forestillingen om kunst skapt av et skapende geni er utfordret av en sosial skapelsesprosess der publikums deltakelse er en forutsetning for verket.

I kunsten som ble presentert gjennom Refleks og Kunstpassasjen, kom ikke den sosiale vendingen til syne først og fremst gjennom avantgarde estetiske praksiser, men gjennom situasjonelle verks inntreden i urbane rom og lokaliteter, på sosiale steder i hverdagen der folk ferdes og møtes, og gjennom røkking ved etablerte forestillinger om kunst og kontekst. Prosjektene representerer det som i antologien fra Office for Contemporary Art i Oslo presenteres som ny- institusjonalisme, og institusjonell kooptering med kunst i uvante rom.

Kunstens inntreden i offentlige rom som representasjon av kulturpolitisk velvillighet

Den offentlig norske kunstpolitikken er en sentral aktør som tar opp i seg utviklingen i kunstfeltet, og er i mange tilfeller den hovedinstans som gjør det økonomisk mulig å produsere kunstutstillinger i virkelighetsnære rom, blant annet gjennom Norsk kulturråd. Det som generelt særmerker Kulturrådets midler er at de primært går til nye kunstneriske uttrykks- og formidlingsformer, og at midlene tildeles ut fra skjønnsmessige vurderinger foretatt av et faglig utvalg, på faglig kunstnerisk grunnlag⁵².

Fra 2000 igangsatte Kulturrådet det treårige prosjektet ”Rom for kunst” (2000- 2002). Prosjektet hadde som mål å komme de nye romlige behovene innenfor nyskapende og eksperimentell samtidskunst fra 1990- tallet i møte, gjennom å få kunnskap om, og skape debatt om hva som kan gi gode produksjons- og visningssteder for kunst. Satsingen videreføres fra 2003 av Norsk kulturråds avsetning til kulturbygg.

⁵² www.kulturrad.no

I den siste Kulturmeldingen (St.meld. nr. 48, 2002-2003, "Kulturpolitikk fram mot 2014"), som er kulturfeltets rettesnor for framtidig kulturpolitiske satsninger og føringer⁵³, understrekes det at det må tas høyde for situasjonen slik den er i samtidskunsten, med blant annet prosjekt i rom utenfor de tradisjonelle kunstrom. Uten institusjonelt ankerfeste er denne kunsten avhengig av offentlig prosjektorganisering påpekes det der.

Den nordiske kulturpolitiske modellen er preget av høy grad av institusjonalisering, skriver Jørgen Langdalen, Christian Lund og Per Mangset, i et innledende kapittel i rapporten Norsk kulturråds årskonferanse 1998 (Norsk kulturråd, rapport nr. 14). Men, påpeker de videre, har det den senere tiden kommet til en stadig større dreining mot tidsavgrenset prosjektstøtte til kunsten. "Før var kulturrådet mer eller mindre alene om å yte tidsavgrenset prosjektstøtte.[...]Nå dreies hele det offentlige støttesystemet til kunstformål i retning av prosjektstøtte" (samme kilde). Til tross for at mange aktører i kunstfeltet ønsker seg et sterkt institusjonelt system, framhever de at mange unge avantgarde kunstnere, som blant annet er kritiske til "tilstivnede kunstinstitusjoner", ønsker slike reformer velkomne, og ser muligheter til kunstnerisk sysselsetting og utfoldelse gjennom fri prosjektstøtte (samme sted). En positiv holdning til dreiningen kan i tillegg være at flere sentrale kunstsakkyndige portvoktere (kuratorer, kritikere m.fl.) vil være positive til endringen ut fra hensynet til kunstnerisk kvalitet, skriver de videre.

Prosjektene Kunstneriske forstyrrelser i Nordland og Refleks i Moss er begge muliggjort gjennom denne type velvillig innstilling fra offentlige organer til å støtte tidsavgrensede kunstprosjekter. Moss kommune mottok støtte fra Utsmykkingsfondet til en utredning som skulle gi rammer og føringer for hvordan byen kan benyttes og ha forutsetninger for å være en arena for kunstneriske opplevelser⁵⁴. Selve gjennomføringen av prosjektet Refleks ble initiert med utgangspunkt i utredningen, og finansiert med støtte fra lokale og fylkeskommunale bevilgende myndigheter, samt lokalt privat næringsliv.

Inklusive og eksklusive representasjoner

Refleks i Moss, Kunstpassasjen i Oslo og Kunstneriske Forstyrrelser i Nordland ble alle tilrettelagt med utgangspunkt i målet om å presentere kunst for et stort og utvidet publikum, på steder der større eller mindre folkemengder ferdes. Deres holdning representerer sentrale målsetninger i det inklusive feltet, som "økt bruk av kunst" og "økt interesse og forståelse for kunst" (Solhjell 1995: 29). To av

⁵³ For at Kulturmeldingen skal få reell verdi må den først følges opp av stortinget.

⁵⁴ Jf. pressemelding fra Moss kommune, 29.10.2004.

prosjektene, Kunstneriske forstyrrelser og Refleks, orienterer seg også mot, som nok et typisk trekk i det inklusive feltet, den offentlige kulturpolitikk, og deres uttalte fokus på ny og eksperimentell samtidskunst, og undersøkning av behovet for nye arenaer, både innenfor det prosjektbaserte og det institusjonelle kunstfeltet (St.meld. nr. 48, 2002-2003, "Kulturpolitikk fram mot 2014").

Hvert enkelt kunstprosjekt produsert lokalt gjennom Kunstneriske Forstyrrelser skulle berøre aktuelle tema for det enkelte samfunnet, og målet var at kunstnerne og lokalsamfunnets innbyggere og aktører gjensidig skulle bruke og berike hverandre. Dette er en strategi som ble utviklet av det svenske Riksställningar allerede på 1970-tallet. Et eksempel på denne gjensidige dialogen i utviklingen av et kunstprosjekt er performancegruppen "Baktruppens" prosjekt "Turisten" i Stamsund. Stamsund er et fiskevær i Lofoten som har opplevd storhetstider og nedgangstider. I dag preges stedet av fiske som fortsatt hovedgrunnlag, men lokalsamfunnet har også satset på kultur. Den norske performancegruppen kom til Stamsund gjennom prosjektet, og ble presentert for stedets ulike særegenheter og sosiale og kulturelle tilbud. Gruppen inviterte stedets innbyggere til å delta i en spørreundersøkelse og slik tegne et bilde av tilstanden på Stamsund. Da undersøkelsen ble offentliggjort ble også en to og en halv meter høy skulptur, framstilt som "Den hvite mann i Afrika", avduket. Nå skulle innbyggerne stemme over om de ville beholde den eller ikke. Dersom de stemte mot å beholde skulpturen, skulle den umiddelbart senkes i havet utenfor kaia. De (var høflige og) stemte for, og den ble beholdt. Eksempelet viser en tendens i den stedsspesifikke kunsten hvor publikum deltar i den kunstneriske prosessen.

Det å innta rom utenfor kunstinstitusjonens konvensjonelle rom er i seg selv en handling som kan virke ekskluderende selv om en underliggende ide er å inkludere. Kunsten er flyttet fra en kjent og forventet forståelsesramme, hvor ulike kjente paratekster, scenografi og regi peker mot kunsten. Forståelsen av kunst i urbane og rurale rom utfordres i den "fremmede" forståelsesrammen uten slike oversettende pekere.

Kunsten som presenteres gjennom Kunstneriske Forstyrrelser i Nordland, representerer avantgarde stedsspesifikke tendenser i kunstfeltet som vokste fram på 1990-tallet, og som strider med en allmenn modernistisk oppfattelse av kunstens vesen. Den kan virke ekskluderende for uinnvidde, og de som enda ikke har fortrolighetskunnskap eller interesse for denne type kunst. At to kunstnere gjennom Kunstneriske Forstyrrelser iscenesatte et "raveparty" i en kommune, eller at to lydkunstnere brøt seg inn på den lokale radiostasjonen i Lofoten, og sendte lydopptak fra deres opphold i ukjent land, er sannsynligvis ikke i utgangspunktet innlysende eller akseptert som kunst av alle.

Et annet typisk trekk fra det eksklusive feltet er hvordan prosjektene gjennomgående forholder seg til det såkalt internasjonalt og nasjonalt anerkjente feltet, mens kunst som representerer det formale og mediespesifikke er ekskludert.

Samsvar mellom romtype og diskurs

Gjennom representasjoner i kunstfeltet som peker mot en samtidig holdning til romlig forståelsesramme og kunst, har jeg forsøkt å avdekke hvordan de ulike partene i hvert av de tre stedsspesifikke satsningene inngår i ulike samarbeid i og rundt det kunstinstitusjonelle feltet, og utfordrer det hegemoniske galleri og museumsrom. Prosjektene ulike støttespillere avdekker en vilje til å tenke nytt og tilpasse seg de nye kunstneriske strømninger som kom til fra 1990-tallet, og denne gruppens behov for en utvidelse av kunstinstitusjonens hegemoniske rom.

Rommets karakter skiftes fra det høyverdige og lukkede til det virkelighetsnære og åpne, der alle steder og geografier er mulige, og hvor lokaliseringen i seg selv har flere lag av representasjoner som peker mot andre underdiskurser utenfor kunstfeltet. I stedet for å innordne seg det offentlige rommet, og dets ulike diskursive formasjoner, etableres kunstneriske deloffentligheter, og det som teoretikeren Nicolas Bourriaud (2002) kaller sosiale ”mellomrom”. ”Kunsten baserer seg på andre premisser for deltakelse og intervensjon i et ”fritt rom” som oppfordrer til samhandling” (:16). I dette rommet skifter kunstneren rolle fra å være primært skaper til å bli aktør i et sosialt felt, og et større publikum møter kunst på ukonvensjonelle steder uten kunstinstitusjonens tradisjonelle og oversettende paratekster. Prosjektene er på mange måter risikofylte eksperimenter, som søker å pløye ny mark etter inklusive mottoer som ”alle har rett til kunst” og ”kunsten ut til alle”. I realiteten har jeg funnet to diskurser her: En ”avantgarde” og en ”kunstpolitisk inkluderende”, og disse ser, i min diskursive framstilling, ut til å passe godt sammen i en samtidig avantgarde kunstromdiskurs. Det interessante i så måte er at den kulturpolitisk inkluderende holdningen samsvarer med avantgardens selvopfatning om å være ikke-konvensjonell, og også med deres ide om at kunsten ikke kun hører til i den ”tid- og stedløse” hvite kuben.

5.4 Den postmoderne situasjonen med transformasjon av nedlagt industri til postmoderne kunstinstitusjoner og vår tids ”urene” hvit kube

I den industrialiserte verden med åpen markedsøkonomi og skifte fra industrisamfunn til servicesamfunn, fra industri til serviceinstitusjoner, og urban regenerering har, og er, byutvikling diskutert og debattert. I flere byer hvor industriens glansperiode er over har kunst blitt ansett som en

mulighet for økonomisk grunnlag og nytt liv. Troen på at kunstinstitusjoner skaper lokale, regionale og nasjonale ringvirkninger, i form av handel og arbeidsplasser, økt tilflytting og lokal tilhørighet og identitet har rettfærdiggjort store satsninger. I Norge ser vi denne tendensen til ”opplevelsesøkonomi” både i utviklingen av Bjørvika hvor en ny opera bygges, og Tjuvholmen i Oslo hvor en ny kunstinstitusjon planlegges bygget. Men med industriens reversering flytter også kunst og kultur inn i bestående, men nedlagte industrihaller, og større eller mindre tekniske og arkitektoniske inngrep gjøres for å tilpasse bygget den nye funksjonen. Eksempler på dette er Bomuldsfabrikken i Arendal, Blaafarveværket på Modum, Seilduksfabrikken i Oslo, USF i Bergen, Rørosmuseet, Industrimuseet på Rjukan og Trafo i Asker, som alle er regenerert fra sine opprinnelige industrielle funksjoner til fordel for kunstutstillinger.

Tate Modern, i den gamle Bankside Power Station i Southwark i London er *det* mest sentrale europeiske eksempel på trenden. En enorm turbinhall er omgjort til en moderne *scene* for samtidig billedkunst. Rooseum i Malmö⁵⁵, som fikk tilhold i lokaler som tidligere ble brukt av Malmö's dampturbinverk, er et sentralt skandinavisk eksempel. Det samme gjelder kulturscenen Röda Sten i Gøteborg og Kabelfabriken i Helsinki, som er bygget om og utviklet til et kulturhus, med blant annet flere gallerier.

I Norge åpnet kunstneren Morten Viskum Vestfossen Kunstlaboratorium i 2003. De enorme lokalene på 2000m² var tidligere industrilokalene til nå nedlagte Vestfossen Cellulose. På Jevnaker i Oppland fylke ligger Kistefos- Museet, i det tidligere A/S Kistefos Træsliberi. Fra 1996 er de gamle industrilokalene omgjort for å huse et industrimuseum, og i 1999 fikk museet en kunsthall i tresliperiets gamle fabrikkhall Nybruket. Her holdes det årlige utstillinger fra mai til september. Et annet sentralt eksempel fra Norge er Tou Scene i Stavanger. Her har billedkunstnere, arkitekter og musikere flyttet inn i det gamle Tou Bryggeri i utkanten av Stavanger sentrum. I 2006 er scenen i ferd med å etablere seg som en permanent og profesjonelt drevet kunstinstitusjon. Den kunstnerdrevne, og vel etablerte institusjonen, Unge kunstneres samfunn (UKS), flyttet i 2004 fra lokaler i et etablert kontor og forretningsområde sentralt i Oslo, til en nedlagt industrihall i Lakkegata på Oslos østkant, en litt slitt bydel under revitalisering.

Postmoderne kunst og dens søken ut av den hvite kuben

Fra avantgarden i forrige århundre, og videre inn i vår tid er den modernistiske teorien om kunst utfordret av en postmoderne teori om en ”grenseoverskridende”, pluralistisk og hybrid kunst, som søker ut av de ”rene” og mediespesifikke sjangere, og ut av det ”nøytrale” og ”lukkede”

⁵⁵ Stiftelsen Rooseum oppløses høsten 2006 etter en turbulent tid. Hva som videre skjer med kunsthallen er pr. dato usikkert.

utstillingsrommet. Den postmoderne teorien om billedkunst, slik jeg bruker den her⁵⁶, ble brukt allerede om amerikansk kunst fra Pop Art til Performance, og dekker det som ellers ofte kalles neoavantgarde, subversive tendensene i litteratur, kunst og musikk i slutten av 1950 og i 1960-årene (Bø- Rygg 2002). I postmoderne billedkunst, brytes det tradisjonelle hierarkiet og det lave og urene erstatter modernitetens måte å forstå kunsten på som et autonomt, høyt, rent og konsekrent uttrykk produsert for et ”lukket og nøytralt” galleri, slik O’Doherty har beskrevet det.

Den postmoderne kunstens åpning opp mot omverdenen utfordret ikke bare kunsten, men også den hvite kubens, og dens forutinntatte og bestemte ideologi og konnotasjoner. På 1960-tallet erstattet avantgarden ordet galleri med det mer generelle ordet ”space” (rom) (Nairne 2004). Ønsket var å unngå ordet ”galleri” på grunn av dets referanse til hierarkiske og formelle struktur. Betegnelsen ”space” skulle flytte fokus fra kunst som vare, til kunst som handling og opplevelse. Utviklingen av nye rom, kom av nye kunstneriske konseptuelle og prosessuelle praksiser og aktiviteter som ikke passet i tradisjonelle og forutbestemte offentlige kunstinstitusjoner eller i kommersielle gallerier. ”Artists wanted space that they could control completely, they wanted space outside formal and civic networks, and they wanted spaces without a high investment in real estate” (:396).

Den såkalt postmoderne kunstner, fra neoavantgarden, var blant annet misfornøyd med museet og galleriets ”lukkede” utstillingsrom, og søkte andre rom utenfor, gjerne i nedlagte og overflødige lokaler, og deres utstillinger på utsiden var blant annet en bevisst handling som skulle utfordre den hvite kubens nøytralitet og autoritet. Disse kunstnerne ønsket rom med en fysisk karakter som tillot at de fritt kunne gå løs, grave hull og skrape i gulvet. De ønsket rom som ikke var ”lukket” og forutbestemt, men mulig å selv definere, omforme og skape. ”The pure absolute object isolated on gallery wall or floor could no longer be the ideal” (:394).

Den postmoderne kunstens inntreden i det etablerte, eksklusive kunstfeltet for begrenset produksjon

Den postmoderne estetiske praksis kom sterkt på banen internasjonalt, og i Norge, gjennom ”1990-talls scenens” alternative og temporære kunstnerinitierte og kunstnerdrevne gallerier. Dette unge miljøet

⁵⁶ Jeg bruker ikke begrepet slik postmoderne billedkunst ofte fremstilles i den moderne kunsthistorien, fra slutten av 1970-årene, og da som betegnelse på en *isme* i kunsten. Som kunstnerisk retning, dreide denne ismen seg rundt et ideal om å vende tilbake til tradisjonelle ideer, og å ta opp igjen tidligere problemstillinger og former i billedkunsten. Denne retningen, eller *ismen*, innen for moderne billedkunst, viste tilbakegang til oljemaleri, bronzeskulptur og figurfortellinger, og var en søken tilbake til tradisjonelle medier og former, og ikke minst var retningen et oppgjør med modernismens genreregler og gravalvor. Jfr. Åsmund Thorkildsen (2006) ”Følsomhetens pendel” i utstillingskatalogen ”Connecting People”, Vestfossen Kunstlaboratorium.

etablerte aldri et vedvarende alternativ til de etablerte institusjonene, men ble etter hvert hentet inn av den, med sine nye normer og kvaliteter som fungerer som denne kunstens sosiale distinksjonsmiddel. Men, som Lars Vilks skriver i en katalogtekst til Vestfossens Kunstlaboratoriums utstilling i 2004:

Nøyaktig hva dette innebærer, kan fremdeles framstå som en gåte. Det som er helt klart, er at det har en sterk mainstream- effekt. [...] Her sirkulerer den samme typen kunst, utvalgt og skapt i samarbeid mellom kuratorer og kunstnere. Den som er kommet inn i systemet, lærer seg raskt hva som er gangbart og hva som anses som kvalitet (Vilks 2004:9).

Kvalitetskriterier og grensemerker innen kunstfeltet har vært utfordret siden den første avantgarde, og kunstbegrepet og dets kvalitetskriterier er stadig redefinert gjennom kanoniseringsprosesser for å opprettholde estetiske distinksjoner (Abbing 2002). Så lenge kunst fungerer som et sosialt distinksjonsmiddel, gjenskapes kunstneriske kvalitetsskiller stadig, og kunstinstitusjonen understøtter kanoniseringsprosessen gjennom å hente inn denne kunsten. Galleri F15 i Moss opprettet i perioden 1992-1994 et prosjektrum for denne kunsten, under den daværende kontroversielle direktøren, Gertrud Sandquist, og i 1998 satte Kunstnernes Hus i Oslo fokus på den unge norske kunst og alternative kunstscenen som hadde preget 1990-tallet, gjennom utstillingen "Fellessentralen". Kunstnernes Hus opprettet i en periode også et prosjektrum for denne kunsten. Etablerte institusjoner søker på denne måten å lage en relasjon mellom sin institusjon og det nye i kunsten.

Tre kunstinstitusjoner i resirkulerte industribygg med representasjoner av den "urene" hvite kubens romtype

Unge Kunstneres Samfunn er en kunstnerdrevet organisasjon som ble etablert i 1921. Gjennom hele foreningens historie har arbeidet med å sikre unge kunstneres sosiale og kunstneriske rettigheter stått sentralt.

Den nye lokaliteten til UKS er i en tidligere verkstedhall ved Akerselva. Bygningen framstår som sliten og inneklemt mellom småindustri, Atelier Nord, som er en prosjektbase for ustabile kunstformer og den trafikkerte Lakkegata. I forbindelse med operautbyggingen av Bjørvika skal elveløpet ved Akerselva åpnes, og UKS blir dermed liggende i en kulturakse fra Operaen, via UKS og Atelier Nord, Seilduksfabrikken med Kunsthøgskolen i Oslo til Lysverket med Norsk Form og kulturkirken Jakob. I et intervju i tidsskriftet Billedkunst uttaler daværende styreleder Tone Hansen følgende om begrunnelser for flytting fra sentralt strøk i Oslo til et område øst for sentrum.

Jeg ser ingen grunn for en kunstinstitusjon å flytte vestover. Jeg har mer tro på pressområder enn sedate vestkantstrøk. Det er i gamle Oslo de store og interessante endringene skjer. Vi havner faktisk over tid midt i lysløypa. Ved å flytte UKS østover er vi med på å utvikle elveløpet som en kulturløype⁵⁷.

I et nyhetsbrev fra UKS til egne medlemmer understreker hun og daværende daglig leder videre at det viktigste med flyttingen til nye lokaler er at organisasjonen har ”...flyttet fra et kontor og forretningsstrøk til et produksjons- og boligstrøk”⁵⁸. Da den nye lokaliteten ble valgt så UKS styre og ledelse muligheter: ”...til å tenke gjennom hva en kunstinstitusjon kan tilføre et nabolag i større grad” (samme kilde). Flyttingen representerer på den måten, i tillegg til ønsket om større og fleksible lokaler, et ønske om å bli en ”ressurs” i et område de ser potensialer i, og mulige samarbeidspartnere. (Iversen og Hansen 2004:13).

De nye lokalene i Lakkegata beskrives å være gode, fleksible utstillingsrom som kan utfordre unge kunstnere til å tenke større og mer aktivt rundt rom. ”La oss si vi flytter fra Den Hvite Stue til Den Hvite Kube”⁵⁹. I de nye lokalene er det en stor utstillingshall og to mindre rom. I den største hallen er det opp til 10 meter under taket noe som gir gode muligheter for å bygge større skulpturer og installasjoner. Rommet framstår som en hvit kube, men med spor av sin tidligere funksjon som verkstedshall. Først og fremst gjennom beliggenhet og ytre arkitektur, men også gjennom tidligere tekniske installasjoner innvendig, som takarmatur og betonggulv.

Det største utstillingsrommet er tilrettelagt slik at det kan bygges temporære lettvegger, installasjoner, store projeksjoner og lydinstallasjoner. Her settes ikke kunst på den modernistiske sokkel, og bilder henges ikke på vegg etter den ideale hvite kubens regel om at enkeltverk skal oppleves uavhengig av annen kunst i rommet. Slike konvensjonelle paratekster og modernistisk tilrettelagt regi virker mer malplassert enn naturlig i det postmoderne rommet, og den postmoderne profilen som det synes som at UKS ønsker å identifiseres med. De to mindre siderommene, et med inngang fra utstillingshallen, og et fra publikumsområdet utenfor, er ”sorte bokser” for visning av videokunst.

Momentum – nordisk *festival* for samtidskunst har etter fire biennaler (1998, 2000, 2004 og 2006), etablert en posisjon i det norske eksklusive kunstfeltet, og uttaler selv å være en viktig arena for presentasjon av samtidskunst i Norge og Norden. Siden starten i 1998, har festivalen søkt å institusjonalisere en kunstbiennale for ”å fremme interesse for billedkunst generelt, og forståelse for nye, unge uttrykksformer innen nordisk kunstliv spesielt”⁶⁰.

⁵⁷ Billedkunst nr. 3/2003

⁵⁸ www.uks.no/arkiv, nyhetsbrev 21.5.2003

⁵⁹ www.uks.no/arkiv, nyhetsbrev 21.5.2003,

Den første utstillingen gikk av stabelen i 1988 i Central Pakkhus, et industribygg i det tidligere industriområdet Møllebyen i Moss. I Pakkhus ble 2 400 kvm areal for industrivirksomhet, fordelt på 4 etasjer, temporært omgjort til et ”industrielt preget” utstillingssted. Det ble ikke gjort store inngrep i rommene for å dekke over dette preget.

Momentum 2000 måtte finne nye utstillingslokaler for årets festival fordi lokalene fra 1998 ikke lenger ble stilt til biennialens disposisjon. Valget falt på folkeparken Nesparken litt i utkanten av Moss sentrum. Hele parken ble brukt som et utendørs utstillingsrom, sammen med en idrettshall som er lokalisert i den. Idrettshallen ble midlertidig transformert til 24 hvite bokser, og en sort kube⁶¹. Utstillingsrommene som helhet framsto som en labyrint av mindre avlukk og utstillingsrom. Parken var tilrettelagt for kunstvandring og sosial samhandling.

Mens de to tidligere festivalene benyttet seg av forskjellige lokaliteter og temporære utstillingsrom, inngikk Momentum i 2003 en leieavtale med eierne til Moss Bryggeri om fast tilholdssted fra 2004 til 2010, med mulighet for forlengelse. Det tidligere bryggeriet, som var i drift fram til 2000, transformeres nå til en kunstarena for samtidskunst. Lokalene omgjøres fra tre store haller og mindre tilhørende rom, til fire hovedrom og noen mindre rom og sorte bokser. ”Vi har vært opptatt av å skaffe fleksible og dynamiske rom, som samtidig innehar den nødvendige graden av presisjon i forhold til spesialisert kunstformidling” sier daværende direktør i nyhetsbrev fra Momentum⁶² om endringen. Elektriske installasjoner og gamle konstruksjoner er revet og fornyet, og nye vegger, gulv og lys installert. Av økonomiske og tidsmessige grunner ble ombyggingsarbeidet av lokalene gjennomført i tre faser frem mot 2006. Direktøren hadde store forhåpninger til den romlige forvandlingen og uttalte i en tekst på institusjonens hjemmeside at: ”Arbeidet er i gang, og i løpet av de neste årene vil bryggeriet gjennomgå en av de mest spennende forvandlinger i nyere norsk kunst- og arkitekturhistorie. Fra et industrianlegg, til en dynamisk og levende scene for samtidskunst og design”⁶³.

Med sin faste base i transformerte industrilokaler fra 2004, har Momentum nå en stor flate å presentere kunst på. Utstillingsrommene framstår som fleksible, lyse og tilrettelagt for samtidig utstillingsvirksomhet. Det industrielle interiøret er skjult bak nye hvite vegger, og malte flater. Men følelsen av å være i et tidligere bryggeri er fortsatt tilstede. Før en trer inn i utstillingen møtes man av bygget slik det var opprinnelig; et tradisjonelt industribygg, tilbaketrukket, og skjult fra byens

⁶⁰ <http://www.momentum.no>

⁶¹ I ”den sorte boksen” viste Momentum design unge nordiske designere. Momentum design ble dette året for første, og foreløpig siste gang, arrangert parallelt med hovedutstillingen.

⁶² Nyhetsbrev nr.1.2004.

⁶³ Informasjonstekst, *Momentum, nordisk festival for samtidskunst*, udatert, www.momentum.no.

sentrumskjerne. Utstillingshallene har god takhøyde, enorme arealer og betonggulv. Et smalt, og opprinnelig trappeanlegg fører publikum fra 1. til 2. etasje.

Utstillingssalene er fordelt over to etasjer, med to saler i 1. etasje og to saler i 2. etasje. Den ene, i første etasje fungerer også som resepsjon og salgsområde for egenproduserte kataloger og designartikler. Salene i 1. etasje er helt uten vindu. I andre etasje er de opprinnelige vinduene beholdt i en av salene for å gi gjennomgående lys og kontakt med industriområdet utenfor. I alle rommene er det installert nye lyskilder fra taket. Hovedinngangen til lokalene er i første etasje, i plan med en stor asfalterte og enkelt innrede forgården, som tidligere fungerte som laste- og avlastingsplass for trailere.

Det tidligere bygget er lokalisert ved inngangen til Møllebyen i Moss, som er byens gamle industriområde, og et område som gjennom de seneste årene er revitalisert til et samlingssted for kultur- og utdanningsorientert virksomhet. Utstillingen ”Pakkhus” fant sted i bryggeriet i 1998, i et bygg som nå er blitt en moderne kino og bibliotek. I Møllebyen finnes også et designkontor, Galleri Henrik Gerner (tidligere Galleri Brandstrup), Moss by- og industrimuseum, samt restauranter og kafeer.

I 2003 åpnet en ny kunstinstitusjon i det lille tettstedet Vestfossen utenfor Drammen, i de tidligere lokalene til Vestfossens cellulosefabrikk. Fabrikken som startet i 1886, var den gang, og fram til nedleggelse i 1970- årene, en sentral arbeidsplass i bygda. I mange år deretter sto fabrikkbygningen tom, og Vestfossen opplevde en periode med stagnasjon. I 2003 tok kunstneren Morten Viskum lokalene i bruk for å vise nasjonal og internasjonal samtidskunst, gjennom en årlig utstilling fra mai til oktober. Øvre Eiker kommune, med ordføreren i spissen, var positiv til etableringen. Gjennom kommunal og fylkeskommunal støtte, samt støtte fra kulturrådet og også fra lokalt næringsliv⁶⁴ ble den nye institusjonen muliggjort.

Den opprinnelige fabrikkbygningen til Vestfossen cellulosefabrikk er pusset opp og gjort til en kunstinstitusjon med utstillingshaller, ”sorte bokser” og mindre rom fordelt over fire etasjer. To utstillingsrom i kjelleren fremstår som de mest opprinnelige, kun ryddet for søppel og skrot for å gi plass til video og lysbaserte installasjoner. I størstedelen av utstillingsrommet i første og andre etasje er bygningens opprinnelige og slitte interiør bevart. Den største utstillingshallen, som ligger i tredje etasje, har fått nye hvite langvegger, mens kortveggene, med store vindu, framstår i sin opprinnelige form. I rommet er det også satt opp nye hvite lettvegger for presentasjon av kunst. Takkonstruksjoner, trapper, dører, og andre tekniske og interiørmessige detaljer fra tidligere bruk er bevart i hele bygget.

⁶⁴ Bedriftene Øvre Eiker Energi og Øvre Eiker Nett. Jfr. Katalogtekst 2004, s. 5

Kunstprofil

UKS søker, i følge egne utsagn, en kunstprofil med fokus på den unge, uetablerte og eksperimenterende kunsten. I en innkalling til generalforsamling 2004, beskrives UKS som et alternativt visningssted til mainstream kunstinstusjoner⁶⁵. I sakspapirene fra UKS generalforsamling 2004, etter flyttingen til nye lokaler høsten 2003, følger et statement fra daværende styreleder og daglig leder. Her beskrives institusjonen som ”den lille giganten” i norsk kunstliv, og et mål om at UKS skal være radikal og skape alternativer i kunstfeltet. I tillegg er målsetningen for det nye UKS ”... å skape profilerte og sterke utstillinger med unge kunstnere, og profilere disse utad. UKS skal også styrke den offentlige kunstdiskursen, vi skal våge å stille de vanskelige spørsmålene”⁶⁶.

UKS viser i tillegg til utstillinger i egne lokaler, kunst i offentlige og private rom, blant annet under UKS biennalen. I 2004 tok biennalekunstneren Jesper Alvær publikum med på en vandring til beboere i lokalmiljøet for å se på deres private hjemmevideoer, og den private sfæren ble således, for en kort periode, rammen for relasjonell kunstproduksjon, og en type kunst som fokuserer på personlige historier fra hverdagslivet, og som problematiserer hva det vil si å være et individ i en sosial, kulturell og politisk betydning (Jf. Bourriauds teori om Relasjonell estetikk, 2002). Høsten 2006 initierte UKS flere prosjekter i Rotunden i Soria Morias kjeller⁶⁷, blant annet et kuratert filmprogram. Soria Moria er en filial av Nasjonalteateret, og er lokalisert på østkanten av Oslo.

Som UKS, engasjerer Momentum kuratorer som kunstneriske ansvarlige for utstillingene. Kuratorgruppen hadde i 1998 som mandat for valg av utstillere å sammenstille en utstilling ”som viser bredde og variasjon med hensyn til uttrykksformer og bruk av materialer, teknikker osv”⁶⁸. Kunsten fokuserte spesielt på endringer i billedkunsten, blant annet teknologien og de forskjellige kunstneriske mediers rolle. Kunsten og kunstnerne som ble plukket ut ble beskrevet som ”top of the pops” i den nordiske kunsten⁶⁹. Ideen med å vise ung og banebrytende nordisk samtidskunst ble videreført under den andre biennalen i 2000. Men i og med at Momentum design nå var en del av biennalen ønsket arrangørene også å undersøke nye forbindelser mellom billedkunsten, design og ulike former for live art. Daglig leder og styreleder uttalte følgende om denne festivalens kunstprofil: ”Momentum attempts to give an account of what is happening today in contemporary art, as well as to present new connections between the visual arts, architecture, design and various forms of live art”⁷⁰.

⁶⁵ http://uks.no/frset_arkiv.html

⁶⁶ www.uks.no, Innkalling til generalforsamling 2004.

⁶⁷ Soria Moria er et urbant kulturhus med bla. kino, teater og restaurant.

⁶⁸ Fra dokumentet; Momentum Nordisk festival for samtidskunst, Moss, 23.mai til 21. juni 1998.

⁶⁹ Kuratorgruppen i udatert nyhetsbrev 1998, ”Kuratorgruppens foreløpige beskrivelse av kunstnerisk profil for hovedutstillingen under Momentum” 1998.

Fire år har gått siden forrige biennale, og begrunnelsen for utsettelsen er økonomisk underskudd og usikkerhet om festivalens fremtid. ”Med permanente lokaler i det tidligere Moss bryggeri, og en ny økonomisk situasjon, er det falt på plass noen brikker som var en forutsetning for Momentums videre eksistens”, uttaler daværende direktør i en tekst i årets festivalguide⁷¹.

En sentral kunstnerisk ambisjon for biennalen i 2004 var å gjøre utstillingen enda mer aktuell i forholdt til politiske, ideologiske og sosiale strømninger i tiden. Momentums direktør forfattet et synopsis som trakk opp en del problemstillinger og dreiningspunkt for festivalen. En sentral ambisjon var ”å aktualisere festivalens hovedutstilling, i form av å hekte kunstverkene opp mot politiske, sosiale og ideologiske strømninger i tiden”⁷². Men som i tidligere år, er det fortsatt det som betegnes som nyskapende og ungt i samtidskunsten som dominerer også under denne festivalen.

Også i 2006 er fokus på den unge og eksperimenterende samtidskunsten. Nytt er at årets kunstnerer ikke bare er hentet fra Skandinavia, men også fra Spania, Irland, England og Litauen⁷³. Den skandinaviske profilen er brutt til fordel for å utvide horisonten mot den unge kunsten i Nord Europa.

Vestfossens kunstprofil fremstår ikke som radikale, nyskapende og først og fremst for den unge og avantgarde kunsten. Institusjonens kuratorer setter sammen den årlige utstillingen gjennom lån fra ulike samlinger. Den første utstillingen ”For alle” i 2003, kom i stand gjennom lånte verk fra en anerkjent privat kunstsamling⁷⁴ og publikum fikk se norsk, skandinavisk og internasjonal samtidskunst fra 1980-tallet og fram til i dag. I 2004 besto utstillingen ”Tusenfryd” av lånte verk fra samlingen til Malmö Konstmuseum, i 2005 kom utstillingen ”Reunion” til gjennom lånte verk fra Moderna Museet i Stockholm og Nasjonalgalleriet i Oslo, og den til nå siste utstillingen ”Connecting People” i 2006, gjennom lånte verk fra Kiasma i Helsingfors.

Med denne utstillingspolitikken velger Vestfossen å koptere symbolsk status fra private og offentlige samlinger, og å opparbeide seg en posisjon i det eksklusive feltet gjennom samarbeid og velvillighet fra institusjoner på toppen i det skandinaviske kunstfeltet for begrenset produksjon. Ved å hente inn verk fra samlinger vises en kunst som allerede har gått gjennom et trangt nåløy, og allerede vurdert og funnet verdig av feltets agenter (innkjøpskomiteer og anerkjente private samlere). Den unge, radikale og uetablerte kunsten derimot, er mindre representert i utstillinger på Vestfossen Kunstlaboratorium, til fordel for en kunst som har posisjonert seg i det nasjonale og internasjonale eksklusive kunstfeltet.

⁷⁰ Daglig leder og styreleder i katalogtekst ”Pakkhus” 2000 (:5).

⁷¹ Katalog ”Momentum 2004” (:4).

⁷² Momentums årsberetning 2004:1

⁷³ ”Try Again, Fail Again, Fail Better”, utstillingskatalog 2006.

⁷⁴ www.vestfossen.com, utstillingsarkiv.

Den postmoderne diskursen

Transformerte industribygg som representasjon av postmoderne samfunnsmessige strukturelle endringer

Siden 1970-tallet har industriproduksjon i stor grad blitt flyttet ut av vestlige byer, og gradvis legges industri i distriktene også ned. Utdaterte industri-, havne- og jernbaneområder ligger gjerne attraktivt til, og ”oppryddende” byutviklingsprosjekter, initiert av et stort antall vestlige byer fra begynnelsen av 80-tallet, preges av mange av de samme formmessige grep og funksjonsendringer (Bergsli 2006). Mennesker og grupper som kan bidra til økonomisk vekst og ny identitet knyttes til prosjektet. Byer, og også lokalsamfunn, forsøker å overgå hverandre i å tilby gode betingelser for nye merkevarebyggende elementer i byen og på stedet. Konkurransen handler også om å tilrettelegge gode kulturelle og opplevelsesbaserte tilbud for å øke tilflytning av mennesker og arbeidsplasser. Tidligere industriområder gjennomgår ”kreativitetsprosesser” blant annet gjennom kunstinstitusjonelle strategier for å skape ny image, ny giv og eksklusivitet. Fra hvilken ende det kulturelle initiativet kommer, er ulikt. I institusjonene jeg trekker fram, har initiativet til revitalisering av nedlagt industri kommet fra kunstfeltets egne agenter og fra lokalpolitikken. Det offentlige, gjennom Kulturrådet og Kulturdepartementet, har senere kommet til med økonomisk støtte, som ved Vestfossen og Momentum. UKS var 100 % offentlig finansiert før flyttingen.

På Vestfossen tok Øvre Eiker kommune, med rådmannen i spissen, allerede i 1996 initiativ til å nedfelle kulturelle visjoner for Vestfossen. Her framheves det blant annet at ”...Vestfossen skal være et sted med lokal, regional og nasjonal kulturbetydning”⁷⁵. Noen år senere kjøpte kunstneren Morten Viskum den gamle fabrikkbygningen, og ble raskt tatt i mot og engasjert i kommunens planer. Hans ideer om et kunstlaboratorium ble avgjørende for den kulturelterte utviklingen som skjedde videre. ”...det vi manglet var det grunnleggende konkrete grepet. Derfor gav det et enormt politisk trøkk når Morten dukket opp, fordi vi da fikk et uttrykk å forholde oss til” (Samme kilde).

Begrunnelsen for å starte opp en kunsthøst i Moss var et påstått behov fra initiativtakerne, lokale ildsjeler og agenter fra kunstfeltet, om endringer i den nordiske samtidskunsten, og behov for et stort og tilbakevendende evenement. I en prosjektbeskrivelse fra 1998 beskrives et paradigmeskifte for kunsten.

⁷⁵ Jostein Barstad, rådmann i Øvre Eiker kommune, i intervju i Bok og Bibliotek, <http://www.bokogbibliotek.no/>

I hele den vestlige verden er billedkunsten i dag i en spennende og svært rask utvikling. Vi opplever stor søkning til kunstutdanninger, kører foran de store kunstutstillingene og stor oppmerksomhet for kunst i mediene. Samfunnsmessige endringer i forhold til mediens rolle og den teknologien som formidler visuelle medier i særdeleshet, har satt kunsten i en situasjon der gamle verdier må omvurderes, og der nye materialer og uttrykksformer presser seg fram. [...] grunnideen for Momentum er å skape et evenement som kan bidra til å gjøre denne prosessen synlig og tilgjengelig for et bredt publikum⁷⁶.

Dette er den kunstpolitiske begrunnelsen, utformet av prosjektets agenter fra det lokale kunst- og kulturfeltet. Men også samfunnsøkonomiske begrunnelser ble lagt til grunn, blant annet at Moss trengte å profilere seg overfor resten av landet. Moss hadde allerede solide fundament når det gjaldt billedkunst. Her fantes tre sterke institusjoner som det kunne bygges videre på; Galleri Brandstrup (nå Galleri Henrik Gerner), Galleri F15 og Moss kunstforening. Byen ligger godt plassert geografisk, med gode togforbindelser med Oslo, og et stort befolkningstett område både nord, sør og øst for byen. Den siste forutsetningen, og den viktigste for å få dette til, var et ønske og en vilje hos myndigheter, næringsliv og befolkning om å finne gode prosjekter som kunne profilere byen og skape samhold, identitet og livskvalitet hos innbyggerne (samme kilde).

I katalogen til 1998 festivalen understreker daværende kulturminister Åse Kleveland følgende om dette:

Det er ingen tilfeldighet at Momentum ser dagens lys i Moss. Byens barn og unge har vokst opp med søndagsturer og varme boller på Galleri F15[...]Det er nok til at hele byen er med på det nye, dristige kunstløftet. [...] Alt dette i overbevisning om at kunsten ikke bare har en stor egenverdi, men at kunsten også kan være en motor i samfunnsutviklingen. I en tid hvor Moss saler om til ny virksomhet skal kunst og kulturelle aktiviteter gi nytt liv til gamle vakre industribygg. (Katalogtekst, *Pakkhus*, Momentum 1998:9)

UKS har på eget initiativ flyttet til lokaler i en bydel som er under revitalisering, og UKS beskriver selv området de nå befinner seg i slik:

... et nærmiljø som innehar mange av de klassiske storybyproblemene som urbanisering, narkotikaomsetning, økonomisk og sosial segregering, avindustrialiseringen av bykjernen og oppjustering av boligprisene, [...] UKS befinner seg i et område med en rekke organisasjoner, klubber og miljøer man ikke naturlig har adgang til. Flyttingen reflekterer UKS' ambivalente posisjon mellom ambisjonene om å være samlingssted for den mest samfunnsaktuelle kunsten og diskursen, og ønske om å kommunisere med et urbant lokalsamfunn (Utstillingskatalog, *You are Here*, UKS biennalen 2004:18-19).

⁷⁶ Prosjektbeskrivelse, Momentum Nordisk festival for samtidskunst Moss, 23.mai til 21. juni 1998.

UKS flytting avdekker en søken mot den del av det urbane som handler om revitalisering, segregering og tradisjonelle storbyproblemer, og en flytting bort fra etablerte og organiserte områder i eksklusive og sentrale bystrøk.

”Den urene hvite kubens” som en representasjon av postmoderne norm og grensebryting

Det jeg kaller ”den urene hvite kubens” framstår som *mindre lukket* enn den ideale hvite kubens, som på samme måte som den modernistiske autonome kunsten, lukker seg mot omverdenen. Den postmoderne ”urene” hvite kubens interagerer med rommets historie, og tar inn over seg samtidens mangfoldige og ”urene” kunstuttrykk. Det konkrete resirkulerte rommet etterligner sentrale trekk fra den hvite kubens, som lys og luft for kunsten, men isper modernismens rom ”forstyrrende” kulturhistoriske elementer og en ideologi hvor verden der ute kan trekkes inn i rommet. Det gjøres ved å benytte inngangspartier, trappeoppganger, kjellerlokaler og avkroker som utstillingskontekst, eller å knytte lokaliteter og rom utenfor bygget til hovedutstillingsrommene. Momentum har gjennom alle sine biennaler tøyd rommets grenser på denne måten, og inntatt byrom, kjøpesenter, parker, gater og landskap som en del av utstillingsrommet.

På Vestfossen interagerer hovedutstillingen fra 2004 med Galleri Star, og fra 2005 også Arena Vestfossen som har flere kunstgallerier og kunstverksteder vegg i vegg med kunstlaboratoriet i fabrikkbygningen. Det nye UKS ønsker å være et forsøksrom for kunstprosjekter, og har gjennom utstillinger og ikke minst sin egen UKS biennale, forsøkt å utforske ideen om det faste og lukkede stedet for visning av samtidskunst. UKS biennalen 2001 fokuserte nettopp på dette, og gjennomførte kunstprosjekter i Alta, ved Mjøsa, i Hong Kong og Melbourne, samt i utstillingsrommene i egne lokaler i Oslo (Iversen og Hansen 2004:13). I 2006 ble institusjonens egen ”urene” hvite kube utvidet ved at UKS for en periode tok i bruk rom i ”Kulturslottet Soria Moria” på Torshov i Oslo for visning av videoprogram.

Fra kontemplasjonsrom til underholdningsrom

Hvad angår det institutionelle kunstrum, har det gjennomgått radikale forandringer de siste 20 år. Det drejer sig om ændringer væk fra den meget kritiserede hvite kube, som prægede højmoderniteten og over mod et mer komplekst og farverigt multi-medialt, postmoderne museumsrum (Sheikh 2002: 376).

Sheikh beskriver en endring av den etablerte kunstinstitusjonen, fra modernismens kontemplasjonsrom til postmoderne utstillingsrom, med en ny ideologi som åpner utstillingsrommet mot virkeligheten. Nye kunstinstitusjoner og deres rom for kunst, skriver hun, er snarere strukturert etter shopping malls og videoarkader hvor totalopplevelsen vektlegges framfor innlevelse i enkeltverk. De postmoderne institusjonene jeg har undersøkt, og spesielt UKS og Momentum, imøtekomme utfordringen ved å

presentere samtidskunst som opererer i kontakt med omverdenen, som den relasjonelle kunsten, og en kunst som skapes i interaksjon med publikum.

Postmoderne kunstinstitusjoner representerer en virkelighetssøkende kunst

I boken "Samtidskunst og undervisning" beskrives den postmoderne og eksperimenterende samtidskunsten som en metakunst, "...der er mer optaget av at undersøke betingelsen for at være kunst, end selv at frembringe nye afbildninger" (Hinum 2001:72). Samtidskunsten er i konstant forandring. Det er ikke en genre som utpeker seg, men et mangfoldig bilde av forskjellige kunstneriske uttrykk, hvor strategier og tendenser repeteres, og nye dannes. Selv om feltet karakteriseres av flere retninger anes allikevel en felles kunstnerisk praksis mellom kunst og virkelighet. "Det drejer sig typisk om værksagn, der på forskellig vis tematiserer sider af hverdagslivet, og hvor undersøgelsen især ligger centreret omkring individets livsbetingelser" (:70).

Mye av den kunsten som presenteres under Momentum, på Vestfossen Kunstlaboratorium og i UKS representerer denne undersøkelsen av grensen mellom kunstens sfære og det levde hverdagsliv. Vi presenteres for personlige erfaringer og iscenesatte "virkelighetsnære" hendelsesforløp, gjennom ulike kunstneriske medier som fotografi, installasjon, video, performance og relasjonell estetikk.

Eksempel fra Momentum (2006) er den norske kunstneren Talleiv Taro Manum, som viste fotografier fra sin egen private sfære, blant annet tatt under forberedelse av en kulturfestival på gården der han kommer fra; kunstneren Christian Boltanski og hans verk (fra Kiasmas samling) på Vestfossen (2006) hvor jødernes skjebne i Europa på 1900- tallet tas opp; og kunstneren Siri Hermansen som i sin debututstilling på UKS (2003) problematiserte, gjennom ulike medier, begrepet *tid*, både fra personlig erfaring, men også som en betraktning av andres levde liv. Hun viste blant annet et arbeid med tusenvis av piller, samlet inn fra venner og familie, og tredd som perler på en snor. Dette verket kunne leses, i følge en anmeldelse av utstillingen, som et bilde på pilleforbruk i vår tid, og trangen til å døyve smerte og melde seg ut av tiden (Billedkunst 5/2003).

Periferien blir sentrum

I det internasjonale kunstfeltet har store kunstmetropoler fått mindre betydning. Kunsten er blitt global, gjennom tettere samarbeid mellom land, institusjoner og kunstnere. Tidligere nasjonale og internasjonale kunstsentra, med sine sentrale og banebrytende kunstinstitusjoner, som Museum of Modern Art i New York, Tate i London og Pompidou senteret i Paris utfordres av nye institusjoner i periferien. I Norge etablerer Momentum og Vestfossen seg utenfor Oslo, og UKS flytter ut av et

etablert ”kontor og forretningsstrøk” med mange museer og gallerier, til et ”produksjons og boligstrøk” under rehabilitering.

Til tross for institusjonenes beliggenhet utenfor sentrum (distrikt, småby og sentrums utkant), søker de en institusjonell praksis som kan posisjonere dem i sentrum nasjonalt og sentralt internasjonalt. At Vestfossen, som er en regional og perifert lokalisert norsk kunstinstitusjon, får tilgang til å låne verk fra sentrale museums-samlinger viser hvordan institusjonen har posisjonert seg overfor toppen i det skandinaviske kunstfeltet, og på toppen nasjonalt. Momentum henter inn kuratorer fra Europa, og viser ung kunst fra Norden, og nå også Nord Europa, og biennaleutstillingen er omtalt i internasjonale tidsskrift og aviser, blant annet ArtForum, Frieze, Siksi og Springer, og i alle de store avisene på Østlandet⁷⁷. UKS søker først og fremst å posisjonere seg sentralt nasjonalt, men gjennomfører også en internasjonal profil i det avantgarde kretsløp. De henter inn utenlandske kuratorer og kunstnere, både til enkeltutstillinger i egne lokaler, og ved sporadisk utstillingsvirksomhet i utlandet, som visning av ny norsk videokunst hos Artist Television Access (ATA) i San Francisco i USA i 2005⁷⁸.

Både inklusive og eksklusive representasjoner

De tre postmoderne institusjonene representerer alle det eksklusive feltets kriterier for kunstproduksjon og presentasjon. De ”åpnere” romlige konteksten hegner om estetiske kriterier som gir symbolsk kapital, mens inklusive kriterier, som å velge kunstnere etter bosted, teknikk eller kjønn er mindre vektlagt, og kommersielle kriterier synes å være helt borte. I den sekundære formidlingen vektlegges kommenterende og kunsthistorisk relevante tekster av etablerte teoretikere og kritikere. Det organiseres kunstfaglige og teoretiske debatter, seminarer, foredrag og diskusjoner, først og fremst for feltets egne agenter som innehar *fortrolighetskunnskap* til kunst og en *kunstrelevant* adferd som gjelder for institusjonen (Solhjell 1995). Dvs. et publikum med personlige erfaringer i kunstinstitusjonen, og kjennskap til kunstens estetiske praksis og historie. I følge Simon Sheikh kan denne intellektualiserende tendensen i feltet forstås som en samtidig form for 1800- tallets salong-offentlighet. ”...diskussjoner foregår ”autonomt”, så at si, og fjernet fra for eksempel samfundsspørsmål, og ikke minst kunstens rolle heri. Vi har at gjøre med en offentlighetssfære, som er beleven og belæst, primært maskulin, og hvori hver enkelt position indgår i en retorisk, intellektuell kappestrid (Sheikh 2002: 377).

Momentum og Vestfossen er også posisjonert i det inklusive feltet, gjennom organisert formidling og fokus på pedagogiske kriterier. Institusjonene besitter politisk kapital. dvs. ”...har tiltro hos politikerne,

⁷⁷ Momentum 1998.- Evalueringsrapport, hovedprosjekt fase 1.

⁷⁸ http://uks.no/frset_arkiv.html

særlig hos dem som sitter ved makten, slik at de bevilger penger til de formål man selv er interessert i” (Solhjell 1995:30). Den politiske kapitalen og økonomiske støtten begrunnes, for Momentum og Vestfossen, i vesentlig grad av kollektive verdier som ”alle har rett til kunst”, ”økt bruk av kunst” og ”økt interesse og forståelse for kunst”, men også av at kultur er en motor for samfunnsutviklingen⁷⁹. UKS er 100 % offentlig finansiert, men inngår allikevel ikke i det inklusive feltet. Den politiske kapital de har tilføres institusjonen gjennom en velvillig offentlig kulturpolitisk holdning til å støtte en kunstnerorganisasjon som skal sikre ytringsfrihet, motvirke synet på kunst som en ren handelsvare og bedre arbeidsforholdene for kunstnere.

Samsvar mellom romtype og diskurs

Den nye romlige kunstinstitusjonelle tendensen jeg har forsøkt å avdekke, og knytte opp mot samfunnsmessige, kunstneriske og institusjonelle endringer i den postmoderne tid, synes å ha resultert i en åpnere hvit kube, hvor entreprenørmessig modernisering, og kulturhistorisk bevaring gir nye ”standardiserte” kombinasjoner av et gjenkjennelig ”industrielt” utstillingsrom. Den ”urene” hvite kubens fremstår som nettopp ”uren”, sammenlignet med modernismens autonome utstillingsparadigme. Kulturhistorisk arkitektur og stedets sosiokulturelle elementer skinner igjennom i det nye ”paradigmet”, og det tillegger utstillingsrommet nye tegn, betydninger og representasjoner av utstillingsrom.

KAPITTEL 6: Avslutning og konklusjon

Neoavantgarden på 1960 og 70-tallet tilførte den etablerte kunstinstitusjonen en virkelighetsstrategi, gjennom en sosialt orientert kunst, og ikke minst gjennom en kunst som opererte i forståelsesrammer på utsiden av den. Den alternative kunstscenen som vokste fram i Norge fra 1990-tallet, var en generasjon kunstnere som igjen ”tok skjeen i egen hånd”, og skapte nettverk og rom på alternative steder utenfor den etablerte kunstinstitusjonen, heller enn å vente på et vedtak for å få en utstillingsplass der, slik det også er beskrevet av Jon-Ove Steihaug i hans artikkel (1998) til utstillingen ”Fellessentralen” på Kunstnernes Hus i Oslo i 1998. Kunsten har slik, fra 1990-tallet, åpnet seg mot virkeligheten, og i det ligger implisitt at den streber mot å oppheve kunstens avstand fra hverdagens problemer og problemstillinger, i motsetning til den hvite kubens ideologi og krav om lukning mot omverdenen. Denne strategien synes det som om de har klart å etablere i deler av den

⁷⁹ Jfr. Tidligere nevnte plandokument, utredninger og intervjuer om Momentum og Vestfossen.

etablerte kunstinstitusjonen, og slik jeg har avdekket det, gjennom romtypologisering og diskursinndeling. Først og fremst i avantgardediskursen hvor den hvite kuben er forkastet, men også i postmodernismediskursen hvor en ideologi om å åpne opp mot omverdenen er tillagt den opprinnelig hvite kuben, og den fremstår her som en ny og ”uren” variant av den gamle. I nasjonaldiskursen og institusjonen Kunsthallen på Tullinløkka, samt området utenfor, settes fokus også på nye kunstneriske retninger i kunsten. Dette avdekker at Nasjonalmuseet har latt seg innhente av 90-tallskunstens praksiser. Gjennom disse nye arenaene holder Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design seg oppdatert med nye kunstneriske strategier og trekker også inn kunststudenter og dermed kanskje også kunstnere som nå igangsetter en ny runde med kritikk av det hegemoniske utstillingsrommet.

Den avantgarde kunsten har operert utenfor kunstinstitusjonen, men har allikevel tematisert kunssystemet og det institusjonelle utstillingsrommet derifra. De modernistiske verkenes estetiske dimensjon og presentasjon i et ”nøytralt” rom; den hvite kuben, utfordres av en kunst som inntar et relasjonelt forhold til omverdenen. Denne kunsten knytter seg til sammenhenger som ligger utenfor kunstens klassiske forståelsesramme og hører derfor nødvendigvis ikke hjemme i den hvite kuben, men frigjør seg fra dette rommets krav om at kunsten skal være verkorientert og oppleves autonomt. Kunsten framkommer i et interaktivt og sosialt spill og i en steds spesifikk virkelighetskontekst.

1990-tallsscenen utstillingspraksis på utsiden i alternative rom har hatt en påvirkningskraft i forhold til å videreføre neoavantgarde strategier, og på nytt utfordre kunstinstitusjonens konvensjonelle hegemoniske rom for kunst. Det har skjedd en sakte holdningsendring fra feltets sentrale portvoktere, til å ville vise denne kunsten i uortodokse kontekster, også *innenfor* kunstinstitusjonen. I dag ser vi, spesielt i det jeg kaller avantgardediskursen, hvordan et godt etablert og privat eid samtidskunstmuseum, Astrup Fearnley Museet (som også inngår i modernismediskursen med sine faste utstillingsrom), også har tatt i bruk rom som ikke ligner den hvite kuben. Museets semi-permanente utstillingsrom, ”Kunstpassasjen” på Jernbanetorget T-banestasjon, er en ny romlig paratekst, tilrettelagt for å kommunisere med en bredere publikumsgruppe, og også for å delta i en pågående debatt i kunstfeltet som handler om det situasjonelle og relasjonelle kunsten og bruk av alternative rom.

I samtalen med Christel Sverre kommenterte hun den utviklingen som har skjedd i forhold til rom for kunst i den etablerte kunstinstitusjonen, med hvordan den anerkjente norske kunstkritikeren Lotte Sandberg var kritisk til utstillingsprosjekt ”Prosjekt i Gamlebyen”, også kalt ”PIG”, som Sverre og andre kunstnere fra 1990-tallscenen initierte i 1994. Prosjektet presenterte kunst i ulike virkelighetsnære og urbane byrom, og Lotte Sandberg kritiserte utstillingens store romlige flate, og den utfordringen som lå i at man som publikummer måtte ut i byen for å oppsøke den. I dag derimot, organiseres slike prosjekt ute i offentligheten også fra kunstinstitusjonen selv, som blant annet i de

prosjekter og utstillingseksemplere jeg har sortert inn i, og undersøkt i avantgardediskursen. Den måten kunstnere forholdt seg til utstillingsrom fra 1990-tallet synes derfor å ha blitt tatt opp, eller etterlignet, i deler av den etablerte kunstinstitusjonen.

Kritikkens kjerne

Nye estetiske praksiser synes å favorisere hverdagens her og nå som det mest fruktbare terrenget for presentasjon av kunst. Den avantgarde kunsten internasjonalt, og i Norge, opererer bredt gjennom tidligere påsiden-liggende fagdisipliner som filosofi, etnologi, sosiologi og arkitektur. Disse disiplinene trekkes gjerne inn i en kritisk analyse av sosiale institusjoner og forhold. Kunstens verdi forskyves slik fra det verkorienterte mot å bli et intellektuelt og reflekterende verktøy.

De nye kunstbegreper vi møter i dag, fungerer og opererer i et grenseland mellom kunstens sfære og det levde hverdagslivet, og knytter seg til nye sammenhenger, eksempelvis det økonomiske, sosiale og private, som ligger utenfor den forståelsesrammen som den hvite kubene representerer.

Deler av den avantgarde kunsten i dag har behov for andre omgivelser enn den regelsettende hvite kubene, og krever en annen fordypelse og innsikt fra publikum for å bli forstått. Denne kunsten handler ikke om maleriske problemstillinger eller om en kunstnerisk metarefleksjon, men om andre temaer og målsetninger som den hvite kubens regelsettende retorikk ikke imøtekommer i utgangspunktet.

Den nye neoavantgarden viser oss at kunstinstitusjonen er fleksibel, men å bryte den ned, slik tidligere avantgarde strømninger ønsket, er ikke lenger en sentral problemstilling. Derimot syntes det å være, blant den nye neoavantgarden, en skepsis til ideen om et normativt rom i kunstinstitusjonen. Denne skepsis kom til uttrykk gjennom bruk av nye kunstneriske estetiske praksiser, som den relasjonelle, situasjonelle og "Crossover" estetikken, også innenfor institusjonens rammer. 1990-tallsscenens kunst inntok på ny en annen holdning til den romlige forståelsesrammen. Denne kunsten "hørte til et sted" og inngikk i sosiale og samfunnsmessige problemstillinger, lokalt og globalt. I den avantgarde diskursen er det tydelig at dette aspektet er tatt inn i de etablerte kunstinstitusjonene jeg har plassert der. I prosjektet Kunstneriske forstyrrelser, igangsatt og koordinert fra det fylkeskommunale organet Kunst i Nordland, opererer kunsten steds spesifikt, i relasjon til det offentlige rommet den utfolder seg i og presenteres i. Kunstnerne opererer i andre rom enn det hegemoniske utstillingsrommet, og trenden har en internasjonal karakter. Dette kan eksemplifiseres gjennom Biennalen i Istanbul som i 2005 ikke var en biennaleutstilling med samtidskunst i hvite kuber, men utstillinger i ulike uoppussede lokaler, som nærmest var en fortsettelse av gateplan⁸⁰, og kunstinstitusjonen "Artangel" med base i London, som opererer helt uten den hvite kubene som fast utstillingsrom, og heller nomadisk i ulike

⁸⁰ Billedkunst 6/2005:1

stedspesifikke urbane og rurale rom, på steder og i lokaliteter som passer det enkelte utstillingsprosjekt, mediet og problemstillinger som skal belyses og som setter kunsten i en sammenheng med den omkransende rammen.

Hegemoniet utfordres

Kunsten har for lengst sprengt forestillingen om sin egen foredling innenfor museets og galleriets hvite kube, men ideen om kunstens renhet lever likevel videre innenfor kunstinstitusjonens samtidsmuseer og gallerier, som er fulle blant annet av en metakunst som stadig refererer til og kommenterer seg selv.

Modernismens etablerte holdning til den hvite kubens rom er godt innarbeidet, og eksisterer i fullt monn også i dag, slik det jeg kaller modernismediskursen, og institusjonene jeg har plassert der viser. Men min systematisering av rom i ulike diskursive identiteter viser at det er mulig å etablere alternative rom i den etablerte kunstinstitusjonens museer og gallerier, på siden av dette.

Den hvite kubens utfordres, ikke bare av kunsten, men også av samfunnsøkonomiske endringer, slik det er framstilt i postmodernismediskursen. Paradokset her, med rom i nedlagte og shabby industrilokaler, er at det tidligere "industrielle rommet", i et tilfelle også ser ut til å tilrettelegges som en ideal hvit kube. Dette har skjedd i Moss, og med utstillingslokalene til kunstbiennalen Momentum. Under den første biennalen i 1998 var utstillingsrommene i nedlagte industrilokaler, som kun var ryddet for gammelt skrot, og minimale tilpasninger ble foretatt. Kunsten befant seg i rom med klare referanser til sin tidligere funksjon, og det ga utstillingsrommet en ny representasjon, i en ny romdiskurs. Den andre biennalen ble gjennomført i en idrettshall, som temporært ble bygget opp til større og mindre hvite kuber, og en sort boks. Parkanlegget utenfor, ble også trukket inn som utstillingsrom. Etter en pause fram til 2004, og flytting inn i permanente lokaler, i et tidligere bryggeri, fremsto utstillingsrommene, som i 1998, som de industrielle rom de en gang var, før kunsten flyttet inn. Kun mindre romlige inngrep ble gjort. I 2006, derimot, fremsto de tidligere industrilokalene nærmest som ideale hvite kuber og sorte bokser, og det synes derfor som om Momentumfestivalen går tilbake til denne normative rammen, og den hvite kubens holdning om at "kunsten ikke hører til et bestemt sted", men kan flyttes mellom gallerier og museer fordi rommet er nøytralt.

Konklusjon

Den avantgarde utfordringen av utstillingsrommet fra neoavantgarden, som ble gjenopptatt av den andre neoavantgarden på 1990-tallet, må forstås sammen med en utvidelse av kunstbegrepet - dels en

utvanning, hvor det blir stadig vanskeligere å skille mellom kunst og trivialkultur, og dels en konsentrasjon, hvor kunsten knyttes til et sosialt og humanistisk engasjement.

Etter modernismens lovprisning av de sterile, hvite galleri- og museumsrom, opplever vi i dag et bredere repertoar av utstillingsrom i den etablerte kunstinstitusjonen, slik min avdekking av rom og diskurs har vist. Den hvite kubens hegemoniske posisjon utfordres, til tross for fortsatt dominans i modernismediskursen, og også til dels innenfor institusjoner i postmodernismediskursen, som biennalen Momentum viser. I nasjonaldiskursen har tilrettelagte varianter av dette rommet en sentral posisjon. I avantgardediskursen derimot går utviklingen klart mot rom som er steds spesifikke og lokale, og rom hvor kunsten kan utforske og problematisere omgivelsene og derfor "hører til" et sted. Vi kan i dag, i den etablerte kunstinstitusjonen, se en utvikling fra det partikulære til det mangfoldige, altså en utvikling fra den hvite kubens hegemoni til en kunstinstitusjon med flere rom som fungerer parallelt. At rommet utfordres står i en avantgardistisk tradisjon, og den sorte boksen og prosjektrummet er allerede godt etablerte rom i ulike samtidskunstmuseer og gallerier som et forsøk på å la seg utfordre av nye kunstneriske medier og kunstteori. Til tross for at det dominerende utstillingsparadigmet, den hvite kubens, er utfordret i flere omganger, synes allikevel denne romlige konteksten fortsatt å ha hegemoni, gjennom mer eller mindre ideale varianter av rommet. Jeg vil påstå at det store flertall av gallerier i Norge har den hvite kubens som forbilde for sin faste scenografi og romideologi også i dag.

Strategiene og problemstillingene som ble igangsatt rundt utstillingsrom på den unge kunstscenen, imøtekommes i dag, slik det ser ut, mer eller mindre, i tre av mine diskursive framstillinger (avantgardediskursen, postmodernismediskursen og nasjonaldiskursen). Her imøtekommes utfordringen *innenfra* den etablerte kunstinstitusjonen. Slik lar den seg utfordre av nye kunstbegreper og presenterer nye kunstneriske medier og praksiser også i nye omgivelser som offentlige byrom, lokale steder og "virkelighetsnære" rom. I avantgardediskursen gjennomføres dette konsekvent, mens det i nasjonal og postmodernismediskursene også presenteres kunst i tilpassede hvite kuber. Slik utfordres kunstinstitusjonen, både blant de etablerte, som Astrup Fearnley Museet, og blant nykommere, som Kunstneriske forstyrrelser i Nordland, av den avantgarde kunst som for lengst har tatt steget ut i det offentlige rom.

7. Litteratur

- Abbing, H.(2004): *Why are Artists poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Arntzen, K.O.: *Rom for en situasjonistisk kunst, Evaluering av Rom for kunst- programmet med vekt på noen utvalgte prosjekter*, Norsk Kulturråd 2004, rapport nr. 32, Oslo.
- Arvedsen, K., & Illeris, H., (red.) (2001): *Samtidskunst og undervisning – en antologi*, Center for Billedpædagogisk Forskning, København.
- Aslaksen, E. (1997): *Ung og lovende. 90-tallets unge kunstnere- erfaringer og arbeidsvilkår*, Norsk kulturråd – utredning, rapport nr.8. Oslo.
- Barker, E. (red.) (1999): *Contemporary Cultures of Display*, Yale University Press in association with the Open University, London.
- Becker, H. (1982): *Art World.*, University of California Press, Berkely – Los Angeles - London.
- Bergsli H.(2006): *Bydesign og kulturstrategier. Globale urbane waterfrontprosjekter*, UKS-Forum for samtidskunst 1/2006, Oslo.
- Bille,T. (2004): *Kultur i urban og regional utvikling – økonomisk sett*. I Røyseng og Solhjell *Kultur, politikk og forskning*, Telemarkforskning, Bø.
- Bjørkås, S og Mangset, P. (red): *Kunnskap om kulturpolitikk*, Norges Forskningsråd: Kults nr. 56, 1996.
- Bourdieu, P. (1991): *Kultursosiologiska texter*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion AB.Stockholm/Skåne.
- Bourdieu, P. (1993): *The Field of Cultural Production*, Polity Press, London.
- Bourriaud, N. (2002): *Relational Aesthetics*, Les press du réel.
- Brenna, B. (2002): *Verden som ting og forestilling. Verdensutstillinger og den norske deltakelsen 1851 - 1900*. Det historisk filosofiske fakultet, UiO.
- Brochmann, O. (1981): *Bygget i Norge – bind 2*. Gyldendal Norske Forlag, Oslo.
- Buren, D.(2004): *Function of Architecture*. I Greenberg, Ferguson og Nairne (red.). *Thinking About Exhibitions*. New York, Routledge.
- Bürger, P. (1998): *Om avantgarden*, Cappelen Akademiske Forlag as, Oslo
- Bø-Rygg, A..(2002): *Det postmoderne som fikserbilde: Om begrepsdannelse, epokebevissthet og estetisk erfaring*. I kompendium – Hovudfag i kulturstudiar H2002, Høgskolen i Telemark, Bø.

Bø-Rygg, A. (1985): *Institusjonen kunst*. I Bø-Rygg og Sørby (red.). *Kunst og kulturformidling*. Skrift fra Rogaland distriktshøgskole, nr.3.

Christensen, H., Michelsen, A., Wamberg, J. (red.) (1999): *Kunstteori, positioner i nutidig kunstdebat*. Borgen forlag, Copenhagen Valby.

Danbolt, G.(1997): *Norsk kunsthistorie, bilde og skulptur fra vikingtida til i dag*, Det norske samlaget, Oslo.

Danbolt, G., Meyer, S., (1989): *Når bilder formidler. En bok om visuell kommunikasjon*. Universitetsforlaget, Oslo.

Danielsen, A.(1998): *kulturell kapital i Norge*, i Sosiologisk tidsskrift 1-2 1998.

Danto, A (2006): *Kunstens avslutning*. Pax Forlag, Oslo.

Dempsty, A.(2004): *Styles, Schools and Movements*. Thames & Hudson Ltd, London.

Eiebakk, A. (1998): *Referat fra seminar om billedkunst*. I Langdalen, Lund, Mangset (red). *Institusjon eller prosjektorganisering av kunstnerisk virksomhet*. Norsk Kulturråd, rapport nr.14, Oslo.

Ekeberg, J. (red.) (2003): *New Institutionalism, Verksted #1 2003*. Office for Contemporary Art, Oslo.

Eriksen, T. Hylland(red.) (2002): *Flerkulturell forståelse*. Universitetsforlaget ,Oslo.

Ferguson, B.W. (2004) *Exhibition Rhetorics: material speech and utter sense* i Greenberg, Ferguson, Nairne (red). *Thinking About Exhibitions*. Routledge, London.

Florida, R. (2002): *The rise of the creative class*, Basic books, New York.

Foster H. (1996): *The return of the real*, October Book, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.

Fraser, A. (2004): *In and Out of Place*. I Greenberg, Ferguson, Nairne (red.) *Thinking About Exhibitions*, Routledge, London.

Fremmedordbok (1986). Kunnskapsforlagets blå ordbøker, Oslo

Furseth, I., og Everett E. (1997): *Hovedoppgaven, hvordan begynne og fullføre*. Tano Aschehoug.

Gruenberg C. (1999): *The Modern Art Museum*. I Barker E., *Contemporary Cultures of Display*. Yale University Press, New Haven & London in assosiation with The Open University, .

Greenberg, C. (2004): *Den modernistiske kunsten*. Pax Forlag A/S, Oslo.

Greenberg, R., Ferguson, B.W., Nairne, S. :(2004). *Thinking About Exhibitions*.Routledge. Taylor & Francis Group, London and New York.

Hinum S (2001): *Den virkelighetssøgende 90'er-kunst. Serendipitet som nøglebegreb*. I Arvidsen og Illeris(red.) *Samtidskunst og undervisning*, Center for billedpedagogisk forskning, København.

Hansen T. og Iversen T. (2004). *En biennale er ikke en institusjon* i Kierulf I. og Nordby H. M. (red.) *You are Here*, UKS- biennalen 2004, Oslo.

Høgsbro Østegaard, C (2002): *Framing and being framed. Kunst, kontekst og tautologi*. I Christensen, Michelsen og Wamberg (red.) *Kunstteori. Positioner i nutidig kunstdebat*. Borgens forlag, København 2002.

Jørgensen J. W og Phillips L. (1999): *Diskursanalyse som teori og metode*. Roskilde Universitetsforlag.

Klausen, A.M.(1992): *Kultur, Mønster og Kaos*. Ad Notam Gyldendal A/S, Oslo.

Kongssund, A. (2005): *Tullinløkka – museum underveis*. I *Kunst og Kultur* 1/2005. Årg.88

Kwon M. (2004): *One Place After Another - Site-Specific Art and locational Identity*. Massachusetts Institute of Technology.

Langdalen, J., Lund, C. og Mangset, P., (red.) (1998): *Institusjon eller prosjektorganisering av kunstnerisk virksomhet*. Norsk Kulturråd, rapport nr.14, Oslo.

Mangset, P. (1998): *Kunstnerne i sentrum. Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innenfor kunstfeltet*, Norsk Kulturråd, rapport nr. 11, Oslo.

Mangset, P. (2004): *Mange er kalt men få er utvalgt. Kunstnerroller i endring*. Rapport nr.215, Telemarksforskning – Bø.

McEvelley, T (1999): *Introduction*. I O'Doherty, B. *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space*. University of California Press, Bercely – Los Angeles - London.

Nairne S.(2004): *The Institutionalization of Dissident*. I Greenberg, Ferguson, Nairne (red.) *Thinking About Exhibitions*, Routledge, Taylor & Francic Group, London and New York..

Nelson R.S og Shiff R.(red) (1996): *Chritical Terms for Art History*. University of Chicago Press, Chicago.

Neumann, I.B. (2002): *Mening, materialitet, makt: en innføring i diskursanalyse*. Fagbokforlaget, Bergen.

O'Doherty, B.(1999): *Inside The White Cube, The Ideology of the Gallery Space*. University of California Press, Bercely – Los Angeles – London.

Røyseng, S., Solhjell, D.,(2004): *Kultur, politikk og forskning. Festskrift til Per Mangset på 60- års dagen*. Telemarksforskning, Bø.

Sheik, S., (2002): *Spilletts regler*. I Christensen, Michelsen og Wamberg (red.)*Kunstteori Positioner i nutidig kunstdebat*. Borgens forlag, København.

Solhjell, D. (2004): *Akademiregime og kunstinstitusjon, Kunstpolitikk fram til 1850*. Høgskolen i Lillehammer og Institutt for medier og kommunikasjon, UiO.

Solhjell, D. (2001): *Formidler og formidlet, En teori om kunstformidlingens praksis*. Universitetsforlaget, Oslo.

Solhjell, D. (2005): *Fra Embetsmannsregime til nytt akademiregime, Kunstpolitikk 1850- 1940*. Høgskolen i Lillehammer og Institutt for medier og kommunikasjon, UiO.

Solhjell, D. (1995): *Kunst Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Universitetsforlaget, Oslo.

- Solhjell, D.(2006): *Kuratorene kommer, Kunstpolitikk 1980- 2006*. Høgskolen i Lillehammer og Institutt for medier og kommunikasjon, UiO.
- Sproccati, S. (red.) (1991): *Billedkunsten. Epoker og ismer gjennom tidene*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Steihaug, J.O.(1998): *Fellessentralen – Norsk produksjon i 90- årene*. Kunstnernes Hus, Oslo.
- Sveen, D. (red.) (1995). *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*. Pax Forlag A/S, Oslo.
- Sørensen Ø. (2002): *Nasjon og nasjonalisme*. I Eriksen, T. Hylland, (red.): *Flerkulturell forståelse*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Ustvedt Ø. (2000). *Sincerely yours*. I utstillingskatalogen *Sincerely Yours*. Oslo: Astrup Fearnley Museet, Oslo.
- Vilks, L. (1995): *Kunst teori*.Bokforlaget Nya doxa.
- Vilks, L. (2004): *Samling om kunsten*. I katalogen *Tusenfryd*, Vestfossen Kunstlaboratorium, Vestfossen.
- Ward, M. (2004) *What´s important about the history of modern art*. I Greenberg, Ferguson, Nairne (red.) *Thinking about exhibitions*. Routledge, Taylor & Francic Group, London and New York.
- Weier, T. (2005): *Artangel – kunstens engler*. I tidsskriftet ”Kunst” 2/ 2005, Oslo.
- Winther M. J., Phillips, L. (1999). *Diskursanalyse som teori og metode*. Roskilde Universitetsforlag.

Festivalprogram

Momentum festivalprogram, informasjon til pressen (2006).

Offentlige dokumenter

Momentum Nordisk festival for samtidskunst Moss, *Prosjektbeskrivelse, 23.mai- 21. juni 1998*.
Nytt fra Norsk Kulturråd: 1/2004,
St.meld.nr.48 (2002-2003): *Kulturpolitikk fram mot 2014*.
Strategiplan 2006-2009, kulturbygg, Norsk kulturråd
Årsberetning, *Momentum 2004*
Årsberetning, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design 2004 og 2005

Informasjonsfolder

Moss kommune (2004): *Sentrums offensiven 2004-2008, kunst, kultur, arkitektur*.