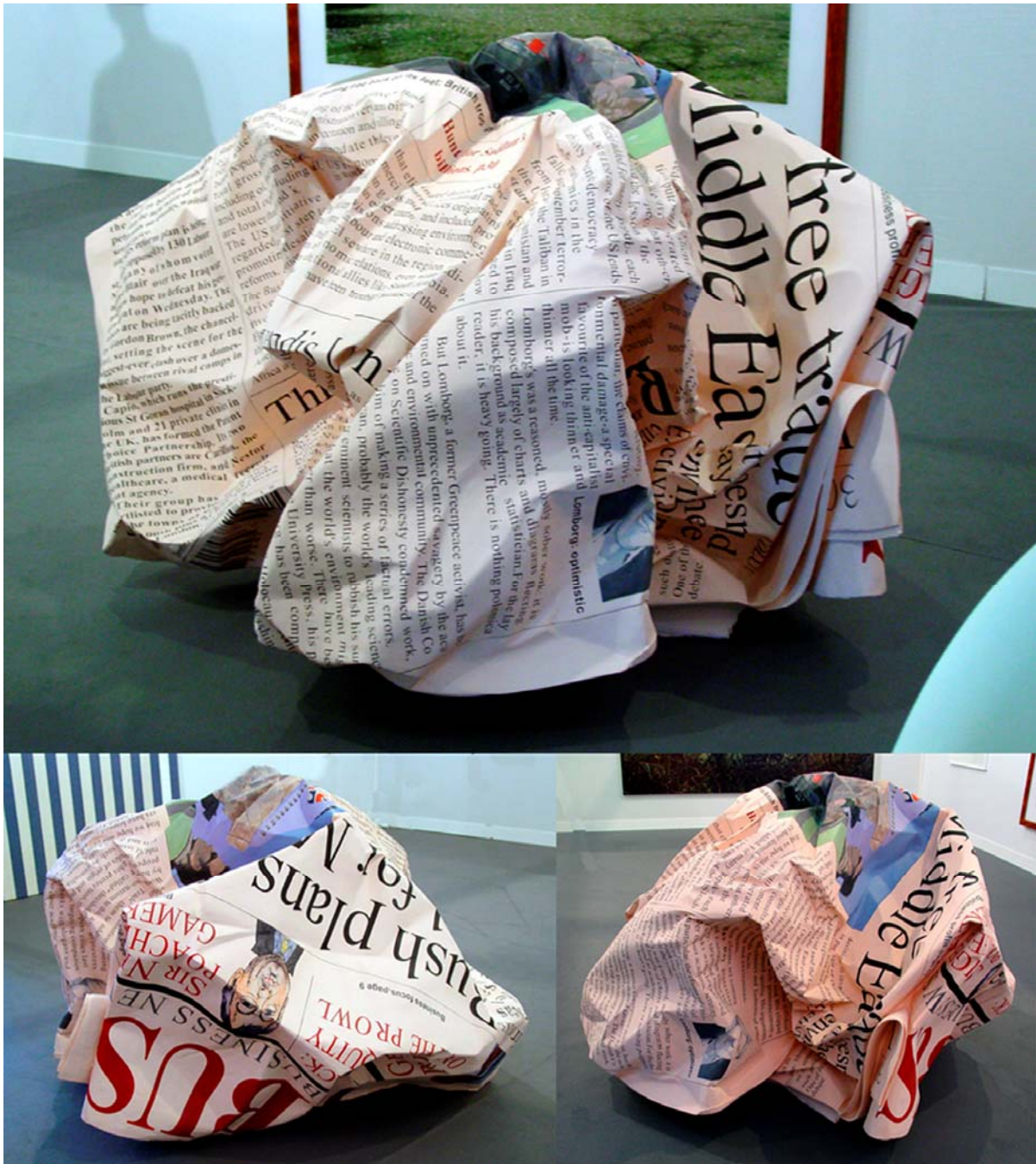


# Ensom, forvirret og redd

En studie av endrede vilkår for norske kunstkritikere  
i journalistikken og kunsten.



Ragnhild Fjellro  
Masteroppgave i journalistikk, Master of Arts  
Institutt for medier og kommunikasjon  
Universitetet i Oslo  
Høsten 2007



## **Sammendrag**

Siden våren 2004 har blant annet nettstedet KUNSTKRITIKK.NO publisert flere kunstkritikker med en subjektiv fortellerstemme, ofte med fokus på kritikersubjektet selv, og i et språk med skjønnlitterære ambisjoner. Denne studien tar sikte på å sjangerbestemme denne formen for kritikk, med utgangspunkt i skribenten og kunstneren Tommy Olssons tekster. Gjennom komparative tekstanalyser plasseres de også i forhold til kunstkritikk skrevet av toneangivende kunstkritikere i dagspressen. Både sjangerbestemmelsene og tekstanalysene, som i hovedsak benytter metodisk verktøy fra Norman Faircloughs kritiske diskursanalyse, avdekker at enhver kunstkritisk tekst vanskelig lar seg kategorisere i én samlende kunstkritikksjanger. Det er likevel visse fellestrekk ved dagspressens kunstkritikker, som den subjektivt orienterte kunstkritikken skiller seg fra. Dagspressens kunstkritikere som i hovedsak skjuler sitt subjekt både bak en akademisk forsiktighetsdiskurs og en tildels autoritativ retorikk, skiller seg fra Olssons dramaturgiske oppbygning i scener, og en eksplisitt narrasjon med en subjektiv, selvutleverende forteller som ofte fremstår både som paranoid, forvirret og ikke minst som en aktiv deltager i sine egne kritikktekster. Olssons tekster kan slik betegnes som *gonzokritikk*. Med bakgrunn i intervjuer av sju norske kunstkritikere og tre andre aktører i kunstinstitusjonen foreslås det flere mulige forklaringer på endringstendensene Olsson her betraktes som representant for. Hovedargumentet er at kunstkritikken i tillegg til å bli stadig mer marginalisert i pressen, også er i ferd med å utspille sin legitimitet som relevant meningsproduksjon på kunstscenen. Det har blant annet sammenheng med vilkårene kritikken – og kritikeren – gis i dagspressens redaksjoner, i tillegg til maktforskyvninger på kunstscenen og endringer i kunsten selv.

## **Abstract**

Since the spring 2004 the web site KUNSTKRITIKK.NO, among others, have published several art critics that utilises a subjective narrative voice, often with a strong focus on the critic's subject, and in a language that carries literary ambitions. This study aims to determine the genre for these types of critics. This is done through an investigation of texts written by Tommy Olsson, who is both an artist and a writer. Through comparative text interpretation it is shown how his texts appear in relation to leading art critics in the daily press. Both the determination of genre and the text analysis, which mainly utilises method tools from Norman Fairclough's critical discourse analysis, reveal that any written art critic is resistant to being categorised into one coherent body of art critic tradition/genre. However, there are certain common traits to be found among the art critics in the daily press, which the subjective oriented art critic differ from. The traditional art critics in the daily press, will normally abate his or hers subjective voice, hidden behind an academic discourse of caution and partly an authoritative rhetoric. This differ from Olsson's narrative structure in scenes, and an explicit narration with a subjective, self revealing narrator who not seldom appears paranoid, confused and certainly as an active participant in his own text. Hence Olsson's texts can by all means be read as gonzo critics. In a variety of interviews by seven Norwegian art critics and three other actors in the art institution, different suggestions is made to find explanations for these changes. The main argument shown is that the art critic, in addition to be more and more marginalised in the press, also is about to loose its legitimacy as a producer of meaning with relevance on the arts. It's clearly connected with the conditions, for both the critic itself and the critics, given in the editorial office, in addition to the shift in power found on the scene and changes in art as such.



**Det er flere å takke når jeg nå forlater denne historien.**

Takk til mine informanter for å sette av så mye tid og så sjenerøst dele sine erfaringer med meg; Lotte Sandberg, Marit Paasche, Tommy Olsson, Trond Borgen, Harald Flor, Jon Refsdal Moe, Anders Eiebakke, Erik Steen, Espen Ryvarden og Steinar Gjessing.

Takk til alle dere som har gitt meg dokumentasjon og innspill; Alf van der Hagen, Kjetil Nergaard, Liv Skotheim, Åsmund Ådnøy, Randi N. Lium, Trude Mathiesen, Janne Leithe, Hanne Beate Ueland, Hege Duckert, Eva Akerbæk, Atle Faye, Asle R. Olsen, Arne Jensen, Anne Folke og Andreas Bakke Foss.

Takk til min hovedveileder, førsteamanuensis Harald Hornmoen, ved avdeling for journalistikk på Høgskolen i Oslo, og min biveileder i Stockholm, filosof Sven-Olov Wallenstein, sjefredaktør for det kunstkritiske tidsskriftet SITE magazine, foreleser ved Södertörns högskola og forsker ved Kungliga Tekniska Högskolan i Stockholm.

Takk til Jørgen for din innsikt og din tillit. Takk til min klokeste, allerkjæreste Anne for å tro på meg – alltid. Takk til Kyrre og Lisa for å si så ofte ja. Takk til Maren og Arnte for å aldri riktig klare å slutte å røyke. Takk til Karokline, Erlend, TJ, Kaare, Knut Are, L.Audun – og resten av IMKs aller, aller, aller kuleste; en lunsj med dere, og siden dø! Takk til mamma for å elske meg uansett hvordan dette går, og takk til Dag, for å tro på sannheten. Du er fantaztisk. I dag, og i morgen.

Og kjære, kjære Klausen min, som har lært meg det viktigste av alt, og gjør det ennå. Denne er til deg!

Oslo, 11/11, 2007  
Ragnhild Fjellro



Til Klaus.





## **INNHOLD**

<b>TEGN TIL ENDRING I KUNSTKRITIKKEN</b>	<b>side 10</b>
- en introduksjon	
<b>1. Å FANGE ENDRINGER I TEKST OG PRAKSIS</b>	<b>side 16</b>
- et kapittel om det metodiske og teoretiske rammeverket for studien	
<b>2. NÅR KUNSTEN BLIR EN TILSTAND</b>	<b>side 31</b>
- et kapittel om kunstkritikk som sjanger og eksempel	
<b>3. TABLOIDISERING AV KUNSTKRITIKK</b>	<b>side 45</b>
- et kapittel om dagspressens desking av kunstkritiske tekster	
<b>4. FILTER FOR KUNST OG OPPLEVELSER</b>	<b>side 58</b>
- et kapittel om kritikersubjektets persona i kunstkritisk tekst	
<b>5. SUBJEKT I EN SAMMENHENG</b>	<b>side 73</b>
- et kapittel om doxa avdekket gjennom komparative tekstanalyser	
<b>6. BAKERST PÅ VINDUSREKKA</b>	<b>side 91</b>
- et kapittel om kunstkritikkens diskursive praksis	
<b>7. ENSOM, FORVIRRET OG REDD</b>	<b>side 102</b>
- et kapittel om kunstkritikkens sosiokulturelle praksis	
Litteraturliste	side 117
Appendiks	side 121



## TEGN TIL ENDRING I KUNSTKRITIKKEN

- en introduksjon

18. mars 2004. På Kunstnernes Hus åpner årets Carnegie Art Award (CAA)<sup>1</sup>. Dagen etter publiserer KUNSTKRITIKK.NO<sup>2</sup> Tommy Olssons kritikk av utstillingen. Den har tittelen «Jag är ensam, förvirrad och rädd, jag fryser och gråtattackerna kommer med allt kortare intervaller». Teksten har bare et overfladisk snev av en kritisk bedømming av utstillingens kunstverk, snarere retter han skytset mot «kunstmiljøet» og kapitalsterke krefter i kunsten. Dramaturgien ligner mer på featurereportasjen enn kommentaren, med et språk som demonstrerer skjønnlitterære ambisjoner. Men det mest forbløffende ved kritikken er at tematikken i det store og hele ikke dreier seg om kunsten, men om Tommy Olsson selv. Hvor bortkommen, sliten og aggressiv han følte seg under åpningen, hvordan han helte ned gratis vin i håp om at det skulle bli bedre, hvordan han til sist drakk seg så full og sanseløs at bordet på Lorry slo ham hardt i hodet, og til slutt hvordan bondeangeren herjet ham dagen derpå. Ikke engang i åpningen av teksten antydes det at han er en kunstkritiker som er invitert i kraft av å skulle bedømme de utstilte verkene. Der skildrer han heller en diskusjon om hvorvidt det var Paul McCartney eller John Lennon som skrev låta *Helter Skelter*.

### Mottagelsen av et sjangerbrudd

Hva gjør det mulig å publisere en slik tekst under vignetten *kunstkritikk* i dag? Det var ett av spørsmålene jeg stilte meg selv da jeg første gang leste Olssons kritikk fra Kunstnernes Hus den våren. Teksten både forvirret og engasjerte meg. Forvirret, fordi jeg aldri tidligere hadde

---

<sup>1</sup> Carnegie Art Award er en av verdens største kunstpriser, med til sammen 2,1 millioner svenske kroner som fordeles på fire nordiske samtidskunstnere. Fra 1998 til 2004 arrangerte den nordiske investeringsbanken Carnegie sine prisutdelinger årlig, men fra 2004 har de redusert visingene til annethvert år, og doblet beløpene. Vinnerne plukkes ut av en særdeles kompetent jury med medlemmer fra alle de nordiske landene. Leder av juryen er Lars Nittve, direktør ved Moderna Museet i Stockholm. Fra Norge sitter kunsthistoriker Ina Bom. (Lest på [www.carnegieartaward.com](http://www.carnegieartaward.com) og [www.carnegie.no](http://www.carnegie.no) 09.05.07.)

<sup>2</sup> KUNSTKRITIKK.NO startet i 2003 på initiativ fra Norsk kritikerlag. Nettstedets mål var å få mer kvalifisert kunstkritikk, rekruttere nye kritikere og bidra til en utvikling av det kunstkritiske språket. I tillegg til å publisere «anmeldelser, kommentarer og mer eksperimenterende tekster, samt en «aktueltspalte», har de skapt en virtuell arena for debatter der debattanter kan publisere kommentarer til tekster. Slike debattinnlegg og kommentarer blir ikke forhåndsredigert av redaksjonen, men innlegg «som på forskjellig vis bryter med god presseskikk, vil bli fjernet så fort som mulig» (Lest på <http://kunstkritikk.no/about>, 9.5.07).

lest en kunstkritisk tekst som markerte et så tydelig brudd med alle kunstkritikker jeg hadde lest før, både i form og innhold. Engasjerte, fordi jeg for en sjelden gangs skyld *opplevde* noe, *følte* og *erfarte* noe i møte med en kunstkritikk. Og det var noe mer enn den distanserte, intellektuelt teoretiserende stimuleringen av egen kunstinteresse andre kritikker tidligere hadde gitt meg. Olssons tekst *virket* på meg. Som om han traff der den genuine opplevelsen av et godt kunstverk treffer meg – i skjæringspunktet mellom det sanselige og mentalt erfarte. I hjertet av det rommet der vesentlige erkjennelser oppstår. Jeg var antagelig ikke alene om å oppleve Olssons tekst på den måten, men debatten som fulgte på KUNSTKRITIKK.NO skulle snart avdekke et kor av kritiske stemmer, både til Olssons tekst – og persona.

23. mars 2004. Etter at to lesere har publisert kommentarer til spørsmålet om hvem som skrev *Helter Skelter* nærmest umiddelbart, er det blitt stille. Den fjerde dagen våger noen seg fram med sin skuffelse: «Jeg var på jakt etter innsikt om utstillingen [...] men det druknet i all den selvopptatte teksten rundt», skriver direktøren i Bildende kunstneres hjelpefond, Anniken Thorsen<sup>3</sup> (KUNSTKRITIKK.NO, 23.03.04), før andre kritiske innlegg postes. Snart starter kunstsosiolog Dag Solhjell (ibid 24.03.04) en debatt om hvorvidt Tommy Olsson som billedkunstner og kurator er inhabil som kritiker, og etterlyser en prioritering av uavhengig kritikk, som ikke opprettholder et system der kunstnere kan kritisere hverandre, samtidig som de kan ha andre sentrale verv og stillinger i kunstlivet. Flere kaster seg inn i debatten, blant andre tidligere kunstkritiker og kunstner Anders Eiebakke som påpeker at det ikke er «systemer», men enkeltindivider som skriver kritikk (ibid 25.03.04). Samme dag proklamerer kunstkritiker og teaterviter Jon Refsdal Moe at enhver kritiker også er en kunstner i kraft av å være en «autonom meningsprodusent på det estetiske felt, slik enhver kunstner også er kritiker: kommentator til samtidskunstdiskursen. Forskjellen er mediet» (ibid). Kjetil Røed er kunstkritiker, men betrakter derimot ikke seg selv som kunstner. Likefullt mener han at man trenger kritikere «som er både-og eller hverken-eller. Kall oss nomader» (ibid). Han legger vekt på at enhver diskurs styres av koder og «regler» for hvordan kunst skal leses eller produseres, og at en manglende innsikt om disse kan få frem perspektiver man ellers ikke ville sett. Slik lanserer han et inkluderende argument, som både ønsker den antatt kunnskapsrike, konservative og kompliserende kunstkritikeren, og den antatt mindre kunnskapsrike, eksperimenterende og naive kritikkstemmen velkommen til kunstscenen. Men Røed konkretiserer verken hva kunstkritikkdiskursens koder og «regler» består i eller hva eventuelle nye perspektiver kan være.

---

<sup>3</sup> I 2004 kunne man oppgi hvilket navn man ville på KUNSTKRITIKK.NO når man skrev debattinnlegg. Det er derfor ikke hundre prosent sikkert at de som skrev innlegg, faktisk var den de påsto å være. Ikke desto mindre er det sannsynlig at de er den de sier at de er, siden ingen i ettertid har protestert på debattantenes oppgitte identitet. Både kritikkteksten, og hele diskusjonstråden er å finne på <http://kunstkritikk.no/article/7020>, lest 9.5.2007

## Et ubesvart spørsmål om identitet

Denne debatten demonstrerte en grunnleggende usikkerhet rundt hvilken rolle kunstkritikeren skal fylle, og hva som skal prege kunstkritikken. Skal kunstkritikeren være en sosialt isolert karakter, som står «venneløs» utenfor ethvert kunstfaglig nettverk og objektivt betrakter, bedømmer og formidler kunst? Eller er hun heller som en kunstner å regne? Er han en nomade influert av et virvar av koder, men med kompetanse god nok til å foreta en fyllestgjørende og gyldig avkodning av kunstverk til enhver tid, i enhver sammenheng? Og hvilket språk skal hun snakke? Det akademiske, eller det poetiske? Det naive, det desillusjonerte eller det modne? Sagt på en annen måte: Hva vil det si å virke som kunstkritiker i dag? Spørsmålene ble aktualisert i 2004, men debatten fikk verken noen løsning eller noe endelikt i kjølvannet av Olssons CAA-kritikk. Snarere tvert imot.

## Et oppfølgingsspørsmål via form

6. mars 2007. Under tittelen «Opprør som mainstream»<sup>4</sup> kritiserer Jørgen Lund, kunsthistoriker ved Universitetet i Bergen, det han oppfatter som «en ny tendens i norsk kunstkritikk» som omfatter «et nytt tilskudd, en skrivemåte [og] holdning som danner et alternativ til de kritikere som har preget de store dagsavisene». Grunnleggeren av denne nye «standard» er Tommy Olsson, som ifølge Lund har dannet skole, Olsson-skolen, for en ny generasjon «annerledeskritikere». Han gir oss to eksempler. Grethe Melby<sup>5</sup> er «mer pratsom, omfangsrik og omtrentlig enn det man stengt tatt kan forstå som kunstkritikk» der det «selvbiografiske momentet, det skrivende jeg, er dominerende». Lund innrømmer mer teoretisering hva gjelder Erlend Hammers<sup>6</sup> kritikker, men kritiserer ham likevel for hans «forsøk på litterære, biografiske eksperimenter med et slags impresjonistisk preg». Lund inntar barrikadene for å beskytte den autonome kunsten som tradisjon og dens posisjon som samfunnsinstitusjon, ved å gå til angrep på det som truer den, nemlig «annerledeskritikken» - som retter fokus mot *kritikersubjektet* framfor *kritikerobjektet*. Lunds innlegg utløser et skred av motinnlegg som også får resonans inn i musikkkritikken<sup>7</sup>. Men hva impliserer Lunds motsetning mellom det konvensjonelle, kunstfaglige *akademia*, og det «rølpete [...] litterære, performative og selvbiografisk pregede skriveri»? Lund forutsetter en motsetning mellom *teoretisk* og *litterær*, hvilket også betyr en motsetning mellom *akademia* og *presse*, siden

<sup>4</sup> Kronikken ble først publisert på KUNSTKRITIKK.NO, sist lest på <http://kunstkritikk.no/article/14929> den 19.10.07. Den 9. mars kom den også på trykk i Morgenbladet, og senere i Norske Billedkunstners tidsskrift Billedkunst. Den er basert seg på Lunds artikkel «Krisens mulighet», Kunstjournalen B-Post, 1:06.

<sup>5</sup> Grethe Melby er medieveiter fra Universitetet i Bergen, med bakgrunn fra skrivekunstakademiet i Hordaland. Hun har virket både som teaterprodusent, prosjektkoordinator, kritiker og journalist. Kilde: <http://kunstkritikk.no/author/303>, lest 16.10.2007.

<sup>6</sup> Erlend Hammer, stipendiat i kunsthistorie ved Universitetet i Bergen. Kritiker på KUNSTKRITIKK.NO og i Billedkunst. Han er også kurator for ulike kunstprosjekter. Kilde: [http://www.hf.uib.no/i/ikk/ny\\_kh/ansatt\\_ErlendHammer.shtml](http://www.hf.uib.no/i/ikk/ny_kh/ansatt_ErlendHammer.shtml), lest 16.10.2007.

<sup>7</sup> Det finnes flere eksempler på kritikk formidlet i et skjønnlitterært språk, som fokuserer på kritikere sine subjektive oppfatninger gjennom (poetiske) skildringer av egen kunstopplevelse, framfor resonnementer og vurderinger basert på teori også innen andre kunstformer. To eksempler er musikkritikeren Svein Egil Hatlevik, som blant annet skrev anmeldelsen av Turboneggers *Retox* publisert i Morgenbladet 15.07.2007, og flere av Klassekampens Nils-Øivind Haagensens musikk- og litteraturanmeldelser.

Lund kobler «annerledeskritikken» til «et tabloid nyhetskriterium» (Lund, 06.03.07). Men denne koblingen er ikke nødvendigvis så opplagt eller entydig som Lund beskriver den.

### **Subjekt framfor objekt**

En overfladisk lesning av kunstkritikker både i dagspressen, ukeavisene og på nettet, skaper en antakelse om at det, i det minste fra akademisk hold, foreligger en forventning til kunstkritikere om at de skal utelate seg selv i tekstene og fremelske en kunstteoretisk retorikk der teksten med sitt fravær av et synlig subjekt og sin relativt svake modalitet skal fremstå som objektiv og nøytral. Man kan tenke seg at tekstene slik skal gi skinn av autoritet basert på bred kunstfaglig kompetanse, en autoritet som opprettholder og legitimerer både kunstkritikken og kunstkritikerens posisjon i kulturoffentligheten, i tillegg til å være den instansen som *tar kunsten seriøst*. Men er denne formen for kunstkritikk måten å ta kunsten i dag seriøst på?

Min oppfatning er at kunstkritikeren både innenfor pressen, kunstinstitusjonen og i forhold til kunsten selv har havnet i en bakevje. En bakevje der det oppstår forvirring og usikkerhet om hva som er kunstkritikerens legitime rolleforventninger i en virkelighet der eskaleringen av nye kunstarter, medier og antall kunstnere er påtagelig. I møtet med endringene i kunsten opplever den tradisjonelle kunstkritikken store utfordringer siden dens formmessige konvensjoner legger begrensninger på hva som kan formidles om den nye kunsten. Det gjelder også i forhold til hvem som oppleves som modelleser for de kunstkritiske tekstene. Formidlet gjennom en deskriptiv, resonnerende bedømming, taper kunstkritikken terreng i forhold til nye generasjoner av kunstinteresserte. Min mening er også at den konvensjonelle kunstkritikken i dag møter store utfordringer i forhold til makt og påvirkning på en kunstinstitusjon i endring. Det skiller seg skarpt fra den kunsthistoriske epoken betegnet som modernisme. Modernismen strekker seg tilbake til ca. 1940, og anerkjente kritikere som Clement Greenberg (1909-1994) og Michael Fried (f. 1939) kan tjene som selve eksemplene på perioden, i det minste i kunsthistoriker og modernisme-spesialist Jonatahan Harris' (2005:7) perspektiv. Det gir signaler om at kritikeren under modernismen hadde en reell rolle som mektig dommer i institusjonen kunst. Slik er det ikke lenger. Allerede på åttitallet tok det nyetablerte formidlingsleddet som fikk navnet *kurator* gradvis over den makten som tidligere var kunstkritikeren til del, og utover mot årtusenskiftet og fram til i dag har *samleren* fått en stadig mektigere rolle som den som kan definere hva som er god, og hva som er dårlig kunst. En siste faktor er, slik Lund påpeker, de store endringene som skjer i pressen. I takt med blant annet utvikling av nye medieplattformer, stadig sterkere krav til økte opplag/antall treff,

posisjonering opp mot annonsører, krav til økt avkastning til aksjeeiere og en generelt mer markedstilpasset mediebransje blir tabloidisering et stadig tydeligere ideal for redaksjonell form og innhold. Den tradisjonelle kunstkritikken er ikke i stand til å tilfredsstille slike forventninger. Et noe bedre utgangspunkt for å lykkes med det har den *subjektive* kritikken, som Tommy Olsson er representant for.

### **Subjektivitetsidealet**

Jeg mener altså at det både på bakgrunn av endringene i kunsten selv, maktforskyvninger på kunstscenen, og kommersialisering og markedstilpasning i pressen, er i ferd med å utkrystallisere seg et subjektivitetsideal i kunstkritikken. Konkret har dette særlig vist seg på KUNSTKRITIKK.NO som startet opp i 2003, men også i ukeavisen Morgenbladet og fagtidsskriftet Billedkunst. I disse publikasjonene er flere av Tommy Olssons kritikker skrevet i en fortellende stil, men også andre kritikere i de samme redaksjonene har forsøkt seg på en mer subjektiv, slentrende, lekende form for kritikk. Kunstkritikerstemmene her er langt mer mangfoldige enn i den konvensjonelle kritikken, og de har ofte et mer eksplisitt jeg som skildrer personlige *erfaringer* og *opplevelser* i møtet med den kunsten de skal kritisere. Kanskje er det denne dreiningen Lund kategoriserer som innfrielsen av et «tabloid nyhetskriterium». Det har han tildels rett i, men jeg mener at for å forstå oppblomstringen av en kunstkritikk med fokus mot *subjektets opplevelse* er det nødvendig både å ta kritikerens rolle i kunst offentligheten, kritikerrollen i forhold til journalistrollen og endringene i kunsten selv med i betraktningen.

### **En studie – flere spørsmål**

Lund har rett i at man i kunstkritikken ser tendenser til formale endringer i flere kunstkritikker. Dette endringsbildet aktualiserer flere interessante problemstillinger: *Hva regnes egentlig som kjennetegnene for sjangeren kunstkritikk? Hvilke diskurser opererer den innenfor, hva kjennetegner disse og hvilke føringer og forventninger legges på kunstkritikken fra ulike felt? Hvem er aktørene, hva er deres oppgave, og hva er det de egentlig holder på med?* Det ønsker jeg å finne ut av gjennom en diskusjon om hva endringene består i, og hva som kan forklare dem.

Konkret vil jeg i kapittel 2 redegjøre for sentrale sjangerkjennetegn til kunstkritikken sett i lys av forventninger artikulert både fra journalistisk og kunstteoretisk hold, og foreta en eksempelanalyse av en av Tommy Olssons kunstkritikker, før jeg beveger meg enda dypere inn i empirien. Gjennom nærlesninger av et utvalg kunstkritikker i kapittel 3, 4 og 5, vil jeg

vise hva endringene konkret innebærer i tekstene, hvordan det som kan oppfattes som rådende sjangerkjennetegn kommer til uttrykk, og hvordan tekster som bryter med tradisjonelle sjangerforventninger ser ut. Spørsmålet om hva som skiller og forener det rent verbale budskapet fra det som er visuelt formidlet i sideuttegningene av kritikkene, vil også bli besvart. I kapittel 6 vil jeg forsøke å forklare og kontekstualisere tekstanalysenes funn ved å ta for meg sentrale trekk ved den diskursive praksis kunstkritikken er en del av. På bakgrunn av intervjuer gjort av toneangivende kunstkritikere vil jeg vise hvordan kritikerne selv opplever og tolker sin virksomhet. I kapittel 7 vil jeg forsøke å dra noen oppsummerende linjer med bakgrunn i analysenes funn. Der vil jeg diskutere det jeg opplever som de mest sentrale forklaringene på endringstendensen i lys av den sosiokulturelle praksis som omgir kunstkritikkdiskursen og det jeg mener er sentrale kjennetegn ved diskursordenen den er en del av. Men aller først vil jeg redegjøre for det metodiske og teoretiske rammeverket jeg vil lene mine analyser mot, sentrale begreper jeg vil benytte meg av og det konkrete utvalg av aktører og tekster i studien.



*The transformation of the sense of a word means that someone else  
(another force and another will) has taken possession of it  
and is applying it to another thing because he wants something else.  
Gilles Deleuze ([1962]1996:75)*

## **1. Å FANGE ENDRINGER I TEKST OG PRAKSIS**

- et kapittel om det metodiske og teoretiske rammeverket for studien

Innenfor den relativt unge journalistikkforskningen, og også den beslektede medievitenskapen, står tradisjonelt den samfunnsvitenskapelige metodikken sterkt. De senere årene har det allikevel vokst frem en sterk humanvitenskaplig tradisjon i disse fagene. Den samfunnsvitenskapelige og humanistiske metode vil i mitt prosjekt bli forsøkt forent gjennom bruk av kritisk diskursanalyse (KDA). En slik transdisiplinær, multidimensjonell metodikk er, innenfor den britiske lingvisten, teoretikeren og diskursanalytikeren Norman Faircloughs KDA, ikke regnet som spesielt kontroversiell, da KDAs forskningsobjekt plasseres «within a problematic shared with other theories, namely the dialectic between social systems and social action in contemporary societies» (Chouliaraki/Fairclough 1999:113). Hans KDA søker slik mot ulike teorier. Disse teoriene har ulike former for relevans både i forhold til hverandre og til det overordnede analytiske fokus for KDA, og kan utfylle hverandre for å belyse problematikken (ibid). En tematisering av perspektiver og teorier hentet både fra fagfelt som kunsthistorie, estetisk teori og litteraturvitenskap står altså ikke i opposisjon til en kritisk diskursanalyse av kunstkritikkdiskursen, så lenge teoriene som velges derfra står i et relevant forhold til analysens fokus. Men hva er så et analytisk fokus innenfor KDA?

### **Sosiale endringers forhold til språk**

Ulike varianter av kritisk diskursanalyse oppsto i kjølvannet av Roger Fowler og Gunther Kress' kritiske lingvistikk og regnes både som teori og metode. Faircloughs KDA tar opp i seg strukturalismen og poststrukturalismens språkteorier, som hevder at enhver tilgang til verden går gjennom språket, og at virkeligheten både bekreftes og endres gjennom de språklige representasjoner vi gir den. En slik oppfatning impliserer perspektivet i den sveitsiske lingvisten Ferdinand de Saussures semiologi, der han skiller mellom språktegns funksjon som system (langue) og bruk (parole). Den forståelsen av sammenhengen mellom språk og virkelighet, kontekst og samspill, demonstrerte at språket ikke får betydning av en

objektivt gitt virkelighet, men snarere gjennom ulik språkbruks forhold til hverandre i strukturerte nettverk. I Faircloughs KDA er det overordnede målet å *spore sosiale endringer gjennom språkbruk*, eller sagt på en annen måte; studere diskursive aspekter ved sosiale endringer i dag (Chouliaraki/Fairclough 1999:113) siden språk og liv henger så nøye sammen. «CDA of a communicative interaction sets out to show that the semiotic and linguistic features of the interaction are systematically connected with what is going on socially, and what is going on socially is indeed going on partly or wholly semiotically or linguistically» (ibid). Språkbruk og sosiale diskursive praksiser står slik i et dialektisk forhold til hverandre, der de gjensidig påvirker og endrer hverandre. Denne teorien har resultert i en utforming av et eget metodisk rammeverk for kritiske diskursanalyser, som i stor grad baserer seg på å studere språkbruk som sosial praksis innenfor ulike diskursive og sosiokulturelle praksiser. Sagt med Faircloughs ord er diskurs nettopp «use of language seen as a form of social practice, and discourse analysis is analysis of how texts work within sociocultural practice» (Fairclough 1995b:7). For å avdekke hva som konkret ligger i en slik definisjon blir det nødvendig å avklare flere sentrale begreper fra hans metodiske rammeverk, som 'diskursorden', 'diskursiv praksis', 'sosiokulturell praksis' og ikke minst 'diskurs'.

### **Diskursiv makt**

Språk er makt, men på hvilken måte? I et diskursanalytisk perspektiv er ordenes makt alltid knyttet til diskursen de ytres innenfor. I dag brukes og defineres 'diskurs' på en rekke ulike måter både i dagligtalen, og i ulike fagfelt. I et lingvistisk perspektiv ble begrepet første gang anvendt under Michel Foucaults forelesning «L'ordre du discours» i 1970. Diskursen er en praksis vi påtvinger tingene, og det er i denne praksisen diskursens begivenheter finner sine regularitetsprinsipp, mente han. Det var Foucaults overbevisning at diskursen ikke bare er det som gjengir kampene og herredømmesystemene, men også det man kjemper om og ved hjelp av når man søker makt. Det vil si at måten vi snakker om verden på både preger hvordan verden framstår for oss, men gjennom diskursen har vi også mulighet for å endre den. Som vi skal se er dette et av poengene Fairclough har inkludert i sin metode og teori, men det er også ytterligere perspektiver hos Fairclough hentet fra andre *-ismer*.

### **Diskurs som språkbruk og felts merkelapp**

Innen språkstudiene oppfattes diskurs som «sosial handling og interaksjon, folk i reell interaksjon» (Fairclough 1995a:18), og i poststrukturalismen, som blant annet henter verktøy fra Foucault, brukes diskurs i meningen «en sosial konstruksjon av virkelighet, en form for kunnskap» (ibid). Fairclough slår disse to forståelsene sammen, og ser på interpersonelle

funksjoner ved språket, og språkets funksjon av å skape forestillinger. Sagt med Jørgensen og Philips (1999:79) betyr det at enhver diskurs konstruerer både sosiale identiteter og relasjoner, og viten- og betydningssystemer. De definerer diskurs som «*en bestemt måte at tale om og forstå verden (eller et udsnit av verden) på*» (ibid:9). Ikke desto mindre handler Faircloughs forståelse av diskurs utelukkende om lingvistiske elementer og refererer for det første til en konkret «spoken or written language use [and] other types of semiotic activity [...] which produces meaning» (Fairclough 1995a:54). Det vil si at han ser all språkbruk som en sosial praksis, der ingenting sant kan sies utenfor det diskursive. For det andre bruker Fairclough diskursbegrepet som karakteristikk eller samlebetegnelse for bestemte felts språkfelleskap, i betydningen «constructions or significations of some domain of social practice from a particular perspective» (ibid:94). Her gir det mening å snakke om *en diskurs*, i mitt tilfelle er det blant annet kunstkritikkdiskursen, pressediskursen og kunstdiskursen.

Med utgangspunkt i begrepet diskurs undersøkes altså spenningen mellom diskursive og sosiokulturelle praksiser i KDA, det vil si både det sosialt konstituerte og det sosialt konstituerende ved diskursen. Konkret betyr dette at enhver teksts bruk av språket er konstituert av sosiale identiteter, sosiale relasjoner og kunnskapssystemer, men tekstene bidrar også til endring i disse. Kunstkritikkene fungerer i dette perspektivet som en form for sosiokulturell praksis som reproducerer eller utfordrer den rådende diskursordenen. Kritikken både former og formes av den bredere sosiokulturelle praksis gjennom sine forhold til *diskursordenen*.

### **Diskursorden**

Forklart med Jørgensen og Philips (1999:150), er 'diskursordenen' en «fælles platform for forskjellige diskurser, og diskursene er de mere entydige betydningsmønstre inden for diskursordenen». Diskursordenen inkluderer altså ulike diskurser som delvis dekker samme område, og der de ulike diskursene ofte fremstår som i et konkurranseforhold til hverandre i forhold til hvordan feltet skal beskrives. I praksis kan det være problematisk å definere grensene mellom diskursene. Jørgensen og Philips foreslår derfor at man som oftest anvender begrepet 'diskurs' som analytisk kategori, framfor diskursordenen i den forstand at «man oppfatter diskurser, som noget man som forsker konstruerer, snarere end som noget, der findes færdigt afgrænset i virkeligheden, som man bare kan afdække» (ibid.:149). Jeg vil i mine analyser følge dette forslaget, og studere diskursenes karakteristika ved å se på praksisene de inngår i, det vil si både det Fairclough kaller *diskursive* og *sosiokulturelle praksiser*.

## Diskursiv og sosiokulturell praksis i et maktperspektiv

Ved de ulike diskurstypene hefter det flere og ulike praksiser konstituert og konstituerende for diskursene, dét er hva Fairclough kaller diskursiv praksis. Disse er i sin tur uløselig knyttet til det Fairclough betegner som sosiokulturell praksis. I lys av dette deler Fairclough analysen inn i tre nivåer der tekstanalyse utgjør kjernen. Analyse av diskursiv praksis (det vil si produksjons- og konsumrammene for tekstene, hvilket inkluderer både avsender og mottakersiden av kommunikasjonen) brukes til å forklare og belyse funn i tekstanalysen, som i sin tur omsluttet av den sosiokulturelle praksis (det vil si alt som er kulturelt og sosialt på ferde i kommunikasjonens omgivelser både i forhold til økonomi, politikk og kultur, og mer abstrakte størrelser som makt, ideologi, identitet og verdier), der teksten og den diskursive praksisens kjennetegn plasseres i en videre samfunnsmessig kontekst (Fairclough 1995). Ett sentralt mål med Faircloughs kritiske diskursanalyse kan med dette sies å være å identifisere ideologisk hegemoni i diskursene som skjuler maktstrukturer, og analysen starter i den diskursive praksis. Men en tekst er sjelden ensidig mediert gjennom én diskursiv praksis alene, men snarere i en kombinasjon av flere. I et slikt perspektiv kan kunstkritikkdiskursen plasseres i forhold til ulike sosiale felt, særlig det journalistiske felt, og kunstfeltet. Men hva er egentlig sosiale felt, og hva er betegnende for journalistikken og kunstens felt?

## Institusjon og felt

Pierre Bourdieu (1993:73) argumenterer for sosiale felts visse generelle trekk. Han mener at «[...] all agents that are involved in a field share certain number of fundamental interests, namely everything that is linked to the very existence of the field». Det som preger både presse- og kunstfeltet er at de er det Fairclough betegner som *kreative felt*. Han påpeker at det innenfor kreative, diskursive felt nettopp oppstår blandinger av ideologiske forventninger og praksiser. Dette gjør at det ikke er noen entydige ideologiske tendenser innenfor dem. Likefullt kan agents *handlinger* i kunstfeltet sies å være styrt av bestemte *regler* balansert både opp mot andre personer og bestemte *gjenstander*, slik blant andre vitenskapsteoretikeren Søren Kjørup ([2000]2004:37) poengterer i sin definisjon av begrepet *institusjon*, som er nært beslektet med begrepet *felt*.

I kunstinstitusjonen har vi, ifølge Kjørup (ibid:39) «nogle personer (kunstnere, publikum, kuratorer, kritikere, ministerielle embedsmænd osv.) hvis aktiviteter i forbindelse med visse genstande (at skabe, formidle, opleve, analysere, vurdere osv. kunstværker) styres af visse regler [...]». Han åpner også for at det finnes *underinstitusjoner* (f.eks. teatre, tidsskrifter, kunstforeninger osv.). Den samme strukturen gjenfinnes i media. Denis McQuail, professor i

massekommunikasjon, definerer medieinstitusjonen som en byråkratisk og profesjonell organisasjon som både er fri og uten formell makt, og som produserer og distribuerer symbolsk innhold i en offentlighet der både avsender og mottaker deltar frivillig (McQuail [1983] 1994:11-12). Sigurd Allern, professor i journalistikk, kaller også journalistikken en *sosial institusjon*. Han beskriver den som «et fellesskap som er knyttet til både økonomiske relasjoner, normer og adferd, lover og regler, ritualer og ideologi [som kan] forandres over tid» (Allern 2001:20-21). I et slikt perspektiv kan kunstkritikken tenkes nettopp som en underinstitusjon både i forhold til journalistikk- og kunstinstitusjonen. Sett på denne måten må enhver kunstkritiker forholde seg både til pressen og kunsten som sosiale felt og institusjoner. Hvor plasseres kunstkritikeren innenfor pressen og kunsten som institusjoner? Jeg skal først ta for meg kunstinstitusjonen, og deretter pressen.

### **Kunstinstitusjonen**

Sett fra den norske kunstinstitusjonens side inkluderes kunstkritikken, ifølge kunstsosiolog Dag Solhjell, i tre kretsløp; det *eksklusive*, *inklusive* og *kommersielle* (Solhjell 1995:27-32). Solhjell argumentasjon baserer seg nettopp på Bourdieus kultursosiologi, der «*økonomisk (materie) kapital, symbolsk kapital og kulturell kapital* [er] de viktigste kapitalformer» som agentene forhandler om, og posisjonerer seg overfor i kunstinstitusjonen (ibid:25). Her er kunstkritikeren som en agent å regne, men der andre aktørers handlinger og virke i kunstinstitusjonen i stor grad er begrenset til ett av kretsløpene, vil kunstkritikeren forhandle om posisjon og legitimitet i alle kretsløpene. Solhjell (1995: 233) demonstrerer hvordan kunstkritikken er underlagt forventninger fra både pressen og kunstinstitusjonens tre kretsløp når han karakteriserer kunstkritikken som «en uavhengig, personlig og litterært formet evaluering av kunst, som publiseres i et massemedium». Kritikeren er altså ikke bare underlagt forventninger om en kreativ virksomhet uttrykt i *en personlig, litterær form*, hun skal også yte en form for service til et avislesende kunstpublikum som forventer *uavhengighet og evaluering av kunsten*, i tillegg til at teksten publiseres i *et massemedium*. Det vil si at kunstkritikkens diskursive praksis verken av avsender eller mottaker er en fastlagt, entydig sjanger i pressen i dag.

### **Kunstkritisk makt på kunstscenen**

Denne problematikken aktualiseres også innenfor forskning om kritikkens rolle i pressen. For eksempel mener Arild Linneberg, litteraturviter og en av forfatterne bak bokverket *Norsk Litteraturkritikks historie: 1770-1940*, at det har foregått en strukturforandring i mediene, som gjør at kritikken er langt enklere i dag enn tidligere, og at det har skjedd en dreining fra verk

til tilgjengelighet (Linneberg i Wright Lund 2000:12). Litteraturviter Cecilie Wright Lund mener på sin side at man må helt tilbake til 1800-tallets nasjonsbygging for å finne den verkfokuserende kritikken Linneberg etterlyser (ibid.). Siden 1800-tallet har kulturen blitt en selvstendig sektor, som riktignok har vært preget av økt spesialisering og et større massepublikum, men den er også blitt mer sammensatt. Leseren er en annen i dag enn for to-tre hundre år siden, mener Wright Lund, og dette får betydning for kritikken. Kritikken påvirker og påvirkes både av samtidskunstens nye uttrykk, overskridelse av sjangere, hvordan de blir tatt imot, kunstnerens rykte og hvorvidt kritikken implisitt kan påvirke salg, utstillinger og oppdrag (ibid:12-14). Wright Lund inkluderer med andre ord analysen av kritikkens innhold i et maktperspektiv og argumenterer for at kunstkritikeren innehar makt, både i journalistikkens og kunstens felt. Hun refererer til Bourdieus begrep om symbolsk makt og mener at kritikkene gjennom sin symbolske makt forvalter kunstneren og kunstens offentlige anerkjennelse (ibid.).

Wright Lund har rett i at kunstkritikeren ennå besitter ulike former for symbolsk makt, men at den har direkte betydning for kunstscenens aktører er derimot ikke gitt. Denne usikkerheten har også resonans i kunstkritikkens forhold til journalistikkfeltet, siden forhandlingene om makt og påvirkning for kunstkritikkens del ikke bare foregår i kunstfeltet. Heller ikke i det journalistiske felt er svaret på kunstkritikerens makt entydig gitt.

### **Kunstkritikkens makt i pressen**

Martin Eide (2001:17) er på linje med Fairclough, og definerer journalistikken som «en kreativ og intellektuell virksomhet», men han legger til at det foregår innenfor «en industrilignende setting». Men hvordan påvirker pressen forstått som *industri* kunstkritikken og kunstkritikerens makt? Medieviter Tore Slaatta, som har studert maktens dynamikker innenfor pressen, sier med Bourdieu at de viktigste stedene å oppdage makten er «der hvor den gir seg minst til kjenne, der hvor den er mest miskjent, og dermed anerkjent. [...] Symbolsk makt er denne usynlige makten som bare kan utøves med delaktighet av de som ikke vet at de ligger under for den, eller endatil ikke vet at de utøver den» (Bourdieu 1996, sitert i Slaatta 2003:18). Spørsmålet er med andre ord hvem som besitter den egentlige symbolske makten i pressen, og hva denne egentlig består i. Selv om kunstkritikeren, i kraft av å være meningsprodusent i den offentlige samtalen om kunst som foregår i pressen kan sies å inneha en makt over agendaen, er kanskje den kulturelle kapitalen, som blir pressen til del ved i det hele tatt å la en kunstkritiker ytre seg, av vel så stor betydning i et maktperspektiv. Et slikt resonnement springer ut fra det faktum at billedkunsten, til forskjell fra film, litteratur,

teater, dans og musikk, er den eneste av kunstretningene som ytterst sjelden kan tilby en vare for eksempel i form av en bok, en CD, en forestilling eller en DVD til et bredt publikum. Det betyr at de kunstkritiske tekstene ikke med samme selvfølgelighet kan forsvare sin spalteplass i kraft av å være forbrukerveiledninger i et populærkulturelt konsumperspektiv. Riktignok kan man med rette innvende at billedkunsten tilbyr massepublikummet *opplevelser*, og at det legitimerer kunstkritikkens relevans for massene, men som kommersielt kulturprodukt er billedkunsten likefullt forbeholdt den pengesterke delen av publikum.

Men hvis kunstkritikerens rolle ikke er legitimert i verken å yte en slags *journalistisk service* der de veileder et bredt kunstpublikum, eller være forbrukerveiledninger for potensielle kjøpere, hvordan kan da deres rolle i pressen forklares, enn si forsvares? For å finne svaret på det vil jeg ta utgangspunkt i kunstkritikeren selv. Jeg vil undersøke hennes *persona*, og det *doxa* hun er en del av. Lar det seg gjøre innenfor KDA?

### **Analyse av diskurs i praksis**

Fairclough tilbyr ingen stringent metode for sin diskursanalyse. Ifølge ham er det «[...] no set procedure for doing discourse analysis» (1992). Det analytiske rammeverket tilbyr snarere et vidt spekter av verktøy, der det vil være den konkrete empirien og analyseobjektene som i stor grad avgjør hvilke som vil være fruktbare. Det innebærer stor grad av frihet til å analysere tekstene basert på deres egne forutsetninger og formålet med analysen. Det inviterer dessuten til å ta i bruk analytisk verktøy fra andre fagområder og teorier. Mitt mål med analysene er å undersøke hvordan kritikersubjektet kommer til syne i ulike kunstkritiske tekster, i lys av den diskursive praksisen de er en del av. Jeg vil derfor benytte meg av to begreper hentet fra sosiologien; *persona* og *doxa*.

### **Persona og doxa**

Som du husker ble jeg ved mitt første møte med Tommy Olssons «Jag är ensam, förvirrad och rädd [...]» nysgjerrig på hvordan det var mulig å publisere den teksten under vignetten *kunstkritikk*. Det var tydelig for meg at Olsson iscenesatte fortelleren på en radikalt annerledes måte enn andre kunstkritikere jeg hadde lest tidligere, særlig i forhold til hvordan han konstruerte kritikersubjektet i teksten. Han skrev som om jeg kjente ham fra før. Som om jeg var innforstått både med hvem han er, hva slags kunstutstilling han var på åpningen av og hva dét hadde å gjøre med Olssons mer eller mindre private referanser både til sin egen kropp, popmusikk og norsk kulturliv. Spørsmålene jeg stilte meg handlet både om hvilket *doxa* han som kritiker hvilte i, og hvilken *persona* som kom til uttrykk i kritikken – og hvordan det

fremsto som så annerledes enn de doxaer og personaer jeg hadde funnet i all annen kunstkritikk jeg hadde lest. Dette vil jeg lete etter både i mine tekstanalyser, og i analysene av diskursive og sosiokulturelle praksiser. Hvordan kan vi på en fruktbar måte bruke begrepene persona og doxa i analysene?

### **Persona i kunstkritikkdiskursen**

Persona betyr maske, og er et begrep som benyttes innenfor kunstfagene der fiktive karakterer analyseres, men etter at sosiologen Erving Goffmans teorier første gang ble publisert i *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), er termen også benyttet i samfunnsvitenskaplige retninger som sosiologi, psykologi<sup>8</sup>, kjønnsforskning og medievitenskap, og i senere tid innenfor forskning på digitale mediers iscenesettelse av interaktive rollespill. Goffman forfektet at vi går inn i ulike sosiale roller med ulik rolleatferd avhengig av hvilke situasjoner vi er i, det vil si hvilken kontekst (framing) vi handler innenfor. Vi kan slik velge ulike versjoner av selvet fra vårt rollerepertoar, både privat og offentlig (Goffman 1959).

### **Tekstenes persona**

I denne sammenhengen er termen persona tenkt som utgangspunkt for å lete etter hvordan kritikeren etablerer seg, handler og viser seg i teksten. Hvilke roller besitter han? Analysene vil konkret forsøke å fange selvscenesettelsen ved å rette søkelyset mot ulike elementer i tekstene som avdekker måten fortelleren presenterer seg selv på og kommer til syne på. Basert på verktøy fra den klassiske retorikken, vil jeg for det første se etter hvilke argumentasjonsnivå som benyttes i tekstene. Er det spor av argumentasjon basert på etos, det vil si tale motivert i å bygge opp tillit, pålitelighet og troverdighet hos avsenderen, og i så fall hvordan? Sies det noe som fungerer som appell til mottakerens følelser, det vil si tekst basert på patos, eller bærer teksten snarere preg av fornuftsbasert resonnering/logos? For det andre vil jeg se etter hvem som fremstår som *den som handler* (agens) og *den handlingene går utover* (patiens), og hvorvidt kritikeren selv er eksplisitt eller bare implisitt tilstede i teksten. For det tredje vil jeg se etter hvor *sikker* kritikeren fremstår i sin argumentasjon. Analysen vil diskutere om kritikkenes persona ikler seg autoritative talemåter og hva som eventuelt kan sies å kjennetegne dem.

---

<sup>8</sup> I psykologene Donald Horton og R. Richard Wohls artikkel «Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance» (første gang publisert i 1956 i *Psychiatry* 19: 215-29, blant annet republisert i 2006 i *Particip@tions* Volume 3, Issue 1, [http://www.participations.org/volume%203/issue%201/3\\_01\\_hortonwohl.htm](http://www.participations.org/volume%203/issue%201/3_01_hortonwohl.htm), lest 13.09.07) argumenterer de for en medieskapt «new type of performer» som sosialt bare eksisterer innenfor TV- og radiomediene, og for publikum. Disse rollene kaller de, av mangel på andre dekkende kategorier, *persona(e)*. Det samme perspektivet vil prege bruken av persona i denne analysen, men vil konsentrere seg om *tekst* framfor lyd og levende bilde, og ikke forvente at enhver persona simulerer «the gestures, conversational style, and milieu of an informal face-to-face gathering» Horton og Wohls fokuserer på.



## **Kunstkritikerens doxa i tekst**

'Doxa' stammer fra klassisk retorikk der det betydde den alminnelige mening eller oppfatning. I filosofisk forstand brukes det i dag om «the universe of the tacit presuppositions that we accept as the natives of a certain society» (Bourdieu i Benson/Neveu (red.) 2005:37). Det vil si den fundamentale, selvforklarende og ureflekterte forståelsen som er umiddelbart og ubevisst akseptert og oppfattet som et felts verdier, og som danner rammen for aktørers atferd og tenkning innenfor feltet. Doxa ligner Faircloughs diskursbegrep, og er både noe som er konstituert av og konstituerende for de diskursive praksiser, men det er mindre omfattende og ikke i like stor grad fokusert mot språket eller dets sosiale endringspotensial. I tekstanalysen vil den lingvistiske analysen av tekstene forsøke å avdekke hvilke presupposisjoner (antakelser), det vil si «'preconstructed' elements within a text, elements that are constructed beforehand and elsewhere» (Fairclough 1995:14), tekstene baserer seg på, og hvilken modellerer de forutsetter. Mest sentralt i jakten på den doxa som omgir kunstkritikkene står allikevel spørsmålet om hvilke tekstlige diskurser kritikken trekker på. Det vil jeg forsøke å svare på ved å analysere tekstenes stilfigurer (først og fremst symboler og metaforer) og andre språklige virkemidler som besjeling, eufemismer, slang ol. På bakgrunn av dette vil jeg forsøke å risse opp et bilde av den sosiale kontekst den enkelte kritiker plasserer seg selv innenfor.

## **Den diskursive praksisens personaer**

På bakgrunn av intervjuene gjort med toneangivende kunstkritikere på den norske kunstscenen vil jeg rette fokus mot hvordan de selv opplever sin egen rolle i den diskursive praksisen de er en del av. Opplever de seg selv som en integrert del av redaksjonen de arbeider for, eller definerer de seg snarere vekk fra den journalistiske praksis? Hvordan kan deres plassering av seg selv innenfor et kollegium best beskrives, og hva slags forhold har de til desken? Jeg vil her drøfte om det foregår forhandlinger mellom hegemoniske, tradisjonelt bestemte verdier allerede konstituert i kunstkritikkens diskursorden og en nyskapende, performativ rolleatferd. Diskusjonen vil i hovedsak ta for seg spørsmålet om kunstkritikerens makt og avmakt i forhold til den pressediskursen deres diskursive praksis i stor grad bestemmes av. Det er min hypotese at kunstkritikerne i svært liten grad besitter noen form for økonomisk makt, men kanskje er de bærere av en kulturell kapital som kommer de representerte avisenes merkevarebygging til gode, og som det tas høyde for i redaksjonsledelsene? Det er et interessant spørsmål om, og kan avdekkes i forhold til i hvilken grad kunstkritikerne selv opplever at de har noen som helst form for makt, eller om de snarere ligger under for sterkt press fra redaksjonelle krefter.

## **Intertekstualitet og interdiskursivitet i tekst og selvbilde**

I de kreative diskursene, understreker Fairclough, eksisterer det «a highly complex mixture» (ibid.) mellom ulike diskurser. Det kalles interdiskursivitet, og poenget er altså å se etter hvordan enhver tekst, kan bekrefte eller utfordre kunstkritikkdiskursen. Spurt med Fairclough (ibid.): Utfordres den kunstkritiske diskursen av en kreativ adaptasjon av andre tilgjengelige diskurser, eller reproduseres den gjennom en konvensjonell bruk av kunstkritikkens diskurser og sjangere? Her vil jeg diskutere oppfatningene av egen rolleatferd og praksis blant dem i utvalget som kan oppfattes som bærere av tradisjonell rolleatferd, sammenlignet med dem som i større grad eksperimenterer og utfordrer de rådende oppfatninger av hva kunstkritikk skal være. Min hypotese her er at det som først og fremst skiller representantene for den mer tradisjonelle kritikken fra dem i utvalget som kan sies å representere noe nytt, er at de opprettholder en systemlojalitet i kraft av å ville fremstå som særlig kompetente på kunst, mens representantene for den nye kritikken i større grad fremholder en lojalitet overfor seg selv. Jeg antyder altså allerede nå at det finnes to grupper kritikere: *de tradisjonelle* og *de nye*. Hvordan skal jeg foreta et utvalg som gjør det mulig for meg å studere disse to gruppene?

### **Utvalg**

Ved å gjøre et utvalg i datamaterialet man har til rådighet understreker Østbye m.fl (1997:24) at «vitenskapen konstruerer sine objekt. Objektene blir konstruert, like mye som de blir utforsket». Det gir forskningsmessige fordeler i kraft av gjøre forskningsobjektet oversiktlig og håndterbart, samtidig som datamaterialet og den analyse og tolkning jeg gir, verken kan gi statistiske, generaliserbare eller representative resultater i streng forstand. Det jeg derimot ønsket å undersøke i mitt utvalg var tendenser til endringer både i konkrete tekster, og de diskursive og sosiokulturelle praksiser de er en del av. For å lykkes med det var det nødvendig å velge ut kritikker som det var fruktbart å sammenligne: kritikker skrevet av kunstkritikere som jeg antok var representative for den tradisjonelle kunstkritikken i dagspressen, og kritikker skrevet av representanter som har bidratt med noe jeg oppfattet som nytt i sjangeren. Analysen vil altså ikke være representativ for alle norske kunstkritikere i dag, men kunne si noe om en viktig tendens. Jeg ønsket også å knytte analysen opp til etableringen av KUNSTKRITIKK.NO, som jeg opplever som en arena som har generert en aktuell og levende debatt rundt kunst i den norske kulturoffentlighet, som dagspressen ikke har maktet.

### **Analyseobjekt og informanter**

Jeg valgte i utgangspunktet seks toneangivende kunstkritikere i norske papir- og nettmedier, og leste gjennom hele deres kunstkritiske produksjon i 2004 og 2005, som var den perioden

KUNSTKRITIKK.NO startet opp. Jeg ønsket at de seks skulle representere en viss variasjon i alder, erfaring, kjønn, ansettelsesforhold og geografi, men at det skulle begrenses til kritikker fra fem publikasjoner<sup>9</sup> med en relativt god spredning i type publikasjon. Innholdsmessige kriterier for å inkluderes som kunstkritikk i mitt utvalg, var at tekstens knagg var én eller flere konkrete kunstutstilling(er) (multimediale kunstuttrykk som performance, videokunst, lydkunst ol., er inkludert) som kritikeren hadde vært på og skrev om. Det ga meg et utvalg på til sammen 409 kritikker, som fordelte seg som vist i tabell 1.

**Tabell 1. Oversikt over samlet antall kunstkritikker publisert av mitt opprinnelige utvalg i 2004 og 2005.**

	Dagbladet	Stavanger Aftenblad	Aftenposten (inkl. Aften)	Morgenbladet	KUNSTKRITIKK.NO	Til sammen
Flor	169					169
Borgen		118				118
Sandberg			54			54
Olsson				17	12	29
Paasche			20	1	2	23
Refsdal Moe				10	6	16

Tallene gir ikke grunnlag for generelle generaliseringer om antall publiserte kunstkritikker i norsk presse i dag. Samtlige kritikere i utvalget har dessuten hatt en større tekstproduksjon i form av generelt kommentarstoff, kritikk innen andre kunstformer, eller reportasjer f.eks. Særlig er Sandbergs samlede tekstproduksjon markant større enn hva man får inntrykk av her.

Jeg ønsket ikke å gjøre en kvantitativ analyse og valgte derfor et begrenset antall kritikker for næranalyse. Ut fra denne tekstmengden har jeg derfor funnet frem til sammen ti kritikker skrevet av fire kritikere publisert i fire ulike publikasjoner. Ettersom Tommy Olssons alternative og eksperimenterende kunstkritiske praksis er et fokus for denne oppgaven, valgte jeg kritikker som i særlig grad var egnet til å illustrere og kontrastere Olssons kritikker. Da var det viktig at disse kunne sammenliknes, både med Olssons kritikker og med hverandre. Ni av kritikkene er derfor valgt ut med bakgrunn i tre utstillinger, som var anmeldt av to eller flere av kritikerne i utvalget mitt i løpet av 2004 og 2005, og som jeg ville foreta komparative nærlesninger av. Jeg understreker at utvalget som er foretatt er høyst subjektivt, og basert på antakelser om hva som vil være fruktbart å sammenlikne, som igjen er basert på gjennomlesningen av de 409 kritikkene. Allikevel håper jeg å vise noen generelle og interessante tendenser.

<sup>9</sup> Flere av kritikerne har skrevet parallelt for andre publikasjoner enn disse fem, særlig fagtidsskriftet *Billedkunst*, men også andre kunstfaglige tidsskrifter. For å begrense utvalget var jeg nødt til å utelate disse kritikkene.

## **Informanter med ulik bakgrunn og erfaring**

Tekstene som er valgt ut var trykt på KUNSTKRITIKK.NO<sup>10</sup>, i Stavanger Aftenblad<sup>11</sup>, Dagbladet<sup>12</sup> og Aftenposten<sup>13</sup>. De fire publikasjonene er ulike både i forhold til antall utgaver, publiseringsplattformer, redaksjonell profil og geografi. Den samme bredden avspeiles i utvalget av informanter. Siden jeg ønsket å avdekke og forklare endringer i kunstkritikdiskursen var det vesentlig for meg å opprettholde denne bredden, til tross for avgrensningene som måtte gjøres i tekstutvalget. Jeg valgte derfor å opprettholde planen om å intervju ytterligere tre kunstkritikere, i tillegg til dem jeg analyserte tekster av. De tre kan sies å representere en yngre garde av kunstkritikere på den norske kunstscenen.<sup>14</sup> Det var min overbevisning at de kunne bidra med verdifulle erkjennelser og erfaringer om hva som preger kunstkritikkens diskursive praksis på måter som kunne gi mulige forklaringer på tendensene til endring.

For å få et enda videre perspektiv på hva som kan tjene som forklaringer på endringer i kunstkritikken, ville jeg dessuten skaffe meg et bilde av den delen av kunstscenen som kan sies å være økonomisk motivert. Har kunstkritikken noen betydning overhodet for billedkunst i et økonomisk perspektiv? Blant annet dette spørsmålet stilte jeg til to private gallerister og en profesjonell kunstkjøper på kontrakt for en solvent kunstsamler. Men hvem er personene som skjuler seg bak de rollene jeg har konstruert for dem, og hvilke publikasjoner eller institusjoner representerer de?

## **Representanter for den rådende kunstkritikken**

For å undersøke hvorvidt det finnes endringer i kunstkritikdiskursen var det nødvendig å velge ut kritikker fra erfarne, toneangivende og godt etablerte kunstkritikere i norsk presse for å få en forståelse av hva kunstkritikken endrer seg *fra*, det vil si hva som preger den rådende formen for kunstkritikk i dag. I Norge finnes det bare to fast ansatte kunstkritikere, Lotte Sandberg<sup>15</sup> i Aftenposten og Harald Flor<sup>16</sup> i Dagbladet. En som har produsert kunstkritikk

---

<sup>10</sup> KUNSTKRITIKK.NO ble initiert av Norsk Kritikerlag i 2003. En fast dag i uken publiseres fire-fem tekster. Nettstedet har ingen faste ansatte kritikere, men har over hundre faste bidragsytere listet opp på <http://kunstkritikk.no/authors> (sist lest 31.10.07). Det eksisterer få oppdaterte tall på antall brukere av nettstedet, men redaktør Ketil Nergaard viser på e-post, 28.02.07, til tall fra januar 2006 da de hadde et gjennomsnittlig daglig besøk på 390. I løpet av januar 2006 ble artiklene på KUNSTKRITIKK.NO lest gjennomsnittlig ca. 1100 ganger. Uken 12. til 18. februar hadde de 28 090 sidevisninger, det vil si litt over 4000 sidevisninger i døgnet. Tallet på lesninger, både i sin helhet og som kortversjoner på forsiden av [underskog.no](http://underskog.no), som de tidlig i 2007 inngikk et samarbeid med, har trolig økt, tatt i betraktning at [underskog.no](http://underskog.no) har rundt 6000 aktive brukere, og rundt to millioner sidevisninger i måneden.

<sup>11</sup> Stavanger Aftenblad er en regional abonnementsavis for Vestlandet, med hovedkontor i Stavanger. Den leses av 183 000, og har et opplag på 67 283 (tall fra MBL, [mediebedriftene.no/aviskatalogen.no](http://mediebedriftene.no/aviskatalogen.no), sist lest 31.10.2007) for papirutgaven. De publiserer også saker på nett.

<sup>12</sup> Dagbladet er en riksdekkende tabloid-/løssalgssavis med et totalt opplag på hverdager på 146 512 (hvorav løssalg utgjør 142 921 av opplaget), og et antall lesere på 649 000 (tall fra MBLs aviskatalog, sist lest 31.10.2007) for papirutgaven. De publiserer også saker på nett, men mange av disse er kun tilgjengelige for betalende brukere.

<sup>13</sup> Aftenposten er en riksdekkende abonnementsavis med et gjennomsnittlig opplag for morgenutgaven på 248 503, med et antall lesere på 766 000 (tall fra MBLs aviskatalog, sist lest 31.10.2007) for papirutgaven. De publiserer også saker på nett.

<sup>14</sup> Det bør bemerkes at en overfladisk lesning av deres tekster i ulik grad og på ulike måter kan peke mot ytterligere tegn til brudd med den tradisjonelle formen kunstkritikken er formidlet i. Disse endringstendensene er det ikke rom for å undersøke nærmere i denne omgang.

<sup>15</sup> Lotte Sandberg (1956) har vært tilknyttet Aftenposten som kulturkommentator og hovedanmelder for billedkunstfeltet siden 1995 (fast ansatt i 1999). Siden hun tok hovedfaget i kunsthistorie i 1987 har hun dessuten vært tilknyttet flere redaksjoner i dagspressen, som Bergens Tidende, Dagbladet, Klassekampen og Stavanger Aftenblad, i tillegg til at hun har skrevet for flere kunstfaglige tidsskrift, kataloger og

like lenge som dem, og som er fast tilknyttet en redaksjon som frilanskritiker, er Trond Borgen<sup>17</sup> i Stavanger Aftenblad. Felles for de tre er at de over lang tid har hatt en jevn og solid kunstkritikkproduksjon i dagspressen i kraft av å være teoretisk utdannet i kunsthistorie på universitetsnivå, i tillegg til å ha tatt på seg oppdrag for andre underinstitusjoner på kunstscenen. Riktignok oppgir de alle tre at de i stor grad har begynt å takke nei til oppdrag som angår konkrete utstillinger og kunstnere, noe deres CV-er bekrefter, men deres praksis og erfaring kan likevel sies å være svært bred og involvere et sett med ulike *hatter* på den norske kunstscenen. Som en del av mitt utvalg defineres de som representanter for den rådende formen for kunstkritikk, som ennå kan sies å ha hegemoni i forhold til hvordan man skriver kritisk om kunst. Som en motsats til den tradisjonelle formen finnes det relativt få kunstkritikere å hente fram. Tommy Olsson er etter min mening den mest markante av dem.

### **Kunstkritikere i endring**

Tommy Olsson<sup>18</sup> er utdannet kunstner, men har siden han startet sitt virke som kunstkritiker i 2005 i Billedkunst, KUNSTKRITIKK.NO og senere i Morgenbladet blitt bedre kjent i den norske kulturoffentlighet som kunstkritiker, enn han var som utøvende kunstner, mye på grunn av hans personlige, selvutleverende og grenseoverskridende kritikerstemme. Men også som utøvende kunstner tangerte og rundet han grenser, blant annet i forhold til kropp, seksualitet, sykdom og voldelighet<sup>19</sup>. Olsson sier selv at han opplever sin praksis som kunstkritiker som en del av sitt kunstnerskap (Olsson, 12.01.06). Også Jon Refsdal Moe<sup>20</sup> forfekter et syn på kunstkritikk som en kunstnerisk virksomhet. Han er valgt fordi han har erfaring som kunstkritiker fra flere publikasjoner, og ved gjentatte anledninger har uttalt seg om kritikken som sjanger. I tillegg er han blant dem som tidvis forsøker å skrive i en form som ligner Olssons. Marit Paasche<sup>21</sup> er valgt fordi hun har erfaring som kunstkritiker både fra

---

kunstfaglige bokverk både som kritiker/skribent og (med)redaktør. Hun har også erfaring som museumsassistent ved Nasjonalgalleriet (i dag Nasjonalmuseet for Kunst), kurator (sist i 1993) og foreleser, og har innehatt flere sentrale verv i ulike juryer.

<sup>16</sup> Harald Flor (1944) ble etter endt mellomfag i kunsthistorie og frilansvirksomhet som kunstkritiker i Bergens Arbeiderblad (i dag: Bergensavisen), Bergens Tidende og Dagbladet tilbudt fast ansettelse som journalist på kunststoff/kunstkritiker i Dagbladet i 1972. Parallelt har også han skrevet flere katalogtekster, artikler for KUNST (tidligere Vi ser på Kunst) og internasjonale kunstmagasiner, bidratt i flere kunstbøker og forelest. På 70-tallet kuraterte han også to utstillinger. Kilde: tilsendt CV.

