



# Kunst som deling, delingens kunst

---

*Merete Jonvik, Eivind Røssaak, Hanne Hammer Stien  
og Arnhild Sunnanå*



FAGBOKFORLAGET



**Merete Jonvik** (f. 1978) er sosialantropolog og sosiolog, med en ph.d. i sosiologi fra Universitetet i Stavanger. Avhandlingen hennes, *Folk om forskjellar mellom folk*, er en utforskning av hvordan folk fra ulike samfunnslag oppfatter og kommuniserer sosiale og kulturelle forskjeller. Hun arbeider som seniorforsker ved NORCE, avdeling Stavanger. Forskningsområdene hennes er innen kunst- og kultursosiologi, med tema som kritikk og kvalitet, kunstproduksjon og -resepsjon, samt sosial ulikhet og levekår.



**Eivind Røssaak** (f. 1964) er medieforsker med en ph.d. i medieestetikk fra Universitetet i Oslo. Han har vært kritiker og kultureddaktør i flere norske medier, gjesteprofessor ved University of Chicago og Nordland kunst- og filmfagskole, og har publisert en rekke bøker og artikler om samtidskunst, eksperimentell film, arkiv- og medieteorier og minneforskning. Han er ansatt i forskningsavdelingen ved Nasjonalbiblioteket og har koordinert forskningsprosjektet *Digitization and Diversity*.



**Hanne Hammer Stien** (f. 1977) er kunsthistoriker, med en ph.d. i kunsthistorie fra UiT Norges arktiske universitet. Hun arbeider som førsteamanuensis og visedirektør ved Norges arktiske universitetsmuseum og akademi for kunsthistorie, UiT Norges arktiske universitet. Forskningsområdene hennes er museologi, kuratoriske studier, fotonhistorie og fototeori, samisk kunst, og samtidskunst som forholder seg til Arktis. Stien har også lang erfaring som kunstkritiker og kurator.



**Arnhild Sunnanå** (f. 1967) er kunsthistoriker, med master fra Universitetet i Oslo. Hennes mastergrad omhandler Olaf H. Langes fin de siècle-kunst (1900). Hun har en bachelor i kunst- og kulturvitenskap fra Universitetet i Stavanger, og en bachelor i nyskaping/entreprenørskap fra Høgskolen i Stavanger. Sunnanå jobber også som kurator og kritiker.

# **Kunst som deling, delingens kunst**



MERETE JONVIK, EIVIND RØSSAAK,  
HANNE HAMMER STIEN, ARNHILD SUNNANÅ

# Kunst som deling, delingens kunst

---



FAGBOKFORLAGET

Copyright © 2020 by  
Vigmostad & Bjørke AS  
All Rights Reserved

1. utgave / 1. opplag 2020

ISBN: 978-82-450-3365-6

Grafisk produksjon: John Grieg, Bergen

Omslagsdesign ved forlaget  
Sideombrekking Bøk Oslo AS

Forsidebilde: Joris Strijbos, IsoScope, 2015. © Joris Strijbos.

Foto: Michael Miller.

Bildet er fra kunst- og forskningsprosjektet *Dark Ecology* (2014–2017).

Utgitt i samarbeid med Norsk kulturråd



KULTURRÅDET  
Arts Council  
Norway

Spørsmål om denne boken kan rettes til:

Fagbokforlaget

Kanalveien 51

5068 Bergen

Tlf.: 55 38 88 00 Faks: 55 38 88 01

E-post: [fagbokforlaget@fagbokforlaget.no](mailto:fagbokforlaget@fagbokforlaget.no)

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

Materialet er vernet etter åndsverkloven.

Uten uttrykkelig samtykke er eksemplarframstilling

bare tillatt når det er hjemlet i lov eller avtale med Kopinor.

# Forord

---

Denne boken handler om det visuelle samtidskunstfeltet i Norge. Den er sluttrapporten fra prosjektet *Kunst som deling, delingens kunst*, som NORCE og samarbeidspartnere har gjennomført på oppdrag fra Kulturrådet.

Teksten er ført i pennen av fire personer: Merete Jonvik (prosjektleder og forsker ved NORCE), Eivind Røssaak (forsker), Hanne Hammer Stien (forsker og visedirektør ved UiT Norges arktiske universitet) og Arnhild Sunnanå (frilanser). Innledning og avslutning er skrevet av alle fire. Bokens innramming i «Ansats» og «Utgang» er skrevet av Hanne Hammer Stien. Casene som fremviser og analyserer kunstneriske praksiser, nettverksdannelser og samarbeid, og visnings- og formidlingspraksiser, er undersøkt og skrevet ut av enkeltforskere. 1.3, 1.5 og 2.2 er skrevet av Arnhild Sunnanå. 1.4 og 2.1 er skrevet av Hanne Hammer Stien. Eivind Røssaak har skrevet 1.1, 1.2 og 2.5. Delene 2.3, 2.4 og 2.6 er skrevet av Merete Jonvik.

Flere aktører fortjener å takkes for bistand til at boken er utkommet. Først og fremst vil vi takke dem som har stilt opp til intervju samtaler, og som har delt informasjon om og synspunkter på eget virke, andres virke, samarbeid og kunstfeltet generelt.

Prosjektet vil takke Susanne Østby Sæther, medievider og kurator for fotografi og nye medier ved Henie Onstad Kunstsenter, og Christine Hansen, (tidligere) førsteamanuensis ved Institutt for kunst ved Universitetet i Bergen og kunstner, for gjennomlesning, diskusjoner og konstruktive tilbakemeldinger på tidligere versjoner av boken. Vi vil også takke Trine Bille, professor ved Copenhagen Business School, Arild Danielsen, professor ved Universitetet i Sørøst-Norge, Birgit Bærøe, seksjonsleder for visuell kunst i Kulturrådet, og Marianne Berger Marjanovic (tidligere) seniorrådgiver ved avdeling for forskning og utredning i Kulturrådet, for innspill på prosjektinnretning og utvalg i ulike faser av prosjektet. Vi vil også takke anonyme fagfeller for gode innspill, og for kommentarer av både større og mindre art. I tillegg vil vi takke Anne Ogundipe og Øyvind Prytz, begge i Kulturrådet, for gode gjennomlesninger og kommentarer.

En kort kommentar om utvalget som ligger til grunn for analysene, og tidspunktet det ble valgt på: Forskningsprosjektet ble tildelt i mai 2018, og

intervjuer ble gjennomført høsten 2018. Utvalget av kunstneriske praksiser, formidlingspraksiser og nettverkssamarbeid i kunstfeltet ble gjort ut fra et ønske om å fokusere på et utvalg fremvoksende praksiser som representerer noe annet enn det man kan kalle etablerte hovedstrømninger. Vi ønsket ikke å operere med en vanlig nord-sør-akse eller å skrive fra en idé om et sentrum. Det kan imidlertid bemerkes – noe som i seg selv synliggjør de raske taktskiftene i kunstfeltet – at flere av de fremvoksende og spesifikke kunstpraksisene vi valgte ut, i tiden for forskningsprosjektet har beveget seg mot et «dominerende sentrum», mot å bli godt etablerte praksiser og er ikke lenger like marginale. For eksempel har flere av kunstnerne i utvalget høstet til dels stor anerkjennelse i 2019, både nasjonalt og internasjonalt.

Vi vil også takke Kulturrådet for et høyst interessant forskningsoppdrag.

Stavanger/Tromsø/Oslo, desember 2019



# Innhold

---

9	ANSATS
10	INNLEDNING: KUNST SOM DELING
	DEL 1
39	<b>KUNSTPRODUKSJON</b>
	1.1
40	KUNSTFELTETS NYE INSTAGRAMMATIKK: OM FRIDA ORUPABO
	1.2
60	POSTSELFIE PÅ NASJONALMUSEET: OM MARIA PASENAU
	1.3
76	STILIMPERIUM: OM CONSTANCE TENVIK
	1.4
88	SOSIAL SKULPTUR MED MATERIELT FORTEGN: OM JOAR NANGO
	1.5
105	«SELVUTSLETTENDE» SAMARBEID: OM LINE ANDA DALMAR

119	DEL 2 KUNSTFORMIDLING OG -PRESENTASJON
120	2.1 KUNSTNERISK SAMARBEID OG POSISJONERING I NORD
147	2.2 KUNSTFELTETS ØKOLOGI: OM STAVANGER
168	2.3 KUNSTFORMIDLING
178	2.4 KURANT, SOSIAL KUNST
191	2.5 SKEIV KURATERING: OM NATALIE TOMINGA HOPE O'DONNELL OG MUNCHMUSEET I BEVEGELSE
202	2.6 BIENNALER OG ANTI-BIENNALER: OM BERGEN ASSEMBLY
217	AVSLUTNING: DELINGENS KUNST
237	UTGANG
238	SAMMENDRAG
242	LITTERATURLISTE
256	INTERVJULISTE
257	ILLUSTRASJONSLISTE / BILDEKREDITERING

# Ansats

---

*Kurator Hilde Methi følte seg smånervøs da turistbussen fullastet med internasjonale kunstnere, kritikere, akademikere, journalister og kuratorer krysset grensen til Russland. Rett før de forlot Kirkenes, hadde hun fått beskjed om at de måtte ligge lavt i terrenget fordi de fleste av deltagerne på Dark Ecology Journey kun var utstyrt med turistvisum. Logistikken hadde vært svært utfordrende. Å produsere nye kunstverk i de postindustrielle landskapene og militariserte sonene på hver side av grensen var ingen enkel affære. Lettere ble det ikke når deltagerne skulle tas med på en reise gjennom grensesonen, for så å bli presentert for de nye verkene på en rekke arrangementer av ulikt format. Heldigvis var Methis samarbeidspartner, den nederlandske organisasjonen Sonic Acts, profesjonelle når det kom til produksjon og infrastruktur, ikke minst på formidlingssiden og når det gjaldt nye medier. De hadde arrangert den interdisiplinære festivalen Sonic Acts siden 1994. Hun hadde blitt kjent med organisasjonen da hun som medlem av styret til PNEK (Production Network for Electronic Art, Norway) deltok på festivalen deres i Amsterdam for første gang flere år tidligere. Det viste seg fort at Sonic Acts delte de samme interessene som henne når det kom til det kuratoriske, spesielt når det gjaldt økologi, og den tette relasjonen mellom kunst, vitenskap, teknologi og politikk. Den innledende fasen i samarbeidet hadde vært nokså lang, med flere reiser i felten, både på russisk og norsk side. Nå satt de alle her i en chartret buss på vei mot industribyen Nikel. Med på turen hadde de prosjektets store inspirator, den amerikanske filosofen Timothy Morton – også kalt «en profet for den antropocene tidsalder». Det var nesten for uvirkelig til å være sant. Spørsmålet var om de ville klare å la være å provosere de russiske myndighetene. Hva ville skje om de tiltrakk seg for mye oppmerksomhet?*

# Innledning: Kunst som deling

---

## Om prosjektet

*Kunst som deling, delingens kunst* er et forskningsprosjekt om endringer og samarbeid i samtidskunstfeltet. Norsk kulturråds oppdrag går ut på å beskrive og analysere «produksjons- og formidlingsformer, kunstneriske praksiser og samarbeidsformer, organisering og virkemidler, kunstnerroller og formidlingsarenaer» (utlysningstekst). Oppdraget ble lyst ut på grunnlag av at «kunnskapsgrunnlaget på feltet er mangelfullt», påpekt i stortingsmeldingen *Visuell kunst* (Meld St. 23 (2011–2012)). Meldingen løfter frem at det er behov for mer forskning og systematisk analyse av hele det samtidige kunstfeltet i Norge, og at det er behov for å få «et oppdatert bilde av hvordan dette feltet i dag beskrives, hvilke endringer som har funnet sted de siste 20–30 årene, og hvilke tendenser og problemstillinger som nå gjør seg gjeldende». <sup>1</sup> Kunnskapsbehovet synes som sådant omfattende, og for å forske på tematikken og feltet har det vært nødvendig å gjøre en rekke avgrensninger. Denne boken vil bidra med en liten del av det store bildet, og i innledningen vil vi gjøre rede for hvilke avgrensninger og tilnærminger vi har valgt, og hvordan disse er med på å begrense og forklare utvalg og nedslagsfelt.

*Kunst som deling, delingens kunst* undersøker en liten del av det visuelle samtidskunstfeltet i Norge etter 2010-tallet. Vi har valgt ut noen aktører, nettverk og samarbeidskonstellasjoner som på en eller annen måte skiller seg ut, og som utvikler nye samarbeidsformer eller tar i bruk ny teknologi. Vi har studert formingen av nettverkene og prosessene som ligger til grunn for de utvalgte kunstneriske praksisene og formidlingsformene, eller sagt med andre ord: Vi har utforsket utvekslinger og «delinger». Dette er for oss rike

---

<sup>1</sup> Meld St. 23 (2011–2012) *Visuell kunst*, s. 12. Se også rapportene Monkerud 2019 *Statistikk om visuell kunst i Norge. Status og muligheter* og Holm og Monkerud 2019 *Visuell kunst i norsk forvaltning*. Disse to, sammen med vårt prosjekt, er del av samme forskningssatsning i Kulturrådet om det visuelle feltet.

termer som vi vil utdype nærmere. Utvekslinger og delinger vil analyseres som små eller store prosesser som ofte er usynlige i presentasjon og formidling av kunst.

Det har vært vår arbeidshypotese at parallelt med utviklingen av informasjonskapitalismen har deling, nye nettverk og samarbeidsformer gjort seg gjeldende på en rekke ulike måter innen både kunstproduksjon, formidling og teori. På den ene siden har flere kunstformidlere og enkelte kunstnere tatt i bruk sosiale medier, og på den andre siden ser vi at mange kunstnere forsøker å etablere alternative sosiale fellesskap utenfor nettet, noe som også kanskje reflekteres i at det politiske og konseptuelle integreres i materielle og hverdagsorienterte praksiser. Det har utviklet seg en ny sensitivitet knyttet til bruk av sosiale medier og internett i kunstproduksjon og -formidling, men vi kan også snakke om en ny sensitivitet overfor det å være fysisk til stede i verden.

Fortellingen om kunst- og forskningsprosjektet *Dark Ecology* som rammer inn boken – og som forsidebildet er hentet fra – reiser spørsmål vi diskuterer flere steder, som hva vil det si for aktører på det visuelle kunstfeltet å samtidig forholde seg til lokale og globale situasjoner, og hvor langt samarbeid om kunstproduksjon og kunstformidling strekker seg, både romlig og når det gjelder disipliner og samfunnsområder.

Vi bruker *deling* som et overordnet tematisk grep for boken, og som begrep favner deling om flere tendenser i det visuelle samtidskunstfeltet. Deling må imidlertid ikke forstås i retning av at kunst nå deles gratis på eller utenfor nettet. Det er også en viktig problematikk, men den faller utenfor rammen for denne boken. Karakteristisk for kunstfeltet de siste årene har vært at gamle inndelinger brytes opp, for eksempel skillet mellom tradisjonelle medier som skulptur, maleri, foto og tekstil, og at grensen mellom ulike sjangre overskrides, for eksempel mellom fiksjonsfilm, videokunst og dokumentarfilm, eller mellom stedsspesifikk kunst og arkitektur. Nedbrytningen og oppmykingen gjør at det vokser frem blandingsformer og nye uttrykk som det ikke nødvendigvis er mulig å beskrive med eksisterende begreper. Ikke minst spiller nye teknologier en sentral rolle og er en endringsmotor, gjennom blant annet å revolusjonere mulighetene for kommunikasjon og ved å gjøre kunst tilgjengelig for nye publikumsgrupper. De-differensieringen, eller av-inndelingen, mellom sektorer, medier og sjangere velter om på tradisjonelle roller, oppgavefordelinger og faggrenser i kunstfeltet. Vi skiller gjennomgående mellom deling på og utenfor nettet, det vil si at vi ser på hvordan deling i kunstfeltet foregår på ulike måter i teknologiske nettverk og i sosiale nettverk, vel vitende om at disse ofte overlapper hverandre, og at en internalisering av teknologi har funnet sted i det sosiale feltet (for eksempel ved «sømløs» bruk av smarttelefonen). Vårt delingsbegrep er, som vi skal se,

knyttet til nye former for kunnskaps- og erfaringsdeling i kunstproduksjon og formidlingspraksiser.

Begrepene deling, mediering, nettverk og tilblivelse er sentrale i boken. Prosjektet har en tverrfaglig og eklektisk orientering. Vi benytter innsikter og relevante begreper fra kunsthistorie og kunstvitenskap, sosiologi, medievitenskap, etnografi og filosofi. Noen undersøkelser åpner for å trekke vekslers på et kunstsosiologisk perspektiv (slik som makt, roller, formidling, språk, posisjoner, kretsløp og strukturer i feltet),<sup>2</sup> men også nyere kultursosiologi som skriver mer verksnært og fokuserer på kunst som handling og på smak som noe man «gjør»,<sup>3</sup> aktualiseres. Andre undersøkelser kaller på medievitenskapelige perspektiver og nettverksteori (nye plattformer, teknologiske muligheter, delingsstrategier, medieringer og bruken av nye medier i produksjon, kunstuttrykk og formidling, infrastrukturell økologi),<sup>4</sup> mens enkelte undersøkelser krever kunsthistorisk og -filosofisk tilnærming (tolkning av verk, kunstnerskap, utstillinger, kunstneriske særtrekk og utviklingshistorie).<sup>5</sup> Atter andre drar nytte av den antropologiske vendingen hvor forskeren gjennom intervjuer forsøker å rekonstruere kunstneriske og kuratoriske prosesser slik de utvikler seg underveis og «bak kulissene». I avsnittet «Delingens teorier» gjennomgår vi ulike teoretiske bidrag som har informert analysene, og da spesielt ulike perspektiver på deling og utveksling innen kunstproduksjon og -formidling.

Vi tar utgangspunkt i noen utvalgte caser innenfor kunstproduksjon på den ene siden og innenfor det vi i vid forstand kaller kunstformidling på den andre siden (museer, kuratorer, biennaler, kritikere og formidlere). Gjennom disse illustreres og analyseres spesifikke kunstneriske praksiser, utviklingstrekk, nettverk, karriereveier, infrastrukturer og nye aktører og roller som gjør seg gjeldende i kunstfeltet. Gjennom nære og intervjubaserte studier av de utvalgte casene lar vi til dels prosjektene og verkene selv levere begreper og perspektiver til forskningen. Boken er slik sett ikke primært teoretisk orientert, men teoriene vi relaterer til, kan forstås som et bakteppe for måten vi tilnærmer oss de valgte casene fra samtidskunstfeltet i Norge. Utvalget er gjort med bakgrunn i faglige kriterier, men er også begrenset av prosjektets tidsomfang og metode. Utvalgs-kriterier, valg og bortvalg drøftes nærmere mot slutten av innledningen.

---

2 Se for eksempel Bourdieu 1993; Becker 1982.

3 Se for eksempel de la Fuente 2007; Hennion 2007; Acord og DeNora 2008.

4 Se for eksempel Latour 2005; Castells 2010; Han 2017; Hörl 2017, Jagoda 2016.

5 For eksempel Rancière 2012.

## 2010-tallet

Det er alltid vanskelig å skulle beskrive tendenser i sin egen samtid. Det overblikk og den avstand i tid som trengs for å se tendensene i et plausibelt perspektiv, mangler. Man får ikke øye på det Michael Baxandall i sin klas-siske fremstilling av italiensk kunst på 1400-tallet kalte «periodens blikk» og «kognitive stil».<sup>6</sup> Men det skal sies at dette heller ikke nødvendigvis er en målsetting. Innenfor kunsthistorien har man problematisert begreper som «stil» og «epoke» siden 1960-tallet. I stedet for å skape eterrasjoniserte utviklingshistoriske studier har man i større grad vært opptatt av å diskutere kunstens betydninger og handlinger. Gunnar Danbolt har i artikkelen «Om å gi Melkeveien mening» gjort rede for hvordan en dreining bort fra form og estetiske egenskaper eksplisitt gjorde seg gjeldende i det kunsthistoriske miljøet ved Universitetet i Bergen på 1970- og -80-tallet.<sup>7</sup> Spørsmål som opptok det kunsthistoriske miljøet i Bergen i denne perioden, tok ifølge han utgangspunkt i kunstens kontekst, eller brukssituasjon, og man la vekt på at denne situasjonen vil variere over tid og i forhold til hvilke rom kunsten ble presentert innenfor. Følgelig endrer også kunstens mening og betydning seg kontinuerlig.

Man kan si at ekspansjonen av mulige teknikker og tematikker innen kunsten etter modernismen har bidratt til at det internasjonale kunstfeltet i dag er et særegent område hvor stadig nye erfaringer og fenomener kan deles gjennom tradisjonelle plattformer (utstillinger) og utradisjonelle plattformer (events, happenings, workshops og ulike mediekkanaler). Kunstinstitusjoner har blitt mer åpne overfor andre samfunnssfærer. Parallelt med at nye elementer inkorporeres i kunsten (som forskningsresultater, datateknologi eller frivillige organisasjoner), kommer nye aktører til, og samarbeidsformer på tvers av faggrenser blir stadig vanligere. Kunsten på 2010-tallet har altså reist en lang vei fra da Clement Greenberg formulerte sine normative ideer om maleriet. Greenberg mente som kjent at modernismen primært skulle sette søkelys på kunsten selv ved å utforske et gitt mediums begrensninger eller egenart (for eksempel flaten, strøket, lerretet) og unngå mest mulig utenom-snakk.<sup>8</sup> I dag ser vi, i motsetning, at kunsten åpner kunstbegrepet mot stadige nye områder, og at interessen for det sosiale og det politiske er markant.<sup>9</sup> Dette innebærer deling og deltakelse i ulike prosesser som kunsten ikke på samme måte «tillot» under modernismen, fordi det handler om å virke utover kunstfeltet selv, for eksempel i lokalsamfunn eller i politiske prosesser. Mange

---

6 Baxandall 1972.

7 Danbolt 2010.

8 Greenberg 2004, s. 56–57.

9 Jackson 2011; Blom 2007 og 2016.

kunstnere anvender samarbeid som metode, og vi ser at flere kunstnere utfordrer ideen om kunstnersubjektet. Den utadrettede vendingen har røtter tilbake til det 20. århundres avantgarder: 1920-tallets vilje til å forene kunst og liv, 1960-tallets aktivisme og vendingen mot offentlig rom samt viljen til å inkorporere populærkultur, og nye medier som videoteknologi og feltopptak.

I Norge ble samtidskunsten på 1990-tallet påvirket av den radikale globaliseringen, og oppblomstringen av alternative visningssteder og institusjonskritiske prosjekter var markant. I boken *Frå modernisme til det kontemporære* peker Gunnar Danbolt på hvordan samtidskunsten i Norge etter 1990 både er kontemporær og trekker linjer til andre tider og steder.<sup>10</sup> Han viser til kurator og kritiker Nicolas Bourriauds begrep *altermodern* for å gjøre det klart at modernismens og postmodernismens tid er forbi, og at «noko nytt er i emning». Danbolt trekker videre frem to tendenser som han mener har påvirket kunsten i Norge etter 1990-tallet, men som likevel ikke har vært dominerende. Den ene tendensen er teoretiseringen av kunsten, en orientering mot det konseptuelle, og den andre tendensen er en reaksjon på denne teoretiseringen, en orientering mot det emosjonelle. Vi vil hevde at en del av kunsten som har blitt produsert på 2010-tallet, ikke lenger setter opp et slikt skille. Mens den konseptuelle kunsten på 1990-tallet ofte hadde et minimalistisk og ikke-personlig formspråk som signaliserte avstand til det emosjonelle, og også til det materielle, har flere av kunstnerne vi ser nærmere på i boken, en konseptuell holdning samtidig som de anvender en personlig, narrativ, emosjonell og materiell tilnærming.

I likhet med Danbolt har også Øystein Ustvedt i boken *Ny norsk kunst etter 1990* lagt vekt på at det skjedde store endringer innenfor kunstinstitusjonen på 1990-tallet.<sup>11</sup> Han nevner åpningen av Museet for samtidskunst i 1990 som en viktig faktor for det han kaller en «kraftig vitalisering av norsk kunstliv». Samtidig påpeker han at det i denne perioden vokste frem en rekke mer eller mindre temporære visningssteder hovedsakelig drevet av unge kunstnere. Dette bidro ifølge Ustvedt til en større «åpenhet overfor andre måter å uttrykke seg på enn de etablerte».<sup>12</sup> En rekke andre institusjoner med fokus på samtidskunst ble også etablert utover på 1990-tallet, så som bienalen Momentum, Stenersenmuseet og Astrup Fearnley Museet. Felles for disse institusjonene var at de hovedsakelig orienterte seg nasjonalt og internasjonalt. Det fantes flere institusjoner i regionene allerede fra 1970-tallet (og tidligere), blant annet kunstner- og kunstsentrene samt kunstforeningene. Institusjoner som Bomuldsfabriken i Arendal og Sørlandet Kunstmuseum i

---

10 Danbolt 2014.

11 Ustvedt 2011.

12 Ustvedt 2014, s. 6.



Kristiansand tok også viktige posisjoner på 1990-tallet. I løpet av 2010-tallet har det skjedd en ytterligere profesjonalisering og institusjonalisering av kunstlivet i alle regionene i landet, som gjør at 2010-tallet skiller seg betydelig fra 1990-tallet. For eksempel har flere kunstforeninger fått kunstfaglig ansatte på heltid, flere kunstmuseer har utvidet staben, og tilskuddsordninger har gjort det mulig for kunstnerdrevne visningssteder å etablere seg i regionene. I 2011 ble også Norsk Kuratorforening etablert. Kuratoren dukket opp allerede på 1990-tallet, men det var hovedsakelig i Oslo at denne yrkesgruppen fikk fotfeste. På 2010-tallet har imidlertid flere sterke kuratorstemmer kommet til, særlig i regionene, og vi kan snakke om at en institusjonalisering av kuratorrollen har funnet sted. Studiet «Skapende kuratorpraksis», som ble opprettet som et videreutdanningstilbud ved Kunst- og designhøgskolen i Bergen i 2004, har bidratt til denne utviklingen. Da studiet ble relansert som masterprogram i 2015, ble det for alvor tydelig at kuratering er en egen profesjon, selv om tilknytningen til kunstnerrollen fortsatt henger ved.<sup>13</sup>

Diskusjoner om regionale plattformer for (kunst)kritikk har likeledes funnet sted i perioden fra 2010-tallet, og en rekke prosjekter er iverksatt for å bøte på manglende dekning i lokale og regionale medier, som ArtScene Trondheim, et nettsted for samtidskunst som ble etablert i 2009, og Contemporary Art Stavanger (CAS), en online plattform for kritikk og formidling av visuell kunst relatert til Stavanger, etablert i 2014.<sup>14</sup> Globaliseringen av kunstfeltet og utviklingen av ny teknologi har vært med på å gjøre det enklere for både kuratorer, kritikere og kunstnere å bosette seg utenfor de største byene til tross for at de har hele verden som virkefelt. Dette henger også sammen med at det nasjonale i større grad har mistet sin betydning, og at det i stedet har vokst frem en translokal situasjon. Med det translokale sikter vi her til at utveksling foregår på tvers av nasjonale landegrenser, i stedet for innenfor nasjonalstater.<sup>15</sup> Geopolitiske spørsmål knyttet til klima- og flyktningkrise samt menneskerettigheter og identitetspolitikk oppfattes heller ikke lenger som kun å knytte seg til lokale eller regionale forhold, men ses i sammenheng med den helhetlige globale situasjonen. I Norge ble klimakrisen satt på dagsorden av både Lofoten internasjonale kunsthøstfestival (LIAF) og Momentum. Begge biennialene rettet blikket mot science fiction. Ideen om at kunsten kan skape fabulerende fremtidsfortellinger, for slik å finne frem til nye måter å etablere relasjoner til verden og alle dens beboere på, hentet kuratorene delvis fra Donna Haraway, og boken *Staying with the Trouble*.<sup>16</sup>

---

13 Ekeberg 2015.

14 Se [www.artscene.no](http://www.artscene.no) og [www.contemporaryartstavanger.no](http://www.contemporaryartstavanger.no)

15 Greiner og Sakdapolrak 2013.

16 Christensen 2018; Haraway 2016.

Selv om Haraway kritiserer den mye omtalte geologiske, epokale betegnelsen, det *antropocene*, forholder hun seg til begrepet og forsøker å utvide det. Det er ingen tvil om at menneskenes påvirkning på planeten er gjennomgripende, men det betyr likevel ikke at vi utelukkende kan ta utgangspunkt i vår egen arts overlevelse for å redde oss selv. Haraway bruker begrepet *sympoiesis* for å snakke om at mennesker, dyr, teknologier og ting kan skape kunstneriske uttrykk sammen.

Postkoloniale perspektiver er en annen tematikk som på 2010-tallet har fått større nasjonal oppmerksomhet, og der den translokale situasjonen i større grad tas i betraktning. Office for Contemporary Art Norway (OCA) sitt arbeid med å få internasjonal oppmerksomhet rundt samisk kunst og urfolkskunst i programmet *Tanker fra verdens ytterkant. Perspektiver fra nord* (2016–2017) er et eksempel på dette. Når kunsthistoriker Mathias Danbolt i innledningen til *Kunst & kultur 3* kritiserte blant andre Ustvedt for å skrive frem en fortelling om norsk samtidskunst «hvor den norske deltagelse i det dansk-norske imperiets koloniale prosjekter i Asia, Afrika, Karibia og Nord-Atlanten er helt visket vekk, og hvor den vedvarende kolonialiseringen av Sápmi ikke nevnes», vakte det debatt.<sup>17</sup> I Ustvedts motsvar vektlegger han at det i perioden mellom utgivelsen av *Ny norsk kunst* i 2011 og 2018 har skjedd en betydelig holdningsendring.<sup>18</sup> I denne sammenhengen viser Ustvedt hovedsakelig til Tråante 2017, den felles feiringen av 100-årsjubileet for samenes første landsmøte i Trondheim, og den samiske deltagelsen på documenta 14 i 2017, og begrunner den manglende behandlingen av samisk kunst i *Ny norsk kunst* med at det den gang han skrev boken, fantes lite tilgjengelig informasjon om samiske kunstnere.<sup>19</sup> Det som her blir tydelig, er at det som på 1990-tallet var synlig for noen, helt og holdent var usynlig for andre. Fordi Ustvedt i sin bok i stor grad forholder seg til Oslo-baserte kunstinstitusjoner og de kunstnerne som disse institusjonene utstiller, samt tar utgangspunkt i tradisjonelle medier, blir det vanskelig for han å få øye på det som faller utenfor «det sentrale» kunstfeltets synsvinkel. Dette, kan man hevde, viser hvordan norsk kunsthistoriekriving henger sammen med et sterkt behov for å definere det norske, og på den måten definere ut for eksempel det samiske eller andre stemmer og fortellinger som utfordrer ideen om Norges kulturelle homogenitet.<sup>20</sup> I tillegg har det handlet om å legitimere norsk kunsts plass i en internasjonal sammenheng. I kritikken av kunsthistoriefaget, så vel nasjonalt som internasjonalt, har koblingen til nasjonale identiteter og et

---

17 Danbolt 2018, s. 128.

18 Ustvedt 2018.

19 Se for eksempel Hansen 2007.

20 Se for eksempel Hansen 2007.

eurosentrisk verdenssyn imidlertid blitt sterkt kritisert.<sup>21</sup> Det finnes likevel ingen oppskrift på hvordan en ny form for kunsthistorie skal se ut, selv om kunsthistoriker James Elkins kommer med flere forslag, for eksempel om å fokusere på kunst og kunstnere som har blitt marginalisert, eller unngå å legge vekt på tradisjonelle medier som maleri, skulptur og arkitektur.<sup>22</sup>

En annen tendens på 2010-tallet er kunstinstitusjonenes behov for å vise frem at de driver med selvrefleksjon. Både Danbolt og Ustvedt viser i sine bøker til kunstnere som på 1990-tallet jobber med institusjonskritikk som kunstnerisk materiale og form. På 2010-tallet blir det tydelig at kunstinstitusjonene selv fungerer som iverksettere av institusjonskritiske prosjekter, enten gjennom å fungere som bestillere av institusjonskritisk kunst, eller ved hjelp av formidlingsformater som har en selvrefleksiv karakter, gjerne i form av metoder hentet fra kunsten, for eksempel kunstneriske intervensjoner. Både triennalen Bergen Assembly og Oslobiennalen speiler den selvrefleksive tendensen ved å gjøre det til et bærende konsept å prøve ut nye formater og slik legge opp til en pågående diskusjon om hva en utstilling og hva en biennale eller triennale i vår tid er. I 2015 viste Henie Onstad Kunstsenter utstillingen «På sporet av Matisse» som tok utgangspunkt i et Matisse-maleri som tilhørte museets samling, men som det viste seg hadde blitt stjålet av nazistene under andre verdenskrig og senere solgt til Niels Onstad. Matisse-maleriet ble i 2014 returnert til sine rettmessige eiere, og saken utløste et større forskningsprosjekt på Henie Onstad Kunstsenter der samlingen ble gått etter i sømmene. Prosjektet endte opp i en publikasjon og i den nevnte utstillingen, som tematiserte hvilke konsekvenser plyndring av kunstverk og kulturarv har for kulturell eksistens. Et nyere eksempel på en institusjonskritisk tendens er Nordnorsk Kunstmuseums formidlingsprosjekt knyttet til utstillingen «Like Betzy» (2019), der museet tok i bruk en metode som kan minne om kunstneriske intervensjoner, og i en tidsbegrenset periode gjorde endringer på offentlige skulpturer for slik å gjøre publikum oppmerksom på hvordan kjønnete maktstrukturer har påvirket kunsthistorien og utformingen av det offentlige rom. Ettersom formidlingsprosjektet tok i bruk en metode som det vanligvis er kunstnere som anvender, fremstår det umiddelbart som uklart hvem som er avsender av prosjektet, og skillet mellom kunstner og kurator eller formidler brytes ned. Også når det gjelder forholdet mellom kunst og forskning, har det i løpet av 2010-tallet skjedd en de-differensiering, både fordi flere kunstnere jobber med «research based art», og fordi kunstnerisk forskning, eller det som i Norge benevnes med begrepet «kunstnerisk utviklingsarbeid», har

---

21 Elkins 2002.

22 Elkins 2002, s. 118.

blitt institusjonalisert. Når det i 2018 ble opprettet en ph.d.<sup>23</sup> i kunstnerisk utviklingsarbeid, var det et resultat av et langvarig arbeid på kunsthøgskolene og universitetene, blant annet støttet opp av Program for kunstnerisk utviklingsarbeid.

## Nettverkssamfunnet

En annen grunn til at kunstfeltet på 2010-tallet i Norge er innstilt annerledes enn på 1990-tallet, er det intensiverte nettverkssamfunnet. Internettøkonomien er basert på at brukere skaper og deler egenprodusert innhold. Vi lever derfor i «the age of sharing», hevder sosiolog Nicholas A. John.<sup>24</sup> På 1960- og -70-tallet ble teknologientusiaster som Stewart Brand (som utga *Whole Earth Catalog* fra 1968 til 1998) og forskere som Douglas Engelbart (som blant annet oppfant «musa») ved Augmentation Research Center i California toneangivende. De trodde at fremtidens datateknologier kunne skape grunnlaget for et nytt, korporativt samfunn basert på deling og samarbeid.<sup>25</sup> Etter hvert som kommersielle teknologiselskaper tok over og fikk styringen utover på 1980- og -90-tallet, forsvant disse ideene. Likevel ser vi at «deling» som en tverrfaglig samarbeidsform har beholdt sin kraft både som utopi og praksis blant flere kunstnere og intellektuelle.

Medier, som mobiltelefonen, tilkoblet internett er blitt så vanlige at de kan betraktes som menneskets nye natur.<sup>26</sup> Disse mediene – og ergo menneskenes – dynamikk og potensial henger nøye sammen med den globale teknologiutviklingen. Vilåårene for teknisk produksjon, lagring, kommunikasjon og interaktivitet endres hurtig. Den teknologien som leverte bilder av verden på 2010-tallet, var ikke lenger primært radio og tv som på 1990-tallet, men internett. På 1990-tallet befant internettet seg i en steinalder (i det såkalte Web 1.0-paradigmet), og nettet var som et tregt oppslagsverk med statisk informasjon og uten våre dagers sosiale medier. Trass i fremveksten av digitale diskusjonsforumer var Web 1.0 på mange måter en form for enveiskommunikasjon, og tilbød lite eller ingen interaktivitet for dem som ikke kunne programmere selv. Web 2.0- og Web 3.0-paradigmene revolusjonerte nettet ved å tilby «effektiv og sømløs» interaktivitet for alle. Web 2.0 knyttes til 00-tallet og kalles ofte det sosiale medieparadigmet, anført av selskaper som Facebook (opprettet i 2004) og Instagram (opprettet så sent som i 2010 og

---

23 Se [www.regjeringen.no/nop/aktuelt/ny-doktorgrad--ph.d.-i-kunstnerisk-utviklingsarbeid/id2583604/](http://www.regjeringen.no/nop/aktuelt/ny-doktorgrad--ph.d.-i-kunstnerisk-utviklingsarbeid/id2583604/) (lest 25.9.2019).

24 John 2016.

25 Lunenfeld 2011.

26 Røssaak 2020.

nå eid av Facebook). Det gryende Web 3.0 lover «smartere» interaktivitet. Det vil si at plattformer og nettsider tar i bruk og tilbyr kunstig intelligens-applikasjoner for å tilpasse sine tjenester «enda bedre». Brukerprofilering, anbefalinger, tjenester og data inngår i lynraske feedback-loops styrt av for eksempel maskinlæring. En «alien» intelligens tar bopel i vår midte.<sup>27</sup>

Man glemmer lett at det sosiale medieparadigmet først brøt igjennom på slutten av 00-tallet. Fra å være et hjelpemiddel har nettet, sammen med smarte mobiltelefoner, endret livet til folk flest ved å bli inkorporert i hverdagslivet. Utallige delingsmuligheter og surfing på et lynraskt nett er noe de fleste av oss tar for gitt. Kunstfeltet er i manges øyne mindre «digitalisert» enn for eksempel musikkfeltet, litteraturfeltet og spillfeltet hvor både produksjons-, distribusjons- og konsumpsjonsprosessen i stadig større grad skjer via digitale medier, men den kritiske debatten og gryende oppvåkningen i forhold til dagens «medievilkår» er relativt godt utbredt på kunstfeltet.

Denne boken er ikke primært opptatt av ny mediekunst, men blant annet av hvordan stadig nye og populære kommunikasjonsmedier og sensorteknologier etablerer seg som et nytt menneskelig vilkår for sameksistens og utvikling. Forestillinger om bilders og ideers raske sirkulasjon under informasjonskapitalismen preger kunstfeltet på måter som vi fremdeles bare så vidt fatter. «Postinternett-kunst» ble aldri en stor trend i Norge, men den var viktig internasjonalt, og kan sees på som et omfattende forsøk fra kunstfeltet selv på å forstå og reflektere omkring kunsten under informasjonskapitalismen. «Postinternett-kunst» kan i dag sies å ha to betydninger. På den ene side refererer den til kunst som er skapt etter at en ny samfunnstilstand betinget av internettet tok form. I denne samfunnstilstanden tar «alle» (kunstnere inkludert) internettets muligheter for gitt og som en horisont for nesten all utfoldelse (en betydning som har mye til felles med den mer generelle samfunnsvitenskapelige debatten omkring «postinternett-samfunnet»<sup>28</sup>). Den andre betydningen av termen viser til en mer spesifikk debatt som oppstod innen kunstfeltet omkring et fenomen i kunsten som mange mente var noe helt nytt, nærmest en ny stil eller trend innen kunsten. De to betydningene er naturlig nok overlappende i og med at den utløsende faktoren (internettet) bestemmer fenomenet som omtales. Kunstneren Marisa Olson var den første som omtalte kunsten etter Web 2.0 som «postinternet art» i tekster og intervjuer gjort i 2006 og 2008.<sup>29</sup> For henne refererer termen på den ene side til all kunst *etter* Web 2.0 (ingen i den vestlige verden er helt upåvirket av skiftet, mener hun), og på den andre side mer spesifikt til kunst online eller offline

---

27 Fazi 2018.

28 Se for eksempel Deuze 2012 og Vincent 2017.

29 Connor 2013.

som bevisst forholder seg til den nye informasjons- og bildeoverfloden som internett genererer.

Når man sier at ny teknologi har radikaliseret betydningen av kunst som deling og delingens kunst, er dette spesielt i kraft av at teknologien er nettverksbasert. Nettverkssamfunnet<sup>30</sup> kjennetegnes blant annet ved at ytringer kan deles svært raskt med svært mange. Deling i digitale medier gjør også at en ytring, et foto, eller annet, ikke bare kan deles bredt, men også lagres. De nye mediernes logikk innebærer at lagring og deling ofte er sammenfallende. Dette er radikalt forskjellig fra analoge systemer. Arkiveringen skjer nå uten at en trenger å være seg bevisst arkiveringsmulighetene og -konsekvensene. Men også det motsatte: Bevisstheten om utnyttelse av arkiveringsmulighetene kan komme først, og kunstnerisk utforskning deretter. På mange teknologiske plattformer må man ta et aktivt standpunkt om man *ikke* vil dele (for eksempel posisjonsinnstillinger, dele informasjon begrenset til utvalgte grupper eller lignende). Utgangspunktet er massiv deling, og aktiv handling kreves for av-deling. Delingsbegrepet passer med nettverkstenkningen nettopp fordi det peker på at delingen går i ulike retninger. Hver enkelt deling har et hav av forbindelseslinjer, og det blir misvisende å omtale kommunikasjon eller deling i tråd med klassiske kommunikasjonsmodeller hvor en avsender sender et budskap direkte til en mottaker. Delingsbegrepet er altså åpnere og mer komplekst enn formidlingsbegrepet, og åpner for å få øye på nettverkens mange forbindelseslinjer og de enorme delingsmulighetene som er innebygd i de nye mediene.

Delingspraksiser avhenger av både kulturelle faktorer og medieutviklingen opp igjennom historien, fra trykkekunsten til radio, tv, video, datamaskin og internett. Hvert medium krever en spesifikk teknologisk delingskompetanse som muliggjør nye teknikker innenfor kunstnerisk, kuratorisk og formidlingsorientert arbeid. Selv om internett og digitale flater overhodet ikke er uten sosiale skiller, er de *i sine utgangspunkt* mer egalitære, eller snarere tilgjengelige, sammenlignet med fysiske utstillingsrom og kunsthendelser. Dette er av noen omtalt som en demokratisering av kunstfeltet. På den annen side er flere av de nye mediene eid av store kommersielle og globale selskaper i USA, som Google (som eier YouTube og Android), Facebook (som eier Instagram og WhatsApp) og Microsoft (som eier Skype, LinkedIn og GitHub). De griper inn i lokale og regionale offentligheter og regulerer, kontrollerer og manipulerer feltene ut fra nye parametere som vi ennå ikke helt har forstått eller fått oversikten over. Selv om nye medier øker delingsmulighetene, har de også en mørk bakside. Den nye kontroll- og overvåkingskapa-

---

30 Se Castells 2010; Jagoda 2016.

siteten har ført til en rekke uheldige hendelser. Facebooks samarbeid med Cambridge Analytica i forbindelse med Trumps valgkamp baserte seg på en dataskandale av dimensjoner. Minst 87 millioner Facebook-profiler ble uten samtykke brukt til et politisk formål. Facebooks samarbeid med PR-byrået Definers, som benytter *fake news*-propaganda, skuffet også mange. At både kunst- og mediefeltet gjør seg avhengig av Facebook og Instagram for markedsføring, nyhetsredigering og «arkivering», kan også være betenkelig med tanke på sensur, overvåkning og uventede *policy*-endringer. Deler av kunstfentligheten er dermed betinget av en digital plattform og infrastruktur som det er vanskelig å få oversikt over og kontrollere.

Den samtidige mediekritikken av «the new normal» har vektlagt det paradoksale ved internettkulturens glade budskap om mest mulig deling, utveksling, større tilgjengelighet, åpenhet og valgfrihet. Mediefilosofen Byung-Chul Han omtaler det nye «normale», moderne individet som et neoliberalt subjekt som blir konformt og produktivt nettopp ved å dele og fortelle om seg selv i alle medier. «Thoroughgoing digital networking and communication have massively amplified the compulsion to conform. The attendant violence of consensus is suppressing idiotisms», hevder Han.<sup>31</sup> For Han, og for filosofer som Gilles Deleuze og Félix Guattari, er «idioten» en positiv, kritisk figur som følger sine egne absurde idiosynkrasier.<sup>32</sup> Den nye mediekonformismen passer ikke for «idioten», som snarere oppsøker en ironisk posisjon innenfor eller en kritisk posisjon utenfor. Denne motstandsfiguren har alltid hatt en sterk rolle innenfor kunstfeltet. Det er derfor viktig å understreke at deling og nettverksbygging ikke må tenkes utelukkende som neoliberale praksiser skapt av GAFSA-selskapene (Google, Apple, Facebook og Amazon) og New Public Management-kulturen, men at de også er opposisjonelle praksiser med en lang motkulturell historie tilbake til de revolusjonære og hacker-kulturen. Slike motkulturelle praksiser er interessante også sett i lys av den nye medievirkeligheten. De åpner opp sanselighetsrom som ofte neglisjeres innen de sosiale mediens konformitet. Samtidig ser vi at selv disse motkulturelle praksisene ofte er avhengige av infrastrukturen som internett legger til rette for, blant annet ved å muliggjøre det å arbeide lokalt.

Forskningsprosjektet vårt har, som nevnt, ikke sitt primære fokus på kunst og ny teknologi. Denne tematikken drøftes i andre rapporter og evalueringer.<sup>33</sup> Heller enn å konsentrere oss om ny mediekunst spesielt er vårt

31 Han 2017, s. 82.

32 Deleuze og Guattari 1994, s. 62.

33 Se bl.a. Kulturrådets nye forskningssatsing under tittelen «Digital kultur/Estetiske praksiser» og tidligere rapporter og evalueringer som *Norsk kulturråd og den elektroniske kunsten – evaluering av forsøksperioden og perspektiver framover*, redigert av Marit Paasche (2004), og *Rapport om Kunst og Ny Teknologi-ordningen 2003–2008* av Erlend Hammer (2009).

fokus på «normaliseringen» av nye medier og delingsmodeller i kunstfeltet generelt. Det som interesserer oss er hvordan nettet og smarttelefonen har blitt internalisert i kunstsammenhenger, og i forlengelsen av dette hvordan nye medieformater preger kunstneriske praksiser og kunstformidlingspraksiser, samt hvordan kunstneriske uttrykk og visningsstrategier blir påvirket av ny teknologi og nye plattformer, som for eksempel Instagram.

## Delingens teorier

Verbet «å dele» viser til å kløyve i mindre biter eller å skille. Selve delingshandlingen forstås her som en form for distribusjon eller fordeling. Handlingen gir et negativt regnestykke fordi du sitter igjen med mindre etter å ha delt. Deling kan samtidig oppfattes som å ha noe sammen med noen (for eksempel å dele samme interesse eller eie noe sammen). Dette utgjør ikke et negativt regnestykke, da det som deles forblir like helt. Sistnevnte delingsform innebærer en mer abstrakt og passiv distribusjon.<sup>34</sup> Deling forstått som kommunikasjon representerer en nyere bruk av delingsbegrepet, og kan for eksempel referere til deling av følelser og opplevelser. Når det er sagt, innebærer all deling også at man deler noe som kan være satt sammen av noe som allerede er lånt, eller delt av andre. Kuratorer og kritikere meddeler en rekke begreper, modeller, teorier og tradisjoner som delvis er hentet fra andre når de medierer sine erfaringer og presentasjoner av kunsten, og slik er det også med kunstnere. Når man sier at en kunstner skaper noe som ikke har eksistert tidligere, er det som regel en overdrivelse. All kunstnerisk skapelse skjer på bakgrunn av en rekke strategier og teknikker som mer eller mindre er brukt av andre og som man tilegner seg eller åpenlyst låner. All utdanning er en innføring i en tradisjon i noe som kan meddeles og deles. All kunstnerisk virksomhet kolporterer et arkiv, som Michel Foucault så fint sier.<sup>35</sup>

Innen ulike nettsamfunn og i markedsføringen av nye medier har «deling» også blitt et svært abstrakt og diffust begrep. John argumenterer for at delingsbegrepet gjennom internett er tillagt tre nye forståelser: uklarhet vedrørende «objektet» som blir delt (for eksempel «share your life»), bruk av ordet «deling» uten tilknytning til et objekt («Share!»), og det faktum at termen «deling» nå betegner noe som tidligere ikke ble kalt deling (for eksempel er «Letting the world know» blitt ensbetydende med «deling»)<sup>36</sup> Innen samfunnsvitenskap og humaniora har vi i lengre tid sett en økende interesse for kategorier og praksiser knyttet til ulike aspekter ved deling. Vi vil utdype

34 John 2012, s. 169.

35 Foucault 1977.

36 John 2012, s. 172–175.



hvordan et utvalg innflytelsesrike tenkere – som Mikhail Bakhtin, Jacques Rancière, Bruno Latour, Pierre Bourdieu og Suzanne Lacy – anvender begrepet «deling», eller tilgrensende begreper, i sine estetiske og sosiale teorier.

Den russiske filosofen og litteraturviteren Mikhail Bakhtin har fått fornyet aktualitet innenfor det visuelle samtidskunstfeltet.<sup>37</sup> Bakhtins relevans for samtiden handler om at en eksplosiv økning i ideers og tings omløpshastighet har gitt begrepene hans ny aktualitet. Hans begrep «dialogisme» er spesielt relevant for deling, og videre begreper som «polyfoni», «flerstemmighet» og «karnevalisme», som er kjernebegreper i hans forståelse av dialog.<sup>38</sup> Bakhtin vektlegger det vage, det flertydige og flerstemmige, motstand og spenninger.<sup>39</sup> For Bakhtin handler flerstemmighet både om å ta den enkelte stemme på alvor og å sidestille alle stemmer som likeverdige: «Flerstemmighet er uttrykk for en kommunikativ situasjon der både sosial, kulturell og språklig ulikhet får plass ved at deltakerne får gi uttrykk for det de står for, på egne vilkår.»<sup>40</sup> Dialogisk blir det først når de ulike stemmene konfronteres (i dialogisk dialog), og når forskjellene mellom de ulike stemmene utgjør et kreativt element.<sup>41</sup> «Grunnleggende for Bakhtins kulturfilosofi er teorien om at kulturell vekst foregår på grensen til andre kulturer, i møter, konfrontasjoner, grenseoverskridelser og hybridiseringer», påpeker Jostein Børtnes, og dette er noe som kommer til uttrykk blant annet i karnevalet.<sup>42</sup> Karnevalets «omvendte verden»<sup>43</sup> inviterer til å se fra nye perspektiver og feirer forandringsprosesser og kollektive fornyelser som kan oppstå. For Bakhtin er det sentralt at nye ting kan oppstå eller gjenfødtes i den grenseoverskridende dynamikken mellom motsetninger (alt kan underkastes et alvorlig perspektiv, for i neste omgang å bli gjenstand for latter). Dette fanges blant annet inn i begrepet om den karnevaleske latterkulturens tostemte struktur, der det dynamiske forholdet mellom latter og alvor, mellom høyt og lavt, står sentralt.<sup>44</sup> «Den karnevaleske verdensforneemmelsen var fiendtlig innstilt til alt ferdig og fullendt, til enhver pretensjon om urokkelighet og tidløshet, krevde

---

37 Smith og Wilde 2002, s. 292.

38 Deborah J. Haynes viser til dette sitatet fra Bakhtin, der han tolket livet selv som dialogisk: «To live means to participate in dialogue: to ask questions, to heed, to respond, to agree, and so forth. In this dialogue a person participates wholly and throughout his whole life: with his eyes, lips, hands, soul, spirit, with his whole body and deeds. He invests his entire self in discourse, and this discourse enters into the dialogic fabric of human life, into the world symposium». Haynes i Smith og Wilde 2002, s. 297.

39 Dysthe, Bernhardt og Esbjørn 2012, s. 61.

40 Dysthe, Bernhardt og Esbjørn 2012, s. 60.

41 Dysthe, Bernhardt og Esbjørn 2012, s. 69.

42 Børtnes 2018.

43 Bakhtin 2017, s. 571.

44 Bakhtin 2017, s. 565.

dynamiske og foranderlige, lekende og skiftende uttrykksformer.»<sup>45</sup> Bakhtins dialogisme inkluderer motsetninger, mellom det særegne ved den individuelle kunstner («the Author») og det radikalt kollektive som kunstneren er avhengig av for å skape. Kunst er slik noe som blir til dialogisk, i brytning mellom mange stemmer og mange «forfattere».<sup>46</sup> Det karnevaleske brukt på det kunstneriske blir slik blant annet en understreking av at kunst og skapende aktiviteter er sosialt konstituert og prosessuelle; det er delinger og utvekslinger som skjer mellom flere og over tid.

Når mange har pekt på at mediasamfunnet i dag kan beskrives som radikalt polyfont i Bakhtins forstand, handler det om at «the Age of Sharing» kjennetegnes av en stadig økende bevissthet om kompleksiteten rundt den menneskelige representasjon og kommunikasjon. Vi er i ferd med å internalisere dagens medieteknikker i vår egen kropp: Det polyfone og ekstremt dialogiske (siteringer, pastisjer og parodier) er ikke lenger «kunstig», men «naturlig» for alle som bruker nettet.

For den franske filosofen Jacques Rancière er «deling» knyttet til den politiske siden ved estetikken. Hans meget innflytelsesrike dialogessay fra 2000, *Le partage du sensible*, eller «Delingen av det sanselige», synliggjør samtidskunstens politiske potensial. Det flertydige begrepet «*le partage du sensible*» handler blant annet om hvordan «det sanselige» kulturelt sett er adgangsbegrenset; det er tilgjengelig for oss bare innenfor spesifikke sfærer og kontrollsoner. Begrepet «*partage*» knytter an både til «deling», «inndeling» og «fordeling». Kunsten, og da i særdeleshet samtidskunsten, spiller en avgjørende rolle i å åpne opp nye områder for sansning. Ved å dele opp det sanselige på nye måter, eller ved å dele noe som ikke tidligere har vært delt, fungerer estetikken som politikk, for Rancière. Essayet har derfor fått tittelen *Sanselighetens politikk* i norsk oversettelse.<sup>47</sup> Kunsten kan utvide rommet for hva som det er mulig å se (sansse) og snakke om. Det dreier seg altså ofte om å gjøre noe som er «utilgjengelig» for noen, ofte noe som er ukjent eller lite akseptert, om til noe delbart, til noe felles.

Rancière er for eksempel opptatt av hvordan en malerisk overflate fungerer som en inndeling og fordeling av det sanselige, heller enn at den er kjennetegnet av sin materielle og tekniske spesifisitet.<sup>48</sup> Det er ikke på grunn

---

45 Bakhtin 2017, s. 21.

46 Bakhtin fokuserte på estetikken i den kreative prosessen og omtaler blant annet den polyfone romanen, der forfatteren frigjør flere stemmer til et tilnærmet selvstendig liv i romanen. Polyfoni (*poly* som betyr «mange», og *foni* som betyr «stemme») innenfor musikken betegner en flerstemmig komposisjon, uten en dominerende melodistemme som de andre stemmene underordnes.

47 Rancière 2012.

48 Rancière 2012.

av sin tekniske karakter at fotografi er eller kan være kunst; det avgjøres av hvordan fotografiet deler noe gjennom hva som vises frem, og «uttrykker en innvendighet eller overfører en betydning».<sup>49</sup> Kunst kan for eksempel synliggjøre de anonymes liv, og bidra med gjenfordeling av det usynlige og det synlige. Ved at det skapes mikrosituasjoner, eller ved at relasjoner mellom mennesker gjenkapes, fremkaller kunsten nye former for konfrontasjon og deltakelse. Kunsten kan slik skape en positiv uorden i det som fremstår som samfunnets gitte orden, ved å dele noe nytt med oss, eller ved å dele opp og sette sammen verden på en ny måte. Gjennom kunstens inndeling av verden kan vi erfare og erkjenne denne på en annerledes måte ved at noe vi før ikke så, blir synlig for oss (hørte, kjente, følte, visste).

For Rancière skaper kunsten små forskyvninger i vår måte å konfigurere verden på. De alminnelige referansepunktene våre oppheves, og mennesker som ellers er usynlige, som ikke kommer til orde fordi de er definert ut av de deler av samfunnet der beslutninger tas, blir synliggjort. Delingen av samfunnet i grupper med ulike rettigheter, sosiale posisjoner og funksjoner skiller mellom dem som får delta, og dem som ekskluderes, med utgangspunkt i hvem som er synlige og hvem som er usynlige, hvem som kan høres og hvem som forblir uhørlige.<sup>50</sup>

Kunsten kan slik intervensere i vanemessige sansninger, og skape nye sanserom og synsmåter. De nye sanselighetene kan oppdages og inkorporeres i den tradisjonelle politikken i etterkant. Rancière retter altså oppmerksomhet mot det kunsten *gjør* gjennom sin måte å være kunst på. Det betyr ikke nødvendigvis at kunsten i sin form og sitt innhold er aktivistisk, men at den legger til rette for perspektivforskyvninger som endrer vår måte å forstå verden på. Kunsten kan aktivt inkorporere noe som samfunnet har glemt, neglisjert, eller noe som oppfattes som uhørt eller usett. Det er heri Rancière mener det ligger et politisk potensial. Selv om han ikke selv skriver mye om samtidskunst eller de nyeste teknologiene, er perspektivet til Rancière relevant for å forstå den funksjonen kunstneriske delingsformer både på og utenfor nettet kan ha. For vårt formål er ideen om at kunst kan åpne for nye måter å se, forstå, høre og føle på, sentral gjennom måten den løfter frem det sanselige på og samtidig sier noe om det sanseliges orden og betydning for samfunnet.

Den franske vitenskapssosiologen og antropologen Bruno Latours perspektiver på deling er å finne i hans studier av hvordan spesifikke sosiale

---

49 Rancière 2012, s. 17.

50 Om Rancière i Bale 2009, s. 55.

praksiser utvikler seg.<sup>51</sup> Latour skiller seg fra tradisjonell sosiologi ved at det sosiale for ham ikke er det som forklarer alle ting og praksiser i et samfunn, men omvendt; det er måten ting inngår i nye forbindelser på som skaper skiftende sosialiteter eller praksiser. Det sosiale (eller sosiale praksiser) utvikler seg gjennom koblinger, allianser og assosiasjoner som innebærer ulike former for delinger, overføringer og medieringer. Slike koblinger og allianser skaper nye nettverk som bestemmer de praksisene som undersøkes.<sup>52</sup> Praksiser er aldri gitt på forhånd, men de utvikler seg gjennom ulike aktører som deler noe gjennom nettverk, og aktørene blir til ved at de deler noe eller legger til rette for at noe deles. I sin forskning forfølger Latour sporene etter delinger. På dette området åpner han for at også digitale teknologier kan få en sentral aktørstatus ved at de tilrettelegger for nye delingspraksiser. Nettverk utvikler seg slik gjennom det han kaller «plug-ins».<sup>53</sup> Her låner Latour bevisst en metafor fra internettkulturen. Der er det ofte slik at uten den riktige programvarekomponenten vil man ikke få sett det innholdet man er på jakt etter. Den riktige programvarekomponenten, derimot, åpner en ny verden og en allianse eller deling tillates. Noe er delt, og en prosess er satt i gang. Sett i kunstsammenheng blir resultatet således en kombinasjon av en teknologi og det vi kan kalle en kunstnerisk intensjon: uttrykket blir et menneske-maskinprodukt, en *assemblage*. I sine analyser er Latour opptatt av hvordan delinger og nettverk skaper slike assemblager gjennom en serie adaptasjonsprosesser som etableres gjennom konflikter, oversettelser, forskyvninger, remedieringer, omplasseringer og maktkamper – både på mikro- og makronivå. Deling blir her en kompleks, teknisk medieringsprosess. Sentralt i Latours tenkning er en såkalt flat ontologi som muliggjør at aktører kan være både menneskelige og ikke-menneskelige, både personer og ting (dyr eller teknologier). Særlig ser han de prosessene i delingen som går utover det «menneskelige», som interessante. Deling innebærer alltid en overføring, en blanding, en miks. Noe deles på bestemte eller ubestemte måter, gjennom (u)bestemte kanaler, i nettverk som alltid er i tilblivelse.

På samme måte er også kunstproduksjon en sammensatt delingspraksis som med Latours begreper alltid innebærer koblinger til en rekke implisitte «hjelpere» eller «plug-ins» i form av redskaper, teknikker, materialer, medieteknologier, fysiske rom, objekter, institusjoner, publikum og menneskelige samarbeidspartnere som ikke nødvendigvis får lov til å «med-signere» verket. Aktørene som inngår i kunstpraksisen, kan altså være svært mange og vanske-

---

51 Han er kjent innenfor retningen som kalles STS (Science and Technology Studies), og utviklingen av den innflytelsesrike ANT-tilnærmingen (Actor-Network-Theory), og hans tilnærming kan omtales som etnografisk feltarbeid i laboratorier og kunnskapspraksiser.

52 Latour 2005.

53 Latour 2005, s. 207.

lig å få øye på. Der Pierre Bourdieu analyserer konflikter på felt- og institusjonsnivå, kan man si at Latour studerer tilblivelsesprosesser fra mikronivå og opp. Konflikter i kunstfeltet i Bourdieus perspektiv handler om brytninger mellom verdier og virkelighetsanskuelser og mellom ulike maktposisjoner, mens konflikter i Latours tilnærming handler om hvordan menneskelige og ikke-menneskelige aktører overlapper, støtter opp om og gjensidig påvirker hverandre. Hva må til for å endre noe, ble resultatet som ønsket, eller var det noe («ting» eller «mennesker») som ikke (sam)virket som forventet? De nye medieteknologiene har innført en rekke slike nye dilemmaer og utfordringer på kunstfeltet ved å virke utover feltet selv i en vev av sammenkoblinger. Latours tilnærming gir også redskaper for å gjen tenke det relasjonelle og det materielle som to sider av samme sak, noe også mange kunstnere som er opptatt av det sosiale og politiske, arbeider med i dag.

Den franske sosiologen Pierre Bourdieu er kjent for sine maktkritiske analyser av hvordan kunstfeltet kan være delt opp i og styrt av makt- og smaksestetiske hierarkier. Hans kunstsosiologiske tilnærming, og sosiologen Dag Solhjells fornor sking av denne, brukes ofte i omtale og analyse av det norske kunstfeltet.<sup>54</sup> Bourdieu ser kunstfeltet som et relativt avgrenset felt, der en sentral erkjennelse er at aktørene i feltet har en viss mengde kulturell kapital eller kombinasjon av ulike kapitalformer, og at de tenkes å «opptre på vegne av sin samlede kapital og sin posisjon», som Solhjell skriver.<sup>55</sup> Feltet ses i denne forståelsen som et kart over posisjoner, «der hver posisjon er kjen netegnet ved en bestemt kapitalfordeling og -mengde, og bestemte kunstneriske ytringsformer».<sup>56</sup> Aktører som forvalter symbolsk kapital i kunstfeltet, omtales gjerne som portvoktere (selv om Bourdieu selv ikke brukte dette ordet), og portvokterne forvalter ulik mengde symbolsk kapital og har ulik grad av anerkjennende evne (som kan forandres over tid). Portvoktere kan for eksempel være innkjøpskomiteer ved museer, juryer, samlere, kuratorer, stipendkomiteer, gallerier og kritikere.<sup>57</sup> Innad i feltet enes alle om kunstens egenverdi, men ut mot feltets yttergrenser begynner andre prinsipp og verdier å gjøre seg gjeldende, for eksempel prinsipp om publikumssuksess eller politisk kredibilitet.

Solhjell deler det norske kunstfeltet inn i tre delfelt, eller kretsløp: det eksklusive kretsløpet som gjør krav på autonomi og der kunstnerisk anerkjennelse har høyest verdi («få skal med»), det kommersielle kretsløpet der økonomisk suksess og kommersielle mål er styrende, og det inklusive krets-

---

54 Se for eksempel Bjerke og Halvorsen (red.) 2018; Bourdieu 1993; Solhjell og Øien 2012; Mangset 2013; Røyseng 2008; Slaata (red.) 2018; Vassenden og Bergsgard 2011.

55 Solhjell og Øien 2012.

56 Solhjell og Øien 2012, s. 29.

57 Solhjell og Øien 2012, s. 30.

løpet som skal oppfylle demokratiserende kulturpolitiske mål der «kunsten er for alle» og der «alle skal med». <sup>58</sup> Alle kretsløpene er befolket med aktører med ulike posisjoner. Blant posisjoner i det eksklusive kretsløpet finnes den høyt anerkjente avantgarde, den lite anerkjente tradisjonelle avantgarden, og mainstreamposisjonene. Førstnevnte «representerer en dynamisk posisjon i kunstfeltet, og bidrar til at posisjonskartet stadig må tegnes om». <sup>59</sup>

Et hovedpoeng hos Bourdieu er at kunst er skapt av sosiale forhold. Han er opptatt av hvordan sosiale og økonomiske faktorer påvirker kunstproduksjon og -resepsjon, og hvilke sosiale faktorer som påvirker hvilken kunst som blir skapt og prioritert, og hvordan kunst oppleves, leses og sanses av ulike folk. Nyere kunstsosiologi <sup>60</sup> påpeker, og spesielt vis-à-vis Bourdieu og hans vektlegging av bakenforliggende sosioøkonomiske forhold, at denne tilnærmingen i for stor grad ignorerer kunsten/verket og derfor feiler i å forstå kunsten som en aktiv kraft i det sosiale liv. <sup>61</sup> Eduardo de la Fuente løfter for eksempel frem, med referanse til Becker, Faulkner og Kirshenblatt-Gimblett, at kunstsosiologien historisk sett har hatt «a blindness to the concrete work that aesthetic factors perform in social life; and a blindness to the artwork itself». <sup>62</sup> Som redaktører for boken *Art from Start to Finish* kommenterer Becker, Menger og Kirshenblatt-Gimblett at

[a]n analysis that simply invokes class, race, organization, or any other of the commonly summoned 'social variables' does not get to the heart of what social science can contribute to understanding art. That a way of working sets the artwork apart from, places outside of, the social process, instead of situating it at the heart of that process. [...] Art is social not because social variables affect it but because it is the product of collective work, the work that all these different people do, which, organized in one way or another, produces the result that is eventually taken to be the artwork itself. <sup>63</sup>

Becker, Menger og Kirshenblatt-Gimblett ser altså kunstverket som resultat av at «folk gjør ting sammen», og som en aktant, kjennetegnet av en egen agens. <sup>64</sup> På samme måte som hos Latour blir kunstverket i denne forståelsen

---

58 Solhjell 1995; Solhjell og Øien 2012, s. 34.

59 Solhjell og Øien 2012, s. 31.

60 Se for eksempel Acord og DeNora 2008; de la Fuente 2007; Becker, Faulkner og Kirshenblatt-Gimblett 2006; Inglis og Hughson 2005.

61 Fuente 2007, s. 416.

62 Fuente 2007, s. 423. Se også Becker, Faulkner og Kirshenblatt-Gimblett 2006.

63 Becker, Faulkner og Kirshenblatt-Gimblett 2006, s. 3.

64 Ibid., s. 3.

en aktør som inngår i tolknings- og formidlingsprosesser, og som bidrar til å utlede begreper og forståelser. Acord og DeNora<sup>65</sup> vektlegger for eksempel – også tydelig inspirert av både Latour og Rancière – at kunsten bør studeres som *handlung*, som noe som *gjøres*, at kunstneriske objekter i seg selv er «formidlere». Kultursosiologiens oppgave blir i så måte å forstå estetiske objekters ulike roller, og å vurdere og betrakte deres sosiale mening og handling etter hvordan de skapes og brukes.<sup>66</sup> Kunst skapes sosialt, og studier av hvordan kunstverk virker i verden, kan bidra til å utlede forståelser av den sosiale verden.

En tematikk som vi også ser nærmere på, er på hvilken måte globaliseringen virker inn på kunsten gjennom å åpne for andre tradisjoner enn dem som allerede er innlemmet i en eurosentrisk kunstkanon. Kunstner Suzanne Lacy har fungert som en sentral teoretiker for å vise frem hvordan sosiale praksiser i kunsten i USA på 1990-tallet på den ene siden forholdt seg til tidligere avantgardebevegelser, som dadabevegelsen på 1920-tallet og fluxusbevegelsen på 1960-tallet, og på den andre siden hvordan de bygde videre på arbeidet til kunstnere med marginaliserte posisjoner, enten det var snakk om aktivistisk urfolkskunst, feministiske kunstbevegelser eller kunst som var knyttet til rasediskriminering og kolonialisering.<sup>67</sup> Kunstnerne Lacy omtaler, bruker også i stor grad offentlige rom og håndverksmessige praksiser som sitt materiale, og retter seg dermed mot et mer mangfoldig publikum. Lacy konkluderer med at «new genre public art is not only about subject matter, and not only about placement or site for art, but about the aesthetic expression of activated value systems».<sup>68</sup> Spørsmål om representasjon og identitetspolitikk kommer inn her, og kunsten Lacy snakker om, har gjerne som målsetting å skape rom for at de som ellers ikke blir sett og hørt, blir synlige og får komme til orde.

Vi bruker begrepet «deling» på ulike måter i denne boken. Vi har allerede nevnt at vi overordnet sett forholder oss til to måter å dele på: deling på og utenfor nettet, det vil si deling som er teknologisk mediert, og deling gjennom sosial samhandling. I praksis viser det seg at disse to delingsmåtene er påvirket av hverandre, og at de ofte opptrer i kombinasjoner. Delingen knyttes også til to hovedaktiviteter innenfor kunstfeltet: kunstproduksjon og kunstformidling. Sistnevnte inndeling danner også strukturen i boken: Del 1 omhandler kunstproduksjon og del 2 kunstformidling og -presentasjon. Delingsperspektivet dekker en rekke hendelser på samtidskunstfeltet, fra produksjon og kuratering til formidling og anvendelse av nye medier. Vi berører

---

65 Acord og DeNora 2008.

66 Acord og DeNora 2008, s. 235.

67 Lacy 1996.

68 Lacy 1996, s. 30.

kun i liten grad deling knyttet til resepsjon og økonomi, da disse er behandlet i andre rapporter.<sup>69</sup> Vi kommer likevel inn på delingsmoduser som knyttes til visse utdannelsesstradisjoner på den ene side og til spesifikke nye medieteknikker på den andre.

## Problemstilling, utvalg, metode

Et sentralt grep i boken er å forstå kunstneriske praksiser og kunstverk som komplekse prosesser der en rekke menneskelige og ikke-menneskelige aktører inngår i overlappende nettverkskonstellasjoner. Vi er interessert i hvordan samarbeid og nettverk bygges, og hvilke delingsformer – i samarbeid, produksjon og formidling – som er relevante og fremtredende på kunstfeltet etter 2010. Vi vil, som Latour sier om sin etnografiske praksis, «dekomponere» kunstpraksisene ned til en rekke mindre bestanddeler. Det kan handle om hvordan ideer, gjenstander, situasjoner, ytringer eller hendelser *kommer* på plass, som del av en kunstnerisk utvekslingsprosess. Hovedspørsmål vi stiller er:

- Hvilke kunst- og formidlingspraksiser finner sted på kunstfeltet etter 2010?
- Hvilke typer samarbeid er fremtredende?
- Hvordan kan begrepet «deling» favne om nye tendenser og samarbeid?
- Hvordan blir populære kommunikasjonsmedier tatt i bruk, og hvordan påvirkes kunst og formidling av disse?
- Hvordan endrer nye delingspraksiser aktørene på kunstfeltet?

Problemstillingene ovenfor operasjonaliseres i flere underspørsmål rettet mot kunstproduksjon, som omhandles i del 1: Hvilke menneskelige og ikke-menneskelige aktører inngår i forskjellige kunstpraksiser som undersøkes? Hvordan kommer kunstnerne i kontakt med de ulike visningsarenaer de benytter, og hvordan finansieres deres produksjon og formidling? Hvordan fortøner veier frem mot spesifikke utstillinger og formidlingssituasjoner seg? Og ikke minst, med hvem og hvordan ønsker kunstnerne å dele kunsten med offentligheten? Likedan rettes utvalgte underspørsmål mot kunstformidling og -presentasjon, som omhandles i del 2: Hvordan medieres og formidles samtidskunst etter 2010? Hvordan bidrar kuratorer, kritikere og biennaler til å «fordele ting i verden» på nye måter? Hvilke nye rom for deling av kunst skapes, og hvilke nye formidlingsformater tas i bruk?

---

69 Se for eksempel Halmrast et al. 2018; Holm og Monkerud 2019; Monkerud 2019.



Når det gjelder avgrensning av utvalg av praksiser og samarbeid, har vi med vilje valgt å ikke operere innenfor en vanlig nord-sør akse og å ikke legge til grunn eller være med å skape en utviklingshistorisk og lineær fortelling. Gjennom å gjøre nedslag i noen utvalgte caser, der de fleste ikke springer ut av den sentrale delen av kunstfeltet eller forholder seg til nasjonale grenser, og ved å følge delingspraksiser og nettverk som etableres, beveger vi oss i ulike retninger og akser, for slik å problematisere ideen om Norge som kulturell homogenitet. Vi har valgt å fokusere på et utvalg fremvoksende praksiser som skiller seg ut fra de etablerte hovedstrømmingene blant annet fordi de forholder seg til det koloniale, det «skeive», til marginaliserte posisjoner, fag-, sjanger- og grenseoverskridende samarbeid og uttrykksformer, samt ny bruk av sosiale medier. I tillegg har vi valgt ut praksiser som finner sted i grenselandet mellom institusjoner og det frie feltet. Vi undersøker eksisterende og nye samarbeidsformer (tverrfaglige, tverrestetiske og kunstneriske), delingsformer (utstillinger, eventer, performancer, videoblogg, sosiale medier m.m.) og aktører (kunstnere, kuratorer, formidlere, forskere og institusjonsrepresentanter).

Vi er altså opptatt av å se på tendenser som skiller seg ut fra hovedstrømmingene på 2010-tallet i Norge. Men først: Hva er så hovedstrømmingene vi sikter til, og som vi har valgt bort å se nærmere på? Flere av tendensene på 1990-tallet gjør seg fortsatt gjeldende i dag, så som konseptuell kunst og kunst som på ulike måter forholder seg til modernismen, enten det er snakk om nymodernisme eller remodernisme, for å bruke et begrep Danbolt henter fra kunsthistoriker Terry Smith.<sup>70</sup> I tillegg til disse strømmingene har mange av de unge kunstnere på 2010-tallet vært opptatt av materialitet og abstraksjon. Denne tendensen beskrives gjerne som en form for nymaterialitet og et fornyet fokus på nonfigurasjon.<sup>71</sup> Tradisjonelle medier som maleri, tekstil, keramikk, tegning og grafikk har i denne sammenhengen fått en ny aktualitet, men det som ofte umiddelbart kan synes som mediespesifikke formeksperimenter, innehar ofte elementer som refererer til det antropocene, populærkultur, hverdagsliv og ny teknologi. Eksempler på kunstnere som knyttes til denne strømmingen, er Ragna Bley, Aurora Passero, Tiril Hasselknipe og Ann Cathrin November Høibo. Med filosof Peter Osborne går det an å snakke om at den postkonseptuelle situasjonen, der all kunst forstås som et sett av ulike konsepter, nettopp gjør det uinteressant å anvende tradisjonelle medier som kategorier, all den tid en slik avgrensning ikke lenger er et premiss for kunsten.<sup>72</sup>

Den performative kunsten har også hatt et oppsving på 2010-tallet, og flere av kunstnerne som arbeider performativt, tar for seg folkløse og myto-

---

70 Danbolt 2014, s. 225.

71 Se for eksempel Hammer 2016.

72 Osborne 2013.

logi samtidig som de blander med science fiction og populærkultur. Også her utfordres ideen om et dikotomisk skille mellom natur og kultur, det hybride og det skeive vektlegges, og det åpnes også for det overnaturlige eller okkulte. Eksempler på kunstnere som arbeider innenfor denne tendensen, er Tori Wrånes, Marita Isobel Solberg, kunstnerduoen Trollkrem og Monica Winther.

Kunst og ny medieteknologi er også et område som er valgt bort. Dette gjelder for eksempel kunstnere i og rundt *PNEK* (Produksjonsnettverk for elektronisk kunst i Norge), som aktører og praksiser knyttet til *BEK* (Bergen senter for elektronisk kunst), festivalen og nettverket *Piksel* og produksjonsmiljøet og visningsstedet *Atelier Nord*.

Analysene i del 1 tar utgangspunkt i de kunstneriske praksisene til Frida Orupabo, Maria Pasenau, Constance Tenvik, Joar Nango og Line Anda Dalmar. Samarbeidene Orupabo og Pasenau inngår i og de kunstneriske uttrykkene de skaper, henger nøye sammen med deres bruk av sosiale medier, og da spesielt Instagram. Begge kunstnerne har fått en plass på kunstscenen uten å gå veien om tradisjonelle kunstutdannelser. Snarere har de brukt internett som plattform for å nå ut med sin kunst, og det er senere også denne plattformen som har bidratt til deres anerkjennelse. Når det gjelder Orupabos og Pasenaus kunst, er det vanskelig å skille det analoge fra det digitale fordi den analoge delen av praksisen og den digitale praksisen påvirker hverandre gjensidig og sammen skaper det kunstneriske uttrykket.

Joar Nangos, Constance Tenviks og Line Anda Dalmars kunstneriske praksiser er på ulike måter medie-, sjanger- og fagoverskridende. De jobber alle ut fra et konseptuelt utgangspunkt samtidig som de arbeider med en emosjonell og materiell tilgang til ulike tematikker. Kunstnerne utfordrer også ideer knyttet til kunstnersubjektet ved å gjøre omfattende samarbeid med en rekke aktører, så vel innenfor som utenfor kunstfeltet. Slik forholder de kunstneriske praksisene seg på hvert sitt vis til det sosiale feltet, og kunstnerne skaper tette og langvarige relasjoner med både samarbeidspartnere og publikum. Det dialogiske har i den forbindelse stor betydning, og forholdet mellom det sosiale og det materielle, representert for eksempel gjennom håndverksmessige tradisjoner, gjøres eksplisitt i det kunstneriske uttrykket. Ved å åpne for blanding av ulike tradisjoner problematiserer de kunstneriske praksisene begreper som «sampling» og «appropriasjon», og de utfordrer skillet mellom kunsthåndverk og kunst.

Joar Nango er dessuten et interessant eksempel på hvordan det postkoloniale, dekolonialisering og marginale posisjoner tematiseres innenfor kunsten på 2010-tallet. Han tar utgangspunkt i ulike kulturelle tradisjoner, deriblant det samiske, men i stedet for å forsøke å bestemme eller isolere kulturer åpner han for å utvide konsepter, begreper og språk, og han utfordrer dermed også distinksjonen mellom tradisjon og modernitet som har preget mye av

forståelsen av urfolk og dermed også urfolks kunst. Ved å samarbeide globalt er Nango med på å legge til rette for det som av enkelte har vært beskrevet som en *trans-indigenous* bevegelse. Hans praksis knytter seg slik til en translokal situasjon der det nasjonale som størrelse utfordres.

Selv om overlappingene mellom produksjon og visning av kunst er mange og intrikate, kan vi si at analysene i del 2 konsentrerer seg om aktører som kommer inn i bildet «etter at kunsten er laget». Visning og formidling av kunst er grunnleggende for all kunstnerisk praksis, og det foregår en rekke delinger og utvekslinger mellom kunstnere og aktører som viser og formidler kunst, både formelt og uformelt, som museer, gallerier, biennaler, festivaler, medier, utdanningsinstitusjoner, formidlere, kuratorer og kritikere. Aktørene som arbeider med visning og formidling, har mer eller mindre spesifikke oppgaver knyttet til mer eller mindre komplekse former for deling. På sett og vis intensiverer (eller svekker, vil noen si) formidlingsområdet kunstneres deling gjennom å meddele og mediere kunsten gjennom et sett av tilegnede medier, strategier og «hjelpere». Kuratorer, kritikere og kunstformidlere deler objekter, praksiser, tolkninger og erfaringer, og de forsterker, fortolker og setter i kontekst, snakker med og tenker videre på kunstverk og hendelser. Disse praksisene kan i beste fall «fordele tingene i verden på nytt» og sette kunsten inn i nye sammenhenger. De skaper således (nye) rom for deling av kunst.

I del 2 fokuserer vi på formidlings- og samarbeidspraksiser som utprøver nye formater for utstillinger, kritikk og biennaler. Det skeive, det postkoloniale og bruk av sosiale medier inngår også her som tematikker i prosjektene og hendelsene vi ser nærmere på. Gjennom dette kommer nye former for selvrefleksivitet til syne. Selvrefleksiviteten er resultat av kunstnstitusjonenes behov for og påtrykk om å være seg bevisst sin makt og posisjon, som har vokst frem parallelt med kuratorenes inntog i kunstfeltet. Mens kuratoriske praksiser utenfor institusjonene tidlig var selvrefleksive og institusjonskritiske, har det tatt lengre tid for kunstnstitusjonene å adaptere og internalisere slike praksiser. I mange museer har for eksempel konservatortittelen først blitt byttet ut med kuratortittelen på 2010-tallet, og de museale praksisene har gradvis gått fra å handle om «å bevare» eller «kontekstualisere» til også å handle om «å skape» eller «problematisere». I en overgangsperiode har kunstnstitusjoner knyttet seg tettere til kunstnere og frilanskuratorer som har levert en delvis løsrevet institusjonskritikk. På 2010-tallet har det etter hvert blitt vanligere at kunstnstitusjonene selv skaper selvrefleksive og institusjonskritiske prosjekter, og eksperimenterer med formater som tidligere hovedsakelig fant sted i det frie feltet og på de kunstnerdrevne visningsstedene. Kurator Natalie Tominga Hope O'Donnells arbeid med Munchmuseet i bevegelse er valgt ut som et eksempel på en slik praksis. O'Donnell, som var ansatt i en tidsavgrenset stilling på Munchmuseet når dette forskningsprosjektet startet, er nå ansatt

som seniorkurator og fortsetter å arbeide videre med det samme prosjektet. I boken er vi spesielt opptatt av hennes skeive kuratoriske strategier.

Selv om institusjonskritikken har bidratt til at også den globale biennalekulturen har fått hard medfart, har det ikke forhindret ny tilvekst av biennaler i Norge på 2010-tallet. Flere nye biennaler/triennaler som er blitt etablert, eksperimenterer med nye formater og har i sin tilblivelse gjort selvrefleksjonen til en drivende kraft. Triennalen Bergen Assembly er en av disse. De har utforskning av biennaleformatet som sitt fundament. Bergen Assembly har tidvis posisjonert seg som en «anti-biennale», og som en forsknings- og formidlingsarena som løfter frem «kritikk innenfra», gjennom å utforske sitt eget format. I utforskningen inngår blant annet nye måter og formater for å dele, mediere, formidle, samarbeide og påvirke. Bergen Assembly har i sine tre gjennomførte utgaver særskilt eksperimentert med kunstens muligheter til å interagere og kommunisere med ulike befolkningsgrupper, og med kunstens rolle i samfunnet. Triennialens nettverk og samarbeidskonstellasjoner viser også paralleller til forankringen av samarbeidene i nord, idet Bergen Assembly også fokuserer sin oppmerksomhet lokalt og internasjonalt og på sett og vis hopper bukk over det nasjonale mellomnivået. Undersøkelsen av Bergen Assembly diskuterer hvordan triennalen «fordeler ting i verden» på nye måter gjennom sitt utforskende format.

Også de kunstnerdrevne visningsstedene har på 2010-tallet vært opptatt av å kommunisere utover kunstfeltet ved å utforske nye formater for visning og diskusjon av kunst. Et knippe sosiale kunsthendelser ved Kurant visningssted i Tromsø i 2016, knyttet til utstillingen *De aller fleste er enig med meg*, gjorde forsøk på å undersøke nye muligheter for kommunikasjon og formidling på grensen mellom det kunstinterne og det kunsteksterne. Ideen om kunstens elitisme er et tilbakevendende tema: Debatter i tiden etter 2010 er intet unntak. Vi tolker det slik at de sosiale hendelsene ved Kurant låner energi og strategier fra relasjonell og sosial kunst, og analyserer gjennom denne casen hvordan ideer, ytringer, kunstnerskap, uttrykk og diskurser bringes sammen i de konkrete situasjonene, samt hvilke nye rom for deling av og samtale om kunst som skapes. Kurant inkluderte flere aktører enn det som vanligvis gjøres, i et forsøksvis dialogisk og horisontalt format, dels for å jakte på det mulige frigjørende potensialet i å ikke forholde seg til skillet mellom det kunstinterne og det kunsteksterne, men snarere å søke mot noe felles.

Formidlingsplattformen KUNZT, etablert av Silje Sigurdsen i 2017, er en aktør som har prøvd ut nye formater for kritikk og formidling. Prosjektet anvender sosiale medier og baseres på et ønske om å etablere mer dialog og debatt. Praksisen kritiserer tradisjonell pedagogikk med én avsender og én mottaker, noe som også fremviser en form for selvrefleksivitet på vegne av feltet. Sigurdsen driver teknologisk mediert kunstformidling gjennom videofor-

mat, i tilgjengelig språkdrakt og med oppfordringer til interaktivitet. Casen er valgt ut fordi den tester ut videoforformatet for kunstkritikk, og fordi praksisen er fristilt og ny. Vi undersøker tilblivelsen av formidlingsplattformen, hva som deles gjennom KUNZTs videobaserte mediering, og hvilke «bevegelser» og nye forbindelser praksisen skaper i kunstfeltet.

Del 2 omtaler også nye nettverk og samarbeidsformer konsentrert til to geografiske nedslag som begge er betegnende for det vi tidligere har omtalt som et sentralt utviklingstrekk på 2010-tallet, nemlig institusjonaliseringen og profesjonaliseringen av kunstfeltet i regionene. De to geografiske casene konsentreres om henholdsvis kunstnerisk samarbeid og posisjonering i Nord-Norge, Sápmi og på Svalbard, og på kunstscenen i Stavanger. De to casene har likheter, men er likevel forskjellige. For eksempel har kunstnerdrene visningssteder på 2010-tallet vært med på å vitalisere både kunstscenen i Stavanger og kunstscenen i nord, og flere kunstnere og kuratorer har bosatt seg i disse regionene. Samarbeid med nye aktører utenfor kunstfeltet gjør seg også gjeldende. Begge casene eksemplifiserer den translokale situasjonen ved å vise frem hvordan samarbeid på tvers av landegrensene gjør at regionene i større grad fungerer løsrevet fra det sentrale kunstfeltet. Kunstfeltet i nord kan likevel ikke ses løsrevet fra det nasjonale. Gjennom å etablere kunstinstitusjoner på Svalbard hevder for eksempel Norge sin territorielle suverenitet. Den samiske kunsten gir også Norge en mulighet til å markere seg på den globale kunstscenen på en ny måte, samtidig som ideen om Norges kulturelle homogenitet utfordres og landets deltagelse i koloniale prosesser kommer til syne.

Vi har allerede sagt at vi med denne boken forsøker å se nærmere på noe som er i tilblivelse, og som det dermed er vanskelig å få avstand til. Behovet for kritisk analyse og å anvende kvalitativ metode og deskriptivt skrive frem noen praksiser er et resultat av denne tilnærmingen. Fordi eksisterende begreper ikke er presise nok eller favner det vi ønsker å beskrive, har vi, foruten å relatere til begreper fra teorien, forsøkt å anvende begreper og forklaringer som aktørene selv bruker for å snakke om praksisene og de kunstneriske uttrykkene. Vi har gjennomgående vært opptatt av prosessene kunsten inngår i, både i skaping og formidling, og av ulike former for deling i kunstneriske, kuratoriske og kritiske praksiser, samt kunstnerisk samarbeid. For å få øye på de pågående prosessene og nettverkene har vår metode vært feltarbeid, arkivarbeid og intervju. Datamaterialet består av intervjuer og samtaler med aktører i feltet – hovedsakelig kunstnere, kuratorer, kunstformidlere og institusjons- og prosjektledere. I tillegg består det av tilgjengeliggjort sekundærmateriale,<sup>73</sup> utstillinger og utstillingsdokumentasjon, og offentlige

---

73 Som kunstnerportrett, kunstkritikk, avis- og tidsskriftartikler, kuratoriske og kunstneriske statements, hjemmesider, sosiale medier-profiler og fagtekster.

dokumenter (søknader, prosjektrapporter og høringsinnspill<sup>74</sup>). Sammen danner disse «tykke beskrivelser» av de kunstneriske og formidlingsorienterte praksisene, blant annet ved å inkludere subjektive meninger og erfaringer.

Mer spesifikt tas det i utforskningen av de enkelte kunst- og kuratorpraksisene utgangspunkt i enkeltutstillinger og intervjuer med aktørene. Utforskningen av Line Anda Dalmars kunstneriske praksis tar utgangspunkt i utstillingen *Andre premisser* (2018) i Trondhjems Kunstforening, Constance Tenvik i *Helpless as Turtles* (2018) hos Prosjektrom Normanns, og undersøkelsen av Joar Nangos praksis tar primært utgangspunkt i prosjektet han gjorde som festivalprofil på Festspillene i Nord-Norge (2018), selv om hans deltagelse på documenta 14 i Aten og Kassel (2017) også inngår. Frida Orupabos praksis undersøkes via flere internasjonale utstillinger, og Maria Pasenaus karriere tar særlig utgangspunkt i utstillingen *Troløse bilder* på Nasjonalmuseet (2018). Datamaterialet i disse casene er, foruten intervju med kunstnerne, dokumentasjon som finnes om de nevnte verk og utstillinger, utstillingsdokumentasjon, fotodokumentasjon, videodokumentasjon, presseomtale og kritikk. Kunstformidlingspraksisen KUNZT, drevet av Silje Sigurdson, bygger på intervju med Sigurdson, gjennomgang av videomateriale fra YouTube, sosiale medier og medietekster. Utforskningen av kunsthendelsene ved Kurant tar utgangspunkt i utstillingsdokumentasjon, verkbeskrivelser, fotodokumentasjon, videoopptak og medietekster. Prosjektet «Munchmuseet i bevegelse» diskuteres ut fra et utvalg av prosjektets utstillinger, som *Prosjekt i Gamlebyen – PiG 1994 Revisited* (2016) og Jana Winderens *Rats – byens hemmelige lydlandskap* (2017). Datamaterialet her består av intervju, kunstkritikk, fagtekster, fotodokumentasjon og videodokumentasjon på og utenfor nettet. Teksten om Bergen Assembly baserer seg på intervjumateriale, biennalelitteratur samt kunstkritikk, omtaler og medietekster om 2013-, 2016- og 2019-utgavene. Undersøkelsen av kunstfeltet i nord baserer seg hovedsakelig på intervjuer med kurator Hilde Methi, kunstner Elin Már Øyen Vister og tidligere direktør på Artica Svalbard, Audhild Dahlstøm, men i tillegg er nettsider, strategidokumenter, publikasjoner, medietekster og andre skriftlige kilder anvendt. Det samme gjelder undersøkelsen av kunstfeltet i Stavanger, men her dekker intervjuene direktører ved Stavanger Kunstmuseum og Kunsthall

---

74 Vi har gjennomgått søknader, tilsagnsbrev og rapporter fra Kulturrådets arkiv for aktørene som er del av casene, der vi har sett det som relevant. Støtteordninger som finnes hos Kulturrådet (Kulturfondet) for området visuell kunst, er *Prosjektstøtte visuell kunst*, *Arrangørstøtte visuell kunst* (kunstnerdrevne visningssteder og kunstfestivaler), *Driftstilskudd*, *Utstillingsstøtte til kunstnere i etableringsfasen*, *Utstyrsstøtte til fellesverksteder*, *Kunstfaglige publikasjoner og manusutvikling*, og *Kunstnerassistentordningen*. Prosjektomtaler aktører og institusjoner legger til grunn i søknader til disse støtteordningene, har gitt supplerende informasjon om deres kunstneriske ståsted, selvforståelse og selvopplevde plass og rolle i kunstfeltet.

Stavanger, Hanne Beate Ueland og Hanne Mugaas, og tidligere leder ved Rogaland Kunstsenter, Geir Haraldseth, i tillegg til Margrethe Aanestad og Elin Melberg. Se for øvrig intervjuiste bakerst i boken.

Vi opererer med åpne kilder i boken. Alle informanter oppgis ved fullt navn. Gitt kunstfeltets størrelse og nærskildringen av praksiser, nettverksrelasjoner og hendelser ville det vært en nær sagt umulig oppgave å anonymisere. Det kan slik hende at noen av informantene har vært seg bevisst på at de vil opptre med fullt navn i boken og at det har formet hva de har fortalt oss og hvordan. Alle er opplyst om at det brukes fullt navn, og informantene er også blitt gitt muligheten til å godkjenne sine uttalelser. Noen av informantene ønsket å modifisere uttalelsene sine, eller bidro med utfyllende informasjon om egne synspunkter ved gjennomlesning av tekst. Innholdet ble ikke betraktelig endret av dette, men det bidro heller med utfylling av informasjon og ytterligere nyansering. Fortolkninger og slutninger i analysene er derimot forfatterens ansvar alene. Det kan også legges til at som forskere, enkelte av oss kuratorer, og aktører i kunstfeltet er det flere av forfatterne som kjenner til og har relasjoner til informanter vi har snakket med. Som Jorunn Veiteberg skriver i rapporten om innkjøp i kunstmuseer, kan vi i noen tilfeller ha blitt oppfattet som kollegaer heller enn som utenforstående.<sup>75</sup> I andre intervju er dette ikke tilfellet. Vi tror at fortroligheten, heller enn å representere et problem, kan ha bidratt til et fyldigere innblikk i kunstneriske prosesser og samarbeid.

---

75 Veiteberg 2019.





DEL 1

# Kunstproduksjon

---

# Kunstfeltets nye instagrammatikk: Om Frida Orupabo

---

Frida Orupabo (f. 1986) ble kjent for en bredere norsk offentlighet etter et feature-intervju i lørdagsmagasinet til *Dagens Næringsliv*, 22. mars 2018. Intervjuet bar tittelen «I kunstverdenen er jeg en ‘nobody’». Intervjuet handlet om en sosialarbeider fra Sarpsborg som nylig var blitt invitert til å stille ut sine fotokollasjer ved to av de mest prestisjetunge kunstinstitusjonene i New York og London.<sup>76</sup> Hvordan var dette mulig? Hun hadde ingen kunstnerisk utdanning og hadde aldri stilt ut noe i Norge. Instagram er svaret, men på en meget spesiell måte.

Det populære sosiale mediet Instagram ble raskt et medium ikke bare for formidling, men også for utforskning av nye uttrykk og nettverksdannelser innen kunstfeltet. På hvilken måte forholder en av kunstfeltets sentrale portvoktere, galleriene, seg til dette? Vi skal følge den gryende karrieren til Orupabo fra pc-rommet i fødebyen Sarpsborg til Oslo og de store galleriene i Berlin, London og New York. Det innebærer en omfattende reise, fra nettmedier til gallerirommet, og fra undersøkelser knyttet til det å vokse opp som farget i Norge til å bli en del av et politisert, globalt afro-diasporisk nettverk. I dette kapitlet skal vi se nærmere på hvordan en kunstner tar i bruk et digitalt delingsmedium, Instagram, og hvordan dets uttrykksunivers omformes innenfor gallerirommet. Her tenkes gallerirommet som et medium hvor erfaringer (med)deles og utveksles på helt andre måter enn i et sosialt medium. Men man må heller ikke glemme at også et galleri er et «sosialt medium» – erfaringer deles kollektivt i et halvoffentlig rom.

Et særtrekk ved Orupabos kunstneriske gjennombrudd er at hennes uttrykk gjennomgår en rekke forhandlingsprosesser knyttet til deling på og utenfor nettet, på Instagram og i gallerirommet. Hun utvikler sitt kunstne-

---

76 Ramm 2018.

riske uttrykk på en digital plattform som er levert av et av de fremste og mektigste globale teknologiselskapene, Facebook, som eier Instagram. Hennes uttrykk er derfor tilpasset dette mediets begrensninger og muligheter. Men uttrykket transformeres i løpet av hennes reise fra nettet til kunstgalleriet. Dette understreker at hennes uttrykk, slik det utvikles innenfor Instagram, på ingen måte er begrenset av dette mediet eller en såkalt insta-estetikk. Hun utvikler et særegent kunstnerisk uttrykk innenfor Instagram-mediets rammer som i resonans ligger langt utenfor dette mediets horisont i tid og rom. Man må tenke delingsbegrepet på minst to nivåer her – og sammenhengene mellom dem: presentasjonsrommet som et sted for deling og erfaring, og selve produksjonsprosessen og det kunstneriske uttrykket som et sted for en annen type delinger og erfaringer. Det er altså snakk om ulike delings- og erfaringspraksiser knyttet til presentasjonsrommet (vises bildene på nettet eller i et galleri?), og ulike delings- og erfaringspraksiser knyttet til produksjonsnivået: Ulike kunstneriske teknikker og uttrykk innebærer ulike delingspraksiser knyttet til material, fremgangsmåte, motiver og uttrykk. Man kan granske «det delte» på produksjonsnivået ved å spørre, hvor kommer materialet, fremgangsmåten, motivet og uttrykket fra? Det er i denne forstand at Michel Foucault hevder at alle kunstneriske praksiser trer frem gjennom måten de fremviser et valgslektskap med andre kunstnere på: Disse kunstnerne danner en tradisjon og et arkiv sammen ved at de deler visse materialer, fremgangsmåter, motiver eller uttrykk.<sup>77</sup>

På produksjonsnivået kan man studere elementer i Orupabos estetiske uttrykk nærmere. Man kan si at montasjeteknikken hun bruker, aktiverer en spenning mellom nye teknikker og kunsthistoriske tradisjoner, mellom den digitale mash-up (hvor bilder delt på nettet monteres sammen på nye måter) og den analoge fotokollasj (hvor *found footage* monteres sammen på nye måter). Found-footage-tradisjonen baserte seg ofte på bilder eller rester som man fant i fotobutikker, bruksjapper, søppelkasser, esker, blader, fotoalbum, arkiver, hos samlere eller andre tilfeldige fysiske steder. Disse ble anskaffet, kjøpt, lånt, tatt, stjålet, «laget» eller manipulert (jf. Marcel Duchamps begrep om «the assisted» eller «the rectified» *readymade*). Den analoge fotokollasjen avhenger således ofte av en produksjonsprosess hvor kunstneren intervenserer direkte i et sosialt utvekslingsfelt og flytter fragmenter og rester derfra og inn i et sosiopolitisk estetisk uttrykk. Orupabos intervensjoner låner den analoge tradisjonens freidighet, men i et digitalisert, sosialt utvekslingsfelt. Når Orupabos digitale montasjer flyttes inn i et analogt visningsrom, skjer en endring igjen. Hennes små digitale Instagram-bilder blir til store vegg-

---

77 Foucault 1977.

kollasjer i papir. I helt konkret forstand innebærer dette forskyvninger og transport av uttrykk fra ett medium til et annet og fra ett rom til et annet, fra det digitale til det fysiske. Uttrykket fremforhandles ulikt på ulike steder. I det fysiske gallerirommet kan det for eksempel virke, som vi skal se, som at den analoge delingspraksisen (fotokollasjen) fremheves på bekostning av de delingspraksiser og uttrykk som dominerer i digitale nettverk. Men vi ser også at gallerirommet forsøker å tilpasse seg en ny mediehistorie (Instagram og nye medieformater). I overgangen fra nett til gallerirom oppstår det altså en rekke forhandlingsprosesser hvor medium, uttrykk, rom og publikumsrelasjon omdannes og forskyves ut ifra ulike krav og tilpasningslogikker. Dette er den nye instagrammatikken.

## Brikoløren

I vår samtale med Orupabo kom det frem at hun siden 2006 har arbeidet med digitale fotomontasjer.<sup>78</sup> I den første fasen brukte hun fotografier fra private fotoalbum. Hennes mor er norsk og hennes far er fra Nigeria. Han forlot familien da hun var tre. «I begynnelsen ville jeg ikke noe annet enn å lage en slags dagbok. En dialog med meg selv. Et sted for frustrasjonen min, i forhold til etnisitet, hudfarge, seksualitet og kjønn. Jeg jobber med bilder jeg kan kjenne meg igjen i. De så jeg sjelden da jeg vokste opp», fortalte hun til DN. Hun opprettet en profil på Facebook for bildene sine, men følte at dette nettstedet var best for tekst og sosiale aktiviteter. En venninne anbefalte henne derfor å bruke Instagram i stedet. Hun opprettet en Instagram-konto i 2013, under profilnavnet «nemiepeba», og oppdaget straks at dette fungerte mye bedre. Instagram ble «som et arkiv» for alt hun lager, forteller hun oss. Layouten på Instagram passer fint når man ønsker å lage en serie fotografier og korte filmsnutter som tematisk klinger sammen. I starten la hun ut noen få private bilder, men i de siste årene er så godt som alle bildene, filmsnuttene, tekster og sitater hun poster, funnet på nettet. Hennes utvalg av bilder og måten de re-monteres på i forunderlige konstellasjoner, er meget nøye gjennomtenkt.

På hennes Instagram-profil fins en rekke sammensatte, digitale fotomontasjer. Hun bruker «cut and paste»-grep mellom flere fotografier i fotoredigeringsprogramvaren Adobe Photoshop. Interessant nok, digitale programvarer låner språk og uttrykk fra den analoge (klipp og lim) verdenen, slik Orupabo selv låner bilder og teknikker fra den «analoge» kunsthistorien i sine digitale montasjer. Det er særlig ett bilde som fremstår som paradigmatisk for hennes måte å blande en personlig historie med en global politisk og kunstnerisk his-

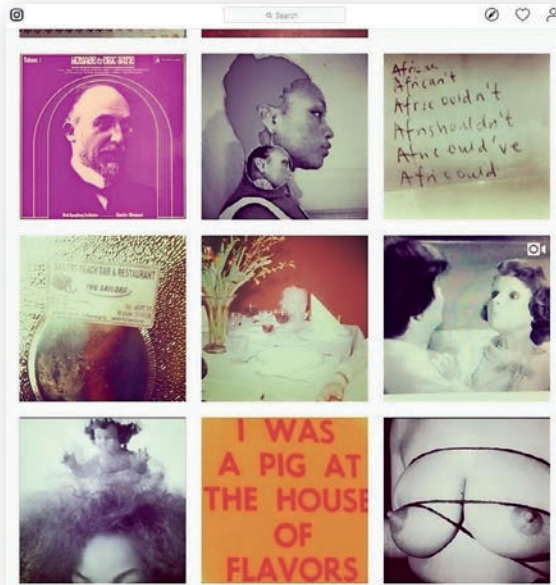
---

78 Frida Orupabo er intervjuet av Eivind Røssaak, 12.11.2018.

torie på som er slående. Der spilles det på omsorg, fremmedgjøring og hudfarge. Det dreier seg om en fotomontasje hvor et barndomsbilde av babyen Frida (egentlig Fridas søster), som er farget, er montert inn i favnen til en hvit kvinne med frodige bryster. Det lyse, moderlige ansiktet (Fridas mor) har tårer, som en jomfru Maria. Her gjenopptas pieta-motivet fra den kristne tradisjonen. Morens ansikt er innmontert på toppen av en naken torso. Den brystfagre kroppen er klipt fra en digital kopi av Frida Kahlos maleri *My Nurse and I or Me Suckling* (1937). I Kahlos maleri ligger en lys Frida Kahlo i favnen på en kvinne med en lysebrun kropp og et svært mørkt ansikt. Hennes barnepike var mørk. Kahlos omsorgsperson ser i seg selv ut til å bestå av en kollasj av forskjellige personer i forskjellige farger. I Orupabos fotomontasje er barnet mørkhudet, mens moren er lys – motsatt Kahlos maleri. Under bildet skriver Orupabos Instagram-bruker nemiepeba: «Abidemi [...] mum & I». «Abidemi» er fra yorubaspråket i Nigeria. Det betyr «født med fraværende far», og er et navn som ifølge nigeriansk tradisjon gis til barn som fødes uten far til stede. Kun et par-tre av Orupabos Instagram-bilder viser den nå bortreiste faren sammen med familien.

Orupabo omtaler prosjektet sitt som et «forskningsprosjekt» knyttet til identitet og en rekke postkoloniale og dekoloniale tematikker, emner som hun også utforsket som sosiologistudent ved Universitet i Oslo. Nå er dette prosjektet primært blitt et visuelt utforskningsprosjekt. Prosjektet utvikler seg langsomt og gradvis i hennes fritid, sier hun. Bildene henger sammen gjennom ulike rytmer og etapper. «Hvis jeg en dag legger ut fem bilder, hører de sammen.» De knyttes til bestemte interesser som hun undersøker. «For tiden er jeg interessert i medisinske eksperimenter på mennesker», forteller hun. «Det siste ordet jeg søkte på var syfilis.» Bildene hun bruker, har i det siste gjerne vært knyttet til den amerikanske kolonitiden.

Nesten alle bildene og filmsnuttene er i svart-hvitt. Noen bilder legges ut direkte, andre omdannes til sammensatte fotomontasjer som kan bestå av elementer fra flere bilder som settes sammen til en ny uttrykksfull komposisjon. De redigeres på en pc med Adobe Photoshop. Deretter sendes bildet som e-post til mobilen og legges ut på Instagram. Hun drar nytte av Instagrams «arkiviske» presentasjonsform, men følger ikke mediets sedvanlige brukerlogikk. Hun tar ikke «selfies»; hun tar ikke mobilkamerabilder av seg selv som legges direkte ut på profilen; hun bruker ikke Instagrams brukervennlige redigeringsfilter; og sist, men ikke minst, hun tar ikke bildene selv, hun finner materialet på nettet. Hun understreker at hun er en amatør med hensyn til sin databehandlingspraksis. Ofte tar hun til og med mobilkamerabilder eller filmer av filmer på nettet. Dette gir ofte en røff og grovkornet kvalitet. «Jeg liker det», sier hun. Hennes aktivitet ligger tett opptil «brikoløren». For Claude Lévi-Strauss er brikoløren en amatør som driver en form for viten-



**SKJERMDUMP FRA INSTAGRAM, 2016.** © Frida Orupabo.

Under Instagram-profilnavnet «nemiepeba» skaper Frida Orupabo en undersøkende «livskollasje» knyttet til blant annet koloniale og selvbiografiske tematikker i tekster og bilder fra ulike medier, som i skrivende stund er på om lag 2400 poster/bilder.



**SKJERMDUMP FRA INSTAGRAM, 2016. © Frida Orupabo.**

I denne fotokollasjen spiller Frida Orupabo på både selvbiografiske, kunsthistoriske og koloniale elementer. Beskrivelsen «Abidemi» betyr «født med fraværende far» på yorubaspråket i Nigeria.



**UNTITLED**, 2017. © Frida Orupabo. Foto: Vegard Kleven, © Kunstnernes Hus.

Frida Orupabos cut-up-teknikk med nagler og splittbinders minner om både tortur og overgrep, men de hvite klærne hun ikler kvinnene, vitner også om mulige fluktklinjer mot noe annet.



skap og tenkning uten å følge Vestens profesjonelle normer og fremgangsmåter for vitenskap. Orupabo velger sine egne veier gjennom de mediene hun har til rådighet. Hun kan avfotografere et foto eller en video funnet på nettet som deretter postes i lav oppløsning. Dette skaper en arkivisk *vintage*-effekt og et medieestetisk uttrykk som ligger bortenfor *mainstream*. Mange brukere av Instagram ønsker å ta vakre bilder, gjerne veldanderte bilder, kanskje forskjønnnet ved hjelp av «beauty»-filtre for å imitere *finished* til det profesjonelle motefotografiet eller det perfekte feriebildet. Orupabo legger seg bevisst i et annet leie, tettere opptil arkivkunsten. Her opereres det bevisst med å etablere en relasjon til dokumenterte hendelser og erfaringer som er i ferd med å gå tapt.<sup>79</sup> Den mest kjente formen for arkivkunst tar i bruk eldre eller «funne» fotografier og filmer som man finner i arkiver eller andre steder (*found-footage art*). Orupabo bruker også eldre materiale som hun finner i digitaliserte versjoner på nettet, hentet fra YouTube eller mer spesialiserte nettsider. Hun har således oppdatert arkivkunsten til også å forholde seg til internettmateriale.

Hennes gransking av nettmateriale gjør at hun i enkelte henseender kan minne om det som har blitt kalt «postinternettkunst», men hun er samtidig fjern fra denne retningen ved at hun ikke lager en kunst som er opptatt av å kommentere og kritisere nettet, ironisere over det eller leke med det i form av ulike nivåer for metarefleksjon over nettkulturen. Hun skriver seg snarere inn i en tradisjon med røtter i både eldre folkelig kunst og en lang avantgarde-tradisjon knyttet til fotomontasje og kollasj-kunst som går tilbake til 1920-tallets dadaister og surrealistler, og som har vedvart gjennom ulike kunstneriske skoler og bevegelser helt frem til i dag. Hun nevner foto- og silhuettistkunstnere som Kara Walker og Kenyatta Hinkle blant sine forbilder, og malere som Francis Bacon har hun vært fascinert av siden hun gikk på tegning, form og farge på VGS i Sarpsborg. Det er noe med kropp og bruken av disse, sier hun. I noen av de sterkeste fotomontasjene hennes er det som om Orupabos cut-up-teknikk forfølger og fremviser den tortur som ofrene i de funne bildene er blitt utsatt for. Men torturen fremvises som mer enn en fysisk og kroppslig tortur; voldens strukturelle karakter trer frem i det skarpe fokuset på blick og øyne, og i måten hun ikler ofrene hvite klær og kjoler på. De hvite klærne vitner om en drøm og en jomfruelighet som vi vet er blitt knust. Møysommeligheten i montasjen er kjærlig som barnepikens (se illustrasjon). Figurene er klipt ut med en verdighet som fremviser en gripende respekt for overgrepsofrene. Noen måtte «oppdage» Orupabos billedunivers. Men hvem?

Instagram oppleves mindre personlig enn Facebook, forteller Orupabo. På Instagram oppdager hun kjente og ukjente personer som hun «følger» fordi

---

79 Røssaak 2016.

de legger ut bilder som interesserer. Her er bildet og estetikken mer i fokus enn på Facebook, synes hun. Det var slik hun kom over profilen til Arthur Jafa, en afroamerikansk kunstner og filmskaper som kanskje er mest kjent for å ha laget musikkvideoene til Beyoncé og hennes søster Solange. Han var ansvarlig for cinematografien på den kontroversielle Beyoncé-videoen *Formation*, som også ble fremført live under Super Bowl i USA i 2016. Den er sterkt kritisk til politivold mot afroamerikanske miljøer i USA. På grunn av innholdet ble filmen fordømt av enkelte politimiljøer i Sørstatene for å stille amerikansk politi i et altfor dårlig lys. De truet med å ikke ville fungere som politivakter ved Beyoncé's fremtidige konserter. Jafa har med sitt politiske og kunstneriske engasjement blitt en sentral foregangsfigur for afroamerikansk samtidskunst. «Jeg 'fulgte' ham en stund på Instagram, og så begynte han å 'følge' meg», forteller Orupabo. Kort tid etter ville Jafa gjerne ha en Skype-samtale med Orupabo. Jafa ble, som han sier i en katalogtekst, slått av den usedvanlig koherente Instagram-profilen til Orupabo – den beste han noen gang hadde sett!<sup>80</sup> Han ville ha henne med i et soloshow han skulle gjøre på Serpentine Gallery i London i 2017 under tittelen *A Series of Utterly Improbable, Yet Extraordinary Renditions*. Galleriet drives av den legendariske kuratoren Hans-Ulrich Obrist, og er blant de mest toneangivende i verden. «Det var helt utrolig», forteller Orupabo. «Jeg trives meget godt med min Instagram-hobby, og liker godt formatet som tilbys her – hva skulle jeg gjøre i et galleri?» Dette blir begynnelsen på Orupabos karriere innen kunstverdenen, og det blir begynnelsen på en medieestetisk forhandling på flere nivåer.

## Instagrammatikk: Fra nett til galleri

Hvordan omdannes Instagram-formatet til et «passende» uttrykk i galleri- og kunstverdenen? Orupabos estetiske og politiske ekspertise møter kunstverdens ekspertise. Dette innebærer også en teknisk og økonomisk omplassering av objekter fra en sfære til en annen. De sosiale mediens delingskultur må tilpasses galleriverdenens meddelingskultur. Begge disse sfærene er kommersielle, men de opererer ut ifra ulike forretningsmodeller. Sosiale medier er en teknisk intensivert og generert sosialitet som kobler mennesker sammen gjennom deling. Slik blir medieplattformen også en effektiv markedsføringskanal for *andre* produkter og en datagenerator. Datagenereringen skjer blant annet ved at man deler, kommenterer og liker. Instagram vil gjerne at medlemmene deler og «remarkerer» hverandres delinger mest mulig slik at det genereres store mengder brukerdataba som kan selges videre som stordata

---

80 Jafa 2018.

som kan bli brukt til psykografisk segmentering og annet av kommersielle aktører innen markedsføring, politikk og annen såkalt forretningsvirksomhet. De sosiale mediens delingskultur baserer seg altså på en arbeidsdeling og en kreativetsfilosofi hvor medlemmene vet mest mulig om den åpne interaktiviteten som de inngår i (klikk, *likes* og kommentarer), men minst mulig om den skjulte interaktiviteten (selskapets kjøp og salg av brukergenererte data).<sup>81</sup>

Kunstgallerier er enklere foretak enn sosiale medier. Selv om varenes (kunstverkenes) verdi er sammensatt, er kommersielle kunstgalleriers forretningsmodell primært knyttet til salg av kunstverk som fysiske objekter. Nettet er for dem primært en markedsføringskanal. Kunstverdenen er blant de minst «digitaliserte» feltene. Innen musikk og til dels litteratur er som kjent ofte både produksjon, distribusjon, konsumpsjon og lagring digital, mens innen kunstverdenen er objektene eller varene som regel fremdeles primært «analoge» eller sammensatte objekter som i en installasjon. Instagram er utviklet helt uavhengig av kunstverdenen, men er likevel blitt det mest omfattende og globale billedelingsstedet i verden. Det har med andre ord i løpet av kort tid etter opprettelsen i 2010 utfordret alle tradisjonelle billedelingssteder som gallerier, museer og fotoarkiver. 95 millioner bilder legges ut på Instagram hver dag, og 500 millioner av de 800 millioner brukerne er aktive hver eneste dag.<sup>82</sup> Enkelte hevder at et galleri eller en kunstner som vil være synlig, må ha en profil på Instagram.<sup>83</sup>

Vi tror kunstgallerier følger med på Instagram, ikke bare for å overvåke konkurrentenes markedsføringsstrategier, men også for å se på hvilke bildestetikker som utvikler seg i sosiale medier. Det kan dukke opp tematikker og stiler på Instagram som kunstverdenen ikke har vært i stand til å fange opp. Instagram er et sted hvor nye talenter kan vise «arbeider» uten forstyrrelser fra kunstinstitusjoner som akademier og gallerier. Instagram kan således bli arena for noe befriende og ukorrekt som institusjonene normalt ikke «ser». Vi tror Orupabo slår an av flere grunner, ikke minst, fordi hun reaktualiserer og reproblematiserer vold mot kvinner og minoriteter på medie-estetisk vis med dype røtter i kunsthistorien som treffer mange internasjonalt. Arthur Jafa fremhever i en kommentar det nyskapende og eksperimentelle i Orupabos medieuttrykk. Han kaller stilen «proto-cinematisk [og] uten sidestykke», antakelig fordi hun blander bevegelige og levende bilder innenfor et nytt format, Instagram, og videre fordi hennes utvalg av funne filmklipp, gjerne fra nigerianske og amerikanske spillefilmer, er omredigert som små, løsrevne fragmenter i svart-hvitt som går i loop. De minner slik mer om eksperimentelle

---

81 Røssaak 2020.

82 Lister 2018.

83 Kino 2018.

filmfragmenter enn ferdige arbeider. «Proto-cinema» er et uttrykk som brukes gjerne om film før filmkunsten, om pionerarbeider i tidligfilm eller om eksperimentell avantgardefilm som arbeider arkivisk eller med *found-footage*, som f.eks. filmer av Ken Jacobs, Bruce Conner, Abigail Child og Hollis Frampton. Jafa mener at Orupabo maner frem en distinkt afrodiasporisk verden som bærer på et løfte om overlevelse og en bedre fremtid. Jafa skriver:

One is left with (to my gut) an affective field, which is as black and unprecedented as anything ever produced under the regime of what clearly is some form of proto cinema [...] In any event, what I'm left with after continually encountering Frida's Instagram thread for the past several years is, this is nothing short of a mobile repository, a litany of residual, a voluptuous trail of black continuity, pyramid schemata as densely inscribed as any book of the dead, not so much an archive as an ark, a borne witness to the singularity that is blackness.<sup>84</sup>

I Norge har ikke postkoloniale og dekoloniale problemstillinger fått mye oppmerksomhet innen hovedstadens kunstfelt, mer i Nord-Norge (det samiske kunstfeltet). Og internasjonalt, særlig i USA og England, ser det ut til at Orupabos problemstillinger har en bredere nedslagsflate, særlig i det afroamerikanske miljøet. I USA er det også en større interesse enn i Norge for mediebasert kunst knyttet til fotomontasje, selv om denne kunstformen opprinnelig oppsto i Europa. Det er derfor kanskje ikke så overraskende at Orupabo ble oppdaget av en afroamerikansk kunstner og filmskaper, Arthur Jafa, at hun (hittil) selger mye bedre i USA enn i Skandinavia, og at hun – som vi skal se nedenfor – ble rammet av sensur i Norge, men ikke i USA. Uansett, det er svært unikt at et talent «oppdages» via Instagram og havner så raskt som Orupabo på de fremste galleriene i USA og Europa. Det har vært vanligere at folk som skriver dikt på Instagram, plutselig kan få en bokkontrakt med et forlag. Men Instagram er i vinden for tiden.

Trass i Instagrams store innflytelse på kunstfeltet fins det ingen automattikk i måten kunstgallerier eller museer ønsker å presentere en «kunstner» som har utviklet seg primært på Instagram. Møtet mellom Instagram og galleriverdenen innebærer et kulturelt og teknisk krasj. Instagrammatikken handler om dette krasjet, og om de forhandlinger som oppstår for å «usynliggjøre» krasjet eller for å fremheve krasjet på en interessant måte. For å forstå det som er på spill, må man forstå de logikker som «styrer» et nettmedium og galleriet som et medium. Instagram er i prinsippet en plattform for bilde-

---

84 Jafa 2018; se også Røssaak 2019.

deling uten redaksjonell seleksjon. Alt får plass her, så sant det lastes opp riktig og ikke er «støtende». Galleriverdenen, derimot, er et av de strengest redigerte bilderommene i verden, men det har en høyere terskel for hva som oppfattes som «støtende». Når interessen for Instagram-bilder melder seg for et galleri, oppstår et problem knyttet til skala og deling. Instagram er et bildepresentasjonsmedium som er tilpasset bildeformater i frimerkestørrelse i lav oppløsning, som er gratis for alle. I et gallerirom er format og skala som regel annerledes, og man baserer seg på en strengt kontrollert delingsform knyttet til varehandel forankret i et prinsipp om at kunst er en unik vare som kun i nøye regulert form kan kopieres og mangfoldiggjøres uten å miste sin «originale» karakter. Likevel, Instagram som medium er ikke totalt fremmed for kunstverdenen. Det er basert på og beslektet med eldre medier som fotografi, film og video. Historisk tok det også lang tid før tekniske medier som fotografi, film, video og digitale medier ble «tilpasset» og anerkjent innenfor kunstverdenen. Instagram er et nytt medium på mange måter. Det er koblet til et nettverk, som sosiale medier, og har et særegent teknisk presentasjonsformat. Det låner dog presentasjonsform fra det klassiske galleriet som stilte ut bilder fra gulv til tak. Presentasjonsformatet på Instagram er basert på et «skrollformat» hvor det vises tre bilder i bredden og om lag tre til fem bildera-der i høyden samtidig, avhengig av skjermens format. Instagram er ment for mobiltelefonen, men kan brukes på både pc, brett og stasjonære maskiner. Opptil ni eller tolv små bilder kan altså vises samtidig, og man kan lynraskt skrolle nedover med en finger på mobilskjermen og se flere hundre bilder i løpet av sekunder. Instagram er tilpasset mobile medier, og man kan studere bildene hvor som helst og alene, samtidig som man kan kommentere, like eller legge ut egne bilder. Dette skaper en intim og en interaktiv opplevelse. Presentasjonsmessig tilbys en svært komprimert og akselerert presentasjon av svært mange bilder, og følger i så måte en logikk som er helt ulik galleriets. Mens mobile medier følger digitale spilleregler for kompresjon, navigasjon og mobilitet, følger gallerirommet primært det fysiske rommets spilleregler.

Instagrammatikken handler således både om hvordan bilder på Instagram formes av regler for estetikk og presentasjon av bilder som kommer fra kunst-historien, og om hvordan gallerirommet formes og påvirkes av Instagram-mediet på flere måter. I gallerirommet kan man si at skrolling på en pc eller mobiltelefon oversettes til en vandring i et fysisk rom. På mobilen skroller man alene, i et galleri kan man vandre sammen med andre. Mobile medier kan omtales som «fast spaces», mens gallerirommet er «slow spaces».<sup>85</sup> Orga-niseringen av tid (tiden det tar å se noe) og rom (plassering, avstand) er en

---

85 Forholdet mellom tid og rom i gallerirommet er analysert i Røssaak 2013.

svært sentral kompetanse for galleriverdenens kuratorer. Man kan nærmest si at jo flottere og jo mer prestisjetungt galleriet er, jo større plass (og implisitt: tid) vies hvert enkelt bilde eller objekt. I tillegg er den tematiske rekkefølgen svært sentral i et gallerirom. Bilder henger ofte sammen tematisk eller i serier. Interessant nok, dette er noe som Orupabo selv utvikler innenfor sin Instagram-profil, og dette er med på å styrke den hermeneutiske dybden i hennes bildeutvalg. Det er ikke vanlig at Instagram-profiler har et så gjennomtenkt tematisk seleksjonsprinsipp. Selv om hun selv fremhever det arkiviske ved sin bildesamling, så har det likevel en tematisk strengt ved seg som like gjerne kjennetegner gallerirommets inndeling. Sanssemessig og estetisk kan man si at overgangen fra et teknisk visningsmedium som Instagram til et analogt visningsrom som et kunstgalleri gjør noe med tid-og-rom-følelsen i hvert enkelt bilde. Det kan virke som om de første galleriene som oppdaget og ville stille ut Orupabos bilder, la mye arbeid ned i to sentrale oppgaver: 1) hvordan skape en god opplevelsesdimensjon av Instagram-bildene i en ny kontekst? og 2) hvordan gjøre bildene om til salgbare objekter? I overgangen fra nett til gallerirom oppstår det – som sagt – altså en rekke forhandlingsprosesser hvor medium, uttrykk, rom og publikumsrelasjon omdannes og forskyves ut ifra ulike krav og tilpasningslogikker. Dette er den nye instagrammatikken.

Begrepet «instagrammatikk» er en neologisme brukt her for å dekke en rekke forskjellige aspekter ved Instagrams inntreden i kunstfeltet. I forskningen på sosiale medier ser man ofte på det som kalles mediets affordanser (de gitte tekniske handlingsmuligheter som et medium tilbyr), som bestemmer hva en bruker kan gjøre: Hvordan oppretter man en konto, en profil, hvordan laster man opp og redigerer bilder, hvordan vises en profil for andre og for brukeren selv, hvordan kommuniserer man med andre, og så videre? Affordansene styres av på forhånd gitte algoritmer som brukeren ikke har tilgang til. Affordanser angår primært et mediums tekniske sider – fabrikkinnstillingene. Instagrammatikk er et videre begrep og handler om det som skjer i relasjoner eller «forhandlinger» mellom ulike medier eller felter, mellom for eksempel sosiale medier-feltet og kunstfeltet. Et medium og et felt følger en spesifikk teknisk og kulturell kodeks. Slik skaper og former mediet eller feltet sine brukere og uttrykk (samtidig som brukere og uttrykk er med på å omdanne det over tid). Instagrammatikk forholder seg løselig til tankemodeller knyttet til begrepene *dispositiv* (anordning, gjerne tekniske innretninger som fanger og former praksiser) og *grammatisering* (styring gjennom reduksjon og reproduksjon).<sup>86</sup> Gram-

---

86 Begrepet *dispositiv* har en lang historie innen særlig fransk kritisk teori. Agamben (2009) har en fin oppsummering. *Grammatisering* er her brukt i Jacques Derridas og Bernard Stieglers forstand, som spesifikke mediers særegne ordning av verdener. For en oppsummering, se Tinnell (2015).

matiseringer fremhever og isolerer visse menneskelige praksiser og egenskaper. Skrift kan sies å «grammatisere» tale. Mediefilosofen Bernard Stiegler tok i bruk «grammatisering» som en betegnelse på en historisk prosess hvor tekniske innretninger fra skrift til datamaskiner, internett og sosiale medier inkorporeerer menneskelige kapasiteter knyttet til for eksempel kommunikasjon, viten og hukommelse gjennom å redusere og re-inndele disse i reproduerbare elementer som bokstaver, koder, mnemer, fonemer, grafemer, tastenslag, bits, *likes* og delingsteknologier. Stiegler ser på denne tekniske prosessen som en form for fremmedgjøring og dehumanisering, men vi følger i stedet paleontologen André Leroi-Gourhan og filosofen Jacques Derrida som også så det frigjørende potensialet i teknologiers avlasting av menneskelige kapasiteter gjennom teknisk eksternalisering.<sup>87</sup> Dette åpner for å se på nye teknologiers skapende potensial gjennom blant annet måten de re-inndeler og omfordeler menneskelige kapasiteter og sanseligheter på, som Jacques Rancière kunne ha sagt det.<sup>88</sup> Instagrammatisering er altså ikke bare en faktor som fremmedgjør, men som også frigjør. Dette innebærer at man studerer hvilke kulturelle uttrykk og hvilke subjekter et medium skaper eller gir grobunn for. Mens affordansene til enhver tid er avhengig av fabrikkinnstillinger, er instagrammatikken hele tiden skiftende og uforutsigbar. Instagrammatikken som forskningsperspektiv følger særlig det vi kan kalle menneskets skapende koevolusjon med nye medier. Forskningen følger på den ene side hvordan kulturer og subjekter styres inn i trender og tendenser, og på den andre hvordan fornyelse og motkulturelle strategier oppstår på uventede steder. Det sentrale her er at instagrammatikk ikke bare kan definere og bestemme uttrykk innenfor spesifikke medier som Instagram, men også uttrykk og strategier andre steder, som innenfor kunstfeltet, og hvordan disse i neste omgang kan påvirke hverandre, både i form av uttrykk og i form av betydning. I dette kapitlet skal vi følge Orupabos særegne instagrammatikk, og den utspiller seg først og fremst i møtet mellom og i forhandlingen mellom ulike standarder – nettets og galleriets.

## Gallerirommets standarder

Det var Arthur Jafa som først diskuterte med Orupabo hvordan hennes Instagram-bilder kunne tilpasses Serpentine Gallery. Han foreslo at hun burde benytte muligheten til å lage noe i stort format. Det var det han ønsket, forteller Orupabo. Hun gikk til anskaffelse av en billig A4-format fotokopimas-

87 Dette er diskutert mer utførlig i Røssaak 2011.

88 Rancière 2012. Rancière selv er lite opptatt av nye medier, men her tillater vi oss å anvende hans begrep om «deling av det sanselige» som et svært nyttig begrep også for å forstå hva nye medier tilbyr.

kin på Clas Ohlson og begynte å printe ut biter av bilder. I stedet for å printe ut hele bilder isolerte hun fragmenter, forstørret dem og klippet dem ut («ofte med en litt ujevn kant, jeg liker det», smiler Orupabo), og valgte å sette dem sammen igjen manuelt ved hjelp av lim, tape og splittbinders (se illustrasjon). Hun liker best et litt rått og direkte uttrykk. Hun sendte tre store kollasjer og en plakat til London. Jafa ble godt fornøyd med resultatet, og Serpentine Gallery monterte kollasjene inn i glass og ramme. Alle bildene ble solgt for nærmere kr 150 000,- per stk.

En av de besøkende på Serpentine Gallery var den kjente kunstsamleren og gallerieieren Gavin Brown fra New York. Han likte Orupabos arbeider og ville gjerne ha en soloutstilling med henne i 2018. Utstillingen fikk tittelen *Cables to Rage*. Fjorten arbeider ble satt sammen og sendt over til Gavin Brown Enterprise i New York hvor de fikk glass og ramme. I tillegg viste galleriet et slags «slide-motion show» på en tv-skjerm av et utvalg av Orupabos Instagram-bilder, en løsning hun selv ikke var helt fornøyd med. De fleste arbeidene ble solgt, blant annet ble ett av bildene kjøpt av Gavin Brown selv. Samtidig reiste Arthur Jafas utstilling med Orupabos bilder videre til Julia Stoschek Collection i Berlin og Praha.

Den første soloutstillingen i Norden ble på Galerie Nordenhake i Stockholm i 2018 under tittelen *Two-thirds pleasure*. Her ble tolv arbeider og et større videoarbeid stilt ut, og Orupabo utprøvde noe som hverken Jafa eller Gavin Brown hadde funnet en god løsning på. Hvordan kunne man stille ut Instagram-bilder uten at de helt mister kontakten med sin opprinnelige Instagram-kontekst? På Instagram henger nemlig bildene sammen i tematiske serier, og de brytes egentlig opp på en kunstig måte når enkeltbilder blåses opp i stort format og isoleres på en gallerivegg, mener Orupabo. Jafa hadde forsøkt å la bilder fra Instagram danne en lysbildeserie (et *slide-motion-show*) på en tv-skjerm. Orupabo var ikke helt fornøyd med den løsningen. På Nordenhake gjorde galleriet i samarbeid med Orupabo noe helt nytt. Her ble en serie Instagram-bilder gjort om til en videoinstallasjon bestående av ni filmer som vises på ni små skjermer (i iPad-format) som danner et ni-felts kvadrat på en vegg (*Untitled*, 2018, multimedia on 9 Lenovo tablets, unfixed duration). Slik simulerer installasjonen et typisk Instagram-grensesnitt man kjenner fra en mobiltelefon, men der slutter likheten (se illustrasjon). De 9 filmene viser fortløpende stillbilder og levende bilder, og kan sies å gjenskape noe av den «proto-cinematisk» opplevelsen som Jafa så i Orupabos Instagram-profil. De 9 filmene består hver av 36 bilder og korte videosnutter hentet fra hennes profil. Det blir 324 bilder til sammen. De 9 filmene går i loop, men siden de har ulik lengde, vil helhetsuttrykket endres ved hver repetisjon. Installasjonen remedierer Instagram-materiale, men rekkefølgen og sammenstillingen av materialet følger ikke den «komposisjonen» som Orupabo opprinnelig laget på Instagram.





**UNTITLED**, 2018. © Frida Orupabo. Foto: Carl Henrik Tillberg, © Galerie Nordenhake.

Videoinstallasjonen *Untitled*, 2018 (multimedia on 9 Lenovo tablets, unfixed duration) simulerer et typisk Instagram-grensesnitt slik man kjenner det fra en mobiltelefon, men der slutter likheten.

La oss oppsummere noen sentrale trekk ved instagrammatikken i transformasjonen av Orupabos Instagram-univers til tre ulike gallerirom. Orupabos Instagram-profil inneholder 2321 bilder og filmer (sett 11.10.2018). Til sammen danner disse bildene en lang fortelling eller «dagbok», som Orupabo kaller det. Instagram-profilen hennes består av en rekke ulike bildetyper. Det er særlig Orupabos sensitive seleksjoner, komposisjoner og kollasjeteknikk som ser ut til å interessere galleriene. Men når de digitale bildeelementene flyttes til et gallerirom, forvandles de teknisk og symbolsk på flere måter. Teknisk forvandles de fra å være «små», digitale objekter til å bli «store», fysiske objekter som henges på vegg. På Serpentine og Gavin Brown Enterprise plasseres de inn i glass og ramme. På Nordenhake valgte de å montere bildene på veggen uten glass og ramme, men fremhevet montasjen ved å bygge dem litt ut fra veggen som om de står på en liten, vertikal pødestall. Her fremheves de mer skulpturelle elementene ved fotomontasjene ved at man nærmest kan ta og føle på dem. Figurene kommer lenger ut i rommet og nærmere betrakteren, samtidig som de er mer ubeskyttet.

Galleriløsningene er til dels fremkommet gjennom dialog med Orupabo, men hun sier at hun hittil ikke har tenkt så veldig nøye gjennom hvordan de egentlig bør fremstå i et galleri. Hun føler at en ny og fremmed logikk tar over i gallerirommet, og det dreier seg først og fremst om den nye varekarakteren som bildene her får. Galleriene vil nemlig gjøre bildene om til salgbare objekter, og her faller de inn under en logikk og en kompetanse som er særegen for kunstinstitusjonen. Allerede Howard Saul Becker vektla i klassikeren *Art Worlds* at kunstverdenen er et kooperativt nettverk hvor kunst skapes via en rekke kollektive redigeringsmekanismer som tilpasser et uttrykk til visse «standarder». <sup>89</sup> Dette er mekanismer som kanskje blir særlig tydelige i forbindelse innlemmelsen av arbeider som ikke var ment som kunst eller ikke tilpasset kunstfeltet i utgangspunktet. Orupabo nevner at hun er glad for at hun ikke kom inn på en kunstskoleutdanning, fordi da ville hun antakelig aldri ha utviklet sin særegne stil, som er fremkommet i en tett dialog med Instagrammediets affordanser, snarere enn i dialog med kunstfeltets krav. Man *innstilles* på en annen måte på slike utdanningsinstitusjoner, antar hun.

Det er ikke utenkelig at man ved en kunstutdanning tilpasses nettopp kunstverdenens standarder – bevisst eller ubevisst. Kunstfeltet er fritt innenfor visse standarder, kan man si. Instagram-feltet følger naturlig nok andre modeller og standarder. Veien inn i galleriene bydde derfor på en rekke overraskelser og nye utfordringer for Orupabo. På sett og vis var det kuratorer og gallerieiere som visste best hvordan kunstobjektene burde fremstå i et galleri,

---

89 Becker 1982.

og de sistnevnte må også vurdere hvordan kunstobjektet skal prises. Videoinstallasjonen ved Nordenhake er i så måte et fiffig eksempel på omdannelsen av et stykke «open access» Instagram-arbeid til et opplagsbegrenset og salgbart galleriobjekt. Videoinstallasjonen med 9 skjermer og om lag 324 bilder selges som ett objekt til USD 15 000, og installasjonen kommer i tre like «edisjoner» og kan derfor selges tre ganger.

Orupabo har oppnådd den utrolige gunsten det er å starte sin kunstnerkarriere nærmest på toppen av det eksklusive kunstkretsløpet. Hun er derfor blitt kastet inn i en komplisert kunstverden med «uskrevne» regler overalt. Nå kontaktes hun stadig oftere av en rekke forskjellige gallerier.

Ytterligere to ting bør nevnes om resepsjonen av Orupabo i Norge og utlandet. Hun merket seg at etter at hun ble intervjuet i lørdagsmagasinet til *Dagens Næringsliv* i mars 2018, ble Instagram-kontoen plutselig besøkt av svært mange. Dette førte til at hennes konto ble sensurert to ganger av avdeling Instagram Norge og bilder ble fjernet. Dette skjer når vanlige internettsurfere med Instagram-konto ser hennes konto og «anmelder» bilder til Instagram for å være støtende. Dette skjedde ikke i USA eller England, selv etter en rekke intervjuer i kunst- og bransjeblader i disse landene. Ingen av hennes bilder ble «anmeldt» til Instagram der. I Norge ble hun svært redd for at Instagram Norge kunne komme til å stenge hele kontoen hennes på grunn av klager fra nysgjerrige nordmenn, og det ville ha vært en krise for henne. Hun valgte derfor i perioden etter intervjuet i *Dagens Næringsliv* å «lukke» kontoen sin, det vil si at bare på forhånd «godkjente følgere» kan se hennes bilder. Dette roet situasjonen ned. I prinsippet ønsker hun ikke å lukke kontoen, men la den være åpen for alle, men det byr altså på visse risikoer.

Hvorfor reagerer man ulikt på Orupabos bilder i Norge? Hun sier selv til oss at det kan skyldes at mange i Norge ikke er så vant med denne slags uttrykk og ønsker dem fjernet. Vi tenker at det også kan skyldes at i Norge leses avisenes magasinintervjuer oftere av et ikke-kunstinteressert publikum, mens de kanaler som dekker Orupabos utstillinger i utlandet, i større grad leses bare av kunstinteresserte som ikke ønsker å «anmelde» bilder til Instagram for å være støtende.

Dette problemet belyses ytterligere hvis man ser på forskjeller i salg mellom de nordiske og de angloamerikanske landene. Mens omtrent alle verkene på utstillingene i London og New York ble solgt, var salget i Stockholm relativt begrenset. Dette kan skyldes at det er større interesse for hennes tematikk knyttet til minoriteter og diaspora i USA og England enn i Norden. Kunstscenen er generelt sett svært «hvit» i Vesten, og kanskje særlig i Norden. Samtidig anser nordiske land som Norge og Sverige seg som relativt uskyldige med hensyn til den store menneskehandelen som rammet særlig Afrika under kolonitiden. I England og USA finnes det derimot en lengre tradisjon

for minoritetskunstnere som har tatt fatt i disse spørsmålene, og det gir en viss klangbunn for Orupabos kunst i disse landene. I Norge kan det se ut som om dekoloniale problemstillinger og minoritetskulturer i mindre grad opptas i det eksklusive kunstkretsløpet enn for eksempel i USA og England. Hun tror selv at hennes «gjennombrudd» kanskje skyldes «timingene». På grunn av Trump er mange miljøer, særlig afroamerikanere, blitt sterkt repolitiserte – noe som gjenspeiles i deler av kunstverdenen, særlig i USA. I disse miljøene har hennes bilder fått en sterk appell. Men det kan jo tenkes at dette er et «blaff, som går over fort, hva vet jeg?» legger hun til.<sup>90</sup>

Ved hjelp av det globale mediet Instagram har Orupabo greid å kommunisere lang utover Norges grenser og blitt fanget opp av internasjonale nettverk som har hatt større interesse for nettopp den kunsten som hun er i berøring med. På den annen side oppleves Instagram-plattformen som en konstant trussel, preget som den er av sensurkoder formet av en amerikansk puritanisme som er i ferd med å bli global. Dette rammer kunstnere og arkivarer med en genuin interesse for både sannhet, historie og kunst. Ofte blidgjør Instagram gretne medlemmer som føler seg støtt, heller enn kunstnere som vil dele en erfaring.

Vi har i dette kapitlet sett at instagrammatikken hos Frida Orupabo er sammensatt og kompleks, og har virket med en særegen kraft innen kunstfeltet. Den mest paradoksale effekten er antakelig at hun har lyktes med å bli kunstner på og via Instagram. Instagram med sine utallige profiler består for det meste av narsissisme og søppel, og i sin nær sagt sublime mengde med bilder er mediet nærmest uhåndterlig for kunstgallerier. Orupabo maktet å aktivisere mediet på en slik måte at hun mot alle odds skapte en ny estetisk strategi som slo igjennom innenfor kunstfeltet. Samtidig er Instagram blitt en randzone i kunstfeltet som ikke lenger kan ignoreres, og som kjent, det er ofte i randsonene at et system eller et felt fornyes. Mediets format, form og tilgjengelighet kunne fremme en sensibilitet som kunstfeltet manglet. Instagram gjorde det mulig for henne å bli synlig innenfor et norsk kunstfelt hvor svært få uten høy kunstnerisk utdanning og uten bakgrunn fra en hvit middelklasse slipper til. I tillegg hentet hun inn en tematikk, det koloniale og marginale, som inntil nylig har stått svakt i Norge. Instagram, som et globalt og mangfoldig forum, gjorde at sentrale internasjonale aktører innen kunstfeltet, som Arthur Jafa, med en annen agenda enn de fleste norske kuratorer kunne «oppdage» henne.

---

90 Etter at denne boken ble ferdigskrevet, ble Orupabos videoarbeid *Untitled* (2018) kjøpt inn til Nasjonalmuseets samtidskunstsamling, og flere av hennes arbeider ble plukket ut til hovedutstillingen under Veneziabiennalen i 2019.

Samtalene med Orupabo og utviklingen av hennes kunstneriske uttrykk ga oss også muligheten til å studere det vi har kalt instagrammatikken i flere av dens faser. Hennes *hybride* uttrykk, preget som det er av Instagrams affordanser (små bilder kronologisk ordnet) på den ene side og den kunsthistoriske fotomontasjen på den andre, skapte særegne utfordringer for gallerirommets standarder. Man kan si at galleriene løste det ukjente (Instagrams bildepresentasjon) ved å fremheve en mer kjent kunsthistorisk resonans, cut-up kollasjen, i Orupabos teknikk. Samtidig innebar dette at gallerirommet selv ble «instagrammatisert» ved at de «måtte» utvikle strategier som på en eller annen måte viste til Instagram, som videoinstallasjonen ved Galerie Nordenhake som imiterer et Instagram-grensesnitt. I sum kan man si at Orupabos sterke tematikk i kombinasjon med bruken av nye medier traff en nerve i den globale samtidskunsten. På den ene side, den internasjonale situasjonen er preget av en rekke politiske kriser. Metoo-kritikken, trumpisme, høyrepopulisme og utbredt rasisme gjør Orupabos tematikk brennaktuell. På den andre side, et dynamisk kunstfelt overlever ved å inkorporere energiene i dets randsoner. Stadig flere internasjonale gallerier og museer ønsker å ta inn over seg nye kreative uttrykk, gjerne knyttet til sosiale medier. Frida Orupabo er et godt eksempel, Maria Pasenau er et annet.

# Postselfie på Nasjonalmuseet: Om Maria Pasenau

---

Kunstneriske nettverk blir ofte tydeligst når man undersøker gjennombruddsperioden til en ung kunstner. Da er verken nettverk eller karriere stabil. Man arbeider gjerne over flere flater, og kunstverkene er ennå ikke «definert» av kritikere eller «kanonisert» av historikere. Man arbeider under en ferniss av usynlighet, og tilfældighetenes spill kan føre til at man plutselig bryter igjennom. Maria Pasenau (eller Maria Andrea Pasenau Lyngnes, f. 1996), ofte kalt Pas, befinner seg i denne fasen: Hun er endog fremhevet som en av «landets mest lovende kunstnere».<sup>91</sup> Den kunstneriske startfasen er ofte preget av en særegen flerstemthet hvor man i noen miljøer er veldig kjent, i andre nesten usynlig. Pasenaus reise inn mot kunstfeltet har gått fra Fotofagskolen i Trondheim til reklameverdenen og fra Prosjektskolen i Oslo til kunstverdenen. Hun beveger seg lekent mellom små, selvdrevne gallerier og kunstfestivaler og blander uttrykk fra kunst, mote og litteratur (dagbok og dikt), og helt uventet inviteres hun inn i «varmen» på Nasjonalmuseet. En sentral nettverksmediator på reisen har hele tiden vært hennes Instagram-profil, @Pasenau. Her har hun kontinuerlig lagt ut bilder fra sitt hverdagsliv og samtidig bygd et nettverk av følgere og venner som inviterer hverandre på oppdrag innen kunst og mote. Det er ikke lett å «plassere» Pasenaus kunstnerskap, og det ble en utfordring, også for Nasjonalmuseet.

Nasjonalmuseets kuratering av Pasenau sier noe om en institusjon som har fokusert primært på gamle, velkjente og «trygge» medier som maleriet. Institusjonens møte med nye mediepraksiser som Pasenaus, knyttet til digitale nettverk, fremstår som et tankekors. På sett og vis inkarnerer Nasjonalmuseet kunsthistorien med stor K, og vi befinner oss nå i en fase hvor kunsthistorien er mer forvirret enn noensinne. Hvordan skal historien forholde seg til nye medier som utvikles og ernæres gjennom digitale nettverk? Det er først

---

91 I etterkant av Pasenaus deltakelse på Nasjonalgalleriets «Troløse bilder» havnet hun på *Kapitals* liste over «landets mest lovende kunstnere», sammen med bl.a. Jon Benjamin Talerås og Constance Tenvik. Se Nestaas 2018.

nå at de sosiale mediens virkningskraft for alvor har blitt gjort til gjenstand for forsknings- og fortolkningsvirksomhet innen kunsthistorieskrivingen. Aktører som arbeider med og som trer frem primært via digitale nettverksmedier, som Frida Orupabo og Pasenau, får gjerne karriereveier inn i kunstverdenen som fortøner seg annerledes enn de mer velkjente kunstnerkarriereløpene. Kunstnere har alltid vært avhengige av nettverk, men kommersielle, digitale, sosiale medier er av relativt ny dato. Pasenaus arbeider før 2018 var preget av at de fremkom gjennom nettverksmediens sosiale interaktivitet eller utenfor, men vitnet likevel om den lekenheten som kjennetegner denne interaktiviteten. Medieforskeren Nishant Shah hevder at det er viktig å se på «selfien» som mer enn et fotografi. «Den kan se ut som et fotografi, men det er bare på overflaten», hevder han.<sup>92</sup> «Selfien» er paradigmatisk for å forstå den digitale vendingen, av tre grunner, ifølge Shah. For det første, selfien er identitetsskapende. Den er performativ og kan fremstå som et frigjørende uttrykk for seksualitet, kjønnete erfaringer eller utsatthet i nye nettverk.<sup>93</sup> For det andre, selfien er et «ironisk objekt». Den kobler sammen to nærmest uforenlige krefter: det performative selvet og teknologiselskapenes invaderende infrastrukturer som formidler, sprer og medskaper dette «selvet». Slik sett er den fotografiske selfien alltid på sett og vist tapt, mistet, forsvunnet, sendt bort. Dette henger sammen med den tredje og kanskje viktigste grunnen til at selfien er mer enn bare et fotografi. Selfien er grunnleggende sett et «digitalt objekt». Det vil si at den er et objekt primært for sirkulasjon – ikke for lagring og konservering. En selfie er derfor en praksis som oppfyller sin mening i den gesten det er å sende noe. Den er en «beskjed» som oppfattes ulikt av ulike individer, grupper og miljøer. Grunnleggeren av *Selfies Research Network*, Theresa Senft, hevder at «en *selfie* er først og fremst et fotografisk objekt som igangsetter en transmisjon av menneskelige følelser i form av en relasjon [til én, flere eller mange]». <sup>94</sup> Dette gjør selfien til en katalysator for ulike typer samtaler om autentisitet, *agency* og data-aggregering i digitale nettverk, oppsummerer Shah.

Pasenau har utviklet en særegen kompetanse på dette selfie-objektet. Det paradoksale ved hennes karriere er dog at hennes selfie-objekt er blitt sugd opp i kunstfeltets kretsløp. Dette er til dels en villet handling fra Pasenaus side. Hun har en velutviklet kompetanse på selfie-objektet som «mer enn et fotografi», *samtidig* som hun også ønsker å være nettopp fotograf og kunstner. Hun skaper fotografier som er parasittære og refleksive i forhold til selfie-kulturen. Dette gjør at hennes *selfies* på sett og vis også er *postselves*; de kan

---

92 Shah 2018 (vår oversettelse).

93 Shah baserer seg her på Losh 2014.

94 Senft og Baym 2015 (vår oversettelse).

opptre i typiske selfie-nettverk som Instagram, men like gjerne andre steder, i gallerier, kunsthistorier og fotobøker, altså i det som kalles kunstfeltets kretsløp. Kunsthistorien er et resultat av forskning og dokumentasjon hvor gallerier, kritikere (og rapportører som undertegnede), museer, biennaler og nå også visse nettstedet og nettgallerier er sentrale portvoktere og artikulasjonsaktører for en kunstners vei mot å bli en del av kunsthistorien og kunstfeltet. Vi skal følge Pasenaus tidlige karriere mot kunstverdenen via formelle og uformelle nettverk. Særlig innlemmelsen og mottakelsen av Pasenau på Nasjonalmuseet skal undersøkes nærmere.

## Innenfor eller utenfor kunsthistorien?

Pasenau ble plukket ut som den yngste deltakeren ved Nasjonalmuseets store oversiktsutstilling over samtidsfotografi, *Troløse bilder: Kunstnerisk praksis i bildets tidsalder*, i 2018. Gjennom en undersøkelse av hvordan Nasjonalmuseets kurator Andrea Kroksnes iscenesetter, omtaler og kontekstualiserer Pasenaus utvalgte verk, får vi et glimt av hvordan en kunstner «utenfor» kunsthistorien forsøksvis skrives inn i kunsthistorien. Hvordan skjer dette? Utstillingen var delt i tematiske avdelinger. Pasenaus fotografi, *Member of Crewteenz* (fra 2016), valgt ut av Kroksnes fra Pasenaus Instagram-konto, hang i det første rommet viet kvinnelige kunstneres selviscenesettelse. Hun delte plass med fire velkjente kunstnere som for lengst har sentrale plasser i kunsthistorien. Blant verkene i rommet kunne man se en serie fotografier fra Cindy Sherman's *Film Stills*, Vibeke Tandberg's *Brud* og Ida Ekblads *Self-portrait*. I rommet var det også bygd et lite visningsrom for Hito Steyerls videoverk, *Lovely Andrea*.<sup>95</sup> Pasenaus bilde var altså sidestilt visuelt med noen av de mest feterte og omtalte «postmoderne» fotokunstnerne internasjonalt (Cindy Sherman) og nasjonalt (Vibeke Tandberg og Ida Ekblad), og Hito Steyerl, som for mange er en av de mest spennende filmkunstnerne fra de siste 20 år. I museets «romtekst» står det under tittelen «Rollene vi spiller» blant annet dette:

I dette rommet ser vi verk som undersøker kretsløpet av roller og identiteter. Kunstnerne henter bilder ut av strømmen de vanligvis inngår i. Bruker seg selv, sitt eget ansikt, sin egen kropp. Trer inn i bildene, gir dem ny mening. Griper inn og tar eierskap, på hver sin måte. At dette rommet har mange kvinner, er kanskje ikke så rart. Verden er full av

---

95 Pasenau fortalte oss at i utgangspunktet kunne hun velge hvilket bilde hun ville bidra med, men deretter ble det ønsket fra Nasjonalmuseet at hun bidro med nettopp *Member of Crewteenz* (fra 2016). Hun var «ikke helt happy» med at de i tillegg lot to fargebilder fra hennes Instagram-konto bli gjengitt i svart/hvitt i utstillingskatalogen. De burde ha vært i farge, la hun til.





**MEMBER OF CREWTEENZ, 2016.** © Maria Pasenau. Foto: Frode Larsen, © Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Maria Pasenaus foto *Member of Crewteenz* hang ved siden av installasjoner av Vibeke Tandberg (på vegg i bakgrunnen), Hito Steyerl, Cindy Sherman og Ida Ekblad under Nasjonalgalleriets utstilling «Troløse bilder» i 2018.

kvinnbilder, malt og filmet og fotografert av menn. Selvportrettet er en mulighet til å ta tilbake kontroll. Over sitt eget bilde, og over det bildene representerer.

Dette er dekkende for flere generasjoner kvinnelige fotografer, fra Sherman til Pasenau. Men hvordan omtales Pasenau mer spesifikt? På etiketten ved hennes fotografi i gallerirommet, under tittelen «Selfie med Disney», heter det:

De siste årene har Maria Pasenau særlig gjort seg bemerket med egenartede, uttrykksfulle portretter – av seg selv og vennekretsen, som Lars Vaular og Chirag fra Karpe Diem. I tillegg til å ta bilder for magasinene *Recens* og *Natt&Dag*, har hun et økende antall følgere på Instagram. Også denne selfien ble postet på @pasenau. Med et surt ansikt og gamle joggesko foran et krøllete stoff med Disney-motiv, er dette bildet en forfriskende kommentar til en Instagram og bloggerverden der alt handler om produktplassering.

Her tas det for gitt at Pasenaus foto er en selfie. Kroksnes' kuratortekst sier dog lite om selfie-kulturen og ingenting om Pasenau. Det er som om Pasenau fremstår mer som et uforløst supplement til utstillingen. Kroksnes' tekst er primært en omfattende kunst- og fotohistorisk gjennomgang av appropriasjon i nyere fotohistorie. Den åpner med et kapittel kalt «The picture Generation». Betegnelsen er inspirert av kurator Douglas Crimps utstilling i New Yorks Artist Space i 1977, hvor han hadde samlet en rekke samtidskunstnere som reflekterte over informasjons- og bildeoverfloden i mediasamfunnet. Kunstnerne i Crimps utstilling undersøkte representasjon og bilder i medier gjennom appropriasjonsteknikker som sitering, utdrag, innramming og iscenesettelse. I 2009 fulgte The Metropolitan Museum of Art med en enda større utstilling om fenomenet. Blant kunstnerne representert på denne utstillingen fant man blant andre John Baldessari, Louise Lawler, Sherrie Levine, Cindy Sherman, Richard Prince, Barbara Kruger og Allen McCollum. Disse er også representert i Nasjonalmuseet.

Sherman, Tandberg, Ekblad og Steyerl omtales i neste kapittel under tittelen «Det post-private: Fremstillingen av eget bilde», eller som det heter enda bedre i den engelske versjonen: «Performance of our Own Image». Kroksnes skriver inn de norske kunstnerne Vibeke Tandberg og Ida Ekblad i denne kunsthistoriske kanon. Selv om Maria Pasenau er plassert i det samme rommet som disse kunstnerne og hennes foto er gjengitt på kapittel-tittelsiden i katalogen, omtales hun ikke i kapitlet. En nærmere undersøkelse av katalogen viser at Pasenau faktisk ikke er omtalt i det hele tatt i utstillingskatalogen, selv om hele tre av hennes bilder er med i den. To svart-hvitt-bilder av Pasenau er faktisk katalogens første to bilder. Men hennes prominente plassering i

utstillingsrommet og i katalogen reflekteres ikke i selve katalogteksten. Dette gir grunn til undring. Inkluderingen av Pasenau i denne utstillingen ved Nasjonalmuseet var antakelig det mest dristige valg av deltakere som ble gjort. Det er sjelden, muligens aldri, at unge kunstnere uten en omfattende utstillingskarriere og voluminøs kritikeromtale blir plukket ut til en utstilling ved Nasjonalmuseet som omhandler noen av de mest kanoniserte kunstnerne i vår tid. Pasenaus bilde i utstillingen (det var bare ett bilde av henne i selve utstillingen, men tre i katalogen) får dermed en svært spesiell status i utgangspunktet. Når hennes bilde likevel ikke omtales i katalogen, blir dets status enda mer spesiell. Hvorfor nevnes hun ikke? Det enkle svaret er kanskje at katalogforfatter og kurator Andrea Kroksnes har valgt å vie teksten til de velkjente kunstnerne. Det har også slått oss at kanskje Nasjonalmuseet ikke helt har visst hvordan man kan (om man kan) eller bør (om man bør) skrive om en kunstner som i manges øyne ennå ikke var en «kunstner», men primært kjent gjennom Instagram. En tredje mulighet er at katalogteksten egentlig handler mye om Pasenau, uten at hun nevnes med navn. Dette er faktisk en meget plausibel tolkning, fordi katalogteksten handler om bildets status i dag.

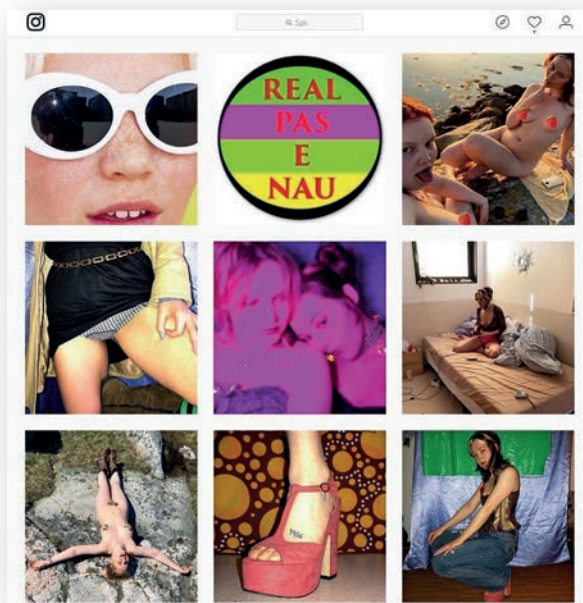
I katalogen omtales vår tid som en tid preget av sosiale medier, *selfies*, og i særdeleshet det sosiale mediet Instagram. Ingen av de omtalte kunstneres bidrag forholder seg direkte til dette. Flere av kunstnerne i utstillingen, som Sherman og Tandberg, har utviklet selvportrettet, men dette skjedde før oppblomstringen av sosiale medier og Instagram. I dag har Sherman en kjent profil på Instagram, men det er kun Maria Pasenau som har utviklet sin karriere i symbiose med Instagram. Slik sett var hun «the missing link» i denne utstillingen, som kobler de kanoniserte fotografene med de unges medie- og fotopraksis i dag, og derfor, må vi anta, ble hun en utstillingsdeltaker, men i siste liten. Vi måtte ta en telefon til kurator Kroksnes for å finne ut av dette, og hun forteller at Pasenau ikke var på plass som bidragsyter da katalogteksten ble skrevet.<sup>96</sup> Kroksnes forteller videre at det var primært «en interessant kvinnelig selvframstilling» som var den sentrale beveggrunnen for å ta med Pasenau – ikke Instagram.

Fortolkningsgrepet i Kroksnes' tekst ser ut til å være å påvise en linje fra appropriasjonskunsten på 1970-tallet og frem til i dag. Hun skriver:

Appropriasjon har blitt dagens *lingua franca*. Men dets innhold er totalt forandret. En ung generasjons appropriasjon av «appropriasjonen» innebærer ikke lenger et fravær av kunstnerisk originalitet. Tvert imot viser den at appropriasjonens språk for lengst har blitt institusjonalisert.<sup>97</sup>

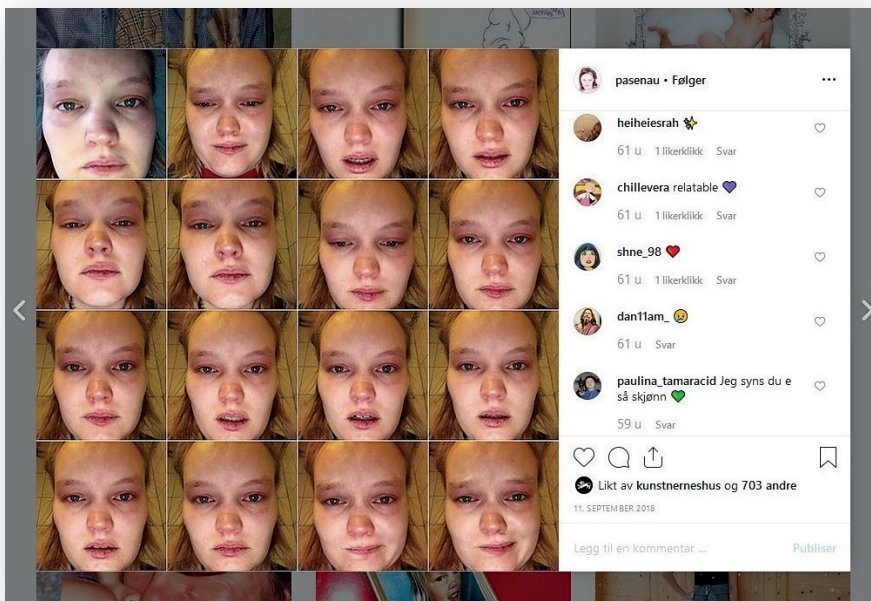
96 Telefonsamtale med Andrea Kroksnes, 20.12.2018.

97 Kroksnes 2018, s. 19.



**SKJERMDUMP FRA INSTAGRAM, 2018. © Maria Pasenau.**

Maria Pasenaus Instagram-profil inneholder selvportretter, bilder av venner, videoer, dikt og dokumentasjoner av utstillinger. Hennes «usensurerte» bilder blir ofte fjernet av Instagram.



**SKJERMDUMP FRA INSTAGRAM, 2018. © Maria Pasenau.**

Maria Pasenaus selvportrettsier på Instagram kan være urovekkende. Hun mottok en melding fra Instagram-Norge en gang, som spurte henne: Har du det bra? Det var «creepy» å få den meldingen, forteller Pasenau.

Selv om Pasenau er fraværende i katalogteksten, kan etiketten under fotografiet av Pasenau i gallerirommet tolkes på bakgrunn av denne fremskrivingen av appropriasjon i selfiens tid («Selfie *med* Disney»). I kapitlet om «Det post-private» åpner Kroksnes med å si: «I vår tid er selfien muligens det ultimate bildet.»<sup>98</sup> Mens selvportrettet har gått gjennom faser knyttet til eksklusivitet (en mulighet for de få), eksistensialisme og introspeksjon, er selfien blitt et globalt kulturuttrykk for de mange. «Noen vil hevde at den nye muligheten til å nå et bredt publikum har større verdi og interesse enn tapet av det private, som går hånd i hånd med den nye higen etter å promotere og presentere seg selv på Twitter, Instagram og Facebook», skriver Kroksnes.<sup>99</sup> Snarere enn å være et innadventt, «privat» eller vulgært uttrykk er selfien «en ny form for visuell kommunikasjon» som «handler om å dele og knytte sammen».<sup>100</sup> Kroksnes' tolkning av selfien som et bilde som endrer tradisjonelle kunsthistoriske fortolkningskategorier, og som en ny «utadventt» fotografisk praksis hvor deling og nettverkskoblinger er det sentrale, er et godt utgangspunkt for å forstå dagens digitale og visuelle nettverkskultur.

Likevel var det flere kritikere som savnet en mer inngående utlegning av den nye mediekulturens rolle i Nasjonalmuseets utstilling. På den måten kunne Pasenaus og de sosiale mediens rolle i utstillingen blitt enda tydeligere, syntes kritikerne å mene. Lars Elton i *Dagsavisen* opplever det som et «pluss» at Pasenau er med i utstillingen. Han tar fatt i det uforløste Instagram-spolet i utstillingen og reflekterer videre:

Fremveksten av digitale og sosiale medier er sentralt i utstillingen. Der tidligere generasjoner var kritiske til mediene og den massive billedflommen, er den nye generasjonen kunstnere positive til de digitale teknikkene. [...] Billeddelingstjenesten Instagram har skapt et nytt marked der folk med kunstneriske ambisjoner, som Maria Pasenau, kan nå et stort publikum og skape sin egen karriere.<sup>101</sup>

I *Klassekampens* anmeldelse er Line Ulekleiv kritisk til utstillingens fravær av «gode spørsmål rundt overgangen til dagens mer diffuse bildelandskap hvor vi knaster og knipser».<sup>102</sup> Derfor mangler utstillingen en god kontekst for nettopp «en selfimaestro som den unge Oslo-kunstneren Maria Pasenau», skriver hun. Simen Joachim Helvig i *kunstkritikk.no* nevner, men vurderer ikke, Pasenaus deltakelse. Han mener at katalogteksten overfokuserer på «the picture

---

98 Ibid., s. 30.

99 Ibid.

100 Ibid., s. 30–31.

101 Elton 2018.

102 Ulekleiv 2018.

generation's» appropriasjon som en gyldig forklaringsmodell for vår tids bildekultur, og savner en mer presis drøfting av «kunstnerisk praksis i det *digitale* bildets tidsalder». <sup>103</sup> Kåre Bulie i *Dagens Næringsliv* fremfører en lignende kritikk:

I katalogen skriver kurator Andrea Kroksnes om selfiekultur og digitalisering, men referansene hennes er i stor grad hentet fra for flere tiår siden. Også flere av formuleringene om bilder slår meg som generelle og gammelmodige – for eksempel den bekymrede ‘er sannheten død?’ *Troløse bilder* gir inntrykk av at museet vil tematisere et gigantisk felt, samtidens billedvirkelighet, men ikke helt har funnet den rette vinklingen. <sup>104</sup>

Bulie supplerer ikke Kroksnes med nye referanser for å forstå selfiekultur og digitalisering. Kroksnes' tekst synes å være preget av en ambivalent spenning mellom det å se på nye medieuttrykk som fornyende versus som «sannhetens død». Avslutningsvis er dog Kroksnes svært affirmativ hva gjelder digitale nettverkskulturer. Hun siterer Kenneth Goldsmiths hyllest til nettets «meditative flyt» som en «ideell tilstand for å kunne skape». <sup>84</sup> Kroksnes' og Nasjonalmuseets ambivalens overfor nye medieuttrykk (museets innkjøpspolitikk for fotografier er tross alt fremdeles svært fersk) fanges nettopp i utstillingens tittel: «Troløse bilder». Det er ikke sikkert nye medieuttrykk er «troløse bilder». Pasenaus bilder er kanskje noe helt annet. <sup>105</sup>

## «89plus»

Det var ikke Nasjonalmuseet som «oppdaget» Pasenau. Hennes første internasjonale utstilling fant sted på New Galerie i Paris i 2017. Hun ble da en del av et opplegg arrangert av *89plus*, som er et omfattende og langvarig såkalt «multi-media research project» grunnlagt av Simon Castets og stjernekuratoren Hans Ulrich Obrist. Hovedformålet er å undersøke hva kunstnergenerasjonene og innovatørene som er født etter 1989, gjør og er interessert i. De har vokst opp etter Murens fall og *med* internett. Via flere samarbeidspartnere er *89plus* medarrangører av en rekke konferanser, festivaler, kunstutstillinger, presentasjoner og forskningsprosjekter i store deler av verden. I 2016 inngikk de et samarbeid med Google Cultural Institute Residency i Paris. <sup>106</sup> Der fikk den norske redaktøren Elise By Olsen (f. 1999) residens i 2017. Hun kura-

<sup>103</sup> Helsvig 2018.

<sup>104</sup> Bulie 2018a.

<sup>105</sup> Mange reagerte på at Pasenaus fotografi på Nasjonalmuseets utstilling *Troløse bilder* ikke ble kjøpt inn. Ett år senere ble dog seks andre verk (doble fotografier) på til sammen tolv fotografier av Pasenau kjøpt inn av Nasjonalmuseet.

<sup>106</sup> Castets og Obrist 2016.

terte en utstilling på New Galerie som en del av *89plus*-programmet. Pasenau ble invitert som en av kunstnerne på utstillingen, og en ti-minutters filmpresentasjon, *Early works: Maria Pasenau*, ble lagt ut på YouTube.<sup>107</sup>

Pasenaus karriere har i likhet med hennes nære venninne Elise By Olsen gått fra moteverdenen og mot kunstverdenen. Pasenau har inntatt stadig flere gallerier, og Olsen har påtatt seg stadig flere kunstkuratorjobber. Pasenau «oppdaget» Olsen i forbindelse med et fotoprojekt i studietiden. «På fotoskolen laget jeg en utstilling, *Kill your darlings*, hvor jeg fotograferte alle som jeg tenkte ville bli berømt i fremtiden – sånn traff jeg Elise ... Hun er liksom min agent nå», forteller Pasenau. Olsen startet sin egen blogg som 8-åring, og som 13-åring startet hun sitt eget moteblad, *Recens*.<sup>108</sup> Flere av de mest kjente bildene av Olsen er tatt av Pasenau.

I samtale med oss fremhever Pasenau to tekniske aktører som sentrale for hennes karriere: «Instagram og fotoapparatet mitt definerer alt jeg gjør. Folk ser min profil og inviterer meg til å jobbe for dem, stille ut noe eller gjøre en ‘takeover’». Med mobiltelefonkameraet fyller hun sin Instagram-konto med bilder. Hun kaller dem «dokumentasjoner» av «sånn jeg lever». Der ligger nå 3197 bilder, og hun har 8059 følgere (pr. 16.10.2018). Hun følger «bilder» som hun liker, og hun «følges» av profiler som liker hennes bilder. Slik dannes et nettverk av mennesker som er «interessert i hverandre». Det var slik hun havnet i både London og Paris. Via sine Instagram-profiler har både Pasenau og Orupabo på ulike måter blitt fanget opp av et globalt kunstnettverk før de ble fanget opp av det norske. Det er også påfallende at kuratoren Hans Ulrich Obrist var en viktig aktør i begge tilfellene, som direktør ved Serpentine Gallery i tilfellet Orupabo og som opphavsmann til *89plus* og Galerie Thaddaeus Ropac i tilfellet Pasenau.

Det var også det friske uttrykket på Instagram-kontoen som gjorde at Pasenau fikk jobben med å fotodokumentere Tori Wrånes’ utstilling og performance på Nasjonalmuseet i 2017. Disse fotografiene dannet også grunnlaget for Pasenaus «takeover» av Nasjonalmuseets Instagram-konto noen uker det året. Pasenau omtaler sin rolle som fotograf under Wrånes’ performance som «en slags deltakende observatør» og «en performance i seg selv». Også Bjarne Melgaard ble oppmerksom på Pasenau via Instagram. Han inviterte henne til å delta i en felles «takeover» under Melgaard-utstillingen *Bodyparts* på Galerie Thaddaeus Ropac i London i 2018. «Jeg vil fronte seksualitet som noe positivt. Det er viktig i en tid preget av nymoralisme og sexpanikk», uttalte Melgaard til *Dagsavisen*.<sup>109</sup>

---

107 Manai og Imrane 2017.

108 Mellemstrand 2016; Ferrier 2015.

109 Johannessen 2018.



Pasenaus Instagram-profil er preget av åpenhjertige snapshots ofte med mye nakenhet uten å nærme seg hverken porno eller tradisjonell erotikk. Hun fremstiller snarere ung, kvinnelig seksualitet på det noen ville kalle en frigjørende og skeiv måte. Dette har ført til at hun ofte blir anmeldt av Instagram-tittere, og Instagram Norge fjerner utvalgte bilder til stadighet. Hun opponerer tilsynelatende mot den utbredte «perfekte» selvframstillingen blant unge på nettet, og fremviser ofte seg selv i usminkede, «ugly» og triste øyeblikk, kanskje med en tåre i øyet. Dette fikk Instagram Norge til å ta personlig kontakt med Pasenau. «Jeg fikk faktisk en e-post fra Instagram, der de spør meg om jeg har det bra. Det var ekkelt», forteller Pasenau.

Som fotograf forteller Pasenau at hun bruker tre ulike kameraer. Speilreflekskameraet bruker hun for generelle fotooppdrag, reklamebilder eller egne kunstneriske fotografier gjort for eksempel i hennes eget studio, som fotografiet som ble plukket ut til Nasjonalmuseets utstilling. Utstillings fotografiet var med andre ord ikke et Instagram-foto. Mobiltelefonkameraet bruker hun stort sett kun for Instagram-fotos. I tillegg har hun et eldre analogt kamera. Hun poengterer at de tre kameratypene knyttes til særegne operasjoner, erfaringer og temporaliteter. Mobiltelefonkameraet tar raske bilder av det hverdagslige som kan legges direkte ut på nett. Speilreflekskameraet brukes i forbindelse med studioarbeid eller mer omfattende iscenesettelser som bildene for *Natt og Dag*. I de tilfeller hvor det brukes til selvportretter, kan det for eksempel stå på et stativ. Det analoge kameraet skiller seg radikalt fra de digitale kameraene ved at man ikke får muligheten til å se bildet før det er fremkalt. Hun ser på dette kameraet som sitt favorittkamera, fordi det knyttes en egen spenning til det å ta bilder med det. Tiden det tar før man får sett bildet, gjør at situasjonen ved taggingene får en egen aura som varer helt frem til man får sett det fremkalt bildet, og dette bildet fremkaller igjen minnet fra selve taggingene på en helt annen måte enn digitale bilder, mener Pasenau.

Pasenau har brukt det analoge kameraet i flere år, og har samlet om lag 3000 «dagboksbilder» tatt med dette kameraet over en 3-årsperiode for en stor fotobok. Hennes søknad om støtte til utgivelsen, sendt til Norsk kulturråd og andre, ble avvist. Derfor gir hun ut boken på eget forlag, etter en større «crowdfunding» på nettstedet Kickstarter, som samlet inn over 100 000 kroner. Boken ble sluppet i forbindelse med en utstilling av 21 av hennes arbeider på Makeriet i Malmö. Bokens tittel, *Whit Kind Regrets*, fremhever Pasenaus skrivemåte som er preget av dysleksi, noe man også ser i de diktene hun legger ut på Instagram. Elise By Olsen skriver forordet til boka.

I desember 2018 deltok Pasenau både på *Uncontaminated: Oslo Fashion Art Festival* og med egne bilder på kunstgalleriet Pink Cubes «battle»-serie, hvor to kunstnere inviteres for å «battle». Utstillingen omtales slik: «PINK CUBE presents Battle #22: Maisie Cousins (UK) vs. Maria Pasenau (NO)

at Tenthaus, Oslo». Det kjennetegner Pasenaus prosjekter at de hittil har utfoldet seg innenfor en rekke arenaer og kretsløp knyttet til sosiale medier (Instagram), massemedier (*Recens* og *Natt og Dag*), motescenen og kunstscenen. «Det er ikke så viktig for meg hvor bildene havner», forteller Pasenau. Hun drar dit Instagram og kameraet bringer henne.

## Et nyfeministisk billedrom

Pasenau ble i *Klassekampen* omtalt som Norges «selfiemaestro» etter utstillingen på Nasjonalmuseet.<sup>110</sup> Dette kan virke intuitivt riktig, da Pasenau alluderer til selfie-praksiser i det meste av det hun gjør, men sett i lys av den omfattende faglitteraturen som nå fins om fenomenet «selfie», så er det på mange måter misvisende. Bildet som ble utstilt i Nasjonalmuseet, manglet det kanskje fremste kjennetegnet på en «selfie»: et enkelt foto tatt med en mobiltelfon vendt mot den som tar bildet.<sup>111</sup> Pasenaus bilde var derimot tatt i et iscenesatt studio av en fotograf med et digitalt speilreflekskamera montert på et stativ. Også Nasjonalmuseet omtalte bildet som en «selfie» (under tittelen: *Selfie med Disney*) i bildeetiketten på museumsveggen, men med medfølgende kommentar: «... en forfriskende kommentar til en Instagram- og bloggerverden der alt handler om produktplassering.» I vår sammenheng er det mest interessant å se på henne som en kunstner som «kommenterer» selfie-praksiser, som legger seg litt på «siden» av det vi hittil har kalt selfier, og som rett og slett skaper en form for «postselfies». Det er ikke noe nytt at selfier kan være selvrefleksive og ironiske, men det skjer noe annet og noe mer hos Pasenau, men også noe «mindre». De skapes ikke bare for det gigantiske globale nettet, men i økende grad (bare) for gallerier og fotobøker.

Medieforsker Katrin Tiidenberg diskuterer i sin bok *Selfies* fenomenet «postselfie» som en form for anti-selfie. Hun viser til at prefikset «post-» er ment å fungere kritisk og refleksivt, slik Jean-François Lyotard i sin tid lanserte termen «det postmoderne» for å belyse det «moderne» i et kritisk perspektiv. Når en praksis eller en tilstand når et nivå hvor man etablerer en refleksiv annen ordens observasjon av den praksisen man vitterlig er en del av, inntar man fenomenets post-fase. Denne refleksive fasen kan skyldes en tretthet eller en krise, for eksempel at en praksis har uttømt sine muligheter, eller at praksisen har etablert en «standard»-løsning, lett tilgjengelig i apper og sosiale medier som Instagram hvor man kan bruke «automatiske» filtre som sørger for at selfien blir «perfekt».

110 Ulekleiv 2018.

111 Selfie-forskningen oppsummeres bl.a. i Tiidenberg 2018.

Pasenaus «postselfie» er selvutleverende, anti-perfekt, ujålete men samtidig ofte svært jålete, den legger seg tett opptil et erotisk og nesten pornografisk formspråk, og sist, men ikke minst, «selvportrettene» danner dokumentariske serier av levd liv. Instagram-kontoen hennes er som en dagbok: «Jeg tar disse bildene fordi jeg vil huske. Jeg er redd for å glemme ting. Du glemmer ikke ting om du har et bilde», forteller hun i et avisintervju.<sup>112</sup> Hennes hverdagsdokumentarisme kan minne om kunstfotografer og pionerer som Nan Goldin, som i en serie fotografier utforsket LGBTQI+-kropper, intimitet, hiv- og narkotikakriser på en dypt personlig måte på 1970- og -80-tallet. Pasenau utforsker ikke de samme miljøer som Goldin, men hun bruker et blikk på ting som ikke er ulikt Goldins. Men der Goldin nærmer seg det tragiske, går Pasenau snarere i retning av det komiske og vulgære – og ikke minst, hun har en lekende og kontinuerlig dialog med motefotografiet. Men hos Pasenau er det ikke det kommersialiserte Playboy-kjønn som vises frem, men et «reelt og naturlig» kjønn, med menstruasjon og kviser, og en kropp som får lov til å spise seg mett. Kanskje man kan kalle det et nyfeministisk billedrom, hvor en ung kvinne kan vise «alt». Det er elementer av Wiener-aksjonisme her, og noen av fotografiene kan minne om Elke Krystufeks usensurerte studier av eget kjønn.<sup>113</sup> I en Instagram-verden preget av kostbar Kardashian-artifisialitet fins det også en annen verden og en ny kvinnetype som trer frem med ønsker om å fortelle hva det vil si å være en kvinne.<sup>114</sup>

Hvis man ser hennes fotografier som noe annet enn selfier, ser man bedre Pasenaus ulike dialoger med en rekke kvinnepolitiske debatter og tradisjoner innen fotohistorien. Samtidig speiler disse dialogene de nettverkene og historiene som Pasenau befinner seg i: motefeltet, kunstfeltet, fotografieltet, sosiale medier-feltet og det selvbiografiske feltet. Den letthet med hvilken hun turnerer disse feltene estetisk, sier mye om hennes teft og blikk, men det handler like mye om det man kunne kalle fotografiet i det utvidete feltet. Hun aktiviserer de tre selfie-kategoriene fra Nishant Shah, nevnt innledningsvis: det identitetsskapende, det ironiske og det nettverksbaserte, samtidig som hun trer ut av denne selfie-kulturen for å skape en ny intimitet i galleriet eller i en fotobok, som om nettet ikke eksisterte.

Det fins dog likhetspunkter mellom postinternett-kunst og Pasenaus arbeider, ved at hennes stil vitner om en innforlivelse med bilder på nettet, og da i særdeleshet selvframstillingspraksiser, særlig «selfien» som en «folke-

---

112 Eritslund 2018.

113 Melgaard 2019.

114 I store deler av verden blir kvinner forfulgt og utestengt fra skoler og menigheter fordi de har menstruasjon. Sjikane skjer også i Vesten. Amerikanske Diane Shaibus Twitter-kritikk av «menstruasjonskammen» skapte blest verden over høsten 2019. Hun mente kvinner må slutte å tilpasse seg patriarkatet (Shah 2019).

lig praksis». Tiidenberg skriver i sin bok *Selfies* at slike fotografier er «situerte former for mentale, emosjonelle og kroppslige aktiviteter» knyttet til «kontekster og konvensjoner». <sup>115</sup> De inngår som ytringer i bestemte «interaksjoner». Disse interaksjonene er knyttet til ulike markerings- og tilhørighetsprosesser. Alt vi gjør med og rundt selfier, er med på å bygge og opprettholde en form for selvfølelse, mener Tiidenberg. Dette folkelige, performative aspektet ved selfien spiller med som et sentralt bakteppe i Pasenaus fotografiske selvi-scenesettelse. Hun løfter frem nettbaserte uttrykk som selfien samtidig som hun praktiserer noe som er «mer enn» selfien. Det er denne til tider vanskelig gripbare «mer enn»-kvaliteten som fascinerer.

Til tider kan Pasenaus «mer enn»-kvalitet forsvinne til fordel for en beruset deltakelse i nettkulturens utfoldelse. Denne problematikken, hvor kunsten står i fare for å falle sammen med det objektet den representerer, kommenterer eller kritiserer, ble et hovedtema etter kritikken av Berlin Biennalen i 2016, kuratert og sterkt preget av DIS-kollektivets estetiske praksis. Dette var den første store internasjonale biennalen viet postinternett-kunst. DIS-kollektivet fra New York lanserte *DIS Magazine* i 2010, som et opposisjonelt magasin (DIS = to do the opposite of). De (altså DIS-kollektivet) blander livsstil, mote og kunst. De er også kjent for å lage ulike typer «events» og «pop-up stores». I 2011 laget de en Kim Kardashian look-alike-konkurranse på MoMA PS1 ved Art Basel Miami Beach. I 2013 laget de et fotostudio hvor kunstnere kunne manipulere stock-fotografier. I 2014 laget de «DISown» i Red Bull Studios lokaler i New York, en butikk som egentlig er en kunstutstilling, ifølge dem selv. I 2015 lanserte de en serie «politiske T-skjorter». I 2018 laget de en «online edutainment»-kanal på nettet, og i 2016 kuraterte de altså den mye omtalte Berlin Biennalen, *The Present in Drag*. Problemet eller utfordringen med DIS-kollektivet og denne Berlin Biennalen er, som kritikeren Martin Herbert fremhever, at arbeidene ligger så tett opptil de fenomenene og produktene de «opponerer mot» at de nesten blir identiske. <sup>116</sup> Det kan virke som om de blander hyllest og kritikk, beundring og avsky i én og samme bevegelse.

Pasenaus relasjon til kodene i sosiale medier, selfier og reklameverdenen bringer med seg noe av den kompleksiteten som forvirrer med DIS-kollektivet. Pasenau er dog aldri så tett opptil den «neoliberale flow» som DIS-kollektivet er i for eksempel Kim Kardashian-showet. Pasenau ligger tettere opptil en mer «trashy-style» outsiderposisjon. Selv om Pasenau omtaler bildene sine som «hverdagen min», blir man slått av det forseggjorte i positurene. Det lekes med koder som man både beundrer og driver harselas med. I postmo-

<sup>115</sup> Tiidenberg 2018, s. 133 (vår oversettelse).

<sup>116</sup> Herbert 2016.

derne sjargong ville man tolket posisjonen som «ironisk» eller «metarefleksiv», men Pasenaus posisjon er noe annet. Det handler om en holdning hvor lek og ironi er blitt en form for ny autentisitet.

Hvis ironi vanligvis defineres som å «si det motsatte av det man mener», så handler dette om å «si det man mener som om det var det motsatte av det man mener». Kanskje det kan kalles nyautentisitet. Denne stilen står i kontrast til og er motsatt den postmoderne leken i Cindy Shermans fotografier og pastisjer på 1980-tallet som lekte med kvinnetyper og stereotypier. Pasenaus nyautentisitet skaper en affirmativ blanding av mote, kunstfotografi og sosiale medier. De er bilder, sosiale medieytringer og «min identitet» samtidig.

Den estetiske kraften i Pasenaus uttrykk kan, som vi har sett, leses som resultater av en rekke forhandlinger og delinger med aktører og stiler innen særlig fire felter: motefeltet, sosiale medier, fotohistorien og kunstfeltet. Gjennom ulike kanaler ga disse feltene adgang til henholdsvis motemagasinet, internett, fotoboken og kunstgalleriet/Nasjonalmuseet. Samtidig er det interessant å observere at hun i sin første store soloutstilling (som i skrivende stund foregår) på Fotogalleriet i Oslo (2019), sterkt dro inn litteraturfeltet, det vil si diktet, dagboken og bekjennelsen, i kombinasjon med fotografier. Her fremstår Pasenau som en kunstner som går langt utover «postselvie»-formatet som kjennetegnet hennes tidlige arbeider. I utstillingen var det også etablert et lite, avlukket speilrom hvor man kunne ligge på en madrass og lytte til musikk og opplesninger av Pasenau. Hun etablerer et «rom for deling» som er analogt snarere enn digitalt. Hun «bygger» en atmosfære, en estetisk intimsfære som søker tilflukt i eldre selvframstillingsmedier og uttrykk – som om internett ikke fantes. Det er tydelig at vi her har å gjøre med en ung kunstner som ikke lenger vil omtales som «Instagram-kunstneren». Hun vil ikke lenger være «det rare» Instagram-supplementet til Nasjonalmuseet. Etableringen av «rom», «hjem», avlukker og spesifikke atmosfærer som en del av et kunstkonsept er utbredt. Slike rom utformes ofte som kontraster til «digitale rom». I praksis viser det seg likevel at det ofte er slike «rom» som egner seg best for deling i sosiale medier. Det samme skjedde med Pasenaus intime avlukke på Fotogalleriet. Det egnet seg svært godt for unge besøkende som ønsket å slå seg ned for å ta *selfies* som de postet på Instagram.

# Stilimperium: Om Constance Tenvik

---

Constance Tenvik (f. 1990) forholder seg til kunsthistorien som en buffé mer enn som en tidslinje.<sup>117</sup> Tenvik synes å plukke fritt blant flere tradisjoner for å skape sitt «stilimperium».<sup>118</sup> Mange merket seg kanskje først hennes særegne illustrasjoner i Morgenbladet, med karikerte, tegneserieaktige menneskefigurer i sterke farger og til tider grotesk symbolikk og teatraliske gester. I dette kapittelet har vi valgt å undersøke Tenviks utstilling *Helpless As Tortoises* (2018) med et spesielt fokus på hvilke delinger som finner sted fra tilblivelse til presentasjon, i gallerirommet og i engasjering av publikum. Grensesprengende samarbeid, dialog og karneval vil stå sentralt. Men først litt om kunstneren Tenvik, fordi dette også er relevant for å forstå utstillingen.

Constance Tenvik har i startfasen av kunstnerkarrieren operert på tvers av kunstsjangere, inklusiv performance, video, maleri, tegning, illustrasjon, tekst, design, tekstil, skulptur og installasjon. Noe av årsaken til at Tenvik er en multimedial kunstner, kan spores i en solid og variert kunstutdannelse som vitner om at hun ikke ville la seg begrense innenfor tradisjonelt fastlagte studieløp. Et Rotary-stipend gav Tenvik anledning til å gå ett år på Liberal Arts College i Georgia, USA, der hun fikk introduksjon til både teater, maleri og keramikk. Tilbake i Norge gikk hun ett år på Kunsthøgskolen i Oslos grafikklinje, men flyttet deretter over til Kunstakademiet for å lære om video og performance. I samarbeid med studentkollega Siri Hjorth som jobbet med tekstil, fullførte Tenvik en tverrfaglig BA (2014) ved å stille ut et fellesprosjekt som en egen «krysset linje-utstilling» hos Billedhoggerforeningen. Samarbeid på tvers av skoler og linjespesialiseringer var før dette duo-samarbeidet uprøvd innenfor kunstutdannelsen i Oslo. Innvilgelse av stipend fra flere hold<sup>119</sup> muliggjorde

---

117 Tenvik 2016, s. 7.

118 Ulekleiv 2017.

119 2014 og 2015 Thomaas Fearnley Heddy and Nils Astrup Foundation. 2014 Johan Helmich Janson and Marcia Jason's Legacy. 2014 Diversestipend fra Kulturrådet. 2015 NORAM and Thanks To Scandinavia.

så at Tenvik kunne ta sin MA (2016) ved Yale University School of Arts i New Haven, Connecticut, USA. Tenvik valgte Yale fordi det for henne fremstod som den beste kunstskolen i verden, og hun bidro med betydelig egeninnsats for å bli tatt opp som student akkurat der.<sup>120</sup> Ett viktig bidrag var referanseanbefaling fra den amerikanske forfatteren Chris Kraus. Tenviks relasjon til Kraus startet da hun intervjuet Kraus og viste henne sine illustrasjoner og tankekart inspirert av Kraus' bøker. Ved Yale Center For British Art tok Tenvik fordypning innenfor viktoriansk skulptur, og på eget initiativ dro hun senere til England for å se nærmere på objekter fra viktoriatiden, blant annet ved Victoria and Albert Museum i London. Tenvik fulgte også forelesninger innenfor arkitektur og kunsthistorie myntet på henholdsvis arkitekter og kunsthistorikere på doktorgradsnivå, og hun brukte mye studietid i Yalebiblioteket og dets arkiver. Tett individuell oppfølging var en annen av Yales styrker som Tenvik opplevde som viktig for hennes kunstneriske utvikling. Vi kan også øyne at hennes referanserammer innenfor kunst- og kulturhistorie ble ytterligere utdypet og utvidet etter disse studieårene. Hun har tilegnet seg erfaring og inntrykk fra kunsthåndverk og dekorativ, helhetlig stilskaping i Victoria and Albert Museum.

I utstillingen *Helpless As Tortoises* (2018) inngår (gjenbrukes) filmen *Soft Armour* (2017) som hovedverk. Filmen ble opprinnelig laget til utstillingen *Soft Armour* (2017) som ble produsert av Unge Kunstneres Samfund (UKS), kuratert av Rhea Dall. Den tok flere år å gjennomføre. Utstillingen *Helpless As Tortoises* var en forlengelse av denne produksjonen. Sistnevnte utstilling, som ble vist på det kunstnerdrevne visningsstedet Prosjektrom Normanns, kan karakteriseres som et stedsspesifikt totalkunstverk eller *Gesamtkunstwerk*. Begrepet «Gesamtkunstwerk» assosieres opprinnelig med komponisten Richard Wagner (1813–1883), som med sine Gesamtkunstwerk-operaer ville gripe om publikum både gjennom musikken (hørsel), librettoen (fortellingen og tanken) og skuespillet og scenografien (synet og kroppen). Målet var – via appellering til flere sanser på samme tid, også kalt sanseanalogi eller synestesi – å løfte publikum opp fra den grå virkelighet. Wagner var inspirert av Arthur Schopenhauers (1788–1860) filosofi som argumenterte for at den estetiske erfaringen som kunsten kunne gi en aktiv betrakter, åpnet for transformasjon og erkjennelse av essensielle forhold som ellers er skjult. Viktig i denne sammenheng er at Schopenhauer gir kroppen og dens direkte sansevner en sentral rolle for kognisjonen<sup>121</sup> til å oppleve øyeblikk av kontemplasjon, glemme seg selv og gjøre nye erkjennelser. Dette kan være en av tradisjonene som

---

120 Teksten baserer seg på intervju med Constance Tenvik gjort av Arnhild Sunnanå, 10.10.2018.

121 Hammermeister 2002, s. 114.



Stillbilde fra filmen **SOFT ARMOUR (16:35)**, 2017. © Constance Tenvik. Foto: © Marte Vold. Steadycam-operatør: Stig Indrebø. Deltagende: Jenny Hval, Hans Petter Blad, Katharina Barbosa, Jon Erling Tenvik, Julie Askildsen, Benedicte Bølling, Bror August, Benjamin Barron, Murshid M. Ali, Vandad Darakhshanfar, Kristoffer Lundin, Jakob Steinmo og Bjørnar Pedersen. Assistent: Ingeborg Røsberg. Kostymer basert på Tenviks design: Tessel Brühl. Musikk og lydspor: Jenny Hval.

Filmen *Soft Armour* starter med å åpne en knirkende dør inn i rommet der tretten maskeradeklede riddere står samlet, med all oppmerksomhet rettet mot den som åpner døren. Allerede ved inntreden i gallerirommet er publikum inkludert i den lekne fantasiverden der det sanselige og konkrete vektlegges.





Installasjonsbilde fra **HELPLESS AS TORTOISES**, 2018. © Constance Tenvik. Foto: © Jan Inge Haga. Foto, Soft Armour (i bakgrunnen): © Marte Vold.

*Helpless as Tortoises* kan leses som en karnevalisering av en gammel historie hentet fra virkeligheten. Tenvik har gått i dialog med historien og forfattet en sanselig, konkret bakvendt-verden som publikum inviteres inn i, blant annet ved å måtte trø i et tykt lag med trespon. Hva gjør denne degraderingen av gallerirommet?



Installasjonsbilde fra **HELPLESS AS TORTOISES**, 2018. © Constance Tenvik. Foto: © Jan Inge Haga.

Selv om Tenvik har skapt en enhetlig gjennomført stil, har hver av de tretten kosterkafridder-skulpturene i gallerirommet fått et distinkt og noe grotesk utseende. På denne måten understrekes også de individuelle forskjellene, det flerstemmige, på tross av at de alle inngår i et fellesskap.

Tenvik har hentet inspirasjon fra, selv om *Helpless As Tortoises* fremstår som noe langt fra en «høyverdig» Wagner-opera. I fortsettelsen skal vi se nærmere på deler av den kunstneriske prosessen bak *Helpless As Tortoises*, og veien frem mot presentasjonen av utstillingen i gallerirommet (se illustrasjoner).

## Historiens pendelkraft

En pokal Tenvik oppdaget på Yale Center For British Art, kom til å bli det konkrete utgangspunktet for flere av hennes kunstprosjekter, deriblant *Helpless As Tortoises*. Pokalen var premien ved den såkalte Eglinton-turneringen i Ayrshire i Skottland i 1839. Historien blir skildret i den britiske Sir Ian Fife Campbell Anstruthers bok med tittelen *The Knight and the Umbrella* (1963). Jarl Eglintons drøm om å gjenskape en middelaldersk ridderturnering kollapset idet den skulle gjennomføres. Kun 12 av de 150 inviterte «ridderne» takket ja til invitasjonen, som krevde at de skulle stille i autentiske middelalder-rustninger. Til gjengjeld dukket det opp et uventet stort antall tilskuere, slik at rundt hundre tusen ble vitner til at turneringen måtte avlyses grunnet et kraftig regnvær og riddere som ikke klarte å bevege seg i sine stive rustninger. I lang tid ble fiasko-turneringen stående som et eksempel på hva som skjer når fantasiens forestilling ikke møter virkeligheten. For Tenvik åpnet denne historien for en tematikk hun ville spille videre på: dekadansen, gapet mellom fantasi og virkelighet, og ønsket om å ville tilbake til det som har vært. Utstillingen *Soft Armour* fikk økonomisk støtte både fra Fond for lyd og bilde, Kulturrådet, Billedkunstnernes Vederlagsfond og fra Unge Kunstneres Samfund. Dette gav Tenvik mulighet til å bruke tid på arbeidsprosessen frem til utstillingen. Det var først da Tenvik innså at hun ikke kunne greie produksjonen uten hjelp fra andre, at filmskapingen løste seg. Vi følger derfor tilblivelsesprosessen til filmen *Soft Armour*, på norsk *Myk Harnisk*.

Tenvik dro til Skottland for å filme, og ideen var å skape en mest mulig autentisk representasjon av ridderturneringen fra 1839. Iført ridderrustning spilte hun selv den noble hovedpersonen. Tenvik var svært lite fornøyd med resultatet og forstod at hun behøvde hjelp. Det løsnet da hun tenkte ut nye måter å jobbe på og ved å snakke med eget nettverk. Tenvik fikk anbefalt filmfotograf Marte Vold, og hun engasjerte musiker, forfatter og performer Jenny Hval til å spille filmens hovedperson. De øvrige tolv skuespillerne var ikke profesjonelle, men hentet fra Tenviks bekjentskapskrets. Dermed kunne Tenvik tre inn i rollen som regissør med langt større kontroll over uttrykket. I tillegg var Tenvik prosjektleder for teamet, som involverte kostymedesigner, en steadycam, tekniker, lys og diverse innleid utstyr. Tenvik forteller at hun lærte mye av dette prosjektet, blant annet å balansere mellom ulike oppgaver og roller, å være i forkant av den kunstneriske prosessen og å evne å forklare egne tanker i løpet av prosessen.

Utstillingen *Helpless As Tortoises* ble vist ved Prosjektrom Normanns i Stavanger i 2018. Tenvik ble invitert av kunstnerne som driver Prosjektrom Normanns, etter at de hadde besøkt utstillingen *Soft Armour* i Oslo, og de ønsket en utstilling i sine lokaler på kort varsel.<sup>122</sup> Relasjonen mellom Tenvik og Prosjektrom Normanns var allerede bygget ved at Margrethe Aanestad og Tenvik hadde møttes flere ganger i New York, en forbindelse som i etterkant ble opprettholdt hovedsakelig via Instagram. Den stedsspesifikke *Helpless As Tortoises* kan sees som en eksperimenterende videreutvikling av deler av *Soft Armour* vist ved Kunstnerens hus og UKS i Oslo i desember 2017. Det som ikke kom med til utstillingen i Stavanger, var blant annet tekstilkostymer brukt av ridderne i filmen, illustrasjoner av kostymer, scenografi og mimikk i riddernes ansikt, samt skulpturer i små format av både riddere og objekter som kan gjenkjennes i filmen. Det vil si at publikum i Stavanger gikk glipp av den visualiserte og materialiserte stilskapingsprosessen som Tenvik vanligvis stiller ut og deler med publikum. For eksempel inkluderer hun ofte tankekart og skisser i skrift, sitater og figurtegninger som del av utstillingene sine, som hun gjorde i installasjonen «A Journey Around my Room» ved utstillingen *Sol og vår i januar* på Astrup Fearnley Museet i 2019. På denne måten kan publikum lese og se hvilke stemmer og hvilken inspirasjon som ligger til grunn for Tenviks kunstneriske arbeid.

Hos Prosjektrom Normanns i Stavanger fikk Tenvik imidlertid friere tøyler enn i Oslo-galleriene. Hun fikk lov til å dekke gulvet (54 m<sup>2</sup>) med et 10 cm tykt lag med lyst trespon, stedvis ispedd mørke flekker, og å male veggene med egen dekorativ design. Begge langveggene i det rektangulære rommet ble dekket av en lys blå bunnfarge med stiliserte hvite skyer, mens den ene kortveggen fikk en lys rosa bunnfarge dekorert med formen av røde blomster. Filmen *Myk harnisk* (16:25 minutter i loop) ble projisert på hele den andre kortveggen i utstillingsrommet. Filmen viser de 13 ridderne fra historien om Eglinton-turneringen, inklusiv jarl Eglinton selv. Historien er omformet slik at setting er flyttet innendørs og turneringen er erstattet med maskeradefest for å feire jarl Eglintons fødselsdag. De 13 «ridderne» er dresset opp i noe som kan ligne rustninger, men laget av pastellfargede tekstiler inklusiv identiske hjerteunderbukser. Måltidet ved festbordet blir etterfulgt av gestikulerende dans. I utstillingsrommet var det også plassert en gruppe med 13 skulpturer som gestaltet de 13 ridderne fra Eglinton-turneringen. Skulpturene ble produsert på stedet, og bestod av trekosteskaft oppreist i hver sin base av betong. Hver av ridderskulpturene hadde distinkte hoder formet av

---

122 PN ville ha en utstilling i prosjektrommet fordi de ventet besøk fra Sean Kelly-Galleriet fra New York. Dette var Marina Abramovics gallerist som skulle til Stavanger i mars 2018 i anledning Abramovics-utstillingen hos BGE Contemporary Art-galleriet i Stavanger.

forskjellige tekstiler, tape og objekter som plastfrukt og påfuglfjær. Uttrykket på kosteskaft-ridderne var noe tvetydig – både fargerikt og dukketeateraktig, men også noe skjødesløst og grotesk. I tillegg fikk en brukt gymbukk rollen som hest med påsydd hale av reip og et tekstil med våpenskjold som sal. Hverdagslige og gjenkjennelige elementer og materialer ble slik satt sammen på nye måter.

Tenviks «totalkunstverk» gav publikum en overraskende inngang ved at de måtte trække i treflis og ble møtt av både en uvanlig dunst og et lystig fargespill. Filmens varighet oppfordret til tilstedeværelse ved siden av de 13 skulpturene. Stemningsskifter i filmen understrekes av lydbildet som er lagt på etter filmtagningen. Bølgende og vakker musikk og talelyder ispedd noen få forståelige setninger av sang, deriblant *You are not alone*, høres. Bruk av sakte film er med på å dramatisere både skuepillerenes bevegelser og mimikk, samt synliggjøre detaljer som vanligvis ikke sees med det blotte øye. Alvoret i samtlige av riddernes ansikter under filmens åpningssekvens synes å være noe underlig i en slik festsetting. Eglintons fest forløper heller ikke som han forventet; verten blir tilsynelatende stadig mer innesluttet, og han mister interessen for gjestene rundt seg. En av gjestene kler nærmest demonstrativt av seg ridderdrakten, tar på seg sin egen hatt og går. Flere følger, og til slutt sitter Eglinton igjen alene fremfor den urørte bursdagskaken med tente lys.

Mange personer var involvert i utviklingen av *Helpless As Tortoises* og hovedverket: filmen *Myk harnisk*. I Stavanger bidro blant andre kunstnerne Aanestad og Melberg med hjelp til transport, logistikk, innkjøp, maling, betongstøping, sponstrøing og rigging av lys og teknikk og tekstskriving. Et trykkeri trykket utstillingspamfletten, og Rogaland Kunstsenter lånte ut prosjektor. Vi kan imidlertid merke oss at det var Tenviks møte med en autentisk pokal fra 1839 som var den første bevegelse i *Soft Armour* prosjektet, og at det var Prosjektrom Normanns-kunstnerne galleribesøk i Oslo som initierte utviklingen av totalkunstverket *Helpless As Tortoises*.

## Forfatter en ny sanselig-konkret bakvendtverden

Litteraturhistorikeren Mikhail Bakhtin knytter litterær og kunstnerisk skapelse til polyfoni, flerstemmighet, dialogisitet og karnevalisme. «Karnevalet er folkets liv nummer to, organisert etter latterens prinsipp. Det er folkets festlige liv.»<sup>123</sup> Akkurat mens karnevalet varte, ble alle hierarkiske forhold opphevet, påpeker Bakhtin. *Helpless As Tortoises* kan leses som en karnevalisering av en gammel historie hentet fra virkeligheten, og Tenviks omkalfatring

---

123 Bakhtin 2017, s. 18.

gjør at vi kan se og sanse den opprinnelig høytidelige Eglinton-turneringen fra et uhøytidelig og lekent perspektiv. Karakteristisk for karnevalets språk «er den egenartede ‘omvendte’, ‘bakvendte’, ‘vrengte’, logikken, de ustanselige ombytingene av opp-ned (‘hjulet’), bak-fram; ulike former for parodi, travesti, degradering, profanering, narreglorifisering og detronisering».<sup>124</sup> Tenvik har gått i dialog med historien og har forfattet en ny fortelling i en ny sanselig, konkret bakvendtverden som publikum inviteres inn i. Filmen *Soft Armour* starter med at en knirkende dør åpnes inn i rommet der maskerade-ridderne står samlet, med hevede rødvingglass og med all oppmerksomhet rettet mot den som åpner døren (se illustrasjon). Men allerede ved inntreden i gallerirommet er publikum inkludert i den lekne verden der det sanselige og konkrete vektlegges, blant annet ved å måtte trække i et tykt lag med trespon, noe som minner mer om et besøk i en stall enn i et kunstgalleri. Det som ligner illeluktende hestemøkk i sponen, er noe helt motsatt, en velduftende potpurri kjøpt inn fra en eksklusiv parfymebutikk i Italia.<sup>125</sup> Her er ridderens hest en velbrukt gymbukk, som mange vil huske fra gymtimene på skolen (se illustrasjon). Degradering er et gjennomgående særtrekk. Det vil si at «alt høyt, åndelig, ideelt, abstrakt blir flyttet til det materielt-kroppslige planet, der jorden og kroppen utgjør en uoppløselig enhet».<sup>126</sup> Det høyverdige er blitt trukket ned (degradert) til det hverdagslige lave, jordlige og kroppslige planet. Dermed fremstilles heller det som er motsatt av det som forventes ut fra den opprinnelige Eglinton-historien. Ridderturneringen er blitt til en maskeradefest der kampen er blitt til dans. Harde og fargeløse ridderrustninger er blitt omgjort til myke og fargerike drakter. I *Soft Armour* fremstår ridderne mer som antihelter enn helter, mens ridderne i gallerirommet er degradert til en klynge med litt groteske dukker oppreist av kosterkaft. Tenviks nye bakvendtverden er skapt innenfor rammene av en lysfarget, samstemt koloritt, lystig og leken, men samtidig innenfor en karikert helhet. Den helhetlige stilen understreker det kollektive fremfor den individuelle ridder. De 13 ridderne er gjort enda likere i filmen ved at alle er blitt påmalt hvitt ansikt og sammenhengende øyenbryn samt bart. Selv ikke Eglinton skiller seg nevneverdig ut, slik at det tar en god stund før vi forstår hvem som er hovedpersonen. Under karnevalet er nettopp det rådende hierarkiet brutt ned, og alle blir behandlet som likeverdige. Spesielt under den gestikulerende dansen blir alle som ett. Dette kan ses i lys av Bakhtins understrekning av at den karnevaleske, groteske realismeestetikken var knyttet til det «materielt-kroppslige

---

124 Bakhtin 2017, s. 21.

125 Tenvik fortalte i intervjuet at hun hadde kjøpt inn potpurriet fra *Officina Profumo – Farmaceutica di Santa Maria Novella* i Firenze.

126 Bakhtin 2017, s. 31 og 32.

(ikke til individet, men til folket)». <sup>127</sup> Den positive forandringsprosessen som karnevalet bar i seg, gjaldt for deltakerne kollektivt: «det folket som evig vokser og fornyer seg i utvikling. Derfor er alt kroppslig her så grandiozt, overdrevent og grenseløst. Denne overdrivelsen har en positiv, bekreftende karakter. Det bærende moment i alle disse uttrykkene for materielt-kroppslig liv er en fruktbarhet, en vekst som sprenger alle grenser». <sup>128</sup> Bakhtins presisering av det kollektive, kroppslige fokus på fruktbarhet og fornyelse kan belyse hvorfor Tenvik har utstyrt alle sine riddere med iøynefallende truser dekorert med røde hjerter. De samstemte overdrevne, kroppslige gestikuleringer og mimikken understreker ytterligere det kollektive fremfor det individuelle. Hjertetrusene trekker oppmerksomheten mot kjønnsorganene, og det samme gjør filmingens stadige zooming inn på trusene under dansen.

Selv om Tenvik har skapt en enhetlig gjennomført stil, har hver ridder fått sitt unike våpenskjold i duse farger sydd inn i ridderdraktens brystparti. Likeså har hver av ridderskulpturene i gallerirommet fått et distinkt utseende (se illustrasjon). På denne måten understrekes også de individuelle forskjellene på tross av at de alle inngår i et fellesskap. Det flerstemmige, i henhold til Bakhtin, omfavner nettopp forskjeller og tvetydighet som i dialog skaper dynamikk, vekst og fornyelse innenfor den kollektive helheten. Line Ulekleivs kritikk i *Klassekampen* <sup>129</sup> av *Soft Armour* på UKS og Kunstnernes Hus la vekt på at «Constance Tenvik skaper stilimperium med myk brodd». Ulekleiv er inne på noe åpenbart og viktig som kan kobles til et sitat av Oscar Wilde: «In matters of grave importance, style, not, sincerity, is the vital thing.» Også forfatteren Gustave Flaubert forklarte at den gjennomførte stilen var det viktigste grepet da han skrev boken om Madame Bovary. Wilde-sitatet er fremhevet på førstesiden i Tenviks *Look Book* utgitt i 2017. <sup>130</sup> Tenvik er opp-tatt av stilskapingsmomentet, og hennes valg av Wildes sitat sentralt i sin egen bokpublikasjon peker mot at hun bruker stil som essensielt virkemiddel. Valg av en gjennomført stil kan forene tilsynelatende svært ulike eller fragmenterte deler. Hva er det for eksempel som eksponeres når ridderne i *Soft Armour* ikke kan gjemme seg bak sine harde rustninger? Avsløres de ikke som ganske like mennesker flest, som innerst inne er søkende, famlende og ensomme – hjelpeløse som skilpadde uten sitt beskyttende skall? Den første gjesten som forlater festen, vrenger av seg maskeradekostymet og blottlegger oberstuniformen han hadde skjult på innsiden.

---

127 Bakhtin 2017, s. 31.

128 Bakhtin 2017, s. 31.

129 Ulekleiv 2017.

130 Tenvik 2017, sitatet står skrevet på et løst kort i en lomme på bokens forside.

Tenvik er ikke alene blant samtidskunstnerne om å forsøke å skape total-kunstverk og gjennomføre stiluttrykk ved hjelp av karnevaleske, polyfone og dialogiske strategier. Tori Wrånes' utstilling *Hot Pocket* (2017) ved Museet for samtidskunst i Oslo er et nærliggende eksempel. I Wrånes' fantasiverden, i hennes performancer og filmer, er forfallet blitt en realitet. Dette vises gjennom trollaktige menneskefigurer, et oppdiktet trollspråk og sang i dystre kulisser. Skulpturer av vilkårlig sammensatte kroppsdeler er med på å skape en surrealistisk og nagende stemning av uhygge. Et annet eksempel er kunstnerparet Nathalie Djurberg og Hans Berg som også omformer hele rom til nye fantasiverdener med skulpturelle installasjoner kombinert med filmvisninger og suggererende musikk (inspirert fra flere tidsepoker og sjangere) og lydbilder. Mens Wrånes skaper urovekkende fremtidsscenario, synliggjør Djurberg og Berg i utstillingen *Dark side of the Moon* (2017) ved Stavanger Kunstmuseum menneskets irrasjonelle drifter og maktkonstellasjoner. Tenvik går i den eksperimentelle *Helpless As Tortoises* enda et skritt lenger for å oppnå synestesi, ved at hun tilfører både lukt og en taktil flate som publikum må trå inn i for å se utstillingen. Dette kan ses både som en degradering og en åpning av utstillingsrommet.

## Instagram som visittkort

Tenvik ser sosiale nettverk som viktig for sitt kunstnerskap, og det er først i det nære fysiske møtet at betydningsfulle koblinger oppstår, de som ofte leder til flere givende sammenkoblinger. Tenvik mener at sjansen for at slike møter skjer, øker ved å være fysisk til stede i dynamiske byer som Berlin eller New York. Hun understreker at det er viktig for henne å følge med på hva som skjer internasjonalt, og ikke la seg begrense av nasjonale grenser. Loyal Gallery i Stockholm er sentralt i å introdusere Tenvik inn i et profesjonelt nettverk; galleriet inviterte Tenvik inn i sin stall etter å ha sett en av hennes performancer. Galleriet kobler Tenvik til samlere, gallerister, journalister og til etablerte kunstnere fra andre deler av verden. Selv om det fysiske møtet er viktig for å opprette gode relasjoner, synes sosiale medier som svært viktige for å opprettholde kontakten.

Tenvik bruker Instagram aktivt og Facebook sjelden. Hun bruker Facebook til annonsering av arrangementer og til selvpromotering, som for eksempel ved å legge ut lenker til artikler som skrives om henne, eller til videoer som publiseres på YouTube. Instagram bruker hun som et moderne visittkort, forteller hun, og som en måte å holde kontakt på. Hun presiserer at det er et poeng for henne heller å dele informasjon om prosessen frem mot sine kunstinstallasjoner enn at denne skal svøpes i mystikk. Ser vi nærmere på Tenviks Instagram-konto, kan den sees som en nøye utvalgt kollasj av det hun



gjør, hvem hun er i dialog med, og hvor hun henter ideene sine fra. Vi kan kanskje derfor også se Tenviks Instagram-konto ikke bare som et visittkort som representerer henne, men også som en presentasjon av de eller det hun har vært avhengig av for å skape – et visittkort som inkluderer dem som Tenvik har vært på visitt hos. Instagram-kontoen fra tiden hun arbeidet med forberedelsene til utstillingen *Soft Armour* i Oslo, avslører for eksempel enkelte av inspirasjonskildene. Her er det lagt ut bilder av kunstobjekter, maleri, film, stillbilder fra performancer, foto som inkluderer designdetaljer. Vi finner foto av Tenvik sammen med gode venner, Tenvik i studio, Tenvik på besøk i gallerier, et foto av Tenvik som holder frem et skjold med det heraldiske våpenmerket til Eglinton funnet i et museumsmagasin. Instagram-kollasjen viser at hun finner inspirasjon hos kunstnere fra forskjellige tidsepoker: fantasirealistiske maleri av Hieronymus Bosch, de frodige og folkelige landsbylivskildringene til den flamske renessansemaleren Pieter Brueghel, dekadanselitteratur fra symbolismeforfatterne J.K. Huysmans (*Mot strømmen*) og Charles Baudelaire (*Ondskapens blomster*), Hilma av Klints fargepalett, Kenneth Angers filmer, tegninger av Moki Cherry, Niki de Saint Phalles fantasifulle og burleske skulpturer samt Palais de Tokyos «In the doll's house» der Tenvik er avbildet i et storskala dukkehus. Hver og en av disse stemmene inspirerer på forskjellig vis, som en polyfoni som dialogisk bidrar inn i den kunstneriske skapingsprosessen. Det kan se ut som om Tenviks sosiale, kunstneriske prosess preges av lag på lag med medieringer av tradisjoner, fortellinger, bilder, bøker, design og andre kunstneres kunst fra forskjellige tidsepoker. Fritt og åpenlyst leker hun med å komponere en ny rett ved å plukke fra en rikholdig buffé av både festmat og hverdagskost om hverandre – en «buffé» som er blitt stadig lettere tilgjengelig og som i akselererende fart ekspanderer i omfang, ikke minst takket være Web 2.0.

## Sosial skulptur med materielt fortegn: Om Joar Nango

---

Joar Nangos (f. 1979) kunstpraksis baserer seg på utstrakt samarbeid med ulikeartede aktører på tvers av forskjellige felt. Kunstprosjektene hans tar gjerne form som romlige konstruksjoner som fungerer som midlertidige scener for improviserte hendelser der både Nango, hans samarbeidspartnere, inkludert gjenstander og materialer, og publikum vikles inn i hverandre. I dette kapittelet skal vi se nærmere på hvordan Nango forholder seg til de ulike feltene han opererer innenfor, og hvem og hva som inngår i hans kunstprosjekter, enten det er snakk om menneskelige eller ikke-menneskelige aktører. Vi vil hovedsakelig diskutere to av Nangos nyeste prosjekter: *European Everything* (se illustrasjon), utviklet til documenta 14 i 2017, og Girjegompi-prosjektet (se illustrasjon), utviklet til Festspillene i Nord-Norge i 2018.

Nango plasserer ofte prosjektene sine i semioffentlige rom eller i randsonen av offentlige rom, det være seg på en skraphandel, som i *European Everything*, eller i et havneområde, som i Girjegompi-prosjektet. Begrunnelsen for dette er at han ønsker å la disse områdene komme til syne som steder av betydning. Han insisterer altså på ethvert steds særegne stedlighet, og motsetter seg en idé om at det finnes ikke-steder. Gjennom å skape rom – eller scener – for deling av forskjellige former for kunnskap utenfor de etablerte kunstinstitusjonene, men likevel i tilknytning til kunstfeltet, gir han menneskelige og ikke-menneskelige aktører med marginaliserte posisjoner mulighet for å bli sett og hørt. For å forstå bakgrunnen for delingsmekanismene som Nango i sin kunstpraksis vektlegger og iverksetter, har vi valgt å anvende begreper han selv refererer til for å beskrive sin kunstneriske praksis, eller som kunsten refererer til. Fordi Nango ofte forholder seg til samisk kulturkunnskap, mener vi det er viktig å kontekstualisere begrepene som aktiveres. Slik vil vi ikke bare belyse kunstnerskapet og dets spesifikke betydning, men vi vil også undersøke om Nangos kunstneriske praksis bringer frem nye begreper eller andre måter å forstå allerede eksisterende begreper på.

## Samisk kunst – muligheter og begrensninger

Det er to ting Nango umiddelbart nevner når han blir spurt om sin bakgrunn. Han forteller at han har en far som er samisk og er fra Máze i Finnmark, og at han er utdannet arkitekt fra NTNU i Trondheim. Selv har Nango vokst opp i Molde, men har bosatt seg i Tromsø hvor han sammen med flere andre kunstnere fra samme generasjon har etablert et atelierfellesskap på loftet på Tromsø Kunstforening. Nango er en av kunstnerne som har flyttet til Tromsø etter at Kunstakademiet i 2007 ble etablert i byen.<sup>131</sup> Selv om han ikke direkte har vært med på å grunnlegge eller drive noen av de kunstnerdrevne visningsstedene i Tromsø, er Nango en del av miljøet som har vært med å revitalisere kunstscenen i byen, en kunstscene som Ketil Nergaard i *Norsk Kunstårbok 2018* beskriver som en «magnet for kunstnere fra hele verden».<sup>132</sup>

I 2017 deltok Nango på documenta 14 med det komplekse kunstprosjektet *European Everything*.<sup>133</sup> Utstillingen fikk mye oppmerksomhet i samiske, norske og internasjonale medier, blant annet på grunn av at til sammen åtte samiske kunstnere deltok, og har blitt beskrevet som et gjennombrudd for samisk kunst både i Sápmi, i Norge og internasjonalt.<sup>134</sup> Selv sier Nango at han etter hvert trøtner på at media først og fremst fokuserte på den samlede samiske deltagelsen og ikke på enkeltverkene.<sup>135</sup> Etnisitet og identitet så altså ut til å komme i veien for kunsten, eller begrense forståelsen av den. Dette er også noe kunstner Carola Grahn har påpekt i en artikkel der hun kritiserer Office for Contemporary Arts (OCA) program «Tanker fra verdens ytterkant. Perspektiver fra nord» (se også 2.1) for å bidra til å begrense forståelsen av hva samisk kunst kan være. Det Grahn skriver, kan til og med ses som en programerklæring for samiske kunstnere:

Sami artists are *not only* interested in Sami culture, or northern issues for that matter. This being the case, one could even wonder if it makes sense to have 'Sami art' as a special focus at all. What about Sami art deals with ordinary issues? [sic] I mean, is it not possible that indigenous artists are capable of making interesting art dealing with such matters as shape and material? If we value diversity, other than the immediate thrill of something politicised, new and unknown, we should believe that various expe-

---

131 Hansen 2017.

132 Nergaard 2018, s. 82.

133 For mer om *European Everything*, se Baglo og Stien 2018, Grahn 2018, Wiggers 2018 og Nango og Hopkins 2017.

134 De andre samiske kunstnerne som deltok på documenta 14, var Måret Anne Sara, Britta Marakat-Labba, Synnøve Persen, Keviselie (Hans Ragnar Mathisen), Mette Henriette, Iver Jåks og Niillas Somby.

135 Mailutveksling med Hanne Hammer Stien 19.11.2018.

riences will inform all the art made as well as the society at large. Sami art is not only able to draw upon experiences of suppression, violence or marginalization. Sami art can also provide insights regarding various environments, bodies, sexual desires, social relationships, socio-economic status and even the encounter of different materials. It is this diversity that is able to shift perspectives, to inform 'reality'. Thus, it is urgent to seek voices that are able to draw on those various experiences and to incorporate them when trying to articulate the 'true' image of our society – what it consists of, what problems we need to face, as well as what solutions there are to be found for the future. Not only should Sami artists speak about Sami matters, they ought to be addressing everything!<sup>136</sup>

Det at documenta 14 sammenfalt med Tråante 2017, 100-årsjubileet for det første samiske landsmøtet i *Tråante* (Trondheim), gjorde sitt til at samisk kunst fikk stor nasjonal og internasjonal oppmerksomhet i 2017. Ettersom den samiske rettighetskampen alltid har vært tett knyttet til kunst og kultur, inngikk kunst som en sentral del av jubileumsprogrammet.<sup>137</sup> I tillegg til Tråante 2017 og documenta 14 bidro spesielt tre andre prosjekter til at diskusjonene om samisk kunst i 2017 ble ført på et nasjonalt nivå: det tidligere nevnte OCA-programmet «Tanker fra verdens ytterkant. Perspektiver fra nord», Nordnorsk Kunstmuseums utstilling *There Is No* og Norsk kulturråds årskonferanse med tittelen «Samisk vrede». I denne sammenhengen er det viktig å nevne at det over lang tid har vært gjort et omfattende arbeid for å fremme og diskutere samisk kunst, blant annet av Sámi Dáiddačehpiid Searvi (Samisk kunstnerforbund), Sámiid Vuorká-Dávvirat (De samiske samlinger) i Kárášjohka, Sámi Dáiddaguovddáš (Samisk senter for samtidskunst) i Kárášjohka, Bildmuseet i Umeå samt Sámi allaskuvla (Samisk høyskole) i Kárášjohka og kunsthistoriemiljøet ved UiT Norges arktiske universitet – uten at dette har ført til stor nasjonal oppmerksomhet. I etterkant av diskusjonene som ble satt i gang i 2017, har det til en viss grad skjedd en endring. Blant annet kom dette til syne i en debatt om nasjonalmuseenes rolle, som ble arrangert av nettstedet *Kunstkritikk* for Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design på Mellomstasjonen i oktober 2018.<sup>138</sup> Opprinnelig var kun direktørene ved Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design,

---

136 Grahn 2018, s. 42.

137 I forbindelse med selve jubileumsuken, som fant sted i Trondheim fra 4. februar til 12. februar 2017, ble det presentert en rekke kunstprosjekter. Se <http://www.tråante2017.no/> for mer info om programmet.

138 Mellomstasjonen er et informasjonssenter som ble åpnet i 2015 for å gjøre publikum kjent med planene for det nye Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design som er planlagt åpnet i 2021.

Sveriges konst- og designmuseum og Statens Museum for Kunst invitert til å delta, men i etterkant av at kunstner Niilas Helander i et kommentarfelt på *Kunstkritikk* kritiserte nettstedet for at panelet kun var satt sammen av representanter for majoritetssamfunnet, ble Nango spurt om å komme med en replikk.<sup>139</sup> Inkluderingen av Nango viser på den ene siden at det ikke lenger er mulig å avvise det samiske som noe som kun er av lokal eller regional interesse. På den andre siden er det underlig at ingen andre enn de tre direktørene var invitert inn fra begynnelsen av, all den tid debatten blant annet tok utgangspunkt i det samiske jubileet.<sup>140</sup> Redaktør for *Kunstkritikk*, Jonas Ekeberg, skrev: «Dagens prekære politiske situasjon, med økt nasjonalisme og økte krav til popularisering og egeninntjening på den ene siden, og diskusjoner om avkolonisering, samt kritiske folkelige bevegelser som #metoo og Black Lives Matter på den andre siden, gjør det nødvendig å spørre hvilken rolle nasjonalmuseene skal spille [...]».<sup>141</sup>

Hendelsen befester samtidig Nangos posisjon i kunstfeltet, i så vel det norske som det samiske og nordiske. Hans deltagelse i debatten kan ses i sammenheng med formen på og innholdet i Nangos kunstpraksis, der det dialogiske står sentralt. Det er samtidig verdt å nevne at Nango sammen med arkitekt Ole Henrik Einejord fra arkitektkontoret Code på eget initiativ har utarbeidet flere forslag til et planlagt samisk kunstmuseum som på ulike måter utfordrer konservative ideer om hva et nasjonalmuseum skal være. På lignende vis har Nango og Einejord engasjert seg i debatten om det nye bygget til det samiske nasjonalteateret Beaivváš. Deres argumentasjon er at ressurspersoner innen samisk arkitektur må engasjeres i dette arbeidet, nettopp fordi det handler om «grunnleggende identitetsbygging».<sup>142</sup>

## Velfinansiert Halifax-kunstner

Selv om Nango med deltagelsen på documenta 14 for alvor markerte seg i den internasjonale kunstinstitusjonen, har han lenge virket utenfor Sápmi og Norge, og vært en del av en internasjonal kunstscene. Dette er også symptomatisk for mange av de samiske kunstnerne fra norsk side av Sápmi, som ofte stiller ut på store utstillinger i utlandet uten at det betyr at de får oppmerksomhet nasjonalt, enten det gjelder gallerier, museer eller media. Nango har for eksempel hatt flere soloutstillinger i Canada enn i Norge, og han inngår i

139 Helander 2018.

140 Se <http://www.kunstkritikk.no/nyheter/se-debatten-om-nasjonalmuseene/>, 23.10.2018 (lest 6.12.2018).

141 Se <http://www.kunstkritikk.no/nyheter/debatt-om-de-nasjonale-museenes-rolle/>, 9.10.2018 (lest 6.12.2018).

142 Guttorm 2011; Eriksen og Kemi 2010.



**LAND AND LANGUAGE, 2010.**  
Musikkarkiv, mixtape, 20 min video,  
DJ-set © Joar Nango. Foto: © Tanya Busse.

Joar Nangos *Land and Language* består blant annet av et arkiv av hiphop fra ulike urfolkskulturer, distribuert som kassettbånd gjennom kunstnerdrevne initiativer, for eksempel Tromsø-baserte Mondo Books.



**EUROPEAN EVERYTHING, 2017.**  
© Joar Nango. Foto: © Tanya Busse.

Joar Nango deltok på documenta 14 med *European Everything* (2017). I samarbeid med mange ulike aktører innenfor og utenfor kunstfeltet installerte han en mobil scene som fungerte som et utgangspunkt for en rekke planlagte og uplanlagte arrangementer.



**GIRJEGOMPIPROSJEKTET, 2018.**  
© Joar Nango. Foto: © Tanya Busse.

I 2018 var Joar Nango festspillkunstner på Fests spillene i Harstad. Han arrangerte i den forbindelse et seminar om samisk arkitektur, og startet arbeidet med et transportabelt arkitekturbibliotek inspirert av en samisk gompi, en transportabel gjeterhytte.

et nettverk med urfolkskunstnere fra hele verden som han hovedsakelig fikk kjennskap til da han i en lengre periode oppholdt seg i Canada. Han reflekterer selv over dette:

Man kan egentlig kalle meg en Halifaxkunstner. Jeg har lært mye av kunstscenen der, og det var også der jeg for alvor startet å formulere min egen praksis. Det var for eksempel i Halifax jeg kom i kontakt med mixtapekulturen som inspirerte meg til å lage en mixtape med urfolkshiphop.

Internett, og programmer som Skype og Facebook, gir Nango mulighet til å opprettholde og utvide det internasjonale nettverket han oppfatter seg som en del av. Selv om han ikke uttalt har en motstand mot digital kultur, og anvender sosiale medier hyppig, har han ingen egen nettside. Det analoge går ofte igjen i hans kunstprosjekter, som gjerne finner sted innenfor kunstnerdrevne D.I.Y-kulturer. Mixtape-prosjektet hans, *Land and Language* (se illustrasjon), der han nærmest har satt sammen et arkiv av hiphop fra ulike urfolkskulturer, materialiserer seg for eksempel i kassettbånd som distribueres av kunstnerdrevne initiativer som Tromsø-baserte Mondo Books, drevet av Nangos samboer Tanya Busse sammen med Miriam Haile og Linn Horntvedt.<sup>143</sup>

I 2013 var Nango representert på sideprogrammet til den omfattende utstillingen *Sakahàn: International Indigenous Art*, produsert av nasjonalgalleriet i Canada, i Ottawa.<sup>144</sup> Utstillingen viste mer enn 150 verk av over 80 kunstnere fra 16 land. Nango stilte ut på Gallery Saw, det eldste kunstnerdrevne visningsstedet i Canada. Dette var ikke tilfeldig. Nango er særlig opptatt av kunstnerdrevne initiativer:

I Canada har jeg lært at det handler om å skape og bygge nettverk selv. Kunstnerne der har mindre muligheter for statlig støtte, og de har en D.I.Y.-holdning til tingene. De kommer opp med økonomiske og kulturelle alternativer til det overkapitaliserte produksjonssystemet, for eksempel når det gjelder mat og musikk.

Til tross for Nangos interesse for selvorganisering betyr det ikke at han har valgt å stå utenfor offentlige eller private støtteordninger. Han sier: «Jeg føler at jeg er veldig godt tatt vare på i Norge. Jeg har fått mye støtte fra Kulturrådet, og også fra samiske kunstfinansieringssystemer hele tiden, så jeg vet

143 Mondo Books er et selvstendig, kunstnerdrevet initiativ som fokuserer på kunstpublikasjoner, fanziner og *printed matter*, hovedsakelig fra unge og nylig etablerte kunstnere fra det sirkumpolare nord.

144 For mer om «Sakahàn», se <https://www.gallery.ca/for-professionals/media/press-releases/sakahàn-international-indigenous-art-0> (lest 20.11.2018).

ikke hva mer jeg skulle ville ha.» Når det gjelder deltagelsen på documenta 14, fremhever Nango at den økonomiske støtte han fikk fra Sparebank1 Nord-Norges kulturnæringsstiftelse, var uvurderlig for å gjennomføre det komplekse prosjektet. Bilen han anvender i alle sine prosjekter, og som eies av arkitekturkollektivet han er med i, Fellesskapsprosjektet å Fortette Byen (FFB), er også støttet av den nå nedlagte ordningen fra Sparebank1 Nord-Norge.<sup>145</sup>

Det var i Canada Nango traff Candice Hopkins, kuratoren som inviterte han til documenta 14. Han forklarer: «Jeg ble kjent med Hopkins når jeg og en kollega gjorde research til et annet prosjekt høsten 2013. Vi tok kontakt med Hopkins og endte opp med å overnatte på sofaen hos henne.» Da Hopkins ble valgt ut til å være en av kuratorene i teamet for documenta 14, presenterte hun nokså raskt kunstnere hun ønsket å ha med på utstillingen; Nango var en av dem. Ikke lang tid etter fikk Nango en stor konvolutt i posten med invitasjon til å delta. Når en NRK-journalist i forbindelse med Girjegompi-prosjektet på Festspillene i Nord-Norge (FINN) spurte han om hvorfor han ikke er mer kjent i Norge, satte det i gang en lengre refleksjonsrekke hos Nango. Han konkluderer med at vi i Norge mangler et språk for å snakke om de koloniale logikkene, og begrunner det at han ikke er mer kjent på «hjemmebane» med at det ikke gir resonans hos det norske kunstpublikummet. Nango forklarer videre:

Det har kanskje noe mer å gjøre med at jeg jobber med spørsmål omkring urfolk som er veldig overførbare i andre kontekster, og i Canada så er det jo mange flere som er interessert. De har et mye bredere, og kanskje mer spisset system for å snakke om de tingene.

## I mellomrommene

Selv om Nango er utdannet arkitekt, opererer han hovedsakelig innenfor billedkunstfeltet. Bakgrunnen som arkitekt gir han en frihet som han er opptatt av å anvende fullt ut, også til sin egen fordel. Han beskriver dette:

Som kunstner så må man jo skrive *artist statement*. Man skal liksom skrive en biografi om hvem man er og beskrive seg selv. Og i min nåværende *artist statement* står det at jeg opererer i mellomrommet mellom arkitektur, design og kunst. Det er veldig lite håndfast, men det mellomrom-

---

<sup>145</sup> FFB består i tillegg til Joar Nango av Håvard Arnhoff og Eystein Talleraas. Alle tre er arkitekter utdannet ved NTNU og de møtte hverandre i studietiden. FFB ble for alvor kjent i Norge da det ble store diskusjoner rundt et KORO-finansiert prosjekt de startet på i Kvam høsten 2017. Holø og Vang 2018.



met synes jeg er veldig viktig, for i mellomrom så er det også bevegelse mellom kategoriene. Det er en situasjon som jeg liker å være i fordi det gir en form for frirom. Du slipper å følge regler. Når det kommer kunstnere som forventer noe av deg så kan du bare si 'ja, men jeg er arkitekt', og motsatt hvis det kommer arkitekter så kan du si at du er kunstner. Jeg tror man i slike frirom kan forhandle fram nye måter å snakke sammen på. På mange måter er det også utfordrende, for av og til føler jeg meg kunnskapsløs fordi jeg ikke er noen ekspert. Men det gjør meg kanskje mer menneskelig. Det gjør det kanskje lettere å bygge den type samarbeidsformater som jeg er glad i å arbeide med.<sup>146</sup>

Nango er opptatt av problemstillinger knyttet til urfolksidentitet generelt og samisk identitet spesielt. Temporære og selvbygde strukturer, og nomadisk kultur er stikkord for denne interessen, og forholdet mellom materiell kultur, immateriell kultur og identitet undersøkes i mange av hans kunstprosjekter. Han samarbeider ofte med mennesker som har kunnskap om samisk kultur eller andre urfolkskulturer. Det er likevel ikke utelukkende folk med urfolksbakgrunn Nango inndrar i sine prosjekter. Han inkluderer gjerne folk med spesiell fagkunnskap, for eksempel når det gjelder håndverkstradisjoner, mat eller forvaltning, og han har et stort nettverk av kunstnere og institusjoner som han samarbeider med. Det samiske fungerer på denne måten som en plattform eller et ståsted som en rekke problemstillinger kan diskuteres ut fra.

I arbeidet med *European Everything* ble det for eksempel viktig for Nango å opponere mot det han opplevde ble forventet av han som samisk kunstner og som urfolkskunstner, og han valgte i prosjektet å legge vekt på romkultur, elektronisk baserte kunstuttrykk og den pågående flyktningkrisen. Tidligere har kulturviter Thomas Kintel vært inne på at Nango representerer en generasjon samiske kunstnere som ikke er opptatt av å fastholde essensielle størrelser. I forbindelse med et prosjekt Nango gjorde på det kunstnerdrevne visningsstedet Knipsu i Bergen i 2012, skrev Kintel: «Joar er av en generasjon kunstnere med samisk bakgrunn som for lengst har innsett at det ikke finnes essensielle størrelser. Her har verken kunstverket eller for den del 'same' noen essens. Fraværet av tradisjoner, innføring av livsstil, og (valg)frihet fra tradisjon, representerer en poststrukturalistisk kritikk mot essens.»<sup>147</sup> Kintels karakteristikk stemmer delvis, men Nango er likevel opptatt av at det finnes noen trekk ved samisk kultur som står støtt og som han ikke er redd for å vise frem, så som

---

146 Denne teksten baserer seg på to intervjuer med Joar Nango gjort av Hanne Hammer Stien. Det første intervjuet ble gjort i Harstad 27.6.2018. Det andre intervjuet ble gjort i Tromsø 2.10.2018. I tillegg er enkelte spørsmål fulgt opp per mail.

147 Kintel 2012.

reinen, lavvoen og joiken. Det skjer likevel hele tiden en form for forhandling av disse symbolske og materielle og immaterielle størrelsene i alle hans prosjekter. De romlige konstruksjonene og sosiale situasjonene han iscenesatte til documenta 14, pendlet for eksempel hele tiden mellom å gi publikum mulighet til å bekrefte stereotypiske ideer om at samisk kultur utelukkende forholder seg til naturmaterialer, for eksempel ved å gi reinskinn og tre en sentral rolle i den romlige konstruksjonen, og på den andre siden utfordre denne ideen, for eksempel ved å inkludere plastmaterialer og neon i installasjonen.<sup>148</sup>

Allerede måneder før åpningen av documenta 14 tok Nango fatt på den lange reisen i bil fra Tromsø til Aten sammen med sin faste samarbeidspartner, arkitekten og kunstneren Håvard Arnhoff. Underveis på reisen, som gikk i motsatt retning av reiseruten mange flyktninger følger gjennom Europa, tilbrakte han blant annet en periode sammen med romfolk i Transilvania i Romania.<sup>149</sup> Mennesker han møtte på veien, materialer han samlet inn og dokumenter fra reisen ble siden innlemmet i utstillingsdelen av prosjektet, både i Aten og i Kassel. Slik ble reisen en form for feltarbeid som inngikk i den kunstneriske prosessen, og det å reise, eller å forflytte seg, ble et gjentakende motiv i prosjektet, for eksempel i et videoarbeid som baserer seg på dokumentasjon fra reisen.<sup>150</sup>

Vel fremme i Aten etablerte Nango det han selv karakteriserte som et atelier i en skraphandel i ytterkant av byen, like i nærheten av et område der mange flyktninger oppholder seg i improviserte leirer, og der romfolk har etablert bosettinger. I skraphandelen arbeidet han sammen med sine samarbeidspartnere med å sette sammen ulike materialer til skulpturer og andre elementer som siden ble installert i det som utstillingsteksten beskriver som en mobil scene der en rekke annonserte og uannonserte hendelser fant sted. For eksempel opptrådte Uyarakq + Tarrak med rap og Wimme Saari med joik.<sup>151</sup> Den mobile scenen, som først ble plassert i atriet på musikkonservatoriet i Aten (Odeion), ble senere flyttet til glasspaviljongene på Kurt-Schumacher-Strasse i Kassel, før den til sist ble pakket ned og kjørt tilbake til Tromsø.

Dagen etter den offisielle åpningen lagde Nango et eget arrangement på skraphandelen, som ikke inngikk i det offisielle documenta-programmet. Arrangementet bestod av et fyldig program med både mat, performance og musikk. I Kassel videreførte han den opportunistiske nerven som dette arrangementet hadde, ved å annonsere events på Facebook-siden til *Euro-*

---

148 Baglo og Stien 2018, s. 183.

149 Nango og Hopkins 2017, s. 171–174.

150 Videoarbeidet ble laget av Nango i samarbeid med kunstner Tanya Busse og forfatter Sigbjørn Skåden. Busse hadde ansvar for det filmatiske, mens Skådens tekst fungerte som en form for *voiceover*.

151 Hopkins 2017.

*pean Everything* som ikke inngikk i det ordinære programmet til documenta 14. Det ble arrangert både klubbkvelder og ulike workshops og foredrag, og prosjektet så etter hvert ut til å leve sitt eget liv på yttersiden av documentas infrastruktur. Nango forklarer at han generelt er opptatt av å bryte med polariserende strukturer:

Jeg har en draging mot det å utvide begreper, og bryte med polariseringsmekanismer som vi i vår begrensede språklige kommunikasjon hele tiden skaper. Det gjorde jeg også i Athen. Documenta-maskinen la til rette for visse fortellinger – for jeg var jo der hele tiden – og så de forskjellige utstillingsarenaene vokse fram, og det tegnet seg jo et ganske tydelig bilde av noe som var beste-vestkant-aktig. Da prøvde jeg å dra det litt ut, dra litt øst. Det liker jeg å gjøre.

Ved å operere på grensen mellom institusjonelle og mer frie strukturer har Nango klart å skape seg en dobbel posisjon som gjør det mulig for han å inn-dra miljøer som ellers føler seg fremmed overfor kunsten, eller som kunsten føler seg fremmed overfor.

## Girjegompi

For å eksemplifisere hvordan Nangos prosjekter fra begynnelsen kan ta form, skal vi i det videre se nærmere på et av hans prosjekter som hadde oppstart under FINN i juni 2018, hvor Nango var festspillprofil. Her rigget Nango seg til på et lager på kaien i Harstad, som fungerte både som atelier, verksted, visningsrom og som en slags scene. I dette lageret jobbet han i en ukes tid sammen med andre kunstnere og håndverkere med å bygge det han selv kaller en *Girjegompi*. En *gompi* er en «transportabel gjeterhytte», mens *girje* betyr «bok» på samisk. Girjegompi kan altså oversettes til bokhytte. Vi skal komme tilbake til Nangos Girjegompi etter hvert, men først litt mer om bakgrunnen for prosjektet.

Den opprinnelige ideen Nango hadde til FINN, var å etablere et samisk arkitektforbund. Han forklarer:

Jeg hadde akkurat oppdaget at det finnes åtte samiske arkitekter, og jeg ønsket å samle dem til et stiftelsesmøte. Etter hvert følte jeg at ideen om samisk arkitektforbund ble for anstrengt, det følte rett og slett ikke rett å skulle være forente i en fagorganisasjon. Jeg bestemte meg derfor for å bruke anledningen til å legge til rette for et første møtepunkt, en slags blikjent seanse. Det handlet om å skape et åpent rom for samisk arkitektur, som ikke kun var for samer, men som inkluderte alle som har kompetanse på samisk arkitektur, som kunsthistoriker Elin Haugdal og arkitekten bak Sâmediggi (Sametinget), Stein Halvorsen.

Diskusjonen rundt Sámi Girječálliid Searvi. (Samisk Forfatterforening) årsmøte våren 2018, og vedtaket om at det kun er samiskspråklige utgivelser som kvalifiserer for medlemskap i forfatterforeningen, påvirket Nangos beslutning om å inkludere ikke-samer i samtalen.<sup>152</sup> Han forteller at han opplevde ønsket om å fremme kunnskapsutveksling og bygge kompetanse om samisk arkitektur, som uforenelig med å etablere prinsipper om ekskludering basert på språkkunnskaper eller etnisk tilhørighet. «Jeg er jo selv halvsame, ettersom moren min er norsk. Det kjennes vanskelig ut for meg å ikke også erkjenne denne delen av min egen identitet.» I stedet for et stiftelsesmøte bestemte Nango seg derfor for å invitere utvalgte fagfolk til et endagsseminar om samisk arkitektur.<sup>153</sup> Seminaret var åpent for publikum, men Nango var først og fremst opptatt av at de inviterte deltagerne skulle få anledning til å treffes for å diskutere samisk arkitektur på faglig grunnlag. Lageret på kaien i Harstad, der byggingen av Girjegompjen foregikk, fungerte som ramme for seminaret, og i etterkant fant det også sted en rekke improviserte hendelser her.

Under FINN var nokså mange direkte deltagende i byggingen av Girjegompjen. Håvard Arnhoff stod for installeringen av rommet i kailageret og byggingen av selve gompjen sammen med Ole Thomas Nilut fra Beaivváš (Det samiske nasjonalteateret) og Kjetil Somby fra Sámi Dáiddaguovddáš. Kunstneren Anders Sunna stod for det Nango beskriver som en «freske», malt i taket og på veggene i gompjen. Doujáren (en som lager duodji, samisk håndverk og kunsthåndverk) Katarina Spiik Skum sydde trekk til sengen inne i gompjen, mens de nyutdannede arkitektene Magnus Antaris Tuolja og Grete Johanna Minde sammen med Nango i etterkant av arkitekturseminaret improviserte frem en lampe av okselær. Byggeprosjektet fikk på denne måten en performativ funksjon, som publikum både kunne iakta på avstand og aktivt delta i. Både under seminaret og senere inngikk maten og drikken som ble servert, og den grafiske designen i den helhetlige opplevelsen. Nango kommenterer dette:

Jeg er veldig interessert i å bringe mat inn i den sosiale situasjonen. Litt på samme måte som med musikk eller grafiske uttrykk, og da liker jeg at det kan ha en kreativ og spontan karakter. På seminaret hadde vi en fantastisk kokk som heter Maret Ravna Buljo. Hun serverte en femretters meny basert på alle ressursene i nærmiljøet hennes. Hun driver jo med rein så det var for eksempel et par reinretter. Det skapte en veldig kul energi, synes jeg. I alle pausene kom det flytende skulpturelle retter.

152 Forfatter og fotograf Susanne Hætta gikk i *Nordlys* ut og kritiserte Sámi Girječálliid Searvi for det hun beskrev som et «ekskluderende vedtak». Se Hætta 2018 og Lande 2018.

153 Medvirkende på seminaret var Nango, Elisabeth Utsi Gaup, høyskolelektor i pedagogikk ved Sámi allaskuvla, Elin Haugdal, professor i kunsthistorie ved UiT Norges arktiske universitet, Ole Henrik Einejord fra Code arkitekter, arkitekt Stein Halvorsen og arkitekt Lars Sundström.

Nango beskriver ikke bare maten som ble laget til seminaret som en form for skulptur; gjennomgående anvender han *sosial skulptur* når han beskriver Girjegompjen. I det neste avsnittet skal vi se nærmere på hva som ligger i Nangos bruk av begrepet.

## Sosial skulptur

Selv om sosial skulptur knytter an til den tyske konseptkunstneren Joseph Beuys (1921–1986) og fluxusbevegelsen, vektlegger ikke Nango denne forbindelsen. Han utdyper dette:

Beuys er en skikkelse som på sin tid var en spennende kunstner og jeg synes mye av det han har gjort har en form for relevans også i dag. Men samtidig føler jeg at han tilhører fortiden. Det er noe med måten han plasserer seg selv på, i midten og på toppen av prosesser og situasjoner.<sup>154</sup>

Til grunn for Joseph Beuys' tenkning om kunst ligger den østerrikske filosofen Rudolf Steiners ideer om kreativitetens rolle for enkeltindividet og for samfunnet.<sup>155</sup> Overordnet var Beuys opptatt av at kunst har potensial til å transformere og til og med revolusjonere samfunnet. På 1960-tallet begynte han å utforske sosial skulptur som konsept ved å anvende spesifikke gjenstander og materialer i sine verk, som fett og filt. Senere, på 1970- og -80-tallet, fokuserte han på hvordan kunstnerisk aktivitet, for eksempel performance, kunne stimulere til samtaler og diskusjoner.<sup>156</sup> Beuys var alltid tydelig til stede i sine prosjekter som *auteur*; han bidro på ulike måter til mytedannelse omkring egen person, og orkestrerte kunstprosjektene sine nøye. I motsetning til Beuys trer Nango ofte tilbake og lar andre ta plass; ofte er det samarbeidspartnerne hans, menneskelige eller ikke-menneskelige, som får komme til syne og bli hørt, eller de styrer produksjonen i mer eller mindre grad. På den måten fungerer Nango mer som en *relasjonsfasilitator* eller kurator, han legger til rette for at noe uforutbestemt kan skje, og det sosiomaterielle fremstår her som Nangos kunstneriske materiale. Den uttalte utopiske og revolusjonære tenkningen til Beuys er også fraværende i Nangos kunstprosjekter, selv om de ideene om demokrati og horisontalitet som ligger til grunn for Nangos prosjekter, har resonans i den bakenforliggende filosofien for Beuys' tenkning.

Nangos forsøk på å likestille seg selv med sine samarbeidspartnere, fokuset på publikumsdeltagelse, avvísningen av kategorier og sjangre og

---

154 Mailutveksling med Hanne Hammer Stien 27.11.2018.

155 Jordan 2017, s. 38–49.

156 Jordan 2017, s. 57.

anvendelsen av offentlig rom knytter – slik vi ser det – i større grad kunstpraksisen til det kunstner og kunstteoretiker Suzanne Lacy kaller *new genre public art*.<sup>157</sup> Med dette begrepet sikter Lacy til en ny type kunst i offentlige rom som vokste frem i USA på 1980- og -90-tallet, og som både knytter seg til tidligere avantgardebevegelser og til institusjonskritikken, men som til forskjell fra disse bevegelsene hovedsakelig er basert på innsatsen til en rekke enkeltstående og mer marginaliserte kunstnere.<sup>158</sup> Ved å vende seg vekk fra en tradisjonell idé om offentlig kunst, som skulpturer på sokler, tok disse kunstnerne i bruk offentlige rom på en ny måte, og de vendte, i motsetning til modernistene, oppmerksomheten mot et bredt og mangfoldig publikum. De brukte tradisjonelle og utradisjonelle medier om hverandre, og det sosiale og politiske engasjementet, som ulike former for aktivisme, ble for dem et kunstnerisk språk i seg selv. Kunsten reflekterte i varierende grad aktuelle saker i tiden, enten det var snakk om miljøvern, rasepolitikk, hjemløshet, aldring eller kulturell identitet, men viktigst var det likevel at temaene som ble tatt opp, ble opplevd som relevante for det involverte publikummets liv.

Lacy begrunner fremveksten av «new genre public art» i USA med forhold som økende rasediskriminering og vold, konservatismens fremvekst, feminismens tilbakegang, kulturell sensur og en opplevelse av at det eksisterte en krisetilstand innenfor miljø og helse. Eksponentene for denne kunsten søkte konsensus ved å utfordre et eurosentrisk verdenssyn og engasjere seg i samfunnet over tid gjennom blant annet å ta ansvar for de relasjonene de etablerte.<sup>159</sup> Slik banet de vei for en ny form for offentlig kunst som Nangos kunstprosjekter kan ses i relasjon til. Den kulturhistoriske og antropologisk orienterte interessen for sosiomaterielle praksiser er likevel mer fremtredende i Nangos kunstprosjekter, og når han aktualiserer håndverksmetoder i sine prosjekter, er det som noe mer enn en sosial strategi. Her skiller Nangos prosjekt seg også fra deler av den relasjonelle kunsten med europeisk opphav, ofte knyttet til begrepet *relasjonell estetikk*, fordi han har fokus på materialer og håndverkstradisjoner i seg selv.

Sett i relasjon til Beuys' forståelse av sosial skulptur og Lacys beskrivelse av «new genre public art» blir det viktig å fremheve at sosial skulptur for Nango først og fremst knytter seg til en særlig forståelse av det sosiomaterielle som kunstnerisk materiale, der det materielle og det sosiale fremstår som to sider av samme sak. Håndverkspraksiser anvendes ikke i denne sammenhengen for å iverksette det sosiale, men de forstås på forhånd som en sosial praksis. Det sosiale og det materielle påvirkes således gjensidig, og det

---

157 Lacy 1996, s. 19–47.

158 Lacy 1996, s. 28.

159 Lacy 1996, s. 31–33.

påvirker igjen det identitetspolitiske; jamfør Rancières idé om forholdet mellom estetikken og politikken. Fokuset på det sosiomaterielle og det formalestetiske hos Nango kan ses i sammenheng med en generell nymaterialistisk og formalestetisk tendens i samtidskunsten. Likevel står han i en særstilling fordi han hele tiden vender seg vekk fra kunstfeltets hvite kube og stadig insisterer på å bevege seg ut av kunstfeltet og over i andre felt.

Som sosial skulptur har Girjegompi-prosjektet flere lag. Byggingen av gompjen utgjorde for det første et omdreiningspunkt for det som hendte på lageret i Harstad. For det andre inngår Girjegompjen i en rekke forskjellige sosiale sammenhenger når den nå har startet sin vandring rundt i Sápmi og verden. Etter å ha vandret til de samiske festivalene i løpet av festivalsesongen 2019–2020 (for eksempel påskefestivalen i Kárášjohka, Riddu Riddu i Mann-dalen og Márkomeannu i Skånland) inngår arkitekturbiblioteket nå i utstillingen Ábadakone på National Gallery of Canada i Ottawa (denne gangen uten gompjen). Tanken er at gompjen på de stedene den besøker, skal iverksette og holde i liv den pågående samtalen om samisk arkitektur. Nango fremhever i den forbindelse at Girjegompjen skriver seg inn i en lang tradisjon for bokbusser i Sápmi, noe som er en tilpasning til det nomadiske levesettet som spesielt reindriftssamer har. Bøkene som inngår i gompjen, har Nango selv samlet inn det siste tiåret, og omhandler blant annet filosofi, rettighetsspørsmål og mer konkrete kilder, som for eksempel Ernst Mankers kartlegging av samisk byggeskikk. «Det skal både være politisk og pragmatisk», utdyper Nango, «for det er det arkitektur er».

Materialene Nango tar i bruk, flyter gjerne fra det ene prosjektet til det andre, inntar nye former og inngår i nye sammenhenger med både mennesker og ting. Oksehuden Nango hadde med seg fra arbeidet med *European Everything*, ble i forbindelse med byggingen av Girjegompjen til en lampe. Flyten av materialer innenfor Nangos kunstnerskap gjør det også ofte vanskelig for han å passe inn i en museal setting og å selge kunsten. Nango utdyper: «Det har vært store institusjoner som har tatt kontakt for å ville kjøpe verk, men det har jo bare kollapset helt fordi jeg ikke vet hva som kan selges».

Et begrep Nango ofte anvender, og som gjøres relevant i denne sammenhengen, er *samisk improvisasjonskompetanse*. Den avhenger nettopp av at materialer og gjenstander ikke fikseres, men stadig inngår i nye sammenhenger, som en form for materiell og tinglig økologi.<sup>160</sup> Her konvergerer Nangos prosjekt med antropolog Tim Ingolds forslag til en ny materialøkologisk tenkning som fokuserer på materialenes påvirkning på formgivningsprosesser. Han skriver:

---

160 Nango og Hopkins 2017, s. 171; Nango 2014; Nango og Figenschou 2014.

In a world of materials, nothing is ever finished: ‘everything may be something, but something is always on the way to becoming something else’ [...]. They carry on, overtaking the formal destinations that, at one time or another, have been assigned to them. From an object-centered perspective, this carrying on is commonly rendered as recycling [...]. From a materials-centered perspective, however, it is part of life. And to focus on the life of materials is to prioritize the processes of production, in the sense outlined above, over those of consumption.<sup>161</sup>

Det materialøkologiske perspektivet gir oss ikke bare en mulighet til å gjen-tenke gjenstandsmessighet som sådan, men det utfordrer ideen om kunstens autonomi og forståelsen av kunstverket som et resultat av en kontrollerbar og avsluttet prosess.

## En utvidelse av duodji-begrepet

Allerede som student var Nango opptatt av temporære strukturer og samisk arkitektur, eller det han også benevner som samiske bygningstypologier. Hans valg av begreper, og ideen om å typologisere arkitekturen, viser at han har både en kulturhistorisk interesse og -tilnærming. Diplomoppgaven til Nango gikk ut på å produsere en periodisk fanzine om samisk arkitektur. Den kom i løpet av studieperioden ut i tre utgaver under tittelen *Sámi Huksendáidda: the Fanzine*. Fanzinen samlet både dokumentasjon, nyprodusert tekst og mer utadrettet formidling. Gjennom arbeidet med fanzinen ble Nango kjent med det samiske billedkunstmiljøet. Det var her han opplevde at identitetsdiskusjonen som interesserte han, pågikk. Synnøve Persen, Geir Tore Holm og Hans Ragnar Mathisen var viktige inspiratorer tidlig i karrieren.

Til tross for at mange samiske kunstnere nettopp kjennetegnes av at de jobber på tvers av sjangre og felt, så som nettopp nevnte Persen og Nils-Aslak Valkeapää, er Nango opptatt av at det ikke var hos de samiske kunstnerne han fant veien inn til sin egen kunstpraksis. Det er i stedet egenskaper ved den samiske arkitekturen, slik Nango ser det, som setter premissene for det som kan beskrives som hans kunstneriske metode. Han sier:

Jeg tror min fascinasjon for disse små, samiske bygningstypologiene, *njal-laen* og *gumpien* blant annet, og *lavvuen*, er ganske intuitiv. Jeg synes de er ekstremt vakre som former, og jeg liker godt det kompakte, geometriske og skulpturelle ved dem. *Njallaen*, som mange kjenner som et oppbe-

---

161 Ingold 2012, s. 435.



varingsrom på styler, er for eksempel for meg noe av det vakreste som finnes i nordisk byggeskikk. Jeg er også tiltrukket av den ydmykheten som finnes, spesielt det med fotavtrykket. *Njallaen* er liksom ikke fundamentert på noe måte, men den trår forsiktig i landskapet. Du ser nesten alltid at de gamle bygningstypologiene har blitt til på premisser av stedet, og de materialene som er tilgjengelige der, eller vær- og vind-forhold.

Verdiene Nango leser ut av den samiske arkitekturen, videreføres i kunstprosjektene hans, der form, materialkunnskap, sosiale relasjoner, stedssensitivitet og det nomadiske er sentrale stikkord. Han er opptatt av enkelt å kunne ta seg fra sted til sted på samme måte som reindriftssamer som flytter med reinflokken sin fra innlandet til kysten tidlig på våren, og deretter flytter med reinflokken tilbake til innlandet tidlig på høsten. Nango forklarer:

Jeg er jo veldig opptatt av materialitet. Jeg har en slags palett, eller en verktøykasse, et sett med verdifulle materialer som jeg er veldig glad i og som jeg tar med meg når jeg gjør installasjoner. Det meste av det passer inn i bilen som jeg bruker. Jeg tenker på at det er en veldig fin og organisk logikk i akkurat det, at jeg har 40 reinskinn i garasjen, også tar jeg dem med meg hvis det passer seg. Jeg tenker på det som å videreføre ideen om det nomadiske. At det ligger tett opp til livet i *lavvu*, og det livet har jo handlet om at du for eksempel tar med deg lavvuduken og grunnstengene, også reiser du til et nytt bosted og lar en del av bostrukturen være igjen på stedet, for det vet du at du kan finne nye materialer på det stedet du kommer til.

Overordnet knytter Nango samiske arkitektur til *duodji*.<sup>162</sup> Kort fortalt anvendes begrepet til å snakke om mangfoldige og sammensatte praksiser, sosial og spirituell aktivitet, fra å samle inn materialer til prosesser som involverer samisk epistemologi og trossystemer.<sup>163</sup> *Duodji* rommer både produksjonen av en gjenstand og gjenstanden selv. Nango på sin side er mest opptatt av *duodji* som en forståelseshorisont, en måte å være i verden på. Han utdyper dette:

Jeg prøver å dra litt i *duodjibegrepet*. Jeg føler at det fort blir et objekt- og varefokus når det gjelder *duodji*. Mens for meg, min far er jo *duojár*, er det prosessen med innsamlingen av materialer og bearbeiding av materialer,

---

162 Norwegian Crafts startet i 2018 opp en undersøkelse av *duodji*-begrepet med Joar Nango og Nordnorsk Kunstmuseum som samarbeidspartnere, se <https://www.norwegiancrafts.no/projects/pop-up-in-tromso>

163 Se for eksempel Guttorm 2017.

og nærheten til material og natur, det er det som er *duodji* for meg. Jeg tenker det er fint å tenke på tingene som ligger bak og ligger dypere.<sup>164</sup>

Det er likevel ikke til å komme bort fra at diskusjonen omkring *duodji* også handler om rettigheter og identitet. Kunsthistoriker Charlotte Bydler spør om *duodji* bør defineres som en innebygd og ekskluderende samisk praksis for samiske kunstnere eller som en dekolonialisert *creolised commons*, åpen og tilgjengelig for alle.<sup>165</sup> Ved å referere til poet, forfatter og filosof Édouard Glissant etablerer Bydler et skille mellom en tilnærming til tradisjon som vektlegger økonomiske rettigheter, og en tilnærming til tradisjon som vektlegger relasjoner og tilhørighet eller forankring.<sup>166</sup> *Commons* anvendes i denne sammenhengen verken for å vise til ekskluderende individuell tilgang og bruk, eller for å referere til at alle har lik bruksrett; i stedet handler det om å legge til rette for en alternativ tilnærming til autentisitet, det Bydler beskriver som *duodjiens poetikk*. For henne fungerer kunstprosjektene til Nango nettopp som eksempel på *duodjiens poetikk* ved å åpne opp for at samiskhet er noe som skapes i relasjoner mellom mennesker, og mellom mennesker og materialer. Slik fremstår *duodji* som en tilgjengelig, felles ressurs som kan deles, et begrep til å tenke med og til å forstå verden ut fra, uten at det betyr at alle har lik bruksrett.<sup>167</sup>

---

164 For mer om Nangos ideer knyttet til *duodji*, se Wiggers 2018.

165 Bydler 2017, s. 145–158.

166 Bydler 2017, s. 150–151; Glissant 2006, s. 125.

167 Baglo og Stien har tidligere anvendt et lignende argument i *Alt eller ingenting: Annerledesgjøren og agens i to (post)koloniale kunstprosjekter*, Baglo og Stien 2018.

## «Selvutslettende» samarbeid: Om Line Anda Dalmar

---

Line Anda Dalmar (f. 1983) velger bevisst å utvikle sitt kunstnerskap gjennom samarbeid som kunstnerisk metode. Vi skal hovedsakelig se nærmere på en del av et flerårig prosjekt der Dalmar sammen med Hilde Frantzen (f. 1982), Nina Bang Larsen (f. 1981) og Kristin Velle-George (f. 1977) utforsker ulike former for samarbeid med mål om å produsere ny kunst. Gruppeutstillingen *Andre premisser* (2018), vist hos Trondheim kunstforening, var et resultat av prosjekt nummer to i denne samarbeidsutforskningen (se illustrasjoner). Den viste kunstverk som ble til ved at de deltagende kunstnerne delte kunnskap om egen kunstnerisk praksis og realiserte nye verk basert på denne delingssituasjonen. Utstillingen utfordret både ideen om kunstnerens autonomi og om kunstens autenticitet, noe som også kom til uttrykk i flere av kritikkene. Prosessen med å sette seg inn i en annen kunstners praksis og samtidig dele egne kunstneriske metoder krevde at Dalmar og de andre kunstnerne dekonstruerte eget kunstnerskap og rekonstruerte seg selv i møtet med den andres praksis. Vi spør: Hvilke erfaringer gav dette samarbeidsprosjektet? Hva var det kunstnerne delte seg imellom? Hvorfor skapte kunstverkene som ble presentert i *Andre premisser*, forvirring og debatt?

Dalmar startet sin kunstutdannelse ved Kunsthøgskolen i Rogaland, og hun kommer fra en familie med flere generasjoner kunstnere. Hun har en B.A. i Fine Arts (2008) fra Kunsthøgskolen i Bergen med fotografi som spesialisering og en M.A. i Fine Arts (2010) fra Konstfack i Stockholm med spesialisering innenfor kunst i det utvidede offentlige rom. Dalmar arbeider prosjektbasert og forklarer at det er ideen, det hun ønsker å uttrykke, som kommer først i hennes kunstneriske arbeidsprosess. Deretter velger hun det mediet som best egner seg til å uttrykke det hun ønsker, til å materialisere ideen, enten det er video, foto, lyd, tegning, tresnitt, skulptur eller installasjon, eller ulike typer intervensjoner og performance. I et av Dalmars mange pågående prosjekt, der ideen er å fange minner, forklarer hun at for tiden foretrekker hun mer langsomme medier fremfor fotografi, som hun tidligere benyttet for å fange øyeblikket:



Installasjonsbilde fra **ANDRE PREMISSE**, 2018. Hilde Frantzen av © Line Anda Dalmar.  
Foto: © Line Anda Dalmar.

På toppen av en tresokkel festet Dalmar et grått tekstil som vekselvis ble blåst opp eller puffet ved hjelp av en blåsebelg på nabosokkelen. Selv om Dalmar forsøkte å leve seg inn i rollen som Frantzen, var det Dalmar som hadde ideen til det «pustende fjellet».



Installasjonsbilde fra **ANDRE PREMISSE**, 2018. Fra venstre: Nina Bang Larsen av © Line Anda Dalmar, Nina Bang Larsen av © Kristin Velle-George, Line Anda Dalmar av © Line Anda Dalmar, og Kristin Velle-George av © Kristin Velle-George. Foto: © Line Anda Dalmar.

*Andre Premisser* veltet om på det som publikum vanligvis forventer av en utstilling, av kunstverk og av kunstnere. Ideen om kunstnerens autonomi og kunstverkets autenticitet ble utfordret. Hva skjer når de fire kunstnerne deler alt de har opparbeidet av erfaring og kunnskap, med hverandre?

Fotografiet har mistet sin funksjon for meg. Jeg tar for mange bilder til at jeg husker de dokumenterte opplevelsene separat. Derfor har jeg tatt i bruk andre medier for å huske, for eksempel tegning og tresnitt. Jeg ser for meg at det er lettere å huske noe jeg har bearbeidet over tid. Foto fungerer som visuelle notater og skisser. Tresnittet blir noe jeg former over tid. Det blir mer en rekonstruksjon av minnet, der jeg selv påvirker og velger hva og hvordan jeg vil huske.<sup>168</sup>

I løpet av sin kunstnerkarriere så langt kan Dalmar vise til utstrakt aktivitet både når det gjelder feltarbeid, nasjonalt og internasjonalt, og produksjon og utstillinger, ofte i samarbeid med andre kunstnere. Et eksempel på tverrfaglig samarbeid er den stedsspesifikke lydinstallasjonen *Skogsmonologer* (2018), der Dalmar samarbeidet med flere lokale forfattere om både tekst og lydopptak av deres høytlesning. Forfatterne bidro dermed vesentlig til å realisere Dalmars ønske om å gi flere trær en stemme i dette kunstprosjektet (se illustrasjon). Dalmar forteller at hun helt siden hun gikk på Kunstsolen i Rogaland har samarbeid med andre kunstnere, og hun ser i ettertid dette som en viktig del av sin kunstneriske utvikling. Hun påpeker at hun gjennom samarbeid utfordrer egne arbeidsmetoder og at hun hele tiden undersøker hva selve samarbeidet tillater henne å gjøre som kunstner. Hun har uttalt at hun aldri starter et nytt samarbeid uten at hun synes det tilfører noe nytt til hennes egen prosess.<sup>169</sup>

## Samarbeid som kunstnerisk metode

Det var i 2016 at Dalmar sammen med Frantzen, Larsen og Velle-George startet det ennå pågående samarbeidsprosjektet med mål om å utforske ulike metoder for kunstnerisk samarbeid. De fire kunstnerne studerte samtidig i Bergen, men spesialiserte seg i ulike medier og teknikker. Nå bor de på ulike steder i landet, noe som bidrar til å forme samarbeidsprosjektet og arbeidsprosessen deres.

Første del av samarbeidsprosjektet ble kalt *Ukjent prosedyre* og ble avsluttet med en utstilling på USF Verftet i Bergen i 2016. Tittelen på utstillingen viste til arbeidsprosessen, som gikk ut på at hver av kunstnerne sendte og mottok hver sine postpakker med materialer fra de andre kunstnernes studio. Det inkluderte påbegynte arbeid, for eksempel i form av skisser og fotografier. Med det ikke-selvvalgte innholdet som utgangspunkt produserte kunstnerne hver for seg nye verk. Deretter møttes kunstnerne til utstillingsmonteringen, og alle verkene ble videreutviklet og installert i fellesskap. Dermed bestod *Ukjent*

---

<sup>168</sup> Windingstad 2018.

<sup>169</sup> Windingstad 2018.



**SKOGSMONOLOGER**, 2018. © Line Anda Dalmar. Foto: © Harald Sævareid.

I Dalmars utendørsinstallasjon av nesten usynlige sensorer og høyttalere gis enkelte trær stemmer som forteller fra deres liv, i det bynære øy- og skogsområdet Søllyst utenfor Stavanger. Dalmar engasjerte flere forfattere som bidro til å gi stemme til noen som normalt ikke høres.

*prosedyre* som helhet av kunst som inkluderte materielle og idémessige deler fra alle de deltagende kunstnerne, og ingen av arbeidene ble signert med verken navn eller tittel. Kunstnerne opplevde selv at vekslingen mellom det individuelle og det kollektive arbeidet skapte dynamikk og drivkraft i prosjektet.

Andre del av samarbeidsprosjektet resulterte i den allerede nevnte utstillingen *Andre premisser*.<sup>170</sup> Kunstnerne arbeidet med utstillingen i ett år, og det hele startet med at de fire kunstnerne møttes fysisk for å utforske hverandres kunstnerskap. Dalmar presenterte seg for de tre andre og viste frem og fortalte om hvordan hun hadde utviklet seg som kunstner, både gjennom verk, ideer, tema, materialer og metoder, og om hva som trigget de forskjellige kunstprosjektene hennes. Poenget med møtet var å åpne dørene fullstendig for hverandres kunstnerskap. Deretter satte de tre andre kunstnerne seg ned sammen og diskuterte Dalmars kunstnerskap uten at hun var til stede, og uten at hun i etterkant fikk lov til å kommentere. Hver av de tre kunstnerne hadde i oppgave å utarbeide et nytt kunstverk ut fra inntrykket de hadde dannet seg av Dalmars kunstnerskap, og denne prosedyren ble gjentatt for hver av kunstnerne. De fire kunstnere dro deretter hver til sitt for å produsere fire arbeider hver til utstillingen. Ett verk skulle representere dem selv, mens de tre øvrige verkene skulle representere de tre andre kunstnerskapene. Dette skulle ikke være en kopi av de andre kunstners verk, men et nytt verk basert på den andres metode, medier og tematikk, et verk som den andre kunstneren kunne ha laget i fremtiden.

Dalmar valgte å vie en avgrenset periode til hver av de tre andre kunstnerne. Hun fant oppgaven svært krevende, men merket seg at relasjonen mellom henne og den andre var med på å påvirke oppgaven. Tekstilkunstner Nina Bang Larsen var den Dalmar kjente minst og dermed ble Larsens estetiske uttrykk førende også for Dalmars verk. Blant annet fikk hun testet ut hvordan det var å arbeide med tekstil, et medium hun vanligvis ikke jobber med. «Jeg prøvde vel egentlig mest å jobbe som Nina Bang Larsen»,<sup>171</sup> forklarte Dalmar. Hun hadde ingen plan for hvordan verket, som til sist ble fire tekstilskulpturer, skulle se ut da hun startet. Utformingen av tekstilskulpturene ble en altopplukende og intuitiv prosess som var både spennende og befriende. Hun kunne arbeide i flere timer i strekk uten å merke at tiden gikk. Prosessen Dalmar beskriver, kan minne om den kunstneriske zen-metoden, der den intuitive kraften og det meditative aspektet ideelt skal være det førende.<sup>172</sup> (Da kunstneren Bill Viola i en periode gikk i lære hos en zen-mester i

---

170 *Andre premisser* ble først vist i Trondheim Kunstforening (2018), deretter i Bryne Kunstforening (2018).

171 Windingstad 2018.

172 Fahr-Becker 2007, s. 10.



Japan, fikk Viola stadig beskjed om at han tenkte og planla for mye. Mesteren bad ham om å gi slipp og bare gjøre.) Resultatet ble fire slangeformede fantasivesener som buktet seg inn og ut av hver sin gjennomhullede hvite sokkel. Tekstilslangenes hode og haletipp var erstattet med underfundige former laget av ulike stoff i forskjellige farger. Felles var at endene dannet en knute eller en abrupt avslutning, som for å hindre disse organiske skulpturenes videre vekst.

Arbeidsprosessen ble ganske annerledes da Dalmar skulle leve seg inn i rollen som Kristin Velle-George, som hun kjente godt fra før. Dalmar valgte å innrede studioet slik Velle-George vanligvis gjør, med stasjoner av forskjellige funne objekter. Hun strevde og var ikke fornøyd med forsøkene, men til slutt valgte Dalmar å støpe seks uthulede, romlige skulpturer, som kunne minne om enkelte av Velle-Georges gipsskulpturer. Ett helt nytt moment ble tilført ved at gipsskulpturene ble fylt med jord og forskjellige planter og montert ved hjelp av nesten usynlige tråder hengende fra taket. Skulpturinstallasjonen fikk navnet *Kristin Velle-George* av Line Anda Dalmar. Tilsvarende ble tittelen på de øvrige verkene navnet til kunstneren verket skulle representere, deriblant Dalmars *Dragsug*<sup>173</sup> som for anledningen fikk tittelen *Line Anda Dalmar* av Line Anda Dalmar. Hun valgte den monumentale havbølgetegningen med tittelen *Dragsug* (2017) til å representere eget kunstnerskap i utstillingen. Det ukontrollerbare ved naturen er forsøkt fanget gjennom å rette søkelyset mot havets bølger som representerer et landskap i kontinuerlig forandring. Fotografier dannet skissen som ble overført til det omtrent ti meter lange arket. Uttrykket ble radikalt forandret, og oppskaleringen og overføringen til det langsomme tegnemediet rettet oppmerksomheten mot selve prosessen.

## Utstilling med andre premisser

Kunstnerisk leder ved Trondhjems Kunstforening, Rebeka Helena Blikstad, forklarer at hun så utstillingen *Andre premisser* som en øvelse i å se verden gjennom andres øyne. «Dette trenger vi mer av i dagens samfunn. Utstillingen er et felles prosjekt med flere kunstnere som har satt seg inn i hverandres kunst og skaper verk som om de var den andre.»<sup>174</sup> Blikstad poengterer at selv om kunstnere ofte samarbeider, er det svært sjelden at kunstnere gjør noe som dette. Hva er det i så fall som gjør akkurat dette samarbeidet distinkt? Det er naturlig at kunstnere inspireres av hverandres arbeider, og i enkelte tilfeller kan det se ut som om de delvis kopierer andres kunstverk.

---

173 Havbølgetegningen *Dragsug* (2017) representerte Dalmar i *Andre premisser*-utstillingen da den ble satt opp i Bryne Kunstforening samme år.

174 Storvik 2018.

Det finnes eksempler på at kunstnere tar inn kunststudenter, som for eksempel Henri Matisse som gjennom sin skole i Paris fra rundt 1910 gav navnet til en kunstnergenerasjon av Matisse-elever i Norge. Matisse var kjent for å irritere seg over elever som åpenlyst malte bilder som kunne oppfattes som å ligge nær hans eget kunstneriske uttrykk. Poenget hans var at hver kunstner måtte utvikle sitt eget særegne uttrykk. I samarbeidsprosjektet *Andre premisser* er det fire selvstendige og likeverdige kunstnere som frivillig åpner for og deler sine opparbeidede erfaringer og kunnskaper. De utfordres til å sprengre grenser ved å sette seg inn i rollen til de andre kunstnerne og skape noe nytt som de andre kunne ha laget, men ennå ikke har laget.

Gruppen i *Andre premisser* skiller seg på flere måter fra de fleste andre kunstnerkollektiver. I kunstnerkollektivet *Svartjord*, for eksempel, signerer de tre kunstnerne Siren Elise Dversnes Dahle, Yola Maria Tsohis og Mari Østby Kjöll under kollektivets navn og støtter hverandre i deres felles arbeid med arkitektur og romlighet, urbanitet og økologi. Som et kollektiv kommer de styrket ut sammen og får større gjennomføringsevne enn som enkeltkunstnere.<sup>175</sup> Felles for begge gruppene er at de selvorganiserte kunstnerkollektivenes større enhet gir mulighet til å stille ut i store lokaler hos ønskede institusjoner. Mens de fire kunstnerne bak *Andre premisser* kan sees som et prosjektbasert kollektiv, har *Svartjord*-kollektivet et mer permanent preg (dannet i 2014). *Andre premisser* ble ikke startet opp før de fire hadde fått finansiell støtte til gjennomføring av prosjektet og avtalt tid og sted for utstilling. I dette prosjektet deler de egne erfaringer med hverandre og samarbeider for å løfte hverandre som kunstnere. De er i denne sammenheng også kuratorer og får dermed som kunstnere mer definisjonsmakt, og benytter utstillingen som et slags eksperiment. I *Andre premisser* tvinger de fire kunstnerne seg selv inn i nye roller, som en annen kunstner, for en kort og intens periode. De tilfører noe nytt og uvanlig til publikum og skaper debatt. Det er ikke bare de fire kunstnerne som i dette prosjektet blir utfordret til å arbeide på nye måter, også publikum blir utfordret.

Mottakelsen av *Andre premisser* blant kunstkritikerne var preget av både interesse, forvirring og skepsis, men viste også forståelse for at prosessen i forkant av utstillingen gav et fruktbart erkjennelsesmessig potensial for kunstnerne. Gustav S. Borgersen i *ArtScene Trondheim* mener at utstillingsteksten pirrer nysgjerrigheten. Han viser til at kunstnerne sier at «[n]oe av det verste man kan tenke seg som kunstner, er å bli kopiert av andre, eller å ubevisst lage noe som ligner på noen andres arbeider».<sup>176</sup> Kunstkritikeren spør seg hva som skjer når man etter beste evne forsøker å «være» en annen kunstner,

---

175 Adamsrød 2018, s. 8.

176 Borgersen 2018.

fullt og helt. Forvirringen oppstår idet Borgersen mener han har funnet de fire originale verkene, blant annet *Line Anda Dalmar* av Line Anda Dalmar som han forventer er utgangspunktet for de tre andre kunstneres verk med tittelen *Line Anda Dalmar*. Han er ikke klar over at de tre andre kunstnerne ikke ante hvilket kunstverk Dalmar kom til å stille ut. Borgersen skriver:

Ett verk skal etterlates av hver enkelt kunstner, som en «original», en mal eller pekepinn for de andre. [...] Her gjenkjennes elementer av det ene i det andre. Materialer, farger og teknikker florerer i så mange variasjoner og forskjellige kombinasjoner at det er nærmest umulig å kartlegge utstillingen – selv etter å ha klarlagt hvilke fire verker som er «det originale» de andre har forholdt seg til.<sup>177</sup>

Borgersen gir til slutt opp å finne sammenhenger, og konstaterer at utstillingen «definitivt vil stå som en av vårens mest mangfoldige». Utstillingen får Borgersen til å reflektere over kompleksiteten i kunstnerisk metode: «som en konstant vekslende, høyst individuell kombinasjon av flere faktorer; som materialvalg, fremgangsmåte, teknikk, tematikk og forhåndsplanlegging eller improvisasjon.» Han konkluderer: «Usikkerheten min bunner i to erkjennelser: Måten verkene liksom fremstår som lukkede for meg – som vel utførte øvelser uten fortsettelse – og det manglende avtrykket etter en kuratorisk hånd.»<sup>178</sup> Borgersen røper at utstillingen gjør ham usikker og at han savner det kuratorer vanligvis tilfører utstillinger, slik som sammenhenger mellom verk, tematisering og forklarende grep. Selv om utstillingsteksten forklarte det konseptuelle ved utstillingen, ble det vanskelig å finne de forventede likhetene i de kunstneriske uttrykkene. Alle de fire kunstnerne er i utgangspunktet multimediale, og det var ikke gitt på forhånd hvilke kunstverk hver av dem kom til å velge for å representere seg selv i *Andre premisser*. Dette reflekterer også at det ikke er lett å sette dagens kunstnere i bås, at de kanskje heller ikke er opptatt av å ha ett gjenkjennelig, særegent uttrykk. Det autentiske kan dermed oppleves som mer utflytende og grenseløst.

Utstillingen *Andre premisser* ble senere vist i Bryne Kunstforening, og den ble da kritisert av Anne Therese Tveita i *Stavanger Aftenblad*. Hun så med interesse på selve prosjektet, men mente at utstillingen var mindre interessant for publikum, utenom at her var enkelte «godbiter innimellom». Hun hevdet at utstillingen rommet en samling verk som manglet autentisitet og troverdighet.

---

177 Ibid.

178 Ibid.

Å finne den enkelte kunstners fingeravtrykk i de ferdigstilte verkene er vanskelig, og kanskje er det heller ikke påkrevd i nettopp denne sammenheng. Like fullt er det om ikke annet ønskelig med en opplevelse av en sterkere tilhørighet til det endelige produktet. Uten denne blir det heller ingen umiddelbar sammenheng i utstillingen som, før man møysommelig får nøstet opp i trådene, fremstår som et sammensurium av tegning, foto, maleri, installasjon, tekstil- og troldeigskulptur m.m.<sup>179</sup>

De to kritikkene viser at kunstnerne med *Andre premisser* veltet om på det som vanligvis forventes av en utstilling, av kunstverk og av kunstnere. Det er spesielt ideen om kunstnerens autonomi og kunstverkets autentisitet som gjør det vanskelig for kritikerne å forholde seg til utstillingen.

Felles for kritikerne er at de stiller spørsmål ved kunstverkenes autentisitet. Men hvorfor er det så viktig å vite akkurat hvem som har laget et kunstverk? Etter at Roland Barthes skrev om «forfatterens død», problematiseres betydningen av verkets opprinnelse og viser til at det er en historisk konstruksjon at forfatteren/kunstnerens bakgrunn har betydning for tolkning av kunstverket. Barthes argumenterer for at betydningsdannelsen skjer i selve møtet med verket, og at betrakteren inngår i skapelsen av verket. Kunstverket lever gjennom nye prosesser som skjer når betrakteren møter verket. Utstillingen kan derfor også sies å utfordre betrakteren til å erkjenne egne tillærte rutiner i møte med kunsten.

Trondheim Kunstforening inviterte i februar 2018 kunsthistoriker Ulla Angkjær Jørgensen ved NTNU og Dalmar – som representant for de fire kunstnerne – til en faglig samtale i Trondhjem Kunstforenings lokaler.<sup>180</sup> Jørgensen mente at kunstnerne i denne prosessen hadde operert som hverandres «Ghost Artists», og spørsmålet omkring kunstens autentisitet ble diskutert. (Eksempelvis kan vi nevne at Peter Paul Rubens hadde mange som jobbet for ham og som malte hans verk ut fra hans skisser.<sup>181</sup> Medhjelperne og lærlingene fungerte dermed som «Ghost Artists», men det var Rubens som signerte maleriene.) Dalmar gjentok at de fire kunstnerne i *Andre premisser* argumenterte for at de ikke hermer,<sup>182</sup> og at hvert av kunstverkene er laget av en autentisk kunstner, selv om metoden, tematikk og materialbruk er inspirert av en annen kunstner. Til *Adresseavisen* forklarer de fire kunstnerne at «siden hver kunstner gjør verkene til sitt eget på en ny måte, blir det ikke snakk om kopiering». Målet var å lage noe den andre kunne ha laget selv i

---

179 Tveita 2018.

180 Paneldebatt om «Ghost Artist»-metoden i Trondhjem Kunstforenings lokaler 14. februar 2018.

181 Kleiner 2010, s. 553.

182 Storvik 2018.

fremtiden, uten å herme etter tidligere verk. Nina Bang Larsen forteller at for henne ble det å måtte bruke andre materialer og å jobbe på nye måter en øyeåpner. Hun innså at det er lett å bli låst i egne rutiner. «Det er en del av meg i alt jeg har laget gjennom dette prosjektet, for det er den eneste måten jeg kan komme inn i arbeidet og få noe gjort», forklarer Velle-George. Utta- lelsen gjenspeiler at det nærmest er umulig å leve seg fullstendig inn i rollen som en annen, og å frigjøre seg fra eget ego.

I forbindelse med det siste verket Dalmar laget og som skulle represen- tere Hilde Frantzens metode, fikk Dalmar hjelp av Børge Larsen til praktisk gjennomføring. På toppen av en tresokkel festet Dalmar et grått tekstil som vekselvis ble blåst opp eller puffet ved at luft ble ført inn via et metallrør som var koblet til nabosokkelen med en blåsebelg som tilsvarende steg og sank (se illustrasjon). Når tekstilformen var fylt med luft, kunne det minne om et fjell, et pustende fjell. Selv om Dalmar forsøkte å leve seg inn i rollen som Frantzen, var det Dalmar som hadde ideen til det «pustende fjellet». Dalmar bestemte hvordan det skulle se ut, tegnet skissene og laget tekstildelen, mens belgdelen og resten av installasjonen ble produsert av Børge Larsen. Dalmar betalte ham for jobben, men verket ble likevel ansett som Dalmars. Ville det da være slik at både Dalmar og Børge Larsen er Frantzens «Ghost Artist»?

## Relasjonsbygging på og utenfor nettet

Dalmar liker ikke å bruke ordene «nettverk» og «nettverksbygging», men snakker heller om å knytte og bygge relasjoner, spille på samme lag og gjøre hverandre gode og ikke gjøre seg selv viktigere enn laget. Å fremme laget som kollektiv. I kjølvannet av samspillet blir en av konsekvensene at man selv vokser og trives og utvikler seg. Dalmar fremhever i samtale med oss at hver gang hun underviser, minner hun kunststudentene på hvor viktig det er å skape gode relasjoner til hverandre i studietiden. Hun argumenterer for at det er medstudentene som vil være deres viktigste fremtidige kolle- gaer, ikke lærerne som har så mange studenter å forholde seg til. Slike råd og holdninger strider mot kunstnermyten som bygger opp om subjektet. Her anbefales en kunstnerisk praksis som går utover subjektet og taler for samarbeid.

Dalmar bruker internett til å finne materialer og ting hun behøver til kunstprosjekter. Dersom hun trenger hjelp til sine prosjekter, bruker hun dem hun allerede kjenner og ber om å få anbefalt noen som kan løse hennes utfordringer. Dalmar påstår at når hun snakker med aktuelle samarbeidspart- nere, oppfatter hun som regel raskt om det er en riktig samarbeidspartner for henne eller ikke. Det sosiale samarbeidet teller, og den sosiale delingen på nettet er et viktig hjelpemiddel.

Dalmar benytter digitale plattformer som Facebook i første rekke for å legge ut arrangement, fortelle om utstillinger som hun selv deltar i, og for å promotere arbeidet sitt. Instagram benytter hun også jevnlig og er der bevisst på å føre opp mange hashtagger. Dalmar fremhever likevel at informasjonen på hennes egen nettside oppleves som det viktigste for hennes arbeid som kunstner. Den har hun selv laget ved hjelp av Squarespace, og hun har også tatt de fleste fotodokumentasjoner selv. Organiseringen på hjemmesiden er enkel, brukervennlig og visuell. Først og fremst viser den foto av Dalmars kunst, men den inkluderer også tekstforklaringer. Dalmar viser til et eksempel der hennes egen nettside viste seg å være viktig. Etter at hun hadde publisert bilder fra sitt arbeid produsert under Kjerringøy Landart Biennale på egen nettside, ble bildene sett av Fotografisk Center i København. De ville vise dokumentasjonen av verket som en del av en større gruppeutstilling. Gruppeutstillingen ble i tillegg vist hos Preus museum i Norge, som valgte å kjøpe inn Dalmars fotografier til sin samling. Nettsiden hjalp henne på denne måten til å promotere sitt arbeid uten at hun la noe særlig energi i det, og illustrerer slik hvordan stadig mer brukervennlig teknologi har åpnet nye muligheter for kunstnere til å synliggjøre kunsten sin på egen hånd. Kan denne selvorganiseringen erstatte tryggheten, oppfølgingen og nettverket som kunstnere inkluderes i ved en fast tilknytning til et veldrevet galleri?

Det vi har sett i dette kapitlet, er blant annet at samarbeidsprosjekt med andre kunstnere (og samsøking om utstillingsmidler) er en mulighet til sammen å ta initiativ til å delta i større kunstutstillinger og samtidig utfordre og utvikle seg selv som samarbeidspartner, kunstner, kurator og debattant. Når utstillingen fremstår som noe uvanlig, slik at både publikum og kritikere blir utfordret, får kunstnerne muligheten til å stå frem i offentligheten på tross av at samarbeidsmetodene nærmest har utslettet kunstneren som selvstendig subjekt. Selv om du som kunstner deler alt du har opparbeidet deg av erfaring og kunnskap, sitter du igjen med mer etterpå.







DEL 2

# Kunstformidling og -presentasjon

---

# Kunstnerisk samarbeid og posisjonering i nord

---

Den siste tiden har vi opplevd en oppblomstring av kunstprosjekter, residenser og andre former for initiativer i Nord-Norge, Sápmi og på Svalbard. Den frie delen av feltet, som fortsatt er lite sammenlignet med andre deler av landet, knytter bånd til nasjonale og internasjonale aktører med interesse før økologi, klimaendringer, ressurskamp og urfolkskunnskap. Flere allerede etablerte institusjoner med lokal, regional og nasjonal forankring ønsker samtidig å posisjonere seg i Nord-Norge, Sápmi og på Svalbard.

I dette kapittelet skal vi ta for oss tre nye initiativer som har blitt etablert i Nord-Norge, Sápmi og på Svalbard etter 2010: utstillingsprosjektet og festivalen *Dark Ecology* (2014–2016), residensordningen, fellesverkstedet og arrangøren Røst AiR (2013), og residensordningen og møtestedet Artica Svalbard (2016). De tre initiativene har forskjellige organisasjonsformer og tilhørighet og opererer med en rekke ulike formidlingsformater. Felles er likevel at de tematiserer klimaendringer og økologi, og at kompleksiteten i prosjektene gjør det vanskelig å avgrense eller kategorisere virksomhetene. Prosjektene er i tillegg lokalt forankret og har en internasjonal agenda, de baserer seg på utstrakt samarbeid mellom en rekke enkeltaktører og institusjoner, og tverrfaglighet ligger til grunn for arbeidet selv om kunstnerisk praksis utgjør kjernen i de tre initiativene. Vi vil se nærmere på hvilke aktører, aktiviteter og former for samarbeid og nettverk som er involvert og ligger til grunn for de tre initiativene. Vi er også opptatt av motivasjonen for etableringene, hvem de involverte partene anser som sitt publikum, og på hvilken måte publikum inndras i og deltar i aktivitetene som produseres, arrangeres, kurateres og formidles. Slik ønsker vi å få øye på nye tendenser og delingsmekanismer når det gjelder kunstnerisk samarbeid og posisjonering på kunstfeltet i nord.

## Institusjonalisering og profesjonalisering

Nord-Norge, Sápmi og Svalbard har i århundrer vært åsted for kunstneriske undersøkelser. Helt fra 1600-tallet har kunstnere gjort landskapene og men-

nesker i nord til motiv, særlig i forbindelse med vitenskapelige ekspedisjoner og tidlig turisme.<sup>183</sup> Med romantikkens naturforståelse ble landskapet i nord en viktig inspirasjonskilde for kunstnere som arbeidet innenfor en vestlig landskapsmaleritradisjon. Det er altså hovedsakelig blikket utenfra som har preget kunst som befatter seg med nord, selv om det også finnes eksempler på kunstnere som har hatt et innenfra-blikk og som virket utover Nord-Norge og Sápmi, så som John Andreas Savio (1902–1938) eller Gunnar Berg (1863–1893).<sup>184</sup> På 1960- og -70-tallet skjedde imidlertid en større endring. Flere kunstnere bosatte seg i Nord-Norge og Sápmi, og en institusjonalisering og profesjonalisering av kunstfeltet tok til. Fremveksten av en særegen nordnorsk identitet og starten på revitaliseringen av samisk kultur bidro til dette.<sup>185</sup> Kunstnerdrevet aktivitet, organisasjonsarbeid og politisk aktivisme stod i denne perioden i høysetet. I 1979 ble Nordnorsk Kunstnersenter i Svolve opprettet av de nordnorske kunstnerorganisasjonene Nord-Norske Bildende Kunstnere (NNBK) og Norske Kunsthåndverkere Nord-Norge (NKNN) som hadde blitt stiftet noen år tidligere. Sámi dáiddačehpiid searvi (Samisk kunstnerforbund) ble stiftet i 1979, blant annet som et resultat av Alta-saken, og organisasjonen fikk opprettet Sámi Dáiddaguovddáš (Samisk senter for samtidskunst) i Kárášjohka i 1986.<sup>186</sup> Parallelt med opprettelsen av kunstnerorganisasjonene og deres institusjoner jobbet mange krefter for å få på plass utdanningsinstitusjoner og flere og bedre visningsrom for både historisk kunst og for samtidskunst i Nord-Norge og Sápmi. Se Kunst i Nord-Norge ble i 1976 etablert som en interesse- og fagorganisasjon for alle visningssteder i Nord-Norge.<sup>187</sup> Tromsø Kunstforening, som har vært i kontinuerlig drift siden 1924, ble påbegynt profesjonalisert på 1980-tallet da Dag Solhjell ble ansatt som den første intendanten i foreningen. Nordnorsk Kunstmuseum i Tromsø ble stiftet i 1985, og holdt i en lengre periode til i Tromsø Kunstforenings lokaler.<sup>188</sup> I 1989 ble kunsthistorie opprettet som fag ved Universitetet i Tromsø.

Selv om det fra 1970-tallet på flere hold har vært arbeidet systematisk med å opprette et Samisk kunstmuseum, har det ennå ikke resultert i noen konkrete planer.<sup>189</sup> Det må likevel påpekes at Sámiid Vuorká-Dávvirat (De samiske samlinger) fra opprettelsen i 1972 har vært virksom innenfor kunst-

---

183 Høydalsnes 2003, s. 43–44.

184 Vi forholder oss hovedsakelig til den norske siden av Sápmi i dette kapittelet, selv om for eksempel Sámi dáiddačehpiid searvi (Samisk kunstnerforbund) ikke forholder seg til norsk grensdragning når det gjelder medlemskap i organisasjonen.

185 Høydalsnes 2003, s. 70; Wold 1994, s. 440–441.

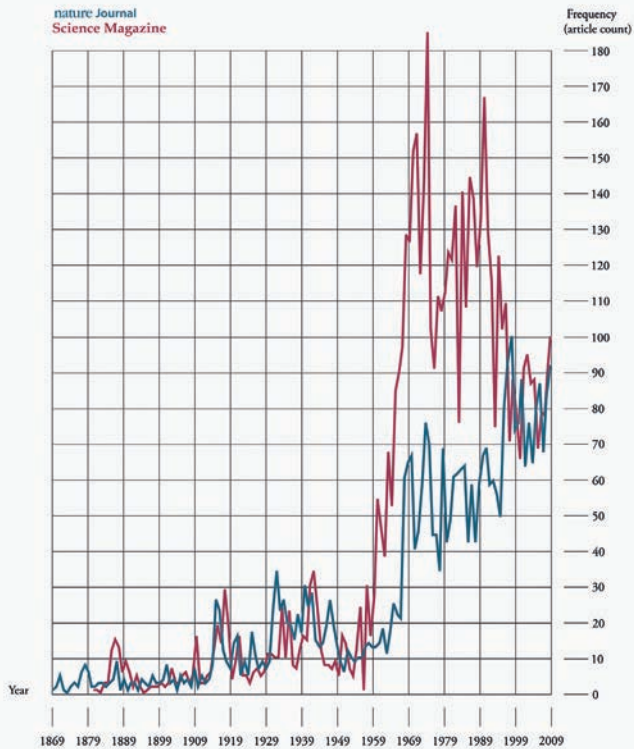
186 Hansen 2004, s. 21–22.

187 Krogh 2017.

188 Aaserud 2006.

189 Snarby 2010.

# Crisis in nature and Science



**WORDS AND YEARS, 2010–2016.** © Toril Johannessen. Foto: © Toril Johannessen.

Toril Johannessen er en av kunstnerne som det siste tiåret har vært opptatt av å undersøke vitenskap gjennom kunst. Etter å ha vært på forskningstokt i Barentshavet i forbindelse med Polart (2010) startet hun arbeidet med serien *Words and Years* (2010–2016). I prosjektet kartla hun spesifikke ord og begreper som er anvendt i vitenskapelige artikler. Resultatet av kartleggingen ble fremstilt grafisk og presentert som silketrykk.

feltet og har produsert en rekke kunstutstillinger som både har vært vist på museet, og som har turnert i inn- og utland. I dag forvaltes en større samling med samisk kunst som går under navnet Sámi Dáiddamágiidna – Samisk Kunstmagasin, kjøpt inn til et fremtidig museum fra 1979, blant annet gjennom Samediggis innkjøpsordning, av Sámiid Vuorká-Dávvirat (SVD inngår i den konsoliderte museumsenheten RidduDuottarMuseat).

Med opprettelsen av biennalen Lofoten internasjonale kunstfestival (LIAF) i 1991 fikk Nord-Norge en institusjon med uttalte internasjonale ambisjoner.<sup>190</sup> Skulpturlandskap Nordland, som pågikk fra 1992 til 1998, utgikk også fra en idé om å ta del i en internasjonal samtale om kunst.<sup>191</sup> Pikene på broen, et kurator- og produsentkollektiv, opprettet i Kirkenes i 1996, etablerte i samme periode et utstrakt samarbeid med russiske aktører.<sup>192</sup> Etter hvert førte det til at Barents Spektakel tok form, en årlig festival som skal bygge kulturelle broer på tvers av reelle og imaginære grenser. Også på Svalbard skjedde det ting på 1990-tallet. Galleri Svalbard ble opprettet i 1995, som en del av Kultur- og fritidsforetak KF i Longyearbyen lokalstyre. Siden 1997 har galleriet også hatt en residensordning. Norske Billedkunstnere (NBK) har også en residensordning på Svalbard, i det de kaller «kunstnerhytta» i Ny-Ålesund. Både Galleri Svalbard og «kunstnerhytta» har vært sentrale for å utvikle kunst- og kulturlivet, spesielt i Longyearbyen, og de har lagt til rette for at kunstnere kan oppholde seg i lengre og kortere tid på Svalbard.

Fra 00-tallet ble det innledet en ny periode med institusjonalisering og profesjonalisering av kunstfeltet i nord. Nordnorsk Kunstmuseum flyttet i 2001 inn i egne lokaler. I 2007 tok Kunstakademiet i Tromsø inn de første studentene, og ikke lenge etter ble de kunstnerdrevne visningsstedene Kurant og Small Projects opprettet i Tromsø.<sup>193</sup> Differensiering som pågikk i denne perioden, gled etter hvert over i en de-differensiering, som spesielt kom til uttrykk gjennom samarbeid mellom forskningsfeltet og kunstfeltet.<sup>194</sup> En serie utstillinger i Tromsø Kunstforening på begynnelsen av 2010-tallet kan fungere et eksempel på dette. PolArt var et samarbeid mellom Tromsø Kunstforening, forskningsnettverket Arctos og Troms fylkeskommunes gjesteatelier ved Tromskysten, der utvalgte kunstnere ble valgt ut til å delta på forskningstokter i havområdene rundt Svalbard og siden presentere arbeidet sitt i en utstilling. Mange av disse arbeidene stiller spørsmål ved vitenskapelige metoder eller undersøker forskningen og forskerens rolle i samfunnet. Toril Johannessens serie med silketrykk *Words and Years* (2010–2016; se illustrasjon) startet med

---

190 Wiström 2015.

191 Se <http://www.skulpturlandskap.no/prosjektet/> (lest 14.12.2018).

192 Se <https://www.pikene.no/> (lest 14.12.2018).

193 Hansen 2017; Veiteberg 2017.

194 Danbolt 2014, s. 203–204.



Fra konferansen **TANKER FRA VERDENS YTTERKANT**, arrangert av OCA i samarbeid med Nordnorsk Kunstmuseum på Kunsthall Svalbard, 2016. Foto: © Herman Dreyer, OCA.

I 2016 arrangerte Office for Contemporary Art i samarbeid med Kunsthall Svalbard konferansen «Tanker fra verdens ytterkant». På programmet stod blant annet en båttur ledet av Norsk Polarinstitutt's internasjonale direktør Kim Holmén, som tematiserte øygruppens rolle når det gjelder å forstå de globale klimaendringene og konsekvensene av disse.

hennes deltagelse i PolArt i 2010. Grafene som fremstilles i serien, baserer seg på forekomsten av ord og begreper i vitenskapelige tidsskrifter og nyhetsmagasiner over tid. For eksempel har hun sett nærmere på bruken av ordet «crisis» i *Nature Journal* and *Science Magazine*, og slik stiller hun spørsmål ved om det vitenskapelige språket er et resultat av «tidsånden».

Fra 2010 har også en rekke nye aktører kommet på banen, og samarbeid på tvers av de allerede etablerte institusjonene har preget kunstfeltet i nord. De nye aktørene har gjerne en rekke ulike interesser, og virker på tvers av sektorer og felt. Et eksempel er The KaviarFactory i Henningsvær, et visningssted for internasjonal samtidskunst åpnet i 2013. Visningsstedet er initiert og drevet av Venke Hoff, som sammen med ektemannen Rolf Hoff i en årrekke har samlet på kunst. Med utgangspunkt i denne samlingen setter Venke Hoff årlig sammen en utstilling som hovedsakelig er åpen for publikum i sommersesongen. Selv om The KaviarFactory er støttet av offentlige ordninger, finansieres selve visningsstedet av private midler og sponsorer. Et annet eksempel er street-art-prosjektet Komafest (2012–2016), initiert av den bergensbaserte street-art-kunstneren Pøbel og produsert i samarbeid med Nordnorsk Kunstnersenter og en rekke lokale aktører, som Varanger Museum og utviklingsselskapet Barents Event.<sup>195</sup> Med Komafest ønsket Pøbel å rette oppmerksomhet mot fraflyttingsproblematikken i nord og revitalisere Vardø som sted gjennom identitetsutvikling. Office for Contemporary Arts (OCA) formidlingsprogram «Tanker fra verdens ytterkant. Perspektiver fra nord» (2015–2017) kan fungere som et tredje eksempel. Fokus for programmet var blant annet nordnorsk kulturhistorie og inkluderte samarbeid med en rekke lokale aktører.<sup>196</sup> Sentrale begreper som blir nevnt i den forbindelse, er Arktis, klimautfordringer og urfolkskunnskap. Programmet har resultert i flere utstillinger, konferanser, seminarer og andre arrangementer som har funnet sted både i Kárášjohka, i Tromsø, i Oslo og andre steder.

Selv om samiske kunstnere har stilt ut internasjonalt siden 1970-tallet, har arbeidet OCA gjorde i forbindelse med at åtte samiske kunstnere deltok i hovedutstillingen på documenta 14, bidratt til å sette samisk kunst på den nasjonale agendaen. Samisk kunst var også et av temaene for den internasjonale konferansen «Tanker fra verdens ytterkant» (se illustrasjon) som ble avholdt på Svalbard kunsthall i 2016, og arrangert i samarbeid mellom OCA og Nordnorsk Kunstmuseum. Kunsthallen er en filial av museet som er samlokalisert med Svalbard Museum. Den åpnet i 2015, blant annet med støtte fra Kulturdepartementet og Sparebank1 Nord-Norges kulturnæringsstif-

195 Se <http://komafest.com/> (lest 14.12.2018) og Hansen 2014, s. 56–58.

196 Se [oca.no/programme/notations/thinking-at-the-edge-of-the-world.perspectives-from-the-north.1](http://oca.no/programme/notations/thinking-at-the-edge-of-the-world.perspectives-from-the-north.1) (lest 26.9.2019).



**THE LIVING LAND – BELOW AS ABOVE**, Dark Ecology, 2015. © Margrethe Iren Pettersen.  
Foto: © Michael Miller.

Mange av verkene som ble laget spesielt for *Dark Ecology*, fant sted eller ble vist utendørs og tok i bruk ulike former for teknologi. Margrethe Iren Pettersens *The Living Land – Below as Above*, som fant sted på et islagt vann utenfor Kirkenes, tok form som en lydvandring og filtret sammen stedets kultur- og naturhistorie.



telse, og viser skiftende utstillinger med internasjonal samtidskunst.<sup>197</sup> Både Kunsthall Svalbard og Artica Svalbard må ses i sammenheng med at det arbeides for å øke turismen på Svalbard. For å fremme ytterligere nærturisme foreslo Longyearbyen Fremskrittsparti i et leserbrev publisert i Svalbardposten i august 2018 å bygge et Kunstens hus der Galleri Svalbard, Kunsthall Svalbard, Artica Svalbard og Galleri Storø skal samlokaliseres.

Den formen for fleksible løsninger som OCA og Nordnorsk Kunstmuseum forsøker å etablere, og som i stor grad baserer seg på deling av kompetanse, ressurser og infrastruktur, betegner også de tre initiativene vi skal se nærmere på i det videre. Først ut er *Dark Ecology*.

## Dark Ecology

*Dark Ecology* (2014–2016) ble kuratert av den Kirkenes-baserte kuratoren Hilde Methi i samarbeid med den nederlandske organisasjonen Sonic Acts.<sup>198</sup> Prosjektet tok den nyetablerte norsk-russiske grensesonen (etablert i 2012) som utgangspunkt for produksjon og presentasjon av ny kunst, og manifesterte seg i *Dark Ecology Journeys* som ble arrangert i 2014, 2015 og 2016. Hvert arrangement bestod av 5–6 dager med reiser i grensesonen for kunstnere, kuratorer, forskere, kritikere og andre interesserte. Reisene ble gjort med buss, og kunsten, seminarene, konsertene og forelesningene som fant sted, ble ofte presentert i offentlige eller semioffentlige rom, eller i lokaler som i utgangspunktet ikke er beregnet for presentasjon av kunst. For eksempel laget H.C. Gilje en bevegelig lysinstallasjon på en forlatt byggeplass utenfor Zapoljarnyj, og Margrethe Iren Pettersen laget en lydvandring på et islagt vann i sentrum av Kirkenes. Pettersens *The Crossing* og *Living Land – Below as Above* (se illustrasjon) ble produsert spesielt for den andre reisen i serien, *Dark Ecology Journeys* 2015. Den 20 minutter lange lydvandringen ga publikum mulighet til å engasjere seg i både de kulturhistoriske og biologiske lagene på stedet gjennom å veve sammen ulike fortellinger og lyder, og verket uttrykker en form for stedssensitivitet som kjennetegner flere av arbeidene som ble produsert spesielt for *Dark Ecology*.

Hilde Methi er den eneste kuratoren bosatt i Nord-Norge som utelukkende arbeider med kuratoriske prosjekter på frilansbasis. Etter å ha studert kunsthistorie og russisk ved UiT Norges arktiske universitet på 1990-tallet, og etter å ha jobbet i ulike institusjoner i Øst-Finnmark siden midten av 1990-tallet, hvor hun blant annet var med på å bygge opp Pikene på broen, bestemte hun seg i 2007 for å etablere en selvstendig kuratorpraksis. I denne

197 Se <https://www.nnkm.no/nb/kunsthall-svalbard> (lest 18.12.2018).

198 For mer info om *Dark Ecology*, se <http://darkecolony.net/> (lest 17.12.2018).

perioden tok hun også en master i skapende kuratorpraksis ved Kunsthøgskolen i Bergen (2008–2010). Methi begrunner hvorfor hun startet for seg selv:

Småsteder har ikke tilstrekkelig med institusjoner. Vil man jobbe med kunst på et profesjonelt nivå så må man operere for seg selv. Det skaper handlingsrom for å utforske nye retninger og nye måter å jobbe med kunst på, samtidig som det er en nødvendighet, fordi jeg har et sterkt ønske om å bo i Kirkenes. Jeg har heller ikke det samme ansvaret nå som da jeg jobbet i en institusjon, og det gir meg frihet med tanke på fleksibilitet, jeg kan virke mer ad hoc, følge andre parametere enn institusjonene og samarbeide mer fritt. Jeg er rett og slett 'lettere på foten' enn de store institusjonene kan være. Periferibasert kunstproduksjon og -formidling kan på sitt beste fungere som en kritikk av kunstinstitusjon, eller det fungerer som et tillegg.<sup>199</sup>

Tematisk er Methi opptatt av spennet mellom lokalhistorie og det geopolitiske. For henne er det lokale – når det er snakk om Kirkenes – uløselig bundet til det globale. Hun utdyper dette:

Det jeg ønsker, er å bringe inn nye perspektiver på nordlige problemstillinger. Dette er drivkraften min. Det er viktig at det finnes noen som kan se de geopolitiske perspektivene på et lokalt nivå, likevel trenger det ikke å finnes et lokalt publikum. Det handler først og fremst om en insistering på at kunsten skal finne sted i her – i Kirkenes og på den russiske siden av grensen. Det mest problematiske i denne sammenhengen er at man trekker seg ut når folk har fått et forhold til prosjektene. Heldigvis drar jeg ikke videre, men blir igjen, selv om jeg hele tiden beveger meg fra det ene prosjektet til det andre.

Det var i forbindelse med at Methi var på studietur i Amsterdam som medlem i styret til Production Network for Electronic Art, Norway (PNEK), for å besøke Sonic Acts festival at hun kom i kontakt med Sonic Acts. Kollektivet ønsket å gjøre prosjekter i Norge, og det ble fort klart at de tematisk var opptatt av de samme tingene som Methi: Arktis og økologi. Methi innledet raskt et samarbeid med Sonic Acts, men det tok flere år med research og reiser før *Dark Ecology* manifesterte seg. Reisen, eller forflytningen, ble et tema som bidro både til formen og innholdet i *Dark Ecology*. Methi forteller:

---

<sup>199</sup> Intervjuet med Hilde Methi som denne teksten baserer seg på, ble gjort av Hanne Hammer Stien per telefon 12.9.2018.

Når vi utarbeidet *Dark Ecology* tenkte vi på det som en form for ekspedisjonsprosjekt, som det jo er lang tradisjon for i nordområdene. Vi var opptatt av det som kalles nye medier, for eksempel *field recordings*, men også begreper fra forskning på økologi, så som *Dark ecology*, hentet fra filosofen Timothy Morton. Sonic Acts er opptatt av D.I.Y.-kultur, teknologi og har en forankring i musikkverden som gjør at de ikke er redde for det interdisiplinære. Referansene våre var blant annet Transmediale, Isea og andre festivaler, som for eksempel Metamorf i Trondheim. For meg er det også særlig viktig å ha en reisende praksis. Jeg er opptatt av å knytte steder og erfaringer sammen, og som format er jeg interessert i det nomadiske. Noe jeg for eksempel prøvde ut når jeg jobbet i Pikene på broen gjennom det jeg kalte *Border Dialogues*. Det handler om å ta inn over deg de ulike geografiene, ved å arrangere samtaler som forgikk mens vi beveget oss på tvers av grensen mellom Norge og Russland.

Det nomadiske formatet er likevel ikke bestandig den enkleste løsningen når det kommer til produksjon og formidling. Det handler ikke bare om ressurser, men også om infrastruktur i vid forstand og om grenser og geopolitikk. I ettertid reflekterer Methi over dette:

Logistisk var *Dark Ecology* et mareritt. Vi produserte og viste kunst i områder som ingen eide eller vi ikke visste hvem som kunne gi tillatelse til å benytte seg av. Ofte fikk vi ikke svar på formelle brev, men heller en uformell velsignelse. Grensesonen er superpolitisert. Man beveger seg gjennom militariserte soner og industrisoner. Noen områder er det egentlig ikke lov til å ferdes i. Utfordringen var å skape trygghet i produksjonen – det jeg kaller «trygge soner». Å planlegge en reise med femti personer var også utfordrende, man må være sensitiv både overfor menneskene som er med på reisen, og mennesker man møter og steder man besøker.

Hovedpublikummet for *Dark Ecology* var reisende, på lik linje med kunstnerne; de fleste av dem var direkte invitert, mens andre søkte om å få være med på reisen gjennom «open calls». Det ble godt mottatt at prosjektet ble åpnet for fagfolk fra regionen. Samarbeidet med Nordland fylkeskommune og Troms fylkeskommune, som også hjalp til med å invitere folk med på reisen, fremheves av Methi som viktig for forankringen av prosjektet. Det var likevel ikke like lett å involvere det lokale publikummet, forklarer Methi:

Utfordringen var å i tillegg åpne opp for det lokale publikummet. Det lyktes vi med i større og mindre grad. Det meste foregikk på engelsk, så vi var avhengig av gode oversettere. På en del av arrangementene var det



**SECRET CHAMBER**, Dark Ecology, 2014 Foto: © Konstantin Guz.

*Dark Ecology* tok publikum med på en reise i grensesonen mellom Norge og Russland. Konsertserien *Secret Chamber*, som inngikk i den første reisen (2014), var kuratert av to russiske kuratorer og trakk stort publikum selv om publikum ikke fikk vite hvor konsertene skulle avholdes, før rett før konsertstart. Her er det Phonophani som har konsert i en gymsal i Nikel.

forbausende bra oppslutning, for eksempel en konsertserie på hemmelige steder, *Secret Chamber* (se illustrasjon), kuratert av to yngre kuratorer fra Petrosavodsk i Russland. På den første reisen så kunne arrangementene som foregikk i Russland egentlig ikke gjøres offentlig på grunn av at de som var med på turen kun hadde turistvisum. Vi fikk på forhånd beskjed om å ligge lavt i terrenget og måtte delvis forholde oss til det.

Methi fremhever at hun aldri kunne gjort *Dark Ecology* alene uten å samarbeide med en rekke andre, enkeltaktører og organisasjoner og institusjoner. At hun valgte å samarbeide med Sonic Acts, handlet om at hun ønsket å arbeide med en stor organisasjon som var profesjonell på alle områder, og som kunne komplettere hennes kompetanseområder. Sonic Acts er spesielt god på produksjon og på kommunikasjon. I denne sammenhengen trekker Methi også frem samarbeidet med Friday Milk, et russisk journalistkollektiv som var mediepartner i prosjektet.<sup>200</sup> De arrangerte Critical Writing Academy med inviterte skribenter og kritikere fra regionen, og produserte videobrev fortløpende under reisene. Videobrevene ble publisert på nettsiden til *Dark Ecology*, som i dag fungerer som en viktig del av prosjektets etterliv og arkiv. Methi utdyper:

Det forelå også utstrakte medie- og kommunikasjonsplaner, og strategier i forhold til sosiale medier lå til grunn for alt arbeidet vi gjorde. Støttepartnere etterspør dette. Alt må dokumenteres, og dette styrker også etterlivet til prosjektet. For eksempel lages det fortsatt saker på prosjektets nettside, facebookside og på den russiske versjonen av Facebook, kaldt Vkontakte.

Ellers var både enkeltkunstnere og større miljøer i Russland involvert i prosjektet, og også de russiske kunstnerorganisasjonene, lokale myndigheter og institusjoner som biblioteker og skoler. Når det kommer til samarbeid på forsknings-siden, vektlegger Methi spesielt samarbeidet med Timothy Morton. Hun sier:

Tittelen på kunstprosjektet er jo et begrep som Morton anvender i sin økokritikk. Han ble derfor invitert med på den første reisen vår, selv om vi ikke trodde han kom til å takke ja til å bli med. Ikke bare takket han ja, men viste seg etter hvert at han arbeidet med et bokmanus med tittelen *Dark Ecology*. Når boken kom ut i 2016 styrket det selvfølgelig prosjektet vårt. Timingen kunne ikke være bedre.

---

200 Se <http://fridaymilk.com/> (lest 18.12.2018).



**RØST AIR OG FELLESVERKSTED, Skomvær Fyrstasjon. Foto: Nell May, © Røst AiR.**

Røst AiR. Lokalisert på Skomvær fyr i sommersesongen, fungerer både som et fellesverksted og en gjestekunstnerordning samt som medarrangør ved ulike former for arrangementer. Avtalen med Kystverket går ut på at Røst AiR får benytte fyret uten å måtte betale leie eller strøm; til gjengjeld må de tilrettelegge for noe turisme og gjøre noe vedlikehold på anlegget.

Det europeiske forskningsprosjektet «Arctic Encounters: Contemporary Travel/Writing in the European High North» (2013–2016), som blant annet var ledet av antropolog Britt Kramvig ved UiT Norges arktiske universitet, var en annen viktig samarbeidspartner.<sup>201</sup> Flere av forskerne i prosjektet deltok både på reisene og i de to publikasjonene som ble gitt ut i forbindelse med *Dark Ecology*.<sup>202</sup> Methi forklarer hvordan samarbeidet med dette forskningsprosjektet har påvirket hennes kuratoriske praksis:

I ettertid har jeg blitt invitert på mange konferanser og seminarer, både innad i Norge og i utlandet, der jeg har presentert prosjektet. Det ville ikke skjedd, tror jeg, uten alle disse samarbeidspartnerne. Nettverket mitt har utvidet seg og tatt nye retninger. Jeg fortsetter også å arbeide med flere av kunstnerne som deltok på *Dark Ecology* og har presentert flere av verkene som ble laget spesielt for prosjektet i andre sammenhenger, sånn som på SALT i Oslo.

*Dark Ecology* ble støttet av BarentsKult, Norsk kulturråd, EU-kultur og i tillegg brakte Sonic Acts inn midler, blant annet fra Mondrian Foundation. *Dark Ecology* var likevel ikke bare en økonomisk suksess. Methi opplevde også større resonans fra det sentrale kunstfeltet i Norge enn ellers, uten at dette egentlig var det hun siktet etter. Hennes forklaring er at hun tror det handlet om styrken i samarbeidet med Sonic Acts. For henne, derimot, handlet det hovedsakelig om å posisjonere seg: «Til syvende og sist vil jo alle ha en bit av nord, og da er det viktig å skaffe seg definisjonsmakt. Det følte jeg at jeg klarte med dette prosjektet [...]».

## Røst AiR

Røst Air (se illustrasjon) ble etablert av kunstner og komponist Elin Øyen Már Vister i 2012, og første sesong var sommeren 2013. Siden den gang har en rekke kunstnere fra hele verden deltatt i gjestekunstnerordningen, som har som formål å bidra til en mer bærekraftig kunstproduksjon, blant annet ved å ha et minst mulig CO2-avtrykk. Når det gjelder mat, er fokus på det som er lokalt og kortreist. Dyrevelferd og muligheter for selvberging er også viktig – det være seg fisk, tang og tare, bær og andre ting som vokser vilt, samt dyrking av urter, poteter og andre grønnsaker.

Røst AiRs lokalisering på Røst og på Skomvær fyrstasjon i Nordland, som eies av Kystverket, gjør det også nødvendig å redusere ressursbruken. Fyrsta-

201 Forskningsprosjektet ble støttet av Humanities in the European Research Area (HERA).

202 Se for eksempel Belina 2016.

sjonen er kun beboelig cirka tre måneder i året, i sommersesongen. Avtalen med Kystverket går ut på at Røst AiR får benytte seg av fyret uten å måtte betale leie eller strøm, men til gjengjeld er det ønskelig at det tilrettelegges for noe turisme og vedlikehold av anlegget.

I tillegg til å være opptatt av kunstnerisk praksis i seg selv tematiserer Røst AiRs aktiviteter blant annet fiskarbond- og kystkultur, kunnskap om lokale ressurser, og urfolkskunnskap og -metode. Vister forteller at feministiske leirer og Søsja Jørgensens og Geir Tore Holms pågående kunstprosjekt *Sørfinnset skole/the nord land* (2011–) i Gildeskål i Nordland blant annet er tematiske og formmessige inspirasjonskilder for Røst AiR.<sup>203</sup> Denne typen prosjekter har til felles at de etablerer sterke bånd mellom liv og kunst samtidig som de er dypt forankret på stedene hvor de utfolder seg.

Ideen til residensprosjektet fikk Vister allerede flere år før grunnleggelsen av Røst AiR, i forbindelse med at hen jobbet med forskningsprosjektet «Soundscape Røst». Etter hvert ble blant annet residensnettverket High North AiR, som Vister og en rekke ulike aktører tok initiativ til sammen med Nordland, Troms og Finnmark fylkeskommuner, viktig i forbindelse med oppbyggingen av Røst AiR, både økonomisk og nettverksmessig. Vister forklarer nærmere, og kommer inn på hvordan Røst AiR er organisert og strukturert:

High North AiR-nettverket, organisert av Nordland, Troms og Finnmark fylkeskommuner, var viktig for nettverksbyggingen i oppstarten. Det var sånn jeg for eksempel traff folkene fra Mustarinda.<sup>204</sup> Etter hvert som nye folk har blitt involvert i prosjektet, så har det forandret seg. Nå fungerer det både som et fellesverksted og som en form for arrangør og nettverksbyggingsarena. Hva Røst AiR til enhver tid er, handler om hvilke behov som melder seg i samtiden. Sånn sett er Røst AiR nokså fleksibel og organisk. Av og til er Røst AiR medarrangør for visse arrangementer, andre ganger initiativtager. For meg som bor på Røst på fast basis, er det også viktig å skille mellom sommersesongen, da jeg drifter og har gjester på fyret, og vintersesongen, da jeg jobber mer med egne prosjekter. Jeg er selvfølgelig også svært opptatt av den lokale forankringen til Røst AiR, for eksempel samarbeider jeg med lokale aktører som har god forståelse for stedet.

Vister, som selv har lang erfaring fra musikkfeltet som DJ, produsent og arrangør, har i flere år arbeidet med spørsmål knyttet til ressursforvaltning,

---

203 Intervjuet med Elin Øyen Már Vister ble gjort av Hanne Hammer Stien per Skype 21.10.2018.

204 Se <http://mustarinda.fi/> (lest 18.12.2018).



klimaendringer og økologisk omstilling, blant annet ved hjelp av feltopptak, komposisjon og sosiale og relasjonelle arbeider. En interesse for forholdet mellom natur- og kulturlandskapet i Lofoten har etter hvert ført til at sjøsamisk historie og samtid i Lofoten og kolonihistorien har blitt et viktig arbeidsområde for hen, med kunstneriske undersøkelser som har pågått siden 2015 under tittelen «Deconstructing Norwegianness». Det kommer for eksempel til uttrykk i det stedssensitive verket *Kjære Henningsvær og havet som omkranser deg* (2017), laget spesielt for LIAF 2017. Det komplekse verket utforsker det lokale, sjøsamisk historie, fiskerihistorie og bruk av Vestfjorden. Ved å anvende *deep listening*<sup>205</sup> som metode fremmer *Kjære Henningsvær og havet som omkranser deg* en relasjon til stedet, som også retter oppmerksomhet mot de økologiske forholdene. Den kystsamiske fiskerbonden er en viktig inspirasjon når Vister arbeider for å finne frem til alternative måter å være i verden på. Det handler for hen om å få folk til å se eller høre det som ellers ikke gis oppmerksomhet:

Jeg vil si at Røst AiR blant annet er en form for opplysningsprosjekt, for folk i sør glemmer ofte av Nord-Norge og Sápmi, og i vår tid er det spesielt viktig å minne dem på hva som skjer her. I relasjon til utnyttelse av naturressurser ønsker Røst AiR å drive med kunnskapsutveksling og formidling av alternative, ikke-normative måter å leve på og ekspandere den lokale forståelsen av samtidskunst. Røst AiR gir kunstnerne og forskere som kommer hit, muligheten til å sette seg inn i de sosiopolitiske rammene til regionen, lokalhistorie, kolonihistorie, ressurskonflikter, kunnskap om sjøfugl og det mariene økosystemet, blant annet.

En annen motivasjon for Vister er det å skape et eget rom for å virke som kunstner i Nord-Norge og Sápmi. Hen sier:

Jeg ønsker jo å bo og leve her, og da må jeg jobbe for å ha et fagmiljø rundt meg. Jeg har lært mye av å flytte til Nord-Norge og Sápmi. Jeg har måttet dekonstruere meg selv som norsk, litt på samme måte som man må arbeide for å redefinere kjønn. Jeg har måttet lære meg om Sápmis utstrekning, kultur og historie, og samtid. For jeg skjønnte raskt at vi ikke har lært noe som helst på skolen. Det samme gjelder også kvotesystemet og fiskerihistorie.

---

205 Begrepet stammer fra eksperimentell komponist Pauline Oliveros (1932–2016) som var opptatt av lytting som prosess og sonisk nærvær, og som formulerte en rekke teorier rundt dette.

For Vister handler Røst AiR om å skape et rom for refleksjon og samtale, og ikke nødvendigvis ferdige kunstneriske resultater. Samtidig er det viktig å synliggjøre kunstnerisk produksjon som finner sted i Nord-Norge og Sápmi, og å støtte eller beskytte kunstnere som er radikale; jamfør ordtaket fra Standing with Standing Rock: «We are not activists. We are protectors».<sup>206</sup> Vister utdyper hvordan det for hen handler om å skape et direkte forhold mellom de teoretiske perspektivene og den kunstneriske praksisen: «Det handler om å leve det, ikke bare lese om det. Jeg prøver derfor å balansere de teoretiske perspektivene med praktisk arbeid.» I perioden 2016–2018 arrangerte Røst AiR – i samarbeid med blant annet Árran – møter om samisk kvinnehistorie, som gikk av stabelen i Bodø på kvinnedagen 8. mars. Også dette prosjektet handlet om å være en aktør på den lokale og regionale scenen, ved å sette temaer og agendaer på dagsordenen – som Røst AiR mener ellers blir oversett. Vister forklarer:

Bodø manglet et forum for kritikk, det så jeg når jeg første gang var med på å lage et 8. mars-arrangement. Med de samiske kvinnekveldene forsøkte vi å skape horisontale samtalerom, og støtte opp om rettighetskamper. Det er en form for praktisk forsoningsarbeid. Vi bruker rett og slett kunst til å snakke om vanskelige ting, det som er hjertet nærmest.

En av utfordringene Vister nevner er kunstfeltets fokus på individet. Det gjør det vanskelig å arbeide kollektivt. Hen utdyper:

En utfordring for Røst AiR er at den vestlige kunstverden er opptatt av enkeltindivider, og ikke fokuserer på kollektive prosesser. Det handler mer om elitekunst. Jeg, meg, mitt. Det er synd. Det er i det kollektive arbeidet dybden skjer, slik jeg ser det. Ofte må jeg fortelle at jeg har regien, selv om det egentlig er snakk om kollektive prosesser. All kunst er jo i bunn og grunn kollektiv, med mange deltagende aktører. Det er i samarbeid med andre det er artig. Det å stå alene er ikke så artig. Egentlig er det ofte behov for produsenter innenfor kunstfeltet, men på grunn av manglende finansiering må en ofte være sin egen produsent.

Når det gjelder finansieringen av Røst AiR, så har Nordland fylkeskommune jevnt over støttet prosjektet, i tillegg til en rekke andre tilskuddspartnere. Problemet er likevel, slik Vister ser det, at det går inflasjon i residensordninger og at støtten smøres tynt utover. Innholdet i ordningene blir ikke vektlagt; det

---

206 Se <https://standwithstandingrock.net/> (lest 18.12.2018).

handler mer om kvantitet og kunstturisme. For å motvirke en slik trend har Røst AiR etablert noen gjestekunstnerordninger som går over flere år, og der ønsket er å skape langsiktige resultater. Røst AiR skal ikke være et kunstnerhotell, poengterer Vister; de som kommer til Skomvær fyrstasjon, forventes å inngå i det kollektive hverdagslivet.

Vister påpeker at all administrasjon – for eksempel rapportering – som følger med søknadsarbeid, fører til at hen i mindre grad enn før søker støtte, for eksempel fra Norsk kulturråd, Nordisk kulturfond og Kulturkontakt nord. Hen forklarer:

Jeg skulle ønske jeg kunne bruke mindre tid på administrasjon. Arbeidsstipendiet hjelper selvfølgelig på. Likevel blir det stykkevis og delt når man både skal jobbe administrativt og faglig. Det er tidkrevende både å gå i dybden og å jobbe kollektivt. I perioder tror jeg at jeg jobber bortimot 70 % med administrasjon, og så har jeg ingen midler til lønn. Til og med større oppdrag er nokså lavtlønnet, i Norge som i utlandet. Sparebank1 Nord-Norges kultur næringsstiftelsen ga i oppstartsfasen støtte til viktig infrastruktur som hjemmeside og informasjonsmaterieil. Så tjener Røst AiR jo også noe selv når det om sommeren selges kaffe og vafler til turistene. I den forbindelse er samarbeidet med lokale aktører viktig. For eksempel hjelper eksterne aktører til med salg av billetter og transport av folk ut til fyret.

Til sist reflekterer Vister over opplevelsen av ikke å bli forstått av den norske kunstinstitusjonen. Hen spør seg om dette henger sammen med at de temaene som Røst AiR er opptatt av, så som økologisk omstilling, ressurskonflikter og problemstillinger knyttet til urfolkskunnskap og kolonialisme, skaper større resonans internasjonalt:

For meg er det interessant å oppleve at det er institusjoner som arbeider internasjonalt som er mest opptatt av å samarbeide med oss. For eksempel har OCA brukt meg som ressursperson i forbindelse med deres program «Tanker fra verdens ytterkant». Goethe-instituttet samarbeider jeg også med. Jeg skulle selvfølgelig ønske jeg hadde mer tid til å jobbe med å være mer synlig, men det er utfordrende, selv om jeg hele tiden oppdaterer nettsiden og bruker den som et vindu mot verden, og jeg i tillegg promoterer Røst AiR gjennom mitt eget kunstnerskap. Kanskje lar de nasjonale aktørene vente på seg fordi jeg har vært forut for min tid når det gjelder de mer eksperimentelle og kritiske tingene? Kanskje er det også derfor jeg opplever at OCA har forstått meg bedre enn Norsk kulturråd?

## Artica Svalbard

Høsten 2016 ble residensordningen og møtestedet Artica Svalbard etablert som en stiftelse av Kulturdepartementet i samarbeid med Fritt Ord og den nå nedlagte Kulturnæringsstiftelsen til Sparebank1 Nord-Norge.<sup>207</sup> De tre aktørene ga også en treårig finansiering til prosjektet. På den ene siden var ideen at Artica Svalbard skulle legge til rette for kreative næringer, kunst- og kulturvirksomhet på Svalbard og bidra til å utvikle det norske kunst- og kulturfeltet. På den andre siden skulle stiftelsen ha en internasjonal og arktisk orientering og gjennom offentlige arrangementer bidra til å fokusere på og diskutere nordområdenes betydning i en geopolitisk sammenheng. Sentralt i retorikken i forbindelse med opprettelsen av Artica Svalbard stod klimarendringene, men også kampen om naturressursene som befinner seg i nord. Utenfra fremstår det som om Artica Svalbard inngår i en overordnet politisk satsing for å opprettholde Norges suverenitet på øygruppen i en periode der den norske gruvevirksomheten utfases, men dette er noe stifterne av Artica Svalbard har unnlatt å uttale seg om.

I tillegg til Kulturdepartementet, Fritt Ord og Kulturnæringsstiftelsen er det tre hovedpartnere i Artica Svalbard som sammen velger ut kunstnerne som deltar i residensprogrammet. Det er OCA, Norsk PEN og Queen Sonja Print Award. Mens OCA hovedsakelig inviterer inn billedkunstnere som de mener passer inn på Svalbard fordi de behandler relevante tematikker, inviterer Queen Sonja Print Award inn grafikere av internasjonalt format. Norsk PEN på sin side tar imot søknader fra kunstnere som jobber med tekst, samt journalister og forfattere uten at de på noen måte trenger å forholde seg til nord. Kunstnere som deltar i residensprogrammet til Artica Svalbard, har derfor svært ulike fagbakgrunner, og deres praksiser er veldig varierte. For eksempel har skuespiller Juni Dahr og forfatter Ole Robert Sunde deltatt som residenskunstnere med invitasjon fra Norsk PEN, mens billedkunstnerne Oddvar I.N. Daren og Lars Paalgard, som er kjent for sine konseptuelle arbeider fra 1970- og -80-tallet, er invitert av OCA. Grafikerne Karo Akpokiere og Ellen Karin Mæhlum er på sin side valgt ut av Queen Sonja Print Award.

I november 2016 ble kunstner og entreprenør Audhild Dahlstrøm ansatt som den første direktøren ved Artica Svalbard, og da Dahlstrøm i mai 2018 startet å arbeide som analytiker i Sparebank1 Nord-Norge, etterfulgte kunstner og kurator Eli Skatvedt henne som direktør. Dahlstrøm forteller at det var med nesten blanke ark hun startet arbeidet i Longyearbyen. Det var kun vedtekter og et styre som var på plass da hun ankom øygruppen, men alle-

---

207 Se <https://www.regjeringen.no/no/aktuelt/etablering-av-stiftelsen-artica-svalbard/id2520590/> (lest 18.12.2018).

rede i mars 2017 åpnet stiftelsen sitt nye verksted i havneområdet i Longyearbyen (se illustrasjon). Verkstedet, som i dag også fungerer som en form for møtested og kulturhus, er utstyrt med trykkpresser fremskaffet av Queen Sonja Print Award i samarbeid med trykkeren Ole Larsen og Trafo trykkstudio i Asker. I tillegg til verkstedet disponerer Artica Svalbard fire hybler som gjestekunstnerne kan benytte seg av.

Dahlstrøm forteller hvordan den første tiden i jobben som direktør på Artica Svalbard var særdeles hektisk. I denne perioden var hun spesielt opptatt av å få forankret prosjektet lokalt, og samtidig var prosjektet på dagsordenen i Stortinget:

En del av arbeidet bestod i å få på plass samarbeidet med hovedsamarbeidspartnere OCA, Norske PEN og Dronning Sonja Print Award. Den største utfordringen i begynnelsen var likevel å forankre prosjektet lokalt. De lokale oppfattet at dette kom susende for staten. Jeg begynte rett og slett med å gå fra dør til dør, for å snakke med folk om hva Artica Svalbard kunne bli. Vedtektene var overordnet, men mulighetene var enorme og styret var åpne for å ta ulike retninger i det videre arbeidet. Prosessen handlet om å åpne opp for dialog med det lokale samfunnet. Det var til og med oppe i spørretimen i Stortinget, om hvilken lokal forankring prosjektet hadde. Hvem som opprinnelig hadde ideen til Artica Svalbard er uklart, men politisk sett presset kulturminister Thorild Widvey på for å få det igjennom, og senere fødte kulturminister Linda Hofstad Helleland prosjektet. Mange ulike aktører innenfor både politikk og kulturliv stod samtidig på for å få dette til.<sup>208</sup>

Lokalisert i Longyearbyen har Artica Svalbard som uttalt mål å benytte sin unike posisjon til å føre frem kritiske diskusjoner og filosofiske refleksjoner om Arktis. Dette stod sentralt for Dahlstrøm i arbeidet med å få på plass en strategi for stiftelsen. Hun utdyper hva hun konkret mener med dette, og tar her i bruk flere metaforer som knytter seg både til forskning som felt og ideer om fremskritt:

Det er snakk om et tverrfaglig initiativ, et lokomotiv eller laboratorium for å se på ting på en annerledes måte. Det handler om å bringe sammen folk fra ulike felt og sektorer for å tenke nytt, om geopolitikk, klimaendringer og Svalbards posisjon. Kunstnere gis mulighet til å utforske et geografisk område hvor også forskere i forskningsfronten befinner seg. Ideen

---

208 Intervjuet som teksten baserer seg på, er gjort av Hanne Hammer Stien i Tromsø 5.10.2018.

er å sette kunstnere i nærkontakt med ulike miljøer, ikke bare forsknings-samfunnet, men også lokalsamfunn og kunstfeltet. I forhold til kunstproduksjon er det hovedsakelig fokus på prosess, og ikke ferdige verk. Denne prosessen deles med publikum gjennom forskjellige arrangementer. Slik kan Artica Svalbard fungere som en organisme i Svalbardsamfunnet.

Etter hvert fikk Artica Svalbard også mange lokale samarbeidspartnere og sponsorer, så som den internasjonale performancefestivalen Arctic Action, etablert i 2015 av Stein Henningsen, Svalbard Museum og eventselskapet Aktiv i friluft. Mens det enkelte ganger hender at lokale aktører presenterer sitt « eget » program hos Artica Svalbard, hender det andre ganger at Artica Svalbard presenterer sitt program hos lokale aktører. Det kan være snakk om arrangementer som kunstnersamtaler, filmvisninger, forelesninger eller visninger av kunst i prosess. Dahlstrøm forteller videre om hvordan prosessen med å forankre Artica Svalbard bidro til å skape denne samvirkemodellen:

Sakte, men sikkert fikk folk eierskap til Artica Svalbard. Det er i den forbindelse viktig å huske at Svalbard både er et konsept, en ide, og et samfunn, et ekte sted med mange fysiske og sosiale strukturer. Jeg brukte mye tid på å snakke med besøkende kunstnere om dette for det er krevende for folk som bor på Svalbard at det hele tiden kommer reisende til som hovedsakelig forholder seg til konseptet Svalbard og ikke det virkelige stedet. Verkstedet ble for meg symbol for den dialogen og prosessen som foregikk. Det er skittent, og ting er hele tiden i bevegelse der.

Dahlstrøm forteller at det var utfordrende å arbeide med såpass mange hovedsamarbeidspartnere som hadde ulike forståelser av kunst og hvordan Artica Svalbard skulle organiseres. Samtidig var styrken i samarbeidet at alle var motivert til å få til noe nytt, og at de ulike aktørene på forskjellige måter kunne bidra til å skape det nettverket Artica Svalbard trengte for å komme i gang såpass raskt. Hun forklarer:

Med tanke på innholdet i programmet den første tiden så var det positivt at hovedsamarbeidspartnerne var såpass ulike. Fordi såpass mye arbeid ble lagt ned på å forankre Artica Svalbard lokalt var vi avhengig av nettverket til OCA, Norske PEN, Queen Sonja Print Award. Selv om de har ulik forståelse av begreper, organisering, arrangementer og det kunstneriske uttrykket ønsker alle de involverte å skape noe nytt, og de tenker bredt når det gjelder kunst. Det arbeidende styret var også sentralt i arbeidet med utformingen av en strategi, men samtidig ser jeg at vi fikk liten tid til å kommunisere utad fordi den interne kommunikasjonen tok mye opp-



**FUKI HAMADA PÅ VERKSTEDET TIL ARTICA SVALBARD.** Foto: © Dagmara Wojtanowicz.

Høsten 2016 ble residensordningen og møtestedet Artica Svalbard etablert som en stiftelse av Kulturdepartementet i samarbeid med Fritt Ord og den nå nedlagte Kulturnæringsstiftelsen til Sparebank1 Nord-Norge. De tre hovedpartnerne, Office for Contemporary Art, Norsk PEN og Queen Sonja Print Award, velger ut kunstnerne som deltar i residensprogrammet.

merksomhet. Det tok også lang tid før vi fikk nettsidene opp å gå, så vi var avhengig av sosiale medier som Facebook og Instagram i denne perioden.

Til sist reflekterer Dahlstrøm overordnet over Artica Svalbards mulighet til å få innflytelse utover det som skjer lokalt, og hun avslutter med å spørre seg hvilken rolle kunstnerne har midt oppe i dette: «Interessen var stor både fra nasjonalt hold og internasjonalt, så potensialet for å nå langt ut over Svalbard er absolutt til stede. Det koker vel syvende og sist ned til spørsmålet om det er kunstnerne som trenger oss mest, eller om det er vi som trenger kunstnerne?»

## Dragkamp om definisjonsmakt

Det er ikke nytt at nord tiltrekker seg kunstnere, og at nord som geografisk og kulturelt sted er motiv for kunst, så vel nasjonalt som internasjonalt, enten det gjelder behandling av nordlige landskap i en romantisk maleri-tradisjon eller en mer stedsspesifikk orientering i kunst produsert etter 1990. For å forstå dagens situasjon er det nødvendig å kjenne det historiske bakteppet. Den pågående institusjonaliseringen og profesjonaliseringen av kunstfeltet i nord henger på sin side sammen med en institusjonalisering og profesjonalisering av feltet som startet på 1960- og -70-tallet og som også hang sammen med en etnopolitisk og regional oppvåkning. Mens utenfra-perspektivet tidligere dominerte både kunsten og kunstfeltet, har utviklingen av en mer helhetlig scene med alt fra museer, til kunstnerdrevne visningssteder, residenser og utdanningsinstitusjoner bidratt til at innenfra-perspektivet har fått større plass. Våre undersøkelser av de tre initiativene *Dark Ecology*, Røst AiR og Artica Svalbard viser samtidig at det på 2010-tallet er noen nye tendenser som gjør seg gjeldende på kunstfeltet i nord, og som produktivt bidrar til økologien i feltet. Spesielt synes det fruktbart at det har vokst frem et fritt felt av en viss størrelse der ulike typer kompetanse gjør seg gjeldende. Selv om *Dark Ecology*, Røst AiR og Artica Svalbard er svært ulike, er de alle et resultat av samarbeid på tvers av ulike grenser, det være seg landegrenser, samfunnsfelt, disipliner, institusjonstyper eller samfunnsoppdrag. Formene for samarbeid som de tre initiativene representerer, er også nye, og de baserer seg på utstrakt deling av kompetanse, ressurser og infrastruktur.

Alle initiativene bruker stor kapasitet på å forankre prosjektene lokalt, selv om de har en mer eller mindre internasjonal og geopolitisk agenda. Det er altså snakk om at kunstfeltet i nord preges av å være translokalt. Ved å invitere lokale aktører inn i prosjektene, enten det gjelder å bidra med kompetanse, ressurser eller infrastruktur, eller ved selv å være en innholdsleverandør, skaper *Dark Ecology*, AiR Røst og Artica Svalbard tette relasjoner



både til eksisterende stedlige strukturer og til det lokale publikummet. I så måte må alle prosjektene forstås som resultat av ulike former for sammenblandinger, enten det er snakk om sammenblanding av kunst, forskning, næringsliv, turisme og politikk som i Artica Svalbard, eller kunst, forskning og frivillig arbeid og kulturliv som i *Dark Ecology*. Det betyr at kunstnerne, kuratorene eller produsentene i prosjektene ikke sitter i sitt eget elfenbens-tårn, men virker på tvers av ulike deler av kunstfeltet, utenfor kunstfeltet og i andre sektorer.

Til tross for at det finner sted en nedbryting av det nasjonale, står kunstfeltet i nord i en særegen posisjon når det gjelder å fungere som et suverenitetspolitisk virkemiddel. Spesielt blir dette synlig når det gjelder Svalbard og Sápmi. For å hevde norsk suverenitet på Svalbard når gruvedriften fases ut, jobbes det for eksempel med å legge til rette for andre typer virksomhet, blant annet innenfor kunstfeltet. Kunsthall Svalbard og Artica Svalbard er eksempler på dette. Likeledes viser Norge seg frem som en kunstnasjon ved å støtte opp om og promotere samiske kunstneres deltagelse på biennaler og andre kunstmønstringer.

Når det gjelder kunsten som har blitt produsert som et resultat av de tre prosjektene vi har undersøkt, skaper spesielt *Dark Ecology* og Røst AiR arbeider som har i seg en form for stedssensitivitet, eller også er de stedsspesifikke. Metoder som *deep listening* eller relasjonell kunst tas ofte i bruk, det være seg prosjekter som produserer skulpturelle instrumenter som komponerer musikk basert på vind, eller som utforsker muligheter for selvberging. Tematisk går økologi og urfolkskunnskap og -metodologi igjen, og ideen om det antropocene og posthumanistisk tenkning dominerer. Denne tenkningen legger til rette for en forståelse av menneskelivet der grenseflatene mot andre livsformer blir stadig mer uklare, samtidig med at menneskevitenskapens tradisjonelle forestilling om det enhetlige menneskelige subjekt oppløses eller dekonstrueres.<sup>209</sup>

Også en del av kunstnerne som deltar i residensprosjektet til Artica Svalbard, kan sies å jobbe stedssensitivt, men det er ofte med mer tematisk overordnede problemstillinger knyttet til kolonialisme eller klimaspørsmål mer generelt. Nye formidlingsformater utprøves også i flere av prosjektene, for eksempel det nomadiske i *Dark Ecology Journeys*, kulturhusformatet i Artica Svalbard eller sammenblandingen av kulturvern, kunstformidling og turisme når AiR Røst drifter fyret som huser residensen i sommersesongen. Undersøkelsene våre får samtidig frem at det er et motsetningsfullt forhold mellom måten kunstfeltet oppfatter at kunst kan fungere på som drivkraft i

---

209 Grue 2018, s. 19.



**PILE O´SÁPMI, 2017. © Måret Anne Sara/BONO, 2020. Foto: © Per Heimly.**

Måret Anne Saras aktivistiske kunstprosjekt *Pile o´ Sápmi* (2017–) har utviklet seg parallelt med at broren hennes, Jovsset Ánte Sara, har gått til sak mot den norske stat for å slippe å redusere reinflokken sin. Paradoksalt sett vant Sara saken i tingretten og lagmannsretten, men tapte i Høyesterett samtidig som deler av søsterens protestverk ble innkjøpt av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

forbindelse med stedsutvikling og kunstturisme, og måten det offentlige ser det på. For eksempel kritiserer Vister Nordland fylkeskommune for å legge til rette for mindre bærekraftig kunstturisme.

Kunstfeltet i nord er svært sårbart fordi kunstfeltets infrastruktur er begrenset, og undersøkelsene viser at nye aktører fort kan få stor makt – både på godt og vondt. OCA og Kulturnæringsstiftelsen til Sparebank1 Nord-Norge er for eksempel både sentrale aktører og finansierer i de tre prosjektene vi har sett nærmere på. Spørsmålet er hva som skjer når Kulturnæringsstiftelsen nå er lagt ned, og hvis OCA etter hvert skulle miste interessen for å arbeide med det nordlige.

Slik vi ser det, er *Dark Ecology*, Røst AiR og Artica Svalbard på et overordnet nivå et resultat av en geopolitisk agenda som setter klimaendringer og urfolksspørsmål på dagsordenen. Arktis oppfattes ikke lenger som marginalt, men står i sentrum for forskning på klimaendringene, kampen om ressurser og diskusjoner om urfolkskunnskap. Etter hvert som kampen om ressurser på kloden tiltar og interessen for Arktis øker, er det vanskelig for menneskene som bor i det sirkumpolare nord, å holde resten av verden unna. Hilde Methis og Elin Már Øyen Visters ulike praksiser tar på den ene siden utgangspunkt i et ønske om å skape sin egen arbeidsplass og sitt eget fagmiljø, og å dele nord med andre, men på den andre siden er deres prosjekt å holde på – eller ta – definisjonsmakt nettopp for ikke å la utenforstående interesser dominere. Opprettholdelsen av samfunnene i nord på deres egne premisser er en av målsettingene ved det kunstneriske arbeidet de driver. Når stadig flere nasjonale og internasjonale aktører opererer i områdene i nord, enten det gjelder fiskeindustri, gruvevirksomhet, forskning, olje og gass, turisme eller kunst, blir det tydelig at kampen om både definisjonsmakt og posisjoner tilspisses. Kampen for urfolks rettigheter øker som et resultat av dette, samtidig som urfolkskunnskap gjøres aktuelt både på et lokalt, et nasjonalt og et globalt nivå blant annet på grunn av sammenfallet av fremveksten av urfolksmetodologi og posthumanistisk tenkning. Kunstnere, kuratorer, kunstkritikere og kunstinstitusjoner som inngår i kunstfeltet i nord, er alle med på å lete etter alternative måter å tenke om verden på, og institusjonskritiske og aktivistiske perspektiver gjør seg gjeldende i så vel formidlingen av kunsten som i kunsten selv.

Til sist er det verdt å nevne to pågående prosjekter som anvender aktivisme som metode. Måret Anne Saras pågående kunstprosjekt *Pile o' Sápmi* (2017; se illustrasjon) har utviklet seg parallelt med at broren hennes, Jovsset Ánte Sara, har gått til sak mot den norske stat for å slippe å redusere reinflokkene sin.<sup>210</sup> Paradoksalt nok vant Sara saken i tingretten og lagmannsretten,

---

210 Se <http://www.pileosapmi.com/> (lest 13.12.2018).

men tapte i Høyesterett samtidig som deler av søsterens protestverk ble innkjøpt av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Et annet eksempel er Amund Sjølien Sveens *Nordting* (2014). Prosjektet fremstår som en performance eller en utvidet teaterforestilling i form av en folkebevegelse. I det som kan oppfattes som politiske møter, tas «nordlige problemstillinger» opp, og publikum tvinges til å ta stilling til disse blant annet ved å stemme eller delta i ulike aktiviteter.<sup>211</sup> Sammen med de undersøkte casene viser de to prosjektene at den geopolitiske dragkampen som for tiden pågår i nord, ikke bare påvirker kunstfeltets organisering og sammensetning, men i særlig grad også kunstens form og innhold.

---

211 Se <http://www.nordting.no/> (lest 18.12.2018).

# Kunstfeltets økologi: Om Stavanger

---

Den siste femårsperioden har det skjedd en oppblomstring av aktivitet innenfor Stavangers visuelle kunstscene. Sentralt i dette er at tre nye ledere åpnet for et nytt og tettere samarbeid mellom de førende institusjonene Stavanger Kunstmuseum, Kunsthall Stavanger og Rogaland Kunstsenter. Felles for alle de tre lederne er at de bidrar med kunstfaglig tyngde, internasjonale nettverk og høye ambisjoner på vegne av sine institusjoner og kunsten, ikke bare lokalt og nasjonalt, men også internasjonalt. De tre ledernes initiativ er også blitt drevet frem av en felles bekymring for manglende støtte til styrking av den frie kunstens rolle lokalt og i regionen, samt frustrasjon over et stadig mer innstrammet økonomisk handlingsrom. I femårsperioden gjorde enkelte kunstnerdrevne visningssteder, som for eksempel Prosjektrom Normanns, Studio17 og Arcangel Surfware Flagship-store, seg gjeldende innenfor det frie kunstfeltet. I tillegg fikk den lokale kommersielle kunstscenen et synlig løft da BGE Contemporary Art i 2017 åpnet et nytt galleribygg ved Stavanger sentrums travleste veikryss. Etter åpningen i 2017 fremstår Tou Atelierhus, lokalisert i Stavangers østre bydel, som et nytt tyngdepunkt for kunstproduksjon.

Vi tar for oss det visuelle kunstfeltet i Stavanger som case for nærmere undersøkelse av hva som kjennetegner samarbeidet mellom forskjellige institusjoner og aktører, og analyserer hvilke nye inndelinger, organiseringsformer og typer samarbeid som vokser frem, og hva som deles gjennom disse. Hvordan endrer samarbeidene den lokale kunstøkologien?

## Kunstspiren

For å kunne identifisere de endringer som har skjedd i det visuelle kunstfeltet i Stavanger de senere årene, er det nødvendig først å beskrive det historiske bakteppet. Stavanger Kunstforening, etablert i 1865, er spiren som har vokst og forgreinet seg til de førende kunstinstitusjoner som i dag finnes: Stavanger Kunstmuseum, Kunsthall Stavanger, Rogaland Kunstsenter og Kunstskolen



**BOBLEN, PLEASE ACCEPT FROM ME THIS UNPRETENTIOUS BOUQUET OF VERY EARLY-BLOOMING PARENTHESSES: ((((( )))**, 2016. © Ingeborg Kvame, Line Anda Dalmar, Tove Kommedal og Mora Orstad Hansen. Kuppelkupp, ved Stavanger kunstmuseum. Foto: © Ingvild Melberg Eikeland.

Kunstnerkollektivet Boblen «kupper» Stavanger kunstmuseums foajé i forbindelse med museets Frida Hansen-utstilling «Art Nouveau i full blomst». Kuppelkupp bidrar til at kunstmuseets kunstfaglige profil og definisjonsmakt på sett og vis løsnes, men også styrkes gjennom økt aktualitet og deltakende aktivitet.

i Rogaland.<sup>212</sup> Stavanger har i dag alle institusjoner som tradisjonelt har vært ansett som maktinstitusjoner innenfor det visuelle kunstfeltet, med unntak av et kunstakademi og et kunsthistoriestudium.<sup>213</sup> Bildende Kunstneres Forening i Rogaland (BKFR) ble opprettet i 1932 med det mål å ivareta medlemmenes felles kunstneriske og økonomiske interesser. Kulturmeldingene i 1973 og 1974<sup>214</sup> styrket kunstens rolle i samfunnet og la grunnlag for demokratisering og desentralisering av ansvaret for kunst og kunstformidling. Kunstneraksjonen i 1974 og kunstformidlingsseminaret på Utstein Kloster<sup>215</sup> initierte opprettelse av distriktsvise kunstformidlingssentra. Et av disse var Rogaland Kunstnersenter<sup>216</sup> (RKS) som fra sitt første prøveår i 1977 ble etablert som et forum og servicested for kunstnere i Rogaland, i tillegg til å være et «kontaktnett mellom kunstnerne og publikum såvel som det offentlige».<sup>217</sup> RKS opererte også fra starten som et kunstnerstyrt formidlingssenter og visningssted (i dag ca. 206 m<sup>2</sup> utstillingsareal).<sup>218</sup>

Stavanger Kunstmuseums samling har sitt utgangspunkt i at Stavanger Kunstforening fra oppstarten i 1865 hadde som mål ikke bare å vekke sansen for kunst gjennom utstillinger, men i tillegg å bygge sin egen faste kunstsamling. I 1966 ble kunstsamlingen skilt ut i Stiftelsen Stavanger Faste Galleri og overtatt av det offentlige. De to institusjonene fikk hvert sitt styre og hver sin ledelse, men ble værende under samme tak. Før de to samboende institusjonene, Stavanger Faste Galleri (nå Stavanger Kunstmuseum) og Kunstforeningen (nå Kunsthallen), fysisk skilte lag, var relasjonen dem imellom preget av konflikter. I 1992 flyttet det nåværende Stavanger Kunstmuseum inn i eget nybygg ved Mosvannet, godt hjulpet av støtteaksjoner fra blant andre kunstnerne i BKFR<sup>219</sup> og betingelsene for overtakelse av Halv-

212 Kunstskolen i Rogalands historie går tilbake til 1957 da BKFR opprettet Stavanger Studieteliet i Kunstforeningens underetasje.

213 Det har siden 2016 vært dialog mellom Kunstfagskolen i Rogaland (KiR) og Universitetet i Stavanger (UiS) om å etablere en BA-utdanning i visuell kunst. UiS la ned både BA og MA i kunsthistorie i 2014, etter flere års utfasing.

214 I kulturmeldingene ble betydningen av kunst og kultur sidestilt med sosialpolitikk og undervisning. Økte bevilgninger fra staten krevde på samme tid at fylker og kommuner i samarbeid med sine kulturinstitusjoner tok ansvar for utformingen av det lokale kulturtilbudet.

215 Anført av rogalandskunstnerne med støtte fra Stavanger kommune og Norsk kulturråd ble kunstformidlingsseminaret på Utstein Kloster arrangert i oktober 1976. Deltakerne var fra samtlige av landets kulturorganisasjoner, Stavanger kommune, Rogaland fylke samt representanter fra Kulturdepartementet og Norsk kulturråd.

216 Rogaland Kunstnersenter skiftet navn til Rogaland Kunstsenter i år 2000.

217 Storhaug og Thorsen 1992, s. 38.

218 RKS var opprinnelig organisert som en forening med Bildende Kunstneres Forening Rogaland (BKFR) som eneste medlem. Fra 1986 ble Norske Kunsthåndverkere Vest-Norge, Rogaland (NKVN-R) inkludert som likeverdig medlem. I 1980 flyttet BKFR og RKS inn i lokalene på Nytorget, der RKS fortsatt holder hus.

219 Storhaug og Thorsen 1992, s. 45. RKS arrangerte blant annet et lotteri til inntekt for bygging av kunstmuseet, som innbrakte rundt 1 million kroner.

dan Hafstens private kunstsamling.<sup>220</sup> Stavanger Kunstmuseum fikk fysiske rammer som la til rette for bevaring og forvaltning av kunstsamlingen, for fast visning av Halvdan Hafstens samling og for temporære utstillinger (2500 m<sup>2</sup> utstillingsareal). Stavanger Kunstforening<sup>221</sup> fikk dermed sitt eget bygg til disposisjon. Etter utflyttingen stod imidlertid Stavanger Kunstforening nærmest på bar bakke økonomisk. De hadde vederlagsfritt gitt fra seg den opparbeidede kunstsamlingen på 1960-tallet, men det hadde forutsatt at samlingen skulle bli værende i Kunstforeningens lokaler.<sup>222</sup> Stavanger Kunstforening stod igjen med et gammelt, ærverdig hus og flotte utstillingslokaler (750 m<sup>2</sup> utstillingsareal) som behøvde rehabilitering. Kunstforeningen opplevde en turbulent tid med høy omløpshastighet på ledere<sup>223</sup> og en drift uten økonomisk bæreevne.

Situasjonen var fortsatt kritisk da ny direktør og kurator Hanne Mugaas ble ansatt og kunstforeningshuset ble omdefinert til Kunsthall Stavanger i 2013. Den prekære økonomiske situasjonen ble kraftig dempet da Kunstforeningens generalforsamling vedtok salg av Barbara Hepworths skulptur *Figure for Landscape* (1961). Denne skulpturen, som stod i Kunsthallens hage, var opprinnelig en gave i anledning Stavanger Kunstforenings 100-årsjubileum. Skulpturen ble solgt for nær 38 millioner kroner (3,65 mill. GBP) fra auksjonshuset Christie's i London. Salget skapte full splid i kunstfeltet og blant den kunstengasjerte delen av befolkningen i Stavangerregionen, og det vakte også en viss nasjonal oppmerksomhet. Skulptursalgsaken førte også til uenighet mellom Stavanger Kunstmuseum og Kunsthallen. Men ved ansettelsen av Hanne Beate Ueland som ny avdelingsdirektør for Stavanger Kunstmuseum (fra 2014) ble dialogen mellom de to institusjonene igjen åpnet – på direktørhold. Geir Haraldseth, på den tiden daglig leder ved RKS, kjente både Ueland og Mugaas fra før og inviterte dem til et felles møte. Styret i BKFR hadde ytret støtte til avgjørelsen om å selge Hepworths skulptur, men flere av kunstnere valgte å vise sin misnøye ved å melde seg ut av BKFR.<sup>224</sup> Det visuelle kunstfeltet i Stavanger er i 2019 fortsatt noe preget av splittelsen som oppstod som følge av skulptursalget.

---

220 Overtakelsen av Halvdan Hafstens samling forutsatte at samlingen som helhet ble viet et permanent visningssted. Samlingen kunne derfor ikke overtas uten at Stavanger Faste Galleri fikk større lokaler til rådighet.

221 Stavanger Kunstforening var den første i Norge som fikk reist eget hus (i 1915), på tross av et lite antall medlemmer.

222 Sunnanå 2015. Kunstsamlingen på 350 verk ble først skilt ut i egen stiftelse i 1965.

223 Et unntak var de 17 årene (1975–1992) da kunstneren Roland Lengauer var Stavanger Kunstforenings intendant.

224 Ref. intervju med BKFR leder Ingeborg Kvame, 5.9.2018.



## Nye former for samarbeid mellom «de tre store»

Lederne for Stavanger Kunstmuseum, Kunsthall Stavanger og Rogaland Kunstsenter representerer en ny generasjon ledere og peker på hverandre som deres viktigste samarbeidspartnere innenfor samtidskunstfeltet lokalt.<sup>225</sup> Felles for de tre lederne er at de har solide kunstfaglige utdanninger og kuratorerfaring og sterke internasjonale nettverk. Sentralt er det også at de har et relativt omforent kunstsyn og forholder seg til det lokale visuelle kunstfeltet i et globalt perspektiv. Daglig leder ved Rogaland Kunstsenter, Geir Haraldseth, kom til Stavanger i 2012,<sup>226</sup> og Mugaas, som har vokst opp i Stavanger, forteller at Haraldseths tilstedeværelse i Stavanger var en tungtveiende årsak til at hun takket ja til Kunstforeningen. Begge to kom fra kuratorkarrierer i New York, og Mugaas visste at med Haraldseth var hun sikret en dyktig kunstfaglig sparringpartner i samme by. I tillegg forteller Mugaas at hun opplevde det som positivt når Hanne Beate Ueland ble ansatt som leder ved Kunstmuseet. De tre samarbeider godt, og gode relasjoner er skapt gjennom åpen dialog gjerne i korte, uformelle møter. Både Kunstmuseet, Kunsthallen og RKS følger med på internasjonale trender i kunstfeltet, og derfor er det naturlig at visse likhetstrekk utkrystalliserer seg i deres programmering. Tidligere marginaliserte grupper som kvinner, queer-kunstnere, kunstnere fra ikke-vestlige deler av verden og tidligere underkjente kunstnere trekkes frem. Der Kunstmuseet og Kunsthallen har hatt spesielt fokus på å vise kvinnelige kunstnerskap og å vise frem tidligere underkjente kunstnere (ofte også kvinner), har RKS hatt fokus på queer-kunstnere. Alle tre har inkludert kunst fra ikke-vestlige kunstnere i sine utstillinger, men alle tre har også hatt utstillinger som har trukket frem lokale eller regionale kunstnere. Uttrykk som preges av nymaterialitet, steds-spesifikke allkunsterverk, performance, lydkunst og eksperimentelle kunstprosjekt, har gjort seg gjeldende i femårsperioden, i tillegg til kunstprosjekt som i større grad inkluderer deltakelse fra publikum (se illustrasjon).

Samarbeidet mellom de tre institusjonene vises på flere plan. De står samlet bak høringsinnspill til kommunens kulturplan, og hver av lederne etterstreber å møte på hverandres utstillingsåpninger. Dette synliggjør støtte og dialog som også har en positiv smitteeffekt på resten av kunstfeltets aktører. Leder for BKFR, Ingeborg Kvame, forteller at det de siste fem årene i Stavanger har vært fremvekst av et større og mer variert tilbud, og at

225 Antall årsverk ved de tre institusjonene var i 2014 11 ved Kunstmuseet, 1,5 ved Kunsthallen og 2,5 ved RKS. I tillegg er for eksempel Kunsthallen helt avhengig av hjelp fra frivillige, som de i 2014 hadde 14 «faste» av.

226 Geir Haraldseth begynte i stillingen som kurator ved Nasjonalmuseet i januar 2019. Fra august 2019 tok Helga Nyman over som daglig leder ved Rogaland Kunstsenter.



Bilde fra installasjonen **REFÚGIO**, fra Afetosyntesis, 2017. © Maria Nepomuceno. Stavanger kunstmuseum, MUST. Foto: © Marie von Krogh.

Brasilianske Maria Nepomuceno bidro med sitt stedsspesifikke allkunstverk *Refúgio* til inkluderende deltakelse fra publikum. Alt i den teppebelagte delen av utstillingen Afetosyntesis kunne berøres, og kunsten appellerte slik til flere sanser i tillegg til at det skulle være et tilfluktssted for å finne ro. Spesielt populært var det å hvile i «hjørnebassenget» som var fylt med maiskorn og perler.



Bilde fra **PERFORMANCE AV HANNE LIPPARD**, kuratert av Hanne Mugaas, Kunsthall Stavanger, på Coast Contemporary, 2017. Foto: Laimonas Puisys, © Coast Contemporary.

I tillegg til utstillinger i egne gallerilokaler kuraterer Kunsthall Stavanger prosjekter på Kunsthallens nettsted, eller på andre spesifikke steder som her fra en lugar på hurtigruta på Coast Contemporary. Hanne Lippard har de siste ni årene brukt språk som råmateriale i arbeidene sine, i form av blant annet tekster, vokalperformance, lydinstallasjoner og skulptur.

hun opplever at det har vært høyt nivå på de tre institusjonenes utstillinger. Kvame og kunstnerne har merket seg at ny ledelse har gitt ny giv på både Kunstmuseet, Kunsthallen og Kunstsenteret.

De tre institusjonslederne synes å være forent om et mål om å løfte det lokale kunstfeltet og bidra til å vekke et bredt engasjement for den visuelle kunsten. De opplever at det i Stavanger eksisterer en noe uavklart holdning til den frie kunstens rolle og viktighet i samfunnet, og trekker dette frem som en uhyre viktig utfordring. Både Ueland og Mugaas etterlyser drahjelp både fra kommuneadministrasjonen, politikere og ordfører. Ueland forteller at hun merket seg den sterke støtten daværende ordfører Christine Sagen Helgø gav til den kommersielle kunstscenen da hun i sin tale under åpningen av BGE Contemporary Art-galleriet (600 m<sup>2</sup> utstillingsareal) fremhevet galleriet som en av Stavangers attraksjoner på linje med byens Michelin-stjerne-restaurant og Preikestolen. Hvor plasseres da kunstmuseet? undret Ueland seg.

I 2018 leverte lederne for de tre institusjonene samt rektor John Øivind Eggesbø ved Kunsthøgskolen et felles innspill og hørings svar til Stavanger kommunes nye delplan for kunst og kultur (2018–2025). De viste til at Stavanger i løpet av de siste årene hadde etablert seg som et viktig sentrum for visuell kunst, med stor oppmerksomhet nasjonalt og internasjonalt, men samtidig mente de at kunnskapen og interessen for visuell kunst lokalt måtte styrkes. «Vi ser at det ved byens ulike virksomheter og institusjoner knyttet til samtidskunst er mulig å skape en helhetlig visjon som vil styrke hver enkelt aktør og det fellesskapet vi utgjør. En visjon som gjennomført vil skape identitet og bygge publikum, regionalt og eksternt.»<sup>227</sup> I kommunens behandling av delplanen fikk Mugaas, Ueland, Haraldseth og Eggesbø gjennomslag for sitt innspill om å utarbeide en egen handlingsplan spesifikt for det visuelle kunstfeltet, som et ledd i å utvikle den profesjonelle delen av feltet på en målrettet måte. Handlingsplanen utarbeides fra 2019. De fire er likevel bekymret for det de opplever som mangel på vilje til å styrke kunst- og kulturfeltet i Stavanger økonomisk. I innspillet peker de fire på at det er prekære tider for de fleste institusjoner og aktører på feltet. Økte rammer og investeringer i kunst- og kulturbyen Stavanger må til; løsningen kan ikke komme kun via omprioriteringer og stadig mer samarbeid.<sup>228</sup>

---

227 Hørings svar til Stavanger kommunes delplan for kunst og kultur 2018–2025 fra Stavanger Kunstmuseum, Kunsthall Stavanger, Rogaland Kunstsenter og Kunsthøgskolen i Rogaland, datert 17.8.2018.

228 Ibid.

## Egeninitierte samarbeid

Et felles utviklingstrekk hos Ueland, Mugaas og Haraldseth er at de i større grad enn tidligere åpner rigide stengsler og hindringer, gjennom for eksempel eksperimentering, deltakende kunstprosjekt og sjangerblanding. Eksempelvis gir Uelands innføring av Kunstmuseets månedlige Kuppelkupp-arrangement muligheten for lokale kunstnere til å «kuppe» kunstmuseets kuppelformede foajé, eller gjøre en intervensjon i tilknytning til en av museets utstillinger (se illustrasjon). Kuppelkupp bidrar til at flere kunstnere får vist sin kunst innenfor kunstmuseets vegger, i prosjekter som borger for en friere, kreativ og kritisk dialog med institusjonen. Arrangementene inkluderer ofte kunstfaglige foredrag, gjerne med tverrfaglige perspektiv. Kunstmuseets kunstfaglige profil og definisjonsmakt blir på sett og vis løsnet, men også styrket gjennom en større aktualitet og deltakende aktivitet. Haraldseths første utstilling på RKS var *Åpen dør* (2013), der alle som ønsket det (både amatører og profesjonelle kunstnere i Rogaland) ble invitert til å stille ut i Kunstsenterets gallerirom.<sup>229</sup> Responsen var overveldende, 268 bilder ble stilt ut, og den rause inkluderingen skapte debatt. I 2014 var RKS kurator for utstillingen *Hvem eier historien?* som ble vist på Stavanger kunstmuseum, en utstilling som initierte debatt om blant annet kunstmuseenes innkjøpspolitikk og definisjonsmakt i kunstfeltet.<sup>230</sup> De to institusjonene samarbeidet dermed om å tilrettelegge for diskusjon om institusjonskritikk rettet mot den ene av partene. Et annet egeninitiert samarbeid er en utstillingsserie ved Kunsthall Stavanger der Mugaas inviterer både nasjonale og internasjonale kunstnerdrevne visningssteder til å kuratere utstilling med egenvalgte kunstnere, i tillegg til at kuratorkunstnerne får vise egne verk (noe de sjelden har mulighet til i egne visningssteder). Først ut var Prosjektrom Normanns (PN) med utstillingen *Frail Mighty* (2018) som kretset om en eksistensiell sårbarhetstematikk (se illustrasjon).<sup>231</sup> Kunstnerne i roller som kuratorer fikk her jobbe med en selvvalgt tematikk. Samarbeidet ga mulighet for «tilbakebetaling» for de drivende kunstnerne bak visningsstedet (som driver ideelt, ikke kommersielt), og kan slik sett bidra til å øke attraktiviteten til det å drive et kunstnerstyrt visningssted. I dette tilfellet skjedde en utveksling ved at Prosjektrom Normanns delte nettverket de

229 Se <http://rogalandkunstsenter.no/2013/01/17/inngang-2013-åpen-dor/> (lest 30.1.2019).

230 John Øivind Eggesbø (kunstner, men også rektor ved KiR) var blant de inviterte kunstnerne, og hans idé ble gjennomført med hjelp av kunstner Christopher Jonassen. Prosjektet involverte over 80 kunstnere med lokal tilknytning som ikke var representert i Stavanger Kunstmuseums samling. Publikum stemte over hvilket av verkene de ønsket inn i samlingen. Flere av de deltagende kunstnerne donerte i tillegg sitt verk til kunstmuseet.

231 Utstillingen inkluderte fire norske og en amerikansk kunstner: AK Dolven, Vibeke Tandberg, Mattias Härenstam, Ane Graff og Nathalie Provosty. I duo-utstillingen med Aanestad og Melberg ble det vist nye arbeider i tekstil, tegning, skulptur og maleri.

har opparbeidet seg, både nasjonalt og internasjonalt, med Kunsthallen, og Kunsthallen åpnet for og tilbød synlighet og anerkjennelse gjennom en større utstillingsarena. Både Kunsthallens invitasjon av Prosjektrom Normanns og Kunstmuseets invitasjon av RKS til kuratorsamarbeid indikerer nye former for institusjonelt samarbeid lokalt, samarbeid som er med på å endre rådende hierarkier i kunstfeltet.

Opprettelsen av Contemporary Art Stavanger (CAS) i 2014 var et samarbeidsprosjekt mellom Rogaland Kunstsenter og Kunsthall Stavanger, og er et initiativ som har tilført en ny aktør innenfor kunstkritikk. CAS er i dag en selvstendig nettbasert plattform for informasjon og kritisk diskurs med fokus på det visuelle kunstfeltet i Stavanger. CAS tilbyr residenser til kunstkritikere og får dermed stemmer utenfra til å skrive om kunstfeltet i Stavanger, i tillegg til at nettverk bygges både nasjonalt og internasjonalt innenfor kunstkritikkfeltet. Et annet konkret samarbeid mellom de tre institusjonene er etableringen av PLOT Stavanger, en kunstklubb for ungdom (16–26 år). Organisering og drift av PLOT har også inkludert samarbeid med blant andre Tou Scene. De tre institusjonene har videre en rekke sjangerovergripende samarbeid som har som mål å åpne opp institusjonene og trekke flere folk til seg. Her kan nevnes Kunsthallens Kunsthall Live-prosjekt (startet i 2017), der publikum tilbys konserter, gjerne i krysningfeltet mellom elektronisk og eksperimentell musikk, visuell kunst og performativ kunst. Mugaas forteller at Kunsthallen i 2017 også innledet et samarbeid med RIMI/IMIR, et kunstnerdrevet sted for scenekunst, etablert 2016 i en nedlagt RIMI-butikk i Stavangers østre bydel.<sup>232</sup>

I tillegg til å åpne fysiske rom for nye samarbeid skjer stadig mer deling av kunst via nettet (se illustrasjon). Kunsthall Stavanger ser, ifølge Mugaas, på sin internettside som sitt andre utstillingsrom. Den benyttes aktivt til å legge ut informasjon om utstillinger og aktiviteter, og i tillegg er enkelte av utstillingene eller prosjektene kun publisert på nettet.<sup>233</sup> Nettsiden er internasjonalt rettet, og det meste av teksten er skrevet på engelsk. «Vi publiserer vanligvis tekster på både norsk og engelsk, men noen ganger har vi ikke kapasitet til å få til begge deler, og da velger vi å bruke engelsk, siden vi har lokale, nasjonale og internasjonale følgere», forklarer Mugaas. På Instagram har Kunsthallen over 40 000 følgere, og er trolig den blant sammenlignbare institusjoner i Norge som har flest (Bergen Kunsthall har 5210 og Nasjonalmuseet 37 600, pr. 9.1.2019). Grunnen til at antallet følgere er så stort, forteller Mugaas, var at Instagram i 2013 anbefalte Kunsthall Stavanger som en av kunstinstitu-

232 RIMI/IMIRs Scenekunstprogram har blant annet støtte både fra Kulturrådet, Rogaland fylkeskommune og Stavanger kommune.

233 Se <https://kunsthallstavanger.no/nb/exhibitions/2x3-mp> (lest 30.01.2019).

sjonene i verden man burde følge.<sup>234</sup> Dette har gitt Kunsthallen muligheten til å profilere og promotere seg og utstillingene sine til et stort, internasjonalt publikum. Spørsmål som reiser seg som en følge av dette, er blant annet hvor mye tid og ressurser som skal gå til å tilfredsstille Kunsthallens nettpublikum og dem som kommer til det fysiske galleriet på Madlaveien i Stavanger. Vil kunsten og kurateringen i gallerirommet etter hvert bli påvirket av hvordan den tar seg ut når den skal medieres digitalt – til en følgerskare på nettet?

Et eksempel på egeninitiert, nettbasert samarbeid er Rogaland Kunstsenters samarbeid med en ikke-menneskelig kurator, Curatron, i forbindelse med gruppeutstillingen *An Anonymous System* (2017). Curatron er et nettbasert dataprogram utviklet for å involvere kunstnere direkte i den kuratoriske utvelgingsprosessen ut fra den informasjonen de selv registrerer i nettplattformen om egne kunstneriske prosjekter. RKS overlot dermed utvelgelsen av kunstnere til gruppeutstillingen, altså kuratorrollen, til en algoritmeberegning utført av et datasystem. Slik ble søkelyset satt på kuratorens makt, og prosjektet reiser spørsmål som for eksempel: Vil en slik tidsbesparende metode være mer rettferdig overfor kunstnerne som deltar i «open call»-konkurranser? Hvem sikrer kvaliteten på kunsten i en slik tilsynelatende objektiv utvelgelsesprosess? Hva går vi eventuelt glipp av ved å benytte Curatron fremfor en menneskelig kurator eller jury?

## Påtvungne samarbeid utenfra

Hanne Mugaas erfarer at det ofte er de uoffisielle samarbeidene og relasjonene som betyr mest. Hun ser det som svært viktig å kunne ha kunstfaglige og sosiale relasjoner slik som dem mellom de tre institusjonslederne, egeninitierte relasjoner, uformelle samtaler og samarbeid. Mugaas bemerker at det kan være en utfordring å følge opp for mange samarbeidsprosjekter fordi disse kan ta fokus vekk fra Kunsthallens kjerneoppgaver. Dette kan tyde på at samarbeid som vokser og forgreiner seg naturlig, oppleves som viktigere og mer fruktbare enn samarbeid som er konstruert eller pålagt.

Stavanger Kunstmuseum har en lignende utfordring med sin tverrfaglige organisering, der kunstmuseet er ett av i alt ni ulike museer som er innlemmet under Museum Stavanger-paraplyen (MUST).<sup>235</sup> Ueland bruker tid til ledergruppearbeidet i MUST, og er i tillegg ansvarlig for formidlingsnettverket i den fusjonerte konstellasjonen. De ni museene jobber mye på tvers

<sup>234</sup> Mailutveksling med Mugaas og Arnhild Sunnanå, 18.12.2018.

<sup>235</sup> Museum Stavanger (MUST) ble etablert i 2010, og er det eneste museet i Norge som dekker så varierte fagområder som natur-, kultur- og kunsthistorie samt sjøfart og industri.

og har organisert felles arbeid i flere faglig nettverk.<sup>236</sup> Denne de-differensierende organiseringen medfører at de fleste ansatte ved kunstmuseet er tilknyttet et MUST-nettverk. Ueland innrømmer at det er arbeidskrevende å stå i en slik mellomlederposisjon hvor hun både skal programmere og styre kunstmuseet og delta i ledergruppearbeidet i MUST. Hun fremhever at Kunstmuseets samlingsforvaltning (inklusive ekstraarbeid som følge av magasinmangel) utgjør et stort og for utenforstående usynlig arbeid, og det er et arbeid på «kollisjonskurs» med samtidskunstens vilkår og ønsker. I 2018 måtte Kunstmuseet gjøre kutt i eget innkjøpsbudsjett på grunn av den økonomiske situasjonen i MUST. Kunstmuseets innkjøpsbudsjett er spesielt utsatt fordi det er det eneste budsjettet innenfor MUST som ikke er bundne midler. I tillegg oppleves store utfordringer med å få inn nok egeninntjening og sponsormidler i et tilsynelatende umodent sponsormarked. Blant annet har det vist seg å være svært vanskelig å få sponsormidler til kunstfaglig forskning. En løsning har vært å søke tverrfaglige samarbeid med andre forskningsmiljøer som kan ha lettere tilgang på forskningsmidler. Et eksempel på sistnevnte er forskningsprosjektet om skyer (*In the Clouds*) som fikk tilslag høsten 2018. Prosjektet er initiert av Stavanger Kunstmuseum som inngikk samarbeid med det tverrfaglige, miljøorienterte, humanistiske forskningsmiljøet The Greenhouse ved Universitetet i Stavanger (UiS), der sistnevnte kunne søke om forskningsmidler til prosjektet. I januar 2019 arrangerte forskningsprosjektet en workshop der også samtidskunstnere var invitert til å delta.<sup>237</sup> Utstillingen *I skyene* er planlagt å åpne i 2020 ved Stavanger Kunstmuseum. I utgangspunktet taler dette tverrfaglige forskningsprosjektet for at finansielt påtvungne samarbeid i nye, tverrfaglige konstellasjoner også kan åpne positive nye muligheter. UiS får nye samarbeidspartnere og muligheten til å tilgjengeliggjøre vitenskapelig forskning på nye måter, og Kunstmuseet får både finansiert ny kunstfaglig forskning, vist frem relevant kunst fra samlingen, utvidet sitt faglige og tverrfaglige nettverk og engasjert kunstnere i ny kunstproduksjon.

## Kunstnerdrevne visningssteders reposisjonering

De tre institusjonene vi ser på i dette kapittelet, fronter slik et samtidskunstløft i Stavanger, men de er ikke alene. Flere aktører, og spesielt kunstnerne selv, engasjerer seg for å tilføre byen et rikere kunstmangfold. I en bok om emnet viser Jorunn Veiteberg til de kunstnerdrevne visningsstedenes temporalitet og deres posisjon som arnesteder for ny kunst og som viktige supplement

<sup>236</sup> Nettverk for Publikum, Formidling, Forsknings- og Samlingsforvaltning.

<sup>237</sup> Se <http://newnatures.org/greenhouse/events/cfp-in-the-clouds-workshop/> (lest 8.1.2019). Til dette seminaret var kunstnerne invitert på bakgrunn av kunst de allerede hadde laget.



til kunstinstitusjonene.<sup>238</sup> Mange kunstnerdrevne visningssteder er etablert i Stavanger, det første i 1966, men de har som oftest forsvunnet etter få år. Noen har imidlertid bestått over lengre tid og har på tross av ubetalt egeninnsats blitt viktige brikker i det lokale kunstfeltet. Studio17, som har lokaler på Nytorget 17 sammen med RKS, feiret i november 2018 sitt 5-årsjubileum. Gjennom en dugnadsbasert, hyppig pop-up utstillingsstrategi har Studio17 etablert en lav terskel for å stille ut, samtidig som det legges vekt på høy kvalitet på det som vises.<sup>239</sup> I tillegg til aktiviteten som genereres og nettverkene som etableres, gir driften av Studio17 en nyttig erfaring som gallerist og kunstformidler som kunstnerne ikke lærer i kunstutdannelsen.<sup>240</sup> En av de tidligere styremedlemmene, kunstner Siri Borge, forteller for eksempel at driftserfaringen ved Studio17 har vært viktig for henne i frilansjobben som kunstkritiker. Til sammen 14 personer har i løpet av de siste 5 år vært engasjert som styremedlemmer og i drift av Studio17. Den hyppige ambuleringen av styremedlemmer tyder på at arbeidsvilkårene ikke oppmuntrer til langvarige engasjement. Men selv om tilknytningen varer en kort tid, kan involvering i et kollektivt kunstnerdrevet visningsrom være en viktig sosial arena for nyankomne kunstnere, et sted som fremmer relasjonsbygging både lokalt og nasjonalt. Rektor Eggesbø ved KiR fremhever samarbeidet skolen har med Studio17 som viktig for studentene ved kunstfagskolen.

I 2018 åpnet en annen type kunstnerdrevet visningssted – og butikk – i Stavanger da den internasjonalt anerkjente kunstneren Cory Arcangel åpnet sin *Arcangel Surfware's flagship store* med galleridel. Arcangel var blant de første kunstnerne som benyttet de nye mulighetene internett gav til både å skape egen kunst og aktivt ta i bruk nettet blant annet som distribusjonskanal for og tilgjengeliggjøring av kunst. Arcangels visningssted og butikk har åpningstid begrenset til tre timer hver lørdag, og salg gjøres kun gjennom butikk. Arcangel går på denne måten imot trenden der internett tilgjengeliggjør salgsvare i et globalt marked, til å åpne et fysisk lite sted i periferien. Hele butikkprosjektet fremstår i seg selv som et kunstverk, noe Arcangel også bekrefter at det er ment å være.

Prosjektrom Normanns startet i 2010 på lignende vis som Studio17, men her har ledelsen vært mer stabil og driften har blitt profesjonalisert etter hvert som de involverte har opparbeidet seg erfaringer. Profesjonaliseringen handler blant annet om utstillingsprogrammering, galleridrift, logistikk, formidling og residensopphold og utstillingskompensasjon som tilbys de inviterte kunstnerne eller kuratorene i forbindelse med hver utstilling. Prosjekt-

238 Veiteberg 2017, s. 1.

239 <http://www.contemporaryartstavanger.no/place/studio-17/> (lest 3.1.2019).

240 Studio17 sin 5-årsjubileumsbok 2018, s. 45.



**ETERNAL VI, 2018.** I front The Nature Collection I, 2018. © Margrethe Aanestad. Frail Mighty, Kunsthall Stavanger. Foto: © Jan Inge Haga.

Fra en ny utstillingsserie ved Kunsthall Stavanger der nasjonale og internasjonale kunstnerdrevne visningssteder blir invitert til å kuratere en utstilling. Først ut var Prosjektrom Normanns (PN) med utstillingen Frail Mighty (2018). Kuratorkunstnerne Elin Melberg og Margrethe Aanestad disponerte hvert sitt gallerirom til å vise egne verk (noe de sjelden har mulighet til i egne visningssteder). Dette bildet viser to av verkene i Aanestads rom.

rom Normanns mottar støtte fra Norsk kulturråd, Stavanger kommune og Rogaland fylkeskommune, men driverne bak mottar ikke lønnskompensasjon i forbindelse med arbeid med utstillinger. Prosjektrommet har i tillegg til den årlige utstillingsprogrammeringen i flere år deltatt på kunstmesser og utstillinger internasjonalt, for eksempel på *Untitled* i Miami og i San Francisco, samt utstillinger i England, New York og Moskva, der deltakelsene har fått tilskudd fra OCA, Rogaland fylkeskommune og Stavanger kommune. Over tid har de bygget opp nasjonale og internasjonale nettverk både av kunstnere, kunstnerdrevne visningssteder, gallerier, kuratorer og samlere. Prosjektrom Normanns, som ledes av kunstnerne Margrethe Aanestad (fra 2010) og Elin Melberg (fra 2013), vektlegger at visningsstedet er et prosjektrom og ikke et kommersielt eller vanlig galleri. Kunstnere som inviteres inn har stor frihet til å prøve ut nye ting, ideer og konsepter. Flere kunstnere har signalisert at dette har vært en viktig mulighet for dem og for deres kunstneriske utvikling da de her har kunnet gjøre ting de ellers ikke ville ha våget eller fått tillatelse til. Constance Tenviks utstilling *Helpless as Turtles* er eksempel på et slikt prosjekt (jf. 1.3).

Det kunstnerdrevne prosjektrommet er i seg selv et eksempel på nettverksbyggingens tidkrevende innsats og organiske form. De holder til i Elefant, et studio og kontorfellesskap av kunstnere og andre profesjonelle kreative aktører. Prosjektrom Normanns arbeider bevisst med nettverksbygging når de inviterer kunstnere og kuratorer til Stavanger. Det er blant annet en betingelse at de inviterte kunstnerne har en residensperiode i byen og at kunstneren holder en presentasjon eller et foredrag på KiR. Kunstneren eller kuratoren blir i tillegg introdusert til de andre kunstinstusjonene.

Våren 2017 var kunstnerisk leder for *Untitled Art Fair* i USA, Omar Lopez-Chaoud, i Stavanger for å kuratere en utstilling i Prosjektrom Normanns. Lopez-Chaoud ble så begeistret for kunsten og folkene han møtte under oppholdet, at han fikk ideen om å ha et eget Stavanger-fokus i det påfølgende årets *Untitled Art Fair*. Både Prosjektrom Normanns, Kunsthall Stavanger og Rogaland Kunstsenter ble dermed spesielt invitert til *Untitled Art Fair* i San Francisco i januar 2018 (se illustrasjon).<sup>241</sup> Ti kunstnere fra Norge var representert, og i tillegg ledet Marte Jølbo, redaktør i CAS, en debatt på kunstmessen. OCA gav støtte til deltakelsen i San Francisco. Økt inkludering av kunstnerdrevne visningssteder på kunstmesser internasjonalt tyder på at dette tilfører et mangfold og kunstneriske bidrag som er ønsket. Kunstmessen Frieze New York har for eksempel mål om å vise frem den viktigste aktuelle kunsten fra et internasjonalt perspektiv, og her har alle

---

241 Se Sunnanå 2018.



**GUDINNE SOM KOMMER OPP AV FJELLET, DEN SOM ETER NATUR OG DRITER KULTUR OG FJELLFITTA/GRUVEINNGANG, 2018. © Odd Sama. Foto: © Arnhild Sunnanå.**

Prosjektrom Normanns, Kunsthall Stavanger, Rogaland Kunstsenter og Contemporary Art Stavanger (CAS) ble spesielt invitert til å delta på Untitled Art Fair i San Francisco i 2018. Blant kunstnerne som deltok, var Odd Sama.

globalt etablerte kommersielle gallerier en naturlig plass. I Frieze New York 2019 deltok i tillegg flere kunstnerdrevne visningssteder, og det var satt av en hel seksjon for visning av tidligere underkjente kunstnere. Det tyder på at de kunstnerdrevne nonprofit visningsstedene er i ferd med å reposisjonere seg i kunstfeltet internasjonalt. Prosjektrom Normanns' deltakelse på internasjonale kunstmesser kan gi inntrykk av at de etter hvert fremstår mer som et kommersielt galleri. Men Aanestad og Melberg understreker at nettverksbygging internasjonalt er sentralt for dem, likedan å hjelpe frem kunstnerkollegaer. Ved eventuelle kunstsalg går det aller meste av inntekten til den aktuelle kunstneren. Aanestad og Melberg er glade dersom de oppnår «break even», uten å ha fått kompensert for arbeidstimene en messedeltakelse krever. Det er imidlertid en tendens at flere profesjonaliserte, men idealistiske nonprofit kunstnerdrevne visningssteder gjør seg gjeldende på nye måter, blant annet ved å fortrenge vanlige kommersielle gallerister på enkelte kunstmesser. Samtidig er det nærliggende å spørre om det tjener kunstnerne at de kommersielle galleriene som allerede er hardt presset, opplever denne konkurransen – en konkurranse som tilsynelatende bærer i seg et bransjeundergravende element. De kunstnerdrevne visningsstedene forsvinner vel også dersom de ikke etter hvert får betalt for arbeidsinnsatsen de legger inn i prosjektene? I august 2019 annonserte da også Prosjektrom Normanns at de avvikler driften ved årsskiftet 2019/2020. Hovedgrunnen for avviklingen var at administrasjonsmengden som krevdes for å drifte prosjektrommet var for høy (tilsvarende 40 til 50 prosent ulønnet stilling for hver av dem), og at de to kunstnerne ønsket å prioritere mer tid til egen kunstproduksjon.

## Kunstnerne organisering og sosiale deling

Atelierhuset Tou og det kreative studio- og kontorfellesskapet Elefant er eksempler på to nye typer organiseringsformer på kunstfeltet i Stavanger. Vi sammenstiller dem for å vise hvordan de som samarbeidskonstellasjoner peker i ulik retning.

Lederen for BKFR, Ingeborg Kvame, forklarer at situasjonen for mange kunstnere i Rogaland er prekær på flere felt, og hun er ikke i tvil om at anstrengt økonomi fortsatt er den største utfordringen med å være kunstner i dag. I flere generasjoner har de lokale kunstnerne i Stavanger jobbet for å få tilgang til rimelige atelierlokaler, og i 2009 kjøpte Stavanger kommune den nedlagte Tou bryggerifabrikk i østre bydel. Dette ble et mangeårig kombinert kunst-, kultur- og byutviklingsprosjekt for Stavanger kommune, og Tou Scene AS (et kunstnerinitiert og kunstnerdrevet nonprofit selskap etablert i 2001) ble invitert med som innholdsleverandør, som allerede fra prosjektstart var en aktiv deltaker i kommunens planarbeid. Tou Scene-komplekset inkluderer

i dag flere scener og serveringssteder, studio for musikere og dansere – og Atelierhuset Tou, som sto ferdig i 2017 og som rommer 31 kunstnerstudio og det nye grafiske verkstedet Tou Trykk, lokalisert som et nav i Atelierhuset. Til sammen utgjør Tou Scene en ny type offentlig/privat initiert organisering<sup>242</sup> av et variert spekter av kunst- og kulturproduksjon der nettopp samlokalisering tilrettelegger for samarbeid kunstnerne imellom, samt på tvers av kunstarter. I 2018 startet kunstnerne i Atelierhuset visningsrommet *Bruksrommet* hvor de i samarbeid med Tou Scene programmerer fire utstillinger i året etter «open call». Samme år etablerte Tou Trykk sitt visningsrom for grafikk, kalt *Arkivet*, vegg i vegg med *Bruksrommet*. Atelierene i Atelierhuset tildeles med femårige leiekontrakter (med mulig forlengelse ytterligere fem år), i tillegg til at det finnes etableringsatelier som tildeles for to år. Denne organiseringen er gunstig både for å trekke nye kunstnere til byen og for å bidra til stabile, inspirerende og utviklende arbeidsforhold for visuelle kunstnere som er i byen, eller som på grunn av Atelierhuset ser det som mer aktuelt å komme tilbake til Stavanger. En mulig utilsiktet virkning er den konkurransevridende effekten Atelierhuset – som får støtte fra Stavanger kommune – har hatt på lignende private, kollektive initiativ.

Et slikt eksempel er Elefant, som mistet flere kunstnere som leietakere da disse fikk tildelt studio i Tou Atelierhuset. Elefant greide ikke å konkurrere på fasilitetsmessig kvalitet i forhold til pris, og tapet av leieinntekter skapte en prekær økonomisk situasjon ettersom Elefant hadde basert driften på en nonprofit-økonomi. Elefant representerer en ny type organiseringsmodell slik den fremstår i dag, spesielt siden kollektivet inkluderer både kunstnere og næringer som ligger utenfor kunstfeltet. I forbindelse med oppstarten av Elefant fikk initiativtakerne (fire visuelle kunstnere og to kulturentreprenører) økonomisk støtte både fra Kulturrådet og Stavanger kommune. Elefant har vokst på en organisk måte fra de flyttet inn i 2013, som første leietaker i et femetasjes trykkeribygget som inntil da hadde stått tomt i åtte år. I 2019 talte fellesskapet rundt 25 personer, og Elefant leier en hel etasje av bygget.<sup>243</sup> I tillegg til visuelle kunstnere finnes også Prosjektrom Normanns, Pelikanen forlag, Dybwigdans og selvstendig næringsdrivende med profesjoner innenfor droneflyging, film, foto, lyd, musikk, journalistikk, tekst, data-animasjon, klesdesign, produksjons- og prosjektledelse og regnskapsføring.<sup>244</sup> Konstellasjonen Elefant gir deltakerne både en sosial, uformell og åpen profesjonell arena der erfaringer og nettverk deles og synergier skapes blant aktører som

---

242 Stavanger kommune eier bygningene og har inngått en tjenesteavtale med Tou Scene AS som forvalter og utvikler.

243 Inkludert forfatteren av dette kapittelet.

244 Se <http://www.elephantworkspace.no> (lest 27.9.2019).

tradisjonelt ville vært posisjonert både horisontalt og vertikalt i verdikjeden. Etter få år var også resten av bygget fylt opp av forskjellige bedrifter, inklusiv arkitektfirmaet Helen & Hard. Tou Scene og Elefant har på hver sin måte bidratt til utvikling, vitalisering og gentrifisering av Stavangers østre bydel. Tou Scene er i realiteten en trygg arena som er beskyttet mot gentrifiseringens gang, mens private nonprofit-initiativ som Elefant er utsatt for markedskreftene som virker i en prosess de selv har medvirket til å igangsette. Dersom huseier setter opp husleien, vil Elefant sannsynligvis måtte flytte til et rimeligere leiemarked lenger bort fra bysentrum.

Administrasjonen ved Tou Scene arbeider med å finne nye innfallsvinkler som i større grad bidrar til at publikum oppsøker det daglig leder omtaler som det litt utilgjengelige samtidskunsttrykket.<sup>245</sup> Atelierhuset er vanligvis stengt for publikum, men for å skape treffpunkt med publikum åpnes studioene fra tid til annen for offentligheten. I tillegg vurderer kunstnerne i Tou Atelierhus, ifølge BKFRs leder, å etablere et salgsgalleri som kan være et møtested mellom kunst, kunstner og publikum.<sup>246</sup> Kvame mener at denne type salgsgalleri vil kunne gi kunstnerne større integritet med hensyn til hvordan kunsten formidles til publikum. Det planlagte salgsgalleriet representerer også et kollektivt initiert forsøk på å bøte på den for mange kunstnere prekære økonomiske situasjonen som Kvame viser til.

## Krafttak for kunstfeltet

I kulturmeldingen *Kulturens kraft* (2018–2019) er målet at fremtidens kulturpolitikk skal legge til rette for å «skape kunst- og kulturuttrykk av ypperste kvalitet».<sup>247</sup> Men som blant andre de tre institusjonslederne i Stavanger har merket, viser denne stortingsmeldingen til at kunstens kraft ikke gir grunn nok til å forsvare at kunst og kulturvirksomhet skal prioriteres fremfor andre formål. Meldingen viser til at svarene finnes i kunst og kultur-virksomhetenes samfunnsbyggende kraft, «som grunnlag for demokratiutvikling, sosiale fellesskap og økonomisk verdiskapning».<sup>248</sup> Meldingen presiserer videre at kunstens og kulturens ytringer er spesielt viktige i tider preget av høyt endrings-tempo.<sup>249</sup> Før opprettelsen av selve kunstspiren, Stavanger Kunstforening, i 1865 lød oppfordringen i avisen: «[D]erfor bør vi ikke nu lade denne Andled-

245 Hagelund 2018, Kunstforum no.1/2018, s. 28. Intervju med daglig leder Per Arne Alstad hos Tou Scene.

246 Hansen og Kommedal 2018, s. 5. Publikasjonen presenterer Atelierhuset og hver enkelt av kunstnerne som holder til i huset, Bruksrommet samt Tou Trykk og deres visningsrom.

247 Meld. St. 8 (2018–2019) s. 8.

248 Ibid.

249 Meld. St. 8 (2018–2019) s. 9.

ning gaa ubenyttet hen til at give en saadan Aandsdannende og Aandsopløftende Magt Rum iblandt oss.»<sup>250</sup>

På midten av 1800-tallet var handels- og sjøfartsbyen Stavanger preget av økonomisk vekst og urbanisering, men kun en liten andel av befolkningen i det klassedelte samfunnet fikk tilgang til kunsten på Kunstforeningen (62 medlemmer og deres familie). I 2018 synes målet både for Stavanger Kunstmuseum, Kunsthall Stavanger og Rogaland Kunstsenter å være både å nå ut til hele befolkningen<sup>251</sup> og å gjøre seg bemerket nasjonalt og internasjonalt. Fra periferien i Norge har næringslivet i Stavangerregionen fortsatt tradisjonen med å orientere seg mot utlandet. Alle de tre lederne ved byens kunstinstitusjoner har også hentet næring til fornyelse og blomstring først og fremst fra det som skjer i kunstverdenen globalt. Det internasjonale nettverket hver av dem allerede hadde opparbeidet seg, har fortsatt å utvide seg fra lokasjonen i Stavanger, godt hjulpet av de nye mediens muligheter. Nettopp ved å bringe inn nye tendenser både når det gjelder kunstuttrykk, utstillingsstrategier og formidling og bransjeutvikling til kunstfeltet lokalt, har spesielt de tre lederne og de kunstnerdrevne visningsstedene gjennom ulike typer samarbeid forsøkt å løfte kunstfeltet lokalt/regionalt. På veien er det nok flere innenfor det lokale kunstfeltet som mener seg oversett. På tross av anerkjennelse nasjonalt og internasjonalt virker det som om forankringen lokalt fortsatt er utfordrende. Arbeidet med å vekke et bredt engasjement for den visuelle kunsten både blant folk og næringsliv lokalt er viktig for å gi næring til den lokale kunstens økosystem. Gjennomslag for at Stavanger kommune skal utarbeide en egen handlingsplan for det visuelle kunstfeltet, kan innebære drahjelp til dette.

Sammenlignet med før 2014 kan vi spore et mer uformelt samarbeid mellom de tre institusjonslederne. De søker å støtte hverandre i arbeidet med å styrke, vitalisere og profesjonalisere det visuelle samtidskunstfeltet. De tre «nye» lederne for de førende kunstinstitusjonene i Stavanger har vært viktige *bevegere* for å igangsette et felles krafttak for samtidskunstfeltet. De tre institusjonene aktualiserer sine kunstrom ved å slippe til flere aktører, åpne for kritikk og invitere til dialog. Dersom vi anser hvert kunstverk som en ytring, har vi funnet eksempler på at kuratoren bruker utstillingen strategisk som en arena for dialog der en polyfoni av stemmer slipper til og sidestilles uten å bli stanset av hierarkisk inndeling. Kunstinstitusjonene forsøker å nå et bredere publikum ved blant annet å inkludere flere kunstsjangere og flere faggrupper. Både i samarbeid og hver for seg satser de på å engasjere barn og ungdom. I tillegg brukes nettet både som et autonomt og supplerende utstillingsrom.

---

250 Stavanger Amtstidende, 1864.

251 Meld. St. 8 (2018–2019) s. 9.



De tre lederne er imidlertid bevisst på at det de gjør for å tiltrekke seg nye publikumsgrupper, ikke skal gå på bekostning av visning av høykvalitetsutstillinger for visuell kunst, som gjennomgående er hovedmålet.

Undersøkelsen av dynamikk og samspill mellom de forskjellige aktørene i det visuelle kunstfeltet i Stavanger bærer preg av et intensivt og mangfoldig samarbeid, spesielt den siste femårsperioden.<sup>252</sup> I denne sammenheng utgjør de kunstnerdrevne visningsstedene et viktig bidrag som formidler av eksperimentelle kunstuttrykk. Gradvis profesjonalisering av enkelte kunstnerdrevne visningssteder og forlenget levetid mot alle odds har gitt opphav til nye samarbeid og nettverksdelinger, kompetanseutvidelse og reposisjonering (både lokalt og internasjonalt). Samlokaliseringen av 31 visuelle kunstnere på Tou Scene innebærer en styrking av kunstfeltets permanente infrastruktur for kunstproduksjon i tillegg til å være et viktig bidrag i Stavangers byutviklingsstrategi. Fortsatt gjenstår det å tilrettelegge bedre for at den større tilgangen på visuell kunst skal kunne formidles ut til publikum. Kunstnerne som har atelier i Elefant, har blitt inkludert i et fellesskap som orienterer seg utover kunstfeltet, eksempelvis mot næringslivets kreative aktører. Ut av den tverrfaglige og sosiale delingen vokser synergier.

Dersom det er slik at de tre institusjonslederne, Ueland, Mugaas og Haraldseth er sentrale for den nye given i det visuelle kunstfeltet i Stavanger, vil det også være sårbart om noen av dem forsvinner fra byen. Fra januar 2019 ble også Rogaland Kunstsenters daglige leder Geir Haraldseth rekruttert til kuratorstilling for samtidskunst i Nasjonalmuseet, noe som åpenbart vil medføre endringer lokalt. Det minner om at det visuelle kunstfeltet kan sees som et økosystem som er i stadig endring, med organiske nettverk som stadig vokser i omfang og kompleksitet, men der enkeltpersoners engasjement og nettverk også teller. Det er blitt mer synlig at kunstfeltets økosystem er åpent og forgreiner seg på tvers av kunstfelt og andre fag- og samfunnsområder, slik at krysspollinering kan oppstå og skape noe som tidligere ikke har vært.

---

252 Se også Jonvik 2018.

## Kunztformidling

---

Som ledd i å undersøke hvilke typer samarbeid og praksiser som vokser frem på kunstfeltet, hva som deles fra nye aktører og gjennom nye nettverk, og hvordan kunstaktørers roller og kunstfeltet selv endres som følge av dette, skal vi undersøke en ny aktør på kunstformidlingsarenaen. Det er videobloggen KUNZT, etablert av Silje M. Sigurdsen (f. 1989) i januar 2017. KUNZT omtaler seg selv som den første videobloggen for kunst og kunstverdenen i Skandinavia. Sigurdsen driver teknologisk mediert kunstformidling, gjennom videoformat, i tilgjengelig språkdrakt og med oppfordringer til interaktivitet. Vi undersøker tilblivelsen av formidlingsplattformen, hva som deles gjennom KUNZTs videobaserte mediering, og hvilke «bevegelser» og nye forbindelser praksisen skaper i kunstfeltet.

### KUNZT

KUNZT ble etablert av Silje M. Sigurdsen parallelt med at hun jobbet som kunstanmelder på frilansbasis for Bergens Tidende og Aftenposten. Hun jobbet som kunstanmelder i perioden desember 2016 til januar 2018 og formidlet kunstanmeldelser i videoformat for avisene. I januar 2018 startet hun for seg selv, ved å etablere formidlingskanalen KUNZT, og videoene fikk da mer preg av kultur- og kunstjournalistisk dekning. Sigurdsen lager korte videoer som varer mellom to og ni minutter og som deles ukentlig gjennom plattformene YouTube, Facebook, Instagram og Patreon.com. I desember 2018 hadde hun like over 9000 følgere på Facebook, 580 abonnenter («subscribers») på YouTube og 11 000 følgere på Instagram. Antall videovisninger varierer fra under 100 til 22 000 visninger per video, avhengig av hvilken plattform man refererer til. Hun besøker kunstnere, kunstkjøpere og utstillinger, og som seer får man bli kjent med – og se – hvordan ulike kunstnere jobber, hvilken type kunst de lager, og hvordan de tenker om kunst og sitt eget virke.

Storparten av videoene begynner med at Sigurdsen introduserer seerne for hvor hun er og hva vi skal få se, med et håndholdt kamera vendt mot seg selv. For eksempel at hun skal møte kunstneren Per Barclay i forbindelse med hans åpning av utstillingen *Oljerom* ved Sørlandets Kunstmuseum, og

at videoen vil ta form som et intervju i en taxi på vei til flyplassen.<sup>253</sup> Eller at hun er i Tromsø for å besøke de to kunstnerdrevne visningsstedene Galleri Snerk og Small Projects, introduserer visningsstedene mens hun går i bybildet, og deretter intervjuer kunstnerne og kuratorene som står bak.<sup>254</sup> Sigurdsen formidler og forteller om det hun ser, gir kontekstuell informasjon om kunstneren, visningsstedet, kunstuttrykket eller annet, og har selv en fremtredende plass i videoene. Gjennom «usminkede henvendelser», som hun kaller det, spør hun seerne om innspill og oppfordrer dem til å ta i bruk kommentarfeltene. Utvalget som dekkes i KUNZT, bestemmes dels gjennom seernes og bransjens tips og forslag, og dels av Sigurdsens egne vurderinger av hva som er relevant og ønskelig å dekke til enhver tid, samt hva som er finansielt overkommelig.<sup>255</sup> «KUNZT er en kunstblogg om bransjen og for bransjen», og er «avhengig av seernes og bransjens tips», understreker hun i samtale med oss. Noe av innholdet i KUNZT er sponset, og fra høsten 2018 har dette i økende grad vært tilfellet. Sponsingen, forteller Sigurdsen, har bidratt til å redde virksomheten finansielt sett. Innhold som er sponset eller oppdragsbasert, er merket, enten ved at det oppgis i videobeskrivelsen at de er laget i samarbeid kunstinstitusjoner eller andre, ved at det blir opplyst om muntlig i videoene, eller med merkingen #sponset.

Av internasjonale kunstnere KUNZT har intervjuet, finner vi for eksempel Marina Abramovic og Andres Serrano, og blant norske kunstnere finner vi Silje Heggren, Sverre Malling, Lars Cuzner, Bjarne Melgaard og Sverre Bjertnes. I videoene sitter, står eller går kunstnerne i visningsrommet der de har utstilling, eller i eget atelier, og Sigurdsens spørsmål er gjerne klipet vekk og erstattet med enkeltord og korte fraser som vises på skjermen idet kunstnerne og intervjuobjektene prater, for eksempel «MOTIVER?», «INSPIRASJON?» eller «PLANER VIDERE?». Videoene avsluttes med en sekvens der Sigurdsen enten takker ved navn personer eller institusjoner som har støttet henne finansielt, opplyser om samarbeidspartnere for den aktuelle videoen, eller forteller om fordeler ved medlemskap i KUNZT. Setningen «Hvis du liker det jeg driver med, er det ulike måter du kan støtte meg på» innleder ofte informasjon om støttemulighetene.

Målsettinger med kunstformidlingspraksisen, uttaler Sigurdsen, er å være med å løfte og sikre kunstinnhold i kulturjournalistikken og skape økt interesse for kunst og visuell kultur «på tvers av kulturelle, aldersmessige, kunnskapsmessige og ikke minst, klassemessige forskjeller».<sup>256</sup> Hun ønsker å

253 <https://www.youtube.com/watch?v=snYAm-h16yo> (sett 18.8.2018).

254 <https://www.youtube.com/watch?v=XDTPuu95MGI> (sett 18.8.2018).

255 Intervjuet med Silje Sigurdsen som teksten baserer seg på, er gjort av Merete Jonvik over Skype 23.8.2018.

256 Interne søknadsdokumenter Kulturrådet.

kommunisere om kunst på enkle(re) og forståelige måter – å tilgjengeliggjøre kunstens ofte kompliserte innhold og språk – og å bidra med raus og ydmyk kunstformidling. «KUNZT er for deg som vil lære mer om kunst og kunstverdenen gjennom korte og underholdende videoer!» sier hun i videoene sine, og misjonen om tilgjengeliggjøring skinner klart igjennom. Hun omtaler seg selv som en nyutdannet kunsthistoriker som vil lære mer om kunstfeltet («Jeg er ikke ekspert», understreker hun gjerne), og som ønsker å bidra til at kunstfeltet når bredere ut.

I tillegg til mål om tilgjengelighet og at video er «gøyere», som Sigurdsen sier, har hun mediale og estetiske begrunnelser for valg av videoformatet. Fordeler med kunstformidling i videoformat er ifølge Sigurdsen at det åpner kunstverdenen. Man får *se* det som det snakkes om, noe som er effektivt for å kunne forstå. Det ligger kraft i den visuelle retorikken, at man ser kunsten, ser kunstneren og ser formidleren. Hun vektlegger også det at seere kan se hennes reaksjoner, hennes kroppsspråk: «Det kan være effektivt.» Utfordringen med kunstformidling i videoformat er kostnadene. Det er dyrt å produsere. I et intervju med kritikkplattformen Contemporary Art Stavanger (CAS) har Sigurdsen uttalt at hun er usikker på «om kritikken i seg selv blir bedre i et visuelt format – men at hovedpoengene i kritikken kan forsterkes ved hjelp av video og slik hjelpe dem utenfor kunstbransjen til å forstå både kunsten og kunstneren bedre». <sup>257</sup> Samme sted ytrer hun: «Om videoformatet ene og alene er redningen for mediehus i krise er jeg usikker på. Men hvis kritikken når ut bredere og engasjerer flere, så kan det ikke annet enn å være positivt for både kritikken og mediehusene.» <sup>258</sup>

Når det gjelder finansiering, har Sigurdsen det mål at KUNZT skal være et bærekraftig virke og ha en driftsmodell det er mulig å leve av, for henne selv, og gjerne for flere (i 2018 ble fotograf Ingeborg Løvlie tilknyttet plattformen). Sigurdsen har dyrekjøpte erfaringer fra frilanstilværelsens bakside, og engasjerer seg i kulturarbeideres arbeidsvilkår og økonomi. Hun har ikke mottatt støtte til virksomheten sin fra Kulturrådet. Fra 2019 tester hun ut to nye finansieringsmodeller: En modell er å være salgskanal for kunst (KUNZTZHOP), en annen er å få seerne og støttespillerne over fra gratis til betaling. Salgskanalmodellen går ut på at hun skal teste kunstsalg direkte gjennom videologgen. Salgsstuntene formidles i samme format som formidlingsvideoene, men med en kjøpsmulighet for seerne. I løpet av 12 måneder skal 12 kunstnere profileres. Kjøpere kan henvende seg på den måten de selv ønsker, og betaling skjer via Vipps. Det selges et begrenset antall verk, og kunstnerne låner verkene vekk den måneden KUNZT formidler for dem, til

---

257 Sigurdsen 2018.

258 Ibid.

de eventuelt selges. Sigurdsen hjelper kunstnerne med rekkevidde, synlighet, og med å lage en video de mest sannsynlig ikke ville gjort selv, og eventuelt med salg. Selv tar hun 25 prosent av salgssummen i provisjon.

Den andre finansieringsmodellen som testes ut er å bygge opp betalingsvillighet hos seerne, for på sikt å flytte innholdet bak mur. I starten av 2019 testes det ut en modell der medlemskap koster 8 amerikanske dollar i måneden for full tilgang og enkelte andre medlemsfordeler (amerikanske dollar er valutaen som brukes på Patreon). Sigurdsen har et mål om at to tusen av hennes ni tusen følgere vil følge henne over på denne modellen, men dette målet kan endre seg. Med to tusen medlemmer kan hun ta ut det hun kaller redelig lønn, dekke reiseutgifter og ansette folk. Målet søker hun å nå i løpet av 2020 (selv om enkelte i nettverket hennes mener 2022 er mer realistisk, forteller hun). Hun legger vekt på at de som støtter henne, skal «føle seg ivaretatt». Frem til august 2018 var innholdet på videologgen åpent, mens en større del etter dette ble satt bak mur. Etter dette har KUNZT fått en mer kommersiell profil som følge av at Sigurdsen frir etter og reklamerer for medlemskap.

## Nye forbindelser og sansninger

Som en ny kunstformidlingsaktør i Norge skaper KUNZT noen nye forbindelser i eksisterende nettverk i kunstfeltet, og skaper nye sanserom for kunst. Nye forbindelser skapes blant kjøpere/samlere og kunstnere, og i koblinger mellom kunstmiljø og medie- og teknologimiljøer. For eksempel er Sigurdsens uoffisielle mentorer tilknyttet Media City Lab i Bergen, og har ikke kunstfaglig kompetanse, men teknologi- og kommunikasjonskompetanse. Om salgseksperimentet som testes blir vellykket, bidrar KUNZT i tillegg med en ny salgskanal for kunst, og potensielt til inkludering av nye (typer) kjøpere, gitt den bredere og yngre gruppen seere videologgen kommuniserer til.<sup>259</sup> Nye forbindelser skapes også gjennom at KUNZT bidrar til å øke utvalgte kunstneres, institusjoners og visningssteders synlighet, og øker deres tilgjengelighet hos et yngre og moderat kunstinteressert publikum. Synligheten formidles i et kortfattet, tilgjengelig og visuelt format, og gjennom fremsnakking og ofte positivt og følelsesladet innhold (hyperventilering, gråt, velvilje).

---

259 Sigurdsen forteller at den primære målgruppen til KUNZT er de i alderen 25–34 år, personer som er «litt interessert i kunst, men som i møte med kunstverdenen ikke kjenner seg helt trygg». Statistikk Sigurdsen registrerer viser at 68 % av seerne er mellom 25 og 34 år. Like bak er aldersgruppen 35–44 år. KUNZT har seere i hele Norge, med et økende antall seere i Nord-Norge og Kristiansand. Det er også et økende publikum i Sverige og Danmark (mailutveksling med Sigurdsen 24.8.2018). Av lignende og nyere salgskanaler finnes for eksempel Artland, Atelier og Listir.



Skjermdump frå YouTube-video **#34 FULLSTENDIG STARSTRUCK MED MARINA ABRAMOVIC (4:57)**, 2017. Foto: © Silje Sigurdson/Kunzt.

Intervjuet av Marina Abramovic tar en ny vending når Sigurdson glemmer sitt tredje og siste spørsmål. Abramovic tar styringen av intervjuet.

KUNZT skaper også nye forbindelser mellom kunsten og publikum, og maner frem andre sanseligheter gjennom det bevegelige bildet enn hva mer cerebral og tekstlig kunstformidling og kunstkritikk gjør. Verk, utstillinger, kunstnerskap og visningssteder presenteres, og *vises*, og den inkluderende formidlingen legger til rette for at seerne ikke primært skal lete etter å «knekke koden», eller forstå autoritetsposisjonene og -preferansene, men snarere gå i dialog med seg selv om det de ser, det de kjenner, føler eller sanser i forhold til det de vet fra før og har erfart fra før. Selv om videoene er redigerte, kan det også oppstå mer spontane øyeblikk enn det som er mulig i teksts form, som igjen åpner for andre perspektiver og sanseligheter. Et eksempel er i intervjuet med Marina Abramovic. Den verdenskjente kunstneren og Sigurdsen møttes på Galleri Brandstrup i Oslo, og Sigurdsen begynner videoen med å fortelle at hun er spent og «starstruck» før intervjuet skal ta til. Selve intervjuet tar form som en samtale i et av gallerirommene der flere verk av Abramovic står utstilt. Vi får vite at Sigurdsen har forberedt tre spørsmål, og de snakker seg gjennom to av dem. Så tar intervjuet en radikal vending, da glemsel så å si blir hovedaktøren. Sigurdsen klarer ikke å huske sitt tredje spørsmål, noe som ender med at Abramovic tar styringen av samtalen (se illustrasjon). Hun begynner å kommentere rett i kamera, ber Sigurdsen sette seg ned for å jorde seg og gjenvinne fatningen, og tar på henne for å forsøke å oppnå dette. Sigurdsen er tydelig preget og gråter en skvett, antagelig på grunn av både det absurde i situasjonen og av sterkt emosjonelt nærvær. Videoen avslutter med at Abramovic, etter å ha tørket en tåre fra ansiktet til Sigurdsen og bedt henne senke kameraet, oppsummerer: «All this happened because you forgot a question.» Med Latours begreper ble glemselen den sentrale bevegelsen for hvordan situasjonen utspilte seg og endte.

Sigurdsen driver en inkluderende og pedagogisk formidlingspraksis. Plattformen KUNZT er skapt ut fra et ønske om å skape nye måter å formidle kunst på, og er kritisk til deler av det gjeldende ordskiftet om kunst. Sigurdsen er opptatt av hvordan «det snakkes om kunst», og av hva som skal til for ikke å (fortsette) å snakke forbi hverandre. Spenningen mellom en avgrenset gruppekommunikasjon (innad i kunstfeltet) og den allmenne offentligheten kommer indirekte til overflaten gjennom praksisen hennes. Med Bourdieus og Solhjells terminologi kan man si at KUNZT representerer en pedagogisk formidlingsideologi og taler fra det inklusive kretsløpet som nettopp har som oppgave å oppfylle demokratiske kulturpolitiske mål der det vektlegges at kunsten er for alle. Man kan si at Sigurdsen vipper mellom å være i en utenfor- og en innenforposisjon, og at kommunikasjonen hennes balanserer mellom å se kunstfeltet utenfra og å uttale seg innenfra. Praksisen konfronterer dels verdier og holdninger som finnes i en teoretisk formidlingsideologi, som representerer avantgardeposisjonene i det eksklusive kretsløpet.

Noe av det interessante i vår sammenheng er likevel måten spenningen blir forsøkt håndtert på. Sigurdsen er ikke først og fremst opptatt av hva som er riktig å formidle, men av at kunstbransjen skal formidles, skal nå ut, og av at folk som er litt, middels og veldig interessert i kunst, skal få innblikk i kunstnerskap, utstillinger, verk og epoker gjennom visuelt tiltalende og forståelige videoer. Hun sier i samtale med oss at grunnen til at hun understreker at hun ikke er ekspert (og «bare» er nyutdannet med mastergrad i kunsthistorie, selv om det begynner å bli en stund siden hun var nyutdannet), er at hun gjerne vil uttrykke at «denne verdenen er like rar for meg som den kan være for deg, selv om jeg har en master. Jeg prøver selv å finne ut av det». En av motivasjonene for å drive videobloggen er at hun selv har lyst til å bli flinkere, har lyst til å lære mer. Hun har en villet dels ikke-faglig orientering og formidler primært på vegne av feltet, ikke verkene. Den pedagogisk-inkluderende formidlingen er videre tydelig påvirket av en «selfiekultur», og Sigurdsen selv og hennes ansikt dekker videoruten i store deler av videoene.

I samtale med oss fremhever hun at raushet og ekthet er sentralt for henne i måten å drive kunstformidling på. Hun ønsker at kunstformidling skal befinne seg på et «raust, ydmykt nivå». Da kan den nå bredere. Rausheten gjelder både henne selv, fordi hun er relativt nyutdannet og ønsker å vokse i jobben, lære mer om kunst og om videoformatet hun formidler gjennom, og rausheten gjelder faget og seerne. Om førstnevnte sier hun blant annet: «Det har vært så mye kritikk rundt dette formatet og meg som formidler, om at jeg ikke er egnet til jobben min, at jeg ikke er god nok, [og jeg tenker] kan ikke folk bare slappe av litt, kan jeg ikke få lov å teste dette, få lov til å vokse i jobben min som nyutdannet?» Ektheten går blant annet på at som del av bloggformatet tilbyr hun det hun kaller «usminkede henvendelser». Hun bruker ordet «raw», og uttaler om sin egen blogg at den ikke er «polished», hun har bustete hår i noen videoer, det er ikke alltid hun er sminnet, det er et trøtt fjes som viser seg. Hun forteller også at hun ofte svarer nei på kunstneres forespørsler om å redigere vekk deler de ikke er fornøyd med fra videoene, fordi «det er slik du er», «det var så fint det du sa», og fordi «tidsånden nå er raw, ekte». Hun snakker om å tillate seg å være upolert. Sett ved siden av for eksempel Maria Pasenaus uttrykk, omtalt tidligere i boken (jf. 1.2), som bruker lignende ord om sin kunstneriske praksis, fremstår Sigurdsen både polert og påkledd, men likevel bruker de altså samme ord, og de kan tenkes å dele generasjonsspesifikke påvirkninger som tydelig skiller seg fra for eksempel 1990-tallets ironigenerasjon. De fronter på ulike måter likefremhet, anti-fasade, ærlighet og ekthet. KUNZT driver raus formidling der delingsformen er å gi bort for og fra feltet, men også kunstformidling som tar form som transaksjoner mellom kunstinstitusjoner og -foretak og Sigurdsens praksis.



## Tilgjengelighet først

Kunstformidling, om en bruker Solhjells ord, forstås som en hjelp for publikum i å tolke kunstverk.<sup>260</sup> Han lister opp noen motstridende perspektiver og holdninger til kunstformidling.<sup>261</sup> En *karismatisk formidlingsideologi* settes som merkelapp på det at kunstverket skal tale for seg selv. I en *pedagogisk formidlingsideologi* legges det vekt på at publikum skal hjelpes med informasjon og omvisninger. Og til sist en *teoretiserende formidlingsideologi*, der kunstutstillinger ledsages av informasjon av typen kunstteoretiske tekster med kunstspesifikk terminologi. Sistnevnte teksters funksjon er blant annet «å forklare, begrunne og kontekstualisere overskridelsene» kunsten kan skape, enten det er estetiske, visuelle, erkjennelsesmessige, teoretiske eller andre overskridelser, og å «gi publikum et ordforråd og begreper som gjør at de kan samtale om kunsten og dens overskridelser».<sup>262</sup> De ulike formidlingsideologiene er ifølge Solhjell fremtredende i ulike deler av det eksklusive kretsløpet. Perspektivene på kunstformidling lener seg tydelig på Bourdieus forståelse av kunstfeltet som en arena der stridigheter og kamp om verdier utspiller seg,<sup>263</sup> i dette tilfellet stridigheter om synspunkt og verdistandpunkt når det gjelder hva som skal formidles og hvordan, mellom ulike formidlingsideologier, og syn på oversettelse, tilgjengelighet og språk relatert til dette.

KUNZT har så langt bidratt til å styrke tilstedeværelsen av en pedagogisk formidlingsideologi i det norske kunstfeltet, gjennom sitt inkluderende språk og sin uttalte agenda om tilgjengeliggjøring. Plattformen har også som nevnt blitt tiltagende kommersiell utover i sin virketid.

Kunstkritikk og kunstformidling er hverken det samme eller entydig to ulike størrelser. Det drives mye formidling av kunst gjennom for eksempel skoleverket, Den kulturelle skolesekken, media, organisasjoner og i privat regi som ikke nødvendigvis er kunstkritikk. Når det er sagt, har det som skiller kunstkritikk fra kunstformidling på definisjonsnivå, som at kunstkritikk består av en kunstfaglig vurdering eller en bedømmelse av kunstverks kunstneriske kvalitet, blitt en mindre del av den kunstkritiske praksisen de siste årene. Mye kunstkritikk i dag har form som fortolkning, kontekstualisering og medtenking, snarere enn bedømming, domfellelse og vurdering.<sup>264</sup> Kan hende er heller ikke det mest interessante hva som skiller kritikk og formidling, da begge handler om å mediere og dele perspektiver om og gjennom kunst, og da potensialet i begge handler om hva man klarer å mediere.

---

260 Solhjell 2009.

261 Solhjell og Øien 2012.

262 Solhjell og Øien 2012, s. 101.

263 Bourdieu 1993.

264 Jonvik, Hovden og Knapskog 2016; Elkins 2008.

Språk for kunst, og formidling av kunst, er da også et tilbakevendende debattspor i norsk offentlighet, intet unntak etter 2010. Sigurdsen har selv bidratt til dette ordskiftet med videologgen sin, for eksempel med kronikken «Kunstbransjen har et kommunikasjonsproblem» i *Bergens Tidende* i april 2017.<sup>265</sup> Sigurdsens poeng i kronikken er at kunstformidling ikke trenger å være vanskelig, og at de som arbeider i bransjen, må bli flinkere på formidling og på å imøtekomme flere. Anne Szefer Karlsen, på den tiden førsteamanuensis ved Fakultet for kunst, musikk og design ved Universitetet i Bergen, var blant dem som ga motsvar til kronikken, og hun innvendte at Sigurdsen mangler forståelse av og kunnskap om kunstfeltet, og at «dersom hun var orientert i samtidens kunstdebatter ville hun visst at det språklige er noe det hele tiden jobbes med i kunstfeltet», og at det «til og med harseleres med dårlig språkføring i kunstfeltet selv».<sup>266</sup> Et eksempel på sistnevnte, som angår språket i pressemeldinger til utstillinger, kommer fra Johanne Nordby Wernø, utviklingsredaktør på den tiden og seniorskribent for *kunstkritikk.no*, som i omtale av TAFKAG visningssted sine pressemeldinger kritiserer dem for å feile i å kommunisere prosjektene sine utad på grunn av lavt språklig refleksjonsnivå i formidlingen.<sup>267</sup> Wernøs innvending er at det ikke ligger mening i ordene og at språkføringen er ute av kontroll: «[D]et nypompøse formidlingsspråket kommer i veien for det som skal formidles.» Ekvivalenten på engelsk er International Art English (IAE), som brukes som betegnelse på det unike språket som har utviklet seg i kunstverdenen, som spesielt vises i pressemeldinger, omtalt i en artikkel av Alix Rule og David Levine.<sup>268</sup> Interessant i denne sammenheng er at Rule og Levine ikke klarer å forestille seg en kunstverden uten IAE, eller at kunstspråket kan bli nøytralt, av-profesjonalisert og inkluderende: «If IAE implodes, we probably shouldn't expect that the art world's language will become neutral and inclusive. More likely, the elite of that world will opt for something like conventional highbrow English and the reliable distinctions it imposes.»<sup>269</sup>

Selv om det ovennevnte primært handler om pressemeldinger, blandes disse i den offentlige debatten om kunstformidling og språk ofte sammen med ulike former (kritikk, journalistikk, artikler) og kanaler for kunstformidling. En annen kilde til forvirring er at kunstbransjen i slike debatter ofte

---

265 <https://www.bt.no/kultur/i/Qv4vJ/Kunstbransjen-har-et-kommunikasjonsproblem> (lest 16.10.2018).

266 [https://www.bt.no/btmeninger/debatt/i/lo6Py/Faktisk\\_-faktisk\\_-faktisk\\_-faktisk-er-det-et-kommunikasjonsproblem](https://www.bt.no/btmeninger/debatt/i/lo6Py/Faktisk_-faktisk_-faktisk_-faktisk-er-det-et-kommunikasjonsproblem) (lest 16.10.2018).

267 <http://www.kunstkritikk.no/kritikk/persona-angrep-kunstformidling-er-en-kunst/?d=no> (lest 16.10.2018).

268 Rule og Levine 2012.

269 Ibid.

omtales og forventes å være *én* (slik «folket» omtales som en gruppe og later til å ha én stemme i polariserte debatter om eliten og folket, ref. «folket har talt», «folk mener»). Når en skiller mellom et feltinternt språk og et allmennrettet språk, tilsløres gjerne interne variasjoner og nyanser i begge leirer, så vel som det faktum at det er for enkelt å kalle det to leirer.

KUNZT gir visuelle, korte og affektive innblikk i kunstfeltet og tester potensialet for at utdanning og interessefelt kan bli til levevei gjennom å stable på bena en praksis som er et positivt omtalende talerør for det visuelle kunstfeltet i Norge, formidlet med bruk av mediale, teknologiske nettverksaktører. Som alltid er det dem som mener delingen er vellykket, og dem som mener den ikke er det.

## Kurant, sosial kunst

---

I denne delen skal vi undersøke en kunstnerisk hendelse, eller en samling hendelser, som fant sted ved visningsstedet Kurant i Tromsø i 2016. Kurant er et kunstner- og studentdrevet visningssted som springer ut av Kunstakademiet i Tromsø. Hendelsene bestod av en utstilling, en panelsamtale og mediedebatt, iscenesatt av Kurant, der lekmann og politi Karl Karlsson ble invitert til å holde utstilling – og dermed komme i dialog om kunst og med kunstmiljøet på måter han ikke hadde vært før. Det er en sjeldenhet at lekfolk inviteres inn på den måten som var tilfellet her, og vi skal lese hendelsen som en form for relasjonell kunst som aktualiserer tema knyttet til blant annet kunstformidling, kunstfeltets autonomi, profesjonalitet, samt hvilke språk man har for å snakke om kunst. Hendelsen deler langt på vei dramaturgi med regulære debatter og konfrontasjoner der det kunstinterne brytes mot det kunsteksterne (høy mot lav, elite mot folk), og der ulike språk for kunst brytes og brynes, men den skiller seg også fra disse. I den sosiale hendelsen, eller eksperimentet, legges det til rette for (nye typer) sosiale møter, og det skapes et sosialt rom hvor deltagere og tilskuere både i fellesskap og hver for seg kan forholde seg til tema som kunst og ikke-kunst, kommunikasjon, autoritet, kunstnerisk kvalitet og sansning.

### Språklige og visuelle barrierer og åpninger

I 2015 stod et nybygd politihus ferdig i Tromsø. I den sammenheng fikk bygget gjennom programmet «Kunst i statlige nybygg» utsmykkingsprosjekter<sup>270</sup> innkjøpt av KORO (Kunst i Offentlige Rom) for til sammen 1,3 millioner kroner. Fem norske kunstnere stod bak kunstprosjektene i det nye bygget, og

---

270 Her er det fristende å skrive «såkalte utsmykkingsprosjekter» fordi utsmykking unektelig er et historisk etterhengende og merkelig ord for kunst i offentlige rom. Med forfatter Johan Harstads ord: «Ordet *utsmykning* kjennes fremmed, og for å være ærlig, ugreit. Som om den viktigste kvaliteten til kunst i offentlige rom skulle være å smykke ut noe, å fremstå dekorativt i seg selv, gjerne for å motvirke det dødelig kjedelige på en plass, i et rom eller en bygning hvor folk av forskjellige grunner uansett er nødt til å oppholde seg deler av dagen» (Harstad 2018, s. 91).

disse var Hanne Friis, Anders Smebye, Sofie Berntsen, Jan Freuchen og Linn Pedersen. Kunstnerne ble valgt av et kunstutvalg bestående av representanter for Statsbygg, arkitekten for bygget, to kunstkonsulenter fra KORO og to representanter fra politihuset. Prosjektene består blant annet av tekstilskulpturer, malerier og veggskulpturer av bronse, kobber og filt.

Den av kunstnerne som vakte mest debatt i denne sammenhengen, var Sofie Berntsen. Til politihuset bidro hun med en rekke malerier, i forskjellige størrelser, alle med abstrakte uttrykk. En serie på ti maleriarbeider i politihuset har tittelen *U.T.Tromsø-Norwegen* (se illustrasjon). Et annet verk *Svart sky*, omtales i KOROs arkiv med disse ordene:

I dette prosjektet går Berntsen dypere inn i utforskningen av selve skapelsesprosessen og den frie kunstneriske kreativiteten, forholdet mellom det bevisste og ubevisste og abstraksjonens forbindelse til universitetet og det metafysiske. Abstraksjonen fungerer her som en mulighet i kunsten til å uttrykke en indre sinnstilstand eller bevissthet. Dette innebærer blant annet undersøkelser av hva som skjer når man går fullstendig opp i arbeidet med å skape noe, i den forståelsen av tid forandres eller oppløses.<sup>271</sup>

På KOROs nettsider opplyses det videre at «bak de lette malerstrøkene ligger en fasinasjon for vitenskaps- og kunsthistorie, samt vår søken etter erkjennelse og kunnskap».<sup>272</sup> Berntsen bruker ofte kunst og vitenskapsbøker som underlag for maleriene sine. Enkelte av hennes arbeider, som for eksempel i serien *Renaissance/version Francaise* utstilt ved Museet for samtidskunst i 2015, er malt over bokomslag og inviterer med dette, ifølge museets utstillingstekst, tilskueren til en «alternativ tolkning til innbundet kunnskap [...]». Subjektet stiller seg over objektet og viser at kunnskap *per se* er i konstant forandring».<sup>273</sup>

Berntsen er en Oslo-basert kunstner utdannet ved *Ecole Supérieure D'Arts Graphique* i Paris, *Parsons School of Design* i Paris og *School of Visual Arts* i New York. Hun har blant annet hatt separatutstillinger ved Museet for samtidskunst, Kunstnernes Hus og Munchmuseet, og har deltatt i gruppeutstillinger ved Sørlandets Kunstmuseum og Galerie Susan Nielsen i Paris. I 2015 hadde Berntsen en duoutstilling sammen med Karl Holmqvist på Museet for samtidskunst, under en utstillingsserie ved navn *Rameaus nevøer*. Tittelen henspiller på karakteren Rameaus nevø i Denis Diderots bok ved samme

271 <https://koro.no/kunstverk/svart-sky/> (lest 5.12.2018).

272 <https://koro.no/prosjekter/politihuset-i-troms%C3%B8/> (lest 5.12.2018).

273 <http://www.nasjonalmuseet.no/Rameaus+nev%C3%B8er.+Sofie+Berntsen+og+Karl+Holmqvist.9UFRjU4H.ips> (lest 5.12.2018).



**U.T. TROMSØ-NORWEGEN, 2015.** © Sofie Berntsen/BONO, 2020 Foto: © Kjell Ove Storvik, KORO.

Sofie Berntsen er en av fem kunstnere som står bak kunstprosjektene i politihuset i Tromsø. Serien *U.T. Tromsø-Norwegen* består av ti arbeider i abstrakte uttrykk.

navn. Rameaus nevø fører en fiktiv samtale med en skikkelse som representerer filosofien, og utstillingsserien ved samtidskunstmuseet la opp til at en yngre norsk samtidskunstner skulle få gå i dialog med «en relevant annen». I utstillingsteksten oppgis det at Berntsen og Holmqvist «delar en interesse for språk og litteratur», bunnet i at det er gjennom språket vi kommuniserer og kan gjøre oss forstått. «Men hva skjer hvis språket ikke kan garantere en gjensidig forståelse mellom de som kommuniserer?» spørres det videre. Språkets muligheter og begrensninger, både visuelt og verbalt, ble tema også i kunsthendelsen ved Kurant, iscenesatt av andre enn Berntsen selv.

## En kulturpolitisk komedie

Ikke lenge etter nyåpningen av politihuset gikk en av de ansatte, Karl Karlsson, lokallagsleder i Politiets Fellesforbund, ut og slaktet enkelte av maleriene. Det var spesielt de abstrakte maleriene til Sofie Berntsen som ble gjenstand for Karlssons kritikk (imidlertid har han uttalt at han setter pris på mange av de andre arbeidene i politihuset). Han uttalte seg gjennom sosiale medier og ble deretter sitert og viet plass i diverse aviser, først i *iTromsø* der han i en snakkeboble på avisens fremside er sitert på: «Kunne laget dette hjemme i garasjen!» Slike ytringer fremmes med ujevne mellomrom og oppleves forskjellig alt etter hvilket forhold man har til kunst, eller med andre ord hvor man ser kunstverdenen fra, sosiologisk sett. Noen kan oppleve slike utsagn som befriende («Endelig noen som sier til keiseren at han ikke har klær på», oftest da brukt om abstrakt kunst eller samtidskunst), og andre kan oppleve dem som provoserende («utsagnet undergraver en hel yrkesgruppe, og den estetiske sans, kunstneriske erfaring og kunnskap de bidrar med, som er en livgivende kraft i samfunnet»).<sup>274</sup> I stedet for å la Karlssons utsagn stå uimotsagt, riste oppgitt på hodet, gremmes i stillhet over gapet mellom egen investering i kunsten og lekfolks kunstinteresse og manglende kjennskap, tok Kurant visningssted i Tromsø Karlsson på alvor. De skrev et åpent brev til samme avis der de inviterte Karlsson til å stille ut i deres visningsrom, altså la ham teste om han kunne lage bedre kunst i sin egen garasje, som han hadde uttalt. Dette takket Karlsson ja til, og Kurant og Karlsson inviterte i mai 2016 til utstillingsåpning. Utstillingen hadde tittelen *De aller fleste er enig med meg*. I forbindelse med åpningen ble det også arrangert en påfølgende paneldebatt under overskriften «*Nei, jeg har ikke skiftet mening*». Et seminar om å avsløre *kunsten*, hvor Klassekampens kunstkritiker Tommy Olsson ble invitert til å delta. Fra programteksten til Kurant opplyses det: «[N]å er det duket for siste

---

274 Se Jonvik 2015 for diskusjon av ulike former for verdsetting av og språk for billedkunst blant lekfolk.

akt i denne kulturpolitiske komedien, når Karlssons egne malerier stilles ut på Kurant.» En komedie er et skuespill med overdrivelser og bruk av humor, og overdrivelsene i Kurants initiativ ligger i å gjøre det hele til noe langt mer enn et leserinnlegg – som er et virkemiddel som hyppigere blir brukt i slike situasjoner. Kurant brukte heller medias (tilbakevendende) oppspill til å lage en sosial oppsetning i flere akter. Kurant selv tok en fasiliterende og medierende rolle, mens karakterene i oppsetningen var Kunsten, representert ved kritiker Tommy Olsson, og Lekfolk, representert ved Karl Karlsson.

Utstillingen *De aller fleste er enig med meg* som Kurant og Karl Karlsson inviterte til, og som tiltrakk over 300 personer til åpningsdagen, bestod av abstrakte maleri utført i garasjen, med både pensel og et American Express-kort, og av installasjoner. Installasjonen som fikk mest oppmerksomhet, og som Tommy Olsson mente hadde noe for seg kunstnerisk sett, var en gjenomskutt versjon av Norges lover plassert åpen i brysthøyde på en sokkel (se illustrasjon). Verket hadde tittelen «Bevæpningsangst». Det var i det hele tatt mange verk som hadde titler med «angst» i seg, og Olsson kommenterte at «det er når dette adresseres direkte, det svinger som best i utstillingen».<sup>275</sup> Olsson plasserte maleriene til Karlsson innenfor en «ikke helt formulert koloristisk abstraksjon». Mest sannsynlig valgte Karlsson å male abstrakte motiver, fordi det var abstraksjon (som det jo ofte er) som var utgangspunktet for kommentarene og medias oppmerksomhet. Om Karlssons malerier skriver Olsson: «Pussig nok maler han ganske pent, særlig når han driter i at han egentlig ikke kan – og det aner meg at han faktisk kan bli ganske så god hvis han holder dette gående og kanskje underveis tar imot litt praktisk veiledning i hvordan man stemmer av fargetoner og forholder seg til kontraster.»

Olsson understreker i sin anmeldelse av utstillingen at han ser det som sin jobb «å ta Karlsson alvorlig». Det er da også det Kurant har gjort før ham. Olsson skriver at «på bakgrunn av hvordan denne situasjonen oppsto er det på den ene siden ikke så veldig avgjørende hva det faktisk er han viser på Kurant, men på den andre siden er det nettopp det som må tas på alvor». Han understreker slik at saken har større verdi enn de faktiske verkene til Karlsson, samtidig som det ikke er irrelevant eller kan avfeies hva han faktisk stiller ut. Både Kurant og Olsson forsøkte å hindre hendelsen i å bli «et substansløst show», og å bruke anledningen til å utveksle og dele betraktninger om forhold som kretser rundt kunstens verdi, språk for kunst og profesjonalitet. Noen medier syntes i den sammenheng å føle seg snytt av Olssons anmeldelse; de hadde gjerne forventet seg en krassere tone, og at Karlsson skulle stå avkledd tilbake – en slags payback-time på vegne av kunsten som

---

275 Olsson 2016.





**BEVÆPNINGSANGST**, 2016. © Karl Karlsson. Foto: © Humle Rosenkvist.

Mange av verkene til politimann Karl Karlsson, lagd på oppfordring til utstillingen «De aller fleste er enig med meg», vist ved Kurant visningssted i Tromsø, hadde verktitler med ordet «angst» i seg. Dette heter *Bevæpningsangst*.

stadig søkes avslørt. Olssons anmeldelse var derimot i tråd med Kurants stillingtagen i saken. Visningsstedet ønsket ikke å bidra til polarisering og popularisering, men ville derimot forsøke å få folk med ulike syn på – og med ulikt språk for – kunst til å snakke sammen og slik bygge broer mellom det kunstinterne og kunsteksterne. Henrik Sørliid fra Kurant uttalte i denne forbindelse til avisen iTromsø: «Vi mangler et språk som gjør at de som er veldig interessert i kunst og de som ikke er det kan snakke sammen om kunsten.»<sup>276</sup>

Henrik Sørliid og Camilla Fagerli fra Kurant visningsrom skrev i etterkant av utstillingen et innlegg i avisa *Nordlys* der dette understrekes.<sup>277</sup> Et avsnitt fra innlegget gjengis nedenfor i sin helhet:

Karl har det samme utgangspunktet som oss for både å lage kunst og å «forstå» kunst. Han har praktisk anlegg, han kan lære seg et håndverk uten større problemer, og han har et rikt indre liv, akkurat som alle andre. Han har sine egne meninger, erfaringer og refleksjoner. Om han hadde brukt tilstrekkelig tid og energi på å jobbe seg gjennom en kunstnerisk prosess, så ville han på sikt utvikla både tekniske ferdigheter (f.eks. i maleri) og han ville gjennom selvrefleksjon ha utvikla et kunstnerisk vokabular, et repertoar av ideer, bilder og problemstillinger med utgangspunkt i de viktige og vanskelige tingene han som person allerede er opp-tatt av. Det er dette utgangspunktet enhver vordene kunstner har, og det er derfor ikke noe spesielt i at Karl også kan bli kunstner.

Argumentasjonen løfter blant annet frem at Karlsson og etablerte kunstnere *deler utgangspunkt*, men understreker samtidig at kunstfeltet er et profesjonalisert felt som utdanner sine aktører slik som andre fagfelt utdanner sine aktører, og at det i denne prosessen utvikles ferdigheter og opparbeides kunnskap som senere benyttes i kunstnernes profesjonaliserte virke og kunstneriske praksis. Med referanse til at Berntsen i sine verk bruker abstraksjon som en av kunstens iboende muligheter til å uttrykke indre sinnstilstander, kan det understrekes at det er det samme Karlsson mer eller mindre intuitivt griper til, som lekmann, både i det han maler, og i konseptene han jobber frem. De skiller seg likevel fra hverandre ved at det kunstneriske utdanningsløpet har gitt Berntsen et bredt referansegrunnlag, teknisk og teoretisk repertoar, materialkunnskap, og mye annet, å jobbe kunstnerisk og konseptuelt ut fra. Likevel, på visse tidspunkt og i visse situasjoner, er det noe som er felles, og i de sosiale hendelsene ved Kurant i forbindelse med utstillingen *De aller fleste er enig med meg* er det det som er eller har vært felles, som blir forsøkt løftet frem.

---

276 Lægland 2016.

277 Sørliid og Fagerli 2016.

Sørliid og Fagerli understreker at de ikke vil at diskusjonen om utstillingen skal handle om definisjonsmakt. De tar til motmæle og korrigerer *Nordlys* som på lederplass sier at Kurant utilsiktet skapte kunstdebatt. Debatten var i høyeste grad tilsiktet, noe som støtter opp under at hendelsene kan tolkes som en form for relasjonell kunst. I forbindelse med paneldebatten skrev Kurant på Facebook-siden sin:

Grunnen til at Kurant gjør dette er et ønske om å ta en stadig tilbakevendende polarisert kunstdebatt mellom de som blir kategorisert som «mannen i gata» og «kunstsnobbene» til et mer fruktbart nivå. Hva har skjedd i møtet mellom Kurant og Karlsson? Hva tenker vi og han om utstillingen han har lagd? Er det umulig å snakke sammen om kunst på tvers av skillelinjene som viste seg i debatten om kunsten i Politihuset? Har media et ansvar i forhold til den allmenne kunstforståelsen? Har Karl Karlsson avslørt samtidskunsten? Er det viktig å ikke skifte mening?

Studentene bak Kurant forsøkte med hendelsene å legge til rette for nye sosiale møter og samtalerom. Med referanse til retorikkens begrep om «kairos» kan vi si at Kurant forsøkte å gripe det kritiske øyeblikket der media (ikke overraskende, men likevel) løftet frem de sterkeste motsetningene når det gjelder kunstsyn og kunstspråk, med å iscenesette muligheten for større nyanser, muligheten for å tillate flere lag å komme til overflaten. De forsøkte om det å si de rette tingene til rett tid, slik de ser det, og å sette sammen aktører på nye måter kunne ta slike repeterende debattspor til nye nivå.

## God og dårlig sosial kunst?

Her kan det være relevant med en avstikker innom det som omtales som den sosiale vendingen i kunsten, der det sosiale forstås som en dreining mot at kunst i stadig økende grad *har det sosiale som tema* og har sosiale aspirasjoner. Relasjonell kunst, sosial kunst, performative praksiser og deltakerorientert kunstproduksjon og kunstresepsjon er del av denne dreiningen. Sosialt engasjert kunst, påpeker Shannon Jackson, forfatter av boken *Social Works*, har slektskap til aktivistisk kunst, sosialt arbeid, relasjonell estetikk, protest-performance, aksjonsforskning og flere andre undergrener som alle signaliserer en sosial vending i så vel kunstproduksjonen som i representasjonen og formidlingen av denne.<sup>278</sup> Felles for disse er at de er kunstformer som har sosiale tema eller sosiale aspirasjoner, som inngår i nye sosiale kontekster og

---

278 Jackson 2011, s. 17.

dermed strekker seg utover et mer «lukket estetisk felt». Verkene i seg selv kan være sosiale, oppstå i det sosiale, eller ha sosiale følger, «they extend inherited art forms in space, duration, embodiment, and collectivity» og gir dermed også opphav til et vell av betraktninger og lesninger.<sup>279</sup> Denne kunsten er tettere på folk, og kommer slik sett i større grad i befatning med ulike typer erfaringer med og språk for kunst. Ulike former for sosialt engasjert kunst gir varierte opplevelser og resepsjonsformer. «Persepsjonsapparatet», sansningen og meningsdannelsen hos hver tilskuer kan være forskjellig; tilskuerne kan være uenige både om hva verket er, hva de ser, om det er forståelig eller uforståelig, spektakulært eller kontrollert, interaktivt eller fremmedgjørende, sakte eller raskt, abstrakt eller konkret, eller annet.<sup>280</sup> Den sosiale utvidelsen av kunstobjektet, igjen med Jacksons ord, har utfordret og utfordrer ulike aktørers rolleforståelse og kunstsyn, for ikke å snakke om synet på kunstens rolle i samfunnet.

Nicolas Bourriauds bok *Relational Aesthetics* fra 1998 samler og diskuterer datidens ikke-objektorienterte, kontemporære kunstpraksiser. Bourriaud etablerte begrepet for å skille nyere tendenser i kunstfeltet fra deres forgjengere, og anla slik et nytt teoretisk begrep som han mente bedre kunne brukes til å forstå de nye praksisene. Relasjonell kunst defineres som «kunstneriske praksiser som tar mellommenneskelige relasjoner og deres sosiale kontekst som teoretisk og praktisk utgangspunkt, heller enn et autonomt og privat rom».<sup>281</sup> Relasjonell estetikk blir forstått som kunst som søker å skape estetiske sfærer der deling mellom (sosiale) aktører kan skje.<sup>282</sup> Kunst som faller innunder termen relasjonell kunst, har etter dette blitt kritisert på flere grunnlag. Noe av kritikken går ut på at på tross av at relasjonell kunst oppmuntrer til performativitet og «åpne» hendelser uten kjente utfall, samt retter søkelyset mot det ekte og eksisterende, så bekrefter den vel så mye det bestående som å adressere viktige problem og utfordringer i vår tid.<sup>283</sup> I sin radikalitet står den dermed i fare for å bli skinnradikal. Ifølge Anika Dačić i *Widerwalls* hverken endrer eller forbedrer kunstprosjektene sosiale forhold og relasjoner, snarere dveler de i konformitet: «These experiments in sociability do not seem to achieve the outlined goals and look more like spectacles and exhibitionism rather than radical social practice.»<sup>284</sup>

Claire Bishop har også kritisert Bourriaud, og hun vektlegger at hans perspektiv mangler refleksjoner over *kvaliteten* på de relasjonene som den relasjo-

---

279 Ibid., s. 18.

280 Ibid., s. 19.

281 Bourriaud 2007 [1998], s. 165.

282 Jackson 2011, s. 45.

283 Dačić 2015.

284 Ibid.

nelle estetikken fremmer.<sup>285</sup> Hun stiller spørsmål ved om ikke alle relasjoner i relasjonell kunst som legger til rette for «dialog», automatisk blir vurdert som demokratiske og derfor gode. Ikke minst problematiserer hun det at moralske, politiske og etiske vurderinger som del av disse tendensene tar plassen til estetiske vurderinger.<sup>286</sup> Bishop forsvarer slik kunstens autonomi og anti-instrumentalisme. Hun setter så å si opp et skille mellom «god» og «dårlig» sosial kunst. I det Shannon Jackson kaller Bishops «lexicon for evaluating committed art practice»<sup>287</sup>, differensierer Bishop ulike kunstprosjekter med hensyn til hvordan de plasserer seg i spennet mellom fire motsetningspar: 1) sosial feiring versus sosial antagonisme, 2) lesbarhet versus ikke-lesbarhet 3), radikal funksjonalitet versus radikal dysfunksjonalitet, og 4) kunstnerisk heteronomi versus kunstnerisk autonomi.

Kunsthendelsene ved Kurant kan forstås innenfor en ramme som forholder seg til disse polariseringene. Man kan si at Kurant låner energi og strategier fra sosial og relasjonell kunst. Utstillingen, panelsamtalen og mediedebatten tematiserer sosiale og relasjonelle forhold knyttet til samtidskunst. Hendelsene tar opp det som er felles og delt, og det som ikke er det, knyttet til kunst og erfaringer med kunst, samt forutsetninger for at kunstsyn og -språk er delt og ikke delt, og kunstutdanningenes rolle i dette. Fagerli og Sørliid legger til grunn at mye av den offentlige samtalen om kunst består av en forutsigbar og polarisert dramaturgi, og de uttaler i panelsamtalen (se illustrasjon) at dette er en tilnærming til kunst og kunstformidling *man ikke kommer videre med*. De sosiale hendelsene deres er et forsøk på å komme forbi polemikken, forbi feiden og den samme gjendrivelsen av påstander om hva kunst er og hvem den er for. Kurant ville delta i debatten, men uten å falle inn i de vante sporene, og de mente også å se at det bak Karlssons polemikk var noen felles problemstillinger – noe de delte. De inngikk derfor i et praktisk samarbeid der ulike meninger og «nye folk» ble invitert inn, med håp om å forandre en ufruktbar debatt til noe morsomt, spennende og lærerikt for alle involverte, som de selv sier i panelsamtalen.

Sannsynligvis ville kunsthendelsene ved Kurant falle i Bishops misnøye fordi de er for tydelige og «lesbare», fordi de heller for mye mot å være demokratifremmende og dermed funksjonelt innrettet («er ute i det godes tjeneste»), og fordi de ikke er autonome på de rette premissene (det var etter påvirkning «utenfra» at problemstillingene ble tatt opp, problemstillingene er kjente og mange er trøtte av det polariserte skillet mellom innenfor og utenfor). Sett fra Karlssons side, uten at vi skal gå langt i å spekulere uten

---

285 Bishop 2004, s. 65.

286 Ibid., s. 77.

287 Jackson 2011, s. 48.



**DEBATT PÅ KURANT VISNINGSSTED, 2016. Foto: © Humle Rosenkvist.**

I forbindelse med åpningen av Karl Karlssons utstilling «De aller fleste er enig med meg» ble det arrangert en paneldebatt hvor blant andre kunstkritiker Tommy Olsson var invitert. Debatten hadde tittelen «Nei, jeg har ikke skiftet mening».

å ha fått hans uttalelser direkte, så er det mulig han sitter igjen med erkjennelser av hvor krevende det er å materialisere abstrakte tanker og ideer, og å formidle hva man har laget. Likedan er det mulig at Kurant vurderer det som at interessante møter ble skapt, og at hendelsene på mange vis var vellykkede, eller – på den annen side – at kommunikasjon på tvers er tidkrevende og utfordrende og tar verdifull tid fra kunstproduksjon. Når det gjelder begrepsparet «sosial feiring» versus «sosial antagonisme», kan ikke hendelsene utelukkende forstås som sosial feiring, da noe av det sentrale er å løfte frem sosiale motsetninger i Karl Karlssons og Kurants syn på kunst, å tematisere uenighet og teste mulighetene for å komme forbi den. Likevel, muligens ville Bishop sett dette som en instrumentalisering av estetikken, der tilgjengeliggjøring og trivialisering tar plass fra estetikken. I opposisjon til denne mulige tolkningen igjen kan man argumentere for å tillate seg å legge mer vekt på det positive potensialet i formidlingsaspektet og i relasjonen med det som gjerne kalles det kunsteksterne, særlig i denne typen sosiale og relasjonelle kunstprosjekter. Kunsthendelsene ved Kurant viste seg å ha potensial for å tiltrekke seg et publikum som ikke har for vane å oppsøke slike kunstneriske arrangementer, og vil potensielt skape sammenligningsgrunnlag hos dem i forhold til ordinære kunstutstillinger de eventuelt måtte oppsøke. Hendelsene løftet slik frem mulighetene kunsten har til å «snakke» og «handle» utover sitt eget felt, til å dele tanker, ideer, praksiser, forståelser, motsetninger og uenighet. Utstillingen og hendelsene ved Kurant blir slik forstått en form for deling som satte i gang noen nye bevegelser innen kunstformidling og -resepsjon. Ikke med det sagt at det er lett å definere bevegelsenes omfang, men med referanse til Rancières delingsforståelse kan man si at hendelsene, som små mikrosituasjoner, satte sammen verden på en litt annen måte og med dette skapte noen nye former for konfrontasjoner. Potensielt har den sosiale kunsthendelsen bidratt til å skape en positiv uorden i samfunnets orden ved å behandle kunstformidling i en noe annen dramaturgi enn den vanlig settes opp på. Det ligger slik en positiv kapasitet i å forsøke å vektlegge *både* den kunstneriske produksjonen som estetikk og de sosiale bidragene produksjonen medbringer (her ikke forstått som den kunstneriske produksjonen til Karlsson, men kunsthendelsene sett som relasjonell kunst). I motsetningene Bishop setter opp, mellom estetisk høyverdighet og kunstens sosiale bidrag, kan det derfor hevdes å ligge en (uproduktiv) forutsetning om at sosial og relasjonell kunst/kunst-enerter ikke kan innfri på begge nivåer. For betyr ikke det at sosiale og relasjonelle kunsthendelser som for eksempel bringer folk og samfunn sammen, åpner barrierer, setter søkelys på eksklusjonsmekanismer og setter sammen verden på nye måter, *ikke* kan være estetisk høyverdige?

Sentralt i denne sammenheng er også at *ulike* personer har *ulike* oppfatninger av både den estetiske verdien og det sosiale potensialet i (relasjonell)

kunst. Karl Karlsson sitter igjen med sine erfaringer, KORO med sine, Olsson, Kurant og kunstinteresserte i Tromsø med sine. Dette er også et av Jacksons hovedpoeng i *Social Works*, nemlig at forskjeller i ulike folks oppfatninger

demonstrate the very different metrics and barometers critics and viewers bring to bear on social practice. But such differences might also be the occupation hazard of social practice as well. In this conjunction, there are numerous ways that the avowal of heteronomy can be both aesthetically precise and socially effective.<sup>288</sup>

Vi vet ikke i hvilken grad Kurant prøvde å oppnå begge deler, men det kan antas at de deler ønsket om at begge prinsipielt sett skal være mulig.

De sosiale kunsthendelsene ved Kurant kan slik ses som ett blant mange svar på spørsmålet som stilles i utstillingsteksten til Berntsens og Holmqvists utstilling ved Samtidskunstmuseet i 2015: Hva skjer om språket ikke garanterer gjensidig forståelse? Spørsmålet i forlengelsen av dette blir om kunstsyn, virkelighetsforståelser og oppfatninger om kunstens muligheter er så sprikende i ulike grupper at en felles samtale ikke er mulig? Og ikke minst, et spørsmål som sjelden blir besvart, men som ble forsøkt tematisert også i kunsthendelsene på Kurant, blir hvilket ansvar som hviler på media når det gjelder formidling av samtidskunst og allmenn kunstforståelse.

---

288 Jackson 2011, s. 74.



# Skeiv kuratering: Om Natalie Tominga Hope O'Donnell og Munchmuseet i bevegelse

---

Med Munchmuseets storsatsing «Munchmuseet i bevegelse» markerte Natalie Tominga Hope O'Donnell (f. 1979) seg som en av de mest interessante kuratorene i Norge. Hun tilhører en ny type kuratorgenerasjon som er høyt utdannet med spesialisering innen utstillings- og kuratorstudier. Hun har en Bachelor i «Modern History and Politics» fra Universitetet i Oxford, en Master i «Curating Contemporary Art» fra Royal College of Art i London, og en ph.d. fra Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo, hvor hun skrev avhandlingen *Space as Curatorial Practice – the Exhibition as a Spatial Construct* (2016). Hun ledet Norsk Kuratorforening fra 2013 til 2017.

I 2020–2021 får kunstinstitusjonen Norge et nytt ansikt ved at to av de største museene, Nasjonalmuseet og Munchmuseet, flytter inn i sentralt plasserte prestisjebygg nær sjølinjen i hovedstaden. Dette gjør at de allerede store får enda større oppmerksomhet. Slike begivenheter ledsages som regel av markeringer i forkant og etterkant. I dette kapitlet skal vi følge en markering, en kunstsatsing, iverksatt av Munchmuseet i forkant av flyttingen fra Tøyen til nye lokaler i Bjørvika i nærheten av Operaen. Flyttingen er del av et større restrukturingsprosjekt i sentrale deler av Oslo. Dette medfører at hele området fra Tøyen via Grønland og Gamlebyen til Bjørvika endrer karakter. Hovedstadens oppmerksomhetsakse på kunstfeltet flyttes til sjølinjen. Tøyen mister en sentral kulturinstitusjon, og Bjørvika blir et nytt kultursentrum med en rekke konkurrerende institusjoner som Operaen, Munchmuseet og Deichman bibliotek. Hvordan regisserer Munchmuseet sin kunstsatsing i forkant av flyttingen?

Allerede i 2009 blir det klart at Munchmuseet slås sammen med Stenersenmuseet, og Stenersensamlingen blir dermed en del av Munchmuseet når de flytter inn i nye lokaler i Bjørvika. På denne måten kunne midler avsatt til oppussing av det gamle Stenersenmuseet inngå i en ny kunstsatsing i stedet. Det ble bestemt at i anledning flyttingen av Munchmuseet ønsket man å få i

gang et kontemporært kunstprogram som tentativt ble kalt «Prosjekt Bjørvika». O'Donnell ansettes for å lede dette kunstprogrammet fra 2016 til 2019. Prosjektideen videreutvikles av O'Donnell i samarbeid med avdelingsdirektør for samlinger og utstillinger på Munchmuseet, Jon Ove Steihaug. Stikkordet blir «bevegelse» og prosjektet blir hetende «Munchmuseet i bevegelse». Prosjektet er todelt: *Munchmuseet i bevegelse – samtidskunst*, kurteres av O'Donnell, og *Munchmuseet i bevegelse – Kunsthall Oslo*, kurteres av Kunsthall Oslo, ofte i samarbeid med andre. Sistnevnte del er mindre og finner sted i Kunsthall Oslos lokaler i Bjørvika og er primært viet skiftende utstillinger av arbeider fra Stenersensamlingen. Vi skal her fokusere på første del: *Munchmuseet i bevegelse – samtidskunst*, og da særlig nye samarbeidsformer, nye medier og «skeiv kuratering».

*Munchmuseet i bevegelse – samtidskunst* blir et såkalt «off-site program», hvor kurateringen skjer primært utenfor museets fire vegger. Dette er en relativt uvanlig form for kuratering i Norge, selv om det finnes en rekke forløpere, som vi skal komme tilbake til. Ideen går ut på at gjennom fireårsperioden frem til flyttingen i 2020 skal «Munchmuseet i bevegelse» utforske området fra Tøyen, hvor Munchmuseet er i dag, til Bjørvika, hvor Munchmuseet skal åpnes i 2020. Undersøkelsen av området skal skje gjennom en rekke samarbeidsformer hvor nabolag, grupper, eksisterende kunstscener, mindre gallerier og produksjonssteder aktiveres, og hvor kunstnere fra ulike disipliner deltar med ulike uttrykk, ideer, verktyper, aksjoner, «walks», teater, dans, film, lydskulpturer og performancer. Tilnærming er tverrfaglig, tverrkunstnerisk, sosialhistorisk og kunsthistorisk orientert. I tillegg arrangeres konferanser, foredrag og tverrfaglige dialoger. O'Donnell kaller sin kurateringsteknikk «skeiv kuratering» (eller «queer curating»). Det vil si at man ikke ønsker å konsolidere eller kolportere en kanonisk, veletablert og trygg fortelling, men snarere tvert om; man forsøker å finne de glemte, undertrykte, skjulte, uhørte og usette fortellingene eller fenomenene som dette området har skjult eller skjuler.

## Prosjekt i Gamlebyen

Områdets historie er rik og omfattende. Gjennom en «selvrefleksiv tilnærming» til området fokuserer O'Donnell på særegne historier knyttet til områdets natur, kultur, arbeidsliv, urbaniseringen, det multikulturelle, kjønnskampen og den gamle kunstscenen som til dels har forsvunnet eller forsvinner akkurat nå – og de nye miljøene som har ankommet i de senere år, som Kunsthall Oslo. Hennes valg av åpningsevent er betegnende for den «selvrefleksive tilnærmingen». I stedet for å presentere et kunstverk etableres et historisk metaperspektiv på den type off-site kunstprogram som nå skal iverksettes. Hun trekker frem en historisk forløper innen det vi kan kalle kunstneriske urbane undersøkelser, nemlig «Prosjekt i Gamlebyen» (PiG), som var en stor kunsthappe-



Fra konferansen **SPACES FOR ART IN OSLO, PROSJEKT I GAMLEBYEN – PiG (1994) REVISITED**, 2016. Foto: Ove Kvavik, © Munchmuseet.

Med konferansen *Spaces for Art in Oslo: Prosjekt i Gamlebyen – PiG (1994) Revisited* som åpnings-  
event i 2016 markerte kurator Natalie Tominga Hope O'Donnell at *Munchmuseet i bevegelse* skulle  
bli et program for det «undersøkende», «åpnende» og «gravende».

ning i Gamlebyen i 1994. O'Donnell forteller treffende i en samtale med oss at «da jeg googlet PiG [i 2015], fant jeg ingen bilder». Det ble derfor viktig for henne å «grave frem» denne hendelsen fra glemselen. Åpningseventen for «Munchmuseet i bevegelse» ble derfor en storstilt heldagskonferanse 8. april 2016, kalt *Spaces for art in Oslo: Prosjekt i Gamlebyen – PiG (1994) revisited* (se illustrasjon). Konferansen fant sted i Oslo ladegård, et herregårdshus fra 1725 bygd på toppen av Oslo bispeborg fra 1200-tallet. Konferansestedet er altså i seg selv en arkeologisk *site* som skjuler lag på lag med historier. På en plakat som ble fremvist på konferansen, kom det frem at PiG var «ei 10 dagers hendelse: 33 konserter, 94 utstillinger, 17 forfattere, video, art, teater, urbanitet, bevegelse, kaos og internet». Mange av oss har et vagt minne fra den gang. På konferansen var selvfølgelig den opprinnelige ledergruppen fra PiG invitert: Christel Sverre, Harald Fetveit og Ketil Nergaard i tillegg til sentrale bidragsytere som Per Platou og Harald Østgaard Lund og andre samtidskuratorer og kunstnere. PiGs aktualitet fremsto som interessant ikke bare gjennom sin store variasjon i kunstneriske uttrykk og samarbeidsformer, men også ved at dens beveggrunn er pågående og minst like omfattende i dag. PiG var en reaksjon på og en intervensjon i et urbant byområde under press. På 1990-tallet fryktet mange kunstnere som hadde atelierer og smågallerier i området at Gamlebyen skulle utsettes for homogenisering og gentrifisering, med utbyggingen av Barcode og hoteller, utvidelser av Oslo S, utviklingen av området rundt Operaen, ruinene og nye tunneller etc., og at området ville ødelegges av det noen kalte en generell «disneyfisering». Det kom frem at PiG var inspirert av kunstprosjektet «Mellom Rommene» i Bergen fra 1990, og Harald Østgaard Lunds fotoprojekt «Oslo Kunstverk», hvor et område i voldsom endring fotodokumenteres fra 1992 til 1993. Anne Szefer Karlsen kalte i sitt foredrag PiG for en 10-dagers «anarkistisk kuratert» event. Hun understreket dog at trioene bak prosjektet ikke kalte seg «kuratorer», fordi den termen ikke nødvendigvis var populær blant kunstnere på den tiden.

Harald Fetveit, Ketil Nergaard og Christel Sverre redigerte også en bok for PiG, som het *ISBN 82-430-0039-9: lesestykker*, med tekster av forfatterne Sverre Knudsen, Jon Fosse, Stig Sæterbakken, Einar Økland, Rune Christiansen, Espen Stueland, Terje Dragseth, Brit Bildøen, Ole Robert Sunde, Øyvind Berg, Gro Dahle, Geir Gulliksen, Tone Hødnebø, Jonny Berg, Terje Holtet Larsen, Finn Junker og kunsthistoriker Ina Blom. Her manes Gamlebyens historier frem gjennom til dels svært personlige ord og bilder. Bloms tekst om Gamlebyen som et «manifest» ble trukket frem på konferansen. I begrepet «manifest» lå det en drøm, en visjon og et krav. Man ønsket å ta i bruk bydelen, gjøre den til sin, bevege den, styre den og ikke minst: ikke *miste* den.<sup>289</sup>

---

289 Fetveit, Nergaard og Sverre 1994.

Konferansen om PiG ble grundig dokumentert gjennom video- og lydopptak, som ligger på Munchmuseets hjemmeside. I tillegg utkom en bok fra konferansen hvor innholdet dekkes i form av konferansereferater og faksimiler og fotoer fra PiG. Det interessante med denne åpningsevenen og dokumentasjonen av den er at dokumentene etter den bærer vitne om *to* kunstneriske intervensjoner i Gamlebyen: PiG og «Munchmuseet i bevegelse». Sistnevnte erkjenner at den står på skuldrene til andre initiativer, og fremhever således at kunstnere og kuratorer gang på gang har stått frem med krav, fortellinger og drømmer med tanke på byens utvikling. O'Donnell fremhever at å bruke *PiG revisited* som åpningsevent skulle være med på å sette det «undersøkende», «åpnende» og «gravende» i fokus, og være en rød tråd gjennom en serie eventer i *off-site* programmet.

## Mediene og det marginale

Hvordan speiles det undersøkende blikket i de andre eventene og installasjonene i *Munchmuseet i bevegelse – samtidskunst?* Vi skal se nærmere på fem av installasjonene. To av installasjonene, en film og et lydverk, tar i bruk nye medieteknologier for å gi oss tilgang til den usette og uhørte naturen i området. Fra nederlandske Marjolijn Dijkmans og norske Toril Johannessens prosjekt *Liquid Properties* vises filmen *Reclaiming Vision* på et utendørslerret like ved Akerselvas utløp ved Nybrua i Bjørvika sensommeren 2018. Den 27 minutter lange filmen viser en fantastisk reise ned i brakkvannets liv der Akerselva møter Oslofjorden. Filmen er skutt gjennom et mikroskop og viser livet til og blant mikroorganismer som florerer utenfor det menneskelige synsfeltet. I tillegg iscenesettes mikroorganismenes møter med algekulturer, mikroplast og andre materialer som viser spor av menneskelig aktivitet. Et drama utenfor sansenes rekkevidde midt i Oslo åpnes i all sin fargeprakt.

Jana Winderens lydinstallasjon *Rats – byens hemmelige lydlandskap* deltar i den samme åpnende gesten i forhold til det lokale naturlandskapet (se illustrasjon). Ved hjelp av en ultrasonisk detektor gjør hun opptak av rottenes lyder når de kopulerer, eller når rotteungene skriker under morens fravær. Disse lydene befinner seg i et ultrasonisk spekter som mennesker ikke kan høre, men som hunder og katter delvis kan høre. I *Rats*-installasjonen senkes frekvensen på lydopptak slik at det kan høres av mennesker. En serie høytalere ble plassert under Trelastbrua ved Akerselvas munning høsten 2017. De forbigående møtes av lyder man aldri har hørt før. «Life – in all its details – is fantastic!» sier Winderen til kuratoren. Denne installasjonen ble arrangert i samarbeid med NyMusikk, en festival som pågikk samtidig. Det er ikke ofte man ser rotter i Oslo, men Kloakk- og avløpsetaten i Oslo regner faktisk med at det finnes om lag 120 000 av dem i Oslo sentrum, og Winderen gir oss et



Fra lydinstallasjonen **RATS – BYENS HEMMELIGE LYDLANDSKAP**, 2017. © Jana Winderen.  
Del av Munchmuseet i bevegelse/Ny Musikk. Foto: © Anne Valeur.

Jana Winderen tar opp rottelyder for sin utendørsinstallasjon *Rats: byens hemmelige lydlandskap*.

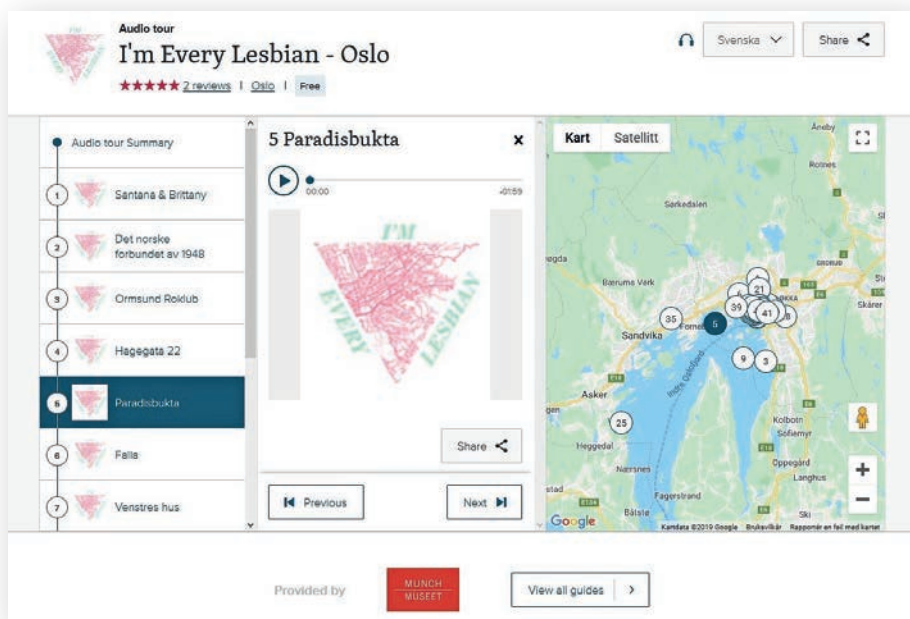
inntrykk av hvordan de høres ut, deres kulturelle og biospesifikke uttrykk, hvilke lyder som organiserer deres samliv og overlevelse. Arbeidene *Rats* og *Liquid Properties* inngår på mange måter i samtidskunstens vending mot det antropocene hvor utforskningen av dyrs og planters liv sidestilles med menneskelig liv og utforskes som hverandres biosfærer. I «Munchmuseet i bevegelse» forankres disse prosjektene i O'Donnells mer overordnede utforskning av «alt liv» i regionen mellom Tøyen og Bjørvika.

De fleste av de andre installasjonene vies kulturelle og menneskelige livsformer og historier. Kunstneren Merete Røstads *Kammer* er en lydinstallasjon formet som et rundt platå med fire høytalere, og den står som et døgnåpent minitorg utenfor Munchmuseet på Tøyen. Her iscenesettes ti historier fra Oslos østkant, historier som har fremkommet gjennom Røstads omfattende – og nærmest etnografiske – undersøkelse av Oslos glemte historier gjennom samtaler med lokalbefolkningen, historielag og studier av protokoller fra Kontoret for Utsatte i Byarkivet i Oslo. Kunstneren håper at denne installasjonen som en «gesture would create an imaginary room where the public, through listening, would form a bond». Kunstnerne Sam Hultin og Jon Benjamin Tallerås tar i bruk byvandringen som modell for sine intervensjoner. Begge tar i bruk en mobil-app (QR-kodet applikasjon) som guide gjennom et avgrenset byområde. Hultins *I'm Every Lesbian – Oslo* «gjør deg kjent med byens skeive historie med erindringer fra ulike bygninger og møteplasser». Hen «har samlet historier fra lokale lesbiske, som hun [sic] gjenforteller og knytter opp til steder i byen. Historiene er hentet fra kvinner i ulik alder, fra forskjellige bakgrunner, med varierende kjønns- og seksuell identitet».<sup>290</sup> Hver fortelling er knyttet til et spesifikt sted i Oslo som man oppsøker via mobilens GPS, og man starter fortellingen (se illustrasjon). Hultin gjengir svært personlige fortellinger knyttet til det å være lesbisk i en tid hvor fordømmene mot lesbiske og konsekvensene av fordømmene var grusomme. Solidariteten mellom de homofile kunne være sterk, men kunne også virke ekskluderende på noen, som i fortellingen om den homofile armenske innvandreren som aldri fikk innpass i miljøet i Oslo.

Kunstprosjektet til Tallerås, *wander ponder going yonder*, spenner over et stort byområde. Det består av tre deler: et lydverk, en fotoserie og et digitalt silketrykk. De utgjør dokumentasjoner av aktiviteter i nrområdet. Lydverket er en interaktiv audioguide, *Fotnoter*, som går fra Munchmuseet til Tøyenbekken via Gamle Oslos bakgater (ca. 45 minutter). Audioguiden er tilgjengelig på museets nettsider. I et midlertidig lokale i Galleri Oslo viser Tallerås en fotoserie, *Loitering Linguistics*, som dokumenterer ulike språk og flyktige symboler i byrommet, og i Munchmuseets atrium har han montert et silketrykk, *Adieu to Here No*

---

290 «Munchmuseet i bevegelse», <https://munchmuseet.no/nyheter/munchmuseet-i-bevegelse-sofia-hultin> (lest 4.1.2019).



Skjermdump fra **I'M EVERY LESBIAN**, 2016. © Sam Hultin. Del av Munchmuseet i bevegelse.

Sam Hultins kunstprosjekt, *I'm Every Lesbian*, involverte bl.a. en mobilapplikasjon hvor publikum kan lytte til LGBT+-historier fra Osloregionen.



*Matter Where*, skapt på bakgrunn av digitale navigasjonsdata fra appen Run-keeper, som ble brukt under kunstnerens 28 kilometer lange vandringer i nær-området. De digitale navigasjonssporene danner bokstavene i et sitat – *Adieu to Here No Matter Where* – fra den franske dikteren Arthur Rimbaud (1854–1891), en vandrør som til slutt reiste ut og forsvant fra kunstscenen i Paris.

Det har vært svært sentralt for O'Donnell å dokumentere alle installasjonene både gjennom bruk av egne områder på Munchmuseets nettside og gjennom en bokserie hvor hvert enkelt prosjekt får fylldig omtale gjennom analytiske essays og bilder. Audioguidene til for eksempel Hultin og Tøllerås kan høres i sin helhet på nettsiden. O'Donnell har også helt fra starten av fått tildelt en dedikert prosjektleder på Munchmuseet som bare arbeider med «Munchmuseet i bevegelse». Slik har gjennomføringen kunnet foregå uten altfor mange omveier via markedsavdelingen, og dette igjen har ført til at kunstnerens og kuratorens intensjoner har blitt formidlet mer direkte ut til publikum. O'Donnell fikk også nedsatt en profesjonell, internasjonal referansegruppe bestående av kuratorene Pooja Sood (Khoj, India), Charles Esche (Van Abbemuseum, Nederland) og Rachel Anderson (da Artangel, nå med eget prosjekt, Idle Women, Storbritannia). De var en nyttig ressurs særlig i planleggingsfasen, ifølge O'Donnell.

Rachel Anderson og hennes filosofi knyttet til «horisontalitet» ble spesielt betydningsfull.<sup>291</sup> Et off-site kunstprogram gjør at man må møte nærmiljøet med en særegen omsorg og forsiktighet. «Attempting horizontality» går ut på at man gjennom arbeidet med mennesker og institusjoner i nærområdet ikke overkjører deltakerne, men lar deltakerne og miljøet de kommer fra, i minst mulig grad bli endret og styrt fra en stor og tung ekstern institusjon. «Jeg prøver å ha ulike samtaler med grupper og institusjoner – det skal ikke være 'styrt' av bare meg og museet. Vi må skape trygge rom for kunstnerne og de involverte, hvor vi [museet] har finansiering, rom og teknikere på plass», forteller O'Donnell. Filosofien ser ut til å handle om at museet skal skape en velfungerende infrastruktur for kunstprosjektene, som tilrettelegger uten å bli invaderende hverken i forhold til nærmiljøet eller kunstnerens ideer. «For eksempel da koreografen Martine Hammervold-Austinat gjennomførte sin danseforestilling, *Fall*, på GSK [skateparken i Gamlebyen], lot vi den skje i mars måned, trass i isende kulde, for ikke å forstyrre skaterne som bruker denne arenaen til daglig», forteller O'Donnell.

Som aktiv i Norsk Kuratorforening er O'Donnell bekymret for utviklingen av kuratorstanden i Norge. Unge kuratorer har altfor få arenaer å prøve seg på, og de blir sjelden godt betalt. Det var derfor viktig for henne å engasjere også andre kuratorer og kuratorgrupper i programmet – i den grad det

---

291 Se Anderson (u.d.).

lot seg gjøre. Dette ble gjort ved flere av installasjonene, og kanskje særlig der UKS ble invitert med på et samarbeid hvor kunstnere ble bedt om å sende inn forslag om prosjekt i bydel Gamle Oslo.

## Dialogen med nærmiljøet

O'Donnells kuratering av «Munchmuseet i bevegelse», som markering i anledning museets flytting til Bjørvika, kan sammenlignes med Tate Gallerys flytting i London et par tiår tidligere. De to institusjonene er ulike, men har til felles at de endrer orienteringspunkter i en by og kanskje i en hel nasjon. Da det nye Tate Modern inntok Themsens elvebredder, kunne ingen lenger måle seg på samtidskunstfeltet i England. Det samme kan skje i Bjørvika. Det oppsiktsvekkende er at strategiene de to kjempene etablerer for å markere flyttingen, filosofisk sett er ganske like. De oppsøker miljøer og mennesker i nrområdet som aktiviseres og synliggjøres gjennom kunstbegivenheter. Det er svært prisverdig at prestisjeinstitusjoner oppsøker «grasrota» og igangsetter prosjekter som kaster glans over andre enn dem selv. Men kan det tenkes at invitasjonen til grasrota og nærmiljøet egentlig handler om å rydde plass for seg selv: at forsøket på «horizontalitet» (som en rettferdig og berettiget deltakelse) egentlig er en posering, før man inntar hovedscenen og skuer i andre retninger? Det er altfor tidlig å si noe om dette nå, men det interessante er at vi befinner oss i en tid der det forventes av tunge institusjoner at de tar i bruk ulike former for såkalt horizontalitet i forhold til det lokale, nasjonale, internasjonale og perifere («the subaltern»)<sup>292</sup>

La oss se litt nærmere på parallellene her. Da Tate skulle flytte inn i den ombygde kraftstasjonen Bankside ved Themsen, inviterte de kunstneren Mark Dion til å gjennomføre det omfattende prosjektet «Tate Thames Dig» (1999). Dion samlet en stor gruppe frivillige som skulle saumfare Themsens elvebredder ved fjære sjø i et forsøk på å samle inn rester fra flere århundrers sosialt liv som lå skjult langs denne elvebredden. Daværende sjefskurator ved Tate, Iwona Blazwick, skriver i sin omtale av prosjektet at ideen med dialogen med den lokale «grasrota» i det nye området var å etablere en «mykere landing».

Rather than parachute this vast institution unannounced into the borough of Southwark, we were anxious to make some introductions. For those who lived and worked in the area, we wanted to start a grass-roots dialogue with contemporary art practices [...] it was a way of gaining a

---

292 Også Green og Gardener (2016) fremhever denne forventningen i forhold til internasjonale biennaler. Se også kapittel 2.6 og «Avslutning» i denne boken for mer om dette.

deeper understanding of the neighbourhood, of celebrating the rich culture and history of the Bankside area.<sup>293</sup>

Kunstneren Mark Dion, som er kjent for å blande kunst og arkeologi, fakta og fiksjon, det stedsspesifikke og historiografi, engasjerte beboere og lokale amatørgrupper opptatt av arkeologi og historie til å finne gjenstander i fjæra. Oppsamlingstelter langs elvebredden omtales som første del av Dions installasjonskunst.<sup>294</sup> I stedet for å være en passiv mottaker av kunst blir museet en partner i nærmiljøet som produserer kunst sammen med lokalbefolkningen, skriver Blazwick. Aksjonen og deltakerne ble behørig dokumentert gjennom film og fotografi, og funnene ble til slutt stilt ut i et gigantisk raritetskabinett i det nye museet, hvor alle gjenstandene var ordnet ut fra vitenskapelige taksonomier. I motsetning til hvordan det tradisjonelt er på museer, kunne de besøkende åpne alle skuffer og skap og ta på gjenstandene. Slik møtes fortidens museologi og det 21. århundres nye utstillingspraksiser, mener Blazwick. Dion og folk i nærmiljøet ga de museumsansatte og det tradisjonelle kunstpublikummet en ny innsikt i nærmiljøet, og like viktig, tror vi, nærmiljøet lærte noe nytt om samtidige kunstpraksiser. Tate Modern er blitt en stor publikumssuksess, men det er ikke lenger kjent for å dra inn nærmiljøet eller glade amatører i sine kunstprosjekter. Det var bare et «åpningsstunt».

O'Donnells kuratering av «Munchmuseet i bevegelse» har en annen profil enn «Tate Thames Dig». Det er mer omfattende, strekker seg over flere år og involverer svært mange, primært, kunstnere, men også kunstprosjekter hvor amatører bidrar med sentrale deler av innholdet, som i Merete Røstads *Kammer* og Sam Hultins *I'm Every Lesbian – Oslo*. Innstillingen i Tate Moderns og Munchmuseets «flyttingsprosjekter» er dog den samme: Man skal gjenopplage, dele kunnskaper og innsikter, forske på og lære mer om nærmiljøets liv og historie. O'Donnell fremhever at PiG (1994) var en sentral inspirasjonskilde for hennes kurateringsstanke et par tiår senere. Men forskjellen mellom hennes og PiGs prosjekt er likevel stor. PiG var et kunstnerstyrt prosjekt, mens «Munchmuseet i bevegelse» er et institusjonsstyrt prosjekt. Det er interessant at det er blitt en trend for institusjoner (og anerkjente kunstnere) å låne ideer og inspirasjon fra krefter og organiseringsformer *utenfor* det institusjonelle. Det store spørsmålet blir hvorvidt institusjoner som Munchmuseet og Nasjonalmuseet, når de har fullført relokaliseringen til sjøsiden, kan ivareta impulser fra krefter som befinner seg utenfor den trygge kanon av veletablerte kunstnere og veletablerte utstillingspraksiser.

---

293 Blazwick 2001.

294 Ibid.

# Biennaler og anti-biennaler: Om Bergen Assembly

---

Siden den første Veneziabiennalen ble arrangert i 1895, har et vell av nye biennaler sett dagens lys, og disse har bidratt til å skifte noe av tyngdepunktet for visningsarenaer for kunst fra museer til biennaler. Om Veneziabiennalen er arketypen – en stor-skala kulturell hendelse med internasjonale relasjoner og tema i fokus – så har biennaleformatet etter 1990 båret preg av å være mye mindre av en unik kulturell hendelse. At det finnes relativt stor variasjon i typer biennaler, er logisk gitt den store økningen i antall. På verdensbasis finnes ifølge *Global Biennial Survey 2018* 316 biennaler i samtidskunstfeltet,<sup>295</sup> men det kommer an på hvordan man definerer hva en biennale er. Charles Green og Anthony Gardener påpeker at hver bølge av endring i biennaleformatet står frem som svar på et sett av problemer og forutsetninger, både kunstneriske, politiske og økonomiske, dog alltid relatert til globalisering.<sup>296</sup> De krediterer Harald Szeemanns *documenta 5* for å ha flyttet biennaler fra å være undersøkelser av kunst til å bli steder der kulturell og politisk endring kan debatteres, sistnevnte forstått som kulturelle laboratorier.<sup>297</sup> Biennialene har i tiltagende grad utover mot slutten av 1990-tallet og frem til i dag blitt arenaer for å fronte og søke etter nye politiske agendaer. En annen bølge av endring i biennaleformatet skjer ifølge Green og Gardener etter resesjonen i 2008 da biennialene beveger seg mot «periferalisme»: «inclusive of art and experimental practices from around the world but structured by a curatorial corps of biennial curators». <sup>298</sup> Det eksperimentelle ble etter dette stadig tyn- gre understreket, og fokus på periferier og «world art» tydeliggjorde samtidig at biennialene gjerne har to typer publikum og to typer kunstneriske grupperinger og «verdener» de opererer i: det lokale og perifere på den ene siden, og det internasjonale og globale på den andre. Biennialene har påvirket samtids-

---

295 Kolb og Patel 2018.

296 Green og Gardener 2016, s. 273.

297 Ibid.

298 Ibid., s. 275.

kunsten til å bli globalt sammenknyttet og samtidig innhegnet i ideer om at kunst kan være kulturelle og sosiale laboratorier for eksperimentering. Green og Gardener mener biennialene har endret kunstverdenen og måten vi tenker om kulturell erfaring på, utover at de har skapt nye utstillings- og formidlingsformater og bidratt til utvikling av kuratorrollen.

Biennaleformatet tilbyr gjerne en mer fleksibel utstillingsmodell enn det institusjonaliserte museer og gallerier gjør.<sup>299</sup> Biennialene gjentas med spesifikke årsintervaller, mens innhold og kuratorer skifter fra gang til gang. Formatet åpner for å eksperimentere med både produksjoner, lokasjoner, samarbeid, innholdsmessige vinklinger og uttrykk. Flexibiliteten i utstillingsmodellen synes på mange måter villet, noe som blir tydelig om en ser historisk på det. Frem mot 1960-årene ble kunstverk hovedsakelig vist i museer og gallerier, og de ble laget med den viten at de ville bli vist og kontekstualisert i slike institusjonelle rom.<sup>300</sup> Men som Patel, Mangani og D'Souza skriver:

Yet, in parallel to this growing institutionalism of modern art, the avant-garde was becoming restless within the confines of the museum space and began to break away from 'the static atmosphere of the museum' by organizing their own 'happenings and concerns'.<sup>301</sup>

Szeemann uttalte tilbake i 1971: «Artists are no longer interested in getting into the museum, but want to conduct their activities on a wider stage, for example the municipality.» Biennialene ble en slik arena. I dag, mange biennaler og utforskninger senere, kan man parafrasere ved å bytte ut museum med biennale. For å omskrive Patel, Mangani og D'Souza: Avantgarden blir tiltagende rastløs innen rammen av biennaleformatet og begynner å bryte ut. Ikke med det å si at biennialene ikke vil eksistere som visningsformat inn i fremtiden, snarere at formatet stadig utfordres og utforskes på nye måter fra innsiden. Vi får «anti-biennaler», som blant annet Manifesta er blitt omtalt som av kurator og kunsthistoriker James Voorhies.<sup>302</sup> Taipei-biennialen i 2010 lovet at de skulle være en «anti-biennale biennale»,<sup>303</sup> og i Norge er triennialen Bergen Assembly blitt kalt det samme av kurator og kunsthistoriker Gerd Elise Mørland.<sup>304</sup> Alle biennialene er kritiske utforskninger av det veletablerte biennaleformatet.

---

299 Gali 2011.

300 Patel, Manghani og D'Souza, i Kolb og Patel 2018.

301 Ibid.

302 Voorhies 2017.

303 Frazier 2010.

304 Mørland 2010.

Et mikro-eksempel på en form for «kritikk av biennaleformatet gjennom biennaleformatet», fra en norsk kontekst, er den lille endagsbiennalen «Secret Garden Biennale», arrangert av Maria Pasenau sammen med Victoria Duffee, 22. september 2017. I programomtalen på Facebook står blant annet følgende om hendelsen: «The first Secret Garden Biennale is a one night only exhibition. It consists of a collection of artists who have been encouraged to do whatever they want. By avoiding curatorial discussions that push the artwork into conveying any overarching ideas, a greater fantasy has a chance to exist. A garden grows.» Secret Garden ble formidlet som en biennale der alt er lov, og der nettopp å *unngå* kuratoriske grep og overordnede tema gjøres til poenget – en tilsynelatende ukuratert kuraterting.

I en norsk kontekst står Bergen Assembly i en særstilling når det gjelder å utforske og utfordre biennaleformatet fra innsiden, og da i et ekstremt mye større format enn den nevnte endagsbiennalen (der noe av motstanden og kritikken også ligger i å kalle Secret Garden en biennale i det hele tatt). Vi skal derfor se nærmere på Bergen Assembly som produksjons-, visnings- og forskningsarena. Øvrige aktører i den norske biennalefloraen består i siste halvdel av 2010-tallet av Momentum som holdes i Moss og ble grunnlagt i 1998; det er Lofoten International Art Festival (LIAF) som har en historie som går tilbake til 1991 og som derfra utviklet seg til en internasjonal biennale; Screen City Biennial (SCB) som har base i Stavanger og ble etablert i 2013, og som vier seg til utforskning av det bevegelige bildet i det offentlige rom og formidler kunsteventer i skjæringsfeltet mellom teknologi, byrom og kunst; og Bodø Biennale som er en tverrkunstnerisk festival innen kunstsjangerne visuell kunst og dansekunst, etablert i 2015. I tillegg finner vi den sist ankomne, osloBIENNALEN, som med et femårig program startet i 2019. Alle de norske biennalene utenom Bodø hadde arrangementsår i 2019.

## Bergen Assembly

Bergen Assembly har et sjeldent gjennomarbeidet fundament for egen tilblivelse, og er et løpende forskningsprosjekt vel så mye som en kunstmønstring. Bergen Assembly springer ut av *Bergen Biennial Conference*, en konferanse holdt i 2009 hvis formål var å løfte frem kritisk tenkning rundt biennaleformatet og vurderinger av hvorvidt det skulle startes en kunstbiennale i Bergen og hvilken form denne eventuelt skulle anta. Haakon Thuestad, direktør for Bergen Assembly mellom 2014 og 2018, jobbet i 2005 som politisk rådgiver for Henning Warloe (H) og hadde ansvar for rullering av Bergen kommunes kunstplan og en ny internasjonal strategi for Bergen kommune. Det var i dette arbeidet tanken om en biennale i Bergen oppstod. Det er tydelig at Henning Warloe, som er kreditert ideen, hadde høy tillit

blant det lokale kunstfeltets institusjonsledere. Både Nina Malterud (i 2009 rektor ved Kunsthøgskolen i Bergen), Erlend Høyersten (i 2009 direktør ved Bergen Kunstmuseum) og Solveig Øvstebø (i 2009 direktør ved Bergen Kunsthall) berømmer Warloes ambisjoner på kunstfeltets vegne, hans kunstfaglige ekspertise og «ville idé». <sup>305</sup> Kommunen spurte kunstmiljøet lokalt, og spesifikt Bergen Kunsthall, hvorvidt en biennale var en god idé. Svaret fra Kunsthallen var at det ikke nødvendigvis var det, men kanskje. <sup>306</sup> I dialogen mellom Bergen kommune og Bergen Kunsthall ble det konkludert med at før man eventuelt skulle lage en biennale, ville det være nyttig å samle biennalefeltet internasjonalt for å diskutere biennalens problemer og utfordringer, men også muligheter og hva som manglet i feltet. Rent konkret var spørsmålet om det var plass til og behov for enda en biennale: «To biennial or not to biennial?». Konferansen i 2009 ble arrangert, og samtaler, diskusjoner og paneldebatter holdt under konferansen utviklet seg, ifølge Solveig Øvstebø selv, til «one of the most extensive discussions about biennials to date». <sup>307</sup> Fra konferansen kom publikasjonene *The Biennial Reader* <sup>308</sup> og *The Bergen Biennial Conference* <sup>309</sup> som dokumenterte diskusjonene og refleksjonene fra konferansen, og tenkte videre på tema som biennalens historie, nåtidspraksis og fremtidsmuligheter. Førstnevnte er en antologi på 511 sider med skribenter som Elena Filipovic (også redaktør), Okwui Enwezor, Daniel Buren og Maria Hlavajova, en utgivelse Gerd Elise Mørland på *kunstkritikk.no* omtalte som en internasjonal begivenhet. <sup>310</sup> Sistnevnte er et supplement til førstnevnte, som inneholder omtaler av og kritiske refleksjoner til konferansens presentasjoner. I tillegg ble boken *Lokalisert/Localised* utgitt samtidig som konferansen, en antologi som gir stemme til det lokale kunstmiljøet i byen. <sup>311</sup>

Den korte konklusjonen fra seminaret og antologiene, forteller Thuestad i samtale med oss, var at verden ikke hadde behov for nok en biennale som brukes i en kommunes reiselivsstrategi eller internasjonale promotering; det var ikke behov for en biennale som ikke betaler kunstnerne sine ordentlig, som kun er opptatt av det spektakulære eller av medieoppmerksomhet. Konklusjonen, forteller Thuestad, var at «skal det være en biennale må det være et prosjekt der en faktisk tar seg tid til å angripe hele problemstillingen om formatet på en ny måte». Syv av foredragsholderne som deltok på konferan-

---

305 Szefer Karlsen (red.) 2009, s. 55.

306 Intervju med på dette tidspunkt direktør Haakon Thuestad og forskningsansvarlig Anne Szefer Karlsen, 3.10.2018.

307 Øvstebø 2010, s. 9.

308 Filipovic, Van Hal og Øvstebø (red.) 2010.

309 Filipovic, Van Hal og Øvstebø (red.) 2009.

310 Mørland 2010.

311 Szefer Karlsen (red.) 2009.



**WITHIN II.** © Tarek Atoui. Bergen Assembly 2016. Thor Brødreskift, © Bergen Assembly.

Komponist og lydkunstner Atoui har jobbet med lydprosjekter for døve siden 2013, og er interessert i lydens virkning på kroppen. Til Bergen Assembly 2016 produserte han prosjektet *WITHIN*. Her fra en konsert i Sentralbadet i Bergen.





**AS GHOSTS SPEAK ... HOW ARE THEY HEARD? – THE TEXTSGROUP.** Belgien, Bergen Assembly 2019. Foto: Jonas Bostrøm, © Bergen Assembly.

Fra en workshopserie utviklet av The TEXTSGroup, etablert i 2016. For tiden består gruppen av Samuel Brzeski, Robin Everett, Audrey Hurd, Laurie Lax, Lucila Mayol og Pedro Riva. Workshopserien *As Ghosts Speak ...* ble utviklet for Bergen Assembly 2019 og arrangert i det da nyåpnede kunst- og samlingsrommet Belgien.

sen i 2009, ble etter hvert spurt om å utgjøre et «Advisory Board» for en ny, fremtidig triennale (man landet på treårig intervall for å være tro mot intensjonen om å ha tid til å utforske periodiske kunstmønstringer som del av eget konsept). Petter Snare, i dag direktør på KODE Kunstmuseer og komponisthjem i Bergen og som tidligere har vært med å etablere kunstgalleriet STANDARD i Oslo, ble engasjert for å lage en organisasjonsmodell for prosjektet. Det rådgivende styret bestemte seg for en modell der styret inviterer en eller flere «conveners» (kunstneriske ledere med stor vekt på rollen som tilrettelegger og fasilitator), som igjen inviterer kunstnere og akademikere til å utforske inngangene de har satt seg fore å utforske – en slags ny «take» på kuratorrollen i en nettverksorientert og åpen samarbeidsmodell. Thuestad omtaler det som at convenerne «lager et sett med noder, der man har 3–4 noder som igjen kanskje har noen nye noder rundt seg, men at man får et begrenset antall kunstnere totalt, som kan se på kuratorene på en ny måte». Slik sett påpekes det også at utforskning av kuratorrollen står sentralt.

Tre utgaver av Bergen Assembly har blitt gjennomført så langt, den første i 2013, den neste i 2016 og den tredje i 2019. Første utgave var en kritisk utforskning av «kunstnerisk forskning» og hadde som sitt utgangspunkt en roman av science-fiction-forfatterne og brødrene Arkadij og Boris Strugatskij, en roman om et fiktivt forskningsinstitutt. På elleve ulike lokasjoner, alle med fiktive instituttnavn, ble selve konseptet «kunstnerisk forskning» utforsket. Flere kritikere omtalte 2013-utgaven som lite tilgjengelig, og det ble hevdet at den ikke var godt nok forankret lokalt. 2016-utgaven høstet bedre kritikker. Programmet for 2016-utgaven, som i praksis fordelte seg utover hele året, men som hadde et tyngdepunkt i september måned, var organisert som tre selvstendige prosjekter som var utviklet hver for seg. Convenere bak de tre prosjektene var den danske duoen Praxes (Rhea Dall og Kristine Siegel), komponist Tarek Atoui, og gruppen *freethought*, et kollektiv av kuratorer og akademikere som jobber i skjæringsfeltet mellom kunst og forskning (bestående av Irit Rogoff, Stefano Harney, Adrian Heathfield, Massimiliano Moltona, Louis Moreno og Nora Sternfeld). Stian Gabrielsen omtaler inndelingen i de tre separate prosjektene som et møte (et oppgjør faktisk) mellom ulike «modi i samtidskunsten: det estetiske (Praxes), det sosiale (Atoui) og det akademiske (freethought)», men at det som forener dem er hvordan de på ulike måter søker å integrere seg i lokalmiljøet og med kunsteksterne aktører.<sup>312</sup> Praxes presenterte en gruppeperformance sammen med lokale 8-åringer, gruppeutstillingen *Museum of Burning Questions* (freethought) samarbeidet med pensjonerte brannmenn, og Tarek Atouis *Deaf experience and the transfor-*

---

312 Gabrielsen 2016.

*mation of hearing* med døveelever ved Bergen Døvesenter og Nordahl Grieg videregående skole. Komponist og lydkunster Atoui har jobbet med lydprosjekter for døve siden 2013, og forteller i et intervju med Cathrine Krane Hansen i Bergens Tidende<sup>313</sup> at «jeg begynte med dette fordi jeg er interessert i lydens virkning på kroppen. Døve registrerer lyd via vibrasjon, berøring, øynene og tegn. De kan endre vår måte å oppfatte lyd på. Døve mennesker har lært meg mye, nå tenker jeg mer på hele kroppen når jeg komponerer». Under flere arrangementer i det nedlagte Sentralbadet i Bergen (se illustrasjon), som konserter, lyderapirom, en bar som serverte lyder mennesker normalt ikke klarer å høre, ble utilgjengelige lyder utforsket, og «slusene mellom de døve og hørendes verden» ble forsøkt åpnet, som Gabrielsen skriver. Atoui og elevene samarbeidet om å lage instrumenter som skaper koblinger mellom vibrasjoner, følt lyd, hørt lyd og ulike sanser. Kjetil Røed i Aftenposten<sup>314</sup> mener prosjektet fremviser en «radikal generøsitet» i sitt forsøk på å sprengre grensene for hva lyd er. Å gjøre uhørte lyder hørbare (for eksempel fotosyntesen, vibrasjoner fra objekter, insekter under vann). Prosjektene og kuratorgrepene for Bergen Assembly 2016 er betegnende for samtidskunstens oppmerksomhet mot det uhørte, det usette og det glemte, og har slik paralleller til den tverrkunstneriske og tverrfaglige tilnærmingen til kurator for «Munchmuseet i bevegelse», Natalie Tominga Hope O'Donnell (jf. 2.5).

Tallenes tale viser at Bergen Assembly til 2016-utgaven hadde 149 arrangement, med 31 956 besøkende, og de registrerte i løpet av 2016 139 presseoppslag med omtale av triennalen, 71 i internasjonale medier og 68 i nasjonale og lokale.<sup>315</sup>

2019-utgaven, med åpningsdager lagt til september og et formidlingsprogram som strakk seg over de ti påfølgende ukene, vektla i enda større grad enn tidligere utgaver formidlingsdelen av triennalen. I 2019 fremsto BA på fire plattformer: 1) gjennom mer eller mindre tradisjonelle utstillingsformat, 2) som «Belgin» – et nyåpnet offentlig rom og en møteplass for både Bergen Assembly og for lokale lag og initiativ som måtte ville bruke det (se illustrasjon 3) gjennom arrangementet «Parliament of Bodies/Impossible Parliaments» (se illustrasjoner) kuratert av Paul Preciado og Viktor Neumann, og til sist 4) gjennom et formidlingsprogram.<sup>316</sup> Formidlingsprogrammet igjen bestod av fem moduler, med navn som Spørsmålsskolen (se illustrasjon), Karttegning, Forestilte Framtider, Torsdags- og lørdagsturer, samt Bergen Assembly formidler Bergen. I formidlingsmodulene blir formidling forsøkt

---

313 30.8.2016.

314 15.9.2016.

315 Interne saksdokumenter Kulturrådet.

316 Alle fire plattformer kunne åpenbart blitt diskutert fylldig, men det er her formidlingsprogrammet som blir viet plass.

forstått som utveksling og – nettopp – deling, snarere enn former for enveis kunnskapsformidling. På nettsidene brukes ord som «utveksling gjennom å dele erfaringer og kunnskap», «læring og undersøkelse», «nysgjerrighet og lek» samt eksplisitte ønsker om å «bryte med konvensjonene og begrensningene ved formell formidling og å unngå at kunnskap bare gjengis».<sup>317</sup> Tilgjengeliggjøring og senking av terskel for deltagelse står sentralt, igjen tydelig kommunisert i formidlingsprogrammet – som har som formål å være tilgjengelig for alle – med ord som «hvem som helst er velkommen til å delta, en gang eller regelmessig», «åpen for alle, gratis og uavhengig av kunnskap, alder og erfaring», og «åpent for alle uavhengig av ferdigheter og erfaring». Formidleren later slik også til å være mer av en slags convener, en tilrettelegger, for at utveksling og deling kan skje, ikke for å invitere og innlemme utenforstående inn i kunstfeltet på kunstfeltets premisser, men gjennom å invitere alle slags deltagere til å være aktive deltagere, spørsmålsstillere eller formidlere selv (om de vil). «Formidleren vil tilrettelegge for en tilgjengelig og komfortabel arena, der deltagerens stemmer har en sentral betydning og blir hørt», understrekes det. BA legger her opp til en formidlingspraksis som reorienterer kunstformidling mot deling, dialog og forsøk på å tilrettelegge formidlingssituasjoner som flerstemmige samtaler om kunst gjennom felles undersøkelser og felles spekulasjon, med «alle» som deltagere.

## Tett lokalt og kommunalt samarbeid

Haakon Thuestad jobbet som stabs- og pressesjef for byrådslederen i Bergen kommune frem til 2014, men valgte så å begynne i Bergen Assembly som daglig leder. Hans hovedmotivasjon for å gå inn i prosjektet, forteller han, var at Bergen Assembly er et globalt unikt prosjekt, og ikke en «tilfeldig sammenrasket biennale». Det er et prosjekt med stor faglig tyngde, «som har hele verdens oppmerksomhet, i alle fall hele verdens oppmerksomhet innen biennalefeltet, allerede fra startstreken». «Jeg mener det er et av Norges mest internasjonalt interessante prosjekter i kunstverdenen», sier han. Han legger til at det ikke er sikkert alle har fått dette med seg, men at det heller ikke er et nytt fenomen, i alle fall ikke sett fra Bergen sitt ståsted, at hovedstaden har problemer med å forstå at det ligger internasjonale og nasjonale spydspisser utenfor Oslo. Den største utfordringen med etableringen av Bergen Assembly har vært nettopp å få «statlig medvirkning og interesse for at Norges spydspiss på det visuelle biennalefeltet ligger i Bergen», altså å forankre prosjektet nasjonalt, sier Thuestad. I litteratur som er skrevet om kunstbiennaler, vises

---

317 <http://bergenassembly.no/no/plattformer/formidling/> (lest 26.9.2019).



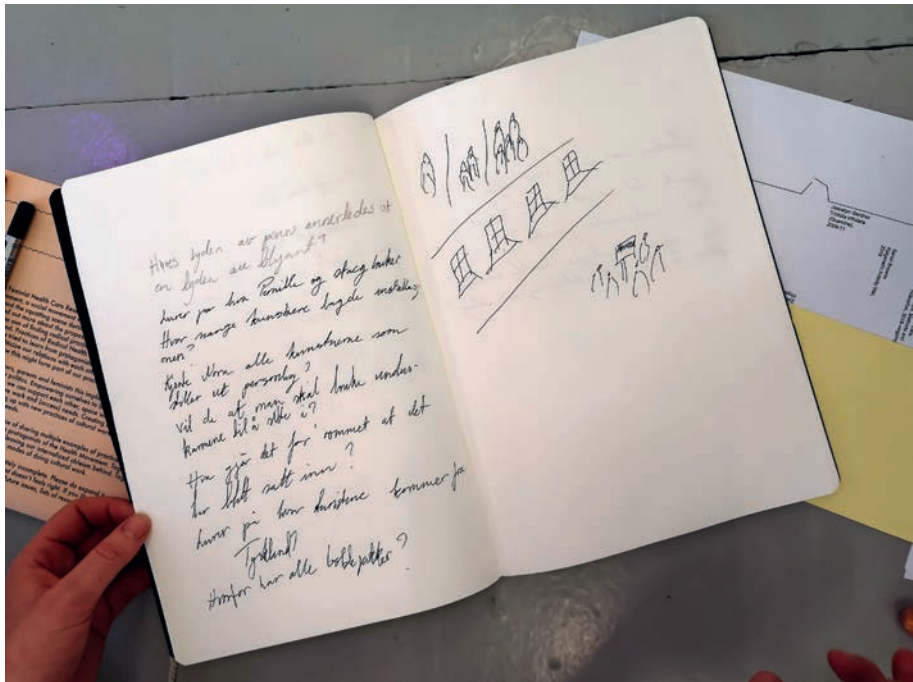
**THE PARLIAMENT OF BODIES: THE PARLIAMENT OF WITCHES.** Bergen Assembly 2019. Foto: Thor Brødreskift, © Bergen Assembly.

Bildet viser Elin Már Øyen Vister som leder et ritual under *Parliament of Bodies*-heksenatt på Bergen Assembly 2019, i et program som varte fra kl. 19 til 7 gjennom natten fra 15. til 16. juni 2019.



**THE PARLIAMENT OF BODIES: THE IMPOSSIBLE PARLIAMENTS.** Bergen Assembly 2019. Foto: Jonas Bostrøm, © Bergen Assembly.

*The Parliament of Bodies: The Impossible Parliaments*, utviklet av Paul Preciado og Viktor Neumann, bestod av diskusjoner, filmvisninger, ritualer og performance i Belgien. Gjennom ulike formater forsøkte Impossible Parliaments å utfordre ideer om hvem som blir sett på som funksjonelle og dysfunksjonelle, effektive og ineffektive deltagere i offentlige samlinger.



**BILDE FRA SPØRSMÅLSSKOLEN.** Bergen Assembly 2019. Foto: Stacy Brafield, © Bergen Assembly.

Spørsmålsskolen ble arrangert som en del av formidlingsprogrammet under Bergen Assembly 2019 og kretset rundt kunstverkene som ble vist, og arrangementene som fant sted. Bergen Assembly inviterte til Spørsmålsskolen med følgende tekst: «Åpen for alle, gratis og uavhengig av kunnskap, alder og erfaring. Spørsmålsskolen kretser rundt tanken om en omvendt skole, der fokus er å skape nye spørsmål heller enn å finne svar. Hver deltager vil få en skissebok, hvor de kan samle egne tanker, idéer, spørsmål og tilbakemeldinger. Vi samles rett etter skole eller jobb, hver tirsdag mellom 15.00 og 17.00, og hvem som helst er velkommen til å delta, én gang eller regelmessig.»

det ofte til at blant deres største utfordringer er deres posisjon i skvis mellom det lokale og det internasjonale,<sup>318</sup> at de skal sikre lokal forankring og samtidig oppnå internasjonal oppmerksomhet og anseelse. I Bergen Assemblys tilfelle er det, slik de ser det selv, snarere meso-nivået, den nasjonale forankringen, som har vært utfordringen, vel så mye som at relasjonen lokal–internasjonal har vært kime til konflikt (i motstrid til hva for eksempel Solhjell skriver i Kunstforum om Bergen Assemblys manglende lokale forankring).<sup>319</sup>

Anne Szefer Karlsen, i 2018 Head of Research for Bergen Assembly og førsteamanuensis i kuratorpraksis ved Fakultet for kunst, musikk og design ved Universitetet i Bergen, og Thuestad, fremhever at triennalen har et betydelig samarbeid med lokale aktører, både i og utenfor kunstsfæren, og at de møtes av en generøs og velvillig innstilling fra lokalmiljøet. Szefer Karlsen, som var redaktør for *Lokalisert/Localised*, en utgivelse som ble publisert uavhengig av, men forankret i konferansen i 2009 og som skulle vise den lokale kunstscenens respons på forslaget om en kunstbiennale i Bergen, understreker at ingen i det profesjonelle kunstfeltet lokalt forestilte seg noen form for automatisk deltakelse i en slik biennale. «Den generøse gesten som ble vist fra det lokale feltet var at de var vel så interessert i å være publikum til og vertskap for en internasjonal kunsthendelse», uttaler hun.

Bergen Assemblys samarbeidsrelasjoner synliggjør deres lokale nettverk. Listen over takksigelser overfor lokale samarbeidsparter i programskrevet etter 2016-utgaven er som eksempel svært lang.<sup>320</sup> Så kan det understrekes at slike lister kan brukes som strategiske grep for å bygge relasjoner, og for strategisk å løfte frem den lokale forankringen. Det lokale kan sånn sett ha en (salgbar) verdi. Noe som taler for en noe dypere lokalforankring, er biennialens utvikling frem mot 2019-utgaven, og hvordan de omtaler de lokale kunstinstitusjonene som en forutsetning for biennialens eksistens og som del av dens grunnleggende infrastruktur. Bergen Assembly understreker selv at de er spesielt avhengige av etablerte arenaer og nettverk fordi de er et prosjekt som kommer og går hvert tredje år. Når det gjelder internasjonale samarbeid, finner vi biennaler og kunstmønstringer som *documenta*, *Berlin Biennale* og *Liverpool Biennial of Contemporary Art* blant deres hovedsamarbeidspartnere. Teamet

318 Se for eksempel Green og Gardener 2016 og *The Biennial Reader* 2012.

319 Solhjell 2013.

320 Et mindre utdrag fra listen over takksigelser: Bergen Senter for Elektronisk Kunst (BEK), Bergen Arkitektskole (BAS), Kunst- og Designhøgskolen (KHiB), Bergen Døvesenter, Nordahl Grieg videregående skole, Bergen Brannhistoriske Stiftelse, Bergen kommune, Bergen Kunsthall, Bergen Offentlige Bibliotek, BIT20 Ensemble, BIT Teatergarasjen, Borealis, EKKO-festivalen, Entrée, Hordaland Kunstsenter, Hordaland Fylkeskommune, KODE, Kunstgarasjen, Litteraturhuset i Bergen, Natland skole, NAV Tolketjeneste, Norsk Døvemuseum, Universitetet i Bergen, Griegakademiet, USF Verftet, Wrap, Østre.



som laget Bergen Assemblys første utgave, var med få endringer det samme teamet som laget *documenta* 14.

I samtale med oss fremhever Szefer Karlsen og Thuestad også at Bergen Assembly bidrar til profesjonalisering av det lokale kunstfeltet, blant annet gjennom samarbeid med studenter på Kunstakademiet, gjennom å bygge kompetanse, gjennom å bygge og formidle nettverk, gjennom å rekruttere og bidra til å sikre gode og rettferdige lønnsvilkår. Feltet ser Bergen Assembly som en viktig døråpner, mener de, gjennom at studenter, kunstinteresserte og folk som jobber kunstfaglig, får sett utstillinger og evenement de ellers ikke ville fått sett, og møte folk de ellers ikke ville fått muligheten til å møte. Den internasjonale dimensjonen ligger som en viktig forventning fra det lokale kunstfeltet, og den verdsettes, poengterer de selv.

Publikumsutvikling sidestiller Bergen Assembly med prosjektutvikling, forteller Thuestad. «Vår publikumsstrategi er å lage prosjektet, det er ikke å lage en strategi som går parallelt med prosjektet vi gjør for hver utgave. Hver utgave vi lager er unik. Og det å ivareta lokal forankring og engasjement og deltakelse er en kjernedel av utviklingen av hvert enkelt prosjekt.» I hvert enkelt prosjekt og i samarbeid med lokale aktører er tillit og langsiktighet viktig, det å klare å bygge fortrolighet med ulike aktører, forteller han. Thuestad sier videre at det ble tatt et valg før han selv begynte å jobbe for biennalen, som han velvillig stilte seg bak, som handler om at man behandler det lokale publikummet og det internasjonale og profesjonelle publikummet likt, ut fra en respekt for det lokale publikum. De søker å unngå å snakke to språk.

## **Eksperimenterende kompromissløshet**

Kompromissløshet i den kunstneriske utforskningen og gjennomsiktighet som arbeidsform løftes av Szefer Karlsen og Thuestad frem som kjenneteg- nende for Bergen Assembly. De ser på seg selv som unike på den måten at det er ytterst få biennaleformater som kun fokuserer på det kuratoriske arbeidet. «Bergen Assembly springer utelukkende ut av en faglig kjerne, uten tilleggsagendaer som andre biennaleformater må ta hensyn til, slik som turisme, demokratiutvikling eller lignende», ifølge Szefer Karlsen. Mange biennaler har et overordnet «tema», eller en tematisk inngang de utforsker. Bergen Assembly er tydelige på at de ikke kjenner seg hjemme i «tema-tankegangen», men ser tilnærmingen til hver utgave som et eget kuratorisk prosjekt. Antologien *The Biennial Reader* er deres mandat, og utover det er deres viktigste prinsipp at hver utgave starter med et sett blanke ark, meddeler Thuestad. «Det er ikke sånn at vi har en 10–12 års plan med et eller annet vi skal oppnå, og så prøver vi å tvinge de kuratoriske prosjektene inn i en strategi. Det er motsatt.» Derfor vet de aldri ved startpunktet hvor de kommer til å ende opp.

De begynner bortimot i blinde hvert tredje år, forteller de, noe som betyr at innspill og kontakter som oppstår underveis i prosessen, blir ekstremt viktige, og påvirker resultatet i stor grad. Og de ender ofte helt andre steder enn de trodde når de planla utgavene. Det i seg selv trenger ikke være unikt, men «jeg tror vi i større grad har en absolutt frihet som vi også kan tilby våre convenere når vi går i gang med prosjekter». Irit Rogoff, professor i visuell kultur og medlem av *freethought*, en plattform for tverrfaglig eksperimentering med kunstnerisk praksis og kritikk, deltok i 2016-utgaven, og har i ettertid kommentert at hun aldri hadde opplevd eller kjente til «noen institusjon i verden som kunne gi en så absolutt akademisk og kunstnerisk frihet som det Bergen Assembly gjorde», gjenforteller Thuestad. Szefer Karlsen sier at dette er noe de opplever relativt ofte, de som sitter som representanter for Bergen Assembly i møter med convenere og kunstnere, spørsmål og henvendelser av typen «kan vi gjøre dette?», der svaret er «hvorfor skulle vi ikke det? Vi har full kunstnerisk frihet». Samarbeidspartnerne deres overraskes imidlertid over at det omtrent bare er lommeboken og norsk lov som setter begrensninger, noe få i det profesjonaliserte kunstfeltet er vant til. Her står det norske kunstfeltet og bevilgningssystemet i en positiv særstilling.

Bergen Assembly med sin frie kuratoriske tilnærming kan med Green & Gardeners ord ses som et kulturelt og sosialt laboratorium. Triennalen søker å være en pågående, kritisk vurderende, inkluderende «samtale» om kunstnerisk praksis, kunstnerisk forskning og sosialpolitiske (presserende) spørsmål: et samarbeidsorientert (ut)forskningsprosjekt i skjæringsfeltet mellom kunst og forskning strekt ut i tid. Når det gjelder de to typene kunstneriske grupperinger eller «verdener» biennialene opererer i, igjen ifølge Green og Gardener, det lokal-perifere og det internasjonale-globale, er det ikke like tydelig for Bergen Assemblys del at disse segmentene representerer to verdener, eller en utfordrende relasjon, selv om dekning i for eksempel lokalpresse og internasjonal kunstpresse indikerer at et slikt skille dels er operativt. Tiltagende utover de tre utgavene forsøker Bergen Assembly gjennom kunstnerisk kompromissløshet, åpen publikumsorientering og nytenkende og involverende formidlingsarbeid – mange gjennom lokale samarbeid – å ikke gjøre disse verdenene mer adskilte enn de allerede er. Forsøkene inneholder blant annet en rekke dialogbaserte og «polyfone» formidlingssituasjoner – forsøk på å invitere *alle* til å tenke og spekulere gjennom kunst – noe som igjen kan bidra til endring av kunstnerisk formidling og kunstens rolle i samfunnet. Hvorvidt Bergen Assembly likevel og fortsatt vil kritiseres for «utilgjengelighet» og «innadvendthet», gjenstår å se.

# Avslutning: Delingens kunst

---

Hvor har undersøkelsene av de utvalgte casene ført oss? Denne avslutningsdelen samler opp tendenser og utviklingstrekk som har vist seg gjennom utforskningen av utvalgte produksjons- og formidlingspraksiser, nettverk og samarbeid. Gjennom casene har vi beskrevet og analysert det spesifikke ved hver av de ulike praksisene og nettverkene, og dratt linjer og tolket det vi ser i materialet. Casene utgjør en sammensetning av praksiser, kunstnere, teorier og begreper som er pregnante i vår samtid, og vi skal her løfte frem noen fellestrekk som har kommet til syne i utforskningene våre. Hvilke tendenser og «bevegelser» vokser ut av casene samlet sett? Hvilke begreper er fremtredende? Hva forteller praksisene innenfor kunstnerisk produksjon og formidling om hvilke strømninger som i dag gjør seg gjeldende i kunstfeltet?

Vi har i denne boken studert samtidskunstfeltet i Norge ved hjelp av *deling* som et begrep som favner om flere tendenser, og som dekker flere aspekter ved kunst og kunstformidling. Både kunstproduksjon og kunstformidling er former for deling, men i våre undersøkelser har vi sett på hvordan deling også kan sies å være operativ på en fornyende måte både som en digital infrastruktur (økt mulighet for spredning og deltakelse) og som en ny sosialitet og sensitivitet eller sanselighet blant kunstnere og kuratorer. Til sammen skapes det en rekke nye «delingskulturer» i vid forstand, delingskulturer der skiller mellom kunstsjangre og miljøer innenfor og utenfor kunstfeltet er mindre tydelige enn tidligere, og der orienteringen mot forskning er sterkere. Vi ser fire hovedtendenser: 1) både kunstnere, kuratorer og andre aktører i kunstfeltet har tatt i bruk det vi kaller horisontalitet i sine produksjons- og presentasjonsformer, 2) globalisering og en tematisk orientering mot det koloniale og det perifere (det marginaliserte og «uhørte») er tydelige trekk ved både kuratering og kunstnerisk praksis, men på ulike måter, 3) digitaliseringen av kunstfeltet har ikke bare skapt en ny digital infrastruktur for kommunikasjon og deling, men har fått effekter på praksiser som ligger utenfor det man normalt kaller ny mediekunst, og 4) makt- og institusjonskritikken er blitt internalisert i kunstinstitusjonene, synliggjort blant annet av at institusjonene fremviser behov for å drive med selvrefleksjon. Delingskulturene flytter grenser og endrer kunstfeltet.

Horisontalitet som idé og strategi er synlig i både kunstneriske produksjoner og i formidlingssammenheng. Dette innebærer forsøk på å etablere flate(re) strukturer og fremløfte stemmer og praksiser som av ulike grunner har ligget i det skjulte, eller å invitere og inkludere nye stemmer inn i ulike arenaer og situasjoner. Glokalisering og en orientering mot kolonialisme og det marginaliserte kan knyttes til de horisontale strategiene, og handler blant annet om at den translokale situasjon i større grad enn tidligere tas i betraktning. Opplagte og synlige effekter av digitaliseringen av kunstfeltet er at de aller fleste gallerier og stadig flere (særlig yngre) kunstnere har etablert Instagram-profiler. De fleste kunstnere og kuratorer fremhever at kommunikasjon, forberedelse og markedsføring i økende grad skjer digitalt; spesielt fremheves betydningen av sosiale medier. Noen kunstnere (foreløpig bare et fåtall i Norge) har utviklet kunstneriske prosjekter i nær omgang med nettopp Instagram (som Orupabo og Pasenau), men vi ser også at kunstnere og prosjekter som ikke eller som i liten grad forholder seg til internettbasert kunst, som Joar Nango, *Dark Ecology* og Røst AiR, utvikler en «nomadisk praksis» som i økende grad forsterkes gjennom internettet som en dialogisk infrastruktur hvor det lokale blir globalt – og motsatt. Det kan også tenkes at horisontalitet og glokalisering som nye delingskulturer til dels er fasilitert av digitaliseringen, og dels – motsatt – utviklet som en respons og reaksjon på en digital delingskultur som man ønsker å overgå eller fremvise et alternativ til. Den siste hovedtendensen viser til kunstinstitusjonenes selvrefleksive holdning, som viser oss at institusjonskritikken har blitt internalisert av institusjonene. Dette blir tydelig på 2010-tallet både gjennom at formidlingsformatene til kunstinstitusjonene har fått en selvrefleksiv karakter, og gjennom at kunstinstitusjonene selv i større grad bestiller institusjonskritisk kunst og tar i bruk kunstneriske metoder for å vise seg frem som selvrefleksive. Nedenfor går vi nærmere inn i hvordan de ulike delingskulturene flytter grenser i kunstfeltet etter 2010, illustrert og analysert gjennom casene.

## Horisontalitet

Et sentralt grep for mange samtidskuratorer, som i denne boken viser seg hos blant andre Natalie Tominga Hope O'Donnell, convenerne til Bergen Assembly 2016 og 2019, Geir Haraldseth og gjennom kunsthendelsene ved Kurant visningssted, er bevisste forsøk på horisontalitet og symmetri. Begrepet «attempting horizontality» er utviklet av kurator Rachel Anderson.<sup>321</sup> Begrepet, eller tilnærmingen, handler om at man skal forsøke å utvikle en mest mulig rettfærdig organisering av en presentasjon i tilblivelse. Man skal ikke gjøre

---

321 Anderson (u.d.).

ovenfra-og-ned-grep som fastlåser og pre-definerer deltagere og praksiser, men snarere forsøke å la alle aktører komme til orde på en måte som ivaretar deres «stemme» uten å fordreie den i retning av det veletablerte, kontrollerte og «manipulerte». Både «Munchmuseet i bevegelse» sitt program i 2018 og Bergen Assembly 2016 og 2019 forsøker å løfte frem og deretter sidestille ulike måter å høre på, se på, være i verden på, bo og ferdes i byen på, i tillegg til nye måter å formidle på. Gjennom å frembringe lyder som normalt ikke høres, fortelle fortellinger som normalt ikke fortelles, og vise frem sider av virkeligheten som normalt ikke ses, henter de inn og stokker om på synspunkt, fortellinger og verdensanskuelser og deler så disse ut igjen i restrukturert form.

I Jana Winderens arbeid *Rats – byens hemmelige lydlandskap*, presentert gjennom «Munchmuseet i bevegelse», tar hun opptak av rottelyder mennesker normalt ikke kan høre, og gjør dem hørbare på et offentlig sted. I Line Anda Dalmars stedsspesifikke *Skogsmonologer* (2018), som var et av verkene i det flerårige prosjektet *Find Your Eyes* kuratert av Monika Wuhrer (USA) i samarbeid med kunstner Ingeborg Kvame, gis enkelte trær stemmer som forteller fra deres liv som trær gjennom nesten usynlige sensorer og høytalere. Mange av kunstprosjektene bestilt spesielt til *Dark Ecology* benyttet lyd på lignende måte, nettopp for å vende oppmerksomheten mot det ikke-menneskelige. Slike utforskinger illustrerer forsøk på å løfte frem og sidestille ulike former for levd liv. Bevisste forsøk på horisontalitet er slik også dels overlappende med og kan inngå i samtidskunstens vending mot det antropocene der utforskningen av dyrs og planters liv, og også andre former for materiell eksistens, i forhold til menneskelig liv sidestilles og utforskes som hverandres biosfærer.

Komponist Tarek Atouis samarbeid med døve i lydprosjektet *Deaf experience and the transformation of hearing* under Bergen Assembly 2016 rettet fokus mot og «viste frem» ulike måter å høre på, blant annet vibrasjoner som døve registrerer. Konsekvensen var at Atoui selv endret måten han hører på, og dermed komponerer på, i retning av å høre og komponere med kroppen. Dette har paralleller til hvordan kunstens potensielle sosiopolitiske virkning med utgangspunkt i konkrete verk eller situasjoner omtales i Shannon Jacksons gjengivelse av professor Petra Kuppers' refleksjoner i boken *Disability and Contemporary Performance*.<sup>322</sup> Rundt 1840 var det i høyere kretser populært å ta skilpadde med på gåtur, å flanere med skilpadde og la skilpadde sette farten. Kuppers ser dette i lys av funksjonshemmedes opplevelser av å ferdes i verden: «the turtle walk offers another opportunity to think about the social aesthetics of pace», skriver Jackson.<sup>323</sup> Om vi skulle ferdes i samme tempo som en skilpadde, ville vi registrere at vante rytmer ble forstyrret, at

322 Kuppers i Jackson 2011, s. 4–5.

323 Jackson 2011, s. 5.

ferdselsbaner ble utilgjengelige, og at andre rytmer ville sette seg og andre muligheter åpne seg. Jacksons poeng er at «such micro-provocations engage our perception of wider social scales; a new ‘dialogue of being in space’ is created by this change of pace».<sup>324</sup> Likedan i Constance Tenviks *Helpless as Tortoises* (2018), der senking av fart og manipulering av tiden i filmen *Soft Armour* gjør riddernes blikk og blikkutveksling synlig på måter som visning i vanlig tempo ikke ville fått frem. I Tenviks utstilling blir man også bevisstgjort kroppen som sanseorgan. Bytter vi om endring i tempo («change of pace») fra sitatet ovenfor med endring av perspektiv, narrativ, linse, innramming, synsvidde, hørselsvidde, eller andre, er det denne re-konstruksjonen, eller re-inndelingen, som er en fremtredende strategi og intensjon hos flere kuratorer og kunstnere omtalt i denne boken, så vel som i det samtidige kunstfeltet. Man skaper nye forståelser gjennom å gjen-fortelle og re-presentere. Man plukker fra hverandre komponenter som utgjør en forståelse eller erfaring, for så å sette den sammen på nytt, med både eksisterende og nye komponenter.

I Haraldseths første kuraterte utstilling ved Rogaland Kunstsenter, *Åpen dør* (2013), fikk alle kunstnere i Rogaland invitasjon til å sende inn ett bilde hver. Haraldseths uttalte ambisjonen var å løfte frem både kjente og ukjente kunstnere og å vise mangfoldet av kunst – uten noen form for juryering. Også folk uten formell kunstutdannelse sendte inn bidrag, og ingen ble avvist. Haraldseth fulgte senere opp med utstillingen *Hvem eier historien?* (2014), kuratert for Stavanger Kunstmuseum. Her ble en av de inviterte kunstnerne (John Øivind Eggesbø) idé realisert ved at utstillingen inkluderte rundt 80 kunstnere med lokal tilknytning som ikke var representert i Stavanger Kunstmuseums samling. Publikum, alle som besøkte utstillingen, fikk rollen som innkjøpskomité på vegne av Kunstmuseet, da de fikk stemme på ett kunstverk de mente burde kjøpes inn til museets samling. I en annen utstilling, gruppeutstillingen *An Anonymous System* (2017) ved Rogaland Kunstsenter, overlot Haraldseth kunstnerutvelgelsen til datasystemet Curatron. Haraldseths kuratorpraksis kan med andre ord sies å tematisere hva som er «rettferdige organiseringer av presentasjoner i tilblivelse», som Rachel Anderson beskriver det, og kan ses som demokratiske iscenesettelser. Formidlingsstrategiene åpner for debatt, og gir åpninger for å forstå og sanse verden på nye måter, blant annet hva gjelder horisontalitet, hierarki, demokrati, utvalgelse og representasjon.

Også i enkeltkunstneres kunstproduksjon, og i samarbeid de inngår i, finnes det tendenser til at horisontalitet etterstrebtes. Gjestekunstnerordningen Røst AiR er for eksempel organisert som en flat og fleksibel struktur, og kollektive prosesser vektlegges heller enn ferdige resultater og «kunstverk». Elin Már Øyen

---

324 Ibid.

Vister beskriver også de samiske kvinnekveldene som Røst AiR er med på å arrangere i Bodø, som «horisontale samtalerom» der forsoningsarbeid bedrives i praksis. Mens Nangos kunstprosjekter baserer seg på ideen om at både publikum og andre kunstnere er likestilte samarbeidspartnere, utforsker Dalmar konseptet om kunstens opphavsperson(er). I både Nangos og Dalmars prosjekter gjøres det forsøk på å viske ut skillet mellom individ og kollektiv, og kunstner-subjektet utfordres gjennom å gjøres mindre autonomt og hierarkisk plassert.

Selv om man tilstreber horisontalitet mellom kunstnere, kuratorer og lokalmiljø, hender det at resultatet er uønsket eller svært uventet. Det skjedde under det flerårige kunstprosjektet *Kunstneriske forstyrrelser* (2002–2005) i Nordland under ledelse av kurator Per Gunnar Eeg-Tverbakk. I Stamsund ble teater- og performancegruppen Baktruppen invitert for å gjøre en serie opptredener. En av disse involverte en iscenesettelse av en form for horisontalitet. Under sin befaring fikk Baktruppen høre på puben i Stamsund at *Skulpturlandskap Nordland* (1992–1998) ble sett på som et prosjekt der «skulpturer ble trødd ned over hu'et på folk». <sup>325</sup> Baktruppen gjennomførte deretter en survey i Stamsund om folkets syn på trivsel og kunst. Folket trivdes i Stamsund, og det viktigste kulturtilbudet var kinoen. Baktruppen ville gjerne gi noe tilbake til Stamsund, og de bestemte seg for å iscenesette et stunt der folket, i stedet for å bli overkjørt, skulle få lov til å kaste en ny skulptur i sjøen etter en direkte avstemning, som en slags folkets hevner over samtidskunsten. Sommeren 2004 inviteres folket til en avduking av en ny skulptur på Hurtigrutekaia, mens Baktruppen høytidelig hevder i en tale til folket:

Publikum, dvs. folket, vil ifølge undersøkelsen [vår] ha kino, mens myndighetene altså vil ha [kunstneriske] «forstyrrelser». Bare fordi «forstyrrelser» er billigere? Nepp. Det er et kunstnerisk tabu å gi folket det de vil ha. Derfor kan det lett oppstå goddagmannøkseskaft-kommunikasjon mellom kunsten og folket. <sup>326</sup>

Deretter ble skulpturen avduket, og folkets stemmer innsamlet. Baktruppens kamerafolk sto klare med dykkere og det hele for å filme folkets hevner over kunsten og skulpturens ferd mot havets bunn. Men til kunstnernes store overraskelse ønsket folket å beholde skulpturen. Da Baktruppen ville fullføre sitt «kunstkonsept» og kaste skulpturen på havet, lenket folket seg fast til den. Folket fikk til slutt beholde skulpturen, og de døpte den «Turisten». Den ble stående i området i over ti år før den ble ødelagt av været. Det eneste som ble kastet på sjøen, var Baktruppens «kunstkonsept». Horisontaliteten vant – mot alle odds.

<sup>325</sup> Komissar 2007, s. 36.

<sup>326</sup> Ibid.

Bevisste forsøk på horisontalitet ser vi også i ønsket om å bryte med polariserte fremstillinger innen kunstformidling. Diskusjoner om kunstformidling havner fort i de kjente sporene, hvor det handler om gnisninger mellom et kunstinternt og et kunsteksternt språk, og mulighetene for å forene disse. Kunstformidlingspraksisen KUNZT og kunsthendelsene ved Kurant visningssted i Tromsø er to eksempler på praksiser som søker å komme ut av disse sporene, og som håper på noe annet på kunstformidlingens vegne. Tilgjengeligjøring av kunstens både verbale og estetiske språk kommer imidlertid ofte til en høy pris i kunstfeltet, og plattformen til Silje Sigurdsen later heller ikke til å nyte anerkjennelse i de faglig tyngre og eksperimenterende delene av feltet. KUNZT retter linsen inn mot kunstfeltet, fra en utenfra-posisjon. Ikke i den forstand at Sigurdsen selv er plassert utenfor kunstfeltet, men i den forstand at hun, gjennom sin inkluderende, pedagogiske formidlingspraksis, tydelig kommuniserer til et publikum som ikke nødvendigvis er på innsiden. Det forsøkes å lage et frirom der «alle tanker om kunst er lov», der man ikke trenger «søke etter det rette svaret», synliggjort for eksempel med følgende ord fra Sigurdsen: «Denne verden er like rar for meg som den er for deg.» Praksisen signaliserer slik også en form for villet horisontalitet, men da som en understreking av hvor mye hun har igjen å lære om kunst og kunstfeltet, for å kommunisere ut mot dem som har enda mindre kunnskap enn henne, og som er i hennes målgruppe. Hvis vi ser mer mot hva som formidles gjennom plattformen og hvordan medieringen virker i den sosiale verden, «hvordan hennes verk virker», enn på kontroverser og posisjonering, kan vi si at KUNZT maner frem andre sanseligheter i kunstformidlingspraksisen gjennom det bevegelige bildet og videomediet, og at det spontane preget hennes muliggjør andre typer kunstmøter enn det formidling i tekst gjør. Man kan også kalle dette en form for «instagrammatisering» av kunstformidlingen, hvor de sosiale mediens flate (i betydningen demokratiske), direkte og tilsynelatende uredigerte spontanitet gjør seg gjeldende også som en kunstformidlingspraksis.

I undersøkelsen av kunsthendelsene ved Kurant visningssted i 2016, som bestod av en utstilling, en panelsamtale og mediedebatt, iscenesatt av Kurant, der lekmann og politimann Karl Karlsson ble invitert «inn» på måter lekfolk sjelden blir, så vi hvordan det som startet som en forutsigbar og polarisert dramaturgi knyttet til kunstformidling og språk for kunst ble omgjort til noe annet. Hendelsene søkte å komme forbi den regulære polemikken om hva kunst er og hvem den er for. Kurant gjorde forsøk på å invitere nye aktører og meninger inn, og å sette sammen scenen på nye måter. Tolket som relasjonell kunst, og diskutert i forhold til Claire Bishops kritikk av skinnradikale sosiale kunstprosjekter, ser det ut til at hendelsene ved Kurant fremviser en av kunstens mange positive kapasiteter gjennom å vektlegge *både* den kunstneriske produksjonen og de sosiale bidragene i dens kjølvann, som estetikk og sosial



produksjon samtidig. Kunsthendelsene ved Kurant i 2016 kan forstås som en form for deling som setter i gang nye erkjennelser og forbindelser gjennom former for sidestilling eller omplassering av tidligere gitte posisjoner – som ekspert, lekfolk, tilskuer og utøver. Grenser mellom kunstner og publikum og mellom «produsent» og «konsument» tøyes, utvides eller utvannes.

Aktørenes bruk av horisontalitet i kunstproduksjon og -presentasjon, og inkluderingen av nye grupper og stemmer som del av dette, viser at selve ideen om at kunstfeltet har en yttergrense, at det er avgrensbart, kaller på en gjennomgang, særlig sett i forhold til prosesser av de-differensiering, sjangerblanding og Web 2.0 og 3.0, og bevegelsene disse fenomenene setter i gang i kunstfeltet. På den ene siden har digital teknologi bidratt til en materiell og formalestetisk vending i kunsten. På den andre siden skaper sosiale, relasjonelle og aktivistiske tendenser i kunsten sammen med kunstens sammenfiltrering med sosiale medier som Instagram og Facebook en åpning mot andre felt og mot hverdagslivet. Det handler om å være til stede der folk er, og å inndra publikum i kunsten, og det handler om at nye aktører gis mulighet til å endre kunstverdenen. Spørsmålet blir da om det gir mening å snakke om et kunstinternt språk når de interne posisjonene er såpass differensierte, når samarbeidene med andre fag og miljøer er mange og fremtredende, og med relativt bred inkludering av nye stemmer og grupper. Et eksempel som indikerer at tidligere skiller viskes ut, og at feltets grenser flyttes, der kunstpraksiser approprierer, etteraper og samarbeider med aktører og virksomheter på måter som gjør at grensene mellom dem blir uklare, er den såkalte corporate-vendingen synliggjort ved for eksempel Berlinbiennalen 2016 der kollektivet DIS utgjorde det kuratoriske lauget. Berlinbiennalen 2016 ble både bejublet og kritisert for å legge seg ultratett på språket for reklame og sosiale medier, så tett at grensene mellom å bli det samme som på den ene siden og å utøve kritikk på den andre siden, blir ytterst uklare. Det ene blir til forveksling lik det andre, noe som igjen krever svært nyanserte lesninger. Blant andre Maria Pasenau beveger seg lekent i dette terrenget. Et annet eksempel på at feltets grenser flyttes og at tidligere skiller oppheves, er urfolkets kunst som for 20 år siden hadde en marginal posisjon i kunstfeltet, men som i 2019 inkluderes med avantgardeposisjoner i det eksklusive kretsløpet. Innlemmet i dette ligger også at man beveger seg bort fra en monologisk form og mer mot dialogiske former.

## Glokalisering

Fremløfting av det usette, uhørte og glemte er sentralt også i det som kan betegnes som postkoloniale perspektiver og dekoloniale praksiser. Kunstner-skapene til både Frida Orupabo og Joar Nango har i seg at de setter sammen historien på nye måter. Deres praksiser snakker fra og for periferiene, og

gjør forsøk på å re-definere hva som er periferi og hva som ikke er det, hvem som har makt og hvem som ikke har det. Historien skrives på nytt gjennom å sidestille posisjoner som historisk sett har vært kraftig hierarkiserte, og henger slik sett også sammen med strategier om horisontalitet. En vending mot «periferalisme» og «world art» fra biennialenes side, slik Green og Gardener finner etter 2008, lar seg også spore.<sup>327</sup> De understreker at vendingen tydeliggjør at kunstbiennialene bredt sagt har to typer kunstneriske grupperinger og «verdener» de opererer i: den lokale på den ene siden, og den internasjonale og globale på den andre, noe Nango kommenterer er en utfordring, og samtidig utfordrer ved å skape kunst som med et dobbelt blikk både bekrefter og avkrefter estetiske stereotypier knyttet til urfolk og minoriteter. Ved å blande sanseligheter nekter han på den ene siden å forholde seg til de kategoriene som en dualistisk verdensforståelse setter opp, ved å fokusere spesielt på urfolkskunst eller «world art» som en annen form for sanselighet. På den andre siden refererer prosjektet han bidro med på documenta 14 i 2017, *European Everything*, til bakgrunnen for dagens biennalekultur, nemlig verdensutstillingene, og deres innvevde imperialistiske og kolonialistiske strukturer. I vårt eget utvalg av caser og i måten å behandle disse på har vi også søkt å følge delingspraksiser og nettverk som ikke «snakker fra sentrum» eller fra tydelige historisk nedarvede autoritetsposisjoner. Det viser seg likevel at det er kort vei fra randsonen til sentrum all den tid mange av prosjektene og praksisene vi ser nærmere på, i den senere tid har beveget seg mot midten av den dominerende samtidskunstscenen. Det gjelder for eksempel Orupabo, som etter at vi gjorde våre intervjuer har deltatt på Veneziabiennalen, hatt utstilling på Kunstneres Hus og blitt innkjøpt av Nasjonalmuseet, og det gjelder Nango, som for kort tid siden ble annonsert som Festspillkunstner i Bergen 2020, og i løpet av 2019 har stilt ut blant annet på Chicago Architecture Biennial og National Gallery of Canada, i Ottawa. Det kan også nevnes at *Munchmuseet i bevegelse* som O'Donnell kuraterte, mottok Kunstkritikerprisen 2018, og at både Constance Tenvik og Maria Pasenau har hatt solo- og gruppeutstillinger ved Loyal Gallery, Astrup Fearnley Museet og Fotogalleriet. I april 2019 ble det også klart at Nasjonalmuseet har kjøpt inn seks doble fotografier av den 24-årige Pasenau.

En annen tendens som kommer til uttrykk i materialet vårt, og som har paralleller til det ovennevnte, er vektleggingen av tverrkunstneriske og tverrfaglige samarbeid. Nye grupperinger inkluderes i disse samarbeidene. I Nord-Norge, Sápmi og på Svalbard knytter mange av de nye initiativene seg til temaer som klimaendringer, økologi og den koloniale situasjonen. Det handler

---

327 Green og Gardener 2016, s. 275.

om geopolitikk og samfunnsutvikling, noe som for eksempel gjør at forskjellige forskningsmiljøer har blitt viktige samarbeidspartnere. For å få gjennomslagskraft bygger prosjekter som *Dark Ecology*, *Røst AiR* og *Artica Svalbard* på omfattende samarbeid på tvers av sektorer og felt, det være seg lokale og regionale styresmakter, private finansører og næringsliv, eller ideelle organisasjoner og nasjonale og internasjonale kunstinstitusjoner. To aktører som kan trekkes frem spesielt i denne sammenhengen, er Nord-Norges kulturnæringsstiftelse og OCA. Kulturnæringsstiftelsen eksisterte fra 2012 til 2018 og delte i denne perioden ut 100 millioner kroner til kulturaktører i Nordland, Troms, Finnmark og på Svalbard. I tillegg til at flere av de samiske kunstnerne fikk støtte til sin deltagelse på documenta 14, og at de ga støtte til alle de nevnte initiativene, støttet de blant annet The KaviarFactory i Henningsvær med 1 100 000 kroner, det kunstnerdrevne visningsstedet Kurant i Tromsø med 700 000 kroner og Tromsø Kunstforening med 500 000 kroner. Suksessen til stiftelsen ser ut til å ligge i at den har lagt vekt på kunst som næring i seg selv. I forbindelse med utviklingen av Kulturnæringsstiftelsen fortalte daglig leder Bjørn Eirik Olsen til avisen *Nordlys* at det ved opprettelsen kom signaler fra kunstmiljøet om at de fryktet at stiftelsen skulle bli for næringsdrevet og at det ikke ville være rom for den frie kunsten. Han uttalte videre: «Det var aldri en intensjon at kulturnæringsstiftelsen skulle gå på bekostning av den frie, mer radikale kunsten. Vi trenger den også, vi er avhengige av et mer skjermet kunstområde – det er her ‘grunnforskninga’ skjer, om man kan si det slik.»<sup>328</sup>

OCA har også vært viktig for å gi tyngde til kunstfeltet i nord, ikke bare internasjonalt, men også i en nasjonal sammenheng, ved å vise frem at for eksempel samisk kunst har en internasjonal appell. OCAs prosjekt er ikke uproblematisk all den tid OCA i noen sammenhenger fremstår som en tradisjonell «oppdager» av samisk kunst og slik fungerer som en «gate keeper» eller impresario både internt og eksternt.

Samtidig som målsettingen til alle aktørene vi har sett nærmere på i «nord-casen», er å være i dialog med en internasjonal kunstverden, handler det for dem om å være forankret lokalt og regionalt. For enkeltaktører som kunstnere og kuratorer er det snakk om å skape seg en arbeidsplass og et fagmiljø, og å bidra til en bærekraftig og stedssensitiv utvikling i nord. Slik motvirker også disse prosjektene en form for spektakulær «sirkuskultur» som preger for eksempel biennialene, noe kunsthistoriker Miwon Kwon advarer mot i artikkelen «One Place After Another: Notes on Site Specificity».<sup>329</sup> Hun beskriver en tendens innenfor samtidskunsten og også biennalekulturen til stedsspesifisitet, der visse kunstnere på samme måte som et omreisende

328 Hotvedt 2018, s. 26.

329 Kwon 1997.

sirkus ustanselig reiser fra det ene stedet til det andre, bundet av oppdragsgiverens bestilling, og uten evne til å skille det ene stedet fra det andre.<sup>330</sup> For aktørene som er basert i nord, handler det til syvende og sist om å ta definisjonsmakt, slik for eksempel Hilde Methi artikulterer det, og å holde fast ved denne, for å unngå at nord kun defineres utenfra.

Kunstfeltet i Stavanger har i løpet av de siste årene hovedsakelig orientert seg mot den internasjonale kunstdiskursen. Stavanger Kunstforening omdefinerte seg til å bli en kunsthall i 2013. Innsatsen og utstillingsprogrammeringen har blitt godt mottatt internasjonalt, og institusjonen mottok også en viktig anerkjennelse nasjonalt ved at de allerede i 2015 fikk tilslag på søknaden om driftsstøtte fra Kulturrådet. Forankringen lokalt har imidlertid vært mer krevende. Institusjonslederne for de tre største kunstinstitusjonene – Stavanger Kunstmuseum, Kunsthall Stavanger og Rogaland Kunstsenter – representerer en ny generasjon ledere som brakte med seg et opparbeidet internasjonalt nettverk ved sin nesten samtidige ankomst til byen. De tre har samarbeidet tett på 2010-tallet, mye på grunn av omforente faglige ståsteder, og felles mål om å styrke den visuelle kunstens rolle i samfunnet og en interesse for og kunnskap om visuell kunst lokalt. De inngår, sammen med flere andre aktører, i flere former for formelt og uformelt samarbeid. Samarbeid for å styrke kunstfeltets infrastruktur ser vi blant annet ved at Geir Haraldseth (på den tiden Rogaland Kunstsenter) og Hanne Mugaas (Kunsthall Stavanger) initierte Contemporary Art Stavanger (CAS) for å styrke kunstkritikken lokalt, og for å engasjere flere og nye stemmer. Et annet nyskapende samarbeid er Kunsthall Stavangers oppstart av en ny type utstillingsserie der de slipper til de kunstnerdrevne visningsstedene. Det nye momentet i dette initiativet er at kunstnerne ikke bare har rollen som kurator, men at de får mulighet til å vise egen kunst som en del av utstillingen. De blir dermed oppfordret til å bryte den uskrevne regelen om at driverne bak et kunstnerdrevet visningssted ikke skal stille ut egne verk (med unntak for kunstmesser). Dette grepet er med på å løfte frem de kunstnerdrevne visningsstedene og gi kunstnerne som driver dem, spesiell anerkjennelse. Den nye utstillingsserien blir en «beveger» for en mulig reposisjonering av kunstnerdrevne visningssteders plass i kunstfeltet. Også internasjonalt ser vi denne type inkludering av nye stemmer på arenaer de tidligere ikke har hatt tilgang til, ved at kunstnerdrevne visningssteder får plass på stadig flere kunstmesser.

Med blikket rettet mot forholdet mellom det lokale og det globale synliggjør enkelte av formidlingspraksisene og de kunstneriske praksisene omtalt i boken at nasjonal forankring er mer utfordrende enn en lokal, regional og

---

330 Se også Stien 2014.

internasjonal tilknytning. Forholdet mellom henholdsvis det lokale, nasjonale og internasjonale nivået er et gjennomgående tema for kunstbiennaler, så også for Bergen Assembly, og i biennalelitteraturen poengteres det gjerne at blant biennalenes større utfordringer er deres posisjon i skvis mellom det lokale og det internasjonale<sup>331</sup> i det at de skal sikre lokal forankring og samtidig oppnå internasjonal oppmerksomhet og anseelse. I Bergen Assemblys tilfelle virker det imidlertid som om skvisen mellom lokal og internasjonal orientering og anerkjennelse representerer mindre av et problem enn det å oppnå nasjonal anerkjennelse – anerkjennelse for at nasjonale spyspisser på kunstfeltet kan ligge utenfor Oslo. Triennalen understreker selv samtidig at «lokal» og «internasjonal» ikke trenger å være utelukkende størrelser (det lokale publikummet kan være «internasjonalt i sin natur»). Dette blir også synlig i enkelte kunstneriske praksiser omtalt i boken; for eksempel fremstår Orupabo i større grad som en transnasjonal kunstner enn en «norsk» kunstner. Hennes vei mot kunstfeltet var helt uavhengig av norske aktører, som for eksempel norske kuratorer eller støtte fra Norsk kulturråd, og via Instagram nådde hun umiddelbart et internasjonalt publikum. Nango har også stilt ut mer i utlandet enn i Norge, og han kobler dette til at kunsten hans forholder seg til urfolkskunnskap og postkoloniale og dekoloniale perspektiver. Selv hevder han at dette er en tematikk som man har større tradisjon for å diskutere i for eksempel Canada enn i Norge. Det er imidlertid bevegelser som viser at noe er i ferd med å endre seg, og at disse tematikkene i større grad får aktualitet i en norsk kontekst. Debattene om hva et nasjonalmuseum skal være, som foregikk i 2018, viste at det ikke lenger er mulig å avvise det samiske som noe som kun har en lokal eller regional interesse, nettopp fordi det samiske angår de nasjonale fortellingene, blant annet gjennom måten det samiske har blitt ekskludert fra og inkludert i disse fortellingene.

## Digitaliseringens dilemma

Undersøkelsene i boken gjør det relevant å trekke noen linjer og perspektiver ut fra en grunntanke om at internettmedier har etablert seg som en både synlig og usynlig infrastruktur for samtidens kunstfelt. Denne infrastrukturen har ulike effekter. Nye teknologier kan bidra til ulike typer bevegelser i kunstfeltet. Kunstneriske hierarkier kan utfordres ved at nye nettmedier lar nye stemmer slippe til uredigert. Dette kan redusere makten til tradisjonelle portvoktere (gallerieiere, redaktører, kritikere og kuratorer), eller føre til at enkelte portvoktere åpner dørene for unge talenter som man ellers ikke ville ha forholdt

---

331 Se for eksempel Green og Gardener 2016 og Filipovic, Van Hal og Øvstebø (red.) 2009.

seg til. Dette endrer kunstfeltet som økosystem. Vi har som nevnt også sett eksempler på at perifere praksiser, for eksempel knyttet til urfolkstradisjoner, gjennom nye nettverksteknologier utvikler seg til «å bli sentrum». Utstillinger, formidlingsarrangement, kunstneriske praksiser og samarbeidsprosjekt kan både holdes i live gjennom de kommunikasjonsformene teknologien muliggjør, og de kan «eksistere» virtuelt i vel så stor grad som analogt. Kunsthall Stavanger omtaler for eksempel nettsiden sin som galleriets andre utstillingsrom, og enkelte av prosjektene vises kun virtuelt. Tekst til nettsiden skrives fortrinnsvis på engelsk for å nå ut internasjonalt. Det samme gjelder for innlegg på deres Instagram-konto som har over 40 000 følgere. Valget om å nå ut internasjonalt er imidlertid ikke alltid forenlig med å knytte gode bånd lokalt.

Orupabo og Pasenau er gode eksempler på kunstnere som har slått igjennom via aktiv utnyttelse av nye nettverksteknologier som Instagram som en estetisk teknologi. Orupabo er særlig interessant fordi hun utviklet en Instagram-profil fra sitt hjem i Oslo, men ble «oppdaget» av en kunstnerkurator i USA, og kunne utstille sine arbeider i London og New York, før hun ble «oppdaget» av det norske kunstfeltet. Det er skrevet mye om hvor sentral Hans Ulrich Obrist er for utviklingen av kunst- og utstillingspraksiser fra 1990-tallet til i dag.<sup>332</sup> Skal vi dømme ut fra eksemplene i våre undersøkelser, er det ganske oppsiktsvekkende at Obrist er sentral i «oppdagelsen» av både Orupabo (via utstillingen på Serpentine) og Pasenau (via utstillingen på en «89plus»-event i Paris) – før de ble «oppdaget» i Norge. Man skulle tro Obrists rekkevidde er mer omfattende og global enn for mange av våre hjemlige kuratorer og gallerieiere – eller kanskje han har etablert seg med en infrastruktur som er bedre til å fange opp nye tendenser via nye medier. Han er for eksempel en svært aktiv og seriøs bidragsyter på Instagram selv. Det trengs mer forskning og utviklingsarbeid når det gjelder norske formidlers og kuratorers muligheter til å arbeide internasjonalt og til å nå ut via flere medier.

En utfordring for *mainstream*-formidlerfeltet (gallerier, museer, kuratorer og kritikere) er presentasjonen av nye digitale nettverkspraksiser innen kunsten (her brukes betegnelsen *mainstream* for å indikere at vi snakker om gallerier og museer som sjelden eller aldri berører eller fremhever ny mediekunst). Det virker som om kunstfeltet lenge har slitt med det Claire Bishop kaller en «digital divide».<sup>333</sup> Dette handler blant annet om hvordan kunstfeltet behandler kunst som «fødes» digitalt eller via digitale nettverk. Tradisjonelt har fordømmene mot ny mediekunst vært påtakelig blant en rekke toneangi-

---

332 Se blant annet oppslaget i DN om Obrist som «verdens mektigste kurator», Bulie 2018b.

333 I sin nå klassiske artikkel «The Digital Divide» spør Claire Bishop: «There are plenty of examples of [digital] art... So why do I have a sense that the appearance and content of contemporary art have been curiously unresponsive to the total upheaval in our labor and leisure inaugurated by the digital revolution?» Se Bishop 2012.

vende kunstinstitusjoner, selv om det finnes stadig flere gode unntak. Kunstnere i og rundt PNEK (Produksjonsnettverk for elektronisk kunst i Norge), som aktører knyttet til *Piksel – Festival for elektronisk kunst og fri teknologi* eller *BEK – Bergen senter for elektronisk kunst i Bergen, Dans for voksne*, nettverket rundt Trondheims internasjonale biennale for kunst og teknologi, *Meta.Morf* og *TEKS*, fellesskapet rundt Atelier Nord i Oslo, og smalere aktører som kunstnettverket *noemata* på Gol, har skapt sterke og levedyktige miljøer for ny mediekunst, hvor blant annet DIY-kultur, *skill sharing*, *hacking* og andre alternative delings- og distribusjonsformer er prominent til stede. Likevel er det altfor sjelden at kunstnere fra disse miljøene får (eller vil) stille ut utenfor sine egne nettverk, som i mer *mainstream* museer og gallerier.

Kunstnere som entrer kunstscenen direkte fra sosiale mediemiljøer, som Pasenau og Orupabo, ser ut til å tilhøre en annen kategori mediekunstnere enn dem som orienterer seg ut fra og innenfor allerede etablerte nettverk som PNEK-miljøet. Kunstnere som Pasenau og Orupabo havner i karriereløp som ser ut til å være av en relativt ny art i Norge. Dette ser ut til å skape et dilemma for enkelte museer og gallerier, som vi kan kalle «digitaliserings dilemma». I starten på Orupabos karriere virket det som om gallerienes ønsker om å inkorporere hennes Instagram-uttrykk skapte et uventet dilemma fordi de samtidig ville «fjerne» nettopp det mediespesifikke (Instagram-formatet) ved uttrykkenes opprinnelse. Forhandlingene som foregikk «bak kulissene» i forbindelse med Orupabos første utstillinger, ble derfor sentrale for å forstå kunstverdenens utstillingslogikk. I Orupabos tilfelle handlet det om hvordan digitale objekter som Instagram-bilder kunne tilpasses et moderne utstillingsrom. I hovedsak endte denne tilpasningen med at hennes digitale kollasjer på Instagram ble til papir-kollasjer i gallerirommet. Det etableres med andre ord en slags ny «digital divide» hvor gallerirommet i stor grad ser bort fra bildenes «opphav» som digitale objekter og i stedet fremmer en eldre velkjent teknikk: fotomontasjen. Orupabo endte opp med å remedialisere sine digitale objekter til analoge objekter – altså til objekter som i større grad følger galleriets veletablerte standarder for salgsobjekter.

Paradokset trer også frem i Arthur Jafas uttalelser i «pressemeldingen» i forbindelse med Orupabos utstilling i New York, hvor «genialiteten» i hennes Instagram-profil fremheves.<sup>334</sup> Hvis vi følger logikken i denne pressemeldingen helt ut, kan man si at bildene i gallerirommet, altså fotomontasjene inspirert av Instagram-bilder, blir som oppskalerte dokumentasjoner av hva som faktisk finnes på Instagram. Slik snus et velkjent hierarki på hodet. Dokumentasjonen finnes i galleriet, mens «originalene» finnes på Instagram.

---

334 Jafa 2018.

I praksis stemmer ikke dette helt, fordi Orupabos fotokollasjer i papir er nye og ikke rene forstørrelser av fotokollasjene hun poster på Instagram. Kunstneren Constance Tenvik hevder – for sin del – motsatt, at hennes Instagram-profil er som et «visittkort», mens objektene (og den totale kunstopplevelsen) i utstillingsrommet er det essensielle. Men undersøker man Tenviks Instagram-konto nærmere, ser man at dette «visittkortet» viser frem hvem, hva og hvor hun henter inspirasjon til sine kunstprosjekter, og den kan leses som en dokumentasjon av den kunstneriske prosessen frem mot hennes utstillinger i gallerirommet. Tenviks oppfatning om utstillingsrommet som det essensielle representerer likevel den tradisjonelle posisjonen. Å hevde at «originalene» er på Instagram, underminerer galleriets og kanskje hele kunstfeltets representasjonslogikk. På dette området har *mainstream*-kunstfeltet en oppgave. Hva kan man gjøre for å ivareta ulike representasjonslogikker – kunstfeltets og nettverksmedienes? Eller mer drastisk: Hvordan kan man bevisst gå inn for å endre og forskyve feltenes representasjonslogikker? Det særegne ved Orupabos prosjekt er at hun utvikler kunstneriske prosjekter både innenfor og utenfor Instagram, men kunstgalleriene fanger bare det som står utenfor og peker mot det som står innenfor. Slike tvetydige representasjonslogikker kan også være fruktbare. En annen måte som er relativt utbredt på kunstfeltet, er operasjoner som den til kunstnerduoen Knaggi, hvor man dokumenterer prosesser i digitale nettverksmedier som Instagram og lar dokumentasjonen bli utstillingsobjektene. Andre varianter finner man i kunsten til Cory Arcangel eller DIS-kollektivet hvor man bevisst leker med feltenes representasjonslogikker ved å gjøre butikker til gallerier og gallerier til butikker, og så videre. Her er mulighetene mange. Eller man kan se på praksiser innenfor PNEK hvor «digitaliseringens dilemma» ofte ikke oppstår, fordi her er *mainstream*-gallerienes logikk ofte helt tilsidesatt – på godt og vondt, kan man si.

Digitaliseringens dilemma fremkom også i undersøkelsen av Pasenaus utstilling på Nasjonalmuseet. Man kan tenke seg at museet ville henvende seg til et yngre publikum som befinner seg på andre arenaer enn museer, med det de omtaler som de viktigste bildene i vår tid – bilder i nettverksmedier. Hva gjør man da? Katalogteksten er full av tanker omkring selfiens betydning i dag, men forvaltningen av disse tankene dras inn i en eldre kunsthistorie knyttet til «The Picture Generation» fra 1970-tallet heller enn til de digitale plattformene hvor de virkelig florerer. I siste liten, virker det som, henter museet inn den da nokså ukjente fotografen Pasenau. Hennes bilder kan passe både som et eksempel på en ny variant av «The Picture Generation» og et eksempel på selfier, ser det ut som om museet mener. Dette er noe uklart fordi arbeidene ikke diskuteres i selve utstillingskatalogen. I undersøkelsen av utstillingsresepsjon fremkom det at mange kritikere opplevde at utstillingsregien med hensyn til nye digitale bildemedier virket noe utvendig. Pasenaus verden,



bilder i nye nettverksmedier, ble ikke tilstrekkelig ivaretatt, eller bare ivaretatt i den grad den kunne supplere museets tradisjonelle kunsthistoriske tankegang. Det er positivt at Nasjonalmuseet strekker seg mot og ønsker å delta i den nye digitale verdenen. Men de har en lang vei å gå. Hvis ikke museet blir bedre rustet til å tenke nye digitale medier som noe annet enn et supplement til formidlings- og informasjonsavdelinger, vil kunsten tape i det lange løp.

## Internalisering av institusjonskritikken

I materialet er det flere prosjekter som peker mot at en internalisering av institusjonskritikken har funnet sted. Mens den institusjonskritiske kunsten fra begynnelsen av 1900-tallet oppstod i opposisjon til kunstinstitusjonen, og i hovedsak ble ivaretatt av kunstnerne, har kunstinstitusjonen sakte, men sikkert tatt opp i seg institusjonskritikken. Institusjonskritikken har samtidig blitt utvidet og fremstår nå som en del av en mer overordnet makt- og systemkritikk. Fra 2010-tallet kommer dette til uttrykk ved at kunstinstitusjoner i større grad fremviser en selvrefleksiv holdning ved å iverksette kunstprosjekter som har institusjonskritisk form og innhold, eller gjennom å ta i bruk formidlingsgrep som fremstår som institusjonskritiske, gjerne ved hjelp av det som minner om kunstneriske metoder. Dette stemmer overens med det Simon Sheikh snakker om som en tredje form for institusjonskritikk som kjennetegnes av å bli praktisert av kuratorer og museumsdirektører, og som tar form som en «immanent innleiret kritikkform».<sup>335</sup> Sheikh omtaler en «current 'return' of institutional critique» som har flyttet seg fra å drives utenfra til å drives innenfra. Likedan hevder Andrea Fraser i artikkelen «From the Critique of Institutions to an Institution of Critique» at bevegelser mellom en innside og en utside ikke lenger er mulig «since the structures of the institution have become totally internalized».<sup>336</sup> Fokus ligger på å skape kritiske institusjoner gjennom selvrefleksjon og «self-questioning».

«Munchmuseet i bevegelse» er et eksempel på et prosjekt som kan forstås som å fremvise Munchmuseet som en selvbevisst og maktkritisk institusjon. Med prosjektet fremstår museet som bevisst sin rolle som en aktør i Oslo bys utvikling. Kunstens historiske og mulige rolle i en by diskuteres: Kunsten er en del av byen samtidig som den er kritisk til byen og dens utvikling – som Munchmuseet er en del av. De demokratiske iscenesettelsene *Åpen dør* (2013) og *Hvem eier historien?* (2014) i det kuratoriske programmet i Haraldseths tid ved Rogaland Kunstsenter, enkelte av dem utført i samarbeid med Stavanger Kunstmuseum, kan også ses som kunstinstitusjoners egeninitierte selvreflek-

---

335 Sheikh 2006.

336 Fraser 2005.

sjon og -kritikk. Det samme gjelder Stavanger Kunstmuseums arrangement *Kuppelkupp* der kunstneres intervensjoner (kupp) hos kunstmuseet bestilles og planlegges i samarbeid med institusjonen. Hendelsene ved Kurant i Tromsø kan også forstås innen rammen fremløfting av institusjonskritikk. De iscenesatte et oppspill til en mulig kritisk debatt om kunstspråk, grensene for inklusjon og eksklusjon og dermed for det som er felles og delt knyttet til kunst. Oppspillet rettet seg mot Kunstinstitusjonen med stor K, snarere enn mot spesifikke kunstinstitusjoner som sådanne, og i tillegg mot medias rolle i formidling av samtidskunst. Kunststudentene bak Kurant, som gjennom Kurant opererer som frilanskuratorer, rettet blikket mot den gjendrivende, polariserte kunstdebatten, og forsøkte å utnytte det kritiske øyeblikket i en velkjent dramaturgisk situasjon med steile fronter mellom lekfolk, profesjonelle og media, til å gjøre fremlegg om andre mulige måter å samtale om kunstens rolle på.

For Bergen Assembly er kritisk utforskning av kunstinstitusjoners roller, makt og eksklusjon, deltagelse i det offentlige rom og undertrykkelsens mange ansikter en del av grunnfundamentet. Gjennom kunstneriske metoder søker de gjennomgående å utfordre biennaleformatet, altså deres egne strukturer (og slik sett er dette en immanent, innleiret kritikkform), samt å utvide rammene for hva kunst er eller kan være. Både 2016- og 2019-utgaven løftet eksplisitt og implisitt frem spørsmål om hvem som inkluderes, gis plass og tar plass, enten det er i det offentlige ordskiftet, sentrale samfunnsdiskurser, historiske nedskrivelser, forvaltningen av kolonihistorien, kunstinstitusjonen eller andre. *Parliament of Bodies*, kuratert av Paul Preciado og Viktor Neumann, som ble opprettet til documenta 14 (2017), var én blant flere hendelser som tematiserte hvem som deltar og hvem som ikke gjør det, hvem som i hvilke kontekster og til hvilke tider har status som politiske subjekter. Her kunne man tenke seg at institusjonskritikken i vel så stor grad rettet seg mot politiske og juridiske institusjoner, men den ser ut til primært å forholde seg til kunstinstitusjonen i stort. Et annet eksempel på en form for internalisering av institusjonskritikken, også fra Bergen Assembly, 2019-utgaven, var samtalene om og den seremonielle flyttingen av maleriet «Sigøynerpiken» av ungarsk-norske Charles Roka (se illustrasjoner). Etter foredrag om Roka spesielt og rom-kunst generelt ble «Sigøynerpiken» tatt ned fra veggen på puben Folk og Røvere og flyttet inn i kunstmuseet KODE 1 og inkludert som del av utstillingen *Political Parties*, kuratert av Pedro G. Romero og María García. At dette ikke ble besørget før utstillingsåpningen, men heller synliggjort gjennom prosessen rundt flyttingen, var et forsøk på å inkludere flere enn kuratorene selv i bestemmelsen og utførelsen, i det seremonielle ved å sette fokus på grensene mellom «ikke-kunst» og «kunst». Likevel kan seremonien ses som et gjennomregissert og «ferdig» grep fordi det uansett er konvenser som bestemmer at blikket skal rettes mot «Sigøynerpiken» og kunst fra



Nedmontering av **SIGØYNERPIKEN** som del av Pedro G. Romero og María Garcías prosjekt Political parties. © Charles Roka/Situationist International /Raisa «Raya» Bielenberg og Tore-Jarl Bielenberg/Gypsy Legacy. Bergen Assembly 2019. Foto: Thor Brødreskift, © Bergen Assembly.

*Sigøynerpiken* av Charles Roka ble flyttet fra puben Folk og Røvere til kunstmuseet KODE 1 Permanenten, i en seremoni som inkluderte foredrag, nedtagning, innpakning og felles bæring gjennom byen.



Innpakking av **SIGØYNERPIKEN** som del av Pedro G. Romero og María Garcías prosjekt Political parties. © Charles Roka/Situationist International /Raisa «Raya» Bielenberg og Tore-Jarl Bielenberg/Gypsy Legacy. Bergen Assembly 2019. Foto: Thor Brødreskift, © Bergen Assembly.

På puben Folk og Røvere ble maleriet *Sigøynerpiken* erstattet av en samling collager fra serien *España en el corazón* (1964) av Situationist International. I kunstmuseet KODE 1 Permanenten ble *Sigøynerpiken* inkludert i Kabinettet som del av prosjektet Political parties.

rom-folk, og mot hvordan kunstinstitusjonen har utdefinert rom-kunst som kitsch og dermed plassert den i dertil hørende passende kontekster. Flyttingen (eller snarere byttingen siden «tomrommet» på veggen på Folk og Røvere ble erstattet med noen mindre pinup-foto fra serien «España en el corazón» fra gruppen Situationist International) tydeliggjorde på åpenbart vis hvordan kontekst endrer vurderingen av og blikket på verket, og hendelsen ble spilt ut innenfor kunstinstitusjonen og kan bidra til dennes selvrefleksjon, men idésettes og utføres altså av fristilte kuratorer og i temporære former.<sup>337</sup>

Kunsthistoriker Miwon Kwon går så langt som å si at anvendelsen av kunstneriske intervensjoner ofte fungerer som en utvidelse av kunstinstitusjoners selvpromoterende apparat, der kunstneren legitimerer institusjonens virksomhet gjennom å konnotere kritikalitet og samtidig trekker til seg publikum gjennom å ta del i kunstverdenens kommersielle strukturer; det handler altså om en form for skinnkritikk.<sup>338</sup> Det er mulig å si at det samme forholdet gjelder for frilanskuratorer som kunstinstitusjoner engasjerer for en avgrenset tidsperiode. All den tid det er kunstneren eller kuratoren som i hovedsak gis autoritet til å peke på motsetninger og irregulariteter, har kunstinstitusjonene fortsatt mulighet til å frita seg for ansvaret for kritikken som fremkommer gjennom kunsten eller det kuratoriske prosjektet. Dette gjør kunstnere og frilanskuratorer særlig utsatte. Selv om institusjonskritiske prosjekter og intervensjoner oftest tar utgangspunkt i tett samarbeid med kunstinstitusjonene, gir det ikke kunstnerne og kuratorene noen garanti for at de ikke til syvende og sist alene står ansvarlig, både for prosjektet og for kritikken det avstedkommer.

## Modernisere eller økologisere?

*Kunst som deling, delingens kunst* har utforsket endringer på kunstfeltet som peker fremover mot en tilstand vi ennå ikke kan navngi. Vi må heve blikket og se på denne tilstanden i et større perspektiv. Deling innebærer en utveksling med omverdenen. Noe spres ut, noe dras inn. Det foregår en utveksling mellom det vi kunne kalle systemet (kunsten) og dets omverden (alt det andre). Dette innebærer, som vi har sett, en kritisk relasjon til egen praksis (medier, institusjon, horisontalitet, globalitet) og til omverdenen. Det dreier seg rett og slett om et spør-

---

337 Det samme gjelder slik sett flere andre utstillinger med lignende kritisk format, som *Nordic Race Science*, 2016–2019, av Minna Henriksson, en veggtegning som visualiserte den historiske fremveksten av og koblinger mellom ulike miljø som har jobbet med pseudovitenskapelig raseforskning i Norden. Eller *Mercurial Relations 2016–2019*, av Nina Støttrup Larsen, en installasjon som formidler fra et kunst- og forskningsprosjekt om valutaen «Franc CFA», valutaunionen som Frankrike har operativ i 14 afrikanske land den dag i dag, og som er en form for tilsørt og underkommunisert pågående kolonialisering.

338 Kwon 1997, s. 102.

mål om hva omverdenen er. Hva er det vi har relasjoner til, i kunsten, utenfor kunsten? Hva er egentlig innenfor og hva er egentlig utenfor? Kunsten ser ut til å befinne seg i en tilstand hvor man unndrar seg et enkelt svar på dette spørsmålet.

Bruno Latour stilte det vesentlige spørsmålet: Skal vi modernisere eller skal vi økologisere?<sup>339</sup> Med det mente han: Skal vi ignorere nye relasjoner mellom mennesker og ikke-mennesker, mennesker og dyr, kunst og natur, affekter og teknologier (altså modernisere), eller skal vi ta alle disse relasjonene på alvor, og endre måten vi forstår og forholder oss til verden på (altså økologisere)? Kyborgteoretikeren Donna Haraway og medieforskeren og filosofen Erich Hörl mener – som Latour – at vi ikke kan overse disse relasjonene. Det handler om en ny åpenhet, om å ta inn over oss en ny sameksistens eller samværen.<sup>340</sup> Det handler om å finne den forskningsmessige, etiske og estetiske kraften og evnen til å se relasjoner, utvekslinger og samhandlingsmønstre og -muligheter mellom alle aktører og størrelser. Det kan minne om det kybernetikeren Gregory Bateson kalte «steps to an ecology of mind».<sup>341</sup> Med utviklingen av kybernetikken (læren om alle tings kontroll og interaksjon) siden 1950-tallet og den digitale evolusjonen av informasjon og kommunikasjon siden starten på 2000-tallet befinner vi oss i en tilstand hvor styringssystemer (teknokratier innen privat og offentlig sektor) forsøker å kontrollere spillet mellom system og omverden på en altomfattende og sømløs måte. Samtidig åpnes i dag system/omverden-s skillet av kunstnere, filosofer, antropologer, økologer og kritikere på måter man ikke har sett tidligere, og kontaktsonene mellom de ulike aktørene forstås som gjennomsyret av former for deltakelse, deling, inndeling, fordeling, utveksling, feedback og påvirkning. Kunsten er – som vi har sett – ikke utenfor denne omfattende infiltrasjonen og interaksjonen. Mangfoldet av delinger og relasjoner som har vært beskrevet i denne boken, peker forhåpentligvis fremover mot en mulighet til å ta alle mulige nye relasjoner på alvor.

---

339 Latour 2013, s. 8.

340 Haraway omtaler dette som «sympoiesis». «Sympoiesis» er et uttrykk for Haraways relasjonelle ontologi som omhandler en gjensidig «becoming», en «co-becoming» eller «becoming with» de mange mulige andre eksistenser som befinner seg rundt mennesker (Haraway 2016). Hörl omtaler dette som «neo-økologisk tenkning» (Hörl 2017, s. 6).

341 Bateson 1972.

# Utgang

---

*Etter å ha gjennomført tre versjoner av Dark Ecology Journeys i grensesonen mellom Norge og Russland var det vanskelig å innse at det ikke kom til å bli flere slike reiser. Hilde Methi og Sonic Acts hadde gått fra å jobbe under radaren i områder der de egentlig ikke hadde lov til å bevege seg fritt, for eksempel i ruinene til Kola Superdeep Borehole – det dypeste hullet noen gang boret i jorda – til å produsere «hjemmelige» konserter, blant annet en rockekonsert for hundrevis av elleville, brusdrikkende ungdomsskoleelever i Nikel. Noen steder hadde det kun vært deltagerne på Dark Ecology Journey som var til stede på arrangementene, andre steder måtte de håndtere uventede mengder med lokalt publikum som ønsket å ta del i det som skjedde. I Kirkenes hadde noen gått ut og krevd at et av de temporære kunstverkene skulle bli permanent. På Kola hadde flere Hilde Methi snakket med, sagt at de ønsket å få mer alenetid med en av kunstnerne. Hun opplevde det derfor som vanskelig å trekke seg ut av felten, nå som såpass mange av innbyggere i grensesonen hadde fått en relasjon til prosjektet. Hvilken påvirkning prosjektet ville få for ettertiden, var selvfølgelig uvisst. Hun undret seg over hvor langt ansvaret som kom med samarbeid gjennom kunstproduksjon, egentlig strakk seg, både tidsmessig og romlig. Selv om hun og Sonic Acts hadde planer for etterlivet til Dark Ecology, handlet det i større grad om å dele prosjektet med publikum andre steder og via nye plattformer enn det handlet om å følge opp det lokale publikumet bosatt i grensesonen. Samtidig visste hun jo at hun som selvstendig kurator basert i Kirkenes alltid kom til å jobbe med prosjekter som på en eller annen måte forholdt seg til den lokale situasjonen, uten at det betød at hun mistet det lokales posisjon i den globale verden av syne. Hun kunne ikke la være å smile for seg selv når hun plutselig kom på kommentaren noen hadde delt på veggen til Dark Ecology på VKontakte, den russiske versjonen av Facebook, oversatt fra russisk til engelsk av Google translate: «In General I'm impressed. In my opinion many projects dark ecology are no longer only art, but also science. I am very like by the fundamental approach that the organizers profess. Very hopefully, Hilde Methi, Guro Vrålstad and Annette Vølfesberger will continue to work in the arctic, as it turns out they are excellent.»*

# Sammendrag

---

*Kunst som deling, delingens kunst* er et forskningsprosjekt om nye samarbeid og utviklingstrekk i samtidskunstfeltet i Norge etter 2010. Norsk kulturråd har gitt i oppdrag å beskrive og analysere produksjons- og formidlingsformer, kunstneriske praksiser og samarbeidsformer, organisering og virkemidler, kunstnerroller og formidlingsarenaer. Gjennom undersøkelser av et utvalg kunstneriske praksiser, formidlingssituasjoner, kuratoriske praksiser, kunstneriske samarbeid og prosjekt omtales gryende tendenser og utviklingstrekk. Vi har satt tidsskillet til etter 2010, ulikt det for eksempel Gunnar Danbolt og Øystein Ustvedt gjør i sine samtidskunstportrett, fordi 2010-tallet er innrettet annerledes enn 1990-tallet på en rekke områder. Forskjellene dreier seg for eksempel om profesjonalisering av kunstfeltene i regionene, bevissthet om og tematisering av det koloniale i kunsten, kunstinstusjoners fremløfting av egen selvrefleksivitet, og i tillegg påvirkninger fra sosiale medier og digitalisering generelt, som setter avtrykk både på kunstneriske uttrykk, formidlingsstrategier, samarbeid og kommunikasjon.

Undersøkelsene i boken dekker et utvalg aktører, nettverk og samarbeidskonstellasjoner for produksjon og visning av kunst – vi presenterer empiriske fremskrivninger fra nedslag i noen utvalgte caser – der overvekten av dem ikke springer ut av den sentrale delen av kunstfeltet eller forholder seg markant til nasjonale grenser. Vi undersøker ulike eksisterende og nye samarbeidstyper (tverrfaglig, tverrestetisk, institusjonelt og kunstnerisk), delingsformer (utstillinger, eventer, performancer, videoblogg, sosiale medier m.m.) og aktører (kunstnere, kuratorer, formidlere, forskere og institusjonsrepresentanter) som har gjort seg gjeldende i det visuelle samtidskunstfeltet i Norge fra 2010-tallet. Slik har vi valgt å fokusere på et utvalg fremvoksende praksiser som skiller seg ut fra de etablerte hovedstrømmingene, så som tradisjonell konseptkunst og mediespesifikk kunst, ved at de blant annet forholder seg til det koloniale, marginaliserte posisjoner, det «skeive», fag-, sjanger- og grenseoverskridende samarbeid og uttrykksformer samt ny bruk av sosiale medier. I tillegg har vi valgt ut praksiser som finner sted i grenselandet mellom institusjoner og det frie feltet.

Utvalget i boken dekker de kunstneriske praksisene til Frida Orupabo, Joar Nango, Constance Tenvik, Line Anda Dalmar og Maria Pasenau, i tillegg



til nye former for samarbeid og nettverk avgrenset til to geografiske nedslag: på kunstscenen i Stavanger, og i Nord-Norge, Sápmi og på Svalbard. Vi har sett nærmere på videobloggen KUNZT, på triennalen Bergen Assembly som et eksempel på kunstnerisk og kuratorisk utforskning gjennom biennaleformatet, og vi analyserer en samling kunsthendelser som fant sted ved Kurant visningssted i Tromsø i 2016, der formidling av og språk for kunst stod sentralt. Som eksempel på en samtidig kuratorpraksis drøftes storsatsingen «Munchmuseet i bevegelse» og Natalie Tominga Hope O'Donnells praksis knyttet til denne. Intensjonen bak utvalget har vært å fokusere på kunstpraksiser og formidlings- og samarbeidspraksiser som utprøver nye formater for utstillinger, kritikk og biennaler.

I boken brukes *deling* som et begrep som favner om flere tendenser i det visuelle samtidskunstfeltet. Både produksjon og formidling av kunst kan ses på som former for deling. Karakteristisk for kunstfeltet de siste årene har vært at man bryter med tradisjonelle sjangerinndelinger som skulptur, maleri, foto og tekstil. Nedbrytningen og oppmykingen gjør at det vokser frem blandingsformer og nye uttrykk, som det ikke nødvendigvis er mulig å beskrive med eksisterende begreper. Ikke minst spiller nye medier en sentral rolle og er en endringsmotor gjennom blant annet å revolusjonere mulighetene for deling av kunnskap, ideer og kunst. Man kan si at ny teknologi har radikalisert og synliggjort betydningen av kunst som en delingspraksis på mange nivåer. Deling kan sies å være operativ på en fornyende måte både som infrastruktur (økt mulighet for spredning og deltakelse i flere medier), som sosialitet og sensitivitet på hele feltet, og som en refordeler av sanselighet, i filosofen Jacques Rancières forstand.

Gjennom undersøkelsene kommer det til syne en rekke nye «delingskulturer» i vid forstand, delingskulturer der skiller mellom kunstsjangre og miljøer innenfor og utenfor kunstfeltet er mindre tydelige enn tidligere, og der orienteringen mot forskning er sterkere. Vi ser fire hovedtendenser: 1) både kunstnere, kuratorer og andre aktører i kunstfeltet har tatt i bruk det vi kaller horisontalitet i sine produksjons- og presentasjonsformer, 2) globalisering og en tematisk orientering mot det koloniale og det perifere (marginaliserte og «uhørte») er tydelige trekk ved både kuratering og kunstnerisk praksis, men på ulike måter, 3) digitaliseringen av kunstfeltet har ikke bare skapt en ny digital infrastruktur for kommunikasjon og deling, men har fått effekter på praksiser som ligger utenfor det man normalt kaller ny mediekunst, og 4) institusjonskritikken er blitt internalisert i kunstinstitusjonene, synliggjort blant annet av institusjonenes fremviste behov for å drive med selvrefleksjon. Delingskulturene viser seg både innen kunstproduksjon, samarbeidsformer, kunstformidling og -presentasjon, og på ulike arenaer (rom, steder, geografier, på nettet), og er forstått som praksiser, «stemninger for» og «viljer til» *deling* og dialog.

Som eksempel på hvordan medietekniske delingskulturer flytter grenser, eller endrer kunstfeltet, har vi sett på Instagram, som etter at det ble opprettet i 2010, raskt har vokst frem til å bli både et visningsrom for kunst og en særegen generator for estetiske praksiser i kunstfeltets randzone. Internettmedier har etablert seg som en både synlig og usynlig infrastruktur for samtidens kunstfelt, og vi har analysert hvordan nye teknologier, og infrastrukturen som medfølger disse, bidrar til ulike typer bevegelser i kunstfeltet. Vi finner eksempler på at kunstneriske hierarkier utfordres gjennom at nye nettmedier lar nye stemmer slippe til uredigert, noe som igjen kan redusere makten til tradisjonelle portvoktere. Vi hatt sett eksempler på kunstnere som entrer kunstscenen direkte fra sosiale mediemiljøer, og der transformasjonen fra web/Instagram til gallerirommet viser det vi kaller digitaliseringens dilemma, og åpner for en «instagrammatisering» av feltet. De kunstneriske uttrykkenes tilblivelse som digitale objekter endres eller omgjøres for å tilpasses gallerirommet eller museene, samtidig som gallerirommet og tradisjonelle kunstuttrykk endrer form og resonans.

Ideen om horisontalitet står frem som en annen hovedtendens. Vi forstår horisontalitet som en form for utopisk rettesnor eller en ny form for sensitivitet for samarbeid og «anti-autoritær delingsform». Tilnærmingen viser seg gjennom forsøk på å utvikle mest mulig rettferdige organiseringer av «presentasjoner i tilblivelse», inspirert av blant andre kurator Rachel Anderson. Med denne tilnærmingen forsøker man å ikke gjøre ovenfra-og-ned-grep som fastlåser og pre-definerer deltagere og praksiser, men heller å sikte mot å la alle aktører komme til orde på en måte som ivaretar deres «stemme» uten å fordreie den i retning av det veletablerte, kontrollerte og «manipulerte». Implisitt i dette ligger at eksperters (eller ledes) makt utfordres. Både «Munchmuseet i bevegelse» sitt program i 2018 og Bergen Assembly 2016 og 2019 forsøker å løfte frem og deretter sidestille ulike måter å høre på, se på, være i verden på, bo og ferdes i byen på, i tillegg til nye måter å formidle på. Gjennom å frembringe lyder som normalt ikke høres, fortelle fortellinger som normalt ikke fortelles, og vise frem sider av virkeligheten som normalt ikke ses, henter de inn og stokker om på synspunkt, fortellinger og verdensanskuelser og deler så disse ut igjen i restrukturert form. Horisontalitet som strategi og idé spores også i enkeltkunstnerskap og i samarbeidsrelasjoner på de regionale kunstscenene som er omtalt i boken.

Vi sporer også forskyvninger i forholdet mellom det lokale, det nasjonale og det internasjonale. Det foregår en fremløfting av praksiser som snakker fra og for «periferiene», og det gjøres forsøk på å re-definere hva som er periferi og hva som ikke er det, hvem som har makt og hvem som ikke har det, synliggjort gjennom blant annet urfolkskunst og postkoloniale perspektiver. Dels er dette fremhjulpert av sosiale nettverksmedier og digitaliseringen av kunstfeltet,

fordi disse gjør det mulig for aktører å være forankret lokalt samtidig som man er i dialog med en internasjonal kunstverden. Man kan virke innenfor en lokal kontekst gjennom å skape seg en arbeidsplass og et fagmiljø og å bidra til en bærekraftig og stedssensitiv utvikling og samtidig søke samarbeid og anerkjennelse internasjonalt. Konsekvensen av dette er at sentrum da ikke blir like sentralt.

I undersøkelsene kommer det også tydelig frem at en internalisering av institusjonskritikken har funnet sted fra 2010-tallet og utover. Kunstinstitusjonene fremviser i større grad en selvrefleksiv holdning: De iverksetter kunst som har institusjonskritisk form og innhold, eller de tar i bruk formidlingsgrep som fremstår som institusjonskritiske, gjerne ved hjelp av det som minner om kunstneriske metoder. Den samtidige institusjonskritikken har sammenlignet med tidligere blitt utvidet, den målbæres ikke bare av kunstnere, men også av kuratorer og institusjonsledere, og den fremstår som mer makt- og systemkritisk.

# Litteraturliste

---

- Acord, Sophia Krzys og Tia DeNora (2008): Culture and the Arts: From Art World to Arts-in-Action, *Annals*, AAPSS, 619.
- Adamsrød, Elise (2018): Samspill og samtale, *Kunstforum* 10(2), s. 48–55.
- Agamben, Giorgio (2009): *What is an Apparatus? and Other Essays*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Anderson, Rachel (u.d.): *Attempting horizontality*, [http://www.meetyouthere.net/uploads/2/1/0/0/21003736/quam\\_paper.pdf](http://www.meetyouthere.net/uploads/2/1/0/0/21003736/quam_paper.pdf) (lest 04.01.2018).
- Baglo, Cathrine og Hanne Hammer Stien (2018): «Alt eller ingenting»: Annerledesgjøren og agens i to (post)koloniale kunstprosjekter, *Kunst og kultur* 3(101), s. 166–185.
- Bakhtin, Mikhail M. (2017 [1965]): *Latterens historie. F. Rabelais' forfatterskap og folkekulturen i middelalderen og renessansen*. Oversatt fra russisk av Geir Pollen. Oslo: Vidarforlaget.
- Bale, Kjersti (2009): *Estetikk. En innføring*. Oslo: Pax Forlag.
- Bateson, Gregory (1972): *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Antropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. San Francisco, CA: Chandler.
- Baxandall, Michael (1972): *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Oxford University Press.
- Becker, Howard S. (1982): *Art Worlds*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Becker, Howard, Robert R. Faulkner og Barbara Kirshenblatt-Gimblett (red.) (2006): *Art from Start to Finish. Jazz, Painting, Writing, and other Improvisations*. Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Belina, Mirna (red.) (2016): *Living Earth. Filed Notes from Dark Ecology Project 2014–2016*. Amsterdam: Sonic Acts Press.
- Bergen Assembly (u.d.): Formidling, Programbeskrivelser, <http://bergenassembly.no/no/plattformer/formidling/> (lest 26.9.2019).
- Birchall, Michael og Geir Haraldseth (2017): *Collective Good Collaborative Effort*. Rogaland Kunstsenter.

## LITTERATURLISTE

- Bishop, Claire (2004): *Antagonism and Relational Aesthetics, October 110*. New York: MIT Press Journals, s. 51–79.
- Bishop, Claire (2012): *The Digital Divide: Contemporary Art and New Media, Artforum*, september.
- Bjerke, Paul og Lars J. Halvorsen (red.) (2018): *Kulturtidsskriftene. En analyse av kulturtidsskriftene i Norge*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Blazwick, Iwona (2001): Mark Dion's 'Tate Thames Dig'. *Oxford Art Journal* (24)2, s. 105–112.
- Blom, Ina (2007): *On the Style Site. Art, Sociality and Media Culture*. New York: Sternberg Press.
- Blom, Ina (2016): *The Autobiography of Video: The Life and Times of a Memory Technology*. New York: Sternberg Press.
- Borgersen, Gustav S. (2018): De andres metode, *Artscene Trondheim*, 5.2.2018, <https://artscene.no/2018/02/05/de-andres-metode/> (lest 8.1.2019).
- Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production*. Cambridge/Oxford: Polity Press.
- Bourriaud, Nicolas (2007 [1998]): *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Bulie, Kåre (2018a): Ti ektemenn på to uker, *Dagens Næringsliv*, 22.2.2018.
- Bulie, Kåre (2018b): Turbokuratoren (intervju med Hans Ulrich Obrist), *Dagens Næringsliv*, 23.2.2018.
- Bydler, Charlotte (2017): Decolonial or Creolized Commons?, i Svein Aamold, Elin Kristine Haugdal og Ulla Angkjær Jørgensen (red.): *Sámi Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, s. 141–158.
- Børtnes, Jostein (2018): *Mikhail Bakhtin*, Store norske leksikon, [https://snl.no/Mikhail\\_Bakhtin](https://snl.no/Mikhail_Bakhtin) (lest 14.6.2019).
- Castells, Manuel (2010): *The Rise of the Network Society*. Chichester: Wiley Blackwell.
- Castets, Simon og Hans Ulrich Obrist (2016): *89plus*, <http://www.89plus.com/about/> (lest 2.2.2019).
- Christensen, Susanne (2018): En ny fremtid – samtale med Heidi Ballet og Jacob Lillemose, *Norsk Kunstårbok 2018*.
- Connor, Michael (2013): What's Postinternet Got to do with Net Art?, *Rhizome*, <http://rhizome.org/editorial/2013/nov/1/postinternet/> (lest 30.8.2019).
- Contemporary Art Stavanger (u.d.): *Institutions+Recidencies*, <http://www.contemporaryartstavanger.no/place/studio-17/> (lest 3.1.2019).
- Dačić, Anika (2015): Relational Aesthetics – Critique of Culture and Radical Research of Social Circumstance, *Widewalls*, <https://www.widewalls.com>.

- ch/relational-aesthetics-nicolas-bourriaud-social-circumstance/ (lest 5.12.2018).
- Danbolt, Gunnar (2010): Om å gi Melkeveien betydning, i Sigrid Lien og Caroline Serck-Hanssen (red.): *Talende bilder. Tekster om kunst og visuell kultur*. Oslo: Scandinavian Academic Press, s. 13–31.
- Danbolt, Gunnar (2014): *Frå modernisme til det kontemporære. Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*, Oslo: Samlaget.
- Danbolt, Mathias (2018): Kunst og kolonialitet, *Kunst og kultur* 3(101), s. 126–132.
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari (1994): *What is Philosophy?* London: Verso.
- Deuze, Mark (2012): *Media Life*. London: Polity Press.
- Dysthe, Olga, Nana Bernhardt og Line Esbjørn (2012): *Dialogbasert undervisning. Kunstmuseet som læringsrom*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Ekeberg, Jonas (2015): Den kollektive kuratorrollen, intervju med Anne Szefer Karlsen, *Kunstkritikk*, 24.8.2015, <https://www.kunstkritikk.no/den-kollektive-kuratorrollen> (lest 30.8.2019).
- Elkins, James (2002): *Stories of Art*. New York and London: Routledge.
- Elkins, James (2003): *What Happened to Art Criticism?* Chicago: University of Chicago Press.
- Elkins, James (2008): On the Absence of Judgement in Art Criticism, i James Elkins og Michael Newman (red.): *On the Absence of Judgement in Art Criticism*. New York: Routledge, s. 71–96.
- Elton, Lars (2018): Troløs med nye muligheter, *Dagsavisen*, 15.2.2018, <https://www.dagsavisen.no/kultur/troløs-med-nye-muligheter-1.1102001> (lest 17.2.2018).
- Eriksen, Ann Marita og Marit Elin Kemi (2010): Bør se ut som en offerstein, *NRK*, [https://www.nrk.no/sapmi/\\_-bor-se-ut-som-en-offerstein-1.7001223](https://www.nrk.no/sapmi/_-bor-se-ut-som-en-offerstein-1.7001223) (lest 6.12.2018).
- Eritsland, Ida (2018): Hun fotograferer Oslo-ungdommens uteliv, *Dagens Næringsliv*, 20.10.2018, <https://www.dn.no/d2/fotografi/maria-pasenaus/fotografi/fotobok/hun-fotograferer-oslo-ungdommens-uteliv/2-1-414763> (lest 28.10.2018).
- Fahr-Becker, Gabriele (2007): *Jugendstil*. Oslo: Spektrum Forlag AS.
- Fazi, Beatrice (2018): Can a machine think (anything new)? Automation beyond simulation. *AI & Society*, online, DOI: <https://doi.org/10.1007/s00146-018-0821-0>
- Ferrier, Morwenna (2015): Rising star: meet Oslo's 15-year-old answer to Tavi Gevinson, *The Guardian*, 20.5.2015, [https://www.theguardian.com/fashion/2015/may/20/rising-star-meet-oslos-15-year-old-answer-to-tavi-gevinson?CMP=share\\_btn\\_fb](https://www.theguardian.com/fashion/2015/may/20/rising-star-meet-oslos-15-year-old-answer-to-tavi-gevinson?CMP=share_btn_fb) (lest 6.12.2018).

- Fetveit, Harald, Ketil Nergaard og Christel Sverre (red.) (1994): *ISBN 82-430-0039-9: Lesestykker*. Oslo: PiG og Spartacus.
- Filipovic, Elena, Marieke Van Hal og Solveig Øvstebø (2009): *The Biennial Reader – The Bergen Biennial Conference*. Bergen: Hatje Cantz/Bergen Kunsthall.
- Filipovic, Elena, Marieke Van Hal og Solveig Øvstebø (2010): *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Bergen: Hatje Cantz/Bergen Kunsthall.
- Foucault, Michel (1977): Fantasia of the Library, i Michael Foucault: *Language, Counter-Memory, Practice*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Fraser, Andrea (2005): From the Critique of Institutions to an Institution of Critique, *Artforum*, 1, s. 278–283.
- Frazier, David (2010): Taipei Anti Biennial, *Art in America*, 19.11.2010, <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/taipeis-anti-biennial/> (lest 07.11.2018).
- Fuente, Eduardo de la (2007): The ‘New Sociology of Art’: Putting Art Back into Social Science Approaches to the Arts, *Cultural Sociology* 1(3), s. 409–425. DOI: 10.1177/1749975507084601.
- Gabrielsen, Stian (2016): Ut av syrebadet, *Kunstkritikk*, <https://kunstkritikk.no/ut-av-syrebadet/> (lest 28.8.2018).
- Gali, André (2011): Fleksibilitet og kontinuitet, *Kunstforum*, 25.5.2011.
- Glissant, Édouard (2006): *Une nouvelle région du monde*. Paris: Gallimard.
- Grahn, Carola (2018): The Delicate Difference Between ‘Thinking at the Edge of the World’ and Thinking About the Edge of the World, *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 1(44), s. 32–43.
- Green, Charles og Anthony Gardener (2016): *Biennials, Triennials, and documenta. The Exhibitions that Created Contemporary Art*. Chichester: Wiley Blackwell.
- Greenberg, Clement (2004): *Den modernistiske kunstneren*. Oslo: Pax.
- Greenhouse (u.d.): *Call for participants: In the Cloud Workshop*, <http://newnatures.org/greenhouse/events/cfp-in-the-clouds-workshop/> (lest 8.1.2019).
- Greiner, Clemens og Patrick Sakdapolrak (2013): Translocality: Concepts, Applications and Emerging Research Perspectives, *Geography Compass* 7(5), s. 373–384. DOI: <https://doi.org/10.1111/gec3.12048>.
- Grini, Monica (2016): *Samisk kunst i norsk kunsthistorie: historiografiske riss*. Tromsø: UiT Norges arktiske universitet.
- Grue, Jan (2018): Samarbeidsklimaendringer. Om humanistiske og filosofiske livsbetingelser i en posthumanistisk tid, *Norsk filosofisk tidsskrift* 1, s. 19–21.

- Guttorm, Gunvor (2017): The Power of Natural Materials and Environments, i Svein Aamold, Elin Kristine Haugdal og Ulla Angkjær Jørgensen (red.): *Sámi Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, s. 163–177.
- Guttorm, Kjell Arne (2011): Samer vil tegne teater, [https://www.nrk.no/sapmi/\\_-oppgave-for-samiske-arkitekter-1.7488608](https://www.nrk.no/sapmi/_-oppgave-for-samiske-arkitekter-1.7488608) (lest 6.12.2018).
- Hagelund, Charlotte (2018): Rom for uforutsigbarhet, *Kunstforum* 1, s. 22–31.
- Halmrast, Hanne Holden, Mia Have Nilsen, Petter Brunsberg Refsli og Jon Martin Sjøvold (2018): *Kunst i tall 2017. Inntekter fra musikk, litteratur, visuell kunst og scenekunst*. Oslo: Kulturrådet.
- Hammer, Erlend (2009): *Rapport om Kunst og Ny Teknologi-ordningen 2003–2008*. Oslo: Kulturrådet.
- Hammer, Erlend (2016): Ti spørsmål: Aurora Passero, [kunstkritikk.no/ti-sporsmal-aurora-passero](http://kunstkritikk.no/ti-sporsmal-aurora-passero), 21.1.2016 (lest 23.9.2019).
- Hammermeister, Kai (2002): *The German Aesthetic Tradition*. UK: Cambridge University Press.
- Han, Byung-Chul (2017): *Psychopolitics: Neoliberalism and New Technologies of Power*. London: Verso.
- Hansen, Christine og Tove Kommedal (2018): *Atelierhuset Tou, Edition #1-2018*. Stavanger: Atelierhuset Tou.
- Hansen, Hanna Horsberg (2004): Samisk kunstnergruppe – Et politisk og kunstnerisk prosjekt, i Synnøve Persen (red.): *Mázejoavku. Sámi Dáidojoavku – Samisk kunstnergruppe – Sami Artist Group 1978–1983*, Kárášjohka: Sámi Dáiddaguovddaš, s. 17–23.
- Hansen, Hanna Horsberg (2007): *Fortellinger om samisk samtidskunst*. Karasjok: Davvi girji.
- Hansen, Hanna Horsberg (2014): Kunsten og stedet – ‘It’s not down on any map – True places never are’, i Hanne Hammer Stien (red.): *Vit at jeg elsker deg – Om kunst og sted*. Oslo: Orkana akademisk, s. 50–60.
- Hansen, Hanna Horsberg (2017): Repetition and Difference: Tromsø Academy of Contemporary Art and Creative Writing 10 years, i Stien, Hanne Hammer (red.): *On Adaptation: MA 2017 Kunstakademiet i Tromsø*. Tromsø: UiT Norges arktiske universitet.
- Haraway, Donna (2016): *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- Harris, Micheal D. (2006): Art Works, i Howard Becker, Robert R. Faulkner og Barbara Kirshenblatt-Gimblett (red.): *Art from Start to Finish. Jazz, Painting, Writing, and other Improvisations*. Chicago og London: The University of Chicago Press, s. 200–215.



- Harstad, Johan (2018): Syn punkter om skoleutsmykning og en foruroligende yuccapalme, i Eivind Hofstad Evjemo (red.): *Det felles eide. Forfattere om offentlig kunst i Oslo*. Oslo: Cappelen Damm, s. 91–104.
- Haynes, Deborah J. (2002): Bakhtin and the Visual Arts, i Paul Smith og Carolyn Wilde (red.): *A Companion to Art Theory*. New Jersey: Blackwell Publishing, s. 292–302.
- Haynes, Deborah J. (2015): New Materialism? Or, The Uses of Theory, i Roger Rothman og Ian Verstegen (red.), *The Art of The Real. Visual Studies and New Materialisms*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, s. 8–26.
- Helander, Niilas (2018): Innlegg fra Niilas Helander, <http://www.kunstkritikk.no/nyheter/debatt-om-de-nasjonale-museenes-rolle/> (10.10.2018) (lest 6.12.2018).
- Helsvig, Simen Joachim (2018): Ute av kurs i et hav av bilder, *Kunstkritikk.no*, 14.2.2018, <https://kunstkritikk.no/ute-av-kurs-i-et-hav-av-bilder/> (lest 16.2.2018).
- Hennion, Antoine (2007): Those things that hold us together: Taste and Sociology, *Cultural Sociology* 1(1), s. 97–114.
- Herbert, Martin (2016): 9th Berlin Biennale: The Present in Drag, *ArtReview*, [https://artreview.com/reviews/september\\_2016\\_review\\_berlin\\_biennale/](https://artreview.com/reviews/september_2016_review_berlin_biennale/) (lest 5.1.2019).
- Holm, Arne og Lars Christian Monkerud (2019): *Visuell kunst i norsk forvaltning*. Oslo: Kulturrådet.
- Holmen, Monica (2018): Beholdere for historie, *Kunstforum* 10(2), s. 94–101.
- Holø, Ragnhild Moen og Jorun Vang (2018): Bygdefolket fortsatt ikke overbevist om kunstinntallasjon: – Det er lavmål, [https://www.nrk.no/ho/bygdefolket-fortsatt-ikke-overbevist-om-kunstinntallasjon\\_-\\_det-er-lavmal-1.14116626](https://www.nrk.no/ho/bygdefolket-fortsatt-ikke-overbevist-om-kunstinntallasjon_-_det-er-lavmal-1.14116626) (lest 6.12.2018).
- Hopkins, Candice (2017): Joar Nango, i Quinn Latimer og Adam Szymczyk (red.): *documenta 14: Daybook*, Munich: Prestel, upaginert.
- Hotvedt, Marte (2018): Kulturnæringsstiftelsen har delt ut 100 millioner kroner. Nå avsluttes prosjektet – og et helt miljø frykter konsekvensene, *Nordlys*, s. 25–29.
- Hætta, Susanne (2018): Ekskluderende vedtak i Samisk Forfatterforening, <https://nordnorskdebatt.no/article/ekskluderende-vedtak-i-samisk> (lest 6.12.2018).
- Hörl, Erich (2017): Introduction to general ecology: The ecologization of thinking, i Erich Hörl og James Burton (red.): *General Ecology: The New Ecological Paradigm*, London: Bloombury, s. 1–74.
- Høydalsnes, Eli (2003): *Møte mellom tid og sted. Bilder av Nord-Norge*. Oslo: Forlaget Bonytt.

- Inglis, David og John Hughson (red.) (2005): *The Sociology of Art. Ways of Seeing*. New York: Palgrave Macmillan.
- Ingold, Tim (2012): Towards an Ecology of Materials, *Annu. Rev. Anthropol.* 41, s. 427–442.
- Jackson, Shannon (2011): *Social Works. Performing Art, Supporting Politics*. New York og London: Routledge Taylor & Francis Group.
- Jafa, Arthur (2018): Frida Orupabo: Cables to Rage. Press release på nett, <http://www.gavinbrown.biz/home/exhibitions/archive> (lest 5.1.2019).
- Jagoda, Patrick (2016): *Network Aesthetics*. Chicago og London: The University Chicago Press.
- Johannessen, Gitte (2018): Melgaard med kroppsfest i London, *Dagsavisen*, 22.2.2018, <https://www.dagsavisen.no/kultur/melgaard-med-kroppsfest-i-london-1.1105365> (lest 30.2.2018).
- John, Nicholas A. (2012): Sharing and Web 2.0, The emergence of a keyword, <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1461444812450684> (lest 5.6.2019).
- John, Nicholas A. (2016): *The Age of Sharing*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Jonvik, Merete (2015): Betraktninger av biletkunst, i Nils Asle Bergsgard og Anders Vassenden (red.): *Hva har oljen gjort med oss? Økonomisk vekst og kulturell endring*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk, s. 322–347.
- Jonvik, Merete (2017): Diskusjonar om Distinksjonen, og distinksjoner i diskusjonen, *Tidsskrift for samfunnsforskning* 58(2), s. 210–223.
- Jonvik, Merete (2018): Stavanger 2017: høy aktivitet, lite diskurs, *Norsk Kunstårbok 2018*. Oslo: Pax Forlag.
- Jonvik, Merete, Jan Fredrik Hovden og Karl Knapskog (2016): *Kunstkritikarar i Noreg i dag*. Oslo: Kulturrådet.
- Jordan, Cara M. (2017): *Joseph Beuys and Social Sculpture in the United States*. New York: The University of New York.
- Kino, Carol (2018): How Instagram Became the Art World's Obsession, *The Wall Street Journal Magazine*, 24. juli, <https://www.wsj.com/articles/how-instagram-became-the-art-worlds-obsession-1532443518> (lest 4.1.2019).
- Kintel, Thomas (2012): *Den nordlige pragmatismens universale kapasitet*, <http://knipsu.no/den-nordlige-pragmatismens-universale-kapasitet/> (lest 6.12.2018).
- Kleiner, Fred S. (2010): *Gardner's Art through the Ages: The Western Perspective*. Boston, USA: Wadsworth Cengage Learning.
- Kolb, Ronald og Shwetal A. Patel (red.) (2018): Draft: Global Biennial Survey 2018, *ONCURATING* 39, juni 2018.
- Kolbeinson, Mari og Espen Birkedal (red.) (2018): *Studio17*. Stavanger: Studio17.

## LITTERATURLISTE

- Komissar, Mariann (2007): *Forstyrrelser i nord – en evaluering av Nordland fylkeskommunes prosjekt Kunstneriske forstyrrelser*. Oslo: Norsk kulturråd.
- KORO/Kunst i offentlige rom (u.d.): Politihuset i Tromsø, <https://koro.no/prosjekter/politihuset-i-tromso%C3%B8/> (lest 5.12.2018).
- KORO/Kunst i offentlige rom (u.d.): Svart sky, Sofie Berntsen, <https://koro.no/kunstverk/svart-sky/> (lest 5.12.2018).
- Krogh, Unni (2017): *SKINN 1976–2016: kunstformidler i Nord-Norge gjennom 40 år*. Bodø: Se Kunst i Nord-Norge.
- Kroksnes, Andrea (2018): *Troløse bilder: Kunstnerisk praksis i bildets tidsalder*, utstillingskatalog. Oslo: Nasjonalmuseet.
- Kunsthall Stavanger (u.d.): *2x3 (MP), Michael Bell-Smith*, 3.1.2018, <https://kunsthallstavanger.no/nb/exhibitions/2x3-mp> (lest 15.8.2018).
- Kunstkritikk.no (2018a): *Debatt om de nasjonale museenes rolle*, 9.10.2018, <http://www.kunstkritikk.no/nyheter/debatt-om-de-nasjonale-museenes-rolle/> (lest 6.12.2018).
- Kunstkritikk.no (2018b): *Se debatten om Nasjonalmuseene*, 23.10.2018, <http://www.kunstkritikk.no/nyheter/se-debatten-om-nasjonalmuseene/> (lest 06.12.2018).
- KUNZT (2018a): *Kunzt intervjuer Per Barclay om Kunstsilo, Kristiansand, YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=snYAm-h16yo> (sett 18.8.2018).
- KUNZT (2018b): *#73 UTSTILLING: To kunstnerdrevne gallerier. Tromsø 3/4, YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=XDTPuu95MGI> (sett 18.8.2018).
- Kwon, Miwon (1997): *One Place After Another: Notes on Site Specificity*, *October* 80, s. 85–110.
- Lacy, Suzanne (1996 [1995]): *Introduction: Cultural pilgrimages and metaphorical journeys*, i Suzanne Lacy (red.): *Mapping the terrain New Genre Public Art*. Washington D.C.: Bay Press, s. 19–47.
- Lande, Frank (2018): *Uenig i utestengelsen av samiske forfattere som skriver på norsk*, <https://www.itromso.no/kultur/2018/09/17/Uenig-i-utestengelsen-av-samiske-forfattere-som-skriver-p%C3%A5-norsk-17530997.ece> (lest 6.12.2018).
- Larsen, Torunn (red.) (2013): *Kunst, by, befolkning*. Rogaland Kunstsenter.
- Latour, Bruno (2005): *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Latour, Bruno (2013): *An Inquiry into Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Lister, Mary (2018): *33 Mind-Boggling Instagram Stats and Facts for 2018, WordStream*, <https://www.wordstream.com/blog/ws/2017/04/20/instagram-statistics> (lest 4.1.2019).

- Longyearbyen Fremskrittsparti (2018): Leserbrev: Kunstens hus i Longyearbyen!, *Svalbardposten*, 25.8.2018, <https://svalbardposten.no/leserinlegg/kunstens-hus-i-longyearbyen/19.10139> (lest 26.9.2019).
- Losh, Elizabeth (2014): Beyond Biometrics: Feminist Media Theory Looks at Selficity, *Selficity.net*. <http://selficity.net/#theory> (lest 2.12.2018).
- Lunenfeld, Peter (2011): *The Secret War Between Downloading & Uploading: Tales of the Computer as Culture Machine*, Cambridge, MA: The MIT Press.
- Lægland, Martin (2016): – Karlsson ville sluppet inn på kunstakademi, *iTromsø*, 14.5.2016, <https://www.itromso.no/nyheter/2016/05/14/%E2%80%93Karlsson-ville-sluppet-inn-p%C3%A5-kunstakademi-12737571.ece> (lest 2.12.2019).
- Manai, Inès og Imrane Mertad (2017): *Early Works: Maria Pasenau, 89plus*, video, <https://www.youtube.com/watch?v=LSQ6r7wdUbQ> (lest 6.12.2018).
- Mangset, Per (2013): *Kunst og makt. En foreløpig kunstoversikt*. Bø: Telemarksforskning.
- McHugh, Gene (2011): *Post Internet: Notes on Art and Internet*. Brescia: Linked Editions.
- Meld. St. 8 (2018–2019): *Kulturens kraft — Kulturpolitikk for framtida*, Kulturdepartementet, <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-8-20182019/id2620206/> (lest 24.9.2019).
- Melgaard, Bjarne (2019): Ja, hva handler det egentlig om?, i Maria Pasenau: *Pasenau and the Devil*. Oslo: Eget forlag.
- Mellemstrand, Madeleine (2016): *Elise (16) er verdens yngste moteredaktør*, NRK på nett, 2. mars, [https://www.nrk.no/kultur/elise-\\_16\\_-er-verdens-yngste-moteredaktør-1.12831457](https://www.nrk.no/kultur/elise-_16_-er-verdens-yngste-moteredaktør-1.12831457) (lest 6.12.2018).
- Monkerud, Lars Christian (2019): *Statistikk om visuell kunst i Norge. Status og muligheter*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Munchmuseet i bevegelse (2016): *I'm Every Lesbian – Oslo*, museets nettpresentasjon, <https://munchmuseet.no/en/events/munchmuseet-i-bevegelse-im-every-lesbian-oslo> (lest 4.11.2019).
- Munchmuseet i bevegelse (u.d.): Museets nettpresentasjon, <https://munchmuseet.no/munchmuseet-i-bevegelse> (lest 4.1.2019).
- Mørland, Gerd Elise (2010): Anti-biennalen i Bergen 2010, *Kunstkritikk*, 1.10.2010, <http://www.kunstkritikk.no/kritikk/anti-biennalen-i-bergen-2010/?d=no> (lest 19.10.2018).
- Nango, Joar (2010): Nødvendighetens estetikk, *Ottar* 4(282), s. 31–33.
- Nango, Joar og Silje Figenschou Thoresen (2014): Sámi Self-Sufficiency, *Works that work* 4(1), s. 14–15.
- Nango, Joar og Candice Hopkins (2017): Temporary structures and architecture on the move, *Mousse Contemporary Art Magazine* 58, s. 170–175.

- Nasjonalmuseet (u.d.): *Rameaus nevøer. Sofie Berntsen og Karl Holmquist*, utstillingstekst, <https://www.nasjonalmuseet.no/utstillinger-og-arrangeringer/museet-for-samtidskunst/utstillinger/2014/rameaus-nevoer.-sofie-berntsen-og-karl-holmqvist/> (lest 5.12.18).
- Nergaard, Kjetil (2018): Tromsø, Nordens Berlin?, i *Norsk Kunstårbok 2018*. Oslo: Pax Forlag.
- Nestaas, Kari (2018): Norges mest lovende kunstartalenter. *Kapital*, 22.3.2018, <https://kapital.no/2018/03/norges-mest-lovende-kunstartalenter>
- Novitskova, Katja (2010): *Post-Internet Survival Guide*. Berlin: Revolver.
- Obrist, Hans Ulrich (2017): Foredrag ved OCA, Oslo, se <https://www.oca.no/news/9709/lecture-by-simon-castets-and-hans-ulrich-obrist>
- OCA (u.d.): *Thinking at the edge of the world: Perspectives from the north*, Prosjektnotat, <https://oca.no/programme/notations/thinking-at-the-edge-of-the-world.perspectives-from-the-north.1?lang=no> (lest 26.9.2019).
- Olsson, Tommy (2016): De aller fleste er enige med meg, i *Tromsø*, 14.5.2016. <https://www.itromso.no/nyheter/2016/05/14/De-aller-fleste-er-enig-med-meg-12735755.ece> (lest 17.9.2018).
- Osborne, Peter (2013): *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso Books.
- Patel, Shwetal A., Sunil Manghani og Robert E. D'Souza (2018): Extracts from How to Biennale! (The Manual), i Ronald Kolb og Shwetal A. Patel (red.): *ONCURATING*, 39, juni.
- Pink Cube (u.d): Hjemmeside, <http://pinkcube.no/about/> (lest 20.8.2019).
- Paasche, Marit (red.) (2004): *Norsk Kulturråd og den elektroniske kunsten – evaluering av forsøksperioden og perspektivene fremover*, Notat nr. 58. Oslo: Kulturrådet.
- Ramm, Benedicte (2018): I kunstverdenen er jeg 'nobody' (portrettintervju av Frida Orupabo). *Dagens Næringsliv*, 22. mars.
- Rancière, Jacques (1991 [1987]): *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Rancière, Jacques (2012 [2000]): *Sanselighetens politikk*. Oslo: Cappelen.
- Regjeringen.no (2016): *Etablering av stiftelsen Artica Svalbard*, <https://www.regjeringen.no/no/aktuelt/etablering-av-stiftelsen-artica-svalbard/id2520590/> (lest 18.12.2018).
- Regjeringen.no (2018): *Ny doktorgrad – ph.d. i kunstnerisk utviklingsarbeid*, [www.regjeringen.no/nop/aktuelt/ny-doktorgrad--ph.d.-i-kunstnerisk-utviklingsarbeid/id2583604/](http://www.regjeringen.no/nop/aktuelt/ny-doktorgrad--ph.d.-i-kunstnerisk-utviklingsarbeid/id2583604/) (lest 25.9.2019).
- RogalandKunstsenter.no (2013): *Inngang 2013 Åpen dør*, 17.1.2013, <http://rogalandkunstsenter.no/2013/01/17/inngang-2013-apen-dor/> (lest 30.1.2019).

- Rothman, Roger og Ian Verstegen (red.) (2015): *The Art of the Real. Visual Studies and New Materialisms*. England: Cambridge Scholars Publishing.
- Rubinstein, Raphael (red.) (2006): *Critical Mess: Art Critics on the State of Their Practice*. Lenox, MA: Hard Press Editions.
- Rule, Alix og David Levine (2012): *International Art English. On the Rise—and the Space —of the Art-World Press Release*, Triplecanopy, 30.7.2012, [http://canopycanopycanopy.com/16/international\\_art\\_english](http://canopycanopycanopy.com/16/international_art_english).
- Røssaak, Eivind (2011): Teknikk og dannelselse: Et forsøk på å analysere medieteknikker som en blindflekk innen dannelsesstenkingen, i Bernt Hagtvet og Gorana Ognjenovic (red.): *Dannelselse: Tenkning, modning, refleksjon*. Oslo: Dreyer, s. 363–385.
- Røssaak, Eivind (2013): The Moving Image in the Museum: Real-Time, Technology, and the Spectator's Cut, i Liv Hausken (red.): *Thinking Media Aesthetics: Media Studies, Film Studies and the Arts*. Frankfurt am Main: Peter Lang Academic Research, s. 109–134.
- Røssaak, Eivind (2016): The Performative Archive: New Conceptions of the Archive in Contemporary Theory, Art and New Media Practices, i Helen Grace, Amy Chan Kit-Sze og Wong Kin Yuen (red.): *Technovisuality: Cultural Re-Enchantment and the Experience of Technology*. London: I.B. Tauris, s. 113–132.
- Røssaak, Eivind (2018a): The Emergence of the Curator in Norway: Discourse, Techniques, and the Contemporary, i Knut Ove Eliassen, Jan Fredrik Hovden og Øyvind Prytz (red.): *Contested Qualities: Negotiating Value in Arts and Culture*. Bergen: Fagbokforlaget, s. 127–164.
- Røssaak, Eivind (2018b): Når nasjonens hukommelse digitaliseres: kulturens ubevisste vender tilbake, *Mediehistorisk tidsskrift* 2(30), s. 22–117.
- Røssaak, Eivind (2019): Pre-Cinema, Post-Internet, *Kunstkritikk.no*, 08.04.2019, <https://kunstkritikk.com/pre-cinema-post-internet/> (lest 8.4.2019).
- Røssaak, Eivind (2020, utkommer): Infrastruktur, i Jacob Lund og Ulrik Schmidt: *Medieestetik: En introduktion*. København: Samfundslforlaget.
- Røyseng, Sigrid (2008): *Kunstkritikk. En evaluering*. Oslo: Kulturrådet.
- Sakahàn (2013): *International Indigenous Art*, <https://www.gallery.ca/for-professionals/media/press-releases/sakahàn-international-indigenous-art-0> (lest 20.11.2018).
- Senft, Theresa og Nancy K. Baym (2015): Selfies Introduction – What does the Selfie Say? Investigating a Global Phenomenon, *International Journal of Communication* 9, s. 1599–1606.
- Shah, Dhruvi (2019): *Ending stigma and shame over sanitary pads*, BBC på nett, 31.10.2019, <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-50254560> (lest 4.10.2019).

- Shah, Nishant (2018): The Selfie is as the Selfie does: Three Propositions for the Selfie in the Digital Turn, i: Aileen Blaney og Chinara Shah (red.): *Photography in India: From Archives to Contemporary Practice*, London og New Delhi: Bloomsbury, s. 175–192.
- Sheikh, Simon (2006): *Notes on Institutional Critique*, <http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/en.html> (lest 23.9.2019).
- Sigurdson, Silje (2018): Hva tjener kritikken til? Essay, *Contemporary Art Stavanger*, <https://www.contemporaryartstavanger.no/hva-tjener-kritikken-til/> (lest 24.8.2018).
- Slaatta, Tore (red.) (2018): *Iverksettelse. Fire studier av kunst, autonomi og makt*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Smith, Paul og Carolyn Wilde (red.) (2002): A Companion to Art Theory. Haynes J. Deborah: *Bakhtin and the Visual Arts*. New Jersey: Blackwell Publishing, s. 292–302.
- Snarby, Irene (2010): På vei mot et smaisk kunstmuseum, i *Ottar* 4(282), s. 54–59.
- Solhjell, Dag (2009): *Kunstmuseet som læringsarena. Utvalgt og kommentert oversikt over noe av forskningslitteraturen på formidling i kunstmuseer*. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- Solhjell, Dag (2013): Bergen Assembly og det bergenske kuratoriat, *Kunstforum*, <http://kunstforum.as/2013/11/bergen-assembly-og-det-bergenske-kuratoriat/> (lest 17.10.2018).
- Solhjell, Dag og Jon Øien (2012): *Det norske kunstfeltet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Stien, Hanne Hammer (red.) (2014): *Vit at jeg elsker deg. Om kunst og sted*. Stamsund og Oslo: Orkana Akademisk.
- Storhaug, Hans og Alf Thorsen (1992): *Kunstnerliv i Rogaland, BKFR 1932–1992*, Rogaland Kunstnersenter. Stavanger: Dreyer Bok.
- Stornes, Stanley, Kjøløv Egeland, Harald Stokkeland og Berit Wathne (1992): *Kunstnerliv i Rogaland*. Stavanger: Rogaland Kunstsenter.
- Storvik, Marthe (2018): Vi hermer ikke, *Adresseavisen*, 30.1.2018, <https://trondhjems kunstforening.wordpress.com/2018/01/30/vi-hermer-ikke-adresseavisa/> (lest 8.1.2019).
- Sunnanå, Arnhild (2015): Gratulerer med 150 år i Stavanger, *Stavanger Aftenblad*, 12.2.2015, <https://www.aftenbladet.no/meninger/i/ROR50/gratulerer-med-150-aar-i-stavanger> (lest 6.8.2018).
- Sunnanå, Arnhild (2018): Etter hundre år var Stavanger igjen i fokus i «San Franciscos Eiffeltårn», *Stavanger Aftenblad*, 30.1.2018, <https://www.aftenbladet.no/meninger/debatt/i/J1EK96/etter-hundre-aar-var-stavanger-igjen-i-fokus-i-san-franciscos-eiffeltaarn> (lest 12.8.2018).

- Szefer Karlsen, Anne (2009): *Lokalisert / Localised*. Bergen: Ctrl+Z Publishing.
- Sørlid, Henrik og Camilla Fagerli (2016): Sensasjonen Kunst-Karlsson, *i Tromsø*, 27.5.2016, <https://www.itromso.no/meninger/2016/05/27/%C2%ABSensasjonen-Kunst-Karlsson%C2%BB-12801421.ece> (lest 17.9.2018).
- Tenvik, Constance (2016): *Buffeen*. Oslo: Forlaget Fanfare.
- Tenvik, Constance (2017): *Look Book*. Berlin: Lord Jim Publishing.
- Tiidenberg, Katrin (2018): *Selfies: Why We Love (and Hate) Them*. Bingley: Emerald Publishing.
- Tinnell, John (2015): Grammatization: Bernard Stiegler's Theory of Writing and Technology, *Computers and Composition* 37, september 2015, s. 132–146.
- Tveita, Anne Therese (2018): Best på egne premisser, *Stavanger Aftenblad*, 11.5.2018, <https://www.aftenbladet.no/kultur/i/1kGk3W/best-paa-egne-premisses> (lest 8.1.2019).
- Ulekleiv, Line (2017): Fancy rustning med patos, *Klassekampen*, 26.12.2017.
- Ulekleiv, Line (2018): Kavalkade uten konsekvens, *Klassekampen*, 28.2.2018.
- Ustvedt, Øystein (2011): *Ny norsk kunst etter 1990*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Ustvedt, Øystein (2018): *Innlegg fra Øystein Ustvedt*, 26.10.2018, <http://www.kunstkritikk.no/kommentar/kunst-og-kolonialitet/> (lest 7.1.2019).
- Vassenden, Anders og Nils Asle Bergsgard (2011): *Et skritt tilbake. En sosiologisk studie av unge kunstnere med innvandrerbakgrunn*. Oslo: Kulturrådet.
- Veiteberg, Jorunn (2017): *Kunstnardrivne visningsrom. Årestader for ny kunst*. Oslo: Kulturrådet.
- Veiteberg, Jorunn (2019): *Å samla kunst. Samlingsutvikling ved norske kunstmuseum på 2010-talet*. Oslo: Kulturrådet.
- Vincent, Mosco (2017): *Becoming Digital: Towards a Post-Internet Society*. Bingley: Emerald Publishing.
- Voorhies, James (2017): *Beyond Objecthood. The Exhibition as a Critical Form since 1968*. Cambridge, Massachusetts og London, England: The MIT Press.
- Wiggers, Namita Gupta (2018): Duodji as part of philosophy and cosmology as part of philosophy and cosmology, *Kunsthåndverk* 148(38), s. 20–31.
- Windingstad, Astrid Helen (2018): Intervju: Line Anda Dalmar, *Contemporary Art Stavanger*, <https://www.contemporaryartstavanger.no/intervju-line-anda-dalmar/> (lest 28.8.2018).
- Wiström, Annika (red.) (2015): *Festivalen som ikke ville synke. Kunstfestivalen i Lofoten 1991–2013*. Svolvær: Nordnorsk kunstnersenter.



## LITTERATURLISTE

- Wold, Helge A. (1994): Evig eies kun det tapte, i Drivenes, i Einar-Arne, Marit Anne Hauan og Helga A. Wold (red.): *Nordnorsk kulturhistorie: Det mangfoldige folket*, Bind 2. Oslo: Gyldendal norsk forlag, s. 438–451.
- Wu, Mali og Francesco Manacorda (2018): *Taipei Biennial 2018. Statements*, <https://www.e-flux.com/announcements/178397/taipei-biennial-2018post-nature/> (lest 28.8.2018).
- Øvstebø, Solveig (2010): Foreword, i *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Bergen: Hatje Cantz/Bergen Kunsthall.
- Aamold, Svein, Elin Haugdal og Ulla Angkjær Jørgensen (red.) (2017): *Sámi Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Aaserud, Anne (2006): Et kunstmuseum for Nord-Norge. Nordnorsk kunstmuseum 1985–2005, *Kunst og kultur* 2(89), s. 75–84.

# Intervjulistte

---

- Dalmar, Line Anda, kunstner, 29.6.2018.
- Dahlstrøm, Audhild, kunstner og tidligere direktør av Artica Svalbard, 5.10.2018.
- Eggesbø, John Øivind, rektor Kunstsolen i Rogaland, 12.9.2018.
- Haraldseth, Geir, på tidspunktet for intervjuet daglig leder ved Rogaland Kunstsenter, 24.8.2018.
- Kvame, Ingeborg, kunstner og leder i Bildende Kunstneres Forening Rogaland, 5.9.2018.
- Methi, Hilde, kurator, 12.9.2018.
- Mugaas, Hanne, kurator og på tidspunktet for intervjuet daglig leder Kunsthall Stavanger, 4.9.2018.
- Nango, Joar, kunstner, 27.6.2018 og 1.10.2018.
- O'Donnell, Natalie Tominga Hope, kurator på Munchmuseet, 13.9.2018.
- Orupabo, Frida, kunstner, 12.11.2018.
- Pasenau, Maria, kunstner, 1.9.2018.
- Sigurdson, Silje, kunsthistoriker og kunstformidler i KUNZT, 23.8.2018.
- Szefer Karlsen, Anne, på tidspunktet for intervjuet Head of Research for Bergen Assembly og førsteamanuensis i kuratorpraksis ved fakultet for kunst, musikk og design ved Universitetet i Bergen, 3.10.2018.
- Tenvik, Constance, kunstner, 10.10.2018.
- Thuestad, Haakon, på tidspunktet for intervjuet daglig leder Bergen Assembly, 3.10.2018.
- Ueland, Hanne Beate, avdelingsdirektør Stavanger Kunstmuseum, 23.8.2018.
- Vister, Elin Már Øyen, kunstner, 21.10.2018.
- Aanestad, Margrethe og Melberg, Elin, kunstnere og på tiden for intervjuet driftere av Prosjektrom Normanns, 10.9.2018.

# Illustrasjonsliste / Bildekreditering

---

- 44 Skjermdump fra Instagram, 2016. © Frida Orupabo.
- 45 Skjermdump fra Instagram, 2016. © Frida Orupabo.
- 46 *Untitled*, 2017. © Frida Orupabo. Foto: Vegard Kleven, © Kunstnernes Hus.
- 55 *Untitled*, 2018. © Frida Orupabo. Foto: Carl Henrik Tillberg, © Galerie Nordenhake.
- 63 *Member of Crewteenz*, 2016. © Maria Pasenau. Foto: Frode Larsen, © Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- 66 Skjermdump fra Instagram, 2018. © Maria Pasenau.
- 67 Skjermdump fra Instagram, 2018. © Maria Pasenau.
- 78 Stillbilde fra filmen *Soft Armour (16:35)*, 2017. © Constance Tenvik. Foto: © Marte Vold. Steadycam-operatør: Stig Indrebø. Deltagende: Jenny Hval, Hans Petter Blad, Katharina Barbosa, Jon Erling Tenvik, Julie Askildsen, Benedicte Bølling, Bror August, Benjamin Barron, Murshid M. Ali, Vandad Darakhshanfar, Kristoffer Lundin, Jakob Steinmo og Bjørnar Pedersen. Assistent: Ingeborg Røsberg. Kostymer basert på Tenviks design: Tessel Brühl. Musikk og lydspor: Jenny Hval.
- 79 Installasjonsbilde fra *Helpless as Turtles*, 2018. © Constance Tenvik. Foto: © Jan Inge Haga. Foto, *Soft Armour* (i bakgrunnen): © Marte Vold.
- 80 Installasjonsbilde fra *Helpless as Turtles*, 2018. © Constance Tenvik. Foto: © Jan Inge Haga.
- 92 *Land and Language*, 2010. Musikkarkiv, mixtape, 20 min video, DJ-set © Joar Nango. Foto: © Tanya Busse.
- 92 *European Everything*, 2017. © Joar Nango. Foto: © Tanya Busse.
- 92 *Girjegompiprosjektet*, 2018. © Joar Nango. Foto: © Tanya Busse.
- 106 Installasjonsbilde fra *Andre premisser*, 2018. Hilde Frantzen av © Line Anda Dalmar. Foto: © Line Anda Dalmar.

- 107 Installasjonsbilde fra *Andre premisser*, 2018. Fra venstre: Nina Bang Larsen av © Line Anda Dalmar, Nina Bang Larsen av © Kristin Velle-George, Line Anda Dalmar av © Line Anda Dalmar, og Kristin Velle-George av © Kristin Velle-George. Foto: © Line Anda Dalmar.
- 109 *Skogsmonologer*, 2018. © Line Anda Dalmar. Foto: © Harald Sævareid.
- 122 *Words and Years*, 2010–2016. © Toril Johannessen. Foto: © Toril Johannessen.
- 124 Fra konferansen *Tanker fra verdens ytterkant*, arrangert av OCA i samarbeid med Nordnorsk Kunstmuseum på Kunsthall Svalbard, 2016. Foto: © Herman Dreyer, OCA.
- 126 *The Living Land – Below as Above*, Dark Ecology, 2015. © Margrethe Iren Pettersen. Foto: © Michael Miller.
- 130 *Secret Chamber*, Dark Ecology, 2014 Foto: © Konstantin Guz.
- 132 *Røst AiR og fellesverksted*, Skomvær Fyrstasjon. Foto: Nell May, © Røst AiR.
- 141 *Fuki Hamada på verkstedet til Artica Svalbard*. Foto: © Dagmara Wojtanowicz.
- 144 *Pile o' Sápmi*, 2017. © Máret Anne Sara/BONO, 2020. Foto: © Per Heimly.
- 148 *Boblen, Please accept from me this unpretentious bouquet of very early-blooming parentheses: (((O)))*, 2016. © Ingeborg Kvame, Line Anda Dalmar, Tove Kommedal og Mora Orstad Hansen. Kuppelkupp, ved Stavanger kunstmuseum. Foto: © Ingvild Melberg Eikeland.
- 152 Bilde fra installasjonen *Refúgio*, fra Afetosynthesis, 2017. © Maria Nepomuceno. Stavanger kunstmuseum, MUST. Foto: © Marie von Krogh.
- 153 Bilde fra *performance av Hanne Lippard*, kuratert av Hanne Mugaas, Kunsthall Stavanger, på Coast Contemporary, 2017. Foto: Laimonas Puisys, © Coast Contemporary.
- 160 *Eternal VI*, 2018. I front The Nature Collection I, 2018. © Margrethe Aanestad. Frail Mighty, Kunsthall Stavanger. Foto: © Jan Inge Haga.
- 162 *Gudinnen som kommer opp av fjellet, Den som eter natur og driter kultur og FjellFitta/Gruveinngang*, 2018. © Odd Sama. Foto: © Arnhild Sunnanå.
- 172 Skjermdump frå YouTube-video #34 *Fullstendig starstruck med Marina Abramovic (4:57)*, 2017. Foto: © Silje Sigurdson/Kunzt.
- 180 *U.T. Tromsø-Norwegen*, 2015. © Sofie Berntsen/BONO, 2020 Foto: © Kjell Ove Storvik, KORO.
- 183 *Bevæpningsangst*, 2016. © Karl Karlsson. Foto: © Humle Rosenkvist.
- 188 *Debatt på Kurant visningssted*, 2016. Foto: © Humle Rosenkvist.
- 193 Fra konferansen *Spaces for Art in Oslo, Prosjekt i Gamlebyen – PiG (1994) Revisited*, 2016. Foto: Ove Kvavik, © Munchmuseet.

- 196 Fra lydinstallasjonen *Rats – byens hemmelige lydlandskap*, 2017. © Jana Winderen. Del av Munchmuseet i bevegelse/Ny Musikk. Foto: © Anne Valeur.
- 198 Skjermdump fra *I'm Every Lesbian*, 2016. © Sam Hultin. Del av Munchmuseet i bevegelse.
- 206 *WITHIN II*. © Tarek Atoui. Bergen Assembly 2016. Thor Brødreskift, © Bergen Assembly.
- 207 *As Ghosts Speak ... How Are They Heard? – The TEXSTgroup*. Belgien, Bergen Assembly 2019. Foto: Jonas Bostrøm, © Bergen Assembly.
- 211 *The Parliament of Bodies: The Parliament of Witches*. Bergen Assembly 2019. Foto: Thor Brødreskift, © Bergen Assembly.
- 212 *The Parliament of Bodies: The Impossible Parliaments*. Bergen Assembly 2019. Foto: Jonas Bostrøm, © Bergen Assembly.
- 213 *Bilde fra Spørsmålsskolen*. Bergen Assembly 2019. Foto: Stacy Brafield, © Bergen Assembly.
- 233 Nedmontering av *Sigøynerpiken* som del av Pedro G. Romero og María Garcías prosjekt *Political parties*. © Charles Roka/Situationist International /Raisa «Raya» Bielenberg og Tore-Jarl Bielenberg/Gypsy Legacy. Bergen Assembly 2019. Foto: Thor Brødreskift, © Bergen Assembly.
- 234 Innpakking av *Sigøynerpiken* som del av Pedro G. Romero og María Garcías prosjekt *Political parties*. © Charles Roka/Situationist International /Raisa «Raya» Bielenberg og Tore-Jarl Bielenberg/Gypsy Legacy. Bergen Assembly 2019. Foto: Thor Brødreskift, © Bergen Assembly.

*Kunst som deling, delingens kunst* drøfter nye tendenser og samarbeidsformer i det visuelle samtidskunstfeltet i Norge. Forfatterne analyserer et utvalg kunstneriske produksjons- og formidlingspraksiser, nettverk og samarbeid som har gjort seg gjeldende etter 2010.

Horisontalitet, globalisering, digitalisering, «instagrammatikk» og flerstemmighet er sentrale stikkord i analysene.

I boken omtales spesielt de kunstneriske praksisene til Frida Orupabo, Constance Tenvik, Joar Nango, Line Anda Dalmar og Maria Pasenau, i tillegg til nye former for samarbeid og nettverk i to geografiske nedslagsfelt, henholdsvis på kunstscenene i Stavanger, og i Nord-Norge, Sápmi, og på Svalbard. Forfatterne ser nærmere på triennalen Bergen Assembly, på videobloggen KUNZT, og på en samling kunsthendelser som fant sted ved Kurant visningssted i Tromsø i 2016 der formidling av og språk for kunst stod sentralt. Som eksempel på en samtidig kuratorpraksis drøftes storsatsingen «Munchmuseet i bevegelse» og Natalie Tominga Hope O'Donnells praksis knyttet til denne.

Boken bygger på et forskningsprosjekt initiert og finansiert av Norsk kulturråd.



KULTURRÅDET  
Arts Council  
Norway

i samarbeid med Fagbokforlaget



FAGBOKFORLAGET

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

ISBN 978-82-450-3365-6



9 788245 033656