<sup>17</sup> Trond Borgen (1950) arbeider til daglig som lektor ved en videregående skole, men få år etter endt hovedfag i engelsk (en grad som for hans del inkluderte grunnfag i kunsthistorie) begynte han å skrive kunstkritikk for Haugesund Avis. Fem år senere, i 1984, gikk han over til Stavanger Aftenblad hvor han ennå er på fast frilansengasjement som kunstkritiker. Også han har forelest, vært skribent og redaktør for flere utstillingskataloger og både nasjonale og internasjonale kunsttidsskrift, skrevet egne, og bidratt i, kunstbøker og kuratert egne utstillinger, i tillegg til å ha hatt sentrale verv både regionalt og nasjonalt.

<sup>18</sup> Svenskfødte Tommy Olsson (1963) har kunstutdanning fra Nederland, Norge og Sverige og har siden 1989 hatt flere utstillinger både i Norge og internasjonalt. Hans kunst har vært viet et mangfold av uttrykk, f.eks. events, filmshow og performance, musikk og video. Som kunstner har han mottatt flere priser og stipend, og er kjøpt inn til flere samlinger. Han har tidligere skrevet tekster i utstillingskataloger, men for det meste har han siden 2005 skrevet kunstkritikker på KUNSTKRITIKK.NO, i tillegg til i Billedkunst, Morgenbladet og andre kunsttidsskrifter. Han er nå tilknyttet kuratorutdanningen i Bergen.

<sup>19</sup> Sitatet er hentet fra <http://www.kunsthallennikolaj.dk>, der Tommy Olssons kunstnerskap presenteres i forbindelse med utstillingen CloseUp i Nikolaj senter for samtidskunst i København i 1999.

<sup>20</sup> Jon Refsdal Moe (1974) er doktorgradsstipendiat i teatervitenskap ved Universitetet i Oslo, og kunst- og teaterkritiker på KUNSTKRITIKK.NO, i Morgenbladet og andre kulturtidsskrift. Kilde: tilsendt CV.

<sup>21</sup> Marit Paasche (1971) er utdannet kunsthistoriker, og har hatt flere sentrale verv i norsk kunstliv. Hun har arbeidet både som kurator, redaktør/skribent i flere kataloger og foreleser i tillegg til å være kunstkritiker både i Aftenposten, KUNSTKRITIKK.NO, Billedkunst, Morgenbladet og NRK P2. Kilde: tilsendt CV.

dagspressen, ukepressen og KUNSTKRITIKK.NO. Hun har også deltatt i flere debatter de siste årene, blant annet om kunstkritikken. Den siste kunstkritikeren i utvalget er Anders Eiebakke<sup>22</sup>, som også er en tidvis markert stemme på kunstscenen, både som kunstner, kritiker, politiker og representant for ulike underinstitusjoner i kunstfeltet.

Felles for de fire informantene er at de kan sies å representere en yngre generasjon kritikere, uten at de av den grunn skriver på den samme måten. Snarere representerer de en spredning i alternative måter å skrive kunstkritikk på, men viktigst i denne sammenhengen er det at de alle i ulik grad problematiserer kunstkritikken som sjanger og praksis, og har et bevisst forhold til både kunstkritikken, det redaksjonelle arbeidet og kunstscenen.

### **Informanter med økonomisk kapital på kunstfeltet**

Den norske kunstformidlingen er i hovedsak inndelt i en kunstnerstyrt (kunstnersentrene), statlig styrt (de statlige museene), en publikumsstyrt (kunstforeningene) og en privat (galleriene) del. Sistnevnte drives fram av private gallerister ofte med håndplukkede kunstnere i «stallen», hvis kunstnerskap først og fremst har verdi i et økonomisk perspektiv. Det er ikke dermed sagt at den kunstneriske, symbolske og kulturelle kapitalen er uvesentlig. I kunsten henger de ulike formene for kapital nøye sammen. Likefullt er det nettopp denne delen av samtidskunstscenen som etter min oppfatning i økende grad gjør seg gjeldende fordi omsetningen av kunst øker. Det er med dette som bakgrunn at de tre siste informantene i utvalget representerer deler av kunstfeltet der kunstens verdi måles i kroner og øre. Disse er Erik Steen, tidligere daglig leder i Galleri Wang, men siden 2006 eier av Galleri Erik Steen, hvor flere av kunstnerne fra Wang fulgte med ham, og daglig leder i Galleri Riis, Espen Ryvarden. Jeg har også snakket med kunsthistoriker Steinar Gjessing, tidligere leder i Kunstnernes Hus og førstekonservator ved Museet for samtidskunst, som den senere tid har arbeidet med å kjøpe inn kunstverk til Storebrand-samlingen, og vært den som kjøper kunst for Stein Erik Hagen.

### **Avgrensning**

Masteroppgavens format og størrelse gir ikke rom for å inkludere intervjuer med flere informanter fra pressen, som f.eks. redaktører, desksjefer eller andre representanter i de ulike redaksjonsledelsene, noe som kunne gitt et klarere bilde av konfliktlinjer i det daglige arbeidet med kunstkritikk i pressen. De ville utvilsomt bidratt med gode svar på hvordan de opplever den diskursive praksisens avsenderside. Jeg har heller ikke studert resepsjon av kunstkritikken

---

<sup>22</sup> Anders Eiebakke (1970) er utdannet billedkunstner, og har hatt flere separatutstillinger og deltatt på gruppeutstillinger. Han har også vært kurator, hatt sentrale verv både i norsk kunstliv og i politikken, forelest og var våren 2007 aktuell som rektorkandidat på Kunsthøgskolen i Oslo. Han har skrevet både kunstkritikk og reportasjer om kunst siden 1993 for et stort antall publikasjoner, blant annet Dagens Næringsliv, Morgenbladet, Billedkunst, NRK P2, Klassekampen og Dagsavisen, i tillegg til i bøker og kataloger. Kilde: <http://www.anderseiebakke.no/> Sist lest 31. oktober 2007.

på publikumssiden, noe som ellers er anbefalt av Fairclough. En annen begrensning ved prosjektet, er at utvalget mitt er relativt smalt, både i antall kritikere, og i antall kunstkritikker. Det kan forsvares ved at prosjektets mål er å foreta en nærlesning av enkelttekster, i tillegg til dybdeintervjuer, og slik fokuserer mer på dybde – enn breddekunnskap om feltet. Jeg har heller ikke sett systematisk etter endring i kunstkritikken over tid, men snarere ønsket å gjøre punktnedslag over en kortere periode for å gjøre opp en slags status for vår samtidige kunstkritikk. En lingvistisk analyse av kunstkritikker publisert på ulike tidspunkt kunne være av stor interesse for å avdekke om dagens situasjon skiller seg nevneverdig fra tidligere tradisjoner, og i så fall på hvilke måter den skiller seg, eller ikke skiller seg fra dem, både fra tidlig norsk kunsthistorie på 1800-tallet, med et sterkt kunstnerstyrt kunstmiljø, og et kunstsyn der kunstens fremste oppgave var å inngå som en del av den norske nasjonsbyggingen, men også i forhold til utviklingen innen kunsten selv, der vi både i internasjonal og norsk sammenheng blant annet burde kunne finne interessante tradisjonsbrudd både i forbindelse med Duchamps readymades på tjuetallet, Andy Warhol og popkunsten på sekstitallet og postmodernismens inntreden på åttitallet og framover, og endret hele vår forståelse av hva som er kunst. Denne historien ligger også som et bakteppe for mine undersøkelser, uten at jeg har studert den direkte.

*Vi oppfattede os selv som en slags rockmusikere, skrivemaskinen var vores guitarer.  
Vi [...] iscenesatte os selv [...] Det var en eksistentiel ting.  
Som rockmusikeren trykkede den af på gitaren, trykkede vi den af på skrivemaskinen.  
Vi skrev ikke artikler, vi skrev tekster. En tekst var et stykke musik.  
Morten Sabroe, dansk journalist på [www.cfje.dk](http://www.cfje.dk)*

## 2. NÅR KUNSTEN BLIR EN TILSTAND

- et kapittel om kunstkritikk som sjanger og eksempel

Den kunstnerutdannede skribenten Tommy Olsson er på samtidens, norske kunstscene mest kjent for en selvforklaring, en 1.personforteller som vedvarende tangerer det intime, en narrasjon som i stor grad styres av stream-of-consciousness og indre monolog, og en bruk av skjønnlitterære virkemidler. Men er det kunstkritikk? Jeg vil i dette kapittelet forsøke å plassere Olssons tekst «Borderlinesyndromet» (KUNSTKRITIKK.NO 15.09.05, her referert som 1D<sup>23</sup>) i forhold til ulike sjangerforventninger til kunstkritikken, både fra språkteoretisk, kunsthistorisk og journalistisk hold. Konkret vil jeg først foreta en gjennomgang av ulike sjangerforståelser og kategoriseringer av kunstkritikken, før jeg inviterer på en reise inn i Olssons kunstkritiske univers.

### Kunstkritikk i mange former

Det eksisterer sprikende oppfatninger om kunstkritikken som sjanger. Ordet 'kritikk' stammer opprinnelig fra det greske *kritike techne*, som er samlebetegnelsen for å definere, klassifisere, analysere og tolke et kunstverk (Lothe, Refsum m.fl. 1997:133). Verbet betydde «å skjelne», vurdere. Filosofen Walter Benjamin utdypet dette ved å definere kritikk som «kunstverkets fullendelse, kritikken er ingen ytre vurdering av verket, men den systematiske refleksjonen omkring verkets egen kjerne» (Benjamin 1919 [1978]<sup>24</sup> *ibid*:10). Litteraturviter Wright Lunds tolkning av Benjamins definisjon er at kritikeren skal åpne verket for publikum, hvilket «fordrer store kunnskaper, tid til innlevelse [og å] beherske en uttrykksform som er representativ for kunstverket [...]» (Wright Lund 2000:10-11). Hun viser til litteraturviteren Horace Engdahl som fremholder at kritikeren skal skildre sitt førsteinntrykk, og aktualisere

---

<sup>23</sup> Betegnelsen henviser til appendiksnúmereringen. Tallet viser til hvilken utstilling kritikken handler om, der 1: Border Dialogues, 2: Hirst-utstillingen, 3: Carnegie Art Award og 4: Høstutstillingen. Bokstavene viser hvilken kunstkritiker som har skrevet kritikken, der A:Flor, B: Sandberg, C: Borgen og D: Olsson. Se ellers appendiks, der det finnes både fargeuttrykk av kunstkritikken slik den ble publisert, og segmenteringstabeller der tekstene er inndelt i mindre, nummererte deler (med unntak av 1D som allerede var delt inn i ti punkter).

<sup>24</sup> Hentet fra Benjamins doktoravhandling *Der begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* – også sitert i *Norsk Litteraturkritikk historie*, bind II, s 80.



kunstverkets første mottagelse i offentligheten. Ifølge Wright Lund skal kritikeren vurdere både verkene og de kunstneriske virkemidlene som er brukt konkret gjennom «en beskrivelse av verket, gjerne satt i en kort kunstnerisk/historisk sammenheng, samt en beskrivelse [og] vurdering/utforskning av de kunstneriske virkemidlene» (ibid). Hun mener altså at kunstkritikken står i en posisjon mellom *kunstverket* og *offentligheten*. Det kan forstås som en grunnleggende og historisk basert forventning til kunstkritikken, men verken samtiden eller fortidens kunstkritikk har holdt seg ensidig til en slik kategorisering.

Framspringet av kunstkritikken som sjanger i vestlig kunsthistorie<sup>25</sup> plasseres normalt sammen med framveksten av de franske *Salonene* på midten av 1700-tallet, med forfatteren, filosofen og kritikeren Denis Diderots (1713-84) *Salons* (1759-1779) (Gee<sup>26</sup> 1993:3). La oss nå, uten å gå spesifikt inn på enkeltkritikere, vende blikket bakover i tid. Hva har kjennetegnet kunstkritikken fram til i dag?

### **Fra kunstbetraktning til selvbetragtning**

Språkprofessor Roger Seamon, skaper i sitt essay «Criticism» ([2001] 2007:401-417) en historisk ramme for kritikksjangeren som kan belyse kontrastene mellom journalistisk og akademisk kunstkritikk. Han gjenkjenner fem kategorier. Den *lovgivende kritikken* gjorde seg gjeldende helt fra den greske antikken og fram til opplysningstiden sent på 1700-tallet, med sitt fokus på kunsten selv, og utførelsen av den. Kunstneren skulle normativt, og basert på logisk utledede regler, veiledes av sine kritikere for i størst mulig grad å skape skjønn kunst. Bruddet kom med inngangen til romantikken mot slutten av det 18. århundret. Da skulle ikke lenger kritikeren bistå kunstneren på hans vei mot kunstnerisk perfeksjon, men snarere assistere publikum i deres forsøk på å forstå kunsten. Kritikken gikk altså fra å praktiseres gjennom lovmessig kontroll basert på rigide regelverk, til å bli subjektivt bestemt. Subjektiviteten fikk eksempelvis sitt uttrykk i språklige parafraseringer av verkene kritikeren bedømte. Dette kaller Seamon for den *vurderende kritikken*, som impliserer at det skulle felles dommer. En sentral oppfatning var at alle dommer var like gyldige, så lenge de var retorisk velbygde, og gjorde det kritikeren oppfattet som kunstens budskap tilgjengelig for leserne. Under utviklingen av denne formen for kritikk ble kritikeren selv opphøyd til en skapende kunstner, og kritikken betraktet som en egen kunstform. Selv om denne formen for kritikk kan sies å gjøre seg gjeldende helt fram til i dag oppsto en sterk motstrøm sent på 1800-tallet med

---

<sup>25</sup> I Chris Murrays oversiktsverk over nøkkelskribentene innen kunst kan en rekke andre filosofer, forfattere og skribenter helt tilbake til antikken til en viss grad betegnes som kunstkritikere, i den forstand at de publiserte teorier og holdninger om billedkunst og vår forståelse av den. Dette avslører de historisk tette båndene mellom kunsthistorikere og kunstkritikere, i tillegg til kunstkritikkens forankring i estetikk, filosofi og poesi/skjønnlitteratur. Her vil Diderot regnes som personen kunstkritikken som sjanger knyttes til, siden han var den første som i en viss utstrekning publiserte sine kritikker i brev som riktignok ikke var alminnelig tilgjengelig, men som ble distribuert som en type flyveblader.

<sup>26</sup> Malcolm Gee, professor ved School of Arts and Social Sciences, Northumbria Univ., Newcastle upon Tyne.

*den analytiske kritikk*. Denne retningen hadde sterke røtter til den akademiske tradisjonen for systematisk, objektiv analyse, hvis hovedmål var å avdekke underliggende strukturer i studieobjektet, i dette tilfellet; kunsten, og da først og fremst det formale ved verket. I overgangen til akademisk disiplin, særlig i forbindelse med humanistiske retninger som formalisme og New Criticism som plasserte verkets form i sentrum for all analyse, bedømming og undersøkelse, gikk kritikken fra å være en subjektiv praksis til å bli objektiv. En praksis Seamon (ibid:411) tolker som lite vellykket; «the claim that the formal structure of artistic performances is what *really* determines their value and 'real' meaning and that the relationship between form and value can be demonstrated has not been realized». Selv om *den fortolkende kritikken* gjorde seg gjeldende både innen musikken og litteraturen tidligere, var det ikke før sent i det 20. århundret at kunstkritikken basert på poststrukturalisme og ideologikritikk startet sin jakt på billedkunstens allegoriske innhold. Kritikken var nå motivert av å gi kunsten betydning som knyttet den til verden, og gjorde den relevant og relasjonell til sitt publikum. Et eksempel på en av de mer sentrale retningene i dette perspektivet er psykoanalytiske lesninger av kunstverk, et analytisk verktøysett som gjør alle lesninger gyldige så lenge det plasseres innenfor en kontekst i stadig diskursiv endring. Den siste kategorien Seamon beskriver er *kulturkritikken*, eller *den sosiale kritikken* i marxistisk forstand, der kunstkritikeren bruker kritikerplass ikke på å tematisere kunstverkene per se, men på å bedrive sosial kritikk. Her tematiseres igjen moral, og en aktualisering av *noe høyere enn kunsten selv*, slik både Platon og Aristoteles forfektet for to tusen år siden. Med et slikt bakteppe blir et betimelig spørsmål hvorvidt kunstkritikeren ikke lenger er en del av kunstfeltet, men snarere har oppstått som en egen diskurs i fri konkurranse med kunsten selv, med tilholdssted ikke bare i kunsten, men også i det akademiske og det journalistiske felt og med et mangfold av uttrykk. Et slikt perspektiv forfektes blant annet av den James Elkins<sup>27</sup>.

### **Elkins typologi**

I sin analyse av amerikanske forhold ser kunsthistoriker James Elkins (2003) både på kritikker som er katalogtekster, essay, petiter, rene kunstkritikker, featurestoff og kunstkritikk på internett. Konkret ser han på typiske språklige trekk ved de ulike kritikktypene. Blant de mest sentrale han finner er *the academic treatise*, som gjør bruk av allusjoner (kjente termer som *the gaze*, *the punctum*, *the objet petit*, *the Other*, *the rhizome* etc), ikke som sjargong, men som «place-holders for arguments» og referanser fra den samtidige kunstverden. Den ligner til forveksling *the philosopher's essay* som setter kunstverk inn i filosofisk kontekst, men går

---

<sup>27</sup> James Elkins var i 2003 leder for kunsthistorie ved School of Art Institute of Chicago, og arbeider også ved University College, Cork, Irland

enda et skritt videre og gjør kunstverkene selv til filosofiske retninger, tanker eller resonnement (ibid:31-32). Innenfor *the conservative harangue* er teksten derimot mer normativ, og handler om hvordan kunst burde være, det vil si en kritikk som «[is] discriminating between better and worse, success and failure» (ibid:30). Den står, i det minste tilsynelatende, i skarp kontrast til *the descriptive art criticism* som er entusiastisk, men ikke dømmende, og som ønsker å gi leserne en opplevelse av et kunstverk de kanskje ikke får sett. Den siste av Elkins typer jeg vil trekke fram er *the poetic art criticism*. Der er det skrivingen i seg selv som teller. Forbildene er Baudelaire og Wilde, som begge sa at ideell kunstkritikk var poesi. Baudelaire kalte det «sonnet or elegy» (sitert i ibid:50). Denne retningen er også den som kalles anti-akademisk. Blant andre kritikeren Dave Hickey<sup>28</sup> er kjent innenfor denne retningen. Den amerikanske professoren i kunst og arkitektur, Hal Foster, har sagt om ham at han har utviklet en «sort of pop-libertarian aesthetic, a neo-liberal aesthetic very attuned to the market». Hickey fastholder sin rett til å skrive prosa som nekter å «be dressed up as logical argument». Elkins (ibid:53) er på sin side skeptisk til at dette kan være en definisjon, et ideal eller en kvalitet.

The quality of writing is only relevant when it is used as an excuse not to think about the other purposes of art criticism [...] critics who say writing is their primary goal are necessarily avoiding the more difficult question of what *else* art criticism might be (ibid).

Slik plasserer han seg i den akademiske tradisjonen, som på mange måter står i kontrast til den journalistiske. Men hva preger kunstkritikken som sjanger i pressen?

### **Kunstkritikk som kommentar**

I pressen regnes kritikk som undersjanger av kommentarstoffet, der vurdering og fortolkning står sentralt. «Bakgrunnen for kommentarsjangeren er at leseren skal få et grunnlag til å danne seg sin egen mening om en sak/begivenhet uti fra den foreliggende artikkelen» (Wright Lund 2000:10). 'Kommentaren' henter, ifølge Allern (2001:102), sin historiske grunnform fra 'essayet', hvilket skal bety den formen vi kjenner fra 1700-tallet. Sjangeren rommer både lederartikler, debattinnlegg, kåseri, petit osv, som har det til felles at de «reflekterer forfatterens meninger og holdninger» (ibid). Feature (fra *facere*, latin = å forme) ligner kommentaren ved at den, ifølge førsteamanuensis i journalistikk Jo Bech-Karlsen (1999), betegner personlige fortellinger basert på subjektive erfaringer, men den kjennetegnes av et reportasjepreg som skaper bilder i leserens hode fra bestemte steder eller tema, og skildrer det karakteristiske.

---

<sup>28</sup> Den svært kjente amerikanske kunstkritikeren Dave Hickey har skrevet kritikker for flere store amerikanske publikasjoner, blant annet Rolling Stone, Art News, Art in America, Artforum, Harper's Magazine og Vanity Fair. Han er nå professor i engelsk ved University of Nevada, Las Vegas.

Langt de fleste kunstkritikker kan betegnes som kommentarstoff, men i kulturstoffet er *featurejournalistikken* stadig mer brukt, og har overtatt mye av plassen, innenfor billedkunstområdet. Wright Lund (2000:28) mener sågar å se en tendens til at også kunstkritikken viker plass for reportasjestoffet. Flere av Tommy Olssons kunstkritiske tekster, blant annet den vi snart skal se et eksempel på, drar på sjangerkjennetegn mer typiske for feature. Tendensen mot featurepreg skjer altså ikke bare i redaksjoners stoffprioriteringer, ved at kunst formidles gjennom (feature)reportasjer og -portretter på (kultur)nyhetsplass, featurereportasjen får også innpass *i kritikken*. Det kan i flere tilfeller særlig gjelde en undersjanger til featurereportasjen som tidligere ble kalt *nyjournalistikk*, men som nå mer kalles *litterær journalistikk*, og har en parallell sjanger betegnet som *gonzo*.

### Nyjournalistikk

På 1800-tallet var flere avgjørende forutsetninger for en journalistikk med allmenn betydning for samfunnet lagt, og sammen med «den moderne journalistikken oppsto *reportasjen* som en egen fortellerform» (Bech-Karlsen 1999). En av reportasjens avleggere er *nyjournalistikken*. Sören Larsson<sup>29</sup> (1994:16) betoner først og fremst sjangerens form, og skriver at uttrykket «började användas i USA i mitten av 1960-talet som benämning på en journalistik där skönlitteraturens grepp tillämpades. Artiklarna [...] skilde sig från noveller bara på ett sätt: de var sanna». Ifølge Michael L. Johnsen<sup>30</sup> så man i frihetssøkende, politiske organisasjoner på nyjournalistikken som en type talerør med potensial til å opponere mot den etablerte pressen, og som sammen med undergrunnspressen ønsket et radikalt, politisk virkemiddel som skulle representere en ny journalistisk makt (Johnson sitert i Seip 1997). For Tom Wolfe<sup>31</sup> (1975:31) var hovedproblemet med den tradisjonelle journalistikken at «by the early 1960s understatement had become an absolute pall. Readers were bored to tears without understanding why». Han oppdaget de formmessige mulighetene for en ny måte å skrive «non-fiction, in journalism, to use any literary device from the traditional dialogism of the essay to stream-of-consciousness [...] to excite the reader both intellectually and emotionally» (ibid:28). For nyjournalistenes del handlet det altså, ifølge Wolfe, om å sprengre grensene for nyhetsformidlingen, siden den i sin opprinnelige form ”kjedet sine lesere til tårer”, og dermed sto i fare for å miste enhver evne til å påvirke, engasjere eller informere – i det minste det Bech-Karlsen (1999) betegner som *hverdagsmennesket*. Men hva besto endringene i?

---

<sup>29</sup> Sören Larsson har i tillegg til å ha skrevet *Berättande journalistik* (1994) vært journalist, lærer i journalistikk, lærebokforfatter og rektor ved Poppus journalistiska skola.

<sup>30</sup> Johnsen er i dag professor i engelsk ved University of Kansas, men forfattet allerede i 1971 boken *The New Journalism*.

<sup>31</sup> Forfatter og journalist Tom Wolfe regnes både som en av grunnleggerne, og en av de fremste eksponentene for nyjournalistikken, blant annet gjennom sin antologi av flere nyjournalistiske tekster i *The New Journalism* i 1975 [1973] sammen med E. W. Johnson.

## Nyjournalistikken formale endringselementer

Formmessig var ideen å gi «the full objective description, plus [...] the subjective or emotional life of the characters», skrev Wolfe (1975:35), og skisserte fire narrative elementer. Den første var *scenisk fremstilling*, der journalisten etter selv å ha erfart hendelsene, i teksten skulle bevege seg «from scene to scene and resorting as little as possible to sheer historical narrative» (ibid:46). Det andre var realistiske, fullstendige *dialoger* som kunne involvere leseren på helt nye måter, og etablere og definere karakterene mer effektivt. Det tredje var en *fortellersynsvinkel i 3.person*, som i all hovedsak var én av karakterenes. Wolfes siste element var at skildringene skulle inneholde *symboler* som vaner, gester, stil, blikk etc, som viste karakterenes status, ambisjoner og dagligliv. Disse detaljene skulle som i realismesjangeren ha en metaforisk funksjon for tematikken og budskapet (ibid:47). Dette var hovedessensen i nyjournalistikken, men man oppdaget stadig flere undersjangere som *creative non-fiction*, *art journalism*, *essay fiction*, *factual fiction* og *personal journalism*. Blant eksperimenterende journalister var det én, hvis tiltro til verdi av eget talent var absolutt (Halberstam<sup>32</sup> i Thompson 2000:12). En som «had the freedom to explore 'the edge' in new modes of journalism that borrowed from fiction writing» (Brinkley<sup>33</sup> ibid:15). Han het Hunter S. Thompson, og anses som grunnleggeren av *gonzojournalistikken*<sup>34</sup>. Ifølge Thompsons redaktør, Robert Love (2005)<sup>35</sup> tok Thompson selv avstand fra Wolfes kategorier for nyjournalistikken og journalistrollen. Ikke desto mindre deler Love Wolfes karakteristikker av Thompsons produksjon som «part journalism and part personal memoir admixed with powers of wild invention and wilder rhetoric». Men hva er det konkret som forener – og skiller – gonzo- fra nyjournalistikk?

## Gonzojournalistikk

Det er særlig USA og Danmark som markerer seg med fagmiljøer oppdatert både på sekstitallets og dagens fortellende journalistikk<sup>36</sup>. Stort sett enes de om at hovedkjennetegnet for fortellende journalistikk er at skjønnlitterære virkemidler anvendes i journalistiske tekster,

<sup>32</sup> David Halberstam, amerikansk journalist, i forordet til Brinkleys samling av Thompsons «Gonzo Letters» 1968-76 (2000).

<sup>33</sup> Historieprofessor Douglas Brinkley står som redaktør for Thompsons bok med brev fra 1968-76 (2000).

<sup>34</sup> Opprinnelsen til bruken av ordet «gonzo» er omdiskutert. Både av Kjetil Wiedswang (1998) og Wikipedia (lest 14.03.07. på [http://en.wikipedia.org/wiki/Gonzo\\_journalism](http://en.wikipedia.org/wiki/Gonzo_journalism)) hevdes det at det første gang ble brukt om en av Thompsons artikler fra 1970 av redaktør i Boston Globe, Bill Cardoso, som fikk servert en bunke papir direkte fra Thompsons notatbok. «Cardoso claimed the word had originated with the Irish in South Boston to describe the last man standing at the end of an all-night drinking marathon.» Men ordet kan også stamme fra det italienske «gonzagas», som betyr absurditeter. Cardoso påsto selv at det var en omskriving av det fransk-kanadiske «gonzeaux» som betyr «dysende bane». På spansk finnes ordet «ganso» som betyr tosk (lest 14.03.07. på [www.answers.com/topic/gonzo](http://www.answers.com/topic/gonzo)). Ordet «gönzo» finnes for øvrig på italiensk, og betyr lett-, godtroende (naiv). Nå betyr det bisarr/ukonvensjonell, og som journalistisk sjanger viser det til en bruk av overdreven, høyst subjektiv stil.

<sup>35</sup> «A Technical Guide for Editing Gonzo - Hunter S. Thompson from the other end of the Mojo Wire», artikkel lest 14.03.07. på <http://www.cjr.org/issues/2005/3/hst.asp>

<sup>36</sup> I Norden kalles journalistiske tekster i skjønnlitterær språkdrakt publisert i artikkelform for *fortellende journalistikk*, mens den i amerikansk sammenheng kalles *narrative journalism* (et begrep som også kan brukes i Norge). Publisert i bokform kalles den *litterær journalistikk*. Til tross for at termen *fortellende journalistikk* oppsto etter både nyjournalistikken og gonzojournalistikken, regnes disse nå ofte som undersjangere av den fortellende journalistikken.

og at Wolfes fortellerelementer med inndeling i scener og bruk av dialoger som etablerer karakterene er sentrale (Wolfe (1975), Wiedswang (1998), Clarks (2001)<sup>37</sup>, Kramer (2005)<sup>38</sup> og Sønnichsen (2005)<sup>39</sup>). Kramer og Sønnichsen (2005) har også poengtert at handlingen/hendelsene utspilles over tid, og at fortellingen styres av kronologien slik den faktisk forekom<sup>40</sup>, og ikke et overordnet tema, og at fortellingen holder på leseren gjennom sitt driv langs en spenningskurve, som «lead the audience toward a point, realization or destination» (Kramer *ibid*). Dette er alle kjennetegn velegnet til også å karakterisere gonzojournalistikk, men de neste punktene møter mer motstand.

### **Gonzojournalistikkens brudd med nyjournalistikken**

I Wolfes tredje element het det at fortellersynsvinkelen normalt skulle være 3. person. Woolfe åpnet for at et subjektivt perspektiv kunne være mulig hvis journalisten var én blant de andre karakterene, og slik inntok rollen som 3. person i fortellingen. Gonzojournalistikken derimot, slik Bob Franklin<sup>41</sup> definerer den, «features a bold, exaggarated, irreverent, hyperbolic and extremely style of writing, which position the author at the centre of the narrative» (Franklin 2005:95). Thompson var en deltakende observatør, som til forskjell fra nyjournalistene tok så aktivt del i hendelsene at han påvirket dem. Der nyjournalisten skulle være flue på veggen, var altså gonzojournalisten selve poenget (Wiedswang<sup>42</sup> 1998 20-24). Det er journalisten historien handler om, spinner rundt, problematiserer og knytter spenning til (Franklin 2005:96), og stemmer slik overens med fortelleren beskrevet av Kramer, som «a narrator with a somewhat discernible personality» (Kramer 2005).

Den samme tendensen ser vi i forhold til Wolfes siste element, *symbolene*. Hos Thompson retter de først og fremst fokus mot forfatteren selv i form av løse notater, innstikk fra andre artikler, eller transkriberte intervjuer, telefonsamtaler og telegrammer (McKeen<sup>43</sup> sitert i Franklin i Franklin m.fl. 2005:96). Både ny- og gonzojournalistikken fant også veien til Norge.

---

<sup>37</sup> Roy Peter Clark, visepresident og seniorforsker tilknyttet Poynter Institute, St. Petersburg, USA, der de tilbyr undervisning og forskning i journalistiske felt (<http://www.poynter.org/faculty/>). Essayet «Between Fact and Fiction: Navigating Treacherous Waters», ([http://www.poynter.org/dg.lts/id.14300/content.content\\_view.htm](http://www.poynter.org/dg.lts/id.14300/content.content_view.htm)). Publisert 10.04.01, lest 27.03.07. Finnes også på dansk i Ole Sønnichsens bog *Virkelighedens fortællere* (Ajour, Århus 2003)

<sup>38</sup> Mark Kramer, direktør ved Nieman Program on Narrative Journalism ved Harvard University, lest på [http://www.nieman.harvard.edu/narrative/what\\_is.html](http://www.nieman.harvard.edu/narrative/what_is.html) Publisert i 2005, lest 27.03.2007. Kramer var for øvrig medforfatter til *Virkelighedens fortællere. Ny amerikansk journalistik*. På AJOUR, Århus 2002.

<sup>39</sup> Brand- og kommunikationschef Ole Sønnichsen intervjuet av Fie Lundgaard Olsen i «Skriv fortællende - inden deadline». Publisert 6.12.2005, og lest 14.03.2007 på <http://www.cfje.dk/cfje/VidBase.nsf/ID/VB01085695>

<sup>40</sup> Kronologi i fortellinger er sentrale analyseobjekt særlig aktualisert av franske strukturalister og russiske formalister. Jeg vil komme nærmere tilbake til dette i de konkrete analysene, men allerede nå gjøre oppmerksom på at selv om *historiens* tidskronologi ofte er forsøkt bevart i både nyjournalistiske og gonzofortellinger, brukes flere skjønnlitterære virkemidler som representerer brudd i denne kronologien. Brudd mellom fortalt tid og virkelig tid er helt nødvendig for å skape en dramaturgi.

<sup>41</sup> Bob Franklin er professor i journalistikk ved Cardiff University.

<sup>42</sup> Kjetil Wiedswang er journalist/kommentator/korrespondent i Dagens Næringsliv, men har skrevet flere bøker. Blant annet har han vært redaktør for *Angst og Bæven – Gonzo på norsk* (1998).

<sup>43</sup> William McKeen, professor i journalistikk ved University of Florida, har skrevet flere bøker om temaer knyttet til fortellende journalistikk, blant annet utga han i 1991 *Hunter S. Thompson – a critical biography*

## Fortellende journalistikk i Norge

Å bruke litterære virkemidler i kritikken er altså ikke noe nytt. Selv Bjørnstjerne Bjørnson, i likhet med andre norske *dikterredaktører*, brukte skjønnlitterære virkemidler både i sin journalistiske – og kunstkritiske - virksomhet. Dette henger sammen med at den litterære og politiske offentlighet rundt 1850 var langt viktigere arenaer enn pressen (Eide 2000:50). Likefullt ble sjangerblandingen der skjønnlitterære virkemidler ble anvendt i journalistikken et drøyt sekel senere, med gonzo- og nyjournalistikkens innmarsj i norsk/nordisk sammenheng, betraktet som nye sjangere. Det første eksemplaret ga Mari Toft oss, under pseudonymet Syphilia Morgenstjerne, i januar 1977. Det skjedde i *Gateavisa*, en publikasjon som, ifølge Wiedswang (1998:34), ble regnet som «den viktigste avleggeren av den amerikanske undergrunnspressen i Norden». Utover på åttitallet var det særlig i rocke- og musikkpressen, og i de nye livsstilmagasinene at eksperimentering med fortellende journalistikk foregikk, selv om Dagbladet riktignok trykte artikler mer skjønnlitterære og subjektive i formen enn tradisjonell journalistikk (ibid:36-37). Snart kom også eksperimenterende journalister i Morgenbladet, Aftenposten, Bergens Tidende og Dagens Næringsliv på banen (ibid:38-39). Gjennom «90-tallet ble den en sterkere del av journalistisk mainstream, og brukes delvis i norske aviser også i dag» (ibid:6).

## Reportasje eller kritikk?

«Utviklingen i norsk presse i dag tyder på at «grensene mellom reportasje og kommentar brytes ned», hevder Wiedswang (1998:51). Han får støtte fra Kinch-Jensen<sup>44</sup>, som mener at den dramaturgien der det fortelles med stigende viktighet, og der det legges ut agn for å holde på spenningen hos leseren ikke bare eksisterer i reportasjen og i feature, men at «teknikken brukes også som fortællateknisk virkemiddel i for eksempel causeriet, essayet, kronikken og orienteringen». Thore Roksvold<sup>45</sup> (2003[1989]:21) mener også å finne en slik tendens. Det han betegner som *pregjournalistikk*<sup>46</sup> inkluderer hos ham både reportasjen, portrettet, kåseriet og petiten (ibid:56). Han nevner *ikke* anmeldelsen eller kritikken. Spørsmålet mitt er om vi ikke er vitne til nettopp det i flere av Tommy Olssons kritikker.

## Tommy Olsson og gonzokritikken

Finnes det i norsk sammenheng en ny form for kritikk hos Tommy Olsson, som henter sjangertrekk både fra kommentarstoffet og den fortellende journalistikken, og kan denne typen kritikk kalles *gonzokritikk*? I de av Olssons tekster jeg har lest, som er skrevet i denne

<sup>44</sup> Anders Kinch-Jensen er redaktør i Danmarks Radio

<sup>45</sup> Thore Roksvold er førsteamanuensis i journalistikk ved avdeling for journalistikk på Høgskolen i Oslo.

<sup>46</sup> Begrepet er et forsøk på en forforskning av begrepet *featurejournalistikk*. Roksvolds to andre typer var *bakgrunnsjournalistikk* og *nyhetsjournalistikk*.

formen, er noe av det mest interessante selviscenesetelsen de preges av. Olsson bretter ut sin egen opplevelse av både seg selv, utstillingen og verkene så markant at det nærmest oppstår en sammensmeltning mellom ham og kunsten. Han er med andre ord ikke bare hovedpersonen i sine egne tekster, det oppstår en slags høyere enhet der leseren har adgang til verkene eksplisitt filtrert gjennom både Olssons kropp og intellekt. For å demonstrere hva dette konkret består i vil jeg som en introduksjon til de komparative tekstanalysene i kapittel 4 og 5 først avdekke noen sentrale kjennetegn ved Olssons gonzo-univers ved å gjøre et meget kort punktnedslag i hans grenseland mellom feature og kritikk. Nærmere bestemt på grensen mellom Russland og Norge, Murmansk og Kirkenes, der sommer'n er på hell, og Olsson har bestemt seg for å stupe ned i det store mørket, omringet av kald is.

### **Fear and loathing i Olssons tekstunivers**

*Det som ska bli en tre dagars busstur startar alltså i Neiden. [...] Och tanken, som ska visa sig att inte släppa taget på hela den förestående resan, är om man kan tänka sig det som presenteras lösrivet från den kontext det befinner sig i här [...]Det skulle omöjligt kunna vara samma sak om det gjordes någon annanstans. Som om gruppen gått i symbios med landskapet (1D:2).<sup>47</sup>*

«Borderlinesyndromet» (1D) handler om Tommy Olssons opplevelser som deltaker på *Border Dialogues*, en kunstutstilling som på utradisjonelt vis strakk seg ut både i tid (30/8 – 2/9.05.<sup>48</sup>) og sted; en bussreise fra Neiden til Kirkenes i Norge, og videre til Murmansk og Lovozero i Russland. Den markerte åpningen av *Barentstriennalen 2005-2006*, som i 2005 var koordinert av aksjeselskapet *Pikene på broen*<sup>49</sup> i Sør-Varanger.

Kritikkteksten følger en viss kronologi ved å gi konkrete tidsangivelser (1D:5, 7, 8, 9), men tidsangivelsene brytes stadig gjennom ellipser/tidshull (1D:1, 2, 3, 4, 8), analepser/tilbakeblikk (1D:2, 9, 10), prolepser/foregripelser av hendelser (1D:1, 2, 5, 9) og gjentakelser (1D:8, 9) som bryter opp det kronologiske samsvaret mellom tidslinjen i fortellingen, tidslinjen i historien og tidslinjen i narrasjonen (1D:1, 2, 10)<sup>50</sup>. Han bringer sågar

<sup>47</sup> For å markere sitat fra analysetekstene benytter jeg *kursiv*. I analysen av Borderlinesyndromet refererer nummerne til ett av de ti punktene i teksten. I de senere tekstanalysene vil, som tidligere nevnt, nummerne referere til segmenteringen av tekstene jeg har foretatt, og som er vedlagt besvarelsen som appendiks.

<sup>48</sup> I en av tekstens vignetter står det 20. september. Dette kan være en trykkfeil, eller vise til at de to utstillingene som besøkes på reisen, *Next Door* og *Same, same but different* skulle stå til 20.09.

<sup>49</sup> *Pikene på broen* startet i 1996 i kjølvannet av nedleggelsen av en av Kirkenes' hjørnestensbedrifter. I 2002 ble de aksjeselskap, og fikk en ansatt daglig leder. De har i tillegg til å arrangere *Barentsbiennalen* i 2005 (nummer to i rekken), koordinert flere kunstprosjekt i regionen, blant annet den årlige kunstfestivalen *Barents Spektakel* siden 2003. De finansieres i hovedsak av offentlig støtte og sponsorer, blant annet fra Norsk Kulturråd, Barentssekretariatet, Sør-Varanger kommune og Finnmark fylkeskommune. Kilde: <http://www.pikene.no> Lest 30.03.2007.

<sup>50</sup> I litteraturvitenskapelig romananalyse har det vært vanlig å operere med tre basiskomponenter; *historien* (rekken av hendelser som foregår over en viss tid), *narrasjonen* (fortellerhandlingen) og *fortellingen* (det som er tilgjengelig for mottakeren i form av en tekst). Seymour Chatman opererer i sin interpretasjonsteori med ulike nivåer både på avsender- og mottakersiden; forfatter, implisert forfatter, forteller, faktisk leser, implisert leser og den idealiserte mottaker (Chatman [1978] 1989:150-151). Hos ham, og flere litteraturvitere med ham, er ikke forfatteren sammenfallende med fortelleren. Han siterer Monroe Beardsley: «the speaker of a literary work cannot be identified with the



inn hendelser som har inntruffet lenge før historien hans startet, og hendelser som antagelig kommer til å inntreffe i ettertid (1D:1, 7, 10). Et slikt fortellergrep lener seg ikke bare mot skjønnlitteraturen, men også featurereportasjens fortellerteknikker.

### **Forteller på flere nivåer**

Teksten er stort sett fortalt av en 1. personforteller som vi først møter i narrasjonen der han i kjølvannet av bussreisen reflekterer over hva han har vært med på, og som vi også møter til sist i fortellingen; *Och inte ens nu är jag egentligen klar för att bearbeta vad som egentligen har hänt här* (1D:10). Fortellerstrukturen bærer gjennomgående preg av en veksling mellom denne 1.personfortelleren i narrasjonen, avbrutt av en 1. personforteller i fortellingen som parafraserer programmet, skildrer enkeltscener med tilløp til dialoger og andre sentrale elementer i fortellingens univers, og som gjennom indre monolog skildrer sine egne refleksjoner og opplevelser på en måte som mest ligner en form for stream-of-consciousness i kraft av å være tildels oppramsende og assosiativ. Men fortelleren stanser ikke der, på sin reise mot sitt eget indre. Gjennom en form for indre monolog forsvinner han inn i sitt eget drømmeland, der han løper ned en gate i Malmö *hållandes ett lysrör över huvudet. Och bakom mig löper en blodtörstig seriemördare, också med ett lysrör – och jag tror jag vet vem han är* (1D:3).

### **The «narrator with a somewhat discernible personality»**

Men hvem er fortelleren vi møter? I overveiende grad handler det om en som uavlatelig taper kontroll over egen bevissthet i form av søvnmangel (1D:1, 8, 9), penger (1D:1), medisiner (1D:1), måltider (1D:8) og sine arbeidsoppgaver som kritiker (1D:1, 7, 8, 9), og som utsetter seg for selvdestruksjon i form av alkohol (1D:1, 10), sigaretter (1D:1, 7) og isbading som betegnes som *garanterat livsfarligt* (1D:1). Dessuten tangerer han galskapen både i drømme og i våken tilstand (1D:3, 5, 7). Denne galskapen reflekteres i landskapet som skildres:

*[...] det är en plats med 80% arbetslöshet, medellivslängd på 48 år, och en självmordsrate så extrem att ingen egentligen tror på den; en plats du antingen flyttar ifrån så fort du kan eller där du stannar och dricker så mycket vodka att du raderar allt hopp. Låter som ett ställe jag bodde en gång [...] min återkommande nattmara om seriemördaren med lysröret hör mer hemma i mina faktiska omständigheter än det här. Kanske jag bara inbillade mig alltsammans i ett berusat delirium på bussen?* (1D:9).

Likefullt finner han seg til rette i galskapen, som om det oppstår en symbiose mellom hans galskap, og stedets. Og symbiosen ser ut til å løsne et sted der det er han som er den gale, og

---

author – and therefore the character and condition of the speaker can be known by internal evidence alone – unless the author has provided a pragmatic context, or a claim of one, that connects the speaker with himself» (Beardsley 1959, sitert i Chatman ([1978] 1989:147).

stedet som er «det normale» (1D:5), eller er det i møtet med kunsten det skjer, og hva er det egentlig som skjer?

### **Noe skjer i scenene og dialogene**

Flere steder i teksten er det mer eller mindre dramatiske scener, ofte med dialoger (1D:3, 7, 9, 10) som hver især bygger opp under motsetninger som gjentatte ganger settes opp mot hverandre i teksten. Hovedsaklig er det to typer motsetningspar. Den ene kontrasterer varm/kald, lys/mørk osv, mens den andre setter to størrelser sammen, som alltid resulterer i en logisk, eller kausal brist og slik fremstår som paradokser som tangerer det meningsløse, blant annet i form av mennesker fra ulike land, som snakker forskjellig språk.

*Efter en timmes intensiv sömn ragglar jag nedför trappen på Kirkenes Hotel och försöker förtvivlat pressa ur tjejen i receptionen var Övre Lager i Sydvaranger-området egentligen ligger någonstans innan jag till slut inser att hon sin position till trots bara snackar ryska. Hon blir mer irriterad än mig. Fantastiskt. «Sydvaranger», försöker jag, «En speciell del av byen, var är den?». «Spezial?», svarar hon med rynkad panna, och får det att låta som om jag försöker beställa en pizza av henne (1D:4).*

Det er som om språkets oppløsning demonstreres gjennom dialogen i denne scenen, et språk som har et for vidt mangfold av betydninger, og dermed ikke lenger kan brukes som middel for å kommunisere meningsfullt med hverandre. Slik opptrer møtet med resepsjonisten som en del av et større mønster, der fortelleren ikke når fram, der han kommer for sent, sovner, og verken blir forstått eller forstår. Når vi ser verden slik, gjennom hans opplevelser, er det de andre som er distansert, det er de som skaper avstanden, men hvem er egentlig «de andre»?

### **Noe skjer i symbolene**

Tittelen på kritikkt teksten knytter an til utstillingstittelen *Border Dialogues*, men også til de geografiske, kulturelle, sosiale og menneskelige grensene. *Borderline* defineres i psykologiske termer som en tilstand og forstyrrelser i grenseområdet mellom nevroser og psykoser. Historisk har begrepet fått mye kritikk, fordi det er blitt brukt som «oppsamlingskategori» for pasienter som ikke passer inn i noen av de vanlige diagnosekategoriene. Pasienter som får denne diagnosen kan lide av en kronisk følelse av tomhet, selvdestruktiv atferd, splittelse i form av svart/hvitt-tenkning, redsel for å bli forlatt, usikkerhet knyttet til selvbilde og identitet, og de har ofte en impulsiv, intens og ustabil framferd. På svensk benyttes *borderline case* i sammenhenger som *det är möjligt att den här patienten inte befinner sig i en djup depression ännu, men han är ett gränsfall (på gränsen till att hamna i en sådan)*<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Lest på det svenske Språkrådets webleksikon for svensk-engelsk 08.04.07, <http://lexin.nada.kth.se/sve-eng.html>

Tittelen fungerer som symbol på flere nivåer i teksten, både i forhold til Olssons tilstand underveis på reisen, slik han skildres som oppløst, redd, forvirret, selvdestruktiv og splittet. Men det fungerer også som et symbol for utstillingens bærende tematikk; Barentsregionens marginale plassering både geografisk og politisk i norsk sammenheng, og den faren for splittelse, tomhet, redsel for å bli forlatt og oversett og usikkerhet knyttet til selvilde og identitet i en hel region.

### **LOVE MINUS ZERO er love**

Olsson var nær ved ikke å rekke den lange reisen til den gamle flyterminalen i Kirkenes, og han var nesten alene om det. Både de geografiske og mellommenneskelige avstandene teksten bygger rundt kan leses allegorisk som symbolikk for den avstanden *Border Dialoges* forsøker å komme i møte, mellom ulike kulturer, ulike landskap, ulike referanser, ulike språk og ulike opplevelser av verdi, ved å antyde samtidskunsten som en brobygger.

*Och det här fallet av ont blod i bygden står också i skrikande kontrast mot den påtagliga viljan – manifesterat både i triennalen och i området i stort – att sträcka sig över alla gränser för att knyta kontakter och definiera gemensamma beröringspunkter i själva regionen, på trots av gränserna. [1D:2] Och att bildkonstnärer med samisk bakgrund nästan av nödvändighet måste bearbeta [den etniska identiteten] i sitt arbete; som av ett kompulsivt inre tvång, och att dom tusentals åren av tradition och väldigt specifik kultur gärna uppför sig ganska oväntat när dom dras in i samtidskonstens vita kub och bearbetas från olika perspektiv (1D:9).*

Parallelt med dette geografiske og (kunst)politiske sammenfallet, får også hans hjemreise en videre betydning når Olsson får plass på det neste flyet uten problemer (1D:10), fra *flygplatsen i Kirkenes, som byggdes 1943 och ska få en ny terminal* (1D:10), og slik kulminerer teksten i en demonstrert kjærlighetsfølelse hos Olsson, som poengteres av *LOVE MINUS ZERO*, overskriften i punkt 9, som er en omskriving av stedet i Russland der utstillingen holdes; Lovozero.

### **Gonzokritikk**

Denne overfladiske analysen demonstrer at Olssons «Borderlinesyndromet» både inkluderer bruk av 1. personforteller, scener, dialoger og symbolikk som gir tema, karakterer og fortelleren sammensatte egenskaper, kjennetegn som innfrir sjangerforventningene til gonzojournalistikken. Man kan dessuten tenke seg at det fra Olssons side er intendert. Etter tittelen, og før brødteksten, følger et sitat fra *The Merry Pranksters* i hans kunstkritiske tekst. Det er en krets av amerikanere knyttet til forfatteren Ken Kesey, som er mest kjent for sin busstreise i 1964 i forbindelse med utgivelse av en av Kesey's bøker, en busstur som i stort

monn inkluderte bruk av marihuana og LSD<sup>52</sup>. Den interessante detaljen å merke seg her er at Tom Wolfe skrev en nyjournalistisk bok nettopp om denne gruppen, *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968)<sup>53</sup>. Men gonzo- og nyjournalistiske sjangerkjennetegn er ikke de eneste som kommer til syne i Olssons «Borderlinesyndromet».

### **Kunstnerisk, fortolkende sosialkritikk**

Seamons (([2001] 2007) *vurderende kritikk* impliserer riktignok retorisk, velbygd bedømming, men utover det konkretiserer ikke Seamon hvordan dommen skal formidles av kunstkritikeren, annet enn å gjøre det hun oppfattet som kunstens budskap tilgjengelig for leserne. Som vist i analysen kan Olssons tekst leses allegorisk. Gjennom en slik lesning oppstår en form for sammensmeltning mellom reisen/kunstverkernes budskap og Olsson selv. Man kan si at vi som lesere får oppleve kunsten på et slags metanivå, gjennom karaktertegningen av Olsson – i den forstand at Olsson *blir* et performativt speilbilde av kunsten. Slik kan vi erfare den samme utsatthet og mangel på konsistent identitet og tilhørighet for både kunst og mennesker i marginalene. I utkantene, og langs grensene. Denne erfaringen oppstår så vel på et ytre plan gjennom fly- og bussreisen, grensepasseringen og stupet ned i det kalde vannet omgitt av tykk is, for eksempel, men også på et indre plan med Olssons forfølgelsesvanvidd, forvirring, paranoia og frykt. Seamon poengterte at denne formen for kritikk opphøyde kritikeren selv til en skapende kunstner. Etter min mening synes Olssons kritikk å kunne innta en slik status i kraft av sine skjønnlitterære kvaliteter. Men teksten hans tilfredsstillende ikke bare den vurderende kritikkens sjangerforventninger. Også Seamons *fortolkende kritikk*, med sine krav til å knytte kunstens betydning til verden, og gjøre den relevant og relasjonell til sitt publikum, er etter min oppfatning innfridd. Det er også med bakgrunn i en allegorisk lesning av den, der Olsson viser utstillingens helt konkrete relevans ikke bare til seg selv – og oss – som mennesker, men også til maktinstanser i samfunnet. Slik fremstår den også som *kulturkritikk*, eller *sosial kritikk*, der Olsson ved å tegne opp et bilde av stedets spesifikke kultur som undertrykt av en hegemonisk, ignorant form for nasjonalisme og imperialisme.

### **Filosofisk, performativ poesi**

I forhold til Elkins' kategorier setter Olsson kunstverkene, i det minste opplevelsen av dem, inn i en filosofisk kontekst. Det kan vanskelig sies at han gjør dem til filosofiske retninger, men i kraft av den samfunnskritikken de gjennom hans opplevelser impliserer kan de fint passere som tanke eller resonnement. I like stor grad, i Elkins perspektiv, passer Olssons tekst

---

<sup>52</sup> Lest 15.03.07. på [http://en.wikipedia.org/wiki/Merry\\_Pranksters](http://en.wikipedia.org/wiki/Merry_Pranksters)

<sup>53</sup> Lest 15.03.07. på [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Electric\\_Kool-Aid\\_Acid\\_Test](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Electric_Kool-Aid_Acid_Test)

til *the descriptive art criticism*. Ved å spille på forvirringen, galskapen, og ikke minst kjærligheten fremstår den som entusiastisk. Olsson står ikke på utsiden av kunsten og betrakter distansert. Han går inn i kunsten, og blir en del av den. Så også her får leserne oppleve kunstverk de antagelig aldri får sett. Når det gjelder formen er det nok derimot Elkins' *poetic art criticism* som blir den mest treffende, med tanke på Olssons bruk av språklige virkemidler som tidvis er ren poesi. Kanskje ikke i Baudelairsk forstand, men i alle fall som en form for beat-poesi.

La oss vende tilbake til Walter Benjamins (1919) forståelse av kritikk som kunstverkets fullendelse, som framfor å være en ytre vurdering av verket var en systematisk refleksjon omkring verkets kjerne. Etter min mening er dét nettopp hva Olsson gjør. Gjennom sin *performative historiefortelling* står han ikke på utsiden av kunsten. Snarere puster, drømmer og løper han etter den, som i en lengsel etter å *gjøre* den, eller en lengsel etter å *være i den* for å erfare dens kjerne. Som om kunsten er en tilstand.

Blant annet på KUNSTKRITIKK.NO og i Morgenbladet kan det se ut til at en slik eksperimentell form ønskes velkommen av redaksjonen, men er det samme tilfellet for dagspressens kulturredaksjoner? Før jeg foretar komparative analyser av verbaltekstene i ni kunstkritikker, vil jeg gjøre nok en avstikker og forsøke å risse opp hvordan kunstkritikkens diskursive praksis kommer visuelt til uttrykk i konkrete avisoppslag. Gjennom disse analysene kan jeg til en viss grad avdekke hvilke holdninger både til kunst og kritikk som ligger visuelt nedfelt i deskingen av kritikkstoffet. Hva kan sideuttegningene fortelle oss om den redaksjonelle kontekst som omgir de kunstkritiske tekstene?

*Det som i kulturindustrien opptrer som fremskritt,  
det uopphørlig nye den tilbyr, er og blir omkleddingen av det evig samme;  
overalt tildekker avvekslingen et skjelett, som har endret seg like lite som profittmotivet selv,  
siden det fikk dominans over kulturen*  
Theodor W. Adorno (1963)

### **3. TABLOIDISERING AV KUNSTKRITIKK**

- et kapittel om dagspressens deskning av kunstkritiske tekster

Jeg vil nå gi en kort analyse av den visuelle formen de kunstkritiske tekstene i mitt utvalg kommuniserer. Dette er for å kunne gi en oversiktlig presentasjon av de utstillingene jeg har valgt kritikker av, før jeg gjør analyser av bestemte elementer i verbaltekstene. Dessuten ønsker jeg å skissere et bilde av den konteksten de ulike publikasjonene gir sine respektive kunstkritikker. Er kunstkritikken oppfattet som en udelt «seriøs» sjanger i redaksjonene, og av deskene, eller farges den i større eller mindre grad av de produksjonsrammene publikasjonene ellers er underlagt?

#### **Analyse av kunstkritikkens sideuttegning**

En analyse av layout og bildebruk har sitt opphav i semiotikken som behandler både ord og bilder som *tegn*. Gunther Kress og Theo van Leeuwen ([1996] 2003) har med bakgrunn i semiotikken utviklet en grammatikk for å lese bilder og visuell utforming der de opererer med flere *signifikasjonssystemer* de mener styrer vår tolkning av bilder og layout. Her viser de hvordan visse elementer på siden påkaller vår oppmerksomhet ved at de er gitt en framtrædende rolle, og hva på siden som gjennom innramming viser oss hva som hører sammen (Kress/van Leeuwen [1996] 2003:183-6). Jeg skal nå analysere de utvalgte ni kritikkene med utgangspunkt i Kress og van Leeuwens begrepsapparat. Jeg vil også trekke inn andre teoretikere der det er påkrevd.

## Kunstscenens konsumenter får bekreftet det de allerede vet

Harald Flors kritikk av Astrup Fearnleys utstilling med Damien Hirst<sup>54</sup> og *Mo(nu)menter!*<sup>55</sup> (2A) er plassert som en tospalter helt til høyre på en dobbeltside under vignetten «KUNSTSØNDAG»<sup>56</sup>. Oppslaget på venstre side strekker seg cirka to spalter<sup>57</sup> inn på høyresiden, og viser bilder fra maleritstillingen *Den forunderlige stillheten*<sup>58</sup>. Kress/van Leeuwen påpeker en tendens til at når multimodale oppslag leses vertikalt, leses den venstre delen som *det som er gitt*, mens den høyre siden leses som *det nye*. De relaterer en slik forståelse til den vestlige skriftkulturens leseretning fra venstre til høyre. «Given means that it is presented as something the viewer already knows [...] and agreed-upon [...] New means that it is presented as something which is not yet known, or perhaps not yet agreed upon by the viewer [...] the New is therefore 'problematic', 'conestable' [...] while the Given is presented as commonsensial, self-evident» (Kress/van Leeuwen [1996] 2003:187). Vi leser altså først premisene/det vi allerede vet, og kommer så til konsekvensene/den nye informasjonen. Dette trenger ikke å være intendert fra deskens side, men er derimot slik leseren underbevisst kan oppfatte meningen. Et slikt perspektiv kan sies å bekreftes i Dagblad-oppslaget, der bildene fra Blaafarveverket er av figurative malerier av interiør, noe som for mange kan oppleves som utvetydig vakkert, og som dermed vanskelig kan beskrives som ideologisk eller politisk problematisk for den gjengse leser. En smal enspalte er viet Blaafarveverkets direktør, og hennes favorittkunstverk, før tospalteren til høyre om *Mo(nu)menter!* og Hirst åpenbarer seg med to bilder fra utstillingen. Disse er ikke like åpenbart «vakre» som interiørmaleriene. Det øverste bildet viser Andy Warhols maleri *Big Electric Chair*<sup>59</sup> hvis fremtoning gir assosiasjoner til det dokumentariske gjennom det overeksponerte lyset, og motiv konnoterer bøddelvirksomhet, dødsstraff og døde kropper. Under konkretiseres døden ytterligere gjennom bildet av en detalj fra Maurizio Cattelans installasjon *Now* der en voksdukke som forestiller John F. Kennedy er lagt i en åpen kiste.

---

<sup>54</sup> Damien Hirst (1965) ble i 1991 tatt inn i varmen på Saatchi Gallery i London, et galleri som skapte nittitallets suksessfulle «Britart» med unge, konseptuelle kunstnere som Tracy Emin, Fiona Banner, Douglas Gordon m.fl. Hirsts første verk utstilt på Saatchi Gallery var *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* som besto av en død, 14 fot lang tigerhai nedsenket i formalin. På Veneziabiennalen året etter, i 1993, viste han *Mother and Child Divided* for første gang, et verk Astrup Fearnley Museet senere kjøpte. Det er en installasjon av en ku og hennes kalv, begge delt på langs, og nedsenket i formalin i fire glassmontre. Kilde: Wikipedia ([http://en.wikipedia.org/wiki/Damien\\_Hirst](http://en.wikipedia.org/wiki/Damien_Hirst), lest 29.7.07).

<sup>55</sup> *Mo(nu)menter!* viste verk av Matthew Barney, Maurizio Cattelan, Robert Gober, Felix Gonzalez-Torres, Jeff Koons, Bruce Nauman, Richard Prince, Charles Ray, Cindy Sherman og Andy Warhol, et knippe samtidskunstnere ikke bare av internasjonal størrelse, de fleste av dem er også kjent for å utfordre kunstnerisk, så vel som politisk.

<sup>56</sup> Bare høyre side av oppslaget er dokumentert som pdf her, men i oppslaget vises det at saken er en del av Dagbladets seksjon «KUNSTSØNDAG». Det samme gjelder kritikken av Hirst og *Mo(nu)menter!*.

<sup>57</sup> Standardbredden på en avisspalte er 46 mm. Kilde: Wikipedia (<http://no.wikipedia.org/wiki/Typografi> - lest 29.07.07), noe som gir plass til fem vertikale spalter på hver avisside i tabloidformatet. Dette er forøvrig bare standardmål, og ved hjelp av de mer avanserte og digitaliserte ombrekingsprogrammer som dukket opp på åttitallet fravikes stadig disse målene. I det videre vil det likefullt refereres til *spalter* i analysene, da som en betegnelse på 46 mm, eller tett opptil 46 mm.

<sup>58</sup> *Den forunderlige stillheten* viste interiørmalerier av den danske kunstneren Vilhelm Hammershøi (1864-1916) og den norske samtidskunstneren Ida Lorentzen i Glasshytta på Blaafarveverket i Modum.

<sup>59</sup> Maleriet *Big Electric Chair* (1967) er en del av det som er blitt kalt Warhols «Disaster Series» som tematiserte medias fremstilling av ulykker og død, og som ble toppet nettopp med *Big Electric Chair*.

Lest slik i et gitt/nytt-perspektiv gir Dagbladets sideuttegning en pekepinn om hvem som oppfattes som den impliserte leseren, eller *modelleseren* for oppslaget. Det vil si den leseren som «teksten indirekte retter seg mot [...] hvem som forutsettes å lese teksten, og hvordan vedkommende forutsettes og lese» (Hågvar 2007:53). Dagblad-oppslaget gir inntrykk av en modelleseren med et relativt tradisjonelt kunstsyn, som ennå opplever det modernistiske, abstrakte maleriet som den virkelig store kunsten, og konseptuell kunst som noe diffust, komplisert og vanskelig tilgjengelig, til tross for at det kan være skapt så langt tilbake som på sekstitallet. Slik sett plasserer Dagbladet seg i dette oppslaget som på «folkets» side, framfor kulturelitens, som på sin side får bekreftet det de allerede vet gjennom stressingen av det velkjente, framfor det utfordrende. Den splittede henvendelsen til «folket» og «eliten» finner vi igjen med motsatt fortegn både i Aftenposten (2B) og på KUNSTKRITIKK.NO (2D).

### **Hirst opphøyd til ideal på KUNSTKRITIKK.NO og i Aftenposten**

Bildene fra Hirst-utstillingen (2D), tre til sammen, er plassert til høyre for hovedmenyen på siden, men til venstre for kritikkt teksten. For KUNSTKRITIKK.NO får altså Hirsts verk opptre som noe som er *gitt* og kjent for leserne. Den samme tendensen forsterkes hvis vi leser layouten på websiden som horisontalt inndelt, en lesning som aktualiserer et annet poeng hos Kress/van Leeuwen. De finner at oppslag som er inndelt i en toppdel og bunndel kan ligne visse reklameannonser der toppdelen leses som det *ideelle*, det vil si det mest abstrakte og idealiserte, men også mest betydningsfulle. «For something to be ideal means that it is presented as the idealized or generalized essence of the information, hence also as its, ostensibly, most salient part» (Kress/van Leeuwen [1996] 2003:193-194). Bunndelen kommuniserer derimot det konkrete og virkelighetsnære; det *reelle*. Ser vi på Aftenpostens Hirst-kritikk (2B) kan den delte kua og kalven være det generaliserte bildet vi har av Hirst, noe som poengteres ytterligere i overskriften ved å snakke om en *mild sjokkstandard*. Det minner oss som lesere om hvilke utfordringer Hirsts konseptkunst på nittitallet ga sin samtid, men samtidig indikerer den gjennom ordvalget *standard*, at sjokket nå har lagt seg, og snarere blitt normen enn unntaket. Nederst til høyre på siden vises et av Hirsts «spin-paintings», en maleriform som ikke er en like mye omtalt del av Hirsts kunstnerskap som hans mange døde dyr på formalin, og som langt på vei peker framover mot hva Damien Hirst arbeider med i dag, det vil se det som nå er realiteten. Det samme ser vi i KUNSTKRITIKK.NO's oppslag som horisontalt inndelt. Det velkjente *Mother and child divided* er å finne øverst. Lenger ned finner vi bildet av en skulptur av et enormt askebeger, mens det nederste av bildene viser Hirsts seneste arbeid som er representert på utstillingen; *Adam and Eve Exposed* fra 2004.



En lesning basert på teorien om at bilders vertikale rekkefølge går fra det ideelle, til det reelle underbygger at både Aftenposten og KUNSTKRITIKK.NO gjennom sin visuelle utforming ser ut til å henvende seg til en leser mer oppdatert på konseptuell samtidskunst, ved at de forventer en kjennskap og gjenkjennelse av Hirsts delte fe som noe allerede generalisert og idealisert, mens hans senere installasjoner ikke er like godt kjent for et norsk publikum.

### **Dagbladet frister med tabu**

På KUNSTKRITIKK.NO side er alle bildene relativt små, og i samme størrelse, mens Aftenpostens bilde av Hirsts *Mother and child divided* med sin utstrekning på siden tydelig viser hva som er hovedbildet i oppslaget. Dagbladets bilder fra *Mo(nu)menter!* (2A) er på langt nær like store, og kritikken kan synes som mindre viktig enn hovedoppslaget fra Blaafarveverket. Det øverste bildet er dessuten særdeles uskarpt, noe som ellers kunne skapt mistanke om en ytterligere marginalisering av saken, men her kan det derimot være et signal om det motsatte. «Et skarpt bilde vil som regel tiltrekke seg mer oppmerksomhet enn et uskarpt, men noe som er påfallende uskarpt, kan også påkalle oppmerksomheten», skriver Hågvar (2007:75) som et poeng under det signifikasjonssystemet Kress/van Leeuwen ((1996) 2003) karakteriserer som *framredenheten*. I dette tilfellet påkaller det uklare bildet seg ytterligere oppmerksomhet gjennom vektoren i en blikkretning som riktignok tilhører en voksdukke av en død mann, men som likefullt skaper en retning opp mot den elektriske stolen. De to bildene i Dagbladets kritikk er dessuten ikke bare ladet med symbolverdi for de av leserne som kjenner denne delen av den internasjonale samtidskunsten, slik også bildet av Hirsts verk i Aftenposten er, bildene kan også stå for seg selv og symbolisere nettopp død (kisten/noe som ligner en død mann/den elektriske stolen) og kriminalitet (mordet på Kennedy/dødsstraff). I et slikt perspektiv er det kanskje grunn til å tro at Dagbladets oppslag vil påkalle seg mer oppmerksomhet fra den gjengse leser gjennom å spille på tabuer, enn hva både Aftenposten og KUNSTKRITIKK.NO oppslag vil gjøre.

### **Høy- og lavkulturell modelleser**

Der Aftenposten (2B) og KUNSTKRITIKK.NO (2D) kritikker får opptre eksklusivt, er som nevnt kritikken i Dagbladet (2A) en del av et større oppslag under vignetten KUNSTSØNDAG. Rett nok bidrar både den nevnte vektoren i Kennedy-dukkens blikkretning, og også likheten i de to bildene i spalten *Mitt kunstverk* til en klar oppfatning av hvilke saker som henger sammen, men fraværet av *innramming* gjennom inntegnede skillelinjer understreker en implisitt sammenheng mellom sakene. De opptrer som en samling av ulike journalistiske sjangere som intervju, kritikk og notiser med anbefalte utstillinger med

felles mål(gruppe). Rett nok er sakene skilt fra hverandre gjennom bruk av fargerastere, men sammenfall i farger og fonttype på vignetter og andre paratekster gir en sterk indikasjon på at oppslaget er samlet under én og samme paraply. Harald Flors byline figurerer bare på de to kunstkritiske tekstene i oppslaget, men ingen av de andre sakene opererer med byline av andre journalister, og det kan da være nærliggende å anta at Harald Flor både virker som journalist og kritiker<sup>60</sup>. Hva forteller det oss? En analyse av den visuelle utformingen alene kan antyde at Dagbladet fremstår som et serviceorgan for den kunstelskende modelleser som forventes å være konsument med behov for veiledning og tips fra kunstkjenneren Flor, framfor en allerede informert og kunstinteressert leser. Dette inntrykket forsterkes ved at bildene i Flors kritikk i kraft av å være tabuer er egnet til å virke emosjonelt provoserende på leseren. Det kan innvendes at også Hirsts ku og kalv i Aftenposten-kritikken impliserer en latent provokasjon, men for den modelleseren oppslagene visuelt ser ut til å henvende seg til der, en leser som er over gjennomsnittet opplyst om samtidskunst, er det lite trolig at den vil realiseres. Både KUNSTKRITIKK.NO og Aftenposten ser i dette perspektivet ut til å henvende seg til den høykulturelt oppdaterte eliten, mens Dagbladets oppslag, i det minste gjennom layout og bildebruk, fremstår som et tabloid medium i betydningen; en løssalgsavis motivert i å vekke kjøpelyst blant det brede folket best oppdatert på «lavkultur». Den samme tendensen til å spille på vikarierende fristelser utover det kunstneriske for å vekke nysgjerrighet finnes i Dagbladets kritikk av CAA (3A).

### ***Sexifisert kunstkritikk***

Harald Flors CAA-kritikk (3A) får dominere nesten hele avissiden. Likefullt tenderer flere av de visuelle momentene på siden å konkurrere med andre, og mer populærkulturelt interessante problemstillinger i underholdningsdiskursen, framfor billedkunsten per se. Et videostill fra Elina Brotherus *Miroir* viser et noe diffust speilbilde av den nakne overkroppen til en ung, blond kvinne. Innenfor kunstdiskursen kan motivet betraktes som en akt, og tolkes både som et portrett og en fremstilling av en feminint narsissistisk søken etter egen identitet. All fotografisk dokumentasjon fra en utstilling innebærer å rykke et objekt ut fra sin sammenheng, plassere det sammen med en ny tekst som redaksjonell dokumentasjon og dermed i en ny kontekst. Til tross for at bildet trykkes under vignetten KULTUR, kan man likevel se valget av nettopp dette bildet fra utstillingen som mer spekulativt i pressen. Fra feministisk hold er både ukes- og dagspressen ofte kritisert for å opprettholde tradisjonelle kjønnsstereotyper gjennom bildebruk. Også Dagbladet er blitt kritisert for stadig å trykke bilder av blonde, (halv)nakne, unge kvinner motivert i ønsket om inntjeningsøkning. Ifølge en

---

<sup>60</sup> Til tross for at det burde være irrelevant i en bilde- og layoutanalyse kan det likevel være interessant å nevne at Harald Flor i intervjuet fortalte at han sto ansvarlig for alt redaksjonelt stoff i den faste spalten KUNSTSØNDAG.

undersøkelse medieovervåkingsbyrået Retriever gjorde av både riks-, lokal- og landsdekkende nyhetsmedier i 2004 var det tabloidene som skrev mest om sex. «I hele 2004 ble nesten 25.000 artikler som inneholdt sex publisert. På omtaletoppen ligger VG med 1.342 artikler der «sex» var nevnt, tett fulgt av Dagbladet med 1.155 saker. På de neste plassene følger Aftenposten og TV 2 Nettavisen» (Kilde: NTBtekst 26.07.2005)<sup>61</sup>. I svensk presse er denne bildebruken blant annet dokumentert ved Institutionen för journalistik och massmediekommunikation i Göteborg, der Maria Edström og Maria Jacobson (1994) fra medieovervåkingsorganisasjonen *Allt är möjligt* i sin undersøkelse fant at pressen lar menn i alle aldre og yrkesroller komme til orde, mens kvinner først blir synlige når de oppfyller skjønnhetsidealer og er under tretti år. «Männens aktiva prägel och framåtanda understryks medan kvinnor bekräftas i omvårdnad, kärleksliv samt intresse för det egna utseendet, och det är just dessa drag som går som en röd tråd genom mediebruset» (Edström/Jacobson referert i Lindbäck/Engströmer 2007:17).

De seneste årene har det også vært tendenser til en såkalt feminisering av media blant annet gjennom egne bilag/seksjoner i dagspressen<sup>62</sup>. Ifølge medieforsker Elisabeth Eide (2001)<sup>63</sup> er slike satsninger som regel kommersielt styrt, og innebærer en ytterligere avpolitisering av tradisjonelle kvinnetema og opprettholdelse av et passivt kvinneideal. Eides forklaringer er flere, men hun understreker at «[m]enn har svært stor innflytelse *over* mediene og dominerer i nyhetsmediene» (Eide 2004:278). Like relevant her er begrepet som har konkretisert det mediedebatten har kalt *tabloidiseringen*, nemlig *sexifiseringen* som blant annet gir seg utslag i at «mediene får noe som i utgangspunktet ikke har med sex å gjøre, til å bli sex-relatert» (Grønn 2000, referert i Eide 2004:284). Dette mener Eide kan si noe om modelleseren, og at «denne leseren er kjønnnet». Hvorvidt det konkret er en mann eller kvinne er derimot ikke umiddelbart gitt.

### **Sex appeal for både menn og kvinner**

Brotherus' stillbilde i Dagbladet (3A) demonstrerer og bekrefter ikke bare et «mediebrus» og sexifisering i valg av objekt, det gjør også objektets blikkretning. Et blikk som ser direkte på leseren «connect the participants with the wiewer», hevder Kress/van Leeuwen ([1996] 2003:122), men der objektet bare henvender seg til oss indirekte oppstår ingen kontakt. Bildet «'offers' the represented participants to the wiewer as items of information, objects of

<sup>61</sup> Funnene ble bekreftet av Retriever Norge i 2006, se blant annet Aftenpostens artikkel «Stadig mer sex i avisene», Aftenposten, 21.3.2006.

<sup>62</sup> Eksempler på dette er Etter Børs i Dagens Næringsliv, LIV i Dagbladet og Din søndag i VG. Sommeren 2007 startet også lanseringen av TVNorges egen kvinnekanal.

<sup>63</sup> Elisabeth Eide har blant annet skrevet om dette i artikkelen «Mannsbastioner med iboende treghet», publisert i Eide, Martin (red.) (2001) Til dagsorden! Journalistikk, makt og demokrati, Oslo: Gyldendal Akademisk

contemplation, impersonally [...]» (ibid:124). Vektorene i Brotherus' bilde, der modellens blikk framfor å møte leserens, møter sitt eget tomme, stumme blikk i speilet, aktualiserer slik Laura Mulveys ([1975] 1999:174)<sup>64</sup> teori om «the male gaze» som hun baserte på psykoanalytisk teori anvendt på Hollywood-filmer. Hun oppfattet den seksualiserte nytelsen som lå i den distanserte betraktningen styrt av et aktivt, voyeuristisk, mannlig blikk som noe som ikke kunne besvares, men som opprettholdt både objektets passivitet og ekshibisjonisme. Og det var dette blikket seeren identifiserte seg med, hevdet hun. Medieforskeren Anja Hirdman (2001)<sup>65</sup> har funnet den samme voyeurismen i ukepressens forsidebilder. Hennes analyser poengterer både kvinners gjennomgående passive rolle som objekt for «the male gaze», og en kompleks narsissisme hos de kvinnelige objektene som blir aktive i rollen *som betraktet* av et mannlig blikk, det vil si; objektet ser seg selv via subjektets betraktning i en ekshibisjonistisk situasjon. I tillegg vil kvinner som betrakter disse objektene ikke bare identifisere seg med det mannlige blikket, men også med den betraktede kvinnen, og hennes erfaring av «the male gaze». Hun er altså både en som *ser som en mann*, og en som også *blir sett som en kvinne* i kraft av å være objekt for den heterofile mannlige seksualitet (ibid:53-54).

Slik, mener Hirdman, er det blant annet gjennom media kvinner lærer seg å bygge et selvilde ut i fra en mannlig norm, drevet av *et begjær etter å begjæres*. Et sexifisert oppslag som Dagbladets CAA-kritikk vil med andre ord kunne henvende seg både til menn og kvinner, men på ulike måter, hvis vi følger Hirdmans logikk. Og lesere av begge kjønn, uavhengig av kunstinteresse, lønner seg for tabloidpressen.

### **Tabloidisering opprettholdes i «seriøs» kunstkritikk**

Det er utvilsomt legitimt å trykke dette bildet som et eksempel på noe som er utstilt. Bildet kan dessuten oppfattes som en detalj fra et kunstverk, og bli tolket som et argument i den svært aktuelle kunstteoretiske diskursen nettopp rundt identitet som tematiserer kvinnens tradisjonelle rolle som passivt objekt, opprør mot objektgjøring og egen søken etter identitet. Men også *plasseringen* av Brotherus' akt tjener som argument for sexifiseringsaspektet. Ifølge Hågvar (2007:76) virker elementer «tyngre» jo lenger opp til venstre de står, og med tanke på hvor uskarpe og duse de to andre bildene i oppslaget er, kan det synes som om

---

<sup>64</sup> Laura Mulvey studerte bilder av kjønn i Hollywoodfilmer fra 40-tallet. Hennes analyser og teorier ble publisert i 1975 i artikkelen «Visual Pleasure and Narrative Cinema, først gang trykt i Braudy, Leo og Marshall Cohen, *Film theory and criticism : introductory readings*, og har senere vært en viktig referanse for feministisk teori både innen kjønns- og medieforskningen.

<sup>65</sup> I sin doktoravhandling, *Talende bilder*, gjorde Anja Hirdman, medieforsker ved Stockholm Universitet, sammenlignende analyser av bildeforsidene til det svenske damebladet *Veckorevyn* og mannebladet *Fib aktuelt*. Hun fant blant annet at *Veckorevyn* fra 1995 i stor grad hadde overtatt det visuelle uttrykket *Fib Aktuelt* hadde hatt 20 år tidligere. Damebladene hadde altså overtatt det pornografiske kjønnsuttrykket. Den eneste forskjellen var at det nå ikke lenger var pornointeresserte menn som var modelleseren, men andre kvinner. Ifølge Hirdman er årsaken til dette blant annet å «oppdra» kvinner til å opprettholde sin passive rolle som objekt for mannens seksualitet (Hirdman 2001). Anna Lindbäck og Fanny Nilsson Engströmer (2007) ved Karlstad Universitet fant mange av de samme tendensene da de undersøkte fremstillingen av maskulinitet og feminitet i *Cosmopolitan* og *FHM*, publisert i *Genus - en medial konstruktion?: En kvalitativ text- och bildanalys av Cosmopolitan och FHM*.

Dagbladet ønsker mest oppmerksomhet nettopp rundt akten. Slik kan det tenkes at siden virker mer fristende på den generelle leser, enn hva en kunstkritisk tekst ville gjort alene, både blant menn og kvinner, og kanskje gjør det Flors kritikk mer tilgjengelig for et publikum som ellers ikke ville være videre interessert i hans kunstkritiske tekst. I så fall bekrefter det at den tabloide redaksjonelle linjen Dagbladet ligger på også benyttes i de tilsynelatende «seriøse» kunstkritikkene.

### **Kompetent, men konservativ modellerer**

Oppslaget med Sandbergs CAA-kommentar<sup>66</sup> (3B) er sentrumplassert på en dobbeltside kronet med vignetten KULTUR i begge øvre hjørner. Den omgis av to bokanmeldelser på hver side. På «loftet» (det øverste feltet på siden) finner vi tre nyhetsnotiser som innfrir nyhetsjournalistiske forventninger blant annet gjennom personfokusering og aktualitet. Gjennom tynne skillelinjer markeres det at hovedoppslaget har lite med de omkringliggende sakene å gjøre. Teksten er delt i tre vertikale spalter, og ligger på venstre side. Sandbergs bylinebilde og et foto av Kira Wagers maleri *Mannerheimv. 29* som var blant de utstilte verkene på CAA infiltrerer tekstspaltene, slik også to sitater fra Sandbergs kommentar gjør nederst i høyre og venstre spalte. Hele høyresiden av kommentaren er viet et bilde fra Torbjørn Limés installasjon på Galleri F15, *My White Trash*. Wagners bredpenslede, men figurative detaljriktighet i brune, rødlige og varme fargenyanser kontrasteres i Limés stilistiske, rene og kalde nyanser av blått. Langt på vei fremstår bildet som nonfigurativt og abstrakt, men med mer skarphet enn bildet av Wagners maleri. Med bakgrunn i Kress/van Leeuwens oppdeling av *gitt* og *nytt*, er det Wagners maleri og Sandbergs tekst som bidrar med de allerede etablerte prinsippene, mens Limés installasjon er det som lover endring og utvikling. Kress/van Leeuwen ([1996] 2003:211) opererer også med en dimensjonsinndeling der informasjonsverdien i et tredelt oppslag hvor tre bilder er plassert side om side fra venstre henholdsvis representerer noe *gitt*, en *forbindelse* og noe *nytt*. Her kan vi med andre ord tenke oss at bylinebildet av Sandberg er det vi tar for *gitt* og som kan identifiseres med kunst vi kjenner, mens Wagners bilder som til forveksling *ligner* tradisjonelt oljemaleri skaper en forbindelse til andre kunstuttrykk, nemlig Limés installasjoner som er noe *nytt*. Den samme grunnstrukturen av *gitt* og *nytt* kan leses ut av oppslaget hvis vi tenker oss at sitatene i tillegg til å være verbaltekst, også kan analyseres som visuelle bilde- eller formelementer på siden. Sitatet til venstre peker bakover i tid (*gjennom hele 90-tallet*) og gir inntrykk av dominerende

---

<sup>66</sup> Selv om Sandbergs kommentar (3B) berører Carnegie-utstillingen kan den ikke uten videre defineres som kunstkritikk, siden den i større grad enn å bedømme eller beskrive enkeltverk fra en utstilling er en oppsummerende kommentar om maleriets rolle i dagens kunst. Jeg har likevel valgt å inkludere den i utvalget, siden den har elementer av å være en kunstkritisk tekst i kraft av å omtale enkeltverk aktualisert nettopp av de utstillingene som er tatt med i mitt utvalg.

tradisjoner, mens sitatet til høyre tematiserer et nå (*for tiden*) og fremtiden (*kanskje for alltid*).

Visuelt er det i Aftenpostens oppslag en relativt komplisert tankerekke som får dominere kultursidene. Det henter substans fra aktuelle kunstteoretiske problemstillinger som kan synes å ha mest relevans for en informert modelleser, det vil si en med kunnskap om pågående diskusjoner om maleriets stilling og de nye kunstuttrykkene, som har dominert samtidskunstscenen etter modernismen. Visuelt rettes det også mest oppmerksomhet mot det nye, det vil si det kunstneriske uttrykket som tangerer avantgardistiske tendenser i kunsten. Et slikt hovedfokus kan i tillegg til å fortelle om en kompetent modelleser, også fortelle om en kunstideologisk konservatisme som bekrefter at det tradisjonelle oljemaleriet er det vi tar utgangspunkt i, og ennå behandler som kontekst og utgangspunkt for videre diskusjon og problematisering av samtidskunsten. Et slikt syn tar uten tvil kunsten på ramme alvor, men som vi skal se under analysene av verbalteksten skiller en slik grunnholdning seg vesentlig fra Olssons kritikk av den samme utstillingen.

### **Sammenfallende budskap på KUNSTKRITIKK.NO**

Olssons CAA-kritikk på KUNSTKRITIKK.NO (3D) er nærmest blottet for betydningsskapende visuelle elementer. Det eneste bildet, som er plassert under overskriften, og til venstre for ingressen, er Carnegies logo. I seg selv gir det liten mening å analysere dette symbolet, men både inkluderingen og plasseringen av den understreker den kritiske opposisjonen til markedsrett og kapitalisme som Olsson har valgt å innta i sin tekst. Slik står symbolet som en sterk markør på fraværet av et forsøk på tilgjengeliggjøring for en i utgangspunktet uinteressert modelleser, og vitner om en visuell utforming helt på linje med verbaltekstens budskap. Det betyr også en opprioritering av kunstkritikken i seg, noe som ikke er tilfellet i Dagbladets kritikk av Høstutstillingen.

### **Nedprioritert kunstkritikk i Dagbladet**

Flors kritikk av Høstutstillingen 2005 (4A) er inndelt i fem vertikale spalter som strekker seg ned til litt under midten av siden. Under vignetten *kultur* åpner den med ingressen, for så å ha en noe større overskrift: *Lavmælt fra de yngre*. Over inngangspartiet av huset, på bildet som er plassert øverst til venstre, er teksten *SCREAM UNTIL YOU LIKE IT* montert. I undertittelen får vi vite at dette er et verk av Yngvild Kingrens Rolland, som av Flor beskrives som en tekst med *grelle gule bokstaver*. I et gitt/nytt-perspektiv kan det lavmælte være det som er *gitt*, mens skriket kan være det *nye*. Her kan det sies å fungere som en demonstrasjon av at det Flor

betegner som *denne en gang så opprørske manifestasjonen*, ikke lenger har noen kraft. Dette inntrykket forsterkes hvis vi ser oppslaget som en venstreside, der en annen sak fyller høyresiden. I det samme gitt-nytt-perspektivet antydes det dessuten visuelt at en kritikk av Høstutstillingen i modellavsenderen Dagbladets perspektiv representerer noe som er gitt, og allerede kjent for de fleste. I mange avishus hersker det en antagelse om at oppslag plassert på venstresider er mindre iøynefallende enn oppslag på høyresider, som angivelig er den første vi ser når vi blar opp i en avis<sup>67</sup>. Hvis et slikt syn råder grunnen i Dagbladet kan plasseringen av Høstutstilling-kritikken på en venstreside gi ytterligere signaler om en nedprioritering av dette stoffet fra deskens side.

Siden er ellers fylt med fire bilder fra utstillingen, alle i samme størrelse, som er tatt av Flor selv. Ingen av bildene er særlig skarpe, og ber dermed ikke om oppmerksomheten. Ei heller er det noen symboler eller ansikter/kropper som skaper identifikasjon hos leseren, annet enn muligens de som har et spesielt forhold til norgeskartet. Det kan synes som at Høstutstillingens 118. visning er så lite inspirerende for Dagbladet, at de nedprioriterer å lage en visuell utforming som selger. Snarere fungerer betegnelsen *lavmælt* også som en passende beskrivelse av oppslagets layout og plassering, fordi det er mangelen på visuelle effekter som er påfallende, framfor det iøynefallende. I større grad enn de andre Dagblad-kritikkene i utvalget avslører Høstutstilling-kritikken at Dagbladet ikke bruker særlig krevende ressurser til en kritikk som dette.

### **Tekst for spesielt interesserte i Stavanger Aftenblad**

Trond Borgens kritikk av Høstutstillingen (4C) har heller ikke fått en dominerende plassering eller visuell utforming i Stavanger Aftenblad. Den deler siden med flere andre saker, og selve kritikkens plassering til venstre på siden kan representere noe *gitt* framfor noe *nytt*. En slik tolkning bekrefter den noe beskjedne fremtoningen. Illustrasjonsbildet fra utstillingen som viser en innpakket menneskelignende skulptur bærer riktignok i seg vektorer som trekker blikket ned mot teksten, men slik omsluttet og isoleres kritikken ytterligere som noe eget, understreket av en hvit horisontal linje fra skulpturens «skulder» og nedover gulvet. Det gir inntrykk av en sober renhet med enkle linjer, konsekvente vektorer og klassisk avisspalteinndeling som bærer bud om en seriøsitet. Kritikken fremstår slik som et stykke

---

<sup>67</sup> Det er gjort motstridende funn som rokker ved myten om venstresidens marginale rolle sammenlignet med høyresidens fremtredende. Blant annet gjorde Leif Widman og Sharon H. Polansky en undersøkelse av øyebevegelser hos lesere av Dagens Nyheter i 1990. De fant blant annet at annonser plassert litt til venstre for midten oppnådde størst fiksering. John Paulin Hansens analyse av leseres informasjonsprioritering (Roskilde, juli 1994) viste også at artikler på venstre side ble sett tidligere enn artikler på høyre side. Hansen undersøkte senere hva som ble sett og lest først på danskenes Gule Sider (1998). Hans funn ga sterke indikasjoner på en leserprioritering av venstre side. Garcia og Stark (1991) hevder derimot å ha funnet det motsatte, at blikkfang på høyre side oppfattes først. De støttes av psykologiens persepsjonsforskning (Arnheim, 1974, Gombrich, 1977). For utfyllende drøfting se blant annet Holmqvist, K., Holsanova, J., Barthelson, M. & Lundqvist, D. (2003): «Reading or scanning? A study of newspaper and net paper reading» i Hyönä, J. R., og H. Deubel (red), *The mind's eye: cognitive and applied aspects of eye movement research* (s. 657-670). Elsevier Science Ltd.

tekst ment for den spesielt kunstinteresserte modelleseren, som allerede kjenner godt til Høstutstillingen, og som til tross for geografisk avstand, likevel er interessert i utstillingen.

### **Konsumrettet oppslag om kunst i Aftenposten**

Aftenpostens Høstutstilling-kritikk (4B) har fått en vesentlig mer dominerende plass og utforming. Kritikken er sentrert rundt midten av siden med en relativt kortfattet tekst i tre lengre spalter lengst til venstre, og tre kortere lengst til høyre. Hovedbildet tar en tredjedel av plassen i øvre venstre hjørne, et noe mindre bilde er plassert lenger ned mot det høyre hjørnet, to enda mindre bilder og en faktaboks om Høstutstillingen rammer inn kritikken på øvre høyre side. Kritikken er flankert av fem kulturnotiser på venstre side, og én større kulturnyhet på høyre side. Notisene til venstre er skilt fra hovedoppslaget med en smal skillelinje, mens et tomt, hvitt felt skiller kritikken fra saken til høyre, som ved en nærmere titt viser seg å være et intervju med to av utstillerne. Slik dobbelkommunikasjon gjennom kritikk og nyhetsartikkel, der intervjuobjekter involvert i tema for kritikken får ytre seg side om side, med en tentativt nøytral og objektiv kritikktekst, er en eskalerende trend i kulturjournalistikken. Wright Lund (2000:105) rapporterer om en tendens i sideredigeringen til en stadig sterkere sammenslåing av tradisjonelt kunststoff og underholdningsstoff i dagspressen. Hun argumenterer at velvillig lanseringsstoff av denne typen reduserer kunststoffet til konsumrettet varebehandling (ibid:112-115). Et annet funn hun gjør er en tendens som kan vitne om endring av pressens oppfatning av sin modelleser av kunststoffet. Riktignok ga hennes begrensede utvalg et svakt grunnlag for analyse, og hun fant også at de fleste kunstkritikkene var analytiske og nyanserte, men når den nest største gruppen blant kunstkritikker likefullt kunne kategoriseres som forbrukerveiledning (ibid:65), kan det tyde på at avisen i høy grad definerer sin modelleser som konsument. «Markedsførings- og salgsperspektivet ser ut til å overskygge den kunstneriske verdien», skriver Wright Lund (ibid:68), men understreker at kunstproduktet som vare på et marked ikke er så nytt. «Det ”nye” ved vår tids behandling av forskjellige kunstuttrykk som vare, er utviklingen mot den stadige fokuseringen på enkelte kunstners ”image” i offentligheten». Dette kan ses i sammenheng med begrepene «pseudobegivenhet» og «danjanistikk» (ibid:69). Størrelsen på reportasjeoppslaget bestemmes altså ikke ut fra kunstens kvalitet, men ut i fra hvor godt kjent personene knyttet til kunstutstillingen er. Likevel understreker Allern, rett nok i forhold til den populære løssalgjournalistikken, at det ikke foregår en økende personifisering, «men at den i mange sammenhenger har en tendens til å *redusere* virkelighetsbildene til det som lar seg personifisere og dramatisere» (Allern 2001:33).



Bildene som er valgt for å illustrere kritikken (4B) skiller seg interessant nok litt fra de andre Aftenposten-kritikkene i dette utvalget. De oppfordrer oss som lesere til å *se* utstillingen gjennom bevegelsene inn i utstillingsrommet som ligger i vektorlinjene inn i bildet på hovedillustrasjonen, en oppfordring som bekreftes av kikkerten til høyre. *Hvem* som skal *se*, og *hvordan*, er derimot mindre åpenbart. Hågvar (2007:76) påpeker at en *kulturell faktor* som preger vår lesning av aviser er å tillegge *mennesker* mer vekt enn *ting*. Oppslaget inkluderer minst fem kvinner, én i selskapskjole i det første bildet til venstre på vei inn i utstillingsrommet, en portrettert på en plakat i bildet av vinduet, og tre kvinner som stirrer rett på oss fra bildet av Yamile Calderons fotoserie. Øverst til høyre finner vi også gjenstander tradisjonelt forbundet til en vestlig, kvinnelig sfære; et par røde damesko og en rød håndveske. Som nevnt tidligere er en aktualisering av det kvinnelige både som objekt for et mannlig blikk, og som sosialiserende for kvinner som objekt for mannen, et yndet virkemiddel for pressen. Tendensen i dette oppslaget fremstår likefullt som mindre spekulativt enn hva som var tilfelle med Dagbladets kritikk av CAA (3A) fordi det i større grad viser problematiseringer av kvinnen som objekt, særlig gjennom de tre ulike kvinneportrettene fra Calderon, der kvinnene fremstår som eksplisitt truet, og kanskje på den måten setter i gang en større problematisering av kvinnelighet hos leseren. Oppslagets modelleser er kanskje ikke tenkt som en som må la seg lokke av seksualitet og nakenhet i objektgjørende forstand, men snarere en som ønsker motstand og friksjon i sitt syn på identitet og kjønn. Hvis det er tilfelle skaper oppslaget visuelt en bred og informativ presentasjon av hva Høstutstillingen har å tilby en potensiell publikummer relativt oppdatert på dagens norske samtidskunstscene.

Aftenpostens oppslag om Høstutstillingen (4B), nyhetsartikkelen inkludert, kan dermed ikke betegnes som noe grelt eksempel på journalistikk som lar et kjent ansikt, en naken kropp eller fordekt seksualitet legitimere en reflekterende, resonnerende kritikk. Det den derimot viser er en tendens til forbrukerrettet kunststoff. Kan det samme sies om verbalteksten?

### **Publikasjonens generelle form preger kritikken**

Analysene av sideuttegningene har avdekket at særlig KUNSTKRITIKK.NO fremstår som et sobert organ hvis kritikk presenteres som interessant i seg selv. Aftenposten opprettholder i stor grad denne seriositeten, men i kjent stil er avisen mer konservativ. I Aftenposten-kritikkens sideuttegning skinner dessuten avisens rolle som salgsprodukt på et marked underlagt inntjeningskrav igjennom. I Dagbladet kommer den tabloide grunnformen klart til uttrykk gjennom sideuttegningene, og lar seg i liten grad påvirke av et syn på kunstkritikken som noe opphøyd og mer «seriøst» enn annet (underholdnings)stoff i avisen. Analysen av

kritikkens visuelle utforming bekrefter med andre ord at publikasjonenes generelle form også får prege kritikktene, noe som kan gi en antydning om at det er dagspressens oppslag som i størst grad er underlagt det Lund holdt «annerledeskritikken» mistenkt for; å være underlagt «et tabloid nyhetskriterium». Men kommer den samme tendensen til uttrykk gjennom analyse av *persona* og *doxa* i verbaltekstene?

*Jeg står på gulvet i Tate Modern og ser opp i en himmel befolket av alle disse små menneskene;  
jeg fortapes i mitt eget speilbilde langt der oppe i denne vrimmelen.  
Og jeg tenker på et annet kunst-tak:  
Andrea Pozzos illusjonistiske barokke takmaleri (1700) i St. Ignazio-kirken i Roma:  
På et merket punkt på gulvet skal du stå og bøye din nakke mot en himmelsk herskare av engler og helgener;  
det er som om taket har åpnet seg, som om kirken strekker seg evig oppover med søyler og buer,  
som om du ser like inn i himmelen, hvor et guddommelig lys oppsluker ditt blikk.  
Trond Borgen, Stavanger Aftenblad, mars 2004*

#### **4. FILTER FOR KUNST OG OPPLEVELSER**

- et kapittel om kritikersubjektets persona i kunstkritisk tekst

Jeg vil nå foreta komparative tekstanalyser av kunstkritikker i utvalget. Det vil ikke være utfyllende analyser av hver enkelt kritikktekst, snarere går jeg på jakt etter nøkkelementer i alle tekstene som kan gi et bilde av kritikersubjektets persona. Konkret vil jeg se etter hvordan kritikeren etablerer seg, handler og viser seg i teksten. Analysene vil avdekke hvilke argumentasjonsnivå som benyttes i tekstene, hvem som fremstår som *den som handler* (agens) og *den handlingene går utover* (patiens) og hvor *sikre* kritikerne fremstår i sin sak. Bygges det i kritikernes persona opp noen form for autoritativ retorikk, og hva kan i så fall sies å kjennetegne den?

##### **Et kunstkritisk dilemma**

Innenfor språkvitenskapen kalles den som utfører handlingen for *agens*, mens det som er objektet for handlingen kalles *patiens* (Hågvar 2007:95). I de kunstkritiske tekstene, der skribenten i stor grad skal *mene noe om noe*, mener jeg å finne at agens og patiens opptrer på to nivåer. Det ene nivået er i forhold til hva det skal menes noe om, i dette tilfellet kunsten, utstillingene og det som omgir den. Det andre nivået er i forhold til at det utsies meninger, dommer og vurderinger. Som nevnt eksisterer det en forventning til den tradisjonelle kritikken om at den skal inneholde nettopp dommer og vurderinger av kunstverkene og utstillingen som er objekt for kritikkene. En analyse av kritikersubjektet i disse kritikkene vil således forventes å avdekke en verbal maske der den persona som vises er av en kompetent kunstfaglig dommer som eksplisitt vurderer det han ser gjennom nøkterne, nøytrale beskrivelser av objektet, for å til sist avsi en dom; godt eller dårlig? Interessant eller uinteressant? Et slikt syn forutsetter et kritikersubjekt som står utenfor kunsten selv, som distansert betrakter på fullkomment nøytral grunn, innhyllet i en slags positivistisk tro på at kunstopplevelse er en form for matematikk der regnestykker kan gå opp. Slik er derimot ikke virkeligheten. Enhver kunstkritiker i dag vil

stå med begge beina i det dilemmaet som oppstår mellom verk og tilskuer, i den tilstanden der verket skal *oppleves*. Og kunstopplevelser er alltid, uavhengig av kunstfaglig kompetanse, subjektive. Det er nettopp dette paradokset, eller dilemmaet, som løses ulikt av ulike kritikere i den situasjonen der spørsmålet om å vise seg, eller ikke vise seg, stilles. Jeg vil nå vise hvordan dette dilemmaet konkret arter seg i mitt tekstutvalg gjennom en analyse av hvordan agens og patiens kommer til syne i tekstene både i forhold til *meningsproduksjonen* og i beskrivelsen av *kunstopplevelsen*.

### **Lotte Sandbergs persona mellom skjult agens og patiens**

I Lotte Sandbergs CAA-kommentar (3B) er agens gjennomgående skjult ved at det personlige pronomenet «jeg» enten utelates helt, og slik bare impliseres i teksten, eller benevnes med et «vikarierende» subjekt i ulike former<sup>68</sup>. Flere steder i teksten er agens for eksempel overlatt til et upersonlig pronomen som *man* (3B:8, 16,18, 20), *noen* (3B:12) eller *vi* (3B:20, 31), men også til den diffuse gruppen *vinkjennere* (3B:6). I 3B forekommer dessuten svekkelser av fokus mot setningenes agens gjennom tilstandsbetegnelser uten agens, det vil si der en handling har foregått, men ingen konkret, fysisk person står bak, for eksempel *forestillingen(e) om* (3B:8, 24, 25), *mange innvendinger* (3B:9) og *påstandene om* (3B:14). Agens skjules også gjennom naturaliseringer av noe som er kulturelt gitt, der *kunsthistorien* (3B:10), *det moderne maleriet* (3B:11) og *maleriet* (3B:20) tillegges naturgitte egenskaper. Dette er eksempler på det Jørgensen og Philips (1999:95) kaller nominaliseringer, «hvor et navneord erstatter hele processen». Via nominaliseringene plasserer Sandberg seg selv ikke bare utenfor den rollen hun implisitt er gitt i kraft av å være kritiker, det vil si *rollen som den som får dømme*, hun inntar selv rollen som patiens. Riktignok er hun ikke alene om å være den som er direkte offer for handlingen. Snarere er hun, sammen med et kollektivt *vi*, tilskuer til det som foregår, der den egentlige patiens er lerretet i kraft av å være utsatt for kunsthistoriens og maleriets utvikling. Det samme forekommer i hennes kritikk av Hirst (2B), men her er det utstillingen (2B:7, 21, 28, 30, 31), museet (2B:8, 24), Hirst (2B:12, 19, 20, 22, 26, 27) Hirsts verker (2B:3, 9, 10, 11, 15, 16, 17) som er det som handler. Også Harald Flor og Trond Borgen inntar rollen som patiens, men uten den samme graden av distanse Sandberg demonstrerer.

### **Trond Borgens persona «spiller på lag»**

I Trond Borgens kritikk av Høstutstillingen 2005 (4C) tildeler også han seg selv rollen som den handlingene går utover, men han skiller seg fra Sandberg ved at han eksplisitt plasserer

---

<sup>68</sup> Det er Thore Roksvolds (1989:128) oppstilling av sju ulike måter å skjule agens på som benyttes i analysene her.

seg selv i den rollen, sammen med den impliserte leseren, i en relasjon der både han og «vi» er *patiens*. *Agens* er derimot ikke den samme gjennom hele teksten. Snarere er det et mangfold av agenter, både i form av konkrete personer/kunstnere som for eksempel i *Røysamb gir oss en [...]* (4C:15) eller Lunde som *vakkert men upersonlig foretar et enkelt surrealistisk grep* (4C:21) og Rolland som *[f]lertydig trekker [...]* inn alt fra *Munchs stjalne maleri til publikums mulige reaksjon på Høstutstillingen* (4C:41), men særlig i form av kunst/egenskaper ved kunsten. Det er flere eksempler på dette, men blant annet ser vi det der både publikum og Borgen utsettes for *de antatte kunstverkene* som konsentrerer seg om *kunstneriske problemer og løsninger* (4C:18), *samspeillet mellom håndverksmessige kvaliteter og visuelt uttrykk i Arne Rygvolds objekter [...]* og i *Edith Lundebrekkes serie [...]* (4C:20) og i Viks video «Vormestrand AS» som *engasjerer* (4C:30) med en *interessant historie* og *elegant klipping og redigering* (4C:31). Men ikke bare kunsten får rollen som agens. Det gjør også juryen, som *har plukket ut kunst som kultivert kapsler seg inn i seg selv og sin egen verden* (4C:19), og Høstutstillingen selv som *fylles [...]* av kunst som *studerer sin egen navle inngående* (4C:22), og som mangler egenskaper som *kreativt kaos, kakofonisk rabalder eller kalkulert provokasjon* (4C:22).

### **Trond Borgens persona som farsfigur**

Interessant nok oppstår et brudd i syntesen mellom Borgen og den impliserte leseren/publikum i rollen som *patiens*. Det varer i 6 segmenter framover fra og med segment 25: *Det publikum får i år er en helhetlig utstillingsopplevelse, og det kan være en god kvalitet* og i neste segment; *det er som om utstillingen nesten hele tiden stryker publikum med hårene*. Her tar Borgen et skritt tilbake og definerer seg ut av agentens direkte påvirkning, og sin tidligere symbiose med publikum. Borgen inntar her rollen som bindeleddet som distansert kan bedømme handlingen (samlingen av kunstverkene på utstillingen) i sin helhet, og dens mulige virkning på den gruppen han tidligere definerte seg selv som en del av. I neste segment trer han enda klarere fram som agens ved implisitt å relatere til sin egen, kroppslige lave temperatur og puls, og etter at han har forutsatt at den samme sansningens fysiske reaksjon vil ramme publikum benytter han for første gang personlig pronomen (*Jeg savner nok* (4C:28)). Etter at han har henvendt seg direkte til den impliserte leser (*må du sitte deg gjennom* (4C:29)) åpner han for et enda større innblikk i sin egen subjektive opplevelse gjennom en parentes med en form for projisering av egen bevissthetsstrøm (*å, den som hadde en hurtigspoleknapp!*) (4C:30) og et eksplisitt, sansende *meg* (4C:30).

Her demonstreres nettopp kunstkritikerens dilemma mellom rollen som *betrakter* og *formidler*. Det er som om han står der sammen med *oss*, og er en medsammevoren som er like utsatt for påvirkning fra kunsten som vi andre tilskuere er, for så plutselig å tre ut av gruppen og bli et bedømmende, vurderende subjekt. Det vil si en handlende agent som både påfører kunsten sin mening om den (meningsproduksjonen), og oss som publikum tolkningsrammer for den kunsten vi gjennom Borgen er utsatt for. Men hvem er Borgen når han viser seg som subjekt? Hvordan kan hans persona beskrives?

Borgens persona opptrer nærmest som en fast, men kjærlighetsfull farsfigur. Han snakker som om han kjenner kunstverkene personlig, i det minste slekten deres (Høstutstillingen som tradisjon). Han er mildt forbløffet over at de har forandret seg og oppfører seg annerledes overfor både ham, og andre som står dem nær (den impliserte leseren/det potensielle publikum). Det er Borgen ikke alene om.

### **Harald Flors tilsynelatende dilemma**

Harald Flor gir i enda større grad både kunstverkene, de kunstneriske virkemidlene og utstillingene menneskelige egenskaper i sin Hirst-kritikk (2A). Både *museet* (2A:6), *utstillingen* (2A:10) og særlig kunstneren/kunstverkene (2A:11, 14-19, 21) fremstår som det som setter i gang handling. Mest interessant er kanskje Flors agens i *døden* (2A:9) som med sin *skygge og ufravikelige faktum* aktivt får handle i kraft av å *sette et markant preg på årets sommerutstilling* (2A:9). Selv inntar Flor rollen som passiv pasient, en rolle som gjenfinnes i hans kritikk av CAA (3A). Åpningen er en påstand om et *medium som bryner seg mot og bryter seg ut av en statisk tilstand* (3A:5). Det som impliseres i *medium* er maleriet eller bildet, og resten av hans tekst er kontekstualisering, og gjennomgang av eksempler på hvordan enkeltverk demonstrerer bruddet med maleriets statiske stilling. Og det er nettopp her, på argumentasjonsnivå, at Flors rolle som agens kommer til uttrykk. For selv om kritikken gjennom sine beskrivelser av enkeltverkene inkluderer både en implisitt tolkning av dem, og dom over dem, kan de utstilte verkene vel så mye leses som sekundært i forhold til det som fremstår som Flors eget prosjekt, nemlig å avdekke hvordan verkene han har valgt å beskrive bekrefter det som fremstår som hans poeng, et poeng han griper tilbake til i det siste avsnittet: *I alt dette vekselspillet ligger billedmessige forutsetninger for at maleriets status ikke blir statisk* (3A:25). Slik fremstår Flors prosjekt som normativt, i den forstand at det er han som tilsynelatende setter agendaen, men er det egentlig hans agenda? For å forstå konstruksjonen av Harald Flors persona må det analytiske begrepsapparatet utvides.

## Persona avløst av intertekstualitet

En analyse av ordvalg, syntaks og språklige virkemidler kan avdekke hvilke diskurser kritikeren tekstlig trekker vekslers på, og vil fremstå som en representant for. Dette kjennetegnes innenfor den kritiske diskursanalysen som intertekstualitet. Begrepet stammer fra den franske semiotikeren Mikhail Bakhtins begrep dialogisme, som i 1984 ble oversatt av lingvisten og psykoanalytikeren Julia Kristeva til intertekstualitet, som understreker enhver ytrings relasjon til andre ytringer (Stam et al. (1992:203) sitert i Jensen 2002:186). Det inkluderer alt fra ethvert tegn i semiotisk forstand, til større strukturer og diskurser – en størrelsesorden som dermed inkluderer hvordan selv en kultur «might even be considered an almost infinitely complex instance of intertextuality» (ibid). Det betyr at ord, begreper og språklige metaforer kan hentes fra den kunstkritiske pressediskursen i en eller annen form, fra akademiske, kunstteoretiske retninger, eller fra andre diskurser. Denne formen for «lån» fra annen diskursiv språkbruk avdekker ikke bare intertekstualitet i det konkrete språket, men også ideologisk interdiskursivitet der kritikeren drar vekslers på det saksområdet han vil fremstå som en spesialist innenfor. Hvilket saksområde, eller hvilke diskurser, er det så Harald Flor i sin kritikk av CAA (3A) lener seg mot?

I åpningen av Flors CAA-kritikk kan det synes som om det er Flors rolle som kunstekspert som setter saken på agendaen, men senere får vi vite at det han fremsetter som sin egen problemstilling er identisk med motivasjonen for hele utstillingen, og prisene som utdeles (3A:8-11). Slik underlegger han seg allerede bestemte premisser satt av utstilleren, og tangerer rollen som mikrofonstativ for CAA. Det kommer tekstlig til uttrykk gjennom agens i *utstillingen* i varianter som *[å]rets Carnegie-utstilling* (3A:2), *utstillingen* (3A:5), *Carnegie-prisen* (3A:8), *vandreutstillingene* (3A:9) og *[å]rets mønstring*. Det samme mønsteret av en forskyvning av *den meningsproduserende agens* gjentas når han beskriver sju av de utstilte verkene. Der føres all handling over på kunstnerne (3A:14, 17, 21, 23, 24), verkene (3A:19) eller deres egenskaper (3A:15, 20) som påvirker et felles *man* (3A:14) og *oss* (3A:2, 18). Det kan altså synes som om Flor ikke bare overlater kunstopplevelsens agens til kunstnerne (kunstdiskursen), slik vi så tendenser til at både Borgen og Sandberg også gjorde, men at han også motstandsløst overlater den meningsproduserende agens til kunstscenen (utstillings- og kuratordiskursen).

Professor i estetikk og verditeori ved Harvard University, Stanley Cavell (2002 [1969]:198) beskriver i sitt essay «Music Discomposed»<sup>69</sup> at vi ikke nærmer oss kunstverk bare fordi de er interessante i seg selv, men «because they are felt as made by someone». Derfor bruker vi kategorier som *intensjon, personlig stil, følelse, uærlighet* osv. når vi snakker om dem, som om vi snakker om mennesker. «We follow the progress of a piece the way we follow what someone is saying or doing». Et slikt syn kan forklare særlig Borgen og Flors besjete agens, men også Sandbergs betraktende blikk på kunsten som berører og påvirker. Kunsten fremstår som det som setter i gang handling som påføres det kollektive *oss*, definert som kritikeren selv og publikum in spe på den kritiserte utstillingen. I tillegg kan dagspressens kritikere, som vi så en tendens til hos Flor, i større eller mindre grad være påvirket av utstillingsarrangørens agenda.

En analyse av disse tekstene vitner altså om personaer styrt av ønsket om først og fremst å videreformidle inntrykk fra utstillingen, og til dels unndra seg rollen som dommer. I den grad de fremstår som *dommere* er det en generell tendens til at det gjøres med skjult agens. Dette demonstrerer også en form for argumentasjon der subjektive fortolkninger fremlegges som om de var objektive fakta, det vil si det Jørgensen og Philips (1999:96) kaller *kategorisk modalitet*. Det er mye av den grunn kritikere til tross for sin gjennomgående rolle som patiens likevel fremstår som autoritative. Som en kontrast til denne skrivemåten, skal vi ta turen til Tommy Olssons forvirrede *jag*.

### **Tommy Olssons eksplisitte agens**

Tommy Olssons kritikk av Hirst-utstillingen (2D) styres av en agens som ligner Flor og Borgens i den forstand at hans vurderende talehandlinger flere steder settes i gang av kunstverkene (2D:8-11, 13, 14, 27-30, 34, 35, 42 og 43) eller kunstneren/Hirsts (2D:9, 15, 19, 20, 22, 25, 26, 32, 36-41) og Astrup Fearnley/utstillingens (2D:21, 24) handlinger, og hvor Olssons rolle som opplevende patiens kommer til uttrykk gjennom det upersonlige pronomenet *man* (2D:8, 10, 13, 19, 21 og 22). Likefullt skiller tekstene seg dramatisk fra Borgens og Flors. For det første er det fordi det i ett tilfelle er Olssons egne opplevelser som danner grunnlaget for refleksjonen; *om jag kanske i själva verket spårade ur redan där och borde börja om? Och jag forsöker igen* (2D:9). Det er med andre ord hans subjekt som får opptre som selve objektet for kritikken. Det kan, i en hermeneutisk forstand der delene påvirker helheten, ha den konsekvensen at det oppstår en slags retorisk sammensmelting av

---

<sup>69</sup> I Stanley Cavells essaysamling *Must we mean what we say* første gang utgitt i 1969. Her er den oppdaterte versjonen fra 2002 brukt.



tekstens upersonlige, generelle *man* og det personlige – og eksplisitte *jag* (2D:9, 12, 14, 20, 31, 32, 34, 40).

Olssons inntar en lignende rolle som patiens overfor Hirsts kunstverk, og er som en betrakter å regne, i likhet med de andre, på *opplevelsesnivået*. Men hans persona som åpen, direkte agens på meningsproduksjonsnivå skiller seg fra Flor, Sandberg og Borgens persona som skjult – og interdiskursivt styrt (Flor) - agens. Dette gjør seg enda mer gjeldende i hans kritikk av CAA (3D).

### **Den diffuse agens**

Allerede i tittelen på Olssons kritikk (3D) etableres en jeg-person som er ensom, forvirret, redd, frossen og gråtende (3). Fortellingen som er fortalt i 1.person handler om Olssons opplevelser før, under og etter åpningen av CAA, og et fåtall av disse opplevelsene har noen som helst direkte relasjon til de utstilte verkene. Riktignok opptrer både utstillingen (46, 68, 76), prisene/pengene (47-49, 51, 54, 56, 59), maleriet som medium (72-74), kunstnerne/verkene (79) som naturalisert agens i deler av teksten, men også virkelige mennesker, inkludert Olsson selv, tillegges rollen som eksplisitt agens i teksten (8, 9, 13, 16, 19, 63-66, 85, 98, 101, 103). Men det interessante ved Olssons tekst er at det som i størst grad setter i gang handling er noe diffust, allestedsnærværende og truende, som er «ute etter» Tommy Olsson, både hans kropp, tanker, følelser og forgodtbefinnende. Dette *noe* kommer for eksempel til uttrykk som *bordet på Lorry* (20), *alla i min närhet* (26), *någon slags märkliga attacker* (31, 44, 81, 104), *vernissagevinet* (32, 41, 62) og *[g]ammeldansk* (123). Dette forstyrrende *noe* kommer også implisitt til uttrykk, for eksempel gjennom tanken, som bare ble med tanken, om *att pallra mig därifrån så fort det bara var möjligt* (21), som antagelig kan inkluderes i hans egen uberegnelighet (23, 26, 29, 84), *[d]et mystiska* (25), ulike variasjoner av *den interna konflikten* (60, 61, 69, 70, 84), *oöverskådlig väv av rena tvångstankar* (67), *konspirationstanken* (77) og til sist på *Lorry. Sinnesförvirring. Fanatism. Vansinne. Paranoia* (124).

### **Antagonistens persona taper autoritet**

Slik etablerer Olsson seg som patiens overfor noe ganske annet enn kunstverkene han ble sendt for å kritisere, og ikke bare som offer, men som den skjønnlitterære antagonist, antihelten, passivt overgitt det handlende agens i sin ytterste konsekvens, helt ut til galskapen. En karaktertegnning som lar kritikerens persona ikke bare tangere, men faktisk gå til grunne som stemme, borger for en persona som man skulle tro gjorde alt annet enn å skape

troverdighet og autoritet. Riktig så enkelt er det derimot ikke. Men før jeg kommer tilbake til hva slags troverdighet Olsson skaper skal vi ta turen til de tre andre kritikerne i tekstutvalget. På hvilken måte fremstår de som troverdige – og autoritative?

### **Analysen av den autoritative persona**

I kommentarsjangeren i pressen er det generelt levnet lite rom for tvil eller undring, noe som umiddelbart kan synes paradoksalt, tatt i betraktning av at et av dens fremste sjangerkjennetegn er at den er subjektiv (Hågvar 2007:146). Her skiller den seg klart fra den akademiske stilen som snarere kan sies å gjennom sin forsiktighetsdiskurs (Fairclough 1995) øke sin troverdighet ved å unngå bastante slutninger. Spørsmålet blir om kunstkritikken med dette aktualiserer enda et dilemma ved at den både skal innfri pressediskursens sjangerkrav til klarhet og beslutsomhet, og samtidig står i en sterk relasjon til kunsthistorien og academia der generaliseringer og forenklinger i størst mulig grad bør unngås. Gjennom en *modalitetsanalyse* av tekstene i mitt utvalg (begrepet *modalitet* forklares senere) vil jeg avdekke hvor sikre kritikersubjektene fremstår i sin sak, og hvordan de gjennom det klarer å bygge opp en troverdighet rundt sine egne resonnementer. En slik analyse vil også avdekke hvorvidt de baserer seg på en autoritativ kritikerstemme, og hva slags autoritet det i så fall er snakk om. Modalitetsanalysen vil også inkludere hvilke argumentasjonsnivå kritikeren benytter, det vil si om hun baserer sitt resonnement på logos, appellerer til leseren med patos eller fastslår vurderinger i kraft av sin etos. Her vil jeg bygge på begreper fra den klassiske retorikken.

### **Argumentasjonsnivå i lys av etos, logos og patos**

Tre av den klassiske retorikkens grunnbegreper er etos, logos og patos. Tradisjonelt hadde den klassiske retorikken posisjon som normativ lære om veltalenhet og overtalelseskunst, men i dag brukes den gjerne som analytisk verktøy nettopp for å få øye på de strategiene tekstens argumentasjon bygger på (Hågvar 2007:36-37). En tekst basert på logos er en som verdinøytralt «appellerar till mottagarens intellekt och rationella förmåga att dra slutsatser», mens taleren gjennom bruk av patos forsøker å vekke sterke følelser, affekt eller lidenskap hos mottakeren (Bergström/Boréus 2000:89). Hvis teksten derimot er basert på etos er det avsenderens troverdighet som er grunnlag for overtalelsen, det vil si «den karaktär eller personlighet som en talare vill tillskriva sig själv för att vinna sina åhörarens intresse, välvilja och förtroende» (Johannesson 1998:7).

## Etosbygging gjennom fastslående logos

Etos som skapes i kunstkritiske tekster forutsetter at avsenderen allerede har etablert en autoritet, status og integritet som kritiker for at det som hevdes i kritikken skal bli troverdig. Et verk, eller en hel utstilling, kan slik bedømmes med graderende og vurderende formuleringer leseren oppfatter som en bedømming av godt eller dårlig uten at kritikeren begrunner sin dom. Man kan tenke seg at desto større fraværet av begrunnelser i en bedømmende kritikk er, desto tyngre hviler kritikkerens argumentasjon på etos, og desto mer etablert og institusjonalisert opplever hun seg selv.

## Verkanalyse basert på etos

Særlig i Sandbergs CAA-kommentar (3B) kommer etos sterkt til syne i teksten som er lagt opp som en kunstformidling i et kunstteoretisk perspektiv, ført i en resonnerende tone. Den preges av et relativt komplisert språk med flere begreper fra kunstteorien som får stå uforklart. Selv plasserer Sandberg seg midt i fagtermene, argumentene og begrepene som en kompetent meningsprodusent innen fagfeltet, der hun i stor grad fastslår uten å begrunne. Den samme tendensen er derimot ikke like åpenbar i hennes kritikk av Høstutstillingen 2005 (4B). Her brukes betegnelser som *veldisponert* (4B:11), *kunstnerisk sprengkraft* (4B:14), *ryddig og oversiktlig* (4B:15), *velanrettet* (4B:16) og *lavmælte* (4B:19) for å beskrive utstillingen, men i kjølvannet av hver bedømmende påstand om utstillingen som et hele, eller enkeltverk, som foretas i teksten, følger hun opp med en kort, konkret begrunnelse. Riktignok er ikke forklaringene lange og utmalende, men her benytter hun en argumentasjon mer basert på logos. Tre steder skildrer hun enkeltverk (4B:13, 20, 22), og det er ikke før hun legger inn tolkninger av to av disse enkeltverkene hun bare benytter seg av etos (4B:21 og 23). Her sies det ikke eksplisitt at hun tolker, det legges ikke inn dempende nyanseringer verken gjennom modale hjelpeverb eller adverb, og det åpnes ikke for andre tolkninger som kan være gyldige. Som lesere er det bare ved hjelp av konteksten vi forstår at hun tolker, siden påstandene om hva verkene *egentlig* betyr eller er, følger kloss etter de korte, presise beskrivelsene av verkene. Det kan tyde på at hennes kunstkritiske persona hviler i å være en kunstkjenner, som med en viss selvfølgelighet kan hoppe fra beskrivelse til tolkning av vår samtidige kunst, uten å behøve å forklare seg. Dette kan leses som den formen for modalitet Jørgensen/Philips (1999:96) kaller *tillatelse* i den forstand at Sandbergs tolkninger fremstår som normative for andre kunstbetraktere. Den samme formen for modalitet gjenfinnes hos Borgen og Flor.

## **Den implisitt bedømmende persona**

Både Flor og Borgens tolkende beskrivelser av verkene, og deres eksplisitte vurderinger av dem, kan leses som en parallell agens der handlingen nettopp er *bedømmingen* og *formidlingen*. Riktignok ytrer de seg nennsomt når de snakker om enkeltverk, men i teksten som hele presenterer de sine subjektive oppfatninger på samme måte som vi så hos Sandberg, uten i nevneverdig grad å begrunne eller eksplisitt åpne for andre gyldige tolkninger. Riktignok kan alles argumentasjon leses som en del av intertekstualiteten som omgir utstillingene, det vil si at vi som lesere og kunstpublikummere forventer at Høstutstillingen skal være høylytt provoserende, at prisvinnerne av CAA skal problematisere maleriet som medium og at Damien Hirst er det samme som «død materie i formalin». Men i tekstene er det kritikerne selv som setter sine egne premisser for diskusjonene. I den grad de argumenterer ved hjelp av logos setter de derfor tidlig et premiss for argumentasjonen de forfølger. Det er altså de som har definisjonsmakten, en kjent og velbrukt form for makt i pressediskursen. Men dette er ikke den eneste formen for velbrukt presse-makt de benytter seg av.

## **Kunstkritikerens dagsordenmakt**

Trond Borgens spørsmål er om kunsten er *samfunnsrelatert* (4B:11), nærmere bestemt om den *involverer seg direkte i politisk betente saker eller viser noe brennende samfunnsengasjement* (4B:11). Han begrunner premisset med å henvise til Høstutstillingen som tradisjon ved at den er en *viktig visningsmulighet for de unge og uetablerte* (4B:9), men mest av alt bedømmer han Høstutstillingen 2005 som tradisjonens negasjon. Gjennom hele kritikken strør han tradisjonsbestemte kriterier for hva som er godt gjennom bruk av uttrykk som *ærverdige forum med tiltrekningskraft* (4B:10), og det er *kreativt kaos* (4B:22), *kakofonisk rabalder* (4B:22), *kalkulert provokasjon* (4B:22), *motstand* (4B:23), *brodd* (4B:28) *knyttneve i fleisen* (4B:28), *provokasjon* (4B:42) *banebrytende* (4B:43) og *nedbrytende* (4B:43). Den samme tendensen til selv å sette premissene finner vi, som tidligere vist, i Flors kritikk av CAA (3A), der han argumenterer for et brudd med maleriet som statisk medium, og den samme debatten fører Sandberg i sin kommentar (3B). Et slikt grep om agendaen kan forstås som en del av den makten pressen tar del i på den offentlige arena, makten til å sette dagsorden, og som baserer seg på en etos med legitimitet til å utøve den. Gjenfinnes et slikt argumentasjonsnivå i Olssons kritikker?

## **Patos som styrker etos**

Olsson etablerer i motsetning til Flor, Sandberg og Borgen en tekstlig eksplisitt narrasjon som preges av skjønnlitterære ambisjoner gjennom vekslingen mellom parallelle tidsaspekter.

Både i narrasjonen (*jeg sitter og skriver en kunstkritikk*) og i de ulike hendelsene på fortellingsnivået (*jeg erfarer verden/kunsten*) og i referansene fra «virkeligheten» på historienivået, men utenfor fortellingen (*jeg forteller deg som leser om bakgrunnen for denne kunsten/kunstneren/utstillingen etc*) er skildringene gjennom bruken av presens formidlet i *nåtid*. Slik går tiden nærmest i oppløsning, siden det ikke eksisterer noen logikk de ulike tidslinjene, og tidsnivåene imellom. Effekten det har kan være en styrking av etos, siden både den impliserte og faktiske leseren gis fri adgang til all informasjon om hans refleksjoner. Åpenheten er fullkommen. Olsson stiller seg helt naken. Nakenheten kan gjennom patos vekke identifikasjon hos modelleseren, som kanskje kan få sympati for Olsson gjennom tematisering og gjenkjennelse av egen usikkerhet og famling i møte med en ofte forvirrende og kodet kunstverden. Dessuten opererer Olsson i større grad enn de andre tre med logos gjennom sin omfattende argumentasjon og drøfting. Selv om logos i mange av tilfellene bare er resonnementer om egen resonnering, og det ikke passer inn i den tradisjonelle kunstkritikken med akademiske aspirasjoner, er det kanskje nettopp der kjernen for å forstå samtidskunsten ligger i dag?

I et slikt perspektiv er det dermed ikke nødvendigvis en svekkelse av etos når Olsson bare snakker om seg selv. Kanskje er det tvert imot slik at Olssons eksponering av egen usikkerhet og forvirring resulterer i en styrking av etos, siden kritikersubjektet ikke distanserer seg fra den virkeligheten kritikersubjektet rapporterer fra, men snarere forsvinner inn i materien. Dette vil jeg komme nærmere tilbake til gjennom en modalitetsanalyse.

### **Modalitetsanalyse**

I språk- og tekstvitenskapen måles graden av usikkerhet gjennom en analyse av modaliteten. «Enkelt forklart har en skråsikker framstilling sterk modalitet, mens en med mange forbehold har svak modalitet» Svak modalitet vises gjerne i ord som *bør*, *ganske sikkert*, *kanskje*, det vil si alle ord og uttrykk som fremsettes for å demonstrere et forbehold. Men det handler ikke bare om ordene alene. Jørgensen og Philips (1999:95) forklarer modalitet med talerens grad av tilslutning (affinitet) til en setning, og poengterer at «[h]vilken modalitet, der velges, får konsekvenser for diskursens konstruksjon både af sociale relationer og af videns- og betydningssystemer» (ibid:96). De gjenkjenner både *sannheten* (taleren tilslutter seg sitt eget utsagn fullstendig) og *tillatelse* (taleren inntar en normativ posisjon overfor leseren) som målestokk for modalitet, og egnet til å si noe om hvilke sosiale relasjoner teksten konstruerer.

## **Sikker kunstkjenner, usikker teoretiker**

Sandbergs kritikker er generelt preget av sterk modalitet. I hennes Hirst-kritikk (2B) finnes bare to forbehold, *sies å ha* (2B:34) og *det spør* (2B:36), og i 4B finnes *nok* (4B:14) *en viss* (4B:16) og *kanskje* (4B:32). Det kan se ut til at modaliteten synker mot slutten av teksten, når konklusjonen nærmer seg. Interessant er det å merke seg at forbeholdene kommer vesentlig hyppigere i kommentarteksten (3B), for eksempel som *neppe* (3B:7), *vil noen si* (3B:12), *kanskje* (3B:15, 23, 30), *mer eller mindre* (3B:16), *kan man si* (3B:18) og *relativt* (3B:31), men i beskrivelsene og tolkningene av enkeltverk er etos sterkere betont gjennom en sterkere modalitet. Det kan synes som om Sandberg som kunstkjenner er meget sikker i sin sak, også i kraft av å tolke verk uten å begrunne eller forklare tolkningen sin, eller åpne for andre tolkninger, som jeg tidligere har vært inne på. Som kunstteoretisk resonnerende er hun derimot på langt nær like tekstlig skråsikker.

Sandbergs persona som betrakter kan med dette beskrives som relativt autoritativ og sikker i sin sak, mens hennes persona som kunstteoretisk vurderende og resonnerende snarere lener seg mot den akademiske diskursens ideal hvor *saken* prioriteres framfor *subjektets personlige erfaringer*. Hun plasserer seg slik midt i mellom to tilsynelatende motstridende personaer. Hva kan det fortelle oss? Etter min mening er dette en indikasjon på at Sandberg slik demonstrerer at kunstkritikkens modellesere kan deles inn i to arketyper; den middels kompetente kunstpublikummeren som representant for det Solhjell (1995:27-32) ville ha referert til som *det inklusive kretsløp* og den kunstteoretisk spesialiserte modelleseren tilhørende *det eksklusive kretsløp*. Slik fremstår Sandberg med et dobbelt sett personaer som kan favne bredt. Kan det samme sies om Flor?

## **Formidleren Harald Flor**

Hos Harald Flor er det motsatt. Riktignok preges alle tekstene av sterk modalitet. I 2A er det bare i én av verkbeskrivelsene han tar et tekstlig forbehold i form av *synes å ha* (2A:19) og i 4A tar han forbehold gjennom *neppe* (4A:10), *nok* (4A:17) og *framtrer som* (4A:19). Den første delen av Carnegie-teksten (3A) som handler om utstillingen, prisene og Carnegie er også preget av sterk modalitet, og fravær av begrunnelser for argumentasjonen, men hans beskrivelser av enkeltverkene er preget av påstander som både eksemplifiseres og utdypes. Ingen skildringer får stå uforklart, og modaliteten svekkes i form av *kan* (3A:15), *synes og* (3A:18) og *et glimt av* (3A:19). Det interessante med Flors modalitet blir derfor at det kan synes som en tendens til at forbehold tas i forhold til verkbeskrivelser, som om han ikke vil stenge for publikums egne muligheter for tolkninger. Det samme hensynet til publikum

bekreftes i de to forbeholdene i tekstene som ikke handler om kunstverk. De handler nemlig om publikum, og deres reaksjon på utstillingene. Det kan vitne om at Flor gjennom sitt fravær av modalitet opptrer som kompromissløs dommer overfor institusjonene, men som en mer serviceminded kunstformidler med ydmykhet overfor publikum, og ikke minst kunstverkene han skriver om. Det forteller også kanskje at Flors persona har en sterkere tilknytning til pressediskursen, og dens rolle som publikumsrettet, enn til kunstscenens eliter og høykultur, og det til tross for at han tidligere viste seg å delvis hvile seg interdiskursivt mot utstillingens agenda. Slik det fremstår nå, er kanskje Flors interdiskursivitet også en form for ydmykhet overfor kunstpublikummet, og snarere enn manglende vilje til selv å sette dagsorden, et uttrykk for at hans persona er en *formidler*. Men hva så med Borgen?

### **Autoritet gjennom svak modalitet**

Hos Borgen er modaliteten svakere både når han snakker om utstillingen som meningsproduserende agens, for eksempel *det ser ikke ut til* (4C:10), *[h]ovedinntrykket i år* (4C:11), *et av Høstutstillingens mest markante innslag* (4C:16), *i stor grad* (4C:18) og *nærmest* (4C:22), men også, i likhet med Flor, når det kommer til verktolkningene. Eksempler på det er *antydes/r* (4C:13, 15), *[k]anskje* (4C:14), *tvetydig* (4C:15), *til dels* (4C:20), *nesten* (4C:33) og *nokså* (4C:38). Borgens rolle som patiens forsterkes gjennom denne svake modaliteten i den forstand at han åpner for at han kan ta feil. Den tendensen blir tydelig også helt til sist, i hans konklusjon, der han snakker som den som passivt er blitt utsatt for både et utstillingsprosjekt og enkeltverk som har latt ham sitte igjen med en følelse av ikke riktig å forstå hva dette skulle være godt for; *som om samtidskunstens viktigste funksjon er fortrøstningen og gleden* (4C:43).

Men kanskje er det nettopp gjennom hans persona som den kompetente kunstkjenner som *påføres* inntrykk han ikke bombastisk kan avsi tolkninger og dommer av at han skaper en autoritativ kritikerstemme. For med seg har han den impliserte leseren, publikummeren som kanskje vil dra og se utstillingen, som forhåpentligvis har fulgt Borgen på hans reise, og føler med ham i hans skuffelse. I det minste kan hans retorikk forklares slik hvis vi tenker oss en modelleser med kompetanse i å se kunst. En leser som vet at kunstopplevelser åpner gåter det ikke finnes enkle svar man kan sette to streker under. Det viser også at Borgen på subtilt vis vekker en form for patos hos sine lesere, ved å implisitt be om empati for sine kunstopplevelser. Jeg vil snart komme tilbake til kunstkritikernes argumentasjonsnivå i lys av etos, logos og patos, men først skal vi se hvordan Olssons persona skaper en lignende autoritativ troverdighet, om enn gjennom et ganske annet objekt enn kunsten.

## Usikker og skråsikker om hverandre

Også Olssons tekster er preget av sterk modalitet, og ofte opptrer den eksplisitt i form av forsterkende uttrykk som *så till de grader* (3D:11), *fullkomligt logisk* (3D:12), *faktiskt* (3D:13, 22, 46, 91) *oemotsäglig tes* (3D:20), *rena självklarheter* (3D:27), *så klart* (3D:33), *alltid* (3D:54) og *inte minsta antydning* (3D:76) i hans CAA-kritikk, og som *avgjort* (2D:11), *naturligtvis* (2D:13), *faktiskt* (2D:13, 14, 19, 20), *med all nödvändighet* (2D:15), *gir ingen anledning* (2D:24), *förbannat bra* (2D:35) og *i ärlighetens namn* (2D:39) i hans Hirst-kritikk. Men like ofte dukker tegn til svak modalitet opp i begge tekstene, og gjerne i samme setning/segment som uttrykkene som forsterker modaliteten. Eksempler på det er *antyder* (3D:9), *NÄSTAN* (3D:14), *mer och mer osäker* (3D:19), *försöker* (3D:20, 69) *ingen aning om* (3D:26), *antagligen* (3D:43, 89), *osäkerhet* (3D:45), *kanske* (3D:58, 91, 118), *lagom* (3D:66) og *inte nödvändigtvis* (3D:79) i 3D og *kanske* (2D:9, 14), *för somliga* (2D:14), *nästän* (2D:22), *antagligen* (2D:29), *en form av* (2D:28), *lite* (2D:34) og *[n]ärmast* (2D:36) i 2D. Dessuten inneholder 2D til sammen åtte spørsmål, og 3D sytten. Spørsmålene demonstrerer først og fremst en usikkerhet til gyldigheten i hans egne resonnementer, for eksempel når han spør *Vad är det egentligen som får mig att tänka på the Pixies i alt det här kaoset? Är det så jävla viktigt vem som har skrivit Helter Skelter förresten?* (3D:125-126). Eller når han vender sitt kritiske blikk vekk fra omstendighetene på Kunstnernes Hus, og retter dem mot seg selv som en indre monolog mens han står på åpningen og drikker vin; *det finns väl ingen anledning att vara så negativ?* (3D:59), eller *Varför är jag så ambivalent? Och så aggressiv? Vad är egentligen problemet?* (3D:70). Her finnes også eksempler på en selvkritisk stemme i kjølvannet av selve hendelsen, en selvrefleksjon som foregår i narrasjonen, men som realiseres mot slutten av fortellingen hans, på Lorry, når han spør om betydningen av Carnegies million: *Hur förhåller till exempel jag mig till det? Där jag sitter i mörkret och försöker reda ut begreppen och vad som egentligen förde mig till Lorry?* (3D:51-52). Dessuten stiller han eksplisitte spørsmål som en del av vurderingen av utstillingen/verkene; *hur fan toppar man ett mästerverk? Vart ska man gå efter något sådant?* (2D:19), *Så varför är det så... så beige?* (3D:77) og - *Jättestort askfat, hallo?* (2D:22). Han benytter også spørsmålsstillingen som en del av artikuleringen av den impliserte leserens indirekte kritiske innstilling til hans bedømming: *varför tar jag det tabulagda ordet mästerverk i min mun?* Og svarer: *Därför att det faktisk är et jävla mästerverk* (2D:20).

## Den postmoderne mangelen på sannhet

Olsson persona beveger seg lynraskt, ofte i samme setning, mellom ytterpunktene på skalaen for sterk og svak modalitet, og selvkritiske og selvtilfredse spørsmål. På den ene siden er han



skråsikker, og på den annen side grunnleggende usikker og tvilende til ikke bare gyldigheten i egne resonnementer, men også til sin egen legitimitet i rollen som en det tradisjonelt forventes at skal kritisere/bedømme kunstverk. Det burde borge for en oppfatning av Olssons etos som lite troverdig, men riktig så enkelt er det som tidligere nevnt ikke. For kanskje er det nettopp gjennom hans eksponering av sin egen refleksjon troverdigheten oppstår? For hva er det egentlig som skjer i denne kontinuerlige, motstridende bevegelsen han drar oss som lesere med på?

Man kan tenke seg at han oppnår en lignende form for troverdighet som Borgen kan sies å gjøre, men antagelig i forhold til en litt annen modelleser. En modelleser som har mer erfaring med vår samtidige kunst enn Borgens modelleser, og som vil ha erkjent at verken livet eller kunsten er enten svart eller hvitt, og at verken erfaringer eller erkjennelser kan foredles ned til perfektionerte utsagn som ensidig kan kategoriseres som sant eller usant. Snarere tvert imot. Slik fremstår Olssons vingling som en etablering av en særdeles avansert form for troverdighet, særlig egnet for en modelleser som har erkjent at «det modernistiske, kritiske opplysningsprosjekt er *mistykket*», slik medieviser Dag Asbjørnsen (1999:66) antyder, og slik Olssons persona ser ut til å ha innsett. Det handler om, sagt med Asbjørnsen, at den bevisstgjøringen modernismens kunst skulle føre til hos massepublikummet aldri kom. I stedet ble den redusert til kunstobjekter som først og fremst fikk en økonomisk verdi på et kapitalistisk kunstmarked. Når Olsson, som kunstkritiker plassert en postmodernistisk estetikk, er blant dem som kanskje har overtatt stafettpinnen etter modernismens feilslåtte erkjennelsesprosjekt, da gjentar Olsson på performativt vis et postmoderne mantra. Det gjør han når meningene hans går i oppløsning i kollisjonene mellom hans utvetydige *ja* og hans utvetydige *nei*. Og mantraet etter modernismen sier at «det finnes nemlig ingen dype sannheter å erkjenne! [...] og forestillingene om for eksempel autentisitet og latent mening som fulgte disse modellene, har ingen mening lenger» (ibid:67). Den er derimot blitt erstattet av en *postmoderne ironi* som i den postmoderne filmen kan gjenkjennes i form av sitater, sjangerblandinger og intertekstualitet (ibid:69). Med Olsson kan vi, i det minste så langt i analysen, rapportere om lignende tendenser i den norske kunstkritikken.

Vi er da inne på kritikersubjektets doxa – dens uuttalte forutsetninger - slik det kommer til syne i tekstene. Hvilken kontekst definerer den enkelte kunstkritiker seg som en del av?

## **5. SUBJEKT I EN SAMMENHENG**

- et kapittel om doxa avdekket gjennom komparative tekstanalyser

Hvilken kontekst definerer den enkelte kunstkritiker seg som en del av? For å avdekke hva tekstene kan fortelle om de kontekster som omgir hver enkelt kunstkritiker, det jeg har valgt å kalle *doxa*, vil jeg både se på hva som tas for gitt i tekstene, hvilke diskurser tekstenes stilfigurer refererer til og hvilket stilnivå hver enkelt kritiker kan sies å legge seg på. Det vil jeg se på ved å foreta komparative tekstanalyser av kunstkritikker i utvalget. Det er ingen utfyllende analyser av hver enkelt kritikktekst, snarere går jeg på jakt etter nøkkelementer i tekstene som kan gi et bilde av kritikersubjektens doxa.

### **Univers som tas for gitt**

En 'presupposisjon'<sup>70</sup> er ifølge Hågvar underforståtte forutsetninger i teksten. Han poengterer at det avhenger av konteksten hva som er rimelig å forutsette. En tekst har mange presupposisjoner, og til sammen utgjør de tekstens "makroproposisjon" som er proposisjoner hele tekstens univers tar for gitt (Hågvar 2007:92-93). Ved å lete etter hvilke kunnskaper og holdninger som forutsettes i tekstene, kan vi både si noe om hvilken oppfatning kritikersubjektet har om seg selv og sine egne omgivelser, men også noe om hvem som impliseres som modelleser i teksten.

### **Sandbergs konservative kunstsyn**

Sandbergs presupposisjoner er i all hovedsak kunstteoretiske teorier og termbetydninger, og kunsthistoriske tradisjoner. I 2B forutsetter hun for eksempel kunnskap om kunstnere som Lucian Freud og Francis Bacon (2B:10), den omfattende påvirkningen 1990-tallsgenerasjonen av «Young British Artists» har hatt ikke bare på britisk, men også på norsk og internasjonal

---

<sup>70</sup> Begrepet presupposisjon kan problematiseres ytterligere, slik blant andre Thore Roksvold (2007:35) gjør når han lanserer en inndeling mellom *pragmatiske* og *semantiske* presupposisjoner. Definisjonen på sistnevnte vil være når «en implisert setning [er] språklig innbakt i en annen setning [...] Det er på semantisk grunnlag vi slutter oss til presupposisjonen, ikke på logisk», mens en pragmatisk presupposisjon «har vi for eksempel i tema/rema-sekvenser. Tema betegner det vi sier noe om; rema betegner det vi sier om temaet. Temaet er det innholds-elementet som er nevnt først i en setning». Det vil derimot ikke gi noen nevneverdige utslag på mine funn og forholde seg til Hågvars (2007:92-93) mer generelle definisjon.

samtidskunstscene (2B:12), utformingen av Hirsts karakteristiske debutverk fra 1991 for hans karakteristiske stil i kjølvannet av dette verket (2B:18) og at hans nye stil er vel så interessant som hans *1990-tallsretorikk* (2B:30-32). Modelleseren fremstår som en med god oversikt over europeisk kunsthistorie fra modernismen og helt fram til i dag. Riktignok er Hirst en svært kjent kunstner, også i en populærkulturell diskurs, men inntrykket av at hun snakker til en leser som både er oppdatert og kunsthistorisk reflektert er sterkt. Dette inntrykket forsterkes ytterligere i hennes kommentar om maleriet (3B). Her forutsetter hun relativt grundig kunnskap om modernismen som kunsthistorisk periode og relevans for dagens kunst, eksemplifisert i utviklingen av maleriet som sjanger, format og disiplin (3B:8-11). Særlig gjennom tematiseringen av det man i noen kunstfaglige kretser opplever som modernismens iboende opposisjon til postmodernismen, en kunsthistorisk svært sentral og gjennomgripende konflikt der særlig kunstsyn preget av kunstkritikeren Clement Greenberg er sentral, er berørt gjennom den fortattede formuleringen [*d]en hårfine balansegangen mellom bilde og ting har utgjort en vesentlig drivkraft i utviklingen av det moderne maleriet – helt inn i det absurde, vil noen si* (3B:12). Tilsynelatende beskriver hun ikke annet enn hva som har vært utviklingen innen maleriet som tradisjon, men underkjennelsen av konfliktens sentrale plassering til tross, så vil en kunstteoretisk kompetent modelleser oppdage at hun til en viss grad posisjonerer seg som en som muligens har et relativt konservativt kunstsyn, siden hun omtaler utviklingens retning som *inn i det absurde*.

Også andre mer akademiske teorier og kunnskapsfelt aktualiseres uten å forklares i særlig grad. Blant annet bruker hun det filosofiske begrepet «*Den andre*<sup>71</sup> [...]» (3B:15), og mindre allment kjente maleritekniske begrep som *perforeringer* [...], *koloristisk* (3B:29), *fluoriserende lys* [...] *ensfargede kuber* [...] og *minimalismens monokrome flater* (3B:22). Gjennom denne bruken av fagtermer forsterker hun inntrykket av en modelleser bevandret i kunsthistoriske problemstillinger gjennom denne akademiske tilnærming til stoffet. Interessant nok tangerer hun også det Elkins kategoriserte som *det filosofiske essayet*. Det kommer særlig til uttrykk gjennom de mange besjelingene/personifikasjonene av kunst og kunstverk.

---

<sup>71</sup> 'The Other', eller 'otherness', er et velkjent begrep fra filosofihistorien som uttrykk for at selvet defineres opp mot *den andre*, som det ikke er. Det ble først anvendt i den tyske filosofen Hegels dialektikk, og er siden fanget opp både i Sartres eksistensialisme og i blant andre Levinas, Lacan og Derridas strukturalisme. Begrepet har også vært særlig sentralt innenfor feministisk teori, med referanse til Simone de Beauvoirs teorier om kvinnen som *det annet kjønn* i et mannlige dominert patriarkat, og innen multikulturalistisk tenkning, særlig aktualisert i Edward Saids teorier om orientalisme der ikke-vestlig identitet og eksistens defineres som den andre (kilde: en.wikipedia.org/wiki/The\_other#History\_of\_the\_idea lest 29.09.07).

## Den besjelte kunsten

*Besjeling* er en form for metafor, der «livløse ting, og oftest da den ytre natur, tillegges egenskaper som vanligvis forbindes med levende vesener», og står i nært slektskap med *personifikasjonen* som «formidler abstrakte begreper som er karakterisert gjennom menneskelige attributter (Kittang/Aarseth [1968] 1980:87). Jeg vil her holde meg til sistnevnte betegnelse for begge forekomstene. I 2B tillegges kunsten evnen til å sette *milde sjokkstandard[er]* (2B:4), kunstoplevelser får handle gjennom å opptre som *nærgående* [og] *knytter uvilkarlig* (2B:10) til noe annet. Også kunstinvesteringer får liv ved å ha *noe generøst over* (2B:25) seg, kunstutstillinger kan både *bekreftede eller avkreftede* (2B:28) noe og de kan ha et *drag* (2B:30) i seg. Egenskapene Sandberg knytter til ellers døde ting, eller abstrakte størrelser demonstrerer som vist en flytting av agens vekk fra kritikersubjektet, men de forteller også noe om hennes syn på kunsten nærmest som en levende organisme som kan handle, reflektere og påvirke. Et slikt doxa kommer enda sterkere til uttrykk i 3B. Maleriet omtales som et bevegelig filter, *at man så å si ser kunst gjennom maleriet* (3B:8), det kan i ulike varianter *gå opp i en høyere enhet* (3B:11), utsettes både for *død* [og] *gjenkomst* (3B:14), *reduser[es] fra en privilegert posisjon* (3B:16), være *reflektert* (3B:18), *ta[...] plass i randsonene* (3B:27), *sette [...] dagsorden* (3B:28) og forsøke å *fortrenge og glemme arven* (3B:33). I tillegg eksisterer det en kunsthistorie som *bekrefter* (3B:10) og utstillingssteder som *stiller spørsmål* (3B:32).

## Den guddommelige kunsten

Særlig interessante er metaforene som hentes fra en nytestamentlig diskurs (3B:11, 14) der maleriet får en åndelig dimensjon ved seg som ligner tradisjonell religionsutøvelse. Ved kunsten hefter noe hellig og åndelig som aldri får komme eksplisitt til uttrykk, men som indirekte tematiseres gjennom ordvalg og metaforer. Det kan peke i retning av et grunnsyn på kunst som religionens forlengede arm, slik vi blant annet kjenner den fra kirkekunsten i middelalderen, men også for et syn der kunst uttrykker det i dag som før først og fremst var en del av religionsdiskursen. Det vil si at den åndelige, fenomenologiske metafysikkens refleksjon kan sies å ha flyttet ut av kirkerommet og inn i galleriet. Når Sandberg slik ikler språket som beskriver galleriets innhold i en sakral rustning kan det kanskje si noe om en oppfatning av kunsten som meningsfull. Et kunstsyn står, som du husker, i kontrast til Olssons performative, fragmenterte retorikk som på postmodernistisk vis demonstrerte en form for *mening i oppløsning*. Sandberg går kanskje snarere tilbake i historien ved å plassere kunsten som *den nye religionen*, eller i det minste *den nye åndelighet*, og slik implisere at den

ennå har betydning og mening. Ikke dermed sagt at Sandberg er naiv. Hun har rimeligvis tatt innover seg konkurransen katedralen er utsatt av fra børsen.

### **Kunst som vare**

I 2B er det nemlig tydelig at Sandberg beveger seg inn i markedskapitalismen. Hirst defineres som vare gjennom formuleringen *Saatchi, som sies å ha skapt Damien Hirst* (2B:34) og *investere ytterligere i Hirst* (2B:35). Dette kan indikere et stilnivå som er svært «bransjenær» og knyttet opp til pressens rolle som rådgiver for konsumenter på et varemarked gjennom forbrukerveiledninger. I 2B fremstår Sandbergs modelleser med andre ord som kunstkjøperen, framfor en som nødvendigvis er isolert interessert i teoretiske, akademiske refleksjoner over kunst. Kanskje er det slik at metaforene hentet fra en slik diskursmiks mellom marked og kirke i de to kritikkene markerer Sandbergs oppfatning av den modernistiske kunsten som mer hellig, og den postmoderne kunsten som underlagt populærkultur og konsumerisme?

### **Sandbergs akademiske høystil**

Ikke desto mindre er det nok riktig å si at hun legger seg på en akademisk høystil, der hun forsøker å være en relevant stemme for den eksklusive delen av offentlighetens arena som diskuterer billedkunsten. Hun tar for gitt en viss klassisk dannelselse hos modelleseren, og forsøker å gjøre sin egen meningsproduksjon relevant innenfor den høye kunsten, både blant akademias kunsthistorikere, de mest solvente og oppdaterte blant kunstkjøperne og blant de teoretisk problematiserende intellektuelle.

### **Trond Borgens *konservative harang***

Som vist kunne Trond Borgens persona karakteriseres som en som er opptatt av tradisjon, både i forhold til årlige utstillinger/utstillingsinstitusjoner, kunstverk, det lokale og det politiske. Riktignok er mange av formuleringene sentrale i estetisk teori og kunsthistorisk sammenheng, men den generelle formen hans er argumentativ og rammeverket er bygd opp etter en innledning der han gjør det klart hvilke premisser han vil måle kunsten opp mot; *utstillingen er lite samfunnsrelatert – kun et fåtall verk involverer seg direkte i politisk betente saker eller viser noen brennende samfunnsengasjement* (4B:11). Herfra skildres et utvalg av verkene innenfor Borgens samfunnspolitiske perspektiv, og bedømmelseskriterier som oppstår i den konteksten. Både før og etter Borgens skildringer får flere av verkene og utstillingen som helhet utdelt dommer. Dommene over enkeltverkene er for eksempel formulert som *til dels ganske lekkert [...]* (4B:20), *[e]legante [...]* *vakkert men upersonlig* (4B:12), *velpleiet hygge* (4B:23), *lekkert montert* (4B:24), *interessant historie [...]* *elegant klippet og redigert* (4B:31). Dommene over utstillingen som helhet dukker opp litt hist og her

som *finnslige arbeider* [...] som kultivert kapsler seg inn i seg selv og sin egen verden (4B:19), *intet kreativt kaos, kakofonisk rabalder eller kalkulert provokasjon* (4B:22), *helhetlig utstillingsopplevelse, og det kan være en god kvalitet* (4B:25) og *i år finnes der ingen provokasjon å skrike av* (4B:42).

Flere steder impliserer Borgens dommer idéer om hva som burde vært gjort annerledes for at både enkelte verk, og utstillingen som helhet skulle vært bedre. Den kunne for eksempel ytt *en større motstand* (4B:26), *hatt en større brodd og en aldri så liten (eller stor) knyttneve rett i fleisen* (4B:28), hvis visningsformen av videoarbeidene ikke hadde vært samlet i *én times non-stop program* (4B:29), eventuelt vært utstyrt med *en hurtigspoleknapp!* (4B:30), hvis vindusrommet på Glasmagasinet hadde hatt *tilstrekkelig dybde* (4B:38) og hvis det bare hadde vært en *provokasjon å skrike av* (4B:42). En slik normativ gjennomgang med fokus på hvordan alt *burde* ha vært ligger innenfor det Elkins (2003:30) karakteriserer som den konservative harang. Så til tross for at Borgens modalitet er tildels svak, utelukker ikke det at hans doxa er preget av hans status som dommer, både i forhold til kunstens form, innhold og plassering i utstillingskontekst.

### **Den uavhengige kunstkritikeren**

I Borgens vurderinger skjuler det seg også flere presupposisjoner, der han først og fremst tar for gitt at den eneste politisk brennbare kunsten er innvandringspolitikk, internasjonal politikk (4B:12), nasjonal identitet (4B:13) og kjønnspolitiske spørsmål i et islamsk perspektiv (4B:15). Han tildels ignorerer at kjønnsidentitet utover øst/vest-perspektivet, for eksempel tematisert gjennom *kombinasjon av kvinnehode og skogslandskap* (4B:21) eller gjennom *en mangedelt videoskjerm hvor vi ser noen gutter og menn som nesten urørlig [...] inntil de etter noen minutter bryter ut i flerstemt barokksang* (4B:33) kan være politisk, og i alle fall ikke brennbart.

Siden det i Høstutstillingens katalog fra denne utstillingen finnes en lang tekst som nettopp handler om kjønnsidentitet og politikk kan det synes underlig at Borgen ikke tar større høyde for det politiske potensial blant annet disse verkene kan romme, og her gir det en pekepinn om hvordan han som kunstkritiker forholder seg til intertekstualitet som andre konkrete, relevante tekster. Der Sandberg siterte Arne Nøst fra katalogen virker det som om Borgen overser dens tekster fullstendig. Det vitner om en form der kritikeren står alene som en isolert institusjon der idealet er integritet og upåvirkelighet fra andres interesser, og kan være tegn på at Borgen som kritiker hviler trygt i pressediskursens krav til uavhengighet.

## Den poetisk artikulerte kritikerkroppen

Borgens språk er, til tross for at formen i stor grad kan karakteriseres som konservativ harang, for øvrig langt mer poetisk enn hva vi fant hos Sandberg. Det kommer mer til uttrykk i andre kritikker av Borgen det ikke er rom for å gjøre nærlesninger av her, men også i hans kritikk av Høstutstillingen kan vi i tillegg til å serveres relativt poetiske ord som *vakker*, *elegant* og *lekker*, se poetiske anstrøk blant annet i alliterasjoner som *nydelig*, *tydelig* og *prydlig* (4B:6) og *kunst som kultivert kapsler* (4B:19), *imiterer moarétekstilenes glitrende striper* (20) og *kreativt kaos*, *kakofonisk rabalder* og *kalkulert provokasjon* (4B:22). Bildebruken er dessuten hentet fra kroppsdiskursen der publikum strykes med hårene (4B:26), har lav temperatur, og hvilepuls (4B:27), ikke får en knyttneve i fleisen (4B:28) og kan spare stemmebåndene (4B:42). Det er på sett og vis sine egne kroppslige reaksjoner Borgen slipper inn i kritikken som poetiske bilder i teksten, og det poetiske høydepunktet oppstår i det han benytter seg av fri indirekte tale; (*å, den som hadde en hurtigspoleknapp!*) (4B:30). Først og fremst demonstrer det et kunstsyn hos Borgen der han forutsetter at kunst er noe som først og fremst erfares i det personlige møtet mellom verk og betrakter, også når betrakteren er kunstkritiker. Både tematiseringen av egen kropp, og bruken av fri indirekte tale finner vi igjen hos Olsson, om enn mer eksplisitt, noe som indikerer at Olssons tilsynelatende nye kritikk kanskje ikke står så alene som man skulle tro. Før jeg kommer nærmere inn på dét, skal vi se at det også hos Flor eksisterer en poetisk åre.

## Flors modalitet på linje med pressediskursen

Som vist opererer Flor med sterk modalitet, der han fastslår verktolkninger uten verken å forklare dem nærmere, begrunne sine tolkninger eller åpne for andre gyldige lesninger av verkene. Både verktolkningene og de sterkt overbevisende påstandene om verkenes kontekst og betydning i samfunnslivet som fremstår som uomtvistelige sannheter forsterker inntrykket av en allvitende dommer. For eksempel i 2A der han slår fast at Warhols samtid *ble så sterkt preget av mordet på John F. Kennedy* (2A:15) og den tilsynelatende udiskutable *håpløsheten Bush-regimet har skapt også innenfor det amerikanske samfunnet*. Det er ikke nødvendigvis usant, men formen Flor gir påstandene gir et inntrykk av bred politisk kunnskap unødvendig å betvile. Den samme brede, ubegrunnede kunnskapen kommer til syne gjennom hans valg av kunstfaglige termer, som i 3A med betegnelser som *mediets aktualitet* (3A:8), *proteksjonistisk posisjonering* (9), *metakunstnerisk framstilling* (3A:14), *fra mikro- til makroformat* (3A:21), *kunstlys-illuminerte* (3A:23), *suggestive forestilling* (3A:24), og i 4A med *verbalt/visuelle installasjon* (4A:9), *kartografisk innfallsvinkel* (4A:20), *huntonitt-relieff [...] barokk selvbevissthet som hellenismens giganter* (4A:27) og i 2A med begrepet *LIT DE PARADE*

(2A:3), *den kunsthistorisk betonte* (2A:12) og *en hospitalisert hendelse* (2A:21). Gjennom denne bruken både av modaliteter som *sannhet* og *tillatelse* glir Flor sømløst inn i den typiske pressediskursen som fastslår sannheter, og proklamerer normer i kraft av å være en tilsynelatende sikker dommer. Men han legger seg også på et språklig mer avansert, og vanskeligere tilgjengelig nivå enn andre typiske artikler i Dagbladet, og impliserer en modelleser med en relativt høy klassisk dannelse, om enn noe datert, siden språket hans fremstår som påfallende konservativt til å skrive for den en gang så kulturradikale avisen. Men betyr det at Flor hører hjemme i *den konservative harang*, der bedømmelse i kraft av en dommers autoritet kan legges for dagen? Etter min mening er svaret på det spørsmålet nei.

### **Flors innadvendte poesi**

En nærlesning av de språklige virkemidlene som preger tekstene gir nemlig et ganske annet resultat enn et bilde av en selvsikker dommer. For det første er Flors språk utpreget poetisk og bildeskapende med omfattende hyppighet av metaforer. For eksempel i hans CAA-kritikk (3A) er det en gjennomgående bruk av uforutsigbare og tildels komplekse epiteter i metaforene han benytter, særlig i hans verkbeskrivelser, for eksempel *proteksjonistisk posisjonering* (3A:9), *langsom tilnærming* (3A:17), *organisk konfliktfull prosess* (3A:18), *lævmælt ustabile bakgrunnen* (3A:18), *taust tragisk* (3A:19), *insisterende undertone* (3A:19), *særegne klang ved å være malt på pleksiglass-grunn* (3A:19), *suverent skiftende fargekjeder* (3A:20) og *slørete sinnstilstander* (3A:24). I tillegg dukker ulike former for alliterasjoner opp som *bryner* og *bryter* (3A:5), *proteksjonistisk posisjonering* (3A:9), *taust tragisk* (3A:19). Dessuten forekommer flere besjelinger/personifikasjoner. Nettopp det at han omtaler (billed)mediet som noe som bryner seg mot og bryter seg ut av en statisk tilstand (3A:5), reformulerer egne muligheter, utforsker alternative innfallsvinkler og kommenteres av andre kunstarter (3A:13) gir maleriet (og andre kunstarter) menneskelige egenskaper. Også enkeltverk og enkeltverks virkemidler besjeles/personifiseres, blant annet brunfargen i Olav Christopher Jenssens fargekjeder som betoner et motsatt mentalt leie (3A:20). Flor benytter seg også av eufemismer (forskjønnende uttrykk), demonstrert i uttrykket *med dobbelt opp* (3A:11). Med det mener jeg at penger ellers i teksten ikke nevnes med ett ord, mens det gjennom uttrykket *dobbelt opp* er kjent fra en kapitaldiskurs, Plassert i denne konteksten forstår vi at det er dét han må tenke på, og slik tematiseres en bakenforliggende diskurs for kunsten; markedsøkonomien. Det er en diskurs som i kunsten som eksklusivt felt gjerne ikke skal nevnes eksplisitt, derfor kan begrepet tolkes som en form for synekdoke (formuleringer som nevner delen som bilde på helheten), i tillegg til å leses som en eufemisme. Med denne omskrivingen unndrar igjen Flor seg rollen som den pedagogisk



etterrettelige og informerende, og glir inn i et språk der leseren mer eller mindre må gjette seg til hva som konkret ligger av mening i uttrykkene hans. Det samme kommer til uttrykk i flere av beskrivelsene av enkeltverk, blant annet den nevnte *brunfargen* (3A:20), for han forklarer ikke nærmere hva brunfargen konkret gjør, annet enn å få en mental betydning i Jenssens mønstre, *med en annen resonans* (3A:20). Flor forutsetter ikke bare en hel fargelære i resonnementet sitt, men også en grunnleggende kunnskap om ham selv som sansende menneske, en kunnskap de færreste av leserne sitter med.

Flors forsvinningsnumre opptrer også som språklige motsetningspar som der noe *atter en gang var på sitt heftigste* (3A:8), eller med en *insisterende undertone* (3A:19). Ingenting kan være på sitt heftigste mer enn én gang, ei heller kan en undertone i bokstavelig forstand være insisterende. Selvfølgelig er det i et poetisk univers relativt uproblematisk å forstå hva som ligger av mening i formuleringene, men likefullt demonstrerer setningene igjen hvordan Flor unndrar seg det eksplisitte og klare, og skaper en uro i teksten. Det samme gjør han gjennom skisser av umulige sammenstillinger (synestesier) der for eksempel bilder får lyd gjennom sin *særegne klang ved å være malt på pleksiglass-grunn* (3A:19). I denne lesningens perspektiv blir Flor både en del av den poetiske, deskriptive og filosoferende kunstkritikken i Elkins (2003) typologi, som lar andre sette agendaen, bedømme og etterlyse alternative løsninger. Også Tommy Olssons kritikktekster bærer i seg de poetiske virkemidlene, de deskriptive partiene og den filosoferende undringen, men som vi skal se er det med en ganske annen utforming enn Flors.

### **Skjønnlitterær komposisjon**

I et rasende tempo, og i en kaotisk flyt veksler Tommy Olsson mellom et vell av ulike fortellernivåer i sin kritikk fra Carnegie Art Award (3D). Å finne et sentrum for fortellingen byr på utfordringer, for hva er det egentlig Olsson vil fortelle oss som lesere? For å kunne gi en fruktbar analyse av denne kritikkteksten blir det nødvendig å hente begreper og verktøy fra litteraturvitenskapen, med utgangspunkt i Seymour Chatmans *Story and discourse*<sup>72</sup>.

Hvis vi tar utgangspunkt i at Olsson er kunstkritiker som har fått i oppgave å dekke en utstillingsåpning kan vi si at selve utstillingsåpningen, det som skjer på Kunstnernes Hus, er sentrum for fortellingen hans og det som danner et NÅ. Men det er ikke dette NÅ-et vi møter først. Åpningen er et tidshopp - en analepse<sup>73</sup> - som i teksten strekker seg fra sekvens 3D:8-

---

<sup>72</sup> Retorikkprofessor Seymour Chatman slår sammen teorier fra blant andre Bakhtin, Genette, Todorov og Barthes for å undersøke hva som preger narrative strukturer i fiskjon (Chatman:[1978] 1989:11).

<sup>73</sup> I narratologien er det Genette som deler mellom normale sekvenser i en fortelling, der hendelser i historien (story) og i fortellingen (discourse) kunne ha den samme rekkefølgen (1 2 3 4) og anakronistiske sekvenser, der kronologien brytes opp enten i form av «flashback (analepse), where the discourse breaks the story-flow to recall earlier events (2 1 3 4), and flashforward (prolepse) where the discourse leaps ahead, to events subsequent to intermediate events» (Chatman [1978]1989:64). Genette deler fortellingens anakronismer (i forhold til

12, og som på historielinjen ligger seks måneder tilbake i tid, og som i sekvens 3D:13 knyttes an til noe av det siste som skjer før fortellingen ender; Olsson som diskuterer hvem som skrev *Helter Skelter* like før *bordet på Lorry far upp och slår [ham] i ansiktet* (3D:20). Vi får oppholde oss en stund på Lorry, før Olsson tematiserer nok et fortellernivå; nemlig narrasjonen. *Så här efteråt framstår ju allt det här som rena självklarheter* (3D:27), reflekterer han på narrasjonens metanivå, der han sitter og skriver sin kunstkritikk. Episoder fra narrasjonen opptrer i fortellingen flere ganger, både eksplisitt som; *men jag hinner inte; jag har en deadline här* (49) og i 3D:50/52/ 55), og implisitt som i *Herregud* (3D:109) i tillegg til i sekvensene 3D:12/22/125/126.

### **Sprenger Elkins typologi**

Første gang vi møter Olsson i fortellingens NÅ er fra sekvens 3D:31 der han er i begynnelsens midte som publikum for programmet like før utstillingen åpner, *strategiskt [plassert] i närheten av vinet* (3D:41). Siden fortsetter vekslingen mellom fortelling fra åpningen avbrutt av analepser, prolepser, ellipser, indre monolog og fri indirekte tale, og danner en komposisjon som intertekstuell lener seg mot en språklig skjønnlitterær lavstil med muntlig språk og hyppig bruk av slang. Selv om det finnes antydninger til bedømming borger det ikke for at teksten kan plasseres innenfor Elkins typologi. Det måtte i så fall være den poetiske, men også den kategorien synes for trang. De skjønnlitterære kompositoriske virkemidlene passer derimot bedre til det Kramer og Sønnichsens (2005) poengterte som kjennetegn ved nyjournalistikken, at handling/hendelser utspilles over tid, og at fortellingen holder på leseren gjennom sitt driv langs en spenningskurve.

### **Scener avslører betydningsperspektiv**

Den første scenen i fortellingen er diskusjonen om *Helter Skelter*, og det kommer aldri helt klart fram om uttalelsene som siteres stammer fra Lorry, eller diskusjonen som fant sted seks måneder tilbake i tid. Olsson siterer bare seg selv, for eksempel når han sier; «*Det var Paul McCartney som skrev Helter Skelter*» (3D:8), «*Jag vet*» (3D:17), «*Morten, du är bättre än the Pixies*» (3D:20). De tre neste scenene der det er brukt direkte sitater stammer begge fra selve åpningen på Kunstnernes Hus. Også her er det stort sett Olsson selv som siteres, men en ukjent stemme får si: «*Det är inte så många konstnärer som är inviterade till öppningen i år*» (3D:80), Olsson reflekterer over denne kommentaren. Senere roper han etter en av prisvinnerne; «*Hoppas du är jävligt nöjd med dig själv*» (3D:93). Den fjerde scenen med

---

kronologien på historieplanet) videre inn i de eksterne som både begynner og ender før et NÅ i fortellingen, og de interne som begynner etter fortellingens NÅ. Han opererer også med en miks av disse to. Det som fortellingen ikke sier noe om, der tid og hendelser i historien utelukkes i fortellingen, kalles ellipse (ibid:65).

direkte sitat er den lengste. Her kommer Olsson i krangel med bartenderen, som blir den som siteres mest i teksten hans, med hele tre sitater, for eksempel *Kan du säga åt din kompis där borta att han kommer och betalar också?»* (3D:98, de andre er i sekvens 101 og 103). Til sammen siterer Olsson seg selv ti steder i teksten (3D:8, 17, 20, 82, 88, 93, 99, 102, 106, 107). Sceneinndelingene og bruken av direkte sitat kan altså peke i retning av at Olsson i det store og hele dreier handlingen omkring seg selv, og det som hender ham. Den som siteres mest er en karakter som krever Olsson for penger, og det ensomme sitatet fra en ukjent publikummer må leses som en indirekte kritikk av Olssons nærvær, og hele hans legitimitet både som kritiker og kunstner, som om det er selve den norske kunstscenen som får komme til orde gjennom dét sitatet. Det peker i retning av et subjekt som sliter med manglende autoritet og legitimitet til å kritisere, styrt av en udefinert angst rettet mot noe større enn ham selv, og kun representert gjennom svimlende pengesummer og gratis vin. Langt på vei kan dette ulne, pengesterke *noe* leses allegorisk som bilde på selve den norske kunstscenen, og det øvre, eksklusive sjiktet av kunstmiljøet der eks-verdensstjerner som Magne Furuholmen (tidligere i popgruppen A-HA, nå mer aspirerende mot kunsten) og høyt respekterte kuratorer og jurymedlemmer som Åsmund Thorkildsen oppholder seg og figurerer. Det vil si et miljø der Olsson bare føler seg som en snyltende gjest, i nevrotisk kamp for å holde frustrasjonen, sinnet og avmakten han opplever, nede.

### **Metaforer og symboler avdekker doxa**

Som du husker mener Wolfe (1975) at *symbolene* i nyjournalistiske tekster skal avdekke karakterenes status, ambisjoner og hverdagsliv, og ikke overraskende er symbolene hos Hunter S. Thompson først og fremst rettet mot forfatteren selv. Den første sentrale metaforen vi møter i Olssons tekst er hans beskrivelse av det som omgir *åpninger*, der det både får være som utstillingsåpning, og som åpninger i Olssons ene opphovnede testikkel, der det rant verk ut. Kanskje opplever han at utstillingsåpningen er av det samme slaget; noe som vokser uforholdsmessig fort og ikke får plass i omgivelsene, og etter hvert blir betent og utvikler verk av det illeluktende slaget? Han beskriver utstillingen også som en hegemonisk, men likevel ugyldig representasjon av kunstmiljøet gjennom å sammenligne det med Melodi Grand Prix, som ingen kan påstå *utgøres av den allra bästa popmusiken* (3D:91). Hans eget miljø derimot, representeres gjennom å sette kritikerpraksisen opp mot Dostojevskij-formatet. *Dostojevskij fick förresten inte någon miljon heller. Om jag inte minns fel var det knappt han fick behålla livet* (3D:115).

I de få sekvensene der Olsson faktisk snakker om utstillingen (3D:71- 79) sammenligner han den med cappuccinoen som serveres på en hip kaffebar på Grünerløkka, kanskje det norske eksempelet på en kosmopolitisk urbanitet som har funnet veien til Oslo. Verken Olsson eller hans venner går noen gang på slike steder, de går heller på Cacadou. Der er de til gjengjeld ofte, *om dom överhuvudtaget tar sig ut från Cacadou* (3D:35). Det er en mørk, sentrumsnær pub i Torggata øst i Oslo, i et strøk som ennå ikke regnes som verken hipt eller fasjonabelt, og med et klientell som er en blanding av lettere forfylla punkere, og sortkledde, sorthårede og gjerne mer eller mindre profesjonelle, idealistiske kunstnere, mange av dem representanter for det som kanskje kan kalles undergrunnskulturen i Oslo. Så i Olssons verden er ikke Grünerløkkas kaffebarer egnet verken til *något genuint kontroversiellt* [eller til] *subversiv verksamhet* (3D:76), og til tross for juryens kompetanse opplever han også kunsten som vises på Kunsternes Hus som *...så beige? Det är som om alla färger får en extra ljusbrun ton av sammanhanget. Lite som...ja, cappucino, faktiskt* (3D:77). Riktignok trekker han seg raskt tilbake og underminerer sin egen kritiske stemme, som om han igjen blir oppmerksom på seg selv, og sin manglende legitimitet som en som skal bedømme andre kunstnere (3D:78-79). Likefullt blir byens serveringssteder stående som metaforer på to sosiale og kunstneriske grupper i klinsj; den alkoholisererte (3D:84, 90), skamfulle (3D:84), selvforaktende (3D:84), misunnelige (3D:43, 119), snyltende (3D:89, 97), folkesky og sære (3D:92), nevrotiske (3D:94), selvutleverende og autentiske (3D:45), ennå uoppdagede undergrunnsgruppen som er så ute av kontroll (3D:89), sammenlignet med den beige kunsten (3D:77), de kommersielt interessante prisvinnerne (3D:51), de respekterte kuratorene og jurymedlemmene (3D:77), verdensstjernene som spiller behagelig, medstrøms musikk i Olssons ører (3D:66) og for det vindrikkende, anstendige publikum (3D:91).

Den første gruppen er fattig og har tapt, den siste er rik og vellykket og har seiret. Nesten til forveksling likt det som skiller the Pixies fra The Beatles. For der The Beatles gjorde kommersiell suksess i hele verden, forble the Pixies et relativt ukjent indierockeband i sitt eget hjemland USA, til tross for popularitet i Europa og det faktum at de var en stor inspirasjonskilde for det indierockebandet som virkelig slo gjennom; Nirvana. Om gruppens vokalist og låtskriver heter det at han «har en særegen desperat, skrikende sangstil, og skriver ofte kryptiske sanger om spesielle tema [med] referanser til mental ustabilitet, fysisk skade og incest»<sup>74</sup>. Det interessante i Olssons perspektiv er at det i hans verden ikke handler om ignoranse overfor store, etablerte grupper som The Beatles, eller kunstnerne som vinner priser utdelt av kapitalsterke konsern som Carnegie, men snarere at det går med så mye tid på å

---

<sup>74</sup> Kilde: Wikipedia, lest på <http://no.wikipedia.org/wiki/Pixies>, Sist lest 30.09.07.

huske hvem det egentlig var som begikk kunsten, om det var Lennon eller McCartney. Det er som om han her meisler ut skjebnen til de mainstream etablerte kunstnerne. Og det er det som får Olsson til *att tänka på the Pixies i allt det här kaoset* (3D:125), og derfor er det i Olssons tekst *så jävla viktigt* å ha problemer med å svare på *vem som har skrivit Helter Skelter* (3D:126). Det er en del av hans doxa å være outsider.

### **Allegorisk lesning avdekker ideologi**

Lest allegorisk er formen egnet til å gjøre leseren like forvirret som Olsson beskriver seg selv. Formen er preget av stadig veksling mellom ulike nivåer fra narrasjonens refleksjoner, uforutsigbare ellipser og tidshopp til episoder som ligger langt utenfor fortellingens NÅ, omfattende bruk av indre monolog, fri indirekte tale/tanke med tilsynelatende meningsløse assosiasjonsrekker og bruk av direkte tale både fra Olsson selv og personer tilsynelatende fullstendig uvedkommende for fortellingen. Men på denne måten inviteres også leseren inn i en detaljrikdom der det som i andre kritikker skjuler seg i presupposisjonene, ytres eksplisitt og direkte. Riktignok opptrer presupposisjoner også i Olssons tekst, noe jeg skal komme tilbake til, men gjennomgående preges teksten av en intimitet der Olsson åpner seg helt. Hans tekstlige formidling av det doxa som omgir ham, gir inntrykk av å være et doxa der verken hemmeligheter eller retorisk posisjonering eksisterer. En slik effekt ligner det Hågvar kaller detaljrikdom, og som Barthes kalte *realismeeffekten*: «Jo flere detaljer en fortelling har, desto mer troverdig virker den», (Barthes, sitert i Hågvar 2007:98). Men lest som doxa avslører det også at for Olsson er det mest intime det mest interessante. For ham er det intime det mest politiske.

### **Konversjonaliseringens potente makt**

Et slikt syn korresponderer på mange måter med det Fairclough har kalt *konversjonaliseringen* av mediene, der grensene mellom det private og det offentlige utviskes, og til en viss grad går i oppløsning (Fairclough 1995a:9-10). Men der Olsson i sin tekst demonstrerer en eksplisitt motstand mot kapitalkrefter, kommers og kulturelle hegemonier, forklarer Fairclough nettopp den konversjonaliseringen Olsson her er en representant for med medias tendens til økt underholdning, og orientering mot markedet. Det gjør han ved å gripe tilbake til medieteoretikeren Neil Postman (1985) som tematiserte hvordan media konstant skal underholde. Økonomiske endringer har ført til endringer i kulturen, der vi er blitt et samfunn av *konsumenter*. Det er konsumentene som har autoritet i relasjonene, framfor produsentene som tidligere hadde den, påstår Fairclough (1995a:11-12). Han spør om den konversjonaliserte diskursive praksisen manifesterer et reelt skifte i

maktrelasjonene til fordel for «vanlige folk», eller om det snarere er slik at konversasjonaliseringen politisk og sosialt manipulerer dem ved å benytte en type språk som lettere rekrutterer den gemene hop ved å snakke et språk de forstår, og som dermed gir avsenderen makt (Fairclough 1995a:13). I forlengelsen av et slikt perspektiv kan kanskje også Jørgen Lunds argumentasjon plasseres, når han begrunner publiseringen av «Olsson-skolens» kritikker med «forestillingen om at kunstkritikk ”til nå” har vært konvensjonell, fagintern, finkulturell [...] Det som i dag går for å være nytt og annerledes, har utpreget konservative trekk: impresjonistisk, individuelt romantiserende og karismatisk» (KUNSTKRITIKK.NO, 06.03.07.).

Et slikt perspektiv setter Olssons doxa i et annet lys enn det idealistisk uskyldige. Om han blir en representant for en type tekster som nettopp er egnet til å skjule det den skal vise fram, nemlig kunsten, framfor å tale på dens vegne, skriver han ikke lenger *mot* kommersialiseringen, men *for* den.

Kanskje er det derfor Olssons kunstkritiske produksjon består av et bredt spekter hva form angår, slik vi blant annet kan finne ved å studere hans Hirst-kritikk (2D). Her står, som tidligere vist, også Olssons subjekt sentralt, men metaforene, intertekstualiteten og presupposisjonene inneholder noe annet enn vi fant i hans CAA-kritikk.

### **Grublerens metaforer**

Der Olsson i 3D brukte metaforer for å understreke sin egen mislykkethet satt i relieff til en hegemonisk, kapitalsterk kunstdiskurs henter han snarere metaforer som forsterker hans rolle som en filosoferende grubler i møte med Hirst, og særlig hans *Mother and Child Divided*. Pannen er *i djupa veck* (2D:8, 10) og han reflekterer *med klar blick* (2D:13). Hans reflekterende handlinger består blant annet i å spore av og forsøke igjen (2D:9), *spekulera* (2D:14), stille spørsmål (2D:16, 17, 18, 19), opptre empatisk ved å ta *det tabulagda ordet mästerverk i [sin] mun* (2D:20), *nästan känna [...] sympati* (2D:22), *föreställa sig traumat* (2D:23), gjenkjenne at det *ligger en form av logik i att dom känns mer angelägna än mycket annat här* (2D:27), konstatere (2D:31) og *respekterar [...] honom för att han försöker* (2D:40). Alle Olssons talehandlinger springer ut fra en nysgjerrighet og søken etter hva det er som gjør at han reagerer så sterkt på Hirsts hovedverk. Slik lener Olssons Hirst-kritikk seg på det Elkins kaller *det filosofiske essayet*. Riktignok er Olsson like opptatt av hva det var i Hirst som fikk ham til å skape et slikt verk, og hva det gjør med ham nå, men det er verket han stadig forfølger som for å finne dets dypere mening. Men han gir ikke noe klart svar, og slik

lener han seg mot en annen av Elkins kategorier, nemlig *den deskriptive*, ikke i kraft av å beskrive verket fullkomment så leseren kan få den samme opplevelsen Olsson selv, men snarere ved å beskrive sin egen opplevelse av det. Det er sin personlige, nærmest private, stream-of-consciousness vi som lesere er vitne til. Gjennom en slik tilnærming til kunstverket opprettholder Olsson den grunnleggende kompositoriske formen der det også her er *han* som er det sentrale, *hans* opplevelser som er det som er verdt å skildre.

### **Forutsetter kjennskap til Hirsts kunst**

Selve verket beskrives bare som synekdoter, der han blant annet refererer til det med formuleringer som *två halvør av en ko* (2D:8, 10), *formalintankarna* (2D:29), *mannen med formalinet* (2D:30) og *kon och kalven* (2D:42). Ved hjelp av synekdotiske stikkord refererer han også til andre sentrale Hirst-verk, som *medecinskåp, operationsbord och döda flugor* (2D:19). Slik presupponerer han en modelleser med over gjennomsnittet god kjennskap til Hirsts kunstnerskap, og også til vår nærmeste kunsthistorie. Dessuten presupponerer han at også leseren har sett, og erfart, at Hirst skaper stor kunst som kan karakteriseres med ord som *virtoust* (2D:19), *mästerverk* (2D:19, 20), *förbannat bra piece* (2D:35) og som fortjener respekt (2D:40).

### **Kunstkritikerens legitimitet på kunstscenen**

Både den nonchalante omgangen med beskrivelser, og presupposisjonene som forutsetter en modelleser med høy kunstfaglig kompetanse, kan sies å lene seg intertekstuellet mot en kunstkritikk som tar sin egen legitimitet til å mene som en selvfølge, og som også tar for gitt at det som formidles er vesentlig og viktig. Et slikt doxa tegner et bilde av Olsson i sterk kontrast til det doxa han plasserte seg i på Carnegie-åpningen. Her levnes det liten tvil om hans kunstfaglige kompetanse, og det er ikke engang til tross for spørsmålene som stilles. De fungerer snarere som en styrking av et doxa der selve opplevelsen og undringen og refleksjonen over den gis plass. Dessuten forutsetter Olsson en skepsis til det kommersialiserte kunstmarkedet gjennom å åpne for muligheten for at Hirst *skrattar hela vägen til banken* (2D:25). Samtidig gir han Hirst en mulighet for å mene kunsten sin på alvor; *men det er lika troligt att tårarna sprutar förtvivlat i ateljén* (2D:25). Gjennom metaforbruken i forhold til en markedsorientert kunstdiskurs kontrastert mot en oppriktig, ektefølt kunstproduksjon opptrer Olsson som en kritiker som både er skeptisk til, og opptatt av kommersialiseringen av kunsten. Det gjør at teksten fremstår som troverdig. Hva kan det komme av?

## Troverdighet gjennom lavstil og slang

Selv om form og komposisjon her skiller seg radikalt fra Carnegie-kritikken, og selv om han her benytter seg av ord og begreper vi normalt forbinder med en mer akademisk, kunstteoretisk tilnærming til kunst, som *signifikativa verk* (2D:10), Hirsts *latenta våld, engelska distans, och utpräglade perversion* (2D:32) og *naturlyrisk i sin drömska, flytande kvalitet* (2D:36) og namedropping av Claes Oldenburg (2D:21) opprettholder Olsson snev av den lavstilen han der opererte med. For eksempel banner han flere steder; *jävla* (2D:9, 20), *hur fan* (2D:19) og *lik förbannat* (2D:31). Dessuten bruker han engelske ord og uttrykk; *messy business* (2D:15), *hypas* (2D:29) og *It's the curse of the cow; moo-moo!!!* (2D:43) og et gjennomgående muntlig språk (2D:21, 41). Men denne kombinasjonen av høy- og lavstil skaper ikke forvirring. Snarere skaper det troverdighet, som om alt vi som lesere får ta del i er formidlet til oss gjennom en åpenhet, slik vi så det i Carnegie-kritikken. I det minste de av leseren som allerede kan sin Hirst. Men stilen hans vil nok også virke ekskluderende på noen lesere som ikke har et like kunstfaglig kompetent utgangspunkt. Slik ligner denne kritikktteksten til Olsson mer på Flor, Sandberg og Borgen ved at den henvender seg til den allerede opplyste modelleseren – men hvilken generasjon modelleseren tilhører er derimot ikke sammenfallende for de fire kritikerne.

## De unge, uetablerte mot de eldre, etablerte

Flor, Borgen og Sandberg benytter som vist et mer eller mindre konservativt, dannet språk. Det kan indikere et generasjonsskifte, der de ikke lenger tilhører den yngre klassen av kreative meningsprodusenter. Det er i et slikt perspektiv interessant å merke seg at de alle tre understreker utstillernes generasjonstilhørighet i sine kritikker av Høstutstillingen. Borgen setter opp en kontrast mellom *denne gamle, tradisjonelle* utstillingen og *de unge og uetablerte* (4B:9) deltagerne. Flor nevner *de yngre* (4A:3, 5) to ganger, og fokuserer tidlig på at dette er en utstilling for unge kunstnere. Sandberg nøyer seg med å bruke betegnelsen *debutant* – det gjør hun til gjengjeld fire ganger (4B:3, 7, 12, 24).

Går vi til katalogen viser det seg at 40 av de 74 kunstnere er debutanter, noe som tilsvarer 54 prosent. Dette er et høyt tall. I 2004 utgjorde antall debutanter 52 prosent, og i 2006 var det 56 prosent debutanter, en høyere andel må man ifølge arrangøren Norske Billedkunstnere helt tilbake til 1880-tallet for å finne<sup>75</sup>. Riktignok utgjør det flertallet, men det kan likevel ikke forsvare det totale fokus på debutanter i tekstene. Tall fra Kunsthøgskolen i Bergen viser at det gjennomsnittlige fødselsåret for uteksaminerte kandidater i 2005 var 1977, det vil si 27-28

<sup>75</sup> Kilde: PDF med tall fra 2004, 2005 og 2006, lastet ned og lest på <http://www.billedkunst.no/hostutstillingen/presse/index.htm> 3.9.07.



år. Riktignok var gjennomsnittet det samme i 2006<sup>76</sup>, men likevel indikerer tallene at en nyutdannet kunstner ennå befinner seg godt under tretti år, altså fem år yngre enn gjennomsnittsalderen for de utstillende kunstnerne på Høstutstillingen i 2005, som var 35 år. Til tross for at Tommy Olsson heller ikke kan regnes blant de aller yngste kunstkritikerne i norsk sammenheng oppleves generasjonskløften mellom ham og mange av de norske, utøvende samtidskunstnerne som lite påfallende. Hva kan det komme av? Svaret på det kan blant annet finnes i det bildet Olsson tegner opp av seg selv, blant annet gjennom presupposisjoner.

### **Olssons presupposisjoner**

Olsson forutsetter først og fremst kunnskap om Olsson selv, det vil si jeg-fortelleren i kritikken hans. Det kommer for eksempel til uttrykk når han plasserer karakterer i kritikken sin som synes uvedkommende for kunstutstillingen, som *Pål Norheim* (3D:9), *Morten Strøksnes* (3D:17) og *Terje* (3D:100), men som derimot spiller en rolle som karakterer i hans fortelling. De er der i kraft av å si noe om Olssons egne egenskaper gjennom hans sosiale relasjoner, og fungerer som en inngang for modelleseren til Olssons univers. Det samme gjør både de eksplisitte og implisitte historiene han forteller fra sitt eget private og profesjonelle liv, som for eksempel da han tidligere på dagen forsøkte å få med seg en dame på utstillingsåpningen (3D:34-39), som kulminerer i historien om hans siste legebeseøk (3D:40). Han forutsetter også at modelleseren har en viss kunnskap om hans kunstnerskap (3D:85-88), og appellerer slik til modelleserens empati når han impliserer en forståelse av seg selv som en tildels oversett, tildels glemt, og kanskje også misforstått kunstner. Dessuten forutsetter Olsson den impliserte leserens kunnskap om hans oppfatning av utstillingsåpninger både som langtekkelige (3D:57) og som et sted der det hender en hel del mellom publikum (3D:69) og at maleriet, i motsetning til hva tilhengere av modernismen ennå mener, ikke nødvendigvis er et så interessant medium (3D:61).

Nærmest mellom linjene tegnes et bilde av ham opp som en relativt fattig, røykende, single tobarnsfar som til tross for sin kunstutdanning nå er en overarbeidet (og underbetalt) kunstkritiker med et mer eller mindre selvdestruktivt drikkemønster som ellers foregår på Oslos mer brune kaféer som *Cacadou* eller *Lorry*, snarere enn *Kunstnernes Hus*. Slik plasserer han seg gjennom ulike gestalter, og gjennom en språkbruk som via populærkulturelle referanser og utstrakt bruk av slang, i rollen som en representant for en kultur utenfor det etablerte, utenfor *det eksklusive felt* og utenfor modernismens tro på menings- og

---

<sup>76</sup> Tall mottatt på mail fra Trude Mathiesen, studieadministrasjonen, Kunsthøgskolen i Bergen, 04.09.07.

betydningsdannelse. Men snarere enn å fremstå som en *mann av folket* i *det inklusive kretsløp* eller som en pengesterk kunstkjøper fra *det kommersielle kretsløp* (Solhjell 1995:27-32) representerer han en tilsynelatende uavhengig, eksperimentell avantgarde. Slik fremstår Olsson som noe mer enn en tradisjonell kunstkritiker, i kraft av å utvide grensene for hva som kan skrives innenfor kunstkritikksjangeren.

Etter min mening er det nettopp her generasjonskløften som blir så tydelig i tekstene til de tre andre kritikere i mitt utvalg utviskes hos Olsson, nettopp i kraft av hans tekstunivers der *han selv* fremstår som *en uetablert kunstners verk*.

### **Olsson som uetablert kunst(ner)**

Å ta i bruk poetiske, skjønnlitterære virkemidler i en kunstkritisk tekst er som jeg har vist gjennom analyser av Borgen og Flors tekster ikke et helt ukjent fenomen. Dette bekreftes i internasjonal sammenheng både av Elkins (2003) typologi og Seamons ([2001] 2007) historiske kategorier redegjort for i kapittel 3.

Både de av Olssons tekster som kan regnes inn under sakprosaen og *ikke* entydig lener seg mot fiksjonens narrative struktur, og de av hans tekster som benytter seg av skjønnlitterære virkemidler og oppbygging, publiseres i dag under vignetten *kunstkritikk*. Ikke desto mindre er det min påstand at flere av Olssons kritikktekster, blant annet to av de som er inkludert i mitt tekstutvalg (1D og 2D) er mer enn bare tekster med skjønnlitterære ambisjoner. Selv om innholdet *kanskje* er (selv)biografisk, så *er* de i sin form skjønnlitterære. Det avdekkes som tidligere vist gjennom analysen av inndelingen i dramatiske scener og dialoger, en 1.personforteller som veksler mellom ulike tidsnivåer i teksten, den utstrakte bruken av indre monolog, forekomsten av metaforer og andre språklige virkemidler ellers brukt i skjønnlitterære tekster, en dramaturgisk oppbygning og en fortelling som kan leses og tolkes allegorisk og slik kan sies å ha et underliggende budskap.

### **Subjektiv form *er i seg selv* et sjangerkjennetegn**

Likefullt er min påstand at tendensen til se på Olsson som en som utfordrer det mange oppfatter som den rådende, konvensjonelle *kunstkritikken* som i sin form fremstår som mer eller mindre konservativ og akademisk, slett ikke er noe nytt fenomen verken på den norske eller internasjonale kunstscenen. Snarere er det *en del av* sjangeren, siden den i overveiende grad baserer sin eksistens på kritikersubjekter. Det vil si at verken Sandbergs akademiske høystil, Borgens politisk influerte dommerrolle eller Flors innadvendte poesi nødvendigvis

står strukturelt i opposisjon til Olssons selvutleverende gonzokritikk. De kunstkritiske tekstene bygges rundt det kritikersubjektet som produserer dem, og resultatene av disse sammensmeltningene mellom form og subjekt kan i seg selv sies å være kunstkritikkens fremste sjangerkjennetegn.

Det fjerner derimot ikke det faktum at hver enkelt kunstkritiker er knyttet til diskursive og sosiokulturelle praksiser som setter rammer for deres kunstkritiske produksjon. Jeg vil i det neste kapitlet, med bakgrunn i semistrukturerte intervjuer foretatt av flere kunstkritikere og andre sentrale aktører på kunstscenen, skissere noen utvalgte trekk jeg oppfatter som de mest sentrale for produksjons- og konsumrammene for kunstkritikken.

*Så hva skal man med kunst?  
Det blir litt som å spørre; hva skal vi med Kongen?  
Vi kan hugge tak i tanten ved disken og spørre; hva skal vi med deg?  
Tommy Olsson (12.01.06)*

## **6. BAKERST PÅ VINDUSREKKA**

- et kapittel om kunstkritikkens diskursive praksis

Kunstkritikk som praksis i pressen er i seg selv paradoksalt, siden ofte motstridende forventninger fra ulike diskurser som kunstmarkedet, journalistikken og kunsten krysser hverandre. Med det mener jeg at det å forstå og forklare kunstneriske uttrykk i samtidskunsten krever en bred kompetanse, ikke bare kunstfaglig, men også om alle de felt kunstuttrykkene relateres til – noe som i praksis vil si de fleste. Dette krever innsikt i og språklig beherskelse av et komplisert fagfelt. Optimalt skal formidlingen av kunsten i pressediskursen i tillegg være både forståelig, tilgjengelig og fristende for et bredt spekter av lesere. Paradokset som oppstår i dette skjæringspunktet får reelle konsekvenser for *kunstkritikeren*. Han står med den ene foten inn i den kjappe dag-til-dag-mentaliteten som i stor grad preger pressens redaksjonelle tekstproduksjon og deskens behandling av den. Den andre foten trekkes derimot langsomt inn i kunstinstitusjonen. Denne består blant annet av det brede kunstpublikum, kunstnere som ønsker oppmerksomhet rundt og forståelse for sin kunst, et marked der den solvente investoren vil gjøre gode, lønnsomme kunstkjøp og – ikke minst - et mangfold av teoretiske, filosofiske perspektiver kunstverkene i seg selv åpner opp for. Dette verk-, teori- og filosofimangfoldet gjennomgår dessuten mer eller mindre kontinuerlige endringer i kunstinstitusjonen. Endringer det fordres at kunstkritikeren forventes å ta høyde for i sin praksis.

Jeg vil i dette kapittelet ta for meg hvordan kunstkritikeren selv opplever sin egen praksis som en del av pressediskursen. Jeg vil analysere kunstkritikkens diskursive praksis hovedsaklig fra kritikerens perspektiv, og dermed vil hovedfokus ligge på produksjonssiden av den diskursive praksis og ikke si noe særlig om konsumsiden. Kunstkritikernes versjoner og tolkninger av de rammene som er gitt for deres tekst- og meningsproduksjon har jeg fått adgang til gjennom semistrukturerte intervjuer av sju kunstkritikere. I tillegg til de fire kunstkritikerne jeg allerede har tolket tekster av er det Anders Eiebakke, Jon Refsdal Moe og Marit Paasche. For å gi en

ramme for analysen av den diskursive praksis, vil jeg først forsøke å plassere kunstkritikken som en del av kulturstoffet i pressen.

### **Lite kunstkritikk i pressen**

Det er en tendens til at antall *kultursaker* i avisene er økende, særlig nyhets- og lanseringsstoffet. Dette viser Wright Lund (2000) gjennom en sammenligning av antall kulturartikler i Aftenposten og Dagbladet fordelt etter sjanger fra 1975/76 og 1998/99. Både kommentar (inkl. kritikk)/debatt og notiser/kuriosa er derimot synkende (Wright Lund 2000:89), og sakene er generelt blitt kortere. Hun har også funnet at Aftenpostens publisering av kunstkritikk har gått ned, mens Dagbladet har holdt en jevn publisering i samme periode (ibid:96-98). Målt i forhold til kulturstoff generelt utgjorde likefullt kritikken i Dagbladet 18 prosent, i Aftenposten 23 prosent og Stavanger Aftenblad 16 prosent, noe som i hele hennes utvalg på tolv aviser viste at kritikk generelt var det nest viktigste stoffet på kultursidene, etter nyheter (ibid:89-90). Det fikk derimot ikke særlig stort utfall for kunstkritikken. Blant alle kritikkene i hennes utvalg utgjorde de bare åtte prosent (ibid:33-39). Det kulminerte i kanskje den mest altoverskyggende tendensen i hennes funn: «Flertallet av avisene har ikke en eneste kritikk blant sine kunstoppslag i perioden for undersøkelsen» (ibid:44).

### **Kulturstoffet utdefinert som «spennende»**

Kunstkritikken er altså en lite prioritert sjanger i dagspressen, noe mine funn gjennom analysen av sideuttegningene i Dagbladet tildels bekrefter. Det er også grunn til å tro at den i beskjeden grad leses<sup>77</sup>, og enda sjeldnere er med på å skape debatt i offentligheten. Man skulle likefullt kunne anta at kunstkritikken – med sin kunstfaglighet – kunne gi pressen et skinn av faglig troverdighet, og øke dens kulturelle kapital. Kunstkritikken regnes som nevnt innenfor det eksklusive kretsløp, så selv om «ingen» leser kunstkritikken, så ville inkluderingen av en slik faglig respektert sjanger kanskje være lønnsom for pressen, fordi den kan gi et skinn av klassisk dannelse og seriøsitet. Virkeligheten ser derimot ikke ut til å passe i en slik beskrivelse. Snarere er det en tendens til at også kunstkritikken utdefineres som *hyggestoff*, slik en av kritikerne<sup>78</sup> beskriver den redaksjonelle oppfatningen av ellers brennbart stoff:

[...] de vil ha hyggelige ting. Kultur er hyggelig. Da jeg skulle anmelde [en sentral utstilling] sa [en i redaksjonen] til meg; «Ja, du må jo være litt positiv, da». Så sier jeg: «Du, jeg har jo ikke engang sett den. Jeg må jo bare forholde meg til det jeg ser der.» Men folk synes jo dette er så *spennende* [ironisk] (anonym).

<sup>77</sup> Jeg har etterlyst lesertall på kunstkritikkene i samtlige publikasjoner. Per i dag finnes det ingen slike interne tall på dette, i det minste ingen utgivere var interessert i å gi meg. Det kan indikere både en lav prioritet i redaksjonen, men også en lav prioritet hos leserne.

<sup>78</sup> Kritikerens som fortalte om denne episoden ønsker å være anonym.

Denne holdningen kan blant annet forklares med at det meste av dagens presse er børsnoterte selskaper som styres av eierinteresser og inntjeningskrav, og har kommersielle målsetninger. «Nå er det konsernernes profittinteresser som styrer prioriteringene». Dette kan påvirke «hva leserne skal være opptatt av – som ofte betyr forbruk av varer – og ikke bidrar til å utvikle en kulturell og estetisk forståelse» (Wright Lund 2005:25-26).

Å operere som kunstkritiker med en slik holdning fra redaksjonen, vel vitende om nødvendigheten av å oppnå respekt og anerkjennelse fra de kunstfaglig kompetente representantene for den eksklusive delen av kunstinstitusjonen, er en kontinuerlig utfordring for dagens kunstkritiker, og skaper som nevnt et paradoks ved at kunstkritikkens diskursorden kan romme motsetningsfylte normer. Disse normene kan åpne for en mulig rolleutvidelse, men også en rollebegrensning for kunstkritikerens del. Begrensningen kan blant annet ligge i mangelen på en kunstkritisk *profesjon*.

### **Kunstkritikeren i pressen**

Pressen har hatt flere ulike funksjoner, og utforminger siden 1700-tallets *Norske Intelligenssedler*. Mest interessant i denne utviklingen er den profesjonaliseringen både av journalister og journalistikken som fulgte avisutviklingen vekk fra det sene 1800-tallets *partipresse* og mot etableringen av *nyhetsavisen* rundt 1925, og senere *sensasjonsavisen* rundt 1970 (Bech-Karlsen 1999). Da oppsto det journalistikkforsker Odd Raaum (1999) kaller en «etisk rensing». Den resulterte i journalister og redaktørers *selvjustis*, basert på etiske prinsipper første gang formulert i Vær Varsom-plakaten i 1936 og i Redaktørplakaten fra 1953<sup>79</sup>, og i opprettelsen av et eget presseetisk utvalg med representanter fra journalistikkfeltet, PFU, som trådte i kraft 1972. Med bakgrunn i pressens rolle som demokratifremmende, som arena for offentligheten som sikrer et politisk og ideologisk mangfold, har man kunnet forsvare den offentlige pressestøtten, som også har vært en sentral faktor i utviklingen av en profesjonell journaliststand.

### **Kunstkritikeren er *ikke* journalist**

Det spesielle for kunstkritikerrollen i dette profesjonaliseringsperspektivet er at den *ikke* trenger å defineres opp mot journalistikk. Riktignok har kritikerne på mange måter vært inkludert i Norsk Presseforbund, med en redaksjonell produksjon omfattet av Vær Varsom-plakaten, i tillegg til at de også har stått/står som medlemmer i Norsk Journalistlag (dannet i 1946). Men fire av de seks som var praktiserende kunstkritikerne da jeg snakket med dem

---

<sup>79</sup> Vær Varsom-plakaten ble vedtatt av Norsk Presseforbund, mens Redaktørplakaten ble vedtatt av Norske Avisers Landsforbund (nå Mediebedriftenes Landsforening) og Norsk Redaktørforening i fellesskap.

oppgir at de ikke ser på seg selv som journalist. Den femte (Borgen, 04.01.06) kunne ta på seg journalistrollen som en pragmatisk løsning når han ville søke på stipender som gis til journalister, mens bare den siste (Flor, 30.01.06) svarte et ubetinget ja. Forklaringen på det kan være at han i tillegg til kunstkritikk produserer feature, notiser og portretter fra kunstscenen for avisens kultursider, og ledere i kraft av å regnes som en del av den redaksjonelle ledelsen i avisen. Slik virker han både som journalist og kunstkritiker.

### **Den ensomme kunstkritikeren**

Tendensen er altså at kunstkritikeren definerer sin rolle som en annen enn journalistrollen. I mitt utvalg ble både *kunstkritiker*, *kunstner*, *skribent*, *kunsthistoriker*, *kritiker* og *journalist* brukt, hvor alle unntatt Olsson inkluderte en eller annen form for *kritiker* i merkelappen de ga seg selv. Det er ikke mange slike i Norge. Per 1. januar 2007 hadde Norsk Kritikerlag<sup>80</sup> (etablert juni 1998) 314 medlemmer, hvorav 83 hørte innunder seksjonen for kunst. Den norske uavhengige kunstkritikken henger, ifølge Solhjell (1995:234), sammen med framveksten av «det autonome kunstverket», og kan dateres til rundt 1830. Likefullt var det ikke før i februar 2003 at styret i Norsk Kritikerlag vedtok *Kritikerplakatens* fem punkter, en ekvivalent til Vær Varsom-plakaten. Det ligger med andre ord nær å forestille seg at den rollen kunstkritikerne foretrekker å identifisere seg med ennå er en underutviklet profesjon. Spørsmålet er om den noensinne vil gjennomgå en slik profesjonalisering som har vært journalistrollen til del. Ennå kan hvem som helst arbeide som journalist siden journalisttittelen ikke er beskyttet, men med stadig flere utdanningsinstitusjoner som tilbyr journalistutdanning på høyskole- og universitetsnivå fortsetter journalistikken å profesjonaliseres. En slik tendens finner heller ikke sin ekvivalent i kunstkritikken, der man snarere ser et mangfold av bakgrunner hvor alt fra teatervitere, filosofer, medievitere, litteraturvitere til kunsthistorikere og kunstnere opererer som kunstkritikere. Riktignok har man ved NTNU i Trondheim fått et kurs som retter seg mot kritikken, også kunstkritikken, men det kan knapt representere noen tendens til en yrkesutdanning innen kunstkritikken som fag.

Kanskje vil kunstkritikerrollen i større grad profesjonaliseres, siden man i dagspressen kan se en tendens til at *meningsstoffet* er i ferd med å bli en stadig oftere brukt sjanger i papiravisen kraft av å dens status som et fristende produkt, når nettutgavene langt på vei har overtatt aktualitets- og nyhetsformidlingen. En slik utvikling vil kanskje bety mer spesialiserte medlemsorganisasjoner, også for kritikerne.

---

<sup>80</sup> Norsk Kritikerlag er kritikernes medlemsorganisasjon, og de arbeider for å bedre økonomiske vilkår for kritikere, arrangerer seminar og gi ut fagtidsskriftet *Krit.sirkelen*.

Både de manglende utdanningstilbudene, sprikende faglig bakgrunn blant kritikerne og en fagforening som ennå er fersk som en samlende instans for kunstkritikerne kan peke i retning av en fragmentert diskursiv kunstkritisk praksis, der kunstkritikerrollen fremstår som en ensom rolle å være i.

### **Enmannsredaksjonen**

Ingen av kunstkritikerne opplever å ha kolleger med vesentlig kunstfaglig kompetanse de kan anvende som en ressurs i sin egen praksis. Olsson oppgir at han tidvis snakker med andre kritikere, «men aldri om kritikk» (Olsson, 12.01.06). Riktignok antyder han at det kanskje finnes en liten klikk som er i ferd med å vokse seg litt større i forbindelse med KUNSTKRITIKK.NO og den interaktiviteten som finner sted der, men utover det sitter han stort sett alene med sine tekster.

Som tidligere nevnt er bare to av landets kunstkritikere (Sandberg og Flor) fast ansatt som kunstkritikere i norsk presse. Resten er tilknyttet publikasjonene gjennom mer eller mindre faste frilansavtaler. Selv om utgiverne ofte har flere kunstkritikere på slike kontrakter var det derimot ingen utover Olsson som rapporterte om noen form for fellesskap med andre kunstkritikere tilknyttet redaksjonene. Flor var den eneste som rapporterte om en følelse av å jobbe sammen med redaksjonen:

[...] jeg har et mer journalistisk enn akademisk temperament [og] det er noe positivt i dette med at man jobber i et team og det er en deadline. Vi er innstilt på hverandre, og vi skal bli ferdige med dette, og det er veldig spennende, og du *må* bare, vi *må* bare få det til. Og det er, på sitt beste er jo det, når skriveprosessen går så det kviner, det er ikke ofte, det, men det er morsomt. Det er det. (Flor 30.01.06).

Riktignok kommuniserte også de andre kunstkritikerne i utvalget periodevis med én og annen kollega i andre redaksjoner eller publikasjoner, men slike erfaringer fremstod som marginale, og ikke som en del hverdagen. Sandberg beskriver den manglende tilknytningen til redaksjonen slik:

Før [...] var vi en liten kulturkommentaravdeling, og vi satt [...] noen få rundt et bord, og vi gikk ofte gjennom ting. Men nå blir det jo aldri tid til noen diskusjoner. Og nå sitter man sammen med de som skal lage reportasjer, og noen veldig utrente folk som trenger mye hjelp, [...] så [...] jeg føler meg så på egenhånd (Sandberg, 19.01.06.).

Slik faller kunstkritikeren utenfor enhver opplevelse av å være en del av et kollegium, eller et samlet miljø der de kan lene seg mot en yrkessolidaritet eller et faglig fellesskap. Snarere er det en tendens til at de fremstår som *enmannsredaksjoner*, der de i stor grad representerer seg selv, og der de gjennom bygging av egen etos og autoritet opptre alene i rollen som



kunstkritiker i forhold til den norske kunstfentligheten. Her skiller for øvrig de to faste ansatte seg ut ved at de kanskje i større grad kan oppleve tilhørighet til avisen de skriver i. I det minste hvis utvanningen av deres eget eksplisitte subjekt i tekstene kan tas til inntekt for en sterkere solidaritet til publikasjonen som et hele, slik den marginale forekomsten av *jeg* i deres tekster kanskje kan antyde.

### Subjekt forsvinner i takt med publikasjonens størrelse

Som tekstanalysene viste er det en tendens i dagens kunstkritikk til relativt utstrakt bruk av skjult agens, og en akademisk form der *jeg* er erstattet med et upersonlig pronomen, nominaliseringer ol. En telling av ordet *jeg* i mitt opprinnelige, samlede utvalg (6 kritikeres produksjon gjennom to år, til sammen 409 kunstkritikker) bekrefter at *jeg* generelt tenderer mot å være lite brukt ord. I tabell 1.6 fremkommer det at bare 35 prosent av alle kritikkene (409) inkluderte et *jeg* som pekte tilbake på kunstkritikersubjektet. Lavest hyppighet var å finne hos Sandberg (7 prosent) og Flor (13 prosent). Borgen (50 prosent) og Paasche (44 prosent) plasserte seg litt over gjennomsnittet, mens Refsdal Moe (69 prosent) var relativt høyt over gjennomsnittet. I samtlige av Olssons (100 prosent) tekster var *jeg*-personen eksplisitt. Det er viktig å understreke at dette ikke er representative, generaliserbare tall for norsk kunstkritikk i stort, for publikasjonene eller for norske kunstkritikere. Ikke desto mindre kan man spore en tendens til at jo mindre en publikasjon er, og desto mindre krav den har på seg til å favne et bredt publikum, desto hyppigere er forekomsten av en personlig *jeg*-forteller. Et annet interessant forhold er at hyppigheten av *jeg* kan sies å minke proporsjonalt med hvor etablert kunstkritikeren kan sies å være i dagspressen.

**Tabell 6.1. Hyppighet av ordet *jeg* i 409 kunstkritikker i 2004 og 2005, fordelt på enkeltkritikere og publikasjoner i hele tall (i kursiv) og prosenter (i parentes).**

	Sandberg	Flor	Paasche	Borgen	Refsdal Moe	Olsson	<i>Antall kritikker</i>	<b>I prosent</b>
<i>Antall kritikker</i>	54	169	23	118	16	29	409	
Dagbladet		22 (13)					169	13 %
Aftenposten	8 (7)		12 (60)				74	27 %
Stavanger Aftenblad				59 (50)			118	50 %
Morgenbladet			0 (0)		5 (50)	17 (100)	28	78 %
KUNSTKRITIKK.NO			2 (100)		6 (100)	12 (100)	20	100 %
<i>Til sammen</i>	8	22	14	59	11	29	409	35 %
<b>I prosent</b>	7 %	13 %	44 %	50 %	69 %	100 %	35 %	

**I flere av kritikkene forekom «*jeg*» uten å relatere til kunstkritikeren selv. Disse er ikke regnet med.**

Er det slik at løse tilknyttede kunstkritikere finner større grunn til å iscenesette seg selv i sine kunstkritiske tekster enn fast ansatte kritikere, og kan eventuelt noe av motivasjonen for det ikke bare være et ønske, men en strengt tatt nødvendighet, av å etablere seg selv som en betydningsfull stemme på offentlighetens kunstscene?

### **Forhandling om kunstfaglig fordypning**

Kunstkritikerens rolle på dagens kunstscene er etter min mening kjennetegnet av forhandling om legitimitet. Med det mener jeg at kunstkritikerne både må kjempe for å legitimere tidsbruk til fordypning i kunsten, hva de velger å skrive om, og måten de velger å skrive om kunsten på. Forhandlingene i redaksjonene kan slik sies å foregå i tre faser. Den første er i forhold til hva som kreves av forarbeid og research. Det eksisterer begrenset forståelse i redaksjonene for hvor bred kompetanse og kontinuerlig oppdatering på kunstfeltet som kreves for å skrive fyllestgjørende om kunst i dag. Det kan være en av grunnene til at så få kunstkritikere er fast ansatt i pressen i dag. Det er rett og slett ikke budsjetter til å ha kunstkritikere i fulle stillinger, der mye av tiden skal gå med til fordypning, en fordypning som også inkluderer reiser.

Det man burde ha det er et halvt år med arbeidsstipend, hvor man virkelig kunne søke faglig fornying og jobbe i dybden med ting man ellers ikke får anledning til. [...] det der og virkelig å få sjansen til å kunne tre ut av denne produksjonsprosessen og slokne av og gå i dybden av ting, det er et behov som jeg tror veldig mange ville være unisont enige i (Flor 30.01.06).

Flor forteller at han har betalt flere av disse reisene fra egen lomme, noe som ikke bare demonstrerer det store behovet for faglig input, men som også avdekker en servil holdning til redaksjonen. Den samme formen for underdanighet gjenfinnes hos Borgen. Han forteller at man i redaksjonen på subtilt vis markerer at de *vet* at det meste av en kunstkritikers jobb handler om å holde seg oppdatert, men langt på vei tar det for gitt at dette skal foregå på kunstkritikerens fritid. Men hver høst sender de ham på Høstutstillingen i Oslo, der Borgen tar full gallerirunde.

[...] i begynnelsen av september så har gjerne mange gallerier åpnet interessante utstillinger [...] Av og til [...] skriver jeg om én eller to andre utstillinger, andre ganger [...] er det bare for å få påfyll. Men det vet Aftenbladet, og [...] de vil spandere en hel helg på meg. Så råflotte skal de være. Egentlig så later vi som om kunstutstillingen er litt viktigere enn [...] den er, sånn at jeg kan få meg den turen der (Borgen, 04.01.06.)

Kanskje skjuler det seg en ironisk snert i Borgens skildring av hvor heldig han er som har en så forståelsesfull og romslig redaksjon, som er så greie som spanderer en Oslo-tur i året. Uansett vitner utsagnet om holdning der man bare skal være glad til for at man i det hele tatt får lov til å skrive om kunst i en avis.

## Forhandling om tema og utforming

I den andre fasen med forhandlinger, der det bestemmes hva som skal dekkes, oppgir alle i utvalget at de stort sett bestemmer selv, men at kulturetredaktørene i noen tilfeller sender dem på bestemte utstillinger. Dette oppleves av dem alle som uproblematisk. Den fasen som derimot er mer problematisk er kunstkritikerens forhandling med desken. Alle så nær som Flor skildrer episoder der desken har endret den opprinnelige tittelen på kritikkteksten deres uten å ha gitt beskjed, der resultatet til og med har snudd opp ned på det opprinnelige budskapet. Paasche forteller, også med en grad av servilitet i inngangen til historien sin, der hun unnskylder seg selv og sin egen praksis, om en episode der det gikk galt.

[...] Jeg tror mange har opplevd at jeg har vært pirkete [...] Jeg jobber veldig mye med presisjon selv og vil gjerne at den også skal være tilstede i den endelige teksten. Det har hendt at desken har endret titlene på mine kritikker, og i ett tilfelle ble jeg ordentlig sint. Det var i forbindelse med en kritikk av Matias Faldbakken hvor deskens tittel ble helt misvisende. Min tittel var «Vold og satire». De endret den til «Høylytt satire». Poenget er at med kritikken var det trykt et bilde av ett av verkene på utstillingen – en vegg av Marshallforsterkere – og den var stum! (Paasche, 15.02.06).

Olsson fremviser ikke den samme graden av servilitet i sine historier om redaksjonell redigering av hans tekster.

[...] det var en gang, jeg tror det var i min andre anmeldelse for Morgenbladet så hadde Alf van der Hagen gått og strøket et «jævla», [...] og dette har ført til at jeg har fått inn både kuk og fitte i rubrikken [overskriften] [...] ja, for da sa jeg ifra. «Gjør du det én gang til så sliter jeg hodet av deg!» [latter] (Olsson 12.01.06).

Den samme historien fortalte Olsson i et intervju i nettutgaven av Dagbladets Magasinet, der litt mer av passiviteten mellom kritikeren og redaktøren var sitert: «Og da sa jeg til ham: - Om du gjør det en gang til sliter jeg hodet av deg. - Men jeg er jo redaktør, sa han [van der Hagen]. Like etterpå fikk jeg inn overskriften 'Hvorfor har du så stor kuk bestemor', og senere 'fitte, fitte, fitte' [...] Han prøvde seg aldri på sensur igjen, sier Olsson» (Magasinet, 10.12.06.<sup>81</sup>). Alf van der Hagen har derimot ikke like klart minne av episoden.

Jeg må innrømme at jeg ikke husker at Olsson skal ha truet med noe, kanskje har det å gjøre med hans milde vesen og evne til å fremføre skumle budskap med vidd og glimt i øyet? [...] Jeg tror Tommy er den som tillates størst grad av subjektivitet blant våre skribenter, nettopp fordi han er såpass smart (van der Hagen, i e-post 29.03.07).

I beste Hunter S. Thompson-stil<sup>82</sup> iscenesetter altså Olsson seg som en tøff og hard figur i offentligheten gjennom sin historie fra redaksjonen han jobber for, en rolle som ikke

<sup>81</sup> Sist lest 5. mai 2007 på <http://www.dagbladet.no/magasinet/2006/10/12/479543.html>

<sup>82</sup> Robert Love, Hunter S. Thompsons redaktør, beskriver også Thompson som en i bunnen stille og sjenert mann, som likte tøffe seg. Han forteller om én episode der Thompson skulle skrive om skilsmissegården mellom Roxanne and Pete Pulitzer, og tidlig bestemte seg for

nødvendigvis stemmer overens med virkeligheten. Hva kan tenkes å være årsaken til at en slik iscenesettelse er nødvendig?

### **Kunstkritikeren har ingenting å selge**

Wright Lund er blant dem som poengterer avisenes doble rolle som både aktører på et marked, i tillegg til å være en arena for offentligheten. Det betyr at avisene er salgsprodukter som selges til publikum, der avisene på sin side selger de ulike lesermålgrupper til annonsører (Wright Lund 2005: 11 og 21). Det kan synes som om det for kritikkers del betyr en vridning mot å være rettet mot *forbrukere*, snarere enn *borgere i et demokrati*, der de journalistiske tekstene i stadig større grad fremstår som forbrukerveiledninger framfor reflektert vurdering rundt et kunstverks tematikk og/eller utforming. Til alt overmål er slike lanseringskampanjer ofte satt i gang av sterke markedsaktører i kulturlivet, noe som i sin tur kan føre til en ensretting av kulturstoffet der de marginale kunstuttrykkene taper stadig mer terreng for kulturindustrielle produkter med kommersiell markedsføring, og dertil kommersiell suksess. Slike tendenser bekreftes i Wright Lunds funn (2000). 80 prosent av billedkunststoffet var notiser eller forhåndsomtaler, og bare åtte prosent av alle kritikker handlet om billedkunst. Det kan tyde på at andre kulturuttrykk som har en klar markedsrelevans i kraft av å si noe om et konkret salgsprodukt (CD-er, teaterbilletter, bøker, DVD-er etc) har større prioritet på kultursidene. Hvilke konsekvenser kan det tenkes å ha for kunstkritikeren?

### **Posisjonering inn i fremtiden**

I en pressediskurs stadig sterkere styrt av inntjeningshensyn, og av en ideell modelleser først og fremst definert som *forbruker*, er meningsproduksjon omkring kunstuttrykk som uansett ikke er økonomisk tilgjengelig for den gjennomsnittlige leser/forbruker en utrydningstruet sjanger. Det er rett og slett ingen som tjener penger på den, når ingen av produktene den handler om er til salgs på et massemarked. I et slikt perspektiv, kulturell og symbolsk kapital til tross, forvitrer pressens motivasjon for i det hele tatt å trykke kunstkritikk, og dermed grunnlaget for å ha kunstkritikere i redaksjonen overhodet. Kunstkritikeren sendes slik ut på sitt eget marked. Et marked der hans tekster selges til hvem som helst som vil ha dem, slik også hans tjenester å kompetanse gjør. Da blir det bare et spørsmål om hvor lenge han vil klare seg som kunstkritiker alene. For mens tiden går forstår også kunstkritikeren at han blir nødt til å satse på flere hester parallelt, og ser nødvendigheten av å posisjonere seg i et relativt lite, norsk kunstmiljø. Som du kanskje husker var dette et av Solhjells viktigste ankepunkter i

---

overskriften *A Dog Took My Place*. «When I phoned the magazine's libel attorney, Victor Kovner, to tell him, I heard only a sharp intake of breath, and then Victor's sonorous \$300-an-hour-best-legal-advice basso profundo voice. – Great title. Too bad you can't use it. [...] When I relayed this to Hunter, he went apoplectic, screaming obscenities about lawyers and editors and threatening to pull the piece» (Love, lest 14.03.07. på <http://www.cjr.org/issues/2005/3/hst.asp>).

kjølvannet av Olssons CAA-kritikk på KUNSTKRITIKK.NO i mars 2004, der han etterlyste en prioritering av uavhengig kritikk, som ikke opprettholdt et system der kunstnere kunne kritisere hverandre, samtidig som de kunne ha andre sentrale verv og stillinger i kunstlivet. Men er det i det hele tatt mulig? Eiebakke er blant dem som poengterer umuligheten av en slik autonomi når han snakker om den generelle kunstkritikerens korte karriere.

[...] norsk medie verden er for liten til at du kan være fast kritiker med et livslangt perspektiv, sånn at du må gjøre noe etter at du er ferdig som kritiker. Og de fleste som skriver kritikk begynner med det når de er i tjueåra, og så slutter de med det når de er i tredveåra [...] Men da har man jo et langt liv å leve igjen, og da må man ha en annen jobb [...] Så da har du ikke så jævlig mye valg da [...] Du kan liksom ikke bli konsulent i det private næringslivet sånn uten videre (Eiebakke, 22.02.07).

### **Kunstkritikeren som produkt**

Når det gjelder *teksten*, og dens manglende legitimitet som forbrukerveiledning for et sekundært *produkt* kan man i kunstkritikkens diskursorden tenke seg en helomvending av produktperspektivet. Med det mener jeg at når salgsproduktet (kunsten på et massemarked) mangler, svinger pendelen tilbake på kunstkritikeren, og treffer både hennes tekstproduksjon og hennes *identitet*. Hennes *persona*. Det avgjørende spørsmålet kan tenkes å være om hennes *persona* i fremtiden kan overta rollen som salgbart produkt i en medievirkelighet der identitet i stadig større utstrekning er til salg. Kan hun transformeres innenfor en medievirkelighets konsumeringsrammer til å bli en gestalt hvis personlige egenskaper, være seg både private, intime, kroppslige og seksuelle, kan selges som identifikasjonsskapende produkt i media?

### **Persona som objekt**

Ennå finnes det i norsk sammenheng ingen entydige eksempler på kunstkritiske personaer med høy markedsverdi i den kommersielt motiverte dagspressen. Likefullt er det nærliggende å tro at det i pressediskursens rammevilkår ligger et ubrukt potensial i å tenke *kritikeren* i seg selv som vare. I kunstkritikkens tilfelle kan en slik tankegang dessuten utarte, og oppstå som et behov fra kunstkritikeren selv, i takt med utrensningen av en økonomisk ulønnsom kunstkritisk stemme som derigjennom mister sin «naturlige» posisjon i pressen. Refsdal Moe er blant dem som understreker et fokus på sitt eget skrivende subjekt i kunstkritikken, der kunsten i seg selv fremstår som mindre viktig enn selve skrivingen.

[...] altså det formelle i seg selv er jo aldri interessant [...] Jeg synes ikke kunst i seg selv er interessant. Det er det aldri. [...] ingenting er jo interessant i seg selv. Man kan jo ikke, man må jo se hvilken relasjon som oppstår, da. Hva skjer, ikke sant [...] kritikk er primært en litterær sjanger. Kritikk er primært en måte å skrive på (Refsdal Moe, 01.02.06.).

Det er altså ikke nødvendigvis så vesentlig *hva* det skrives om, men at det er et *subjekt*, og *tekster* produsert av subjektet som i seg selv er varen på det massemarkedet spalteplassen i pressen tenderer å forutsette. Og disse tekstene må i seg selv være av såpass stor leseverdighet at de kan konsumeres uavhengig av kunstinteresse hos leseren. Men hva så med kunsten i et slikt perspektiv? Er ikke kunstkritikken viktig for kunsten? For å forsøke å besvare det vil jeg ta et skritt tilbake, og se på kunstkritikkens økonomiske og kulturelle rolle på kunstscenen som hele.

*Konsten var här nyss, och då var den så här.  
Nu är det slut på konsten, tyvärr.  
Nu är konsten borta, vare sig så här eller så där.  
fra Øyvind Bergs dikt 19, Nypoesi 2/06*

## 7. ENSOM, FORVIRRET OG REDD

- et kapittel om kunstkritikkens sosiokulturelle praksis

Ingen har noen gang sett Marcel Duchamps (1887-1968) originale *Fountain* utstilt i et galleri. Møtet mellom kritikeren og verket *skjedde* aldri i utstillingsrommet. Og i dag, nitti år senere, er det for sent. Hans opprinnelige urinal i hvitt porselen, med innskriften «R. Mutt 1917» er forlenget gått tapt. Men historiene om skulpturen lever likevel videre – sprikende, motstridende og mytedannende<sup>83</sup> – sammen med *kopiene* av et verk som endret hele vår måte å betrakte kunst på. Dette definerende øyeblikk i det 20. århundres kunstdiskurs er altså basert på forestillingen om et kunstverk, som aldri ble stilt ut og som kun finnes som kopier. Et verk som sementerte umuligheten av å definere begrepet *kunst*. og samtidig befestet kunstinstitusjonens rolle som forutsetning for kunsten: uten institusjonen, intet kunstverk. Det er ikke dermed sagt at kunstinstitusjonen var noe som oppsto i kjølvannet av Duchamp. Den vokste derimot fram i løpet av 1700-tallet, parallelt med at det «moderne, samlende kunstbegreb groede fram» (Kjørup [2000] 2004:15).

Det er med kunstinstitusjonen historien i dette kapittelet starter. Her vil jeg trekke noen sentrale linjer fra 1700-tallets kunstforståelse og fram til i dag. Jeg vil forfølge de historiske ideer og samfunnsmessige endringer som ligger som forutsetninger for institusjonen kunst. Det vil lede fram til en forklaring av dagens sosiokulturelle forhold, som jeg mener har konsekvenser for kunstkritikken. Disse forholdene har i hovedsak å gjøre med hva som i vår postmoderne tid kan forstås som kunst, den stadig økende betydningen av et kunstmarked, og den forskyvningen av makt som har foregått i kunstinstitusjonen. Men historien begynner altså med framveksten av kunstinstitusjonen.

---

<sup>83</sup>Marcel Duchamp, «The Richard Mutt Case», i Charles Harrison and Paul Wood (1992) (eds) *Art in Theory: 1900-1990*, Oxford: Blackwell. Ellers påstår Charles Prendergast at *Fountain* ble ødelagt av galleristen William Glackens, som en løsning på spørsmålet om han skulle stille det ut eller ikke. Det eksisterer dessuten et fotografi Alfred Stieglitz påstår er tatt av *Fountain* i 1917. I det siste av to utgaver av magasinet *The Blind man* (utgitt av Duchamp selv, og kunstnerparet han delte atelier med, Henry Roche og Beatrice Wood, i forbindelse med utstillingen til *Society for Independent Artists*) er bildet trykt som illustrasjon til tre tekster; en «nyhetssak» om avvisningen av verket, en kritisk undersøkelse av *Fountains* estetiske egenskaper med tittelen «Buddha of the Bathroom» av Louise Norton, og et prosadikt som priser verket, dette blant annet ifølge skribent Michael Betacourt, som oppgir flere kilder på <http://www.artscienceresearchlab.org/articles/betacourt.htm>

## **Kunst som selvstendig gyldighetsfelt**

Filosofen Jürgen Habermas ([1980]1983) beskriver framveksten av det kulturelt moderne, som det som avløste tidligere religiøse og metafysiske verdensbilder. Vitenskapen, loven/moralen og kunsten ble institusjonalisert i tre selvstendige fag; «vitenskapelig diskurs, moral- og rettsteoretiske betraktninger og kunstproduksjon og kunstkritikk» ([1980]1983:8). Hver av institusjonene fikk sin egen *indre* historie og sitt selvstendige gyldighetsaspekt styrt av egne lovmessigheter, henholdsvis de kognitivt-instrumentelle, de moralsk-praktiske og de estetisk-ekspressive formene for viten. Samtidig vokste avstanden mellom ekspertene og det vanlige publikum, påpeker Habermas, hvilket betydde at det samfunnet eventuelt vant på spesialiseringen, ikke nødvendigvis ble hverdagslivet til del som goder. «Tvert om kan den kulturelle rasjonalisering *forarme* vår livsverden med sin degradering av den substansielle tradisjon», sier Habermas (ibid). Med det mener han at kunsten som eget felt kom i en utsatt posisjon for sterke krefter utenfor den selv, krefter som på den ene eller den andre måten hadde noe å tjene på den. For å få grep om hva dette innebærer må vi utvide perspektivet ytterligere ved å gå enda litt lenger tilbake i tid, nærmere bestemt til Immanuel Kant og hans forestilling om *det skjønne*.

## **Kritikken for kunstens skyld**

Fra det 18. til det 19. århundret oppsto, ifølge Habermas, en dreining fra kunsten som et gjenstandsområde til et kunstsyn som forfektet *l'art pour l'art* i kantiansk tradisjon. Det vil si at kunst var noe som hadde verdi i seg selv i kraft av å være *skjønt*. Men hvordan vet man hva som er skjønt og ikke? I Kants *Kritikk av dømmekraften* ([1790] 1995) er *det skjønne* det som er gjenstanden for «et *fullstendig interesseløst* velbehag eller mishag» bedømt av vår smaksevne ([1790]1995:79). Kant understreker at både smaken og dømmekraften er subjektiv, men i kraft av å være a priori nedfelt i mennesket er den likevel allmenn. I den forstand vil alle være enige om hva som er skjønt, og hva som ikke er det. Det er denne objektgjøringen av subjektiviteten som utgjør det estetiskes egenverdi, men å opprettholde gyldigheten av en slik kunstforståelse fordrer en absolutt tillit til subjektene som skal opptre som representanter for det interesseløse velbehag/mishag. Sagt med Habermas ([1980]1983) betyr det at da det estetiske gjenstandsområdets egenart ble innrettet på intersubjektiv tilslutning: alle er enige om hva som er skjønt. Dette vil si at da kunsten ble et eget felt, som verken var underlagt forstand eller lover, men sto ved siden av sfærene for sannhetens og pliktens gyldighet, og slik konstituerte det skjønne som et eget gyldighetsfelt, ble *sammenhengen mellom kunst og kunstkritikk* befestet. I dette perspektivet blir institusjonaliseringen av en markedsuavhengig kunstproduksjon og kritikkformidlet



kunstnyttelse som er uavhengig av instrumentell nyttetenkning, helt vesentlig. For Habermas innebærer det at kritikerens selvforståelse ikke skal være preget av å oppfatte seg selv som publikums representant, men snarere som en fortolker innenfor selve kunstproduksjonen (Habermas [1980]1983:10). Dette vil si at kunsten er autonom og har verdi i seg selv, og kritikken blir essensiell i kraft av å *isolert* fra nyttetenkningen skulle bekrefte kunstens autonomi. Men er det naivt å tro på en slik form for uavhengig kritikk i dag?

### **Gjenoppstått sammensmeltning mellom kunsten og «alt det andre»**

Generelt har både kunsten og mediernes ekspansjon fram mot, og gjennom 1900-tallet ført til en økning av kunstkritikk generelt – både som sjanger og med flere kritikerstemmer med kraft til å påvirke (Gee 1993:3). Framveksten av avantgardekunsten<sup>84</sup> mot slutten av århundret og inn på 1900-tallet endret kritikkens stilling, ifølge Habermas ([1980]1983). Innovasjon ble drivende innen kunst, men det førte igjen til et ønske fra publikum om nettopp guiding og tolkning. Konsekvensene av avantgardekunsten, for kritikkens del, kan ifølge Habermas spores helt fram til dagens situasjon for kunstkritikken. Det ser han i tendensen til at kunstkritikken etter avantgarden på den ene siden skal være en del av selve kunsten, og på den annen side skal tjene et opplysningsbehov hos et borgerlig kunstpublikum, som etterspør kunstens nytte for sitt individuelle liv eller for samfunnet. «Samtidig som den kunstnyttende menigmann skal utdannes til ekspert, skal han kunne relatere den estetiske erfaring til sine livsproblemer» (ibid:12). Men kunsten (og kunstkritikken) gjennomgår en «semantisk forkrøpling om den ikke bedrives i form av spesialisert arbeid med særegne problemer, som et ekspertanliggende uten hensyn til esoteriske behov», argumenterer Habermas (ibid). Alle, også kritikeren, vet at faren ved en manglende avgrensning hvor kunsten/kunstkritikken snarere lar individuelle livshistorier eller kollektive livsformer (kunstens nytte for individet eller samfunnet) ta plass framfor estetiske vurderinger, er at kunstmottakelsen får «en *annen retning* enn gjennom den profesjonelle kritiker med syn for kunstens egenutvikling». Selv nevner Habermas den tyske filosofiprofessoren Albrecht Wellmer. Han har skrevet om hvordan smaksdommer som omgår den estetiske erfaringen til fordel for fokus på individuelle livssituasjoner får en ny status. Den reduseres til et «språkspill hinsides estetisk kritikk» (ibid). Om dette er tilfelle, sier Habermas, så «fornyser den estetiske erfaring ikke bare

---

<sup>84</sup> 'Avantgardisme' er opprinnelig et militært begrep, som betyr fortropp. Avantgardebegrepet opptrer flere steder i kunsthistorien. Da Clement Greenberg skrev «Avant-Garde and Kitsch» ([1939]1988) var begrepet et synonym med den modernistiske kunstneren, som søker etter *det absolute* i mediets muligheter «by creating something valid solely on its own terms [...] something *given*, increate, independent of meanings, similars or originals. Content is to be dissolved so completely into form that the work of art or literature cannot be reduced in whole or in part to anything not itself» (ibid:8). For Theodor W. Adorno derimot, som tidlig utviklet en kritikk mot fremskrittstankegangen, blant annet formidlet i *Kulturindustri* ([1947]1991) var avantgarden reservert for en kunst som ville avslutte kunsten til fordel for en syntese mellom kunst og samfunn, en kunst uten verk. I en slik begrepsverden representerer avantgardismen en antikonstnerisk holdning som ikke anerkjenner det borgerlige kunstbegrepet. Dessuten kom det på seksti- og syttitallet enda en avantgarde, nemlig *neoavantgarden* med kunstnere som Andy Warhol, Yves Klein, Rauschenberg m.fl. Det er de som i andre sammenhenger regnes inn i den gryende postmodernismen.

forståelse av de behov som preger vår oppfattelse av verden – den griper også inn i både de kognitive tolkninger [vitenskapen] og de normative forventninger [loven] og måten alle disse momentene henviser til hverandre på» (ibid:13). På denne måten vil de sfærene som tidligere var atskilt, smelte sammen, og kunsten mister sin autonomi.

Etter min mening korresponderer Habermas' beskrivelse av denne gjenoppståtte sammensmeltningen av *vitenskapen, loven og kunsten* i kunstkritikken med de kategoriene Seamon ([2001] 2007) og Elkins (2003) utpensler i sin gjennomgang av kunstkritikksjangeren. Det gjelder særlig den vurderende kritikken, som Seamon mener kan være kunst i seg selv, og som feller en dom basert på kunstens budskap, *den fortolkende kritikken* som søker etter kunstens allegoriske innhold og *kulturkritikken* der kritikeren bedriver sosial kritikk og tematiserer moral. Alle disse formene fant jeg var tilstede i Olssons kritikker.

I Elkins kategorier strider særlig *the philosopher's essay*, som gjør kunstverkene selv til filosofiske retninger, tanker eller resonnement og *the poetic art criticism*, der det er skrivingen i seg selv som teller, imot Habermas' perspektiv. Men også *the academic treatise*, som forsøker å sette kunstverkene inn i en kunstnerisk kontekst, *the conservative harangue* som beskriver kunsten normativt og *the descriptive art criticism* som forsøker å levendegjøre verkene gjennom teksten, bærer i seg muligheten for å trekke veksler på andre logikker enn den estetiske i sine kritikker.

Forklaringene på denne utviklingen har sammenheng både med kunsten selv, kunstmarkedet og en forskyvning av makt på kunstscenen. La oss vende tilbake til Duchamp, og se hva som ble konsekvensene av hans readymades.

### **Alle er blitt kunstnere**

Duchamp, som etter 1917 stilte ut flere readymades i originalversjoner, er blitt en stadig tilbakevendende referanse også i dagens kunstkritikker<sup>85</sup>. I nordisk sammenheng gjorde Duchamp seg særlig gjeldende som nøkkelreferanse med inntøget av 60-tallets nydadaisme, minimalisme og popkunst, og senere med 70-tallets konseptualisme - med sine hybrider som bodyart, landart og happenings - på kunstscenen, slik Lars O Ericsson<sup>86</sup> påpeker. På 80-tallet,

---

<sup>85</sup> Et søk på 'Duchamp' i Atekst den 17.04.2007 ga 280 treff (med første treff fra 1983), mens et søk på Google ga over tre millioner treff. Riktignok skjuler det seg ikke kunstkritikkttekster alene bak tallene, og noen treff dreier seg utvilsomt om andre med samme navn som kunstneren Duchamp, men det gir likefullt et anslag på hvor sentral Marcel Duchamps rolle er i verdens kunsthistorie.

<sup>86</sup> Lars O Ericsson er en av de mest sentrale kunstteoretikere og -kritikere i svensk sammenheng, og er blant annet kjent for å starte debatten om postmodernismens gjennombrudd på åttitallets (nordiske) kunstscene, gjennom et knippe artikler/kommentarer/debattinnlegg i svensk presse. Mange av artiklene er samlet i essaysamlingen *I den frusna passionens heta skugga*, Stockholm 2001.

med det Ericsson kaller postmodernisme, førte arven fra Duchamps readymade og Warhols popkunst til et endelig oppgjør med modernismens estetikk, og vi fikk en kunst som «respektløst blandade genrer och medier, högt och lågt, finkultur och masskultur» (Ericsson 2001:228).

### **Duchamp utvider rollerepertoaret**

Men hva består det i, det paradigmatisk utslaget den duchampske readymaden fikk, og som resulterte i kunsten *etter* den moderne? Blant andre kunstkritikeren Ulf Linde<sup>87</sup> forsøker å forklare det. Han tolker Duchamps readymades som «sabotagehandlingar riktade mot den estetiska omedvetenhet han såg runt omkring sig» (Linde 1960:42-43). Duchamp innså at realismens tanke om en ren gjengivelse av virkeligheten var en illusjon. Publikums indignasjon over å se hans reproduksjoner fra industriens masseproduksjon plassert i et galleri gjorde denne erkjennelsen enda mer interessant for Duchamp. For ham var det nettopp *tilskuerens innsats* «som fick verket att övergå från att vara stum materia till att bli ett konstverk» (Linde 1960:45). Duchamp demonstrerte at bare man var *kunstner*, var alle former man genererte noe man kunne kalle *kunst*. Men, som den belgiske kunstteoretikeren Thierry de Duve ([1996] 2003:168) påpeker, var det ikke uten en viss bitterhet Duchamp måtte innse «det 'faktum' at alle allerede var blitt kunstnere». Etter Duchamp eksisterer det ikke lenger noe skille mellom det å *skape*, og det å *verdsette* kunst. Det vil si at også verdsetteren er potensielt en kunstner. For hvem i kunstinstitusjonen bestemmer hvem som er kunstner? Er det galleristen hvis kunstinteresse dypest sett er motivert i økonomisk vinning? Eller er det kunstutdanningsinstitusjonene som i våre dager i stor grad underviser vel så mye i filosofi, som i formale teknikker? Eller er det kuratoren, som riktignok bærer i seg bred, kunstfaglig kompetanse, men som også har et rykte å holde i hevd? Eller er det kunstkritikeren? Slik fremstår kunstinstitusjonene som forvirrende og flytende. Det finnes ingen med overherredømme i spørsmålet om hva som er kunst, og hva som ikke er det, og meningene om hva som er godt og hva som er dårlig er snarere en kontinuerlig forhandling mellom kompetente, kvalifiserte aktører som alle på subtilt vis kan legge sin stemme på den ene eller den andre vektskålen.

### **Lund begrenser rollerepertoaret**

Likefullt ligger det nær å slutte at *verdsettelsen* skulle kunne være institusjonalisert i kunstkritikerrollen, slik Jørgen Lund også forutsetter, og som han brakte opp i et senere

---

<sup>87</sup> Ulf Linde har hatt en rekke sentrale roller i svensk kunsthverv, både som forfatter, intendant, professor i kunstteori og leder av *Svenska Akademien*. Fra 1956 var han kunstkritiker i Dagens Nyheter, i en periode da modernismen ennå sto sterkt både i Norden og resten av den vestlige verden. Likefullt var han opptatt av Marcel Duchamp, og i 1963 skrev han en bok om kunstneren. Her siteres han derimot fra sin artikkelsamling *Spejare* fra 1960.

innlegg i debatten om Olsson-skolen våren 2007. På bakgrunn av en påminnelse om «den svake tradisjon for verbal omgang med billedkunst vi har i Norge» skriver han:

[...] den kritikken som har noe å si [...] beholder en sterk forbindelse til oppfatningen av kunstverket som [...] en relativt autonom størrelse som selv taler og setter premisser. Denne oppfatningen innebærer ikke en autoritær fetisjering av Kunsten [...] Tvert imot dreier det seg [...] om at noe åpnes, settes i gang. Det er nettopp dette som gjør kritikk til noe annet enn kulturkommentar (Lund, Morgenbladet, 23.03.07)<sup>88</sup>.

Lund ønsker seg altså en kritikk som forholder seg til det autonome kunstverket i en nærmest kantiansk og habermansk forstand. En kritikk som ikke går i ensidig dialog med *kritikersubjektet*, men som går i dialog med *kritikerobjektet*, det vil si verket på dets egne premisser, slik Habermas understreket nødvendigheten av. Slik insisterer Lund på en estetisk logikk, eller en estetisk form for viten, som har gyldighet på linje med andre former for viten. Derfor blir det mulig for ham å definere kritikk som «en estetisk hendelse [som] manifesterer seg som ytring og stiller seg til skue for mulige angripere som selv har latt seg affisere og blitt med på notene» (Lund i Kunstjournalen B-post 1-2006).

Men hva er en *estetisk hendelse*? Hos Lund kan ikke denne *estetiske hendelsen* forveksles med det å *skape*. Snarere er det et skarpt skille mellom disse to praksisene, noe som i møtet med den subjektivt orienterte kritikken - i hovedsak demonstrert av Tommy Olsson - blir stridens kjerne. Lunds konklusjon er glassklar: «Kritikk er ikke kunst» (Lund, 06.03.07).

### **Den eksklusive definisjonsmakten**

Lunds perspektiv kan på mange måter sies å være uttrykk for et kunstsyn der modernismen ennå lever i beste velgående. En holdning som dessuten kan sees på som representativt for det eksklusive kretsløp i kunstinstitusjonen som er kjennetegnet av en normativ elitisme. Ifølge Solhjell definerer både dette kretsløpet og dets agenter seg «ved avgrensning og [...] ekskludering. Avgrensningskriteriene er kunstnerisk kvalitet og kunsthistorisk relevans, og målet er å finne frem til det estetisk utsøkte. [...] Form teller vanligvis mer enn innhold» (1995:27). I sine kunstsosiologiske undersøkelser fant Solhjell at Museet for samtidskunst siden etableringen i 1988 har «plassert seg som den dominerende faktor i det eksklusive kretsløp» (ibid:60). I likhet med Lund har også kunsthistoriker Steinar Gjessing vært tilknyttet Museet for samtidskunst som førstekonservator. Hans syn på kritikkens ideelle oppgave korresponderer med Lunds:

---

<sup>88</sup> Publisert på Morgenbladets nettsider 23. mars 2007, sist lest på <http://www.morgenbladet.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/20070323/ODEBATT/103230025>, 08.11.07.

På sekstitallet hadde vi en kritiker som Magne Malmanger. Han kunne nok være drepende, men samtidig var han meget kunnskapsrik, filosofisk dannet og visuelt engasjert. Han var begrunnet, og han hadde en enorm funksjon i samtiden, da han var kritiker i Dagbladet på sekstitallet (Gjessing, 21.01.07).

Det er symptomatisk at Gjessing må helt tilbake til 60-tallet for å finne en kritiker han kan gå udelt god for. Den tidens kritikk var i Clement Greenbergs ånd, der det nettopp var verket og dets problematisering av seg selv som medium, som sto i sentrum for kritikken. En kritikk som skiller seg vesentlig fra dagens kunstkritikk. Den legger Gjessing – i betydningen reflektert motstand for kunst – død.

I dag er både kritikken og journalistikken langt på vei blitt en slags form for forutsigbart kommersielt kunstnerisk medløperi. Den er blitt til underholdning, fashion, posisjonering og selvpromovering – fremfor refleksjon og motstand, dvs. kritikk. Slik «kunst» er blitt industri, fremstår dagens «kritikk» dessverre altfor ofte som markedstilpasset smøremiddel (Gjessing, 21.01.07).

Gjessing karakteriserer miljøet som «infiltrert med flanører, samlere, entusiaster, kompiser, kjærester etc.» (ibid), og han frykter at kritikerne forlenget «er spist opp av dette mediesirkuset/kunstfrimureriet som de jo for en stor del er avhengige av selv. De er livredde for ikke å være 'in'; ikke være tilstede der ting 'skjer': De er blitt funksjonærer i mediesirkuset, snarere enn kritikere av det» (ibid) Men fram fra dette mediesirkuset trekker han nettopp frem en kritiker som Lotte Sandberg, og betegner henne som atypisk, og som «skarp og grunnleggende radikal i sin institusjonskritikk» (ibid). Det er i og for seg ikke spesielt overraskende. Også Solhjells respondenter trekker fram «[p]ositiv kritikk i Aftenposten og Dagbladet» (1995:55) som noe av stor betydning innenfor det eksklusive kretsløp. Det bekrefter jo også mine tekstanalyser, særlig i Sandbergs konservative kunstsyn og kunstteoretiske problematiseringer.

Gjessing karakteriserer derimot Tommy Olsson som «en kulturell rabagast som [...] har dette med «institusjonskritikken» bare i kjeften. Tiden foretrekker sjargongen» (Gjessing, 21.01.07). Det er åpenbart steile fronter mellom aktørene, som vil definere både hva slags kunst som er interessant, og hvordan det bør snakkes om den. Etter min mening har det foregått en maktforskyvning på kunstscenen. For å forklare hva som kjennetegner den, og ikke minst hva som kan være bakgrunnen for den, må vi igjen tilbake til Duchamp.

### **Maktforskyvning på kunstscenen**

Duchamps *Fountain* kan betraktes som en slags «første beveger» i den delen av kunsthistorien som ikke bare har endret hvordan kunst betraktes av et generelt publikum, men som også har

endret kunstkritikerens forutsetninger for sin praksis. Med Duchamp, popkunsten og postmodernismen er selve billedkunsten i dag grunnleggende forskjellig fra tidligere kunstretninger. Dagens mangfoldige, krevende og ofte forvirrende kunstneriske uttrykk appellerer slik til et overskudd av tolkninger som fordrer kunnskap om helt andre diskurser enn kunstens.

Dette byr på vesentlige utfordringer for kunstkritikeren som formidler - utfordringer det ikke er gitt at noen overhodet kan innfri, vellet av tolkningsmuligheter tatt i betraktning. Anders Eiebakke er blant dem som påpeker det.

Det er så mange som ikke engang skjønner hva et bilde er. De snakker om bilder som symbolikk, og på den måten reduserer man kunsten til et symbolteater hvor egentlig ingen verdier har noen eksistensberettigelse lenger. På den måten så har halvstuderte teoretikere som ikke har klart å komme seg opp i akademia [...] fått et ideologisk overtak [...] og kritikerne er jo naturligvis en del av dette [...] Resultatet er at du har fått en grå, konform masse av folk som har fått et religiøst forhold til begrepet samtidskunst (Eiebakke 27.02.07).

Innenfor den grå, konforme massen Eiebakke refererer til har det oppstått nye, sentrale rollene som har inntatt mektige posisjoner på kunstscenen. Forvirringen og den manglende kompetansen som oppsto i kjølvannet av postmodernismen kan sies å ha skapt behov i kunstinstitusjonen for nye roller, som kommer i tillegg til kunstkritikeren, og utfordrer hennes posisjon. Dette er roller som kan bidra til å opprettholde det Habermas så nødvendigheten av, det vil si det «spesialisert[e] arbeid med særegne problemer, som [kan være] et ekspertanliggende uten hensyn til esoteriske behov» (Habermas [1980]1983:12). Etter min mening har det særlig utkrystallisert seg i kunstkuratorene og -samlerne som på mange måter kan sies å ha overtatt den opprinnelige kunstkritiske oppgaven med å problematisere kunstverk som *estetiske hendelser*. Men i tillegg har vi, som kunsthistoriker Paul Grøtvedt (Dagbladet 22.01.1997) er blant dem som påpeker, fått en økende privatisering av kunstformidlingen blant annet gjennom flere private gallerier.

### **Kunstsælgeren**

Som Bourdieu regner også Solhjell (1995:26-37) opp et eget kommersielt kretsløp i kunstinstitusjonen, hvis hovedanliggende er økonomisk kapital. Feltet består både av kunstnere og kunstsølgere, og kunsten vurderes ut i fra sitt potensial som salgsprodukt, som søker å skape interesse hos den pengesterke kunstsamleren, og hos den folkelige kjøperen på jakt etter pene dekorasjoner, to uttrykk som åpenbart skiller seg i sterk grad fra hverandre, og som han derfor deler inn i to; *høypris-* og *lavprismarkedet*. Sistnevnte viser en mengde bilder, med tette opphengninger av kunstverk som først og fremst er produkter (og dekorasjon) til

salgs, mens private gallerier stiller med et utsøkt utvalg kostbare kunstverk. «Man ser ofte at agenter i det kommersielle markedet ”simulerer” praksis fra det eksklusive, som en strategi for å stjele noe av dets kulturelle autoritet, men uten å stille de samme intellektuelle krav» (ibid:32). Dette finner vi igjen i gallerist Erik Steens<sup>89</sup> holdning til sin egen virksomhet.

[...] alle gallerister er inhabile i den forstand at de [...] sier at dette må du kjøpe for det er kjempebra, men samtidig så har vi en ekstrem interesse av at du kjøper det, for da tjener vi penger [...] det er [en] underlig greie, at vi skal stå for en slags faglighet samtidig som vi da er hundre prosent avhengig av det» (Steen, 21.02.07).

I kunsten henger de ulike formene for kapital nøye sammen. Likefullt er det nettopp den økonomiske delen av samtidskunstscenen som i økende grad gjør seg gjeldende. Hva kommer det av?

### **Ekspanderende kunstmarked**

Det selges mer kunst enn noen gang, og både modernistisk kunst og samtidskunst anses i stadig større grad som rene investeringsobjekter. Ifølge den New York-baserte galleristen Marianne Boesky (Boesky i Lindemann (red.) 2006:32) henger dette blant annet sammen med at kunstmarkedet er blitt globalisert gjennom internettets ekspansjon som har muliggjort kunstkjøp fra samleres egne computere. «Art buying has increased to a much broader base of people. You've got a younger group of active collectors who are looking at art made by artists in their thirties and forties» (ibid). Men hvem har definisjonsmakten over hva som er *interessant* og hva som er mindre *interessant* kunst der kunsten blir vare? Skulle man ikke kunne tro at en slik definisjonsmakt nettopp kunne bli kunstkritikeren til del? Det vil være nærliggende å tro at galleristene burde kunne skaffe seg både autoritet og kunstfaglig pondus gjennom (gode) kritikker, og et velpleid forhold til sentrale kunstkritikere i norsk offentlighet. Særlig med tanke på den makt man kan tenke seg at kunstkritikeren, i kraft av sin kunstfaglige kompetanse og oppdaterthet, kan ha over hva slags kunst som vil bli verdifull i fremtiden. Kunne ikke kunstkritikeren tenkes å ha en rolle som den som kunne fortelle kunstkjøperne hva det vil lønne seg å kjøpe?

### **Kritikkens forhold til kunst som kapital**

I essaysamlingen *Kritik af den negative oppbyggelighed* er Søren Ulrik Thomsen blant dem som poengterer kunstverkers rolle som varer på et marked. Thomsen viser hvordan også det som anses som avantgardekunst er noe kunstsamlere er opptatt av, siden historien har vist oss

---

<sup>89</sup> Erik Steen er cand.mag. med sosiologi, historie og nordisk i fagkretsen. Ved siden av studiene jobbet han på Galleri Wang, og i 1993 avbrøt han sitt hovedfag i historie og ble fast ansatt der. Tre år senere ble han daglig leder, og i 2000 kjøpte han seg inn. I 2005 ble Galleri Wang lagt ned, men mange av kunstnerne ble med videre til Galleri Erik Steen, som ble startet i august 2006.

at den avantgardekunsten som ettertiden bestemmer som typisk for en passert periode, blir mest verdt i økonomisk forstand. Dette fører til en kritikk som allerede i dag ønsker å utsi hvilke verk som av ettertiden vil karakteriseres som avantgarde. «Men hvordan identifiserer man avantgarden, fremtiden i nutiden? Ved at den ligner en tidligere avantgarde. Man *genkender* den. For så længe kunstkritikken er overvejende historiefilosofisk, vil der også alltid være en kunst, som traderer avantgarden og peger på sig selv som fortrop» (Thomsen 2005:126-128). Thomson forutsetter altså at det finnes en slik kunstkritikk, og han knytter den også til den verkspesifikke kritikken. I et internasjonalt perspektiv har han nok delvis rett i at den finnes, i de spesialiserte, anerkjente internasjonale kunstitidsskriftene. Men i norsk sammenheng oppleves kunstkritikken som lite relevant for kunstselgeren. Gallerist Erik Steen forklarer dette med at kunstsalgene på de aller fleste gallerier gjerne gjøres like rundt åpningen, «og da er ofte ikke kritikken kommet engang. [...] Det er vanskelig å peke på at det er markedsdrivende med negativ eller positiv kritikk (Steen, 21.02.07). Den samme oppfatning forfekter Eiebakke, og forklarer gallerienes definisjonsmakt som upåvirket av kritikken, fordi den foregår i andre nettverk, ofte bygget rundt kunstnerne selv (Eiebakke 27.02.07).

Steen understreker at det som derimot *kan* tenkes å påvirke salg i norsk sammenheng er andres innkjøp, og «det man gjerne refererer til [er] offentlige innkjøp, [...] en uavhengig faglig komité på et museum, som har vurdert det og funnet det bra, og gått til innkjøp av det» (Steen 21.02.07). Men for kunstsamleren betyr det kanskje vel så mye hva *andre samlere* går til innkjøp av.

### **Kunstsamleren**

Ifølge Kåre Bulie (Dagbladet 31.01.07) er Hans Rasmus Astrup, mannen bak Astrup Fearnley Museets samling av samtidskunst en av de aller viktigste kunstsamlerne i norsk sammenheng. Han er ennå den eneste inkludert i *ARTnews* liste over de 200 viktigste kunstsamlerne i verden. Men hva består egentlig kunstsamlernes makt i? Kunstsamlere har ikke bare stor definisjonsmakt i kraft av å kunne låne ut sentrale verk til andre utstillingssteder. Ifølge samleren Eli Broad (sitert i Bulies artikkel 31.01.07) kan det samlere kjøper ha betydelig innflytelse både på en kunstners karriere og på hva andre samlere kjøper. Bulie nevner flere norske kunstsamlerne som i offentligheten har lånt ut verker til egne utstillinger, i tillegg til Astrup er det blant andre Christen Sveaas, dronning Sonja og Christian Bjelland. Dessuten har mange samlere gitt ut egne bøker med høydepunkter fra samlingene. «At det kan ha en positiv effekt for norske kunstnere og prisene deres å være inkludert i slike profilerte samlinger, er



åpenbart, selv om diskresjonen gjør det noe mer problematisk å snakke om 'bjellesauer' i kunstmarkedet enn i aksjemarkedet» (Bulie, 31.01.07). Bulie siterer også den britiske kunstsamleren Charles Saatchi, som regnes som den som skapte den suksessrike *Brit-Art* på nittitallet. Han sier at «rike mennesker overalt nå velger å samle samtidskunst heller enn veddeløpshester, klassiske biler, juveler og yachter».

Men de lytter altså i liten grad til kunstkritikeren. Heller ikke Steinar Gjessing, i kraft av sin rolle som konsulent for en betydelig samler av kunst, oppgir at han lar seg påvirke av kritikken.

Generelt har ikke kunstkritikken betydd noe som helst for mine prioriteringer. Jeg har ikke vært avhengig av den kritikken. Jeg spiller i en helt annen divisjon. Jeg kan lese den for å ha en oversikt over posisjonene, men faglig er de ikke interessante (Gjessing, 21.01.07).

Ifølge Adam Lindemann var kanskje kunstkritikken viktig i økonomien som eksisterte på 40-, 50- og 60 tallet, men i dag er «the critic [...] so debased, although still an essential part of the art system. The critic is not irrelevant, even if most criticism is» (Lindemann 2006:29). Han gir med andre ord kritikerens persona verdi, framfor hennes bedømminger, og understreker at dette ikke var tilfellet under kunstkritikeren Clement Greenbergs tid, da hans ord om modernistiske malere langt på vei var som *lov* å regne (ibid). I et økonomisk perspektiv ser altså kunstkritikerens makt på kunstscenen ut til å forvitte etter modernismens definerende kunstkritikere. Men hva med den rene kunstfokuserte delen av scenen, der hvor sentrale kunstnere og kunstretninger utpensles, hvem sitter med makten der?

### **Kunstkuratorene**

De som får stadig sterkere faglig autoritet på kunstscenen er kuratorene. Denne rollen vokste seg særlig stor på nittitallet, som en konsekvens både av det overveldende mangfoldet i kunstartene, og billedkunstens stadig tettere anknytning til filosofi, hevder kunsthistoriker Paul Grøtvedt i Dagbladet (22.01.97). «Kuratorene profilerer seg som samtidens eksperter på det nye og moteriktige innen kunsten. De er velorienterte og pågående, [...] og bestemmer hva som til enhver tid skal være samtidskunst» (Grøtvedt 22.01.97). Diskusjonen rundt kuratorenes makt dukket opp igjen i Morgenbladet våren 2005. Det var heller ikke da så mange som uttalte seg, og det ble hevdet at kunstnernes frykt for å fryses ut fra et trangt kunstmiljø kunne være årsaken. Men kunstneren Vilde von Krogh våget seg fram med sin kritikk av maktkonsentrasjonen rundt den lille gruppen av norske kuratorer.

Det er fryktelig få kuratorer her i landet. Dermed blir mye makt samlet på få hender. I tillegg blir det gjerne slik at kuratorene samarbeider: De utveksler kunstnere seg imellom og hjelper hverandre med å bygge opp de samme navnene. For en kurator er det jo viktig at kunstnerne han

selv har valgt ut, lykkes. Ja, på mange måter avhenger jo hans egen karriere av det» (von Krogh, Morgenbladet 11.03.05<sup>90</sup>).

Hvorvidt maktkonsentrasjonen er så sterk von Krogh hevder er det ikke rom for å diskutere her, men at kuratorenes definisjonsmakt over kunsten har økt de to siste tiårene er åpenbart. Og makten de har tilegnet seg har de i stor grad tatt fra kunstkritikeren.

### **Hva skal vi med deg?**

Spørsmålet som ufravikelig melder seg i et slikt maktperspektiv - der kunstkritikerens reelle påvirkningskraft forvitrer og erstattes av kunstselgere, kunstsamlere og spesialiserte kuratorers stemmer blir hva vi skal med kunstkritikeren. Og i ekkot fra dette spørsmålet svikter grunnen under den foten kritikeren kunne la synke ned i kunstinstitusjonen; kritikerenes rolle innen institusjonen kunst er i dag nærmest usynlig, knapt som en birolle å regne. Den andre foten som er plassert i pressen står, som jeg viste i gjennomgangen av kunstkritikerens rolle i pressens diskursive praksis, stadig mer utrygt i en diskurs dominert av inntjeningskrav, kommersialisering og tabloidisering. Det kan synes som om dagspressen ikke riktig har tatt innover seg de endringene som oppsto i kjølvannet av Duchamp i kunsten, som om det faktisk at den aldri fikk opptre som legitim meningsprodusent i selve den symboltunge endringen demonstrert av *Fountain*, det vil si det faktum at originalverket unnsnapp kunstkritikerne ved ikke å stille seg til skue som objekt for kunstkritikken, allerede da varslet om en utdefinering av kunstkritikken som en relevant størrelse på kunstscenen. Men har det betydning selv i dag? La oss ta et skritt tilbake, og se hva mine funn kan bidra med i en slik kontekst.

### **Kunstkritikk som lammes av kompromisser**

Den norske kunstkritikken består av et ganske lite antall stemmer. Den er dessuten en relativt svak tradisjon i norsk offentlighet. Denne studien har i hovedsak vist at kunstkritikken i tillegg er et nedprioritert område i pressen. Det er også en tendens til at kunstkritikerne i dagspressen står alene med sin kunstfaglige kompetanse internt i redaksjonene, i tillegg til å mangle et miljø utenfor sine respektive redaksjoner der de kunne etablert et sterkere press basert på en form for solidaritet, som igjen kunne øvd et press mot den marginaliseringen kunstkritikken utsettes for i dagspressen. Mine funn kan tyde på at kunstkritikken – og kunstkritikernes – svake posisjon delvis har å gjøre med en stadig mer tabloidisert, kommersialisert presse som foretrekker forbrukerjournalistikk framfor en kunstfaglig kritikk, hvis idealistiske mål er å være en kritisk praksis som kan eksistere for kunstens skyld. Med

---

<sup>90</sup> Artikkelen, som er skrevet av Bjarne Riiser Gundersen, er også publisert i sin helhet på <http://kunstkritikk.no/article/7177>, sist lest 08.11.07.

«idealistisk mål» tenker jeg her altså på kunstkritikken nettopp som en reell motstandsøvelse for kunsten som en estetisk form for viten, som trenger et rom i offentligheten der den kan diskuteres på sine egne premisser, slik Jørgen Lund etterlyser.

Slik situasjonen er i dag ser det derimot ut til at vi får en kunstkritisk praksis som drukner i kompromisser. Kompromissene oppstår blant annet mellom verbalteksten, og den visuelle utformingen den får i spaltene. Resultatet kan bli en kunstkritisk verbaltekst som forsøker å opprettholde en akademisk, kunstteoretisk problematisering av kunsten, men som strever med å oppnå et kunstfaglig nivå godt nok for en krevende kunstinstitusjon. Da er det ikke til særlig hjelp når sideuttegningen enten får en uengasjert, uinspirert utforming som vi så eksempler på fra Dagbladet, eller et oppslag som gjør bruk av tabloide «salgstricks».

### **En pressediskurs «ute av sync»**

Med dette sagt; tekstanalysene avdekker også at dagspressens kunstkritikk forsøker å legge seg så tett opp til det kunstkritiske idealet Lund etterlyser, som mulig. Det vil si at de benytter seg av en retorikk som i stor grad fungerer på modernistisk kunst, men som kanskje mister en del av sin kraft i møtet med samtidskunsten? Den mer eksperimenterende kunstkritikken, som graver en enda dypere grav mellom seg og den mer akademiske, teoretiske og formale behandlingen av kunst vokser derimot fram i bransjenære fora som KUNSTKRITIKK.NO, intellektuelle ukeaviser som Morgenbladet og i fagtidsskrifter som Billedkunst. Riktignok er ikke mitt utvalg stort nok til entydig og klart kunne fastslå en slik utvikling, men det finnes allikevel funn i mine tekstanalyser som kan tyde på dette. Hvis dette er tilfelle kan man si at pressens diskursive praksis ikke har endret seg tilstrekkelig til å møte de endringene vi er vitne til både i kunsten, på kunstscenen, og ikke minst i forhold til publikum. Pressediskursen synes slik som delvis «ute av sync» i forhold til hva som skjer på kunstscenen, og i kunsten. Riktignok viste mine tekstanalyser også et visst mangfold av ulike, og tildels motstridende sjangertrekk som er til stede også i dagspressen, og som kan knyttes opp til individuelle forskjeller mellom representantene for den mer konservative og tradisjonelle kunstkritikken. Noe kan derfor tyde på at det nettopp er mangfoldet av individuelle kunstkritiske stemmer som er best egnet som karakteristikk på kunstkritikksjangeren i dag. Det betyr derimot likevel at det er tegn til endringer ikke bare i den delen av kunstkritikken som publiseres for de spesielt interesserte, men også i den kunstkritikken som trykkes for det brede publikum.

## **Ensom, forvirret og redd**

Situasjonen gjenspeiler den usikkerheten og forvirringen vi var vitne til i diskusjonstråden som fulgte Olssons CAA-kritikktekst i mars 2004, der debattantenes oppfatning av hva som skulle være kritikerens rolle var alt annet enn entydig. Den samme frustrasjonen over «annerledeskritikken» ble vi, som du husker, vitne til da Jørgen Lund i mars 2007 beskrev de subjektivt orienterte tekstene som «rølpete [...] litterære, performative og selvbiografisk pregede skrivi». Lund har altså rett i at denne tendensen eksisterer, men etter min oppfatning har den ikke oppstått som en «trussel» mot den typen av *kritikk* han må tilbake til modernismen for å finne. Snarere tvert imot. Den subjektivt orienterte kritikken er tegn til liv, og tegn til motstand. Den samme motstanden og det samme opprøret som vi var vitne til i Olssons selvransakelse på Kunstnerens Hus den våren i 2004, da han sto for nær vernissagevinen og følte seg som en snylter, en snylter på en institusjon som ikke trenger ham lenger. En institusjon som langt på vei ignorerer den kritiske praksisen som var kunstkritikken til del da den øvde motstand mot den estetiske formen for viten under modernismen. Slik blir Olssons tekst kanskje nettopp den institusjonskritikken som forsøker å røske tak i et miljø som altfor store grad av innforståthet og skjulte nettverk, slik Solhjell skrev at han ønsket at kritikken kunne være i debatten på KUNSTKRITIKK.NO i kjølvannet av Olssons CAA-kritikk. Lest allegorisk blir det også umulig å overse det faktum at innsikten om utstillingen på langt nær «druket i all den selvopptatte teksten rundt» (Thorsen, KUNSTKRITIKK.NO, 23.03.04), den *er* innsikten. Innsikten om en kritisk praksis som ikke lenger har adgang til å kommunisere på kunstens egne premisser. Og det er etter min mening nettopp i dagspressens produksjonsrammer og stoffprioritering at denne manglende muligheten oppstår som en bakevje for kunstkritikeren. Bakevjen fylles av *forvirring* både i forhold til egen legitimitet som stemme – og i forhold til det den skal kritisere i form av nye kunstarter, medier, kunstnere, samlere, kuratorer og kunstverk i økonomiske perspektiv. Og kunstkritikeren sitter *helt alene* med sin kunstfaglige kompetanse, og skriver innbitt sine tekster likevel, og mest av alt er han kanskje *redd*. Redd for de andre, redd for kunsten og redd for hva som kommer til å skje i morgen.

## **Kunstkritiske overlevelsesstrategier**

Harris (2005) mener at i dag er både kunstneriske uttrykk og kritikken av dem preget av kompleksitet, og langt på vei er det *subjektiviteten* som skaper denne kompleksiteten. Han definerer subjektivitet som «an attitude or judgement that, despite appearances, is really an attitude or judgement *about* ones own attitudes, beliefs, or emotions». Enhver kunstkritiker, uavhengig av hvor nøytral hun enn forsøker å fremstå, er altså først og fremst opptatt av å

formidle sin egen opplevelse. Dette mener han fører til en egenkomposisjon av seg selv. Å skrive om kunst er «formative and self-forming activities» (ibid:9-10). Det vil si at kritikerne lager samtidige bilder av «det» og «seg selv». En tolkning av et slikt resonnement kan være at det impliseres at kunstkritikkdiskursen ikke bare fornyer og skaper diskursive, kulturelle og sosiale endringer i kunstfeltet, men først og fremst endringer i *kritikeren selv*.

### **Kunstkritisk frihet**

Kunstkritiker, og teaterviter Jon Refsdal Moe er blant dem som tematiserer iscenesettelsen av eget subjekt som det sentrale i kunstkritikken. Hos ham er ikke lenger kunsten opphøyd til *dét ene det skal snakkes om*. Kunsten er snarere en igangsetter, en beveggrunn for *det egentlige*; det vil si den performative skrivingen av en (kunstkritisk) tekst.

[...] jeg vil ha autoritet i kraft av å være en som er god til skrive. Jeg vil ha autoritet i kraft av å være en som folk har lyst til å lese [...] Og jeg ser ikke på kunst som noe som er viktigere enn det jeg driver med sjæl. Jeg ser ikke på kunst som viktigere enn kritikk [...] jeg vil ikke si at jeg bruker kunsten som en unnskyldning, men jeg bruker kunsten som et incentiv (Refsdal Moe 01.02.06).

Tommy Olsson, på sin side, er ikke sikker på om det er sant, men sier det likevel; «[...] jeg prøver å lure meg selv til å tro at det å skrive egentlig er en integrert del av kunstnerskapet mitt. Det har også sammenheng med at arbeidet mitt bare ble mer og mer tekstbasert, inntil det bare var tekst igjen» (Olsson, 10.01.06).

I en sosiokulturell praksis der diskursen selv endrer seg, og utdefinerer tidligere aktører som uvesentlige, er det opp til aktørene selv om de vil ta høyde for de diskursive endringene og endre sin egen praksis til fordel både for diskursordenen de er en del av, og sin egen rolleatferd i den. En tendens i kunstkritikken er å legge opp til en strategi der de kan iscenesette seg selv som et vesentlig, relevant og meningsfullt *subjekt*. Og noen ganger, som i Tommy Olssons tilfelle, blir det til og med til kunst!

## Litteraturliste

- Adorno, Theodor W. og Max Horkheimer ([1947]1991), *Kulturindustri – Opplysning som massebedrag*, Oslo: J.W.Cappelens Forlag
- Allern, Sigurd (2001), *Nyhetsverdier*, Kristiansand: IJ-forlaget
- Asbjørnsen, Dag (1999) *Dypt og grunnleggende overfladisk. Om den postmoderne filmens estetikk*, Oslo: Spartacus Forlag AS
- Boesky, Marianne (2006) «Marianne Boesky. Art Dealer, New York» i Lindemann, Adam (red.) *Collecting Contemporary*, Köln: Taschen GmbH
- Bourdieu, Pierre «The political Field, the Social Science Field, and the Journalistic Field» i Benson, Rodney og Erik Neveu (2005) *Bourdieu and the journalistic field* Cambridge/Malden: Polity Press
- Berge, Kjell Lars (2001) «Det vitenskapelige studiet av sakprosa. Om tekstvitenskapelige utfordringer og løsninger i norsk og svensk sakprosaforskning» i Berge, Kjell Lars, Kjersti Rongen Breivega, Thore Roksvold og Johan L. Tønnesson *Fire blikk på sakprosaen*, Oslo/Blindern: Norsk Sakprosa, INL.
- Bergström, Göran og Kristina Boréus (2000) *Textens mening och makt. Metodbok i samhällsvetenskaplig textanalys*, Lund: Studentlitteratur
- Chatman, Seymour ([1978]1989) *Story and discourse*, New York: Cornell University Press
- Chouliaraki, Lilie og Norman Fairclough (1999) *Discourse in Late Modernity – Rethinking Critical Discourse Analysis*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- de Duve, Thierry ([1996] 2003) *Kant etter Duchamp*, Oslo: MIT Press/Pax forlag, Originaltittel: *Kant after Duchamp*.
- Eide, Elisabeth (2001), «Mannsbastioner med iboende treghet», i Eide, Martin (red.) *Til dagsorden! Journalistikk, makt og demokrati*, Oslo: Gyldendal Akademisk
- Eide, Martin, og Nils E. Øy (bileredaktør) (2000) «Den redigerende makt: redaktørrollens norske historie» i serien *Redaktørinstituttets status: årbok fra Norsk redaktørforening*, Kristiansand: IJ-forlaget
- Eide, Martin (2001), «Journalistisk makt. Et oppslag» i Eide, Martin (red.) *Til dagsorden! Journalistikk, makt og demokrati*, Oslo: Gyldendal Akademisk
- Elkins, James (2003) *What happened to art criticism*, Chicago: Prickly Paradigm Press, i «Paradigm 13-serien»
- Ericsson, Lars O. (2001) *I den frusna passionens heta skugga – Essäer om 80- och 90-talets konst*, Stockholm: Carlsson.
- Fairclough, Norman (1995a) *Media discourse*, London: Edward Arnold.
- Fairclough, Norman (1995b) *Critical discourse analysis: the critical study of language* London/New York: Longman.
- Feyerabend, Paul (1975) *Against method: outline of an anarchistic theory of knowledge*, London: NLB. Kommet i flere nye utgaver siden denne første.
- Foucault, Michel (1971) *L'ordre du discours: leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris: Gallimard
- Franklin, Bob, Martin Hamer, Mark Hanna, Marie Kinsey og John E. Richardson (2005) *Key Concepts in Journalism Studies*, London: Sage Publications
- Gee, Malcolm (1993) "The nature of twentieth-century art criticism" i Gee, Malcolm (ed.) *Art criticism since 1900*, Manchester: Manchester University Press

- Goffman, Erving (1959) *The presentation of self in everyday life*, New York: Doubleday Anchor books
- Greenberg, Clement (1939) «Avant-Garde and Kitsch» i Brian, John O. (ed.) (1988) *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism, Volume 1. Perceptions and Judgements 1939-1944*, Chicago/London: The University of Chicago Press
- Harris, Jonathan (2005) *Writing Back to Modern Art: After Greenberg, Fried, and Clark*, London: Routledge.
- Hirdman, Anja (2001) *Tiltalende bilder. Genus, seksualitet och publiksyn i Veckorevyn och Fib aktuellt*, Stockholm: Atlas
- Jensen, Klaus Bruhn (red.) (2002) *A Handbook of Media and Communication Research – Qualitative and quantitative methodologies*, London og New York: Routledge
- Johannesson, Kurt (1998) *Retorik eller konsten att övertyga*, Stockholm: Norstedt Förlag
- Jørgensen, Marianne Winther og Louise Philips (1999) *Diskursanalyse som teori og metode*, Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag/Samfundslitteratur.
- Kant, Immanuel ([1790]1995), *Kritikk av dømmekraften*, Oslo: Pax Forlag
- Kjørup, Søren ([2000] 2004), *Kunstens filosofi - en indføring i æstetik*, Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag
- Kress, Gunther og Theo van Leeuwen ([1996] 2003) *Reading Images - The Grammar of visual design*, London: Routledge
- Larsson, Sören (1994) *Berättande journalistik*, Stockholm: Natur och Kultur
- Linde, Ulf (1960) *Spejare*, Stockholm: Bonniers
- Lindemann, Adam (red.) (2006) *Collecting Contemporary*, Köln: Taschen GmbH
- Lothe, Jacob, Christian Refsum og Unni Solberg (1997) *Norsk Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo: Universitetsforlaget
- Lund, Cecilie Wright (2005) *Kritikk og kommers. Kulturdekningen i skandinavisk dagspresse*, Oslo: Universitetsforlaget
- Lund, Cecilie Wright (2000) *Kritikkens rom – rom for kritikk? Rapportserien - nr 21*, Oslo: Norsk Kulturråd
- McQuail, Denis ([1983] 1994) *Mass Communication Theory*, London: SAGE Publications
- Mulvey, Laura ([1975] 1999) «Visuell nytelse og narrativ film», publisert i norsk oversettelse i Fossheim, Hallvard J (red.) *Filmteori. En antologi*. Oslo: Pax Forlag
- Pierce, Charles Sanders (1960) *Collected Papers*, Cambridge/Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press
- Postman, Niel (1985) *Amusing ourselves to death: public discourse in the age of show business*, London: Heinemann
- Roksvold, Thore ([1989] 2003) *Retorikk for journalister*, Oslo: Cappelen Forlag
- Raaum, Odd (1999) *Pressen er løs! Fronter i journalistenes faglige frigjøring*, Oslo: Pax Forlag
- Seamon, Roger ([2001] 2007) «Criticism» i Gaut, Berys og Dominic McIver Lopes (red.) *The Routledge Companion to Aesthetics 2<sup>nd</sup> edition*, London og New York: Routledge
- Seip, Øyvind (1997) *Hunter S. Thompson. Journalisten som litteratur: Litteraturen som journalistikk*, hovedfagsoppgave i litteraturvitenskap, Oslo: UIO
- Svennevig, Jan (2001) *Språklig samhandling – Innføring i kommunikasjonsteori og diskursanalyse*, Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU)/J.W. Cappelen's Forlag

Thompson, Hunter S. (2000) *Fear and Loathing in America: the brutal odyssey of an outlaw journalist, 1968-1976*/forord av David Halberstam; redigert av Douglas Brinkley, New York: Touchstone

Wiedswang, Kjetil (red.) (1998) *Angst og bæven – Gonzo på norsk*, Fredrikstad: Institutt for journalistikk

Wolfe, Tom ([1973] 1975) *The New Journalism*, Storbritannia: Picador

## Artikler

Bech-Karlsen, Jo (2.12.1999) «Virkelighetens historieforteller» på «Vidensbase for journalistikk», Center for Journalistik og Efteruddannelse, tilgjengelig på [www.cfje.dk](http://www.cfje.dk)

Gundersen, Bjarne Riiser, «Få kuratorer – mye makt», Morgenbladet, 15.03.05. Publisert på KUNSTKRITIKK.NO <http://kunstkritikk.no/article/7177>

Bulie, Kåre (31.01.2007), «Samlernes samlede verker», Dagbladet, side 46

Grøtvedt, Paul (22.01.1997) «Fra enevelde til kuratorvelde», kronikk publisert i Dagbladet, side 38

Lund, Jørgen (23.03.2007) «Verk, situasjon, konsept», debattinnlegg i Morgenbladet, [www.morgenbladet.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/20070323/ODEBATT/103230025](http://www.morgenbladet.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/20070323/ODEBATT/103230025)

Lund, Jørgen (06.03.2007) «Opprør som mainstream», kronikk publisert på KUNSTKRITIKK.NO, tilgjengelig på <http://kunstkritikk.no/article/14929>. Den ble senere publisert i Morgenbladet og i Billedkunst.

Lund, Jørgen (2006) «Krisens mulighet. Om kritikkens krise og norsk kunstkritikk i dag», Kunstjournalen B-post, 1-2006

Roksvold, Thore (2007), «Truverdighet mellom linjene», i det nordiske forskningstidsskriftet i media og kommunikasjon *Nordicom Information* 1/2007, s. 31-43, Göteborg: Nordicom. Artikkelen er tilgjengelig på nett på [www.nordicom.gu.se/common/publ\\_pdf/245\\_roksvold.pdf](http://www.nordicom.gu.se/common/publ_pdf/245_roksvold.pdf)

## Analyserte kritikker – vedlagt i appendiks

Borgen, Trond (13.09.05), «En kultivert innkapsling», Stavanger Aftenblad, Kultur-delen – 4C

Flor, Harald (09.09.05), «Lavmælt fra de yngre», Dagbladet, side 42 – 4A

Flor, Harald (22.05.05), «Kadavre og Kennedy», Dagbladet, side 45 – 2A

Flor, Harald (24.03.04), «Nordisk og nytt», Dagbladet, side 47 – 3A

Olsson, Tommy (15.09.05), «Borderlinesyndromet», KUNSTKRITIKK.NO – 1D

Olsson, Tommy (24.06.05), «Om en ko», KUNSTKRITIKK.NO – 2D

Olsson, Tommy (19.03.04), «Jag är ensam, förvirrad och rädd, jag fryser och gråtattackerna kommer med allt kortare intervaller», KUNSTKRITIKK.NO – 3D

Sandberg, Lotte (09.09.05), «Høst i ro og brak», Aftenposten, side 6-7 – 4B

Sandberg, Lotte (21.05.05), «Kunstens milde sjokkstandard», Aftenposten, side 10 – 2B

Sandberg, Lotte (31.03.04), «Hva er maleri når alt er maleri», Aftenposten, side 14-15 – 3B

## Intervjuer

Borgen, Trond, fast tilknyttet kunstkritiker i Stavanger Aftenblad, intervjuet 4.januar 2006, sitat bekreftet og godkjent på mail 08.11.07.



Eiebakke, Anders, tidligere kunstkritiker i blant annet Dagens Næringsliv og Morgenbladet, utdannet kunstner og nå tilknyttet Khio, intervjuet 22. februar 2007, sitat bekreftet og godkjent på mail 08.11.07.

Flor, Harald, fast ansatt kunstkritiker i Dagbladet, intervjuet 30. januar 2006. Sitatene er ikke bekreftet, da Flor ikke har vært tilgjengelig for tibakemelding før innlevering.

Gjessing, Steinar, kunsthistoriker, blant annet tidligere førstekonservator ved Museet for samtidskunst og nå konsulent for Stein Erik Hagen, intervjuet 21. februar 2007, sitat bekreftet og godkjent på mail 08.11.07.

Moe, Jon Refsdal, kunstkritiker (teater og performanse) på KUNSTKRITIKK.NO og i Morgenbladet, stipendiat i teatervitenskap ved IKOS, Universitetet i Oslo, intervjuet 1. februar 2006, sitat bekreftet og godkjent på mail 08.11.07.

Olsson, Tommy, frilans kunstkritiker blant annet i Morgenbladet, KUNSTKRITIKK.NO og Billedkunst, utdannet kunstner, intervjuet 12. januar 2006 sitat bekreftet og godkjent på mail 08.11.07.

Paasche, Marit, tidligere frilans kunstkritiker i Morgenbladet og Aftenposten, intervjuet 15. februar 2006, sitat bekreftet og godkjent på mail 08.11.07.

Ryvarden, Espen, daglig leder i Galleri Riis, intervjuet på mail 12. mars 2007.

Sandberg, Lotte, fast ansatt kunstkritiker på en mer teoretisk artikkel publisert i r i Aftenposten, intervjuet 19. januar 2006, sitat bekreftet og godkjent på mail 08.11.07.

Steen, Erik, eier og direktør ved Galleri Erik Steen, tidligere gallerist i Galleri Wang, intervjuet 21. februar 2007. Sitatene er ikke bekreftet, da Steen ikke har vært tilgjengelig for tibakemelding før innlevering.

## **OVERSIKT APPENDIKS**

### **Border Dialogues**

1D: Olsson, Tommy (15.09.05), «Borderlinesyndromet», KUNSTKRITIKK.NO  
(Denne teksten er ikke segmentert like detaljert som de andre, da analysen ikke er så spesifikk og teksten allerede var inndelt i ti punkter. Det er disse punktene det refereres til i analysen.)

### **Damian Hirst/Mo(nu)menter!**

2A: Flor, Harald (22.05.05), «Kadavre og Kennedy», Dagbladet  
2B: Sandberg, Lotte (21.05.05), «Kunstens milde sjokkstandard», Aftenposten  
2D: Olsson, Tommy (24.06.05), «Om en ko», KUNSTKRITIKK.NO

### **Carnegie Art Award 2004**

3A: Flor, Harald (24.03.04), «Nordisk og nytt», Dagbladet  
3B: Sandberg, Lotte (31.03.04), «Hva er maleri når alt er maleri», Aftenposten  
3D: Olsson, Tommy (19.03.04), «Jag är ensam, förvirrad och rädd, jag fryser och gråtattackerna kommer med allt kortare intervaller», KUNSTKRITIKK.NO

### **Høstutstillingen 2005**

4A: Flor, Harald (09.09.05), «Lavmælt fra de yngre», Dagbladet  
4B: Sandberg, Lotte (09.09.05), «Høst i ro og brak», Aftenposten  
4C: Borgen, Trond (13.09.05), «En kultivert innkapsling», Stavanger Aftenblad

# Kunstkritikk

[logg inn](#)

Tirsdag 13. november, 2007

- [HJEM](#)
- [AKTUELT](#)
- [ARKIV](#)
- [SKRIBENTER](#)
- [OM KUNSTKRITIKK.NO](#)
- [KONTAKT](#)
- [LENKER](#)

15.09.05

## Borderlinesyndromet

Border Dialogues, Barentstriennalen 2005 – 2006, Neiden, Kirkenes, Murmansk, Lovozero  
30 august – 20 september, 2005

av [Tommy Olsson](#)



Barentstriennalen 2005 – Border Dialogues undersøker spørsmål og erfaringer knyttet til oppfattelsen av grenser, og består av utstillinger i Neiden, Kirkenes, Murmansk og Lovozero. Tommy Olsson fulgte med på åpningshelgen og skriver om lange busstreiser, vodka og kunstopplevelser som det er umulig å tenke seg i en annen sammenheng.

---

«You´re either on the bus or off the bus» - The Merry Pranksters

### 1. NÄR INSTÄLLDA FLYG NÄR SIN DESTINATION

Molnen där nedanför, nerverna utanpå. Det var ingen bra idé att inte sova natten före, men jag hade inget val. Visste jag det inte redan? Att Kirkenes inte så mycket är en geografiskt definierad plats som en specifik frame of mind? Och att du bör anlända utvilad eftersom du i vilket fall som helst inte kommer att vara mänsklig på flera veckor efteråt? Jo, jag visste ju det, men jag gav fan i det eftersom jag för varje dag får allt snävare tidsramar att operera under. Trodde jag verkligen att jag skulle kunna återvända i hyfsat skick utan att sova

först? Näe. Sånt straffar sig. Och alla som stått och sett ut över vattnet tidigt på morgonen och insett att världen slutar just här har inte kunnat undgå att känna vansinnet krypa över sig som en kall fuktig filt...

Och med vodkan brusande entonigt bakom pannbenet och ett ylande stridsrop – «Rooooosenboorg!» – kastade jag kläderna och dök i vattnet...kallt som fan...garanterat livsfarligt...inte bra... Eller timmar senare, när jag missade flyget och sa till tanten i luckan att «Kirkenes, det är ett jävla bra ställe, det regnar aldrig här», gick ut och strök eld på en rysk cigarett varpå det ögonblickligen började regna... Och en lång rad av bortglömda småsaker som lämnats som ett spår att följa; hydrokortison, tonic water, en grabbnäve rubelsedlar... Borta. Och den fullkomligt förkrossande logiska konsekvensen; att på grund av ett ofta upprepat internt skämt uppsöka The Scotsman på Karl Johan vid återkomsten för att spåra upp «di der ekspertene nede i Oslo som sitter å bestemmer...di ha allri vært her...di har ikke sett ett reinsdyr en gang...di sitter der på Scotsman å tar avgjørelser om åssen vi ska skjøte reinsdriften vår....»

Det skulle vara uppenbart för minsta barn nu; flyget kanske har landat, men en del av oss blir hängande i luften en god stund till. Det tar tid att få Finnmark ur kroppen. Det kanske inte ens är möjligt.



## 2. KONFLIKTER I NÄROMRÅDET

On the bus. Vet inte varför det alltid ska vara så mycket information här uppe, men så är det, och ingen kommer undan. Så efter bussturen vet jag att dom flesta som driver med renar på Pasvik är av finsk härkomst och att flygplatsen byggdes i 1943, men det ska snart bli en ny terminal. Vet inte vad jag ska ta mig till med alla detaljer, det lämnar mig ingen ro, för det har redan börjat angå mig i oroväckande hög grad. Det är inte första gången jag är här, och två gånger är ju som bekant ett förhållande. Vi är på väg till Neiden, och inte ens det är första gången för mig. Det har nyligen varit handgemäng i det lilla rysk-ortodoxa kapellet och stämningen är lite spänd; sekelgamla oförrätter har blossat upp till en ny intensitet i landskapet... Och när man kommer utifrån verkar ju alltid sånt lite märkligt, men det är givetvis ont, blodigt allvar för dom som står mitt i det. Jag gör spridda försök att sätta mig in i situationen, men det verkar stort sett stå och falla med att det finns etniska grupper. Ingen har egentligen lust att snacka om det. Jag ger upp när jag får höra att det också står mellan dom organiserade och dom oorganiserade, och att dom oorganiserade just har bildat en förening, så då är väl frågan om dom egentligen inte också borde anses som organiserade. Och att det finns många sorters samer, men att vissa samer är mer samiska än andra. Weird. Tankarna går till upplösningen av Jugoslavien. Och det här fallet av ont blod i bygden står också i skrikande kontrast mot den påtagliga viljan – manifesterat både i triennalen och i området i stort – att sträcka sig över alla gränser för att knyta kontakter och definiera gemensamma beröringspunkter i själva regionen, på trots av gränserna.

Så låt mig rätta på en sak jag skrev tidigare; den överhängande känslan är inte i lika hög

grad att det är här världen slutar, som att det är här Norge börjar. Optimismen i området är ofrånkomlig. Det är en självklarhet att du här möter en munter handelsresande som har blytung tro på hur området kommer att expandera, och över ett par öl dessutom delar med sig av sina goda råd för hur man dealar med prostituerade i Murmansk. Goda råd, vital info, men som jag ska visa mig ha sorgligt begränsad användning av när jag kollapsar fullständigt ett dygn senare. Det är förresten mindre troligt att jag hade haft sådana avsikter i alla fall; jag har aldrig tidigare, så varför skulle jag nu? Å andra sidan är jag en oberäknelig fan, man vet aldrig vad jag kan få för mig. Och nu har jag ju helt kommit ifrån vad jag egentligen skulle skriva om, eller rättare sagt har jag ju inte kommit dit än, men det är varken första eller sista gången. Watch me.

Det som ska bli en tre dagars busstur startar alltså i Neiden, med presentation av resultatet av en workshop hållt av Timo Jokela, Mirja Hiltunen, och Maria Huhmarniemi med studenter från Finland, Norge och Ryssland. Och tanken, som ska visa sig att inte släppa taget på hela den förestående resan, är om man kan tänka sig det som presenteras lösrivet från den kontext det befinner sig i här. Vi har att göra med en slags landscaping – och en performance av ett gäng unga flickor med krattor som går på rad ute på ett fält. Det skulle omöjligt kunna vara samma sak om det gjordes någon annanstans. Som om gruppen gått i symbios med landskapet. Och frågan är väl just om det överhuvudtaget ens skulle fungera i ett annat sammanhang; i Oslo skulle det sannolikt ignoreras till döds, men här springer barnen glada runt själva huvudverket till tonerna av finsk tango och så blir det kaffe och chokladkaka efteråt. Situationen är så site specific att du inte kan bortse från minsta detalj. Som den fantastiska skulpturen av en isbjörn som håller en fisk som står utanför caféet. Eller, för all del, det faktum att det snart ska byggas en ny terminal på flygplatsen i Kirkenes.



### 3. KOM TILLBAKA SENARE ÄN VÄNTAT, ÄR DU INTE?

Drömmer att jag löper nedför Föreningsgatan i Malmö hållandes ett lysrör över huvudet. Och bakom mig löper en blodtörstig seriemördare, också med ett lysrör – och jag tror jag vet vem han är.

### 4. MEN VAD GÖR EGENTLIGEN DEN SVARTA KVINNAN DÄR UTE PÅ TUNDRAN?



Next Door: Maja Bajevic & Emanuel Licha, Ursula Biemann and Angela Sanders, Isaac Julien, Roman Ondak, Minna Rainio & Mark Roberts, Oliver Ressler & Martin Krenn and Stephen Willats. Curator: Jan-Erik Lundstøm. Exhibits from the community project of Laura Anderson Barbata. Selected works from Same, same but different (produced by Bildmuseet, Umeå); Geir Tore Holm, Marja Helander, Lena Stenberg.

Efter en timmes intensiv sömn ragglar jag nedför trappen på Kirkenes Hotel och försöker

förtvivlat pressa ur tjejen i receptionen var Övre Lager i Sydvaranger-området egentligen ligger någonstans innan jag till slut inser att hon sin position till trots bara snackar ryska. Hon blir mer irriterad än mig. Fantastiskt. «Sydvaranger», försöker jag, «En speciell del av byen, var är den?». «Spezial?», svarar hon med rynkad panna, och får det att låta som om jag försöker beställa en pizza av henne. Och visste jag inte också på förhand vad ett par ord kan betyda här där skyltarna av och till är på tre språk?

Next Door framstår också som något som bara kunde ha sitt upphav just här. Trots – eller antagligen tack vare – att deltagarna är från hela världen. Isaac Juliens tredelade videoprojektion är typisk med sitt arktiska landskap där en svart kvinna går runt som en levande protest mot all slags gränsproblematik, driven av en oförsonlig inre monolog. Ändå är den samtidigt så otypisk som något kan tänkas vara. Suggestiv, med ett alldeles eget mörkt tonläge mitt i all snö som yr omkring, är den tämligen outstanding. Där jag på en dålig dag, eller låt oss säga en sämre dag, hade gett den två sekunder, konstaterat «Jaha, ett fjäll», för att rycka på axlarna och gå vidare blir jag i stället sittande och suggs in i vad som ska visa sig vara en ganska remarkabel poetisk vision. Och det skadar heller inte att projektionerna är såpass stora. Eller att ljudet är många mil bättre än vad Samtidsmuséet i Oslo kostar på sina videos i den fasta utställningen.



Men det är som om omgivningarna assimilerar hela utställningen. Och även om, bara som ett exempel, Laura Anderson Barbata genomför ett fruktbart projekt med en ren konstskola på ålderdomshemmet som skulle kunna göras var som helst där det finns äldre människor – och det är egentligen inte begränsat i ålder heller; institutionaliserade människor generellt skulle ha gott av det – och trots att hon har ett Mexikanskt pass och bor i New York, så är det så markerat nede på en lokal nivå.

Som om hon på ett par veckor blivit en integrerad del av omgivningarna. Det är något i luften – den är liksom tunnare när man är så högt upp. En viss form av inkluderande galskap. Och man ser det i den vilda blicken hos alla man möter, som perfekt speglar ens egen.

## 5. LITE SOM ATT TESTA HUR MYCKET FOLK MAN KAN PRESSA IN I EN TELEFONKIOSK.



KIRKENES: 20:00: Sami Rintala opens the Hotel project. Världens minsta hotell öppnas vid sidan av snutstationen, nede i strandkanten, med utsikten rätt ut över vattnet. Fyra personer kan övernatta. Ett tjugotal kan utan problem ha nachtspiel. Och som jag sa är det kallt i vattnet. Jag var heller inte först; Siri Austeen hoppade i det kalla blöta flera dagar innan jag kom så långt – ja, innan jag ens hade klivit på flygtåget nede på Oslo S. Goda idéer sprider sig. Mindre goda också. Små,

portabla hotell är en god idé. Bada i Kirkenes i september är inte en lika god idé. Man kan föreställa sig ett imperium grundläggas här – en oändlig serie pyttesmå hotell som sprider

sig från Finnmark och ned mot Troms och vidare – och åt dom andra hållen; Ryssland och Finland. Man kan också föreställa sig en eller annan galning hoppa i vattnet i oktober, bara för att vara tuff.

## 6. JAG ÄR ALLTID RÄDD FÖR ATT SOMNA

Men en seriemördare i Malmö kan väl ändå inte nå mig här? Och lysrör är väl fint? Någon gång haft den där känslan av att du aldrig helt vaknar och att du i flera timmar styrs av drömmens logik? Lysröret var symptomatiskt nog utbränt. Och seriemördare är kända för att flytta sig över stora landområden. Precis som jag.

## 7. JAG ÄR ALLTID RÄDD FÖR ATT VAKNA



KIRKENES: 21:00: Live art! Ofelas – Talks by Laura Anderson Barbata and Geir Tore Holm.

Videoscreening: Anna Ceeh. Sound installation and live music Franz Pomassl.

Det händer att förtryckarregimen nede i Oslo hindrar mig att göra mitt jobb; på grund av røykeloven bommar jag det mesta av kvällens program. Det kan också finnas andra faktorer, det medges, men inte på långa vägar så avgörande. Men lite får jag med mig. Geir Tore Holm gör

en spoken word-rutin på ett otal språk – ni kan gissa er till vilka – och förbi definitionen av sig själv och dom geografiska referenspunkterna, via väderleksrapporten och det nuvarande lufttrycket i Kirkenes, långt, långt ut i en poetisk zickzackrörelse mellan språken. Det är skitbra. Han gör sig extremt gott i situationen; det tar flera dagar för det att sjunka in hur gott.

På väg till toaletten efteråt råkar jag gå fel och rätt in i Franz Pomassl´s kolsvarta ljudinstallation. Frekvenserna är så låga att mina molekyler börjar vibrera och jag pissar nästan i byxorna och måste snabba mig ut för att hitta rätt. Och inne på Herrarnas föregår sånt som föregår inne på Herrarnas. Någon nämner något om att det står en galning med geigermätare på scenen – yep, han kör det live också. Det är rätt bra – inte lika förödande för fysiken som installationen. Men jag missar det mesta av det. När vi kommer till Murmansk missar jag hela skiten; både han och resten, för då har det helt enkelt gått för långt och hela jag är ett katastrofområde – så trött att jag börjat lyssna på vad rösterna i mitt huvud faktiskt säger (aldrig ett bra tecken).

## 8. DET FINNS ALLTID PLATS FÖR ETT PAR TILL

04:30 – Och om man då tillfälligtvis har nachtspiel i världens minsta hotell, trots att man är inne på den femtioandra timmen utan sömn och ska på bussen om några timmar? Man missar frukosten. Man missar – som sagt – hela skiten. Det är fan inte långt ifrån att man missar bussen.

MURMANSK 31th August, 20:30 – 23:30  
Ledokol (Hotel Poljarnye Zory)  
Electronic music – videos and live!

Anna Ceeh, Franz Pomassl,  
Mombus, Test Pressing and ADD. DJ Solko, DJ Sublime

(Så det blir en parentes; det oändliga tröstlösa registrerandet av passnummer på gränsen, dom förtvivlade försöken att somna medan guiden snackar i mikrofonen om nickelutvinning och Sovjetiska monument; det kolsvarta landskapet som bara verkar bestå av aska, växlandet till rubel, restaurantbesöket i denna den mest förunderliga av platser där identiska vita kuber sprider sig över en sträcka på två mil som ett skräckexempel på Sovjetisk bostadspolitik – däckar i hotellsängen efter ett sista uppbådande av dom allra sista reservkrafterna – och missar själva grejen jag är här för, bara för att vakna efter två timmar och överväga en dusch, somna om, vakna efter en timme och överväga åtminstone en tur ned till baren, somna om...etc)

## 9. LOVE MINUS ZERO



LOVOZERO: 1th September, 13.30 –  
The Museum and the Sami Culture Centre  
Opening of exhibition Same, same but different: Geir Tore Holm, Marja Helander, Lena Stenberg, Katarina Pirak, Unn-Kristin Laberg. Kristin Taarnesvik.  
Community work: Chingiz Babayev. Research/  
presentation: Yvette Brackman. Filmmaking: Vladimir Kuznetsov. Larissa Avdeeva, Saami Culture Centre, Lovozero. Exhibition will be on display until 20.09.

Så var man plötsligt ganska långt hemifrån. Så långt att jag fortfarande inte är helt säker på var på kartan det egentligen är. Och det sägs mig att det är en plats

med 80% arbetslöshet, medellivslängd på 48 år, och en självmordsrate så extrem att ingen egentligen tror på den; en plats du antingen flyttar ifrån så fort du kan eller där du stannar och dricker så mycket vodka att du raderar allt hopp. Låter som ett ställe jag bodde en gång. Men det ska visa sig vara ganska behagligt där vi sitter ute i skogen efteråt och blir serverade stekt fisk av några bigga killar i camokläder – ett scenario som strängt taget förekommer mig så komplett annorlunda från min vardag att jag har problem med att hålla fast ögonblicket i huvudet – min återkommande nattmara om seriemördaren med lysröret hör mer hemma i mina faktiska omständigheter än det här. Kanske jag bara inbillade mig alltsammans i ett berusat delirium på bussen?

Alldeles innan skulle Yvette Brackman enligt programmet ta oss med till en hemlig plats, och det lät ju spännande. Det var det ju på sätt och vis också, trots att det visade sig vara skolhuset i Lovozero hon tog oss till, där en äldre kvinna bytte kläder för oss bakom en skärm. Återigen; sånt händer ju inte speciellt ofta.

Men före det; den lilla tanten i dom fantastiska färgsprakande kläderna som såg ut att vara 200 år gammal som jojkade...och dom andra tre, som sprängde utställningsöppningen med trestämmig körsång och dragspel och rockade så fett att alla gitarrbaserade rockband



plötsligt verkade dysfunktionella och komplett meningslösa.



Och Same, same, but different – utställningen från Umeå som glider runt världen i allt större cirklar. Delar av den ingick också i Next Door i Kirkenes. Fler delar är utställda här. Med den smått kinky varianten på samisk identitet som grundläggs hos Katarina Pirak Sikku, och också – fast annorlunda, naturligtvis, det ligger ju implicit i utställningens titel – hos Marja Hellander. Och är det inte alltid så; att den etniska identiteten alltid är viktigast hos dom som inte har sin egen nation? (Nå, vem har nu det,

strängt taget?) Och att en flagga, för att inte nämna nationaldräkten, avgjort betyder mer när den definierar en grupp människor spridda över ett specifikt område där åtskilliga gränser möts – som här? Och att bildkonstnärer med samisk bakgrund nästan av nödvändighet måste bearbeta just detta i sitt arbete; som av ett kompulsivt inre tvång, och att dom tusentals åren av tradition och väldigt specifik kultur gärna uppför sig ganska oväntat när dom dras in i samtidskonstens vita kub och bearbetas från olika perspektiv. Som om det påfallit just bildkonsten, mycket mer än något annat medium, att uppdatera den samiska identiteten. Och den situationen måste också anses som unik. Det finns inget liknande. Inte vad jag vet.

Det föregicks också av ett besök på muséet; mitt emellan hyreskasernerna, genom högt gult gräs och korridorer. Hundra år gamla fotografier, uppstoppade renar, uråldriga exempel på konsthantverk. Allt hänger samman här uppe. Det gör att man inte så lätt kan skaka av sig misstanken att allt också hänger ihop här nede. Egentligen. Och var det inte återigen någon som tagit det där skamgreppet på kartan över Norge, Sverige, Finland och vänt den upp och ned, men skrivit in alla orsnamn åt rätt håll? Jag har sett det några gånger nu, men det gör inte så mycket för det fuckar upp perspektivet lika effektivt varje gång. Från det hållet är det onekligen så att Norge börjar i Kirkenes. Men om vi bara slänger kartan på trekvart kan Norge lika så gott börja i Bergen. Men Trondheim måste ju ändå anses som det mest naturliga.

/en flashback från Oslo poesifestival föregående helg – eller var det två helger? – när Juliana Spahr läste sin expanderande dikt om lungor, tills den flöt ut över hela universum och fick varenda småsten att ingå i ett större sammanhang...som om allt sögs in och ut genom det enda andetaget...eller när Mikael Rattama blåste hela Frosken åt helvete och effektivt satte punkt för festivalen, ja, det kändes ett tag som han satte punkt för precis allt med sitt envetna «Israel mördare», bara avbrutet av vardagliga, bedrägligt välmenande svenska fraser... och nu korresponderar dom på varsitt sätt till omständigheterna här; the basics; konflikt kontra inkluderande, som om dom plötsligt kröp över mig liksom bakifrån/



Och hur den dagen startade i Murmansk efter mina timmar i coma... Den tunga lukten från fiskmjölsproduktionen... Som underbyxorna på en gammal man som inte tvättat sig på väldigt länge... Eller omklädningsrummet till en gymnastiksal hundra gånger om... Eller som en gång när jag... Och det går



inte att undkomma det... Lukten är överallt... Man måste vara inomhus... Men eftersom Ryssland är ett mycket friare land än Norge så kan man röka inne i frukostrummet... Och elektronmusikkonserten jag missade var givetvis helt fantastisk och ingen tog upp det på band eller disc... Och dom fantastiska

förpackningarna av cigarettmärket «Prima», som var det dom hade utan filter i butiken... Dom fanns inte ens på displayen, utan förvarades i en utdragbar liten låda under disken... Och damen i kassan som upplyste mig om att dom var väldigt populära efter andra världskriget... «Very strong»... Och hur hon, vad hon nu hette, tjejen från Murmansk, ryggade tillbaka när jag erbjöd henne en när hon frågade om jag hade en rök... Och sedan, viskande «Echo from my childhood», och tog en i alla fall...

## 10. VAR VAR DU NÄR DITT FLYG STÄLLEDES IN?

Vad får dom inte till, dom där Pikene på broen? En kväll försökte jag lodda hur många piker det egentligen rör sig om, och jag tror det var en diffus siffra i närheten av 9, men att det också är ett stort nät av prospects och hangarounds. Dom får mig t o m på nästa flyg, trots att jag bommat det första med ett par millimeter, för vilket jag är evigt tacksam; annars hade jag fortfarande stått på flygplatsen i Kirkenes, som byggdes 1943 och ska få en ny terminal. Men det är ju småsaker jämfört med Barentstriennalen. Deras kapacitet måste anses som enorm, tänker jag, där jag står i regnet och väntar. Kanske den enda tanken jag klarar att formulera efter den vansinniga adrenalinrushen för att hinna det första flyget; huvudet fortfarande rusigt och gungande efter sista natten. Torodd fyller alltid år när jag är här uppe, så det blir gärna sent. Eller tidigt; det var folk ute när vi hoppade i vattnet, i morgontimmarnas nådlöst uppriktiga skarpa sken, och då hade vi plågat tjejen från Umeå i flera timmar redan. Och var det inte så att jag drog historien om killen som ville vara inne i en ko en gång till för någon som inte hade hört den? Antagligen, det är en bra historia. Märkligt att jag inte kom att tänka på den när jag skrev kritiken av Damien Hirst på Astrup Fearnley. Och inte ens nu är jag egentligen klar för att bearbeta vad som egentligen har hänt här, men en sak är klar; betydelsen av det kan visa sig vara lika expansiv som hela området. Det var en enkel förutsägelse jag gjorde för några år sedan att det är i marginalen det kommer att ske. Och nu sker det. Och då kan vi börja tala allvar om hur vi egentligen ska definiera marginalen. För nu är faktiskt geografin reducerad till att bara vara geografi. Och därför är det lite märkligt att bortsett från mig är det bara en karl från Frankfurter Allgemeine (!) på plats för att rapportera. Det är helt idiotiskt. Var är allihop? Det händer något viktigt uppe i Kirkenes. Det går inte att ignorera det hur länge som helst.

[\[Utskriftsversjon uten kommentarer\]](#)

[Logg inn](#) eller [registrer deg](#) for å kommentere.

## KUNSTKRITIKK ANBEFALER

## [fredag 16. november](#)

19:00 [Boklansering: Ina Blom, On The Style Site. Art, Sociality and Media Culture \(New Oslo York: Sternberg Press\)](#) på [Office for Contemporary Art Norway](#)

## [onsdag 21. november](#)

19:00 [Øystein Tømmerås](#) på [Galleri Haaken](#)

## [torsdag 29. november](#)

19:30 [Pecha Kucha Night Vol.4 - juleavslutning!](#) på [DogA](#)

## [torsdag 6. desember](#)

21:00 [Pastor Big Time](#) på [BLÅ](#)

## [onsdag 5. mars 2008](#)

18:00 [Teaterkompaniet "det Mögels" spiller - Kafé Plankton - i Oslo](#) på [Det Åpne Teater](#)

## FEEDS FRA KUNSTKRITIKK

 [Artikler](#)

 [Artikler m/ kommentarer](#)

 [Alle innlegg](#)

 [Alle innlegg m/ kommentarer](#)

Kunstkritikk.no er initiert og eies av Norsk kritikerlag

# 1D: Olsson, Tommy (15.09.05), «Borderlinesyndromet», KUNSTKRITIKK.NO

Tekst:	Teksttype:
<p>Borderlinesyndromet.</p> <p>Border Dialogues, Barentstriennalen 2005 – 2006, Neiden, Kirkenes, Murmansk, Lovozero. 30 august – 20 september, 2005 av Tommy Olsson</p> <p>Barentstriennalen 2005 – Border Dialogues undersøker spørsmål og erfaringer knyttet til oppfattelsen av grenser, og består av utstillinger i Neiden, Kirkenes, Murmansk og Lovozero. Tommy Olsson fulgte med på åpningshelgen og skriver om lange bussreiser, vodka og kunstopplevelser som det er umulig å tenke seg i en annen sammenheng.</p> <p>«You're either on the bus or off the bus» - The Merry Pranksters</p>	<p>overskrift</p> <p>utstillingsfakta</p> <p>byline</p> <p>ingress</p> <p>sitat</p>
<p>1. NÅR INSTÅLLDA FLYG NÅR SIN DESTINATION</p> <p>Molnen där nedanför, nerverna utanpå. Det var ingen bra idé att inte sova natten före, men jag hade inget val. Visste jag det inte redan? Att Kirkenes inte så mycket är en geografiskt definierad plats som en specifik frame of mind? Och att du bör anlända utvilad eftersom du i vilket fall som helst inte kommer att vara mänsklig på flera veckor efteråt? Jo, jag visste ju det, men jag gav fan i det eftersom jag för varje dag får allt snävare tidsramar att operera under. Trodde jag verkligen att jag skulle kunna återvända i hyfsat skick utan att sova först? Näe. Sånt straffar sig. Och alla som stått och sett ut över vattnet tidigt på morgonen och insett att världen slutar just här har inte kunnat undgå att känna vansinnet krypa över sig som en kall fuktig filt...</p> <p>Och med vodka brusande entonigt bakom pannbenet och ett ylande stridsrop – «Rooosenboooorg!» – kastade jag kläderna och dök i vattnet... kallt som fan... garanterat livsfarligt... inte bra... Eller timmar senare, när jag missade flyget och sa till tanten i luckan att «Kirkenes, det är ett jävla bra ställe, det regnar aldrig här», gick ut och strök eld på en rysk cigarett varpå det ögonblickligen började regna... Och en lång rad av bortglömda småsaker som lämnats som ett spår att följa; hydrokortison, tonic water, en grabbnäve rubelsedlar... Borta. Och den fullkomligt förkrossande logiska konsekvensen; att på grund av ett ofta upprepat internt skämt uppsöka The Scotsman på Karl Johan vid återkomsten för att spåra upp «di der ekspertene nede i Oslo som sitter å bestemmer... di ha allri vært her... di har ikke sett ett reinsdyr en gang... di sitter der på Scotsman å tar avgjørelser om åssen vi ska skjøte reinsdriften vår...»</p> <p>Det skulle vara uppenbart för minsta barn nu; flyget kanske har landat, men en del av oss blir hängande i luften en god stund till. Det tar tid att få Finnmark ur kroppen. Det kanske inte ens är möjligt.</p>	<p>mellomtittel</p> <p>brødtekst</p>
<p>2. KONFLIKTER I NÄROMRÅDET</p> <p>On the bus. Vet inte varför det alltid ska vara så mycket information här uppe, men så är det, och ingen kommer undan. Så efter bussturen vet jag att dom flesta som driver med renar på Pasvik är av finsk härkomst och att flygplatsen byggdes i 1943, men det ska snart bli en ny terminal. Vet inte vad jag ska ta mig till med alla detaljer, det lämnar mig ingen ro, för det har redan börjat angå mig i oroväckande hög grad. Det är inte första gången jag är här, och två gånger är ju som bekant ett förhållande. Vi är på väg till Neiden, och inte ens det är första gången för mig. Det har nyligen varit handgemäng i det lilla rysk-ortodoxa kapellet och stämningen är lite spänd; sekelgamla oförrätter har blossat upp till en ny intensitet i landskapet... Och när man kommer utifrån verkar ju alltid sånt lite märkligt, men det är givetvis ont, blodigt allvar för dom som står mitt i det. Jag gör spridda försök att sätta mig in i situationen, men det verkar stort sett stå och falla med att det finns etniska grupper. Ingen har egentligen lust att snacka om det. Jag ger upp när jag får höra att det också står mellan dom organiserade och dom oorganiserade, och att dom oorganiserade just har bildat en förening, så då är väl frågan om dom egentligen inte också borde anses som organiserade. Och att det finns många sorters samer, men att vissa samer är mer samiska än andra. Weird. Tankarna går till upplösningen av Jugoslavien. Och det här fallet av ont blod i bygden står också i skrikande kontrast mot den påtagliga viljan – manifesterat både i triennalen och i området i stort – att sträcka sig över alla gränser för att knyta kontakter och definiera gemensamma beröringspunkter i själva regionen, på trots av gränserna.</p> <p>Så låt mig rätta på en sak jag skrev tidigare; den överhängande känslan är inte i lika hög grad att det är här världen slutar, som att det är här Norge börjar. Optimismen i området är ofrånkomlig. Det är en självklarhet att du här möter en munter handelsresande som har blytung tro på hur området kommer att expandera, och över ett par öl dessutom delar med sig av sina goda råd för hur man dealar med prostituerade i Murmansk. Goda råd, vital info, men som jag ska visa mig ha sorgligt begränsad användning av när jag kollapsar fullständigt ett dygn senare. Det är förresten mindre troligt att jag hade haft sådana avsikter i alla fall; jag har aldrig tidigare, så varför skulle</p>	<p>mellomtittel</p> <p>brødtekst</p>

<p>jag nu? Å andra sidan är jag en oberäknelig fan, man vet aldrig vad jag kan få för mig. Och nu har jag ju helt kommit ifrån vad jag egentligen skulle skriva om, eller rättare sagt har jag ju inte kommit dit än, men det är varken första eller sista gången. Watch me.</p> <p>Det som ska bli en tre dagars busstur startar alltså i Neiden, med presentation av resultatet av en workshop hållt av Timo Jokela, Mirja Hiltunen, och Maria Huhmarniemi med studenter från Finland, Norge och Ryssland. Och tanken, som ska visa sig att inte släppa taget på hela den förestående resan, är om man kan tänka sig det som presenteras lösrivet från den kontext det befinner sig i här. Vi har att göra med en slags landscaping – och en performance av ett gäng unga flickor med krattor som går på rad ute på ett fält. Det skulle omöjligt kunna vara samma sak om det gjordes någon annanstans. Som om gruppen gått i symbios med landskapet. Och frågan är väl just om det överhuvudtaget ens skulle fungera i ett annat sammanhang; i Oslo skulle det sannolikt ignoreras till döds, men här springer barnen glada runt själva huvudverket till tonerna av finsk tango och så blir det kaffe och chokladkaka efteråt. Situationen är så site specific att du inte kan bortse från minsta detalj. Som den fantastiska skulpturen av en isbjörn som håller en fisk som står utanför caféet. Eller, för all del, det faktum att det snart ska byggas en ny terminal på flygplatsen i Kirkenes.</p>	
<p>3. KOM TILLBAKA SENARE ÄN VÄNTAT, ÄR DU INTE? Drömmer att jag löper nedför Föreningsgatan i Malmö hållandes ett lysrör över huvudet. Och bakom mig löper en blodtörstig seriemördare, också med ett lysrör – och jag tror jag vet vem han är.</p>	<p>mellomtittel brødtektst</p>
<p>4. MEN VAD GÖR EGENTLIGEN DEN SVARTA KVINNAN DÄR UTE PÅ TUNDRAN? Next Door: Maja Bajevic &amp; Emanuel Licha, Ursula Biemann and Angela Sanders, Isaac Julien, Roman Ondak, Minna Rainio &amp; Mark Roberts, Oliver Ressler &amp; Martin Krenn and Stephen Willats. Curator: Jan-Erik Lundstøm. Exhibits from the community project of Laura Anderson Barbata. Selected works from Same, same but different (produced by Bildmuseet, Umeå); Geir Tore Holm, Marja Helander, Lena Stenberg.</p> <p>Efter en timmes intensiv sömn ragglar jag nedför trappen på Kirkenes Hotel och försöker förtvivlat pressa ur tjejen i receptionen var Övre Lager i Sydvaranger-området egentligen ligger någonstans innan jag till slut inser att hon sin position till trots bara snackar ryska. Hon blir mer irriterad än mig. Fantastiskt. «Sydvaranger», försöker jag, «En speciell del av byen, var är den?». «Spezial?», svarar hon med rynkad panna, och får det att låta som om jag försöker beställa en pizza av henne. Och visste jag inte också på förhand vad ett par ord kan betyda här där skyltarna av och till är på tre språk?</p> <p>Next Door framstår också som något som bara kunde ha sitt upphav just här. Trots – eller antagligen tack vare – att deltagarna är från hela världen. Isaac Juliens tredelade videoprojektion är typisk med sitt arktiska landskap där en svart kvinna går runt som en levande protest mot all slags gränsproblematik, driven av en oförsonlig inre monolog. Ändå är den samtidigt så otypisk som något kan tänkas vara. Suggestiv, med ett alldeles eget mörkt tonläge mitt i all snö som yr omkring, är den tämligen outstanding. Där jag på en dålig dag, eller låt oss säga en sämre dag, hade gett den två sekunder, konstaterat «Jaha, ett fjäll», för att rycka på axlarna och gå vidare blir jag i stället sittande och sugns in i vad som ska visa sig vara en ganska remarkabel poetisk vision. Och det skadar heller inte att projektionerna är såpass stora. Eller att ljudet är många mil bättre än vad Samtidsmuséet i Oslo kostar på sina videos i den fasta utställningen.</p> <p>Men det är som om omgivningarna assimilerar hela utställningen. Och även om, bara som ett exempel, Laura Anderson Barbata genomför ett fruktbart projekt med en ren konstskola på ålderdomshemmet som skulle kunna göras var som helst där det finns äldre människor – och det är egentligen inte begränsat i ålder heller; institutionaliserade människor generellt skulle ha gott av det – och trots att hon har ett Mexikanskt pass och bor i New York, så är det så markerat nede på en lokal nivå. Som om hon på ett par veckor blivit en integrerad del av omgivningarna. Det är något i luften – den är liksom tunnare när man är så högt upp. En viss form av inkluderande galskap. Och man ser det i den vilda blicken hos alla man möter, som perfekt speglar ens egen.</p>	<p>mellomtittel informasjon</p> <p>brødtektst</p>
<p>5. LITE SOM ATT TESTA HUR MYCKET FOLK MAN KAN PRESSA IN I EN TELEFONKIOSK. KIRKENES: 20:00: Sami Rintala opens the Hotel project.</p> <p>Världens minsta hotell öppnas vid sidan av snutstationen, nede i strandkanten, med utsikten rätt ut över vattnet. Fyra personer kan övernatta. Ett tjugotal kan utan problem ha nachtspiel. Och som jag sa är det kallt i vattnet. Jag var heller inte först; Siri Austeen hoppade i det kalla blöta flera dagar innan jag kom så långt – ja, innan jag ens hade klivit på flygtåget nede på Oslo S. Goda idéer sprider sig. Mindre goda också. Små, portabla hotell är en god idé. Bada i Kirkenes i september är inte en lika god idé. Man kan föreställa sig ett imperium grundläggas här – en oändlig serie pyttesmå hotell som sprider sig från Finnmark och ned mot Troms och vidare – och åt dom andra hållen; Ryssland och Finland. Man kan också föreställa sig en eller annan galning hoppa i vattnet i oktober, bara för att vara tuff.</p>	<p>mellomtittel informasjon</p> <p>brødtektst</p>
<p>6. JAG ÄR ALLTID RÄDD FÖR ATT SOMNA Men en seriemördare i Malmö kan väl ändå inte nå mig här? Och lysrör är väl fint? Någon gång haft den där känslan av att du aldrig helt vaknar och att du i flera timmar styrs av drömmens logik? Lysröret var</p>	<p>mellomtittel brødtektst</p>

symptomatiskt nog utbränt. Och seriemördare är kända för att flytta sig över stora landområden. Precis som jag.	
<p>7. JAG ÄR ALLTID RÄDD FÖR ATT VAKNA</p> <p>KIRKENES: 21:00: Live art! Ofelas – Talks by Laura Anderson Barbata and Geir Tore Holm. Videoscreening: Anna Ceeh. Sound installation and live music Franz Pomassl.</p> <p>Det händer att förtryckarregimen nede i Oslo hindrar mig att göra mitt jobb; på grund av røykeloven bommar jag det mesta av kvällens program. Det kan också finnas andra faktorer, det medges, men inte på långa vägar så avgörande. Men lite får jag med mig. Geir Tore Holm gör en spoken word-rutin på ett otal språk – ni kan gissa er till vilka – och förbi definitionen av sig själv och dom geografiska referenspunkterna, via väderleksrapporten och det nuvarande lufttrycket i Kirkenes, långt, långt ut i en poetisk zickzackrörelse mellan språken. Det är skitbra. Han gör sig extremt gott i situationen; det tar flera dagar för det att sjunka in hur gott.</p> <p>På väg till toaletten efteråt råkar jag gå fel och rätt in i Franz Pomassl´s kolsvarta ljudinstallation. Frekvenserna är så låga att mina molekyler börjar vibrera och jag pissar nästan i byxorna och måste snabba mig ut för att hitta rätt. Och inne på Herrarnas föregår sånt som föregår inne på Herrarnas. Någon nämner något om att det står en galning med geigermätare på scenen – yep, han kör det live också. Det är rätt bra – inte lika förödande för fysiken som installationen. Men jag missar det mesta av det. När vi kommer till Murmansk missar jag hela skiten; både han och resten, för då har det helt enkelt gått för långt och hela jag är ett katastrofområde – så trött att jag börjat lyssna på vad rösterna i mitt huvud faktiskt säger (aldrig ett bra tecken).</p>	<p>mellomtittel</p> <p>information</p> <p>brödtekst</p>
<p>8. DET FINNS ALLTID PLATS FÖR ETT PAR TILL</p> <p>04:30 – Och om man då tillfälligtvis har nachtspiel i världens minsta hotell, trots att man är inne på den femtioandra timmen utan sömn och ska på bussen om några timmar? Man missar frukosten. Man missar – som sagt – hela skiten. Det är fan inte långt ifrån att man missar bussen.</p> <p>MURMANSK 31th August, 20:30 – 23:30 Ledokol (Hotel Poljarnye Zory) Electronic music – videos and live! Anna Ceeh, Franz Pomassl, Mombus, Test Pressing and ADD. DJ Solko, DJ Sublime</p> <p>(Så det blir en parentes; det oändliga tröslösa registrerandet av passnummer på gränsen, dom förtvivlade försöken att somna medan guiden snackar i mikrofonen om nickelutvinning och Sovjetiska monument; det kolsvarta landskapet som bara verkar bestå av aska, växlandet till rubel, restaurantbesöket i denna den mest förunderliga av platser där identiska vita kuber sprider sig över en sträcka på två mil som ett skräckexempel på Sovjetisk bostadspolitik – däckar i hotellsängen efter ett sista uppbådande av dom allra sista reservkrafterna – och missar själva grejen jag är här för, bara för att vakna efter två timmar och överväga en dusch, somna om, vakna efter en timme och överväga åtminstone en tur ned till baren, somna om...etc)</p>	<p>mellomtittel</p> <p>brödtekst</p> <p>information</p> <p>brödtekst</p>
<p>9. LOVE MINUS ZERO</p> <p>LOVOZERO: 1th September, 13.30 – The Museum and the Sami Culture Centre Opening of exhibition Same, same but different: Geir Tore Holm, Marja Helander, Lena Stenberg, Katarina Pirak, Unn-Kristin Laberg. Kristin Taarnesvik. Community work: Chingiz Babayev. Research/presentation: Yvette Brackman. Filmmaking: Vladimir Kuznetsov. Larissa Avdeeva, Saami Culture Centre, Lovozero. Exhibition will be on display until 20.09.</p> <p>Så var man plötsligt ganska långt hemifrån. Så långt att jag fortfarande inte är helt säker på var på kartan det egentligen är. Och det sägs mig att det är en plats med 80% arbetslöshet, medellivslängd på 48 år, och en självmordsrate så extrem att ingen egentligen tror på den; en plats du antingen flyttar ifrån så fort du kan eller där du stannar och dricker så mycket vodka att du raderar allt hopp. Låter som ett ställe jag bodde en gång. Men det ska visa sig vara ganska behagligt där vi sitter ute i skogen efteråt och blir serverade stekt fisk av några bigga killar i camokläder – ett scenario som strängt taget förekommer mig så komplett annorlunda från min vardag att jag har problem med att hålla fast ögonblicket i huvudet – min återkommande nattmara om seriemördaren med lysröret hör mer hemma i mina faktiska omständigheter än det här. Kanske jag bara inbillade mig alltsammans i ett berusat delirium på bussen?</p> <p>Alldeles innan skulle Yvette Brackman enligt programmet ta oss med till en hemlig plats, och det lät ju spännande. Det var det ju på sätt och vis också, trots att det visade sig vara skolhuset i Lovozero hon tog oss till, där en äldre kvinna bytte kläder för oss bakom en skärm. Återigen; sånt händer ju inte speciellt ofta.</p> <p>Men före det; den lilla tanten i dom fantastiska färgsprakande kläderna som såg ut att vara 200 år gammal som jokkade...och dom andra tre, som sprängde utställningsöppningen med trestämmig körsång och dragspel och rockade så fett att alla gitarrbaserade rockband plötsligt verkade dysfunktionella och komplett meningslösa.</p>	<p>mellomtittel</p> <p>information</p> <p>brödtekst</p>

Och Same, same, but different – utställningen från Umeå som glider runt världen i allt större cirklar. Delar av den ingick också i Next Door i Kirkenes. Fler delar är utställda här. Med den smått kinky varianten på samisk identitet som grundläggs hos Katarina Pirak Sikku, och också – fast annorlunda, naturligtvis, det ligger ju implicit i utställningens titel – hos Marja Hellander. Och är det inte alltid så; att den etniska identiteten alltid är viktigast hos dom som inte har sin egen nation? (Nå, vem har nu det, strängt taget?) Och att en flagga, för att inte nämna nationaldräkten, avgjort betyder mer när den definierar en grupp människor spridda över ett specifikt område där åtskilliga gränser möts – som här? Och att bildkonstnärer med samisk bakgrund nästan av nödvändighet måste bearbeta just detta i sitt arbete; som av ett kompulsivt inre tvång, och att dom tusentals åren av tradition och väldigt specifik kultur gärna uppför sig ganska oväntat när dom dras in i samtidskonstens vita kub och bearbetas från olika perspektiv. Som om det påfallit just bildkonsten, mycket mer än något annat medium, att uppdatera den samiska identiteten. Och den situationen måste också anses som unik. Det finns inget liknande. Inte vad jag vet.

Det föregicks också av ett besök på muséet; mitt emellan hyreskasernerna, genom högt gult gräs och korridorer. Hundra år gamla fotografier, uppstoppade renar, uråldriga exempel på konsthantverk. Allt hänger samman här uppe. Det gör att man inte så lätt kan skaka av sig misstanken att allt också hänger ihop här nede. Egentligen. Och var det inte återigen någon som tagit det där skamgreppet på kartan över Norge, Sverige, Finland och vänt den upp och ned, men skrivit in alla ortsnamn åt rätt håll? Jag har sett det några gånger nu, men det gör inte så mycket för det fuckar upp perspektivet lika effektivt varje gång. Från det hållet är det onekligen så att Norge börjar i Kirkenes. Men om vi bara slänger kartan på trekvart kan Norge lika så gott börja i Bergen. Men Trondheim måste ju ändå anses som det mest naturliga.

/en flashback från Oslo poesifestival föregående helg – eller var det två helger? – när Juliana Spahr läste sin expanderande dikt om lungor, tills den flöt ut över hela universum och fick varenda småsten att ingå i ett större sammanhang... som om allt sögs in och ut genom det enda andetaget... eller när Mikael Rattama blåste hela Frosken åt helvete och effektivt satte punkt för festivalen, ja, det kändes ett tag som han satte punkt för precis allt med sitt envetna «Israel mördare», bara avbrutet av vardagliga, bedrägligt välmenande svenska fraser... och nu korresponderar dom på varsitt sätt till omständigheterna här; the basics; konflikt kontra inkluderande, som om dom plötsligt kröp över mig liksom bakifrån/

Och hur den dagen startade i Murmansk efter mina timmar i coma... Den tunga lukten från fiskmjölsproduktionen... Som underbyxorna på en gammal man som inte tvättat sig på väldigt länge... Eller omklädningsrummet till en gymnastiksal hundra gånger om... Eller som en gång när jag... Och det går inte att undkomma det... Lukten är överallt... Man måste vara inomhus... Men eftersom Ryssland är ett mycket friare land än Norge så kan man röka inne i frukostrummet... Och elektronmusikkonserten jag missade var givetvis helt fantastisk och ingen tog upp det på band eller disc... Och dom fantastiska förpackningarna av cigarettmärket «Prima», som var det dom hade utan filter i butiken... Dom fanns inte ens på displayen, utan förvarades i en utdragbar liten låda under disken... Och damen i kassan som upplyste mig om att dom var väldigt populära efter andra världskriget... «Very strong»... Och hur hon, vad hon nu hette, tjejen från Murmansk, ryggade tillbaka när jag erbjöd henne en när hon frågade om jag hade en rök... Och sedan, viskande «Echo from my childhood», och tog en i alla fall...

#### 10. VAR VAR DU NÄR DITT FLYG STÄLLEDES IN?

Vad får dom inte till, dom där Pikene på broen? En kväll försökte jag lodda hur många piker det egentligen rör sig om, och jag tror det var en diffus siffra i närheten av 9, men att det också är ett stort nät av prospects och hangarounds. Dom får mig t o m på nästa flyg, trots att jag bommat det första med ett par millimeter, för vilket jag är evigt tacksam; annars hade jag fortfarande stått på flygplatsen i Kirkenes, som byggdes 1943 och ska få en ny terminal. Men det är ju småsaker jämfört med Barentstriennalen. Deras kapacitet måste anses som enorm, tänker jag, där jag står i regnet och väntar. Kanske den enda tanken jag klarar att formulera efter den vansinniga adrenalinrushen för att hinna det första flyget; huvudet fortfarande rusigt och gungande efter sista natten. Torodd fyller alltid år när jag är här uppe, så det blir gärna sent. Eller tidigt; det var folk ute när vi hoppade i vattnet, i morgontimmarnas nådlöst uppriktiga skarpa sken, och då hade vi plågat tjejen från Umeå i flera timmar redan. Och var det inte så att jag drog historien om killen som ville vara inne i en ko en gång till för någon som inte hade hört den? Antagligen, det är en bra historia. Märkligt att jag inte kom att tänka på den när jag skrev kritiken av Damien Hirst på Astrup Fearnley. Och inte ens nu är jag egentligen klar för att bearbeta vad som egentligen har hänt här, men en sak är klar; betydelsen av det kan visa sig vara lika expansiv som hela området. Det var en enkel förutsägelse jag gjorde för några år sedan att det är i marginalen det kommer att ske. Och nu sker det. Och då kan vi börja tala allvar om hur vi egentligen ska definiera marginalen. För nu är faktiskt geografin reducerad till att bara vara geografi. Och därför är det lite märkligt att bortsett från mig är det bara en karl från Frankfurter Allgemeine (!) på plats för att rapportera. Det är helt idiotiskt. Var är allihop? Det händer något viktigt uppe i Kirkenes. Det går inte att ignorera det hur länge som helst.

mellomtittel  
brødtekst

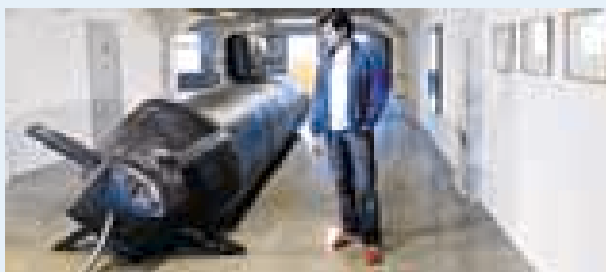
**Drammens Museum**  
Bård Brodersen,  
retrospektiv utstilling.  
Et tilbakeblikk på den ly-  
risk abstrakte og koloris-  
tiske drammensmaleren.

#### ANBEFALES

**Vestfossen**  
**Kunst-**  
**laboratorium:**

«Reunion»  
Med et mangfold av  
virkemidler og ut-  
stillere av ulik alder  
skapes en mø-  
teplass mellom

svenske og norske  
billedkunstnere fra  
90-tallet til i dag. I  
tillegg byr Buskerud-  
institusjonen på  
unge akademi-  
studenter og en min-  
neutstilling over sel-  
veste Joseph Beuys.



«REUNION»:  
Morten Viskum  
på Vestfossen  
kunstlabora-  
torium. Her  
ved Åsa Marie  
Bengtsons  
mekaniske  
ubåtskulptur.

#### SISTE SJANSE

**Galleri Riis, Oslo:**  
**Garry Winogrand**  
Siste mulighet til å  
få med seg første  
presentasjon her  
til lands av den  
kjente USA-foto-  
grafen.



**MODUM-INTERIØR:** Døråpningen i Glasshytta på Modum er utgangspunktet for Ida Lorentzens maleri.

## Mitt kunstverk



**TONE SINDING STEINSVIK**  
Direktør ved Blaafarveværket

**- Har du et favorittkunst-  
verk?**

- Det er et nesten umulig spørsmål å svare på, fordi jeg har sett så mye god kunst. Likevel faller valget på Frits Thaulows lille maleri av Haugsfossen, som nå fins her på Blaafarveværket. Selv om hans navn først og fremst er knyttet til elvemotiver og marinemalerier, var han også en snømaler av beste merke. Det lille vinterbildet herfra er daterert 30. mars, da ismassene fortsatt holdt elvevannet i sjakk. Slik skiller det seg fra Thaulows store maleri av den voldsomme vårløsningen i Haugsfossen fra 1883, som fins i Nasjonalmuseet for kunst.

Selvsagt spiller det en rolle for meg at motivet lå på verksområdet, og at Thaulow opprettet sitt friluftsakademi her på Modum. Likevel er jeg først og fremst fascinert av hvor impulsivt han malte, og så umiddelbart som motivet under gråværs-himmelen framtrer. Selv i denne røffheten ser man den finstilte *koloristen*, som forener sin franskinspirerte naturalisme med et islett av impresjonistisk uvørenhet. Slik kommer Thaulows maleri av det hjemmekjente til stadig å åpne nye nyanser for meg.

**- Går du ofte på utstillinger?**

- Ikke så ofte som før, og delvis fordi jeg har fått en skavank i beina. Nikolai Astrup-utstillingen i Drammens Museum måtte jeg se, men den tette monteringen av kanskje for mange bilder gjorde inntrykket urolig. Ellers har jeg i løpet av det siste året fått med meg sterke inntrykk, som fra utstillingen av den engelske 1700-tallsmaleren Joshua Reynolds i Ferrara. Dessuten må jeg nevne vinterens besøk i Pusjkin-museet i Moskva, som rommer noen av de fineste bildene som Paul Gauguin og Henri Matisse malte. Det var flott å se!



**SEINVINTER:** Frits Thaulows maleri av Haugsfossen fra 1880.



**FORGJENGER:** Andy Warhols «Big Electric Chair» er et talende utgangspunkt i utstillingen «Mo(nu)menter!».



**LIT DE PARADE:** Maurizio Cattelans «Now» med voksfigur av president Kennedy i åpen kiste (detalj).

## Kadavre og Kennedy

«Mo(nu)menter!»

og Damien Hirst  
Astrup Fearnley Museet

**Museet presenterer igjen flere  
tunge innkjøp av internasjonal  
samtidskunst.**

Anmeldt av **Harald Flor**  
hfl@dagbladet.no

**KUNST:** Dødens skygge og ufravikelige faktum setter et markant preg på årets sommerutstilling i Astrup Fearnley Museet. Den er todelt med et stort utvalg fra museets egen – og stadig fornyete – samling, pluss en egen presentasjon av arbeider fra Damien Hirst. Sistnevnte fins jo også markant representert i institusjonen. Ikke minst gjennom hovedverket med den delte kua og kalven på formalin, og den kunsthistoriske betonte og sakralt pregete tittelen «Mother and Child Divided» fra 1993.

Helt siden Andy Warhols silketrykk fra 60-tallet kom døden i et nytt fokus innenfor samtidskunsten. Museets versjon av den elektriske stolen fungerer her som et krast utsagn og en talende bakgrunn for mange av de yngre utstillerne.

Med voksskulpturen «Now» knytter Maurizio Cattelan både indirekte an til Warhol og hans tid, som ble så sterkt preget av mordet på John F. Kennedy. Og det er en vokssversjon av den myrdede USA-presidenten som Cattelan lar ligge dresskledd – men barbeint – i ei åpen kiste. Gjennom tittelen setter han håpet som var forbundet med Kennedy i kontrast til den håpløsheten som Bush-regimet har skapt også innenfor det amerikanske samfunnet.

De flådde og forvridde kroppsdelenene av aluminium i Bruce Naumans svevende skulptur «Large Butt to Butt» får i denne sammenhengen en tematisk tilknytning til Damien Hirsts «Mother and Child Divided». Men hos Hirst får også forholdet mellom mennesker, dyr og død andre uttrykk. Ikke minst i «Leukaemia» hvor utallige fluer synes å ha blitt oppsugd av den svar-te, harpikstunge billedflaten.

Der er man fjernt fra det farmasøytisk fjerne og sykehuskliniske preget i andre Hirst-versjon av den elektriske stolen fungerer her som et krast utsagn og en talende bakgrunn for mange av de yngre utstillerne.

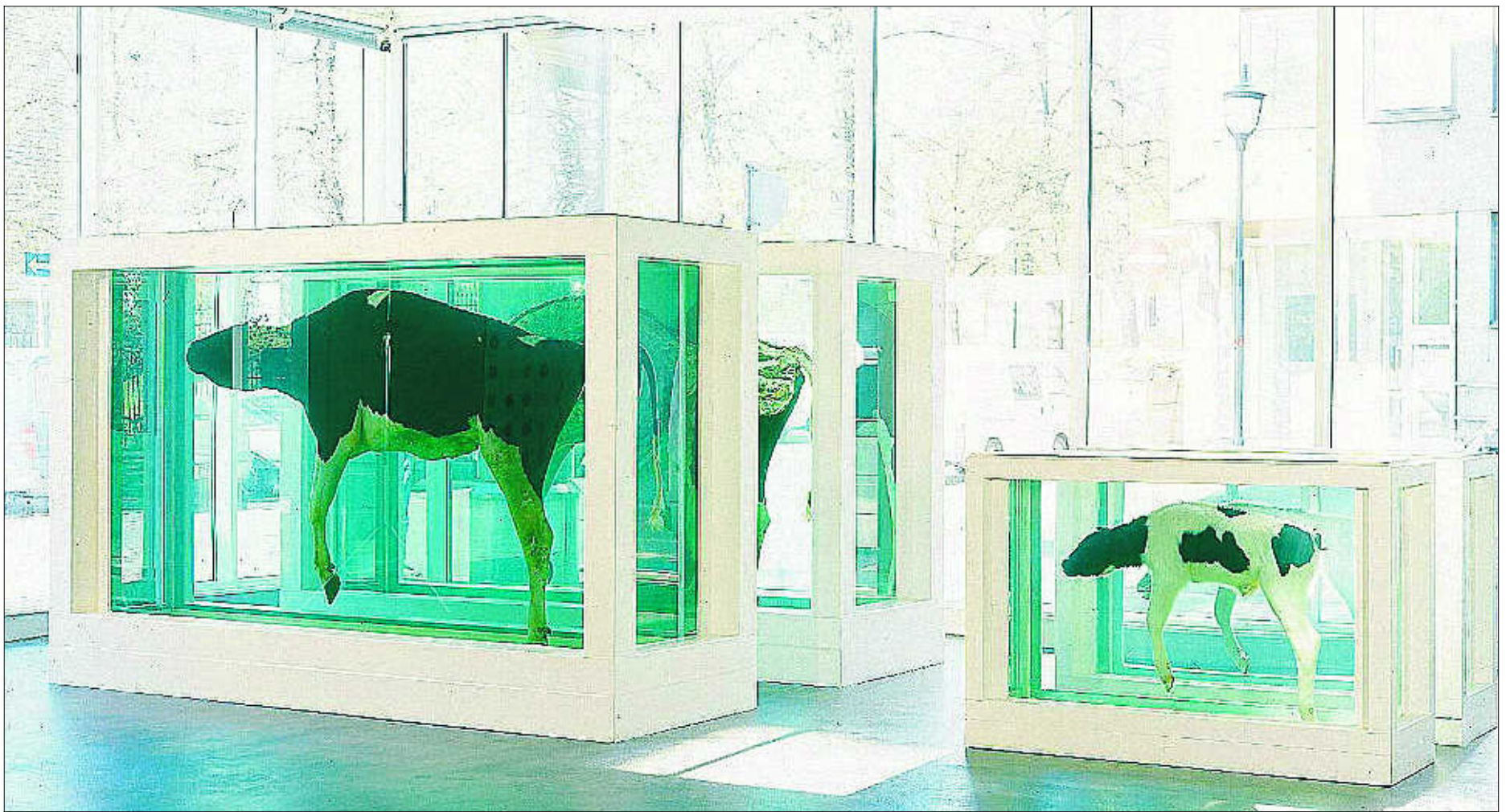


## 2A: Flor, Harald (22.05.05), «Kadavre og Kennedy», Dagbladet

Segmentering av «Kadavre og Kennedy», Harald Flors kritikk av Damian Hirst-utstillingen på Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, i Dagbladets serie KUNSTSØNDAG, 21. Mai 2005, del 1, side 45

Tekst:	Teksttype:
1. Dagbladet SØNDAG 22. MAI 2005 KULTUR 42	vignett. Siden er delt i tre vertikale spalter, hvorav den lengst til høyre er en del av oppslaget på foregående side, i midten er en enspalter der direktøren ved Blaafarveverket forteller om <b>Mitt kunstverk</b> , lengst til høyre er Flors kritikk med to bilder fra utstillingen. Siden har også et «loft» der ulike anbefalte utstillinger ramses opp.
2. <b>FORGJENGER:</b> Andy Warhols «Big Electric Chair» er et talende utgangspunkt i utstillingen «Mo(nu)menter!».	bildeteksttittel i store bokstaver og fet font, og bildetekst.
3. <b>LIT DE PARADE:</b> Maurizio Cattelans «Now» med voksfigur av president Kennedy i åpen kiste (detalj).	bildeteksttittel i store bokstaver og fet font, og bildetekst.
4. <b>Kadavre og Kennedy</b>	Overskrift i fet font
5. «Mo(nu)menter!» og Damien Hirst Astrup Fearnley Museet	Hva og hvor
6. Museet presenterer igjen flere tunge innkjøp av internasjonal samtidskunst.	ingress/oppsummering
7. Anmeldt av <b>Harald Flor</b> <a href="mailto:hfl@dagbladet.no">hfl@dagbladet.no</a>	byline
8. <b>KUNST:</b>	vignett
9. Dødens skygge og ufravelige faktum setter et markant preg på årets sommerutstilling i Astrup Fearnley Museet.	brødtekst
10. Den er todelt med et stort utvalg fra museets egen - og stadig fornyete - samling, pluss en egen presentasjon av arbeider fra Damien Hirst.	brødtekst
11. Sistnevnte fins jo også markant representert i institusjonen.	brødtekst
12. Ikke minst gjennom hovedverket med den delte kua og kalven på formalin, og den kunsthistorisk betonte og sakralt pregete tittelen «Mother and Child Divided» fra 1993.	brødtekst
13. <b>Helt siden Andy Warhols silketrykk fra 60-tallet kom døden i et nytt fokus innenfor samtidskunsten.</b>	brødtekst Fet font
14. <b>Museets versjon av den elektriske stolen fungerer her som et krast utsagn og en talende bakgrunn for mange av de yngre utstillerne.</b>	brødtekst/Fet font
15. Med voksskulpturen «Now» knytter Maurizio Cattelan både indirekte an til Warhol og hans tid, som ble så sterkt preget av mordet på John F. Kennedy.	brødtekst
16. Og det er en voksversjon av den myrdede USA-presidenten som Cattelan lar ligge dresskledd - men barbeint - i ei åpen kiste. Gjennom tittelen setter han håpet som var forbundet med Kennedy i kontrast til den håpløsheten som Bush-regimet har skapt også innenfor det amerikanske samfunnet.	brødtekst
17. De flådde og forvridde kroppsdelene av aluminium i Bruce Naumans svevende skulptur «Large Butt to Butt» får i denne sammenhengen en tematisk tilknytning til Damien Hirsts «Mother and Child Divided».	brødtekst forklarer ikke hvorfor
18. Men hos Hirst får også forholdet mellom mennesker, dyr og død andre uttrykk.	brødtekst
19. Ikke minst i «Leukaemia» hvor utallige fluer synes å ha blitt oppsugd av den svarte, harpikstunge billedflaten.	brødtekst
20. <b>Der er man fjernt fra det farmasøytisk fjerne og sykehus-kliniske preget i andre Hirst-arbeider.</b>	brødtekst/fet font
21. <b>Med de sistnevnte virkemidlene aktualiserer han syndefallet som en hospitalisert hendelse for vår tid.</b>	brødtekst/fet font

I Astrup Fearnley Museet er sommeren viet Damien Hirst, som ble en høylytt salutt ved avslutningen av det 20. århundret.



«Mother and Child Divided» er et av 1990-årenes internasjonale nøkkelverker. Kua og kalven i formalin-karene uttrykker kroppslig utsatthet, adskillelse og død – og danner eksempel på Damien Hirsts karakteristiske kunst.

# Kunstens milde sjokkstandard

## KUNST

### ASTRUP FEARNLEY MUSEET

*Damien Hirst*

Utstillingen varer til 18. september og vises parallelt med «Mo(nu)ments», en presentasjon av museets internasjonale samling.

For snart ti år siden innlemmet Astrup Fearnley Museet et av 1990-årenes nøkkelverker i sin faste samling: Skulpturen «Mother and Child Divided», bestående av fire store glasskar fylt med formalin og halvdelene av en ku og en kalv skåret på langs. I en trang passasje mellom glasskarene kan dyrenes innvoller og skjelett tas i nærmere øyesyn; også på utsiden er dyrekadavrene skremmende intakte.

Den nærgående opplevelsen av kjøtt og hud knytter uvilkårlig Hirst til to andre velkjente britiske kunstnere, Lucian Freud og Francis Bacon. I sistnevnte malerier finner vi også transparente beholdere. Hirst er en uløselig del av 1990-talls-generasjonen «Young British Artists», men inngår også i en større britisk kontekst.

**Varemerke.** Den pseudovitenskapelige metoden som preger «Mother and Child Divided», samt det faktum at dyre-

## DAMIEN HIRST

**Født 1965** i Bristol, utdannet ved Goldsmiths College i London.

Kuraterte i 1988 utstillingen «Freeze», en karrierestart for kunstner-generasjonen «Young British Artists» – YBA.

**Kunstsamleren** Charles Saatchi kjøpte tidlig arbeider av Hirst, og viste sin YBA-samling i Londons Royal Academy under tittelen «Sensation».

**Mottok** Turnerprisen i 1995. Har også startet band og flere restauranter, regissert musikkvideo for Blur og utgitt selvbiografi.



ne er virkelige og ikke avbildninger, knytter kunsten til livet, understreker sårbarhet og forgjengelighet, og forstyrrer de vante grensene mellom representasjonens og virkelighetens verden.

For den som betrakter kadavrene inngående, slik man vanligvis betrakter kunstverker, trer detaljene frem: De bleke innsidene blir bilder på dødens mysterium, mens formalinens grønnfarge fremhever kjølig ro. Mens kunstneren i 1991 lot en to meter lang hai manifestere død, redsel og det ukjente, ut-

trykker «Mother and Child Divided» den sorgen som tilhører adskillelse og separasjon.

Døde dyr på formalin ble raskt Hirsts kunstneriske varemerke; destillater av 1990-talls-kunstens tematisering av identitet og kroppslig utsatthet. Kunstneren, med tilnavnet Mr. Death, benytter også farmasøytiske produkter til å understreke sine poenger. I utstillingen inngår både et pilleinspirert prikkemaleri, to medisinskappinstallasjoner og en billedserie knyttet til farmasøytisk emballasje. Slik lar Hirst Duchamps readymades danne utgangspunkt for forgjengelighetssymboler for vår tid.

**Velkjent.** Astrup Fearnley Museet har stor forkjærighet for en høyt priset, berømt og lett beryktet samtidskunst, personifisert ved kunstnere som Jeff Koons, Matthew Barney og Yoko Ono. Det er likevel utvilsomt noe generøst over disse kostbare satsingene.

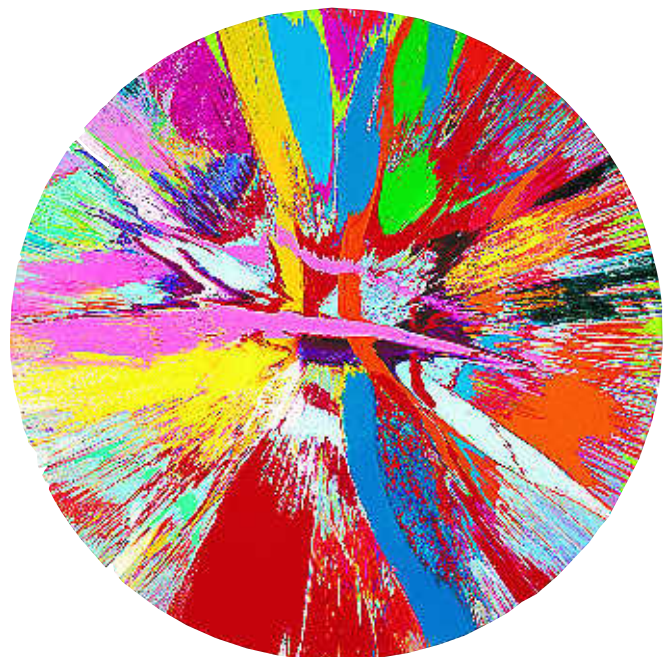
Hirst har internasjonal status som gullgutt, enfant terrible og mediebevisst iscenesetter. Hans kunstneriske konkurser er også innvarslet av mange. Dette kan imidlertid utstillingen hverken bekrefte eller avkrefte. Det er interessant å se museets Hirst-samling, supplert med enkelte innlån. Utstillingen har likevel et unødigt datert drag, idet den

ikke fører kunstnerskapet helt frem til i dag. Kunstnerens vending mot maleri, slik det ble demonstrert i vinterens utstilling i New York, følges dessverre ikke opp. Slik blir Hirst uforskyldt låst til en karakteristisk 1990-tallsretorikk.

**Solgt.** Kunstsamleren Charles Saatchi, som sies å ha skapt Da-

mien Hirst, har i mellomtiden solgt unna store deler av 1990-talls-kunsten – for å rydde plass til det siste og nyeste. Astrup Fearnley Museet har, på sin side, valgt å investere ytterligere i Hirst og selge sine malerier av den eldre Lucian Freud. Det spørs hvem som ler sist.

LOTTE SANDBERG



Damien Hirst har utført en serie sirkelformede malerier der malingen påføres ovenfra mens de dreier rundt – noen fortsetter å rotere under utstillingen. Slike «spin-paintings» har slått godt an innen hip ungdomskultur.

## 2B: Sandberg, Lotte (21.05.05), «Kunstens milde sjokkstandard», Aftenposten

Tekst:	Teksttype
1. 10 <b>KULTUR LØRDAG 10. MAI 2005 Aftenposten</b>	vignett
2. I Astrup Fearnley Museet er sommeren viet Damien Hirst, som ble en høylytt salutt ved avslutningen av det 20. århundret.	ingress
3. «Mother and Child Divided» er et av 1990-årenes internasjonale nøkkerverker. Kua og kalven i formalin-karene uttrykker kroppslig utsatthet, adskillelse og død - og danner eksempel på Damien Hirsts karakteristiske kunst.	bildetekst
4. Kunstens milde sjokkstandard	Overskrift – fet font
5. <b>KUNST</b>	Vignett
6. <b>ASTRUP FEARNLEY MUSEET</b> <i>Damien Hirst</i>	Hva hvor
7. Utstillingen varer til 18. september og vises parallelt med «Mo(nu)ments», en presentasjon av museets internasjonale samling.	Ingress/Oppsummering
8. For snart ti år siden innlemmet Astrup Fearnley Museet et av 1990-årenes nøkkerverker i sin faste samling: Skulpturen «Mother and Child Divided», bestående av fire store glasskar fylt med formalin og halvdelene av en ku og en kalv skåret på langs.	brødtekst
9. I en trang passasje mellom glasskarene kan dyrenes innvoller og skjelett tas i nærmere øyesyn; også på utsiden er dyrekadavrene skremmende intakte.	brødtekst
10. Den nærgående opplevelsen av kjøtt og hud knytter uvilkårlig Hirst til to andre velkjente britiske kunstnere, Lucian Freud og Francis Bacon.	brødtekst
11. I sistnevntes malerier finner vi også transparente beholdere.	brødtekst
12. Hirst er en uløselig del av 1990-talls-generasjonen «Young British Artists», men inngår også i en større britisk kontekst.	brødtekst
13. <b>Varemerke.</b>	Mellomtittel – fet font
14. Den pseudovitenskapelige metoden som preger «Mother and Child Divided», samt det faktum at dyre- [...]	Brødtekst
15. <b>FAKTARAMME</b> □ <b>DAMIEN HIRST</b> Født 1965 i Bristol, utdannet ved Goldsmiths College i London. □ Kuraterte i 1988 utstillingen «Freeze», en karrierestart for kunstnergenerasjonen «Young British Artists» - YBA. □ <b>Kunstsamleren</b> Charles Saatchi kjøpte tidlig arbeider av Hirst, og viste sin YBA-samling i Londons Royal Academy under tittelen «Sensation». □ <b>Mottok</b> Turnerprisen i 1995. Har også startet band og flere restauranter, regissert musikkvideo for Blur og utgitt selvbiografi. [Inkl. Bilde av Hirst]	Faktaboks om kunstneren.
16. [...] ne er virkelige og ikke avbildninger, knytter kunsten til livet, understreker sårbarhet og forgjengelighet, og forstyrrer de vante grensene mellom representasjonens og virkelighetens verden.	Brødtekst
17. For den som betrakter kadavrene inngående, slik man vanligvis betrakter kunstverker, trer detaljene frem: De bleke innsidene blir bilder på dødens mysterium, mens formalinens grønnfarge fremhever kjølig ro.	Brødtekst
18. Mens kunstneren i 1991 lot en to meter lang hai manifestere død, redsel og det ukjente, uttrykker «Mother and Child Divided» den sorgen som tilhører adskillelse og separasjon.	Brødtekst
19. Døde dyr på formalin ble raskt Hirsts kunstneriske varemerke; destillater av 1990-talls-kunstens tematisering av identitet og kroppslig utsatthet.	brødtekst
20. Kunstneren, med tilnavnet Mr. Death, benytter også farmasøytiske produkter til å understreke sine poenger.	brødtekst
21. I utstillingen inngår både et pilleinspirert prikkemaleri, to medisinskapp-installasjoner og en billedserie knyttet til farmasøytisk emballasje.	Brødtekst
22. Slik lar Hirst Duchamps readymades danne utgangspunkt for forgjengelighetssymboler for vår tid.	Brødtekst
23. <b>Velkjent.</b>	Mellomtittel – fet font
24. Astrup Fearnley Museet har stor forkjærighet for en høyt priset, berømt og lett beryktet	brødtekst

<p>samtidskunst, personifisert ved kunstnere som Jeff Koons, Matthew Barney og Yoko Ono.</p>	
<p>25. Det er likevel utvilsomt noe generøst over disse kostbare satsingene.</p>	brødtekst
<p>26. Hirst har internasjonal status som gullgutt, enfant terrible og mediebevisst iscenesetter.</p>	brødtekst
<p>27. Hans kunstneriske konkurser er også innvarslet av mange.</p>	brødtekst
<p>28. Dette kan imidlertid utstillingen hverken bekrefte eller avkrefte.</p>	brødtekst
<p>29. Det er interessant å se museets Hirst-samling, supplert med enkelte innlån.</p>	brødtekst
<p>30. Utstillingen har likevel et unødig datert drag, idet den ikke fører kunstnerskapet helt frem til i dag.</p>	brødtekst
<p>31. Kunstnerens vending mot maleri, slik det ble demonstrert i vinterens utstilling i New York, følges dessverre ikke opp.</p>	brødtekst
<p>32. Slik blir Hirst uforskyldt låst til en karakteristisk 1990-tallsretorikk.</p>	brødtekst
<p>33. <b>Solgt.</b></p>	Mellomtittel i fet font
<p>34. Kunstsamleren Charles Saatchi, som sies å ha skapt Damien Hirst, har i mellomtiden solgt unna store deler av 1990-tallskunsten - for å rydde plass til det siste og nyeste.</p>	brødtekst
<p>35. Astrup Fearnley Museet har, på sin side, valgt å investere ytterligere i Hirst og selge sine malerier av den eldre Lucian Freud.</p>	brødtekst
<p>36. Det spørres hvem som ler sist.</p>	brødtekst
<p>37. <b>LOTTE SANDBERG</b></p>	Byline/signatur
<p>38. <b>Damien Hirst har utført en serie sirkelformede malerier der malingen påføres ovenfra mens de dreier rundt - noen fortsetter å rotere under utstillingen. Slike «spin-paintings» har slått godt an innen hip ungdomskultur.</b></p>	Bildetekst i fet font

# Kunstkritikk

[logg inn](#)

Tirsdag 13. november, 2007

- [HJEM](#)
- [AKTUELT](#)
- [ARKIV](#)
- [SKRIBENTER](#)
- [OM KUNSTKRITIKK.NO](#)
- [KONTAKT](#)
- [LENKER](#)

24.06.05

## Om en ko

Damien Hirst, Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst  
21 mai – 18 september, 2005

av [Tommy Olsson](#)



SDamien Hirsts gjennombruddsverk *Mother and child divided* fra 1993 blir referansepunktet som alt annet på denne utstillingen må sees i forhold til.

å finner man sig selv plötsligt stående mellan två halvor av en ko med pannan i djupa veck, grubblande över vad det egentligen är som gör en ikon till en ikon. Och varför en ko är så jävla ful inuti. Och om det i det här fallet kanske egentligen ska läsas som i kon. Och om jag kanske i själva verket spårade ur redan där och borde börja om? Ok, jag försöker igen.

Så finner man sig selv plötsligt stående mellan två halvor av en ko med pannan i djupa veck, grubblande över om det är tillfälligheter som avgör vad som blir stående som signifikativa verk. *Mother and child divided* är avgjort ett av 90-talets viktigaste arbeten, ett

av dom första man tänker på i förbindelse med det passerade årtiondet. Men varför? Jag inbillar mig att svaret ligger just här någonstans, mellan halvorna. Så här tio år efter har det naturligtvis förlorat lite av den slagkraft det en gång hade; det varken chockerar eller förför längre, och det är bara till verkets fördel, för nu kan man ju faktiskt – kanske – göra sina reflektioner med klar blick. En sak, som kanske är ovidkommande för somliga, men som jag nu inte kan låta bli att stå och spekulera i, där jag står, är faktiskt det rent hantverksmässiga; den mängden praktiskt arbete som ligger bakom. Att klyva en ko på längden måste trots allt med all nödvändighet vara en ganska messy business. Hur gick det egentligen till? Och vad vill det säga att vara Damien Hirst? Att ha gjort sitt viktigaste arbete för tio år sedan? För trots medicinskåp, operationsbord och döda flugor – komponenter man faktiskt inte kan misslyckas med, och som Hirst med den äran behandlar närmast virtoust – så kvarstår ett stort problem; hur fan toppar man ett mästerverk? Vart ska man gå efter något sådant? Och varför tar jag det tabulagda ordet mästerverk i min mun? Därför att det faktiskt är ett jävla mästerverk.



Damien Hirst, Neopolis, 1996 © Astrup Fearnley Samlingen

På Astrup Fearnley kan man se flera försök att finna en väg ut ur dilemman; en del mindre lyckade – Jättestort askfat, hallo? Claes Oldenburg, kom tillbaka! – andra med en desperat underton (Låt oss kasta målarfärg på en roterande skiva så får vi se vad som händer!), och det är så fullt förståeligt att man nästan känner sympati. Det är lätt att föreställa sig traumat som ligger i att försöka göra något annat än att sänka ned djur i formalin när man i ett slag gjort raketkarriär just genom det. Och den här utställningen ger ingen anledning till att tro att han har kommit helt över det än. Det är möjligt att han

skrattar hela vägen till banken, men det är lika troligt att tårarna sprutar förtvivlat i ateljén. Men han försöker, och han försöker bra.



Damien Hirst, Adam and Eve Exposed, 2004 © Astrup Fearnley Samlingen

Nyare verk, som *Adam & Eve exposed*, och den kryptiska *From the cradle to the grave*, är mer intrikata, och tydliga markeringar i vägen vidare. Det ligger en form av logik i att dom känns mer angelägna än mycket annat här; det är dom nyaste verken, och därför också dom som ligger längst ifrån formalintankarna i tid räknat. *Adam and Eve exposed* – en mans kropp och en kvinnokropp på varsitt operationsbord, täckta av ett blått lakan med fikonlövsformade öppningar för genitalierna – skulle antagligen hypas till förbannelse om det var en annan konstnär som låg bakom det. Det skulle få

enormt med uppmärksamhet, om det bara inte var för att det var mannen med formalinet som gjort det. Det är lätt att konstatera, för det spelar ingen roll hur bra eller dåligt det är; jag återvänder lik förbannat till det trånga utrymmet mellan två halvorna av en ko. Det är just där emellan som Damien Hirsts latent våld, lite för smarta engelska distans, och

utpräglade perversion står i zenith och transcenderar sig själv; blir något annat, något jag inte har ord för. Helt enkelt något magiskt. Och så länge *Mother and child divided* står i en utställning kommer jag att vara lite likgiltig för resten. För det går inte att komma ifrån; det är en förbannat bra piece; både förtrollande och förkrossande. Närmast naturlyrisk i sin drömska, flytande kvalitet, och hjärtlöst brutal i sin uppriktiga ton. Och helt igenom pervers. Den blir bara bättre med åren. Fast det blir i ärlighetens namn Hirst också, och det är fullt möjligt att han förr eller senare klarar av att passera sig själv. Men tills vidare respekterar jag honom för att han försöker, och att han försöker såpass bra som han ändå gör. Dom minst intressanta sakerna här är ändå så vassa att det finns folk som skulle ge sin högra arm för att kunna prestera något i närheten av det. Men så länge kon och kalven står i samma lokal kommer dom att slå ihjäl allt annat; och här ligger en läxa för alla kuratorer; det kan faktiskt hända att ett arbete är FÖR bra, och i det här fallet raderar det nästan allt annat. It´s the curse of the cow; moo-moo!!!

## KUNSTKRITIKK ANBEFALER

### [fredag 16. november](#)

19:00 [Boklansering: Ina Blom, On The Style Site. Art, Sociality and Media Culture \(New York: Sternberg Press\)](#) på [Office for Contemporary Art Norway](#)

### [onsdag 21. november](#)

19:00 [Øystein Tømmerås](#) på [Galleri Haaken](#)

### [torsdag 29. november](#)

19:30 [Pecha Kucha Night Vol.4 - juleavslutning!](#) på [DogA](#)

### [torsdag 6. desember](#)

21:00 [Pastor Big Time](#) på [BLÅ](#)

## onsdag 5. mars 2008

18:00 [Teaterkompaniet "det Mögels" spiller - Kafé Plankton - i Oslo](#) på [Det Åpne Oslo Teater](#)

## FEEDS FRA KUNSTKRITIKK

 [Artikler](#)

 [Artikler m/ kommentarer](#)

 [Alle innlegg](#)

 [Alle innlegg m/ kommentarer](#)

Kunstkritikk.no er initiert og eies av Norsk kritikerlag



## 2D: Olsson, Tommy (24.06.05), «Om en ko», KUNSTKRITIKK.NO

Tekst:	Teksttype – beskrivelse
1. <a href="#">KUNSTKRITIKK.NO</a> Tirsdag 12. juni 2007 Logg inn HJEM AKTUELT ARKIV SKRIBENTER OM KUNSKRITIKK.NO KONTAKT LENKER KUNSTKRITIKK ANBEFALER KUNSTKRITIKK.NO er initiert og eies av Norsk kritikerlag	Vignett øverst, dagens dato og innloggingsfelt for registrerte brukere. Menyspalte til venstre på siden, med søkeboks, og lenger ned linker til aktuelle utstillinger. Nederst på siden informasjon om KUNSTKRITIKK.NO eiere.
2. 24.06.05	Publiseringsdato
3. Om en ko	Overskrift
4. 24.06.05	Publiseringsdato
5. Damien Hirst, Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst □ 21 mai – 18 september, 2005	Hva, hvor, når
6. av <a href="#">Tommy Olsson</a>	Byline, med hyperlink til siden med alle Tommy Olssons kritikker, og informasjon om hans bakgrunn.
7. [S]Damien Hirsts gjennombruddsverk <i>Mother and child divided</i> fra 1993 blir referansepunktet som alt annet på denne utstillingen må sees i forhold til.	Ingress/oppsummering.
8. [S]å finner man sig selv pløtslig stående mellom två halvør av en ko med pannan i djupa veck, grubblande över vad det egentligen är som gör en ikon till en ikon.	brødtekst
9. Och varför en ko är så jävla ful inuti. Och om det i det här fallet kanske egentligen ska läsas som i kon. Och om jag kanske i själva verket spårade ur redan där och borde börja om? Ok, jag försöker igen.	brødtekst
10. [avsnitt]Så finner man sig själv pløtslig stående mellan två halvør av en ko med pannan i djupa veck, grubblande över om det är tillfälligheter som avgör vad som blir stående som signifikativa verk.	brødtekst
11. <i>Mother and child divided</i> är avgjort ett av 90-talets viktigaste arbeten, ett av dom första man tänker på i förbindelse med det passerade årtiondet.	brødtekst
12. Men varför? Jag inbillar mig att svaret ligger just här någonstans, mellan halvorna.	brødtekst
13. Så här tio år efter har det naturligtvis förlorat lite av den slagkraft det en gång hade; det varken chockerar eller förför längre, och det är bara till verkets fördel, för nu kan man ju faktiskt – kanske – göra sina reflektioner med klar blick.	brødtekst
14. En sak, som kanske är ovidkommande för somliga, men som jag nu inte kan låta bli att stå och spekulera i, där jag står, är faktiskt det rent hantverksmässiga; den mängden praktiskt arbete som ligger bakom.	brødtekst
15. Att klyva en ko på längden måste trots allt med all nödvändighet vara en ganska messy business.	brødtekst
16. Hur gick det egentligen till?	brødtekst
17. Och vad vill det säga att vara Damien Hirst?	brødtekst
18. Att ha gjort sitt viktigaste arbete för tio år sedan?	brødtekst
19. För trots medecinskåp, operationsbord och döda flugor – komponenter man faktiskt inte kan misslyckas med, och som Hirst med den äran behandlar närmast virtoust – så kvarstår ett stort problem; hur fan toppar man ett mästerverk? Vart ska man gå efter något sådant?	brødtekst
20. Och varför tar jag det tabulagda ordet mästerverk i min mun? Därför att det faktiskt är ett jävla	brødtekst

mästerverk.	
21. [avsnitt] På Astrup Fearnley kan man se flera försök att finna en väg ut ur dilemmat; en del mindre lyckade – Jättestort askfat, hallo? Claes Oldenburg, kom tillbaka!	brødtekst
22. – andra med en desperat underton (Låt oss kasta målarfärg på en roterande skiva så får vi se vad som händer!), och det är så fullt förståeligt att man nästan känner sympati.	brødtekst
23. Det är lätt att föreställa sig traumat som ligger i att försöka göra något annat än att sänka ned djur i formalin när man i ett slag gjort raketkarriär just genom det.	brødtekst
24. Och den här utställningen ger ingen anledning till att tro att han har kommit helt över det än.	brødtekst
25. Det är möjligt att han skrattar hela vägen till banken, men det är lika troligt att tårarna sprutar förtvivlat i ateljén.	brødtekst
26. Men han försöker, och han försöker bra.	brødtekst
27. [avsnitt] Nyare verk, som <i>Adam &amp; Eve exposed</i> , och den kryptiska <i>From the cradle to the grave</i> , är mer intrikata, och tydliga markeringar i vägen vidare.	brødtekst
28. Det ligger en form av logik i att dom känns mer angelägna än mycket annat här; det är dom nyaste verken, och därför också dom som ligger längst ifrån formalintankarna i tid räknat.	brødtekst
29. Adam and Eve exposed – en manskropp och en kvinnokropp på varsitt operationsbord, täckta av ett blått lakan med fikonlövsformade öppningar för genitalierna – skulle antagligen hypas till förbannelse om det var en annan konstnär som låg bakom det.	brødtekst
30. Det skulle få enormt med uppmärksamhet, om det bara inte var för att det var mannen med formalinet som gjort det.	brødtekst
31. Det är lätt att konstatera, för det spelar ingen roll hur bra eller dåligt det är; jag återvänder lik förbannat till det trånga utrymmet mellan två halvkor av en ko.	brødtekst
32. Det är just där emellan som Damien Hirsts latent våld, lite för smarta engelska distans, och utpräglade perversion står i zenith och transcenderar sig själv; blir något annat, något jag inte har ord för.	brødtekst
33. Helt enkelt något magiskt.	brødtekst
34. Och så länge <i>Mother and child divided</i> står i en utställning kommer jag att vara lite likgiltig för resten.	brødtekst
35. För det går inte att komma ifrån; det är en förbannat bra piece; både förtrollande och förkrossande.	brødtekst
36. Närmast naturlyrisk i sin drömska, flytande kvalitet, och hjärtlöst brutal i sin uppriktiga ton.	brødtekst
37. Och helt igenom pervers.	brødtekst
38. Den blir bara bättre med åren.	brødtekst
39. Fast det blir i ärlighetens namn Hirst också, och det är fullt möjligt att han förr eller senare klarar av att passera sig själv.	brødtekst
40. Men tills vidare respekterar jag honom för att han försöker, och att han försöker såpass bra som han ändå gör.	brødtekst
41. Dom minst intressanta sakerna här är ändå så vassa att det finns folk som skulle ge sin högra arm för att kunna prestera något i närheten av det	brødtekst
42. Men så länge kon och kalven står i samma lokal kommer dom att slå ihjäl allt annat; och här ligger en läxa för alla kuratorer; det kan faktiskt hända att ett arbete är FÖR bra, och i det här fallet raderar det nästan allt annat.	brødtekst
43. It's the curse of the cow; moo-moo!!!	brødtekst

Alternative innfallsvinkler og artig vekselspill. Årets Carnegie-utstilling viser oss spennvidden og bryter seg ut av en statisk tilstand.

# Nordisk og nytt

## Carnegie Art Award

Kunstneres Hus, Oslo.

Utstillingen viser et medium som bryner seg mot og bryter seg ut av en statisk tilstand.

Anmeldt av **Harald Flor**  
hfl@dagbladet.no

**KUNST:** Den svenske Carnegie-prisen ble innstiftet som en stimulans for det nordiske samtidsmaleriet for seks år siden, da debatten om mediets aktualitet og gyldighet atter en gang var på sitt heftigste. Siden den tid har vandretstillingene med prisvinnere og andre utvalgte vist seg å ikke resulterte i noen proteksjonistisk posisjonering av et tradisjonstungt maleri. Selv om enkelte kunstnere har blitt gjengangere. Dette er kanskje enda en av grunnene til at Carnegie-utstillingen fra nå av arrangeres annethvert år – men med dobbelt opp til prisvinnerne og tilsvarende lengre visningstid.

### Alternativer

Årets mønstring vil fylle Kunstneres Hus fram til 23. mai, og utvalget reflekterer et billedmedium som reformulerer egne muligheter, utforsker alternative innfallsvinkler og kommenteres av andre kunstarter.

Det siste ser man når finske Elina Brotherus bruker video i en metakunstnerisk framstilling av portrettet, hvor et ansikt først anes i et dugget badespeil for så å komme langsomt til syne.

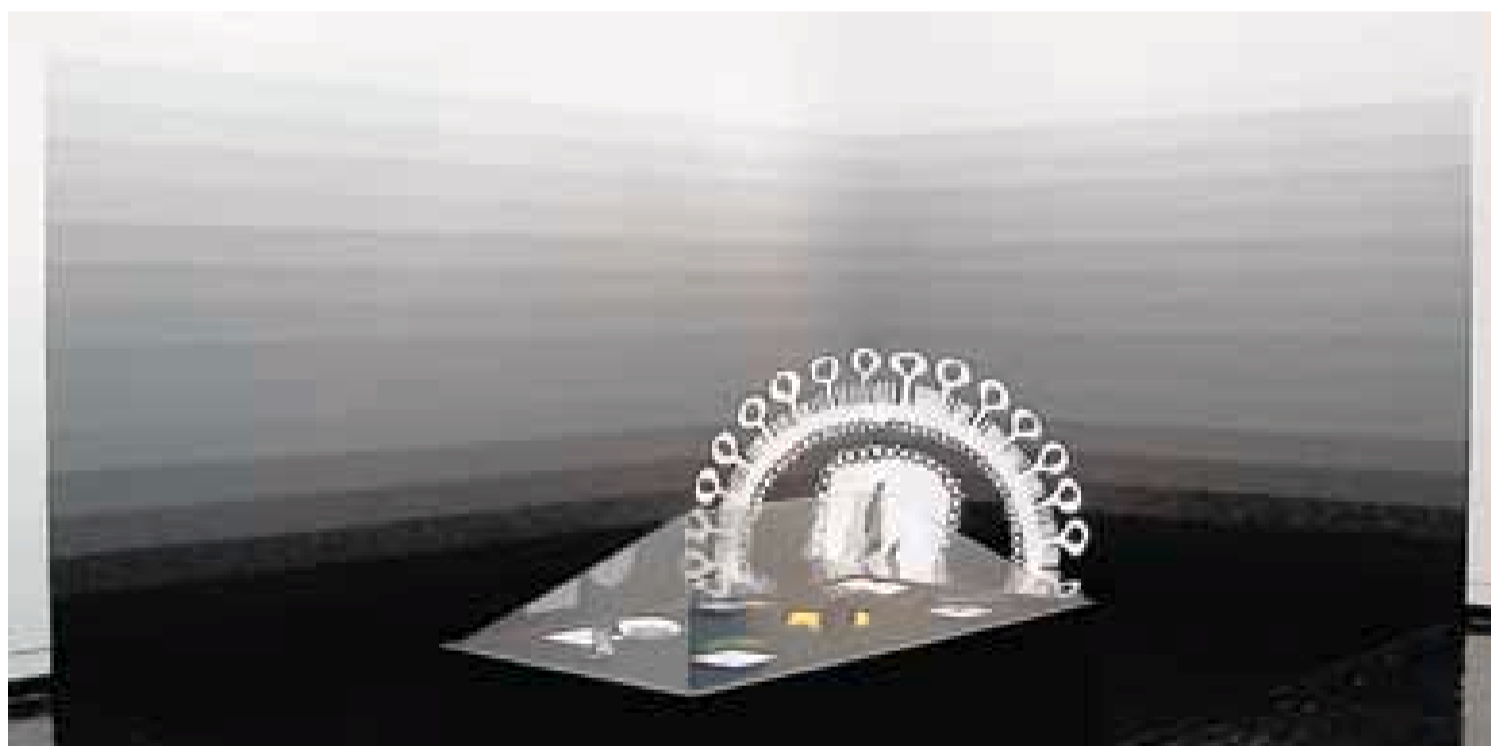
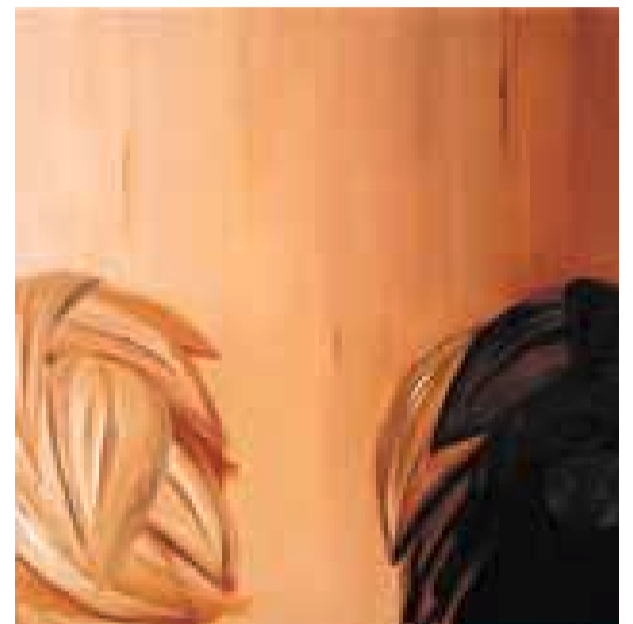
Omsluttet av stillhet kan den gradvise tilsynekomsten både minne om en fotografisk framkalling i mørkerom, og gi assosiasjoner til den langsomhetens estetikk som maleren eksponerer i sin dialog med modellen.

### Konfliktfull

Førsteprisvinner Nina Roos fra Finland ansporer også om å skifte over mot langsom tilnærming i det todelte «Habit Suddenly Broken». De brunlige, planteaktige formene folder seg ut og omslutter hverandre i en organisk konfliktfull prosess mot den mer lavmælt ustabile bakgrunnen, og lar oss øyne en skikkelse som med et farvel i blikket synes å oppslukes av de mørkeste bladene.

Det er et glimt av noe taust tragisk som når forsinket fram lik en insisterende undertone i dette merkelige dobbeltbildet, som får sin særegne klang ved å være malt på pleksiglass-grunn.

Brunfargen betoner et motsatt mentalt leie i Olav Christopher Jenssens suverent skiftende fargekjeder, som spilles så uanstrengt ut mot og sammen med underliggende mønstre og rom med samme enkelhet, men med en annen resonans. Den norske Berlin-maleren blir for øvrig fint



**CARNEGIE-KONTRASTER:** Lina Brotherus (øverst til venstre), Nina Roos og Andreas Heuch (nederst) vitner om spennvidden på årets Carnegie-utstilling. Foto: Harald Flor

fulgt opp av Kira Wagers stadig friere artikuleringer over fotografiske forbilder, og Andreas Heuchs sikre, visuelle regi av ulike installasjonselementer mot et kontrastfylt repertoar med malte former i et spenn fra mikro- til makro-format.

### Stue og rom

Danske Claus Egemose går også ut i utstillingsrommet med sin installasjon, men den underfundige tittelen «Stue-kultur» viser til maleri, design og arkitektur som utgangspunkt for hans kunstlys-illuminerte og persienne-dekkete konstruksjon. Landsmanninnen Anette H. Flensburg går ut fra en klassisk interiørtradisjon i maleriserien «Modtagelsesrom», men formidler sin suggestive forestilling om rommet som bilde på slørete sinnstilstander via den ufokuserede fotolinjen.

I alt dette vekselspillet ligger billedmessige forutsetninger for at maleriets status ikke blir statisk.

Den norske Bokklubben inviterer til en litterær forestilling

# BLÅ BOK

Torsdag 25. mars på Blå

## Svart Aften

Nils Nordberg, Anne Ryg og Lasse Lindtner framfører utdrag fra *Dracula* av Bram Stoker

Musikk: Rolf-Erik Nystrøm

Dørene åpner kl. 20.00. Programmet starter ca. 20.30  
Inngang kr 50,- Gratis inngang for medlemmer i De norske Bokklubbene.  
Blå, Brenneriveien 9c, Oslo. Les mer på [www.bokklubbene.no](http://www.bokklubbene.no)

©AlloverPress

### 3A: Flor, Harald (24.03.04), «Nordisk og nytt», Dagbladet

Tekst:	Teksttype – beskrivelse
1. <b>Dagbladet</b> ONSDAG 24. MARS 2004 ANMELDELSER <b>KULTUR</b> 47	Vignett. Kritikken tar størstedelen av siden, og er relativt rikt illustrert med tre bilder fra utstillingen. I nederste høyre hjørne er en annonse for en forestilling i regi av Den norske Bokklubben
2. Alternative innfallsvinkler og artig vekselspill. Årets Carnegie-utstilling viser oss spennvidden og bryter seg ut av en statisk tilstand.	Ingress
3. <b>Nordisk og nytt</b>	Overskrift
4. <b>Carnegie Art Award</b> Kunsternes Hus, Oslo.	Fakta
5. Utstillingen viser et medium som bryner seg mot og bryter seg ut av en statisk tilstand.	Ingress/oppsummering
6. Anmeldt av <b>Harald Flor</b> <a href="mailto:hfl@dagbladet.no">hfl@dagbladet.no</a>	Byline
7. <b>KUNST:</b>	Vignett
8. Den svenske Carnegie-prisen ble innstiftet som en stimulans for det nordiske samtidsmaleriet for seks år siden, da debatten om mediets aktualitet og gyldighet atter en gang var på sitt heftigste.	Brødtekst
9. Siden den tid har vandreutstillingene med prisvinnere og andre utvalgte vist seg å ikke resulterte i noen proteksjonistisk posisjonering av et tradisjonstungt maleri.	Brødtekst
10. Selv om enkelte kunstnere har blitt gjengangere.	Brødtekst
11. Dette er kanskje enda en av grunnene til at Carnegie-utstillingen fra nå av arrangeres annethvert år - men med dobbelt opp til prisvinnerne og tilsvarende lengre visningstid. □	Brødtekst
12. <b>Alternativer</b>	Mellomtittel – fetere, større font
13. Årets mønstring vil fylle Kunsternes Hus fram til 23. mai, og utvalget reflekterer et billedmedium som reformulerer egne muligheter, utforsker alternative innfallsvinkler og kommenteres av andre kunstarter. □	Brødtekst
14. Det siste ser man når finske Elina Brotherus bruker video i en metakunstnerisk framstilling av portrettet, hvor et ansikt først anes i et dugget badespeil for så å komme langsomt til syne.	Brødtekst
15. □ <b>Omsluttet av stillhet kan den gradvise tilsynekomsten både minne om en fotografisk framkalling i mørkerom, og gi assosiasjoner til den langsomhetens estetikk som maleren eksponerer i sin dialog med modellen.</b>	Brødtekst – fet font
16. <b>Konfliktfull</b>	Mellomtittel – fetere og større font
17. Førsteprisvinner Nina Roos fra Finland ansporer også om å skifte over mot langsom tilnærming i det todelte «Habit Suddenly Broken».	Brødtekst
18. De brunlige, planteaktige formene folder seg ut og omslutter hverandre i en organisk konfliktfull prosess mot den mer lavmælt ustabile bakgrunnen, og lar oss øyne en skikkelse som med et farvel i blikket synes å oppslukes av de mørkeste bladene. □	Brødtekst
19. <b>Det er et glimt av noe taust tragisk som når forsinket fram lik en insisterende undertone i dette merkelige dobbeltbildet, som får sin særegne klang ved å være malt på pleksiglass-grunn.</b> □	Brødtekst – fet font
20. Brunfargen betoner et motsatt mentalt leie i Olav Christopher Jenssens suverent skiftende fargekleder, som spilles så uanstrengt ut mot og sammen med underliggende mønstre og rom med samme enkelhet, men med en annen resonans.	Brødtekst
21. Den norske Berlin-maleren blir for øvrig fint fulgt opp av Kira Wagers stadig friere artikuleringer over fotografiske forbilder, og Andreas Heuchs sikre, visuelle regi av ulike installasjonselementer mot et kontrastfylt repertoar med malte former i et spenn fra mikro- til makro-format. □	Brødtekst

22. <b>Stue og rom</b>	Mellomtittel; fetere og større font
23. Danske Claus Egemose går også ut i utstillingsrommet med sin installasjon, men den underfundige tittelen «Stue-kultur» viser til maleri, design og arkitektur som utgangspunkt for hans kunstlys-illuminerte og persiennedekkete konstruksjon.□	Brødtekst
24. Landsmanninnen Anette H. Flensburg går ut fra en klassisk interiørtradisjon i maleriserien «Modtagelsesrom», men formidler sin suggestive forestilling om rommet som bilde på slørete sinnstilstander via den ufokuserte fotolinsen.□	Brødtekst
25. □ <b>I alt dette vekselspillet ligger billedmessige forutsetninger for at maleriets status ikke blir statisk.</b>	Brødtekst
26. : <b>CARNEGIE-KONTRASTER:</b> Lina Brotherus (øverst til venstre), Nina Roos og Andreas Heuch (nederst) vitner om spennvidden på årets Carnegie-utstilling.	Bildeteksttittel og bildetekst. Delvis fet font
27. Foto: Harald Flor	Fotobyline



FOTO: TERJE BENDIKSEY, SCANPIX  
**Drama på tunet.** Astruptunet i Jølster står sentralt i denne kriminalromanen av Rune Timberlid.

## Tyverier og drap

### krim

Rune Timberlid: **PRISELD**  
 Selja Forlag

Forfatteren er utmerket i stand til å skape kriminalistiske situasjoner som holder.

Rune Timberlids krimhelt er Rolf Randen, merittert og kvinnekjær politimann som bor og arbeider i Sogn og Fjordane. I «Red Mercury» (2003) var han betjent ved Førde og Naustdal lensmannskontor, men hans skjørlevnet stoppet noen videre karriere dersteds, innbilder han seg. Nå er han førstebetjent i Jølster, og siden det er sommer og ferietid, er han konstituert som lensmann.

Det starter med et rutineoppdrag. Seks malerier av Nikolai Astrup er utlånt til utstilling på Astruptunet, og Rolf skal sammen med kollegaen Johan eskortere verditransporten fra Sogn til Jølster. Men så får de melding om bilbrann med mulig personskade i en tunnel i Gløppen, og de må dra nordover. Det skal imidlertid vise seg å være en avledningsmanøver. Bilen brenner, riktignok, men det finnes ingen personer i vraket eller i nærheten. Og mens det hele pågår, blir sjåføren og vakt i verditransporten overfalt og maleriene stjålet. Noe senere blir det gjort et makabert funn i en annen tunnel. En mann med ansiktet slått inn.

### Vagt mønster

Foruten kunsttyveri, drap og brann, må Rolf ta i tu med en barnepornografi-ring med så vel internasjonale som lokale utløpere – og kanskje finnes det en slags sammenheng her? Etterforskningen bringer ham blant annet til London og Oslo, og sakte men sikkert begynner et vagt mønster å avtegne seg.

Rune Timberlid er utmerket i stand til å skape kriminalistiske situasjoner som holder, men han er ikke alltid like stilstø når hans skal skildre Rolfs aldri hvilende kjønntilbøyeligheter, for eksempel:

«Ho la hodudet på skakke, og Rolf Randen måtte vedgå at den daglege leiaren på Astruptunet hadde ein aura av moden sensualitet rundt seg.»

Og det kan jo ikke den lystne lensmann stå for, nei.

TERJE STEMLAND

## Kongelig åpning av nytt kunstmuseum i Århus

Med kronprins Frederik og hans tilkommende Mary (bildet) til stede åpner et nytt, stort kunstmuseum i Århus i Danmark 7. april. Den første utstillingen åpner i slutten av mai: «POP classics» med utvalgte popart-hovedverk. En stolt museumsdirektør Jens Erik Sørensen sier han håper museet, som har fått navnet ARO5 Aarhus Kunstmuseum, skal være et samlingspunkt ikke bare for folk i Århus, men også for hele Skandinavia

og Nord-Tyskland. Det ti etasjer store bygget rommer 17 000 kvadratmeter og har kostet rundt 300 millioner danske kroner. Utstillingene spenner fra 1770 og frem til i dag, med egen avdeling i kjelleren for internasjonal og nyskapende video- og installasjonskunst. ARO5 er det største danske museumsbygg som er bygget siden 1896. (NTB-Ritzau)



Mønstringer på Kunstnerens Hus og Galleri F15 postulerer at alt er tillatt i maleriet. Hvor ligger da utfordringen?

# Hva er maleri når alt er maleri



Lotte Sandberg

### KOMMENTAR

Kommentator  
 lotte.sandberg@aftenposten.no

Det sies om vinkjennere at de alltid vender tilbake til Frankrike for å justere smaken. Maleri og vin er neppe sammenlignbart. Likevel er forestillingen om maleriet som kunstens standard – at man så å si ser kunst gjennom maleriet – langt fra ny.

Hvorfor er det da så mange innvendinger knyttet til det å male?

Kunsthistorien bekrefter maleriet som en hovedfigur for tradisjon og selvforståelse innenfor vestlig kultur-arv. Samtidig er det moderne maleriet fundert på en slags dobbelt bestemmelse, der maleri som bilde og maleri som gjenstand skal gå opp i en høyere enhet. Den hårfine balansegangen mellom bilde og ting har utgjort en vesentlig drivkraft i utviklingen av det moderne maleriet – helt inn i det absurde, vil noen si.

### «Andre teknikker»

Parallelt med påstandene om maleriets død og de like hyppige påstandene om maleriets gjenkomst, er billedkunsten blitt invadert av det vi her i Norge har gitt den ironiske betegnelsen «Andre teknikker» (video, fotografi, performance, etc.). I dag ville det kanskje vært mer naturlig å karakterisere maleriet som «Den andre teknikken».

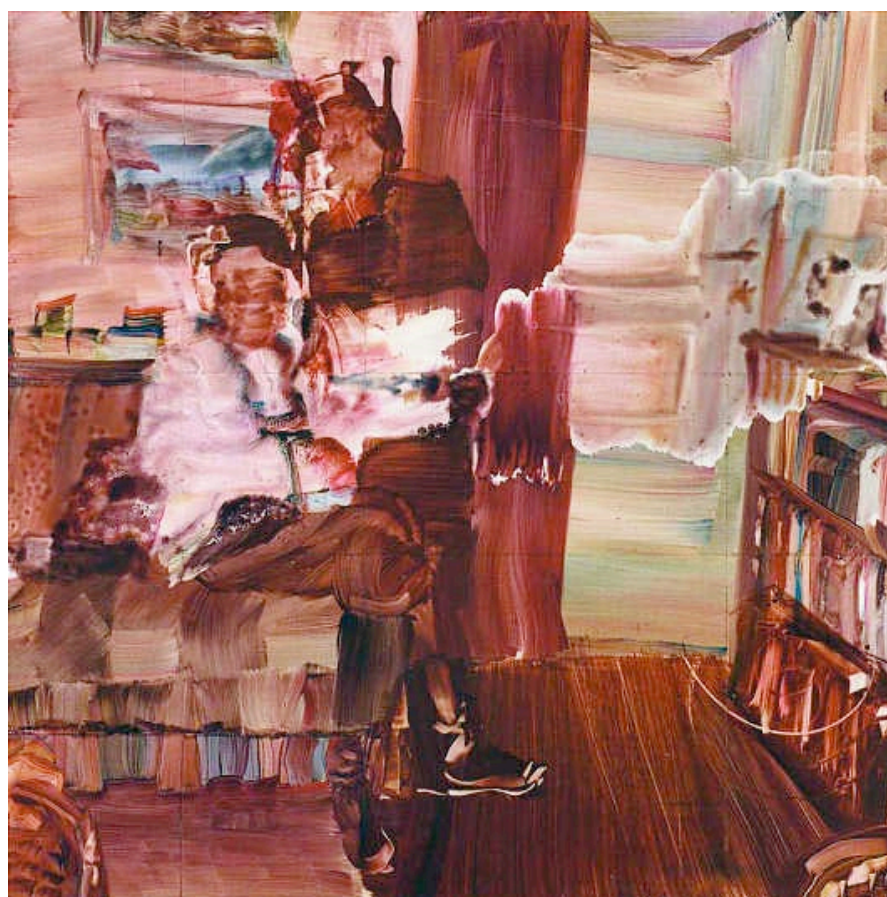
Uansett, gjennom hele 90-tallet har man omtalt maleriet i termer som «det utvidete felt», og mer eller mindre feilret at det endelig er redusert fra en privilegert posisjon til et kunstuttrykk på lik linje med alle andre.

### Glatt og glossy

Satt på spissen kan man si at det reflekterte samtidsmaleriet utspiller seg mellom to poler: Det er enten glatt og glossy – som fotografiet. Eller det bærer seg vel ut i rommet – som skulptur eller installasjon.

Malerimønstringene «Carnegie Art Award 2004» på Kunstnerens Hus og «Maleri?» – en utstilling om samtidsmaleriets hybridformer» på Galleri F15, demonstrerer disse posisjonene. Eksempelvis kan vi se hvordan Anne Karin Furunes og Kira Wager tar utgangspunkt i fotografi, og henholdsvis overfører det til lerret via perforeringer, eller

» Gjennom hele 90-tallet har man omtalt maleriet i termer som «det utvidete felt»



**Fotobasert maleri.** I Kira Wagers maleri «Mannerheim. 29» på «Carnegie Art Award 2004», spilles maleriets farger og strøk opp mot den møysommelige gjengivelsen av et amatørgrafis visuelle informasjon.

ler gir det en koloristisk tolkning. Torbjørn Limé og Atle Hynne derimot, knytter an til installasjonens språk. Den første ved å la flasker og esker – etter eget forbruk – «flyte» i fluoriserende lys, den andre gjennom en oppstilling av ensfargede kuber som spiller på minimalismens monokrome flater og foretrukne form.

Utstillingenes mangfold til tross: «Skvisen» mellom foto og installasjon er for tiden – og kanskje for alltid – påfallende. Så vel fotografiets «verden der ute» som installasjonens «verden her inne», markerer en omvei rundt de tradisjonelle forestillingene om maleri. Det fotobaserte maleriet spiller maleriets og fotografiets koder ut mot hverandre, for å unngå absolutte bildeformuleringer. Maleriinstallasjonens uttrykker en omdreining fra forestillingene om det autonome kunstverk, til fokus på betrakterens subjektive opplevelse.

### Befriende

Det siste tiårets mest interessante malerier har tatt plass i randsone: Kilt inn mellom maleritradisjonens høyverdighet og samtidsmaleriets «utvidete felt». Det som imidlertid mangler, er malere som setter en annen dagsorden.

Spørsmålet er – hva skulle det være? Ønsket om å finne et mer nøytralt utgangspunkt – et ståsted som er mest

» Skvisen mellom foto og installasjon er for tiden – og kanskje for alltid – påfallende

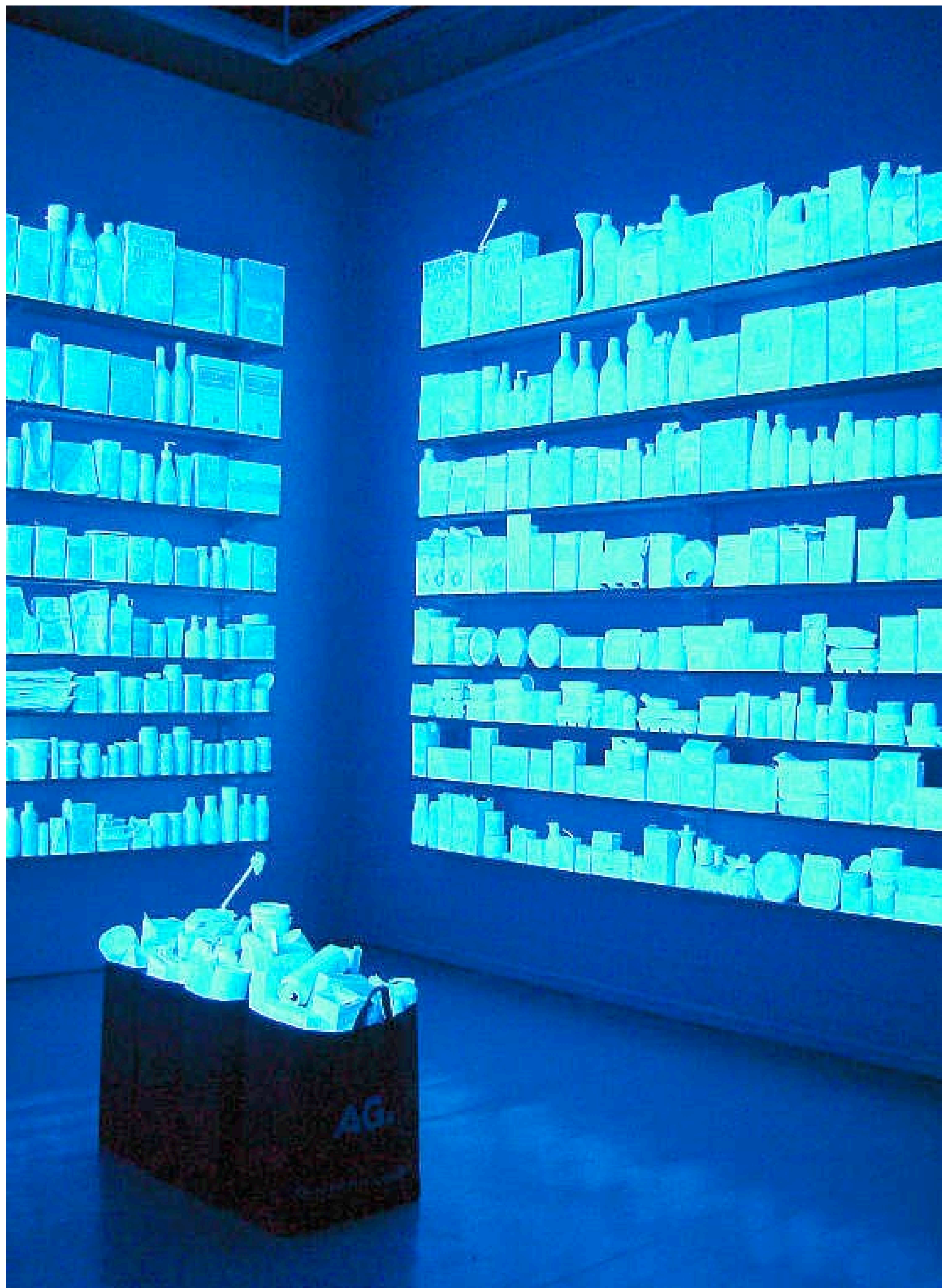
## Jack Black i King Kong

Ringenes herre-regissøren Peter Jackson har sikret seg Jack Black (bildet) som skuespiller i sin nyinnspilling av filmen «King Kong». Jackson skal gjentfortelle historien om gorillaen som går berserk blant skyskraperne. Jack Black får rollen som Carl Denham, en eventyrlysten filmskaper og underholder som prøver å slå gjennom i 1930-tallets New York. (NTB)



## Modernisme i «Bokvennen»

«Bokvennen» er Norges største bokblad, og er nå utkommet med sitt første nummer av året. Det inneholder et større bidrag av redaktør Christian M. Jørgensen: «Litteraturen ble aldri den samme: modernismen». En sjelden lekerbisken er «Seks suiter fra en bedragers dagbok», der den eminente forfatteren Jan Kjaerstad forteller fra sitt litterære liv. Det er også en lengre artikkel om den russiske dikteren og vitenskapsmannen Mikhail Lomonosov, ført i pennen av professor Erik Egeberg.



**Maleriinstallasjon.** Torbjørn Limés installasjon «My White Trash» i Galleri F15, lar flasker og esker – etter eget forbruk – «flyte» fluoreserende i det vi kjenner som offentlige toaletters «narkotika-lys». Slik fremstår verket som samfunnskritikk og selvportrett – som forbruker.

## Primitivt

### krim

Tom Clancy: **TIGERENS TANN**  
 Oversatt av Henning Kolstad  
 Tiden

Forfatteren har aldri vært noen stor skribent, men denne gang er han dårligere enn noensinne.



Tom Clancy, også kjent som teknothrillerens far, har aldri utmerket seg som noen stor skribent gjennom sine 12 tidligere utgivelser, selv om han tidvis har vist små ansatser til å skrive dramatisk.

Herværende roman blir imidlertid aldri spennende, og når han i tillegg avdekker sine svakheter – overfladiske persontegninger, tåpelige dialoger, brautende sjåvinisme og pyramidable fordommer – i større utstrekning enn noen gang tidligere, lurer man på hvorfor Tiden har antatt boken. At den har solgt bra i USA, er ikke å undres over. For i dette primitive skriftstykke faller arberet som fluer, og det er jo deres fordomte plikt etter 9. september 2001.

### «Hardy-gutter»

Tvillingene Dominic og Brian Caruso ansettes som drapsmenn i et privat firma med usynlige bånd til CIA, FBI og Nasjonal sikkerhetsbyrået. Prektige unge menn er de, en slags Hardy-gutter med rett til å drepe.

Jenter på sin egen alder bryr de seg ikke om, da er raske biler mer pirrende. De få kvinner som nevnes, så som Grace Kelly og Maureen O'Hara, kunne ha vært deres bestemødre. Senere kommer Jack Ryan jr. – sønnen til helten i de fleste av Clancys bøker – med i teamet slik at også han kan få myrde litt. At menneskerettigheter, rettssikkerhet, jusister og folkevalgte – i det hele tatt demokratiet – har skrinne kår i denne boken, er en selvfølge.

Allikevel. Verst av alt er Tom Clancys selvforståelse, som i realiteten er en grandios misforståelse: Han tror han er en tenker. Kanskje er det derfor han ustoppelig gjentar sine poenger.

TERJE STEMLAND

### 3B: Sandberg, Lotte (31.03.04), «Hva er maleri når alt er maleri», Aftenposten

Tekst:	Teksttype – beskrivelse
1. 14 ■ KULTUR Aftenposten ONSDAG 31. MARS 2004 ONSDAG 31. MARS 2004 Aftenposten KULTUR ■ 15	vignetter
2. [tre nyhets notiser og to krimbokanmeldelser]	Hovedoppslaget. Som er Sandbergs kommentar, er flankert på hver sin side av to kortbokanmeldelser, og tre nyhetsnotiser horisontalt over oppslaget. Fem små bilder illustrerer sakene, bare ett av dem har bildetekst – det i øverste venstre hjørne.
3. <b>Mønstringer på Kunstnernes Hus og Galleri F15 postulerer at alt er tillatt i maleriet. Hvor ligger da utfordringen?</b>	Ingress – fet, større font
4. <b>Hva er maleri når alt er maleri</b>	Tittel: små bokstaver; fet font, større font
5. Lotte Sandberg <b>KOMMENTAR</b> Kommentator lotte.sandberg@aftenposten.no	Bildebyline
6. Det sies om vinkjennere at de alltid vender tilbake til Frankrike for å justere smaken.	Brødtekst
7. Maleri og vin er neppe sammenlignbart.	Brødtekst
8. Likevel er forestillingen om maleriet som kunstens standard - at man så å si ser kunst gjennom maleriet - langt fra ny.	Brødtekst
9. Hvorfor er det da så mange innvendinger knyttet til det å male?	Brødtekst
10. Kunsthistorien bekrefter maleriet som en hovedfigur for tradisjon og selvforståelse innenfor vestlig kultur-arv.	Brødtekst
11. Samtidig er det moderne maleriet fundert på en slags dobbelt bestemmelse, der maleri som bilde og maleri som gjenstand skal gå opp i en høyere enhet.	Brødtekst
12. Den hårfine balansegangen mellom bilde og ting har utgjort en vesentlig drivkraft i utviklingen av det moderne maleriet - helt inn i det absurde, vil noen si.	Brødtekst
13. «Andre teknikker»	Mellomtittel – fet font
14. Parallelt med påstandene om maleriets død og de like hyppige påstandene om maleriets gjenkomst, er billedkunsten blitt invadert av det vi her i Norge har gitt den ironiske betegnelsen «Andre teknikker» (video, fotografi, performance, etc.).	Brødtekst
15. I dag ville det kanskje vært mer naturlig å karakterisere maleriet som «Den andre teknikken».	Brødtekst
16. Uansett, gjennom hele 90-tallet har man omtalt maleriet i termer som «det utvidete felt», og mer eller mindre feiret at det endelig er redusert fra en privilegert posisjon til et kunstuttrykk på lik linje med alle andre.	Brødtekst
17. <b>Glatt og glossy</b>	Mellomtittel – fet font
18. . Satt på spissen kan man si at det reflekterte samtidsmaleriet utspiller seg mellom to poler: Det er enten glatt og glossy - som fotografiet. Eller det baner seg vei ut i rommet - som skulptur eller installasjon.	Brødtekst
19. Malerimønstringene «Carnegie Art Award 2004» på Kunstnernes Hus og «Maleri? - en utstilling om samtidsmaleriets hybridformer» på Galleri F15, demonstrerer disse posisjonene.	Brødtekst
20. Eksempelvis kan vi se hvordan Anne Karin Furunes og Kira Wager tar utgangspunkt i fotografi, og henholdsvis overfører det til lerret via perforeringer, el- [[sitat]: „Gjennom hele 90-tallet har man omtalt maleriet i termer som «det utvidede felt» [Bildetekst] <b>Fotobasert maleri.</b> I Kira Wagers maleri «Mannerheimv. 29» på «Carnegie Art Award 2004», spilles maleriets farger og strøk opp mot den møysommelige gjengivelsen av et amatørfotografis visuelle informasjon.] ler gir det en koloristisk tolkning.	Brødtekst
21. Torbjørn Limé og Atle Hynne derimot, knytter an til installasjonens språk.	Brødtekst
22. Den første ved å la flasker og esker - etter eget forbruk - «flyte»i fluoriserende lys, den andre gjennom en oppstilling av ensfargede kuber som spiller på minimalismens monokrome flater og foretrukne form.	Brødtekst

23. Utstillingenes mangfold til tross: «Skvisen» mellom foto og installasjon er for tiden - og kanskje for alltid - påfallende.	Brødtekst
24. Så vel fotografiets «verden der ute» som installasjonens «verden her inne», markerer en omvei rundt de tradisjonelle forestillingene om maleri. Det fotobaserte maleriet spiller maleriets og fotografiets koder ut mot hverandre, for å unngå absolutte billedformuleringer.	Brødtekst
25. Maleriinstallasjonen uttrykker en omdreining fra forestillingene om det autonome kunstverk, til fokus på betrakterens subjektive opplevelse.	Brødtekst
26. <b>Befriende</b>	Mellomtittel, fet font
27. Det siste tiårets mest interessante malerier har tatt plass i randsonene; kilt inn mellom maleritradisjonens høyverdighet og samtidsmaleriets «utvidede felt».	Brødtekst
28. Det som imidlertid mangler, er malere som setter en annen dagsorden.	Brødtekst
29. Spørsmålet er - hva skulle det være?	Brødtekst
30. Ønsket om å finne et mer nøytralt utgangspunkt - et ståsted som er mest mulig uhildet av fastlåste synsmåter – har bidratt til en kanskje helt nødvendig reposisjonering i maleriet.	Brødtekst
31. Men til tross for befrielsen som ligger i et slikt «utvidet» perspektiv, opplever vi allerede at det som relativt nylig fremsto som en tiltrengt distansering fra maleriets tradisjon, allerede fortøner seg konvensjonelt - i betydningen kjent og etablert.	Brødtekst
32. Både «Carnegie Art Award 2004» og «Maleri?» stiller spørsmål ved maleriet, og nøyer seg med å svare at i dag kan alt være maleri. Men hvor ligger egentlig utfordringene når alt er lov, og utvidelser og hybridformer utgjør normalformen?	Brødtekst
33. Med tanke på at maleritradisjonen er drevet av radikalitet og brudd, fortøner det seg unødvendig å besverge at alt er lov. Et maleri som forsøker å fortrenge og glemme arven, så tyngende den enn kan oppleves, er neppe et alternativ.	Brødtekst
34.[sitat] „Skvisen mellom foto og installasjon er for tiden - og kanskje for alltid - påfallende	Sitat
35. [Bildetekst:] <b>Maleriinstallasjon.</b> Torbjørn Limés installasjon «My White Trash» i Galleri F15, lar flasker og esker - etter eget forbruk - «flyte» fluoreserende i det vi kjenner som offentlige toaletters «narkotika-lys». Slik fremstår verket som samfunnskritikk og selvportrett - som forbruker.	Bildeteksttittel i fet font, og bildetekst



# Kunstkritikk

[logg inn](#)

Tirsdag 13. november, 2007

- [HJEM](#)
- [AKTUELT](#)
- [ARKIV](#)
- [SKRIBENTER](#)
- [OM KUNSTKRITIKK.NO](#)
- [KONTAKT](#)
- [LENKER](#)

19.03.04

## Jag är ensam, förvirrad och rädd, jag fryser och gråtattackerna kommer med allt kortare intervaller

Carnegie Art Award, Kunstnernes Hus, Oslo

18 Mars 23 Mai, 2004

av [Tommy Olsson](#)



I Tommy Olssons anmeldelse av Carnegie Art Award møter vi ingen malerier. I stedet møter vi Tommy som en slags Francis Bacon på nattlig tokt mellom åpninger, prisutdelinger og mørke barer til han til slutt ender med å forsøke å ta seg ut gjennom garderobeskapet etter et sent nachspiel.

---

«Det var Paul McCartney som skrev Helter Skelter!» Pål Norheim spanner øgonen i mig med en blick som antyder att jag kan välja själv om jag har lust att säga emot honom; övertygelsen lyser med uppenbarelsens fulla styrka bakom glasögonen. Vi släppte tråden där sist vi sågs, för ungefär ett halvår sedan, med att jag insisterade långt in på småtimmarna på att John Lennon hade skrivit Helter Skelter. Ja, så till de grader att jag var beredd att gå ut och slåss om saken om det skulle vara nödvändigt. Det är ju i grunden fullkomligt logiskt. Paul McCartney kan bara inte ha skrivit den. «When I´m 64», till exempel, är mer vad man förknippar honom med. Men problemet är så klart att Pål faktiskt har rätt, så jag har ingen lust att ta upp tråden igen. Jag hatar att ha fel. Särskilt när jag redan vet det på förhand. Men jag har NÄSTAN rätt i alla fall; John Lennon BORDE ha

skrivit Helter Skelter. Men det är ju ingenting att sitta och hetsa upp sig över, egentligen. Pål är för övrigt något av en expert på Paul McCartney, långt över nerdgränsen och med full översikt; ingenting lämnas åt slumpen; att säga emot honom är bara dumt. Det tar för lång tid.

«Jag vet», svarar jag därför kort, och fortsätter med mitt idoga arbete med att driva hem två teser till Morten Strøksnes, som sitter på andra sidan. Dom lyder i korthet så här; a) Du är Nordens bästa skribent, Morten, och b) Det kom inget bra band efter the Pixies. Morten börjar se besvärad ut, för jag har bara upprepat dom här teserna typ 40 gånger, mer och mer osäker på om jag verkligen kommunicerar. Så jag tar i från knäna en sista gång och gör det till en enda oemotsäglich tes; «Morten, du är bättre än the Pixies» försöker jag säga, men ur min mun kommer det bara ett tragiskt sludrande innan bordet på Lorry far upp och slår mig i ansiktet.

Det har då gått cirka 10 timmar sedan jag släntrade in på Kunstnernes Hus med en tanke om att pallra mig därifrån så fort det bara var möjligt. Ja, just det, men jag trodde faktiskt på det själv till att börja med. Det var en i det närmaste perfekt vårdag där ute, och öppningen var trots allt klockan 17:00 men jag är nu en gång för alla lite oberäknelig, även för mig själv ja, i synnerhet för mig själv.

Det är inget speciellt uppsiktsväckande med att ett besök på Lorry följer som en konsekvens av en öppning på Kunstnernes Hus. Det är rätt förutsägbart. Det mystiska är att jag både varit en sväng på Blå och en tur hem till Grønland emellan. Uppriktigt sagt har jag ingen aning om hur eller varför jag egentligen är på Lorry. Jag förstår inte ens varför bordet smäller till mig och varför alla i min närhet börjar bli irriterade. Så här efteråt framstår ju allt det här som rena självklarheter; Morten Strøksnes är ju Nordens bästa skribent, och the Pixies är faktiskt världens bästa band. Man kan fortsätta med att säga att Norge är ett dyrt land, efter Lördag kommer Söndag och en del av oss dricker på tok för mycket. Att påven har en lustig mössa. Eller för all del, att det var Paul McCartney som skrev Helter Skelter, ingenting man egentligen behöver sitta och insistera på, med andra ord. Men det gör jag alltså innan det svartnar helt, och med stor sannolikhet är jag skitjobbig. Inte bra, inte alls bra, nej.

Men alternativet är värre. Vid ett par tillfällen under kvällen har jag drabbats av någon slags märkliga attacker; som en korsning mellan panikångest och Parkinsons sjukdom. Dessa attacker har utmärkts av en bottenlös ickeverbal förtvivlan och i huvudet har det rådit kompakt mörker. Tillfälligt avbrott. Kortslutning. Det kanske inte nödvändigtvis har med omständigheterna att göra, men vernisagevinet kommer väl till pass vid såna tillfällen. Det dröjer så klart inte länge innan jag börjar bli stor i käften och morrar hotfullt mot folk jag inte känner. Inte bra, nej.

Eftersom min invitation ger mig lov att ta med mig någon ägnar jag dagen åt att hitta passande sällskap. Jag lägger faktiskt ned löjligt mycket tid på det. Den första tanken är att släpa med mig någon från den delen av bekantskapskretsen som aldrig går på utställning, och bara undantagsvis rör sig så långt västerut som Kunstnernes Hus, om dom

överhuvudtaget tar sig ut från Cacadou. Absolut ingen svarar i telefon. Antagligen har dom inte vaknat; jag har egentligen aldrig sett någon av dom i dagsljus när jag tänker efter. I stället bestämmer jag mig för att dra med mig en snygg brud. Jag skrockar gott åt denna listiga idé till att börja med; men ärligt talat; hur många kvinnor är snygga klockan 17:00? Innan man har druckit? Dessutom stöter jag på fler svårigheter; en jobbar, en är bortrest, minst två är på väg för att hämta barn på dagis jag gitter inte ens ringa eftersom jag vet svaret på förhand. Den enda jag hör av mig till via sms sitter i en taxi med urinvägsinfektion på väg till legevakten för att få antibiotika. Det leder till en reflektion över hur fint och intrikat allt hänger ihop här i världen jag avslutade nämligen nyss en antibiotikarunda själv för en liknande åkomma. Det började med en liten oansenlig hårsäck på pungen, alldeles i skarven mot ljumsken, som jag av någon anledning klämde lite på en morgon, och i loppet av ett par dagar var jag tvungen att stappla fram i joggingbyxor med testiklar som verkade väga hundra kilo och en illaluktande gröngul trögflytande sörja rinnande ur alla öppningar. Så kan det gå.

Det är inte utan att jag känner av det lite när jag strategiskt ställer mig i närheten av vinet och biter ihop för att ta mig igenom så mycket som tre tal och musikalisk underhållning innan utställningen öppnar. Men vinet fixar det värsta. «Det här är den finaste och bästa konsten» är det någon som säger. Jaja, tänker jag bitter och avundsjuk och påven tycker antagligen att katolicismen är den allra finaste och bästa religionen, och själv är jag den allra bästa skribenten nej, vänta ett tag, Morten Strøksnes är bättre. Det är då det svartnar för mig första gången. Det går över ganska fort, men leder till en osäkerhet som jag inte helt klarar att skaka av mig förrän jag är på Lorry och lever fan. Men då har jag sedan länge passerat anständighetens gräns och har upparbetat ett onödigt stort självförtroende.

Carnegie Art Award har blivit större. Dubbelt så stort faktiskt. Första pris är en miljon svenska kronor. Jag skulle önska jag inte visste det. Allt jag ser, säger och gör under hela kvällen filtreras genom den vetskapen. En miljon kronor. För att ge en antydning om hur mycket pengar det faktiskt är kan jag nämna att jag måste skriva runt 400 såna här texter för att tjäna det, eller runt tusen A4. Problemet är såklart att det inte finns någon i helvete som vill ha 400 såna här texter. Jag tvivlar någonstans på att någon ens vill ha den här, eller om jag innerst inne har någon som helst lust att skriva den. Annars är tanken att lämna tusen A4 till [kunstkritikk.no](http://kunstkritikk.no) och fakturera dom på en miljon spänn ganska lockande, men jag hinner inte; jag har en deadline här med tonvikt på dead. Närmar mig i skrivande stund smärtgränsen och har i stort sett inte sovit sedan jag vaknade och inte alls var hemma, som jag först trodde, utan någon helt annanstans, varvid en komisk effekt uppstod när jag försökte gå ut genom en garderob.

En miljon. Har tanken väl satt sig är det lögn att bortse från den. En etta och 6 nollor. Det är något obscen med den summan. Tankarna går ögonblickligen till statliga lotterier och tv3-underhållning. Det är den sortens pengar som förändrar livet till folk. Hur förhåller man sig till det? Hur förhåller till exempel jag mig till det? Där jag nu sitter i mörkret och försöker reda ut begreppen och vad som egentligen förde mig till Lorry? Inte så bra, faktiskt. Pengar och pornografi har alltid satt min moral i konkurs, och jag är inte unik på den punkten; jag känner åtskilliga som skulle ge sin högra arm för betydligt mindre summor. Men om det är kinkigt nu var det ändå helt omöjligt igår.

Långt innan det tredje talet är över har jag sålunda kollapsat fullständigt i frågan om vad jag egentligen ska tycka om det. Och då har ändå alla talare sympatiskt nog hållit sig kort. Det kanske är frågan om en knapp halvtimme. Det är väl bra att det finns en stor pris, tänker jag, där jag står och svajar; det finns väl ingen anledning till att vara så negativ? Förresten angår det mig ju inte; jag varken ger eller får dom pengarna, och har inga problem med att acceptera det som en del av mitt öde. Men den interna konflikten är ändå igång för fullt, jag kommer inte undan. Varför, säger den onda lilla inre rösten. Varför har det här priset blivit till? För att dom vill vara snälla? Är det inte i själva verket en kapitalistisk neokonservativ konspiration som ligger bakom, vars syfte är att premiera och framhålla icke-kontroversiella och oproblematiske konstnärskap? Som på liv och död ska geninföra 1800-talssalongen och hamra fast måleriet så hårt i väggen att det blir sittande i hundra år?

Och på det viset håller det på, och även om jag inte direkt tror på något av det jag tänker så är det förödande på sikt. Börjar så smått inse att det var en dålig strategi att stå vid vinet; utgången hade varit lämpligare, tänker jag, eller toaletten. Eller var som helst, bara inte vid vinet.

Magne Furuholmen tar över efter Åsmund Thorkildsen. Trots att det gått undan ganska fort börjar det bli lite otåligt. Det är trångt och bökigt. Men så är det plötsligt ganska behagligt att stå där. Solen skiner in genom fönstret. Furuholmen drar tre låtar. Till att börja med vrider han på en gammal radio inställd på mellanvåg, och det får mig att i flera sekunder alltså innan jag ser den akustiska gitarren tro att det ska bli noisemusic och powerfeedback för hela slanten; en tanke som verkar så orimlig, för att inte säga opassande, att den ögonblickligen gör mig på gott humör. I stället blir det väldigt akustiskt och sparsamt, en lätt touch av countryrock. Ljudet är bra, framförandet opretentiöst och helt ok; lagom laidback på ett sätt som går fint ihop med både situationen och solen utanför. Det är ett gott tillfälle för mig att försöka dämpa det som nu hotar att utveckla sig till en oöverskådlig väv av rena tvångstankar. Vid det här laget har jag t o m börjat lokalisera en del människor jag känner i trängseln.

Och så öppnar utställningen och alla ska upp för trappen. Av erfarenhet dröjer jag mig kvar nede en stund, tänder en rök, hämtar mer vin. Försöker få delarna att falla på plats. Det har visst redan hänt en incident. Någon har betett sig illa. Någon har varit barnslig. Och någon har aldrig tidigare setts på så dåligt humör. Det har gått mig helt förbi, upptagen av mina inre stridigheter som jag är.

Varför är jag så ambivalent? Och så aggressiv? Vad är egentligen problemet? Varför kan jag inte bara ta det för vad det är? Kanske för att jag faktiskt inte är helt säker på vad det är. En närmare titt på själva utställningen hjälper inte heller. Det är stort sett måleri det handlar om, måleri som handlar om måleri. Ett par videos, en del foto, som handlar om javisst måleri. Som större mönstring av Nordisk samtidskonst blir det faktiskt ganska smalt. Det är lite som att stå i en hip kaffebar på Grünerløkka där det uteslutande serveras cappucino och inget annat. Här är det inte mycket politisk orientering, eller något genuint

kontroversiellt, inte minsta antydning till subversiv verksamhet. Konspirationstanken får så klart näring och tar ny fart, givetvis, innan jag slår tillbaka den med det faktum att det faktiskt är en fullt kompetent jury som står bak. Så varför är det så... så beige? Det är som om alla färger får en extra ljusbrun ton av sammanhanget. Lite som...ja, cappuccino, faktiskt.

Inget ont om dom nominerade. Flera av dom utställda verken gör isolerat sett ett omedelbart sympatiskt intryck, och jag är absolut inte ute efter att skaffa mig fler fiender här. Å andra sidan är jag inte nödvändigtvis på jakt efter fler vänner heller. «Det är inte så många konstnärer som är inviterade till öppningen i år» är det någon som upplyser mig om. Åter blir det svart för mig. «Dom har väl lärt sig vad det leder till» muttrar jag och går för att hälla upp mer vin.

En gammal tanke som alltid gör sig gällande i såna här sammanhang är frågan om inte konstvärlden är mer intressant än konsten. Om inte poängen med vernisager är att pimpla så mycket gratis vin man kan och ge fullständigt fan i vad som hänger på väggarna. Det är i grunden en ganska slapp halvpubertal hållning, och jag är på tok för gammal för att förfäktas såna infantila idéer. Ändå går det inte att komma ifrån att jag i ögonblicket förkroppsligar fenomenet. Patetisk och packad. Otillräcklig och ondskefull. Extremt självupptagen, till och med mitt förakt är ytterst förbehållet mig själv och ingen annan. Jag hatar mig själv och vill bara dö. I ett iskallt ögonblick känns det som om jag är den enda i lokalen som inte är miljonär och att alla kan se det på mig.

Så avbryts min nedåtgående spiral av att någon ska presentera mig för någon social interaktivitet är en icke oväsentlig del av lyckade öppningar och kommer snett ut på en gång när jag omnämns som videokonstnär, ja, rent ut av Norges bästa videokonstnär. Det är väl kanske möjligt, med tanke på att jag bara sitter och skriver sånt här; det borde sannerligen fler videokonstnärer göra. Min hatkärlek till mediet är lika intensiv som alltid, men faktum är att jag inte har gjort en vettig video på tio år, och jag har slutat försöka. Det blir lite som att bli presenterad som Kerstins pojkvän, trots att man gjorde slut med Kerstin för flera år sedan. En medfödd oförmåga att tackla beröm gör sitt för att hetsa upp mig ytterligare. «Det är ett dött medium» snörvlar jag fram och stjälpas i mig vinet, «Jag är bara här i egenskap av kritiker!». Antagligen gör det inte så väldigt gott intryck. Min charm har liksom försvunnit dom senaste timmarna. I allt väsentligt beter jag mig som en reptil. Det är uppenbart att min självkontroll är på väg att ge vika, så jag håller mig runt Terje en stund. Han är fullare än jag, något som ger mig en känsla av trygghet och kollegialt samförstånd. Liksom i ett ljussken inser jag att prisen faktiskt är ganska viktig, även om kanske inte själva utställningen är det. Ett av problemen är just att den ger sig ut för att vara mer representativ än den är. Det blir lite som att påstå att Melodi Grand Prix utgörs av den allra bästa samtida popmusiken. Men än sen? Det är väl inget att bråka om? Och egentligen är det ju ganska trevligt här, en strålande buffet, gratis vin, anständiga människor. Men efter ljus kommer mörker; jag blir gradvis alltmer folkilsken. «Hoppas du är jävligt nöjd med dig själv» fräser jag till en av dom nominerade och hytter med näven efter henne. Det är ett skämt, men allvaret lyser igenom. Det är helt tydligt att jag har ett problem; jag håller helt enkelt på att kuka ur totalt.

Så jag drar hem. Det börjar ändå bli lite glest där inne; dom flesta har gått. Men först

måste jag göra upp om en obetald öl. Det är inte det lättaste. Det är tvärtom ganska komplicerat. Det hade varit mycket enklare att bara ge fan i det, men jag har parasiterat nog på situationen, jag måste trots allt orka leva med mig själv också. «Kan du säga åt din kompis där borta att han kommer och betalar också?» säger bartendern, uppenbart osäker på fler betalningar än min. Självklart borde jag svara «Javisst, det ska jag göra» och sen gå, men jag har nu en gång för alla begåvats med en närmast total oförmåga till att göra det lätt för mig, så jag säger att jag fan inte har några kompisar. Efter en stunds förvirring från båda sidor inser jag att det måste vara Terje han menar, och återigen borde jag säga att jag givetvis ska säga ifrån till honom, men istället säger jag som det är; Terje har gått, och förresten betalade jag hans sista öl också. «Då har du faktiskt tre obetalda öl här!» utbrister bartendern. «Jag tvivlar på det», säger jag, «Det var bara den sista jag inte betalade för». «Ja, du TROR det!» fräser han, med en anklagande blick som antyder att det faktiskt är mitt jobb att hålla reda på vem som dricker ölen som ingen orkar ta betalt för. Det svartnar helt för mig. Det är sekunder från att jag kastar mig efter halsen på honom för att säga vad jag egentligen tror. «Lugn och fin, lugn och fin» upprepar jag för mig själv, «Inte vara våldsam, inte vara elak i onödan, inte fråga honom om det är kul att jobba här. Lugn och fin, lugn och fin...». «Det ordnar sig säkert» säger jag och går, jag har ju trots allt fått min växel för längesen. Herregud.

Väl hemma drabbas jag momentant av rastlöshet, och går på Blå. Där har Espen Stueland just mottagit De Norske Bokklubbers lyrikkpris. Det är inte precis en miljon. Han måste faktiskt få prisen närmare 30 gånger för att komma upp i den summan. Det är samma dilemma som att skriva kritiker i Dostojevskij-format. Det låter sig bara inte göras. Dostojevskij fick förresten inte någon miljon heller. Om jag inte minns fel var det knappt han fick behålla livet.

Men nu får det vara nog med det här gnället om pengar; jag står inte ut med mig själv längre. Det är fint att det delas ut priser. Det ger lite spänning åt tillvaron, och det är en god grund till att gå ut och sammanstråla med alla dom där människorna man kanske inte skulle vilja ha hemma, men som man har ett helt ok utbyte av i det givna sammanhang som ramen av en utställning eller prisutdelning utgör. Sen får grönt vara en grundfärg och missunnelse en naturlig ofrånkomlig del av det inre landskapet, det kan inte hjälpas. Det är i vilket fall som helst enklare att slappna av på Blå. Det är fatalt. Ett bedrägligt lugn som lägger sig över mig innan det spårar ur helt. Små, små glas med Gammeldansk som går i golvet. Och så, plötsligt och oväntat; Lorry. Sinnesförvirring. Fanatism. Vansinne. Paranoia. Vad är det egentligen som får mig att tänka på the Pixies i allt det här kaoset? Är det så jävla viktigt vem som har skrivit Helter Skelter förresten?

## KUNSTKRITIKK ANBEFALER

[fredag 16. november](#)

19:00 [Boklansering: Ina Blom, On The Style Site. Art, Sociality and Media Culture \(New Oslo York: Sternberg Press\)](#) på [Office for Contemporary Art Norway](#)

## [onsdag 21. november](#)

19:00 [Øystein Tømmerås](#) på [Galleri Haaken](#)

## [torsdag 29. november](#)

19:30 [Pecha Kucha Night Vol.4 - juleavslutning!](#) på [DogA](#)

## [torsdag 6. desember](#)

21:00 [Pastor Big Time](#) på [BLÅ](#)

## [onsdag 5. mars 2008](#)

18:00 [Teaterkompaniet "det Mögels" spiller - Kafé Plankton - i Oslo](#) på [Det Åpne Teater](#)

## FEEDS FRA KUNSTKRITIKK

 [Artikler](#)

 [Artikler m/ kommentarer](#)

 [Alle innlegg](#)

 [Alle innlegg m/ kommentarer](#)

Kunstkritikk.no er initiert og eies av Norsk kritikerlag

**3D: Olsson, Tommy (19.03.04), «Jag är ensam, förvirrad och rädd, jag fryser och gråtattackerna kommer med allt kortare intervaller», KUNSTKRITIKK.NO**

Tekst:	Teksttype
<p>1. <b>K UNSTKRITIKK.NO</b> Tirsdag 12. juni, 2007 Logg inn  <b>HJEM AKTUELT ARKIV SKRIBENTER OM KUNSKRITIKK.NO KONTAKT</b>  <b>LENKER</b>  <b>KUNSTKRITIKK ANBEFALER</b>            KUNSTKRITIKK.NO er initiert og eies av Norsk kritikerlag</p>	<p>Vignett øverst, dagens dato og innloggingsfelt for registrerte brukere. Menyspalte til venstre på siden, med søkeboks, og lenger ned linker til aktuelle utstillinger. Nederst på siden informasjon om KUNSTKRITIKK.NOs eiere. Flere av lenkene på menylinjen forsvinner når man skal skrive ut siden.</p>
2. 19.03.04.	publiseringsdato
3. <b>Jag är ensam, förvirrad och rädd, jag fryser och gråtattackerna kommer med allt kortare intervaller</b>	overskrift – fet font
4. Carnegie Art Award, Kunsternes Hus, Oslo □ 18 mars – 23 Mai, 2004	fakta
5. av <a href="#">Tommy Olsson</a>	byline, med hyperlink til siden med alle Tommy Olssons kritikker, og info om hans bakgrunn
6. [Bilde]	bilde av Carnegies logo
7. I Tommy Olssons anmeldelse av Carnegie Art Award møter vi ingen malerier. I stedet møter vi Tommy som en slags Francis Bacon på nattlig tokt mellom åpninger, prisutdelinger og mørke barer til han til slutt ender med å forsøke å ta seg ut gjennom garderobeskabet etter et sent nachspiel.	ingress – introduksjon til Olsson
8. «Det var Paul McCartney som skrev Helter Skelter!»	direkte tale
9. Pål Norheim spänner øgonen i mig med en blick som antyder att jag kan välja själv om jag har lust att säga emot honom; övertygelsen lyser med uppenbarelsens fulla styrka bakom glasögonen.	scene
10. Vi släppte tråden där sist vi sågs, för ungefär ett halvår sedan, med att jag insisterade långt in på småtimmarna på att John Lennon hade skrivit Helter Skelter.	ellipse
11. Ja, så till de grader att jag var beredd att gå ut och slåss om saken om det skulle vara nödvändigt.	scene
12. Det är ju i grunden fullkomligt logiskt. Paul McCartney kan bara inte ha skrivit den. «When I'm 64», till exempel, är mer vad man förknippar honom med.	Scene
13. Men problemet är så klart att Pål faktiskt har rätt, så jag har ingen lust att ta upp tråden igen.	Ellipse – NÅ
14. Jag hatar att ha fel. Särskilt när jag redan vet det på förhand. Men jag har NÄSTAN rätt i alla fall; John Lennon BORDE ha skrivit Helter Skelter.	inni Olssons hode
15. Men det är ju ingenting att sitta och hetsa upp sig över, egentligen.	Ellipse - NÅ
16. Pål är för övrigt något av en expert på Paul McCartney, långt över nerdgränsen och med full översikt; ingenting lämnas åt slumpen; att säga emot honom är bara dumt. Det tar för lång tid.	narrasjonen
17.[avsnitt] «Jag vet», svarar jag därför kort, och fortsätter med mitt idoga arbete med att driva hem två teser till Morten Strøksnes, som sitter på andra sidan.	scene, direkte tale
18. Dom lyder i korthet så här; a) Du är Nordens bästa skribent, Morten, och b) Det kom inget bra band efter the Pixies.	Fortellingen/narrasjonen
19. Morten börjar se besvårad ut, för jag har bara opprepat dom här teserna typ 40 ganger, mer och mer osäker på om jag verkligen kommuniserar.	Nå: scene
20. Så jag tar i från knäna en sista gång och gör det till en enda oemtsäglich tes; «Morten, du är bättre än the Pixies» försöker jag säga, men ur min mun kommer det bara ett tragiskt sludrande innan bordet på Lorry far upp och slår mig i ansiktet.	Scenen; nå
21.[avsnitt] Det har då gått cirka 10 timmar sedan jag slåntrade in på Kunsternes Hus med en tanke om att pallra mig därifrån så fort det bara var möjligt.	Ellipse. Tilbake i tid; ny scene



22. Ja, just det, men jag trodde faktiskt på det själv till att börja med.	Snakker direkte med implisert leser
23. Det var en i det närmaste perfekt vårdag där ute, och öppningen var trots allt klockan 17:00 – men jag är nu en gång för alla lite oberäknelig, även för mig själv – ja, i synnerhet för mig själv.	Fortellingen
24. [avsnitt] Det är inget speciellt uppsiktsväckande med att ett besök på Lorry følger som en konsekvens av en öppning på Kunsternes Hus.	Fortellingen
25. Det är rätt förutsägbart. Det mystiska är att jag både varit en sväng på Blå och en tur hem till Grønland emellan.	Narrasjonen
26. Uppriktigt sagt har jag ingen aning om hur eller varför jag egentligen är på Lorry. Jag förstår inte ens varför bordet smäller till mig och varför alla i min närhet börjar bli irriterade.	Presens – Lorry: nå
27. Så här efteråt framstår ju allt det här som rena självklarheter; Morten Strøksnes är ju Nordens bästa skribent, och the Pixies är faktiskt världens bästa band.	Ellipse. Narrasjonen.
28. Man kan fortsätta med att säga att Norge är ett dyrt land, efter Lördag kommer Söndag och en del av oss dricker på tok för mycket. Att påven har en lustig mössa. Eller för all del, att det var Paul McCartney som skrev Helter Skelter, Ingenting man egentligen behöver sitta och insistera på, med andra ord.	Narrasjonen
29. Men det gör jag alltså innan det svartnar helt, och med stor sannolikhet är jag skitjobbig. Inte bra, inte alls bra, nej	Blander et nå i historien og et nå i narraasjonen.
30. [avsnitt] Men alternativet är värre	Fortellingen
31. Vid ett par tillfällen under kvällen har jag drabbats av någon slags märkliga attacker; som en korsning mellan panikångest och Parkinsons sjukdom.	Prolepse..
32. Dessa attacker har utmärkts av en bottenlös ickeverbal förtvivlan och i huvudet har det rådit kompakt mørker. Tillfälligt avbrott. Kortslutning. Det kanske inte nödvändigtvis har med omständigheterna att göra, men vernisagevinet kommer väl till pass vid såna tillfällen.	Fortellingen
33. Det dröjer så klart inte länge innan jag börjar bli stor i käften och morrar hotfullt mot folk jag inte känner. Inte bra, nej.	Fortellingen
34. [avsnitt] Eftersom min invitation ger mig lov att ta med mig någon ägnar jag dagen åt att hitta passande sällskap. Jag lägger faktiskt ned löjligt mycket tid på det.	Ellipse.
35. Den första tanken är att släpa med mig någon från den delen av bekantskapskretsen som aldrig går på utställning, och bara undantagsvis rör sig så långt västerut som Kunsternes Hus, om dom överhuvudtaget tar sig ut från Cacadou.	Analepse
36. Absolut ingen svarar i telefon.	Dramatisk scene.
37. Antagligen har dom inte vaknat; jag har egentligen aldrig sett någon av dom i dagsljus när jag tänker efter.	Analepse
38. I stället bestämmer jag mig för att dra med mig en snygg brud.	Analepse
39. Jag skrockar gott åt denna listiga idé till att börja med; men ärligt talat; hur många kvinnor är snygga klockan 17:00? Innan man har druckit? Dessutom stöter jag på fler svårigheter; en jobbar, en är bortrest, minst två är på väg för att hämta barn på dagis – jag gitter inte ens ringa eftersom jag vet svaret på förhand. Den enda jag hör av mig till – via sms – sitter i en taxi med urinvägsinfektion på väg till legevakten för att få antibiotika.	Analepse
40. Det leder till en reflektion över hur fint och intrikat allt hänger ihop här i världen – jag avslutade nämligen nyss en antibiotikarunda själv för en liknande åkomma. Det började med en liten oansenlig hårsäck på pungen, alldeles i skarven mot ljumsken, som jag av någon anledning klämde lite på en morgon, och i loppet av ett par dagar var jag tvungen att stappla fram i joggingbyxor med testiklar som verkade väga hundra kilo och en illaluktande gröngul trögflytande sörja rinnande ur alla öppningar. Så kan det gå.	Fortellingen
41. [avsnitt] Det är inte utan att jag känner av det lite när jag strategiskt ställer mig i närheten av vinet och biter ihop för att ta mig igenom så mycket som tre tal och musikalisk underhållning innan utställningen öppnar. Men vinet fixar det värsta.	Ellipse.
42. «Det här är den finaste och bästa konsten» är det någon som säger.	Scene
43. Jaja, tänker jag – bitter och avundsjuk – och påven tycker antagligen att katolicismen är den allra finaste och bästa religionen, och själv är jag den allra bästa skribenten – nej, vänta ett tag, Morten Strøksnes är bättre.	Indre monolog
44. Det är då det svartnar för mig första gången.	Analepse
45. Det går över ganska fort, men leder till en osäkerhet som jag inte helt klarar att skaka av mig förrän jag är på Lorry och lever fan. Men då har jag sedan länge passerat anständighetens gräns och har upparbetat ett onödigt stort självförtroende.	Ny prolepse
46. [avsnitt]Carnegie Art Award har blivit större. Dubbelt så stort faktiskt. Första pris är en miljon svenska kronor.	Fortellingen

47. Jag skulle önska jag inte visste det.	Indre monolog
48. Allt jag ser, säger och gör under hela kvällen filtreras genom den vetskapen.	Deskriptiv om seg selv
49. En miljon kronor. För att ge en antydning om hur mycket pengar det faktiskt är kan jag nämna att jag måste skriva runt 400 såna här texter för att tjäna det, eller runt tusen A4. Problemet är såklart att det inte finns någon i helvete som vill ha 400 såna här texter. Jag tvivlar någonstans på att någon ens vill ha den här, eller om jag innerst inne har någon som helst lust att skriva den. Annars är tanken att lämna tusen A4 till KUNSTKRITIKK.NO och fakturera dom på en miljon spänn ganska lockande, men jag hinner inte; jag har en deadline här – med tonvikt på dead.	Indre monolog
50. Närmar mig i skrivande stund smärtgränsen och har i stort sett inte sovit sedan jag vaknade och inte alls var hemma, som jag först trodde, utan någon helt annanstans, varvid en komisk effekt uppstod när jag försökte gå ut genom en garderob.	Ellipse. Tillbaka till et nå i narrasjonen
51. [avsnitt] En miljon. Har tanken väl satt sig är det lögn att bortse från den. En etta och 6 nollor. Det är något obsceniskt med den summan. Tankarna går ögonblickligen till statliga lotterier och tv3-underhållning. Det är den sortens pengar som förändrar livet till folk. Hur förhåller man sig till det? Hur förhåller till exempel jag mig till det?	Indre monolog – enda mer tenkning om störrelsen på pengene
52. Där jag nu sitter i mörkret och försöker reda ut begreppen och vad som egentligen förde mig till Lorry?	Deskriptiv – om seg selv – i narrasjonen
53. Inte så bra, faktiskt.	Indre monolog
54. Pengar och pornografi har alltid satt min moral i konkurs, och jag är inte unik på den punkten; jag känner åtskilliga som skulle ge sin högra arm för betydligt mindre summor.	Deskriptiv - argumentativ
55. Men om det är kinkigt nu var det ändå helt omöjligt igår.	Indre monolog
56. [avsnitt] Långt innan det tredje talet är över har jag sålunda kollapsat fullständigt i frågan om vad jag egentligen ska tycka om det.	Ellipse.
57. Och då har ändå alla talare sympatiskt nog hållit sig kort.	Fortellingen
58. Det kanske är frågan om en knapp halvtimme.	Tidsangivelse
59. Det är väl bra att det finns en stor pris, tänker jag, där jag står och svajar; det finns väl ingen anledning till att vara så negativ? Förresten angår det mig ju inte; jag varken ger eller får dom pengarna, och har inga problem med att acceptera det som en del av mitt öde.	Indre monolog
60. Men den interna konflikten är ändå igång för fullt, jag kommer inte undan.	Fortellingen
61. Varför, säger den onda lilla inre rösten. Varför har det här priset blivit till? För att dom vill vara snälla? Är det inte i själva verket en kapitalistisk neokonservativ konspiration som ligger bakom, vars syfte är att premiera och framhålla icke-kontroversiella och oproblematiske konstnärskap? Som på liv och död ska geninföra 1800-talssalongen och hamra fast måleriet så hårt i väggen att det blir sittande i hundra år?	Indre monolog
62. Och på det viset håller det på, och även om jag inte direkt tror på något av det jag tänker så är det förödande på sikt. Börjar så smått inse att det var en dålig strategi att stå vid vinet; utgången hade varit lämpligare, tänker jag, eller toaletten. Eller var som helst, bara inte vid vinet.	Fortellingen
63. [avsnitt] Magne Furuholmen tar över efter Åsmund Thorkildsen.	Fortellingen
64. Trots att det gått undan ganska fort börjar det bli lite otåligt. Det är trångt och bökit. Men så är det plötsligt ganska behagligt att stå där. Solen skiner in genom fönstret. Furuholmen drar tre låtar.	Fortellingen
65. Till att börja med vrider han på en gammal radio inställd på mellanvåg, och det får mig att i flera sekunder – alltså innan jag ser den akustiska gitarren – tro att det ska bli noisemusic och powerfeedback för hela slanten; en tanke som verkar så orimlig, för att inte säga opassande, att den ögonblickligen gör mig på gott humör.	Fortellingen
66. I stället blir det väldigt akustiskt och sparsamt, en lätt touch av countryrock. Ljudet är bra, framförandet opretentiöst och helt ok; lagom laidback på ett sätt som går fint ihop med både situationen och solen utanför.	Fortellingen
67. Det är ett gott tillfälle för mig att försöka dämpa det som nu hotar att utveckla sig till en oöverskådlig väv av rena tvångstankar. Vid det här laget har jag t o m börjat lokalisera en del människor jag känner i trängseln.	Fortellingen
68. [avsnitt] Och så öppnar utställningen och alla ska upp för trappen.	Ellipse. Ny scene:
69. Av erfarenhet dröjer jag mig kvar nede en stund, tänder en rök, hämtar mer vin. Försöker få delarna att falla på plats. Det har visst redan hänt en incident. Någon har betett sig illa. Någon har varit barnslig. Och någon har aldrig tidigare setts på så dåligt humör. Det har gått mig helt förbi, upptagen av mina inre stridigheter som jag är.	Fortellingen
70. [avsnitt] Varför är jag så ambivalent? Och så aggressiv? Vad är egentligen problemet? Varför kan jag inte bara ta det för vad det är? Kanske för att jag faktiskt inte är helt säker på vad det är.	Indre monolog
71. En närmare titt på själva utställningen hjälper inte heller.	Fortellingen
72. Det är stort sett måleri det handlar om, måleri som handlar om måleri.	Fortellingen
73. Ett par videos, en del foto, som handlar om – javisst – måleri.	Fortellingen

74. Som större mönstring av Nordisk samtidskonst blir det faktiskt ganska smalt.	Fortellingen
75. Det är lite som att stå i en hip kaffebar på Grünerløkka där det uteslutande serveras cappuccino och inget annat.	Fortellingen
76. Här är det inte mycket politisk orientering, eller något genuint kontroversiellt, inte minsta antydning till subversiv verksamhet.	Fortellingen
77. Konspirationstanken får så klart näring och tar ny fart, givetvis, innan jag slår tillbaka den med det faktum att det faktiskt är en fullt kompetent jury som står bak. Så varför är det så... så beige? Det är som om alla färger får en extra ljusbrun ton av sammanhanget. Lite som...ja, cappuccino, faktiskt.	Indre monolog
78. [avsnitt] Inget ont om dom nominerade.	Fortellingen
79. Flera av dom utställda verken gör isolerat sett ett omedelbart sympatiskt intryck, och jag är absolut inte ute efter att skaffa mig fler fiender här. Å andra sidan är jag inte nödvändigtvis på jakt efter fler vänner heller.	Fortellingen
80. «Det är inte så många konstnärer som är inviterade till öppningen i år» är det någon som upplyser mig om.	Direkte tale
81. Åter blir det svart för mig.	Scene
82. «Dom har väl lärt sig vad det leder till» muttrar jag och går för att hålla upp mer vin.	Direkte tale – scene
83. En gammal tanke som alltid gör sig gällande i såna här sammanhang är frågan om inte konstvärlden är mer intressant än konsten. Om inte poängen med vernisager är att pimpla så mycket gratis vin man kan och ge fullständigt fan i vad som hänger på väggarna. Det är i grunden en ganska slapp halvpubertal hållning, och jag är på tok för gammal för att förfäktas såna infantila idéer.	Indre monolog
84. Ändå går det inte att komma ifrån att jag i ögonblicket förkroppsligar fenomenet. Patetisk och packad. Otillräcklig och ondskefull. Extremt självupptagen, till och med mitt förakt är ytterst förbehållet mig själv och ingen annan. Jag hatar mig själv och vill bara dö. I ett iskallt ögonblick känns det som om jag är den enda i lokalen som inte är miljonär och att alla kan se det på mig.	
85. [avsnitt] Så avbryts min nedåtgående spiral av att någon ska presentera mig för någon – social interaktivitet är en icke oväsentlig del av lyckade öppningar – och kommer snett ut på en gång när jag omnämns som videokonstnär, ja, rent ut av Norges bästa videokonstnär.	Ellipse. Ny scene
86. Det är väl kanske möjligt, med tanke på att jag bara sitter och skriver sånt här; det borde sannerligen fler videokonstnärer göra. Min hatkärlek till mediet är lika intensiv som alltid, men faktum är att jag inte har gjort en vettig video på tio år, och jag har slutat försöka. Det blir lite som att bli presenterad som Kerstins pojkvän, trots att man gjorde slut med Kerstin för flera år sedan.	Indre monolog plassert i narrasjonen
87. En medfödd oförmåga att tackla beröm gör sitt för att hetsa upp mig ytterligare.	Scene
88. «Det är ett dött medium» snörvlar jag fram och stjälper i mig vinet, «Jag är bara här i egenskap av kritiker!».	Direkte tale – selvironisk.
89. Antagligen gör det inte så väldigt gott intryck. Min charm har liksom försvunnit dom senaste timmarna. I allt väsentligt betar jag mig som en reptil. Det är uppenbart att min självkontroll är på väg att ge vika, så jag håller mig runt Terje en stund.	Indre monolog
90. Han är fullare än jag, något som ger mig en känsla av trygghet och kollegialt samförstånd.	Scene
91. Liksom i ett ljussken inser jag att prisen faktiskt är ganska viktig, även om kanske inte själva utställningen är det. Ett av problemen är just att den ger sig ut för att vara mer representativ än den är. Det blir lite som att påstå att Melodi Grand Prix utgörs av den allra bästa samtida popmusiken. Men än sen? Det är väl inget att bråka om? Och egentligen är det ju ganska trevligt här, en strålande buffet, gratis vin, anständiga människor.	Indre monolog
92. Men efter ljus kommer mörker; jag blir gradvis alltmer folkilsken.	Scene
93. «Hoppas du är jävligt nöjd med dig själv» fräser jag till en av dom nominerade och hytter med näven efter henne.	Direkte tale : en scene
94. Det är ett skämt, men allvaret lyser igenom. Det är helt tydligt att jag har ett problem; jag håller helt enkelt på att kuka ur totalt.	Scene
95.[avsnitt] Så jag drar hem.	Ellipse. Ny scene.
96. Det börjar ändå bli lite glest där inne; dom flesta har gått. Men först måste jag göra upp om en obetald öl. Det är inte det lättaste. Det är tvärtom ganska kompliserat.	Scene
97. Det hade varit mycket enklare att bara ge fan i det, men jag har parasiterat nog på situationen, jag måste trots allt orka leva med mig själv också.	Indre monolog
98. «Kan du säga åt din kompis där borta att han kommer och betalar också?» säger bartendern, uppenbart osäker på fler betalningar än min.	Direkte tale
99. Självklart borde jag svara «Javisst, det ska jag göra» och sen gå, men jag har nu en gång för alla begåvats med en närmast total oförmåga till att göra det lätt för mig, så jag säger att jag fan inte har några kompisar.	Indre refleksjon.
100. Efter en stunds förvirring från båda sidor inser jag att det måste vara Terje han menar, och	Scene

återigen borde jag säga att jag givetvis ska säga ifrån till honom, men istället säger jag som det är; Terje har gått, och förresten betalade jag hans sista öl också.	
101. «Då har du faktiskt tre obetalda öl här!» utbrister bartendern.	Direkte tale
102. «Jag tvivlar på det», säger jag, «Det var bara den sista jag inte betalade för».	Direkte tale i scenen
103. «Ja, du TROR det!» fräser han, med en anklagande blick som antyder att det faktiskt är mitt jobb att hålla reda på vem som dricker ölen som ingen orkar ta betalt för.	Direkte tale, indre monolog
104. Det svartnar helt för mig.	Dramatisk scene
105. Det är sekunder från att jag kastar mig efter halsen på honom för att säga vad jag egentligen tror.	Dramatisk scene
106. «Lugn och fin, lugn och fin» upprepar jag för mig själv, «Inte vara våldsam, inte vara elak i onödan, inte fråga honom om det är kul att jobba här. Lugn och fin, lugn och fin...».	Direkte tale – indre monolog Dramatisk scene
107. «Det ordnar sig säkert» säger jag och går, jag har ju trots allt fått min växel för längesen.	Direkte tale
109. Herregud.	Indre monolog
110.[avsnitt] Väl hemma drabbas jag momentant av rastlöshet, och går på Blå.	Ellipse
111. Där har Espen Stueland just mottagit De Norske Bokklubbers Lyrikpris.	Scene
112. Det är inte precis en miljon.	Indre monolog
113. Han måste faktiskt få prisen närmare 30 gånger för att komma upp i den summan.	Indre monolog
114. Det är samma dilemma som att skriva kritiker i Dostojevskij-format.	Indre monolog
115. Det låter sig bara inte göras. Dostojevskij fick förresten inte någon miljon heller. Om jag inte minns fel var det knappt han fick behålla livet.	Indre monolog
116. [avsnitt] Men nu får det vara nog med det här gnället om pengar; jag står inte ut med mig själv längre.	Indre monolog
117. Det är fint att det delas ut priser.	Indre monolog
118. Det ger lite spänning åt tillvaron, och det är en god grund till att gå ut och sammanstråla med alla dom där människorna man kanske inte skulle vilja ha hemma, men som man har ett helt ök utbyte av i det givna sammanhang som ramen av en utställning eller prisutdelning utgör.	Indre monolog
119. Sen får grönt vara en grundfärg och missunnelse en naturlig ofrånkomlig del av det inre landskapet, det kan inte hjälpas.	Indre monolog
120. Det är i vilket fall som helst enklare att slappna av på Blå.	På Blå: scene
121. Det är fatalt.	Scene
122. Ett bedrägligt lugn som lägger sig över mig innan det spårar ur helt.	Scene
123. Små, små glas med Gammeldansk som går i golvet.	Scene
124. Och så, plötsligt och oväntat; Lorry. Sinnesförvirring. Fanatism. Vansinne. Paranoia.	Analepse
125. Vad är det egentligen som får mig att tänka på the Pixies i allt det här kaoset?	Narrasjonen
126. Är det så jävla viktigt vem som har skrivit Helter Skelter förresten?	Narrasjonen

# I morgen åpner Høstutstillingen for 118. gang

# Lavmælt fra de yngre

## Høstutstillingen:

Asylpolitikk og mannskrise  
Høstutstillingen 2005,  
Kunstneres Hus.

Den offisielle utstillingen  
har blitt en alternativscene  
for de yngre.

Anmeldt av **Harald Flor**  
hfl@dagbladet.no

**UTSTILLING:** «SCREAM UNTIL YOU LIKE IT» står det i grelt gule bokstaver over hele fasaden på Kunstneres Hus. Slik hilser Yngvild Kingren Rollands verbalt/visuelle installasjon velkommen til årets Høstutstilling, som nesten utrolig nok er den 118. i rekka av denne en gang så opprørske manifestasjonen. Oppfordringen om å *skrike* ut sin reaksjon, vil nok neppe bli fulgt av det tusentallige publikum som forventes å fylle «Huset» den neste måneden. For selv om utstillingen – i likhet med premieren i 1882 – er dominert av de unge og yngre, så rommer også denne utgaven mer av lavmælt tiltale enn aggressive anrop.

I rene tall omfatter årets **mønstring 117 arbeider av 74 kunstnere, hvorav 40 er debutanter.**

Selv om det innsendte materialet på hele 3754 numre har vært gjennom en formidabel «slanking» fra juryens side, så forteller fortsatt antallet førstegangsutstillere om den betydning den offisielle Høstutstillingen har fått som en alternativ arena i kunststoffentligheten her til lands. Ambisjonen om å representere «et tverrsnitt» av det hjemlige kunstlandskapet har for lengst gått til

kunsthistorien. I dag er de yngre klart på det rene med at markedets og museenes utstillingsmekanismer bare vil bringe et fåtall fram under overlyset, og slik har den alderstegne institusjonen fått en ny funksjon.

## Dokumentarisk

Installasjonsmessige grep og en større markering i offentligheten med utstilte arbeider på Oslo S og i GlasMagasinet bidrar nok til å skape en større oppmerksomhet omkring Høstutstillingen. Likevel kan bare den vitaliserende injeksjonen fra ansporende og engasjerende arbeider i Kunstneres Hus holde mønstringen ved liv, og gjøre den til mer enn et årvisst ritual.

Dette sørger debutanten **Thomas A. Østbye** for med sin **hjerteskjærende video, «Drømme kan du gjøre seint»,** der den dokumentariske formen formidler et innblikk i norsk asylpolitikk som nettopp gjennom nøkternheten framtrer som et rystende skjebnedrama.

Pierre Lionel Matte bruker en kartografisk innfallsvinkel i sin grafiske og samtidspolitiske speiling av Sverige-Norge i fortsatt union. Matte ser et Stor-Sverige – og et svært redusert Norge – ut fra nabolandets integrasjon i EU. Men han definerer også Norges kolonimessige stilling med kartsymboler hentet fra Israels aktuelle annektering av palestinsk land. Monteringen i naboskap med Ole Roséns harselerende installasjon over det som ble våre nasjonale ambisjoner på polarområdene, er et godt grep fra ju-



**SKRIKENDE:** Yngvild Kingren Rollands grelle gule bokstaver ønsker velkommen til årets Høstutstilling.



**MASKULINE MONSTRE:** Eivind Blakers svære frise «What I wouldn't do for some action» bruker tegneseriefikur i monumentalt format. Alle foto: Harald Flor

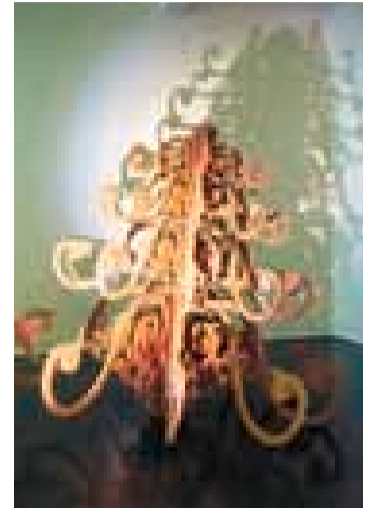
ryens side. Ellers er debutantduoen Jannicke Kristoffersen/Petrine Kjesrud Lillevolds installasjon «Lysekroner» – som skaper et formidabelt skyggespill – et markant innslag.

## Eksplorative

I videokunstnerne Camilla Eian Brønstad og Ivan Galuzins eksplorative iscenesettelser fins den kunsthistoriske forbindelsen bakover til den sveitsiske avan-

gardisten Jean Tinguely, men de har en mørkere samtidspreget klangbunn i terrorens globale territorium. De maskuline monstrene på Eivind Blakers enorme hundertrelieff hører tegneseriene til, men geberder seg med samme overmål av barokk selvbevissthet som hellenismens giganter.

**En frise over mannlighet i krise, men framstilt så over-skuddspreget at den gir større grunn til å glise enn å grine.**



**SKYGGESPILL:** Jannicke Kristoffersen/Petrine Kjesrud Lillevolds installasjon «Lysekroner» med paradoksal effekt.



**UNION:** Pierre Lionel Mattes «Final Statusmap» bruker kartografiske symboler som politisk kritikk.



17-22 January 2006

## Vil du delta i FILM FRA NORD?

FILM FRA NORD presenterer nye kort- og dokumentarfilmer fra nordområdene. Vi inviterer filmer hvor tema eller regissør har tilknytning til det nordlige Norge, Sverige, Finland, Russland eller Canada til å delta.

TROMSØPALMEN skal for femte gang deles ut til Beste Film, sammen med et stipend til regissøren på 5000 Euro.

Påmelding av filmer innen 01.10.2005

Påmeldingsskjema og retningslinjer finner du på [www.tiff.no](http://www.tiff.no)

#### 4A: Flor, Harald (09.09.05), «Lavmælt fra de yngre», Dagbladet

Tekst:	Teksttype
1.42 <b>KULTUR</b> FREDAG 9. SEPTEMBER 2005 <b>Dagbladet</b>	Vignett. Ellers dekker kritikken 2/3 av siden. Kjelleren er en annonse for Tromsø Internasjonal Filmfestival.
2. <b>I morgen åpner Høstutstillingen for 118. Gang</b>	Ingress i større og fetere font
3. <b>Lavmælt fra de yngre</b>	Overskrift i større og fetere font
4. <b>Høstutstillingen:</b> Asylpolitikk og mannskrise Høstutstillingen 2005, Kunstneres Hus.	Hva, hvor – delvis i fet font
5. Den offisielle utstillingen har blitt en alternativscene for de yngre.	Ingress/oppsummering
6. Anmeldt av <b>Harald Flor</b> hfl@dagbladet.no	Byline
7. <b>UTSTILLING:</b>	Vignett
8. «SCREAM UNTIL YOU LIKE IT» står det i grelt gule bokstaver over hele fasaden på Kunstneres Hus.	Brødtekst
9. Slik hilser Yngvild Kingren Rollands verbalt/visuelle installasjon velkommen til årets Høstutstilling, som nesten utrolig nok er den 118. i rekka av denne en gang så opprørske manifestasjonen.	Brødtekst
10. Oppfordringen om å skrike ut sin reaksjon, vil nok neppe bli fulgt av det tusentallige publikum som forventes å fylle «Huset» den neste måneden.	Brødtekst
11. For selv om utstillingen - i likhet med premieren i 1882 - er dominert av de unge og yngre, så rommer også denne utgaven mer av lavmælt tiltale enn aggressive anrop.	Brødtekst
12. <b>I rene tall omfatter årets mønstring 117 arbeider av 74 kunstnere, hvorav 40 er debutanter.</b>	Brødtekst i fet font
13. Selv om det innsendte materialet på hele 3754 numre har vært gjennom en formidabel «slanking» fra juryens side, så forteller fortsatt antallet førstegangsutstillere om den betydning den offisielle Høstutstillingen har fått som en alternativ arena i kunststoffentligheten her til lands.	Brødtekst
14. Ambisjonen om å representere «et tverr-snitt» av det hjemlige kunstlandskapet har for lengst gått til kunsthistorien.	Brødtekst
15. I dag er de yngre klart på det rene med at markedets og museenes utsilingsmekanismer bare vil bringe et fåtall fram under overlyset, og slik har den alderstegne institusjonen fått en ny funksjon.	Brødtekst
16. <b>Dokumentarisk</b>	Mellomtittel – fetere og større font
17. Installasjonsmessige grep og en større markering i offentligheten med utstilte arbeider på Oslo S og i GlasMagasinet bidrar nok til å skape en større oppmerksomhet omkring Høstutstillingen.	Brødtekst
18. Likevel kan bare den vitaliserende injeksjonen fra ansporende og engasjerende arbeider i Kunstneres Hus holde mønstringen ved liv, og gjøre den til mer enn et årvisst ritual.	Brødtekst
19. <b>Dette sørger debutanten Thomas A. Østbye for med sin hjerteskjærende video, «Drømme kan du gjøre seinere», der den dokumentariske formen formidler et innblikk i norsk asylpolitikk som nettopp gjennom nøkternheten framtrer som et rystende skjebnedrama.</b>	Brødtekst i fet font
20. Pierre Lionel Matte bruker en kartografisk innfallsvinkel i sin grafiske og samtidspolitiske speiling av Sverige-Norge i fortsatt union.	Brødtekst
21. Matte ser et Stor-Sverige - og et svært redusert Norge - ut fra nabolandets integrasjon i EU.	Brødtekst
22. Men han definerer også Norges kolonimessige stilling med kartsymboler hentet fra Israels aktuelle annektering av palestinsk land.	Brødtekst
23. Monteringen i naboskap med Ole Roséns harselerende installasjon over det som ble våre nasjonale ambisjoner på polarområdene, er et godt grep fra juryens side.	Brødtekst
24. Ellers er debutantduoen Jannicke Kristoffersen/Petrine Kjesrud Lillevolds installasjon	Brødtekst

«Lysekroner» - som skaper et formidabelt skyggespill - et markant innslag.	
25. <b>Eksplorative</b>	Mellomtittel i fet font, større font
26. I videokunstnerne Camilla Eian Brønstads og Ivan Galuzins eksplosive iscenesettelser fins den kunsthistoriske forbindelsen bakover til den sveitsiske avantgardisten Jean Tinguely, men de har en mørkere samtidspreget klangbunn i terrorens globale territorium.	Brødtekst
27. De maskuline monstrene på Eivind Blakers enorme huntonitt-relieff hører tegneseriene til, men geberder seg med samme overmål av barokk selvbevissthet som hellenismens giganter.	Brødtekst
28. <b>En frise over mannlighet i krise, men framstilt så overskuddspreget at den gir større grunn til å glise enn å grine.</b>	Brødtekst i fet font
29. <b>SKRIKENDE:</b> Yngvild Kingren Rollands grelle gule bokstaver ønsker velkommen til årets Høstutstilling.	Bildeteksttittel i fet font, og bildetekst
30. <b>MASKULINE MONSTRE:</b> Eivind Blakers svære frise «What I wouldn't do for some action» bruker tegneseriefigurer i monumentalt format. Alle foto: Harald Flor	Bildeteksttittel i fet font, og bildetekst, fotobyline.
31. <b>SKYGGESPILL:</b> Jannicke Kristoffersen/Petrine Kjesrud Lillevolds installasjon «Lyse-krone» med paradoksal effekt.	Bildeteksttittel i fet font, og bildetekst
32. <b>UNION:</b> Pierre Lionel Mattes «Final Statusmap» bruker karto-grafiske symboler som politisk kritikk.	Bildeteksttittel i fet font, og bildetekst

## KULTUR HJEMME

## Akustiske godbiter i vente



Tom Russell spiller i Oslo 8. september. ARKIVFOTO: TRYGVE INDRELIID

■ Tom Russell åpner konsertserien Akustisk Vinter – med en konsert viet Charles Bukowski, den amerikanske outsiderforfatteren som Russell kjente og har skrevet bok om. 8. september får han selskap av gitarist Andrew Harding på Christian Kwart i Oslo. Neste par ut er Steinar Albrigtsen og Jørn Hoel. De spiller i Oslo 22. september, og tilsvarende akustiske vinterkonserter i Drøbak 23. og Asker 24. september. Deretter følger blant andre Lillebjørn Nilsen (13. oktober), Solveig Sletthøjell (3. november) og Jack Vreeswijk – sønn av selveste Cornelius (10. november). Sistemann ut før jul blir Jan Eggum (8. desember). (NTB)

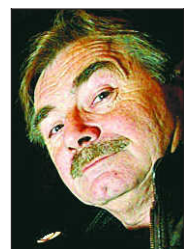
## Poesi-sti på Modum Bad

■ Langs en sti i skogen rundt Modum Bads Nervesanatorium er det hengt opp dikt av Kolbein Falkeid. Det er i år 100 år siden overlege Gordon Johnsen ble født, og 20 år siden Forskningsinstituttet ble etablert. Modum Bad markerer dette med et jubileumsseminar, og en egen poesi-sti: 10 stativer med dikt man kan rusle rundt å lese. Mellom postene kan man tenke over diktene og glede seg over naturen.

## HVORDAN GÅR DET?

## Advarsel: Dødelig intervju

Dette er ikke nifst, men livsfarlig. Knivdrap. Giftmord. Åndemaning. Djevel-messer. Drukning i dunkle natt-tjern. Med andre, skjeldende ord:



«Kriminalisje» Nils Nordberg er tilbake!

I morgen har Radio-teaterets lørdagskrim sesongpremiere! Og bare stemmen til «kriminalisje» – i telefonrøret – frembringer lystige gys. – Huttetu, Nils Nordberg. Dette intervjuet ender vel med økehugg i nakken? – Neida, det pleier å gå bra. Radio er et veldig egnet medium for krim og spenning. Lyden virker følelsesmessig på deg, akkurat som musikk. Jeg møter av og til lyttere som sier at serier jeg har instruert, satte uslettelig spor i sjelen. Når du bare hører lyden av en hals-hugging, vet du jo ikke om det

virkelig skjer.

– Nei, dessverre. Hvilke grullheter venter i morgen?

– Vi starter med en premiere: Mesterdetektiven Knut Gribb er tilbake, i fire nye episoder. Den første heter «Gulleits forbannelse», og er skrevet av Thor Edvin Dahl.

– Dog ingen grunn til å forbanne lyttortalene?

– Tvert imot. Spenningshørespillene våre har i snitt 350 000 lyttere hver helg. I tillegg kommer alle som hører på sendingene i P2 og Barnetimen. Vi er Norges desidert største teater.

– CD-utgivelsene slår også an?

– I forbløffende grad. Bare Dickie Dick Dickens er solgt i nesten 40 000 eksemplarer.

– For lytterne å ta morgendagens grøss: anbefaler du valium eller rødvin?

– Siden Knut Gribb er tilbake: Hva med en god portvin? Eller en ekte pølter?

STURLE SCHOLZ NÆRØ

## KULTUR UTE

## Gamle krimhelter holder koken



Peter Haber spiller Martin Beck.

■ I høst starter svenskene innspillingen av åtte nye filmer om politietterforskeren Martin Beck, stadig spunnet over bøkene det svenske forfatterparet Sjöwall & Wahlöö skapte i 1965–75. Peter Haber og Michael Persbrandt skal igjen spille hovedrollene som Beck og Gunnvall Larsson, mens Kjell Sundvall og Harald Hamrell deler på regisørjobben. To av filmene skal lages for kino, hvorav den første «Beck – skarpt låge», skal være premiereklær i Sverige til våren.

## Trolig tidlig Rubens funnet i Tyskland

■ Kunsthistorikere har funnet det de tror er et tidlig verk av den flamske mesteren Peter Paul Rubens. «Nedtagelsen fra Korset» ble oppdaget i en privat samling i Tyskland, skrev den belgiske avisen Knack onsdag. Ifølge avisen ble bildet funnet hos en privatperson i Tyskland. Det hadde vært sterkt svartet av sot fra levende lys, men den tyske samleren hadde fått det forsvarlig renset av kyndige fagfolk.

Bildet med bibelsk motiv blir fra i dag av stilt ut i den norditalienske byen Mantova, der Rubens bodde og arbeidet tidlig på 1600-tallet. (NTB)



Marit Anna Evanger bidrar med den todeltede billedserien «Kautokeino hotell», og fremstiller blant annet en underligg spennning mellom hotellets sangerinne og den ensomme, kalde og avvisende vinterviddens utenfor.

ALLE FOTO: CARL MARTIN NORDBY

# Høst i ro og brak

## KUNST

## Høstutstillingen 2005

## Kunstnernes Hus

Veldisponert presentasjon av norsk samtidskunst med vekt på det dekorative, spektakulære og håndverksmessig velgjorte.

Det er kraft i debutant Camilla Eian Brønstad's bruk av dynamitt i fredfylte naturomgivelser. I en serie lydlose eksplosjoner går trær, stoler og frukt i luften så jord og vann spruter. Videoverket «Mute» danner et bilde på det som Høstutstillingen ikke er, men som den ærverdige institusjonen i norsk kunstliv nok ønsker å være: kunstnerisk sprengkraft.

Årets høstutstilling er ryddig og oversiktlig. Spor av kuratorisk vilje viser seg i en velanrettet presentasjon, samt i en viss vektlegging av det dekorative og velgjorte, eksempelvis flere innslag av nitid malt løvverk.

Finnmarksvidda. Høstutstillingen har for lengst skapt tradisjon for å vise spektakulær og opplevelsesorientert kunst – det man legger merke til i mylderet. Lavmælte verker utgjør en slags motkultur, som Marit Anne Evangers fotografi «Kautokeino hotell 2». En elegant sangerinne vender seg mot vindusutsiktens kalde og avvisende vintervidde – slik romantikkens maler Caspar David Friedrichs små ryggvendte skikkelser betrakter storslåtte landskap. Fotografiet uttrykker et underlig samspill mellom det sublimt og det dekadente, der vidden får rollen som sjelens klangbunn.

«Kairo», Anita Tjemslands serie av raderinger, lar fugleperspektiv alludere snikskytterperspektiv i enkle byfremstillinger.

Fleipen om samtidskunst forteller at alt mulig kan forveksles med kunst. Debutant True Solvang Vevatne har tatt konsekvensen av dette, og i forbar-

ten kan man lett forveksle hennes verk med et infoskilt.

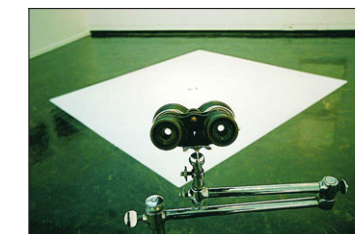
Kunstakademiet. Årets utstilling rommer også arbeider på Glasmagasinet og Oslo S, og demonstrerer et ønske om å løfte kunsten ut av de institusjonaliserte utstillingsrom. En slik utvidelse til tross:

Den 123-årige Høstutstillingens grunnleggende prinsipper om fri innsendelsesrett og kunstnerjuryering, er uendret. Men antallet aktive kunstnere er mangedoblet siden starten, og i tillegg er apparatet rundt blitt adskillig større – skreddersydd for medie- og opplevelses-samfunnet.

Arne Nøsts forsvar av Kunstakademiet er et bidrag som vil bli stående. Lederen for Norske Billedkunstnere benytter anledningen til å ta opp en sak som vil ramme norsk kunstliv og dermed også Høstutstillingen: «På vegne av norske samtidskunstnere krever vi at styret ved Kunsthogskolen i Oslo end-



Debutant Anita Leirvik Hofgaard har gitt sine skulpturelle fremstillinger av et par damesko og en dameveske tittelen «Jernkvinnen». Andre arbeider av kunstneren er utstilt i Glasmagasinet.



Kunst i sikte.

## HØSTUTSTILLINGEN

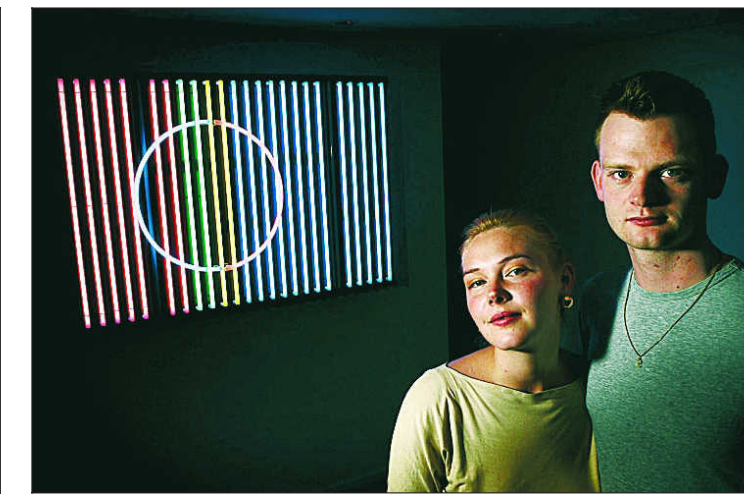
Statens Kunstutstilling arrangeres for 118. gang, fra 10. september til 9. oktober i Kunstnernes Hus.

117 verker av 74 kunstnere stilles ut, derav 40 debutanter.

3754 verker av 1701 kunstnere ble innsendt. Økning fra i fjor (3410 verker, 1459 kunstnere)

Første utstilling i 1882. Arrangert hvert år siden, unntatt under annen verdenskrig

Kjente bilder utstilt: «Hardt læ» av Chr. Krohg (1882), «En bondebegravelse» av Erik Werenskiöld (1885), «Det syke barn» av Edvard Munch (1886)



Kjersti Andvig og Lars Laumann er fornøyd med sameflaget som er produsert på Tysklands største skiltfabrikk. Verket er til salgs for 150 000 kroner. Flagget er bare en del av prosjektet Casino Karasjok.

## Las Vegas i Karasjok

De stiller på Høstutstillingen med sameflaget i neon. Flagget er bare deler av prosjektet, der de to kunstnerne foreslår at Karasjok blir et norsk Las Vegas.

KAJA KORSVOLD OLAV HASSELKNIPPE (foto)

Det har fått en fremtredende plass på Høstutstillingen som åpner i morgen, kunstverket til Kjersti Andvig og Lars Laumann. Kunstverket er det samiske flagget laget i blinkende neon. Skiltet er laget på Tysklands største skiltfabrikk med støtte fra det norske firmaet «Iforkant». Tittelen «Det samiske flagget i neon – Casino Karasjok», røper bare litt av prosjektet. For de to kunstnerne mener det alvorlig. De jobber med ideen om en spilleby på vidda, der neonlysene får blinke i lange vinternetter og gambling er tillatt.

– Vi er opptatt av tanken på et neonlandskap midt på vidda. Las Vegas ble anlagt midt i en ørken. Vi stjeler fra den amerikanske kasinokulturen, og har valgt det vi liker best. Vi har referanser til det visuelle og til indianereservat. Det mest suksessfulle kasinoet i verden, «Foxwoods», ligger i et indianereservat, sier Kjersti Andvig.

– Hva er estetisk med Las Vegas?

– Det er verdens vakreste by: Gambling og neon. De har fantastiske bygninger som lokker deg inn. Du finner aldri veien ut. De enorme arealene er designet som labyrinter. Du skal virkelig ikke finne veien ut, sier Lars Laumann.

kaja.korsvold@aftenposten.no

## KJERSTI ANDVIG (27)

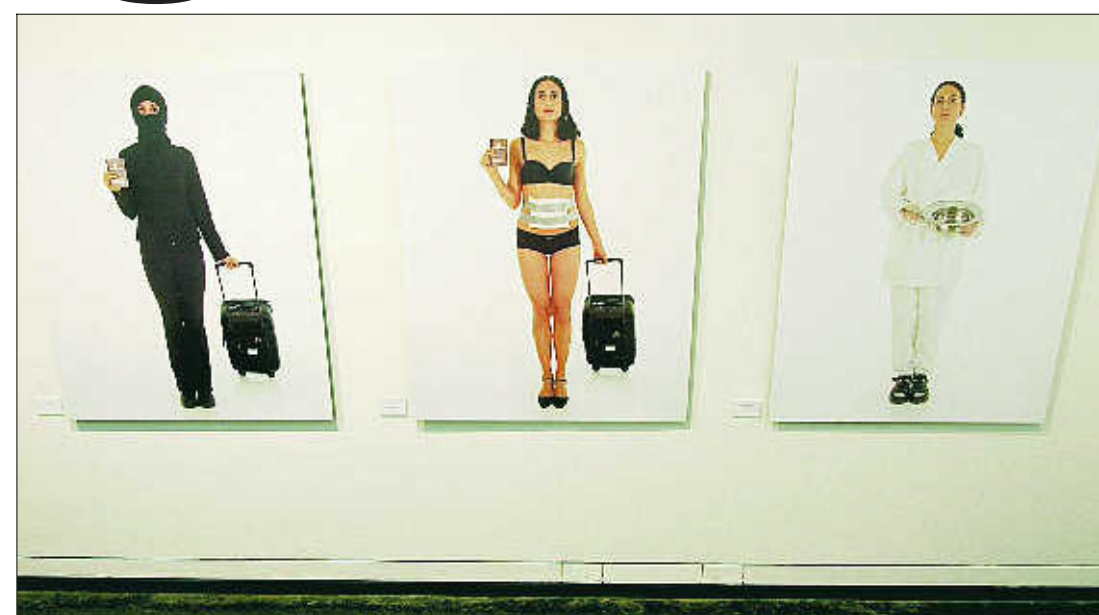
Født i Oslo, oppvokst i Svolvær. Statens kunstakademi, ferdig utdannet i 2003.

Har blant annet deltatt på Lofoten internasjonale kunstfestival med en fem og en halv meter høy legoskulptur av se selv, i gul lego. Deltok på Vinterfestuka i Narvik. Og har laget et prosjekt på norske næringslivstopper.

## LARS LAUMANN (29)

Fra Brønnøysund. Utdannet fra Statens kunstakademi i 2001.

Deltok med prosjektet Casino Karasjok på vinterfestuka i Narvik i år. Redaktør for boken «Nesten», en antologi med unge norske forfattere og billedkunstnere, utgitt på Aschehoug i fjor. Boken vant Grafiprisen for årets vakreste bok.



Fra debutant Yamile Calderons fotoserie «Perception of the image» danner en tematisering av bildets status i det tilspente forholdet mellom trussel og sikkerhet.

rer sitt vedtak om å slå Statens Kunstakademi sammen med Statens håndverks- og kunstindustriskole.»

Artikkelen minner om at Høstutstillingen også har vært en kunstpolitisk arena. NBK har tradisjon for å kjempe for

tapte saker, men denne saken kan kanskje vinnes.

LOTTE SANDBERG



#### 4B: Sandberg, Lotte (09.09.05), «Høst i ro og brak», Aftenposten

Tekst:	Teksttype
1. <b>6 KULTUR</b> Tips oss <a href="mailto:kultur@aftenposten.no">kultur@aftenposten.no</a> FREDAG 9. SEPTEMBER 2005 Aftenposten Aftenposten FREDAG 9. SEPTEMBER KULTUR 7	Vignetter over to sider. Dobbeltsiden er delt i tre vertikale deler. Ytterst til venstre er det tre notiser om kommende kulturarr. (musikk (NTB), poesi, radioteater) og to nyhetsnotiser om TV-krimserier og et nytt Rubens-maleri (NTB). På høyre side er det et intervju med to samiske kunstnere som stiller ut på Høstutstillingen, inkl. Faktabokser om hver av dem.
2. Marit Anna Evanger bidrar med den todelte billedserien «Kautokeino hotell», og fremstiller blant annet en underlig spenning mellom hotellets sangerinne og den ensomme, kalde og avvisende vintervidden utenfor. ALLE FOTO: CARL MARTIN NORDBY	bildetekst i fet font, med fotobyline. Nordby er fotograf i Aftenposten.
3. Debutant Anita Leirvik Hofgaard har gitt sine skulpturelle fremstillinger av et par damesko og en dameveske tittelen «Jernkvinnen». Andre arbeider av kunstneren er utstilt i Glasmagasinet.	bildetekst i fet font
4. Kunst i sikte.	bildetekst i fet font
5. HØSTUTSTILLINGEN	vignett
6. Statens Kunstutstilling arrangeres for 118. gang, fra 10. september til 9. oktober i Kunstnernes Hus. <b>117 verker</b> av 74 kunstnere stilles ut, derav 40 debutanter. <b>3754 verker</b> av 1701 kunstnere ble innsendt. Økning fra i fjor (3410 verker, 1459 kunstnere) <b>Første utstilling</b> i 1882. Arrangert hvert år siden, unntatt under annen verdenskrig <b>Kjente</b> bilder utstilt: «Hardt læ» av Chr. Krohg (1882), «En bondebegravelse» av Erik Werenskiold (1885), «Det syke barn» av Edvard Munch (1886)	faktaboks med delvis fet font
7. Fra debutant Yamile Calderons fotoserie «Perception of the image» danner en tematisering av bildets status i det tilspente forholdet mellom trussel og sikkerhet.	bildetekst i fet font
8. Høst i ro og brak	overskrift i større og fetere font
9. KUNST	vignett
10. Høstutstillingen 2005 <i>Kunstnernes Hus</i>	fakta: fet font, og kursiv
11. Veldisponert presentasjon av norsk samtidskunst med vekt på det dekorative, spektakulære og håndverksmessig velgjorte.	ingress/oppsummering, deskriptiv og tildels dømmende/vurderende
12. Det er kraft i debutant Camilla Eian Brønstads bruk av dynamitt i fredfylte naturomgivelser.	brødtekst
13. I en serie lydløse eksplosjoner går trær, stoler og frukt i luften så jord og vann spruter.	brødtekst
14. Videoverket «Mute» danner et bilde på det som Høstutstillingen ikke er, men som den ærverdige institusjonen i norsk kunstliv nok ønsker å være: kunstnerisk sprengkraft.	brødtekst
15. Årets høstutstilling er ryddig og oversiktlig.	brødtekst
16. Spor av kuratorisk vilje viser seg i en velanrettet presentasjon, samt i en viss vektlegging av det dekorative og velgjorte, eksempelvis flere innslag av nitid malt løvverk.	brødtekst
17. Finnmarksvidda.	mellomtittel i fet font
18. Høstutstillingen har for lengst skapt tradisjon for å vise spektakulær og opplevelsesorientert kunst - det man legger merke til i mylderet.	brødtekst
19. Lavmælte verker utgjør en slags motkultur, som Marit Anne Evangers fotografi «Kautokeino hotell 2».	brødtekst

20. En elegant sangerinne vender seg mot vindusutsiktens kalde og avvisende vintervidde - slik romantikkens maler Caspar David Friedrichs små ryggvendte skikkelser betrakter storslåtte landskap.	brødtekst
21. Fotografiet uttrykker et underlig samspill mellom det sublime og det dekadente, der vidden får rollen som sjelens klangbunn.	brødtekst
22. «Kairo», Anita Tjemslands serie av raderinger, lar fugleperspektiv alludere snikskytterperspektiv i enkle byfremstillinger.	brødtekst
23. Fleipen om samtidskunst forteller at alt mulig kan forveksles med kunst.	brødtekst
24. Debutant True Solvang Vevatne har tatt konsekvensen av dette, og i forbifarten kan man lett forveksle hennes verk med et infoskilt.	brødtekst
<b>25. Kunstakademiet.</b>	mellomtittel – fet font
26. Årets utstilling rommer også arbeider på Glasmagasinet og Oslo S, og demonstrerer et ønske om å løfte kunsten ut av de institusjonaliserte utstillingsrom.	brødtekst
27. En slik utvidelse til tross: Den 123-årige Høstutstillingens grunnleggende prinsipper om fri innsendelsesrett og kunstnerjuryering, er uendret.	brødtekst
28. Men antallet aktive kunstnere er mangedoblet siden starten, og i tillegg er apparatet rundt blitt adskillig større – skreddersydd for medie- og opplevelsessamfunnet.	brødtekst
29. Arne Nøsts forsvar av Kunstakademiet er et bidrag som vil bli stående.	brødtekst
30. Lederen for Norske Billedkunstnere benytter anledningen til å ta opp en sak som vil ramme norsk kunsthøgskole og dermed også Høstutstillingen: «På vegne av norske samtidskunstnere krever vi at styret ved Kunsthøgskolen i Oslo endrer sitt vedtak om å slå Statens Kunstakademi sammen med Statens håndverks- og kunstindustriskole.»	brødtekst
31. Artikkelen minner om at Høstutstillingen også har vært en kunstpolitisk arena.	brødtekst
32. NBK har tradisjon for å kjempe for tapte saker, men denne saken kan kanskje vinnes.	brødtekst
<b>33. LOTTE SANDBERG</b>	byline/signatur. Fet font

Arkeologer i sving på Utstein Kloster har funnet en fint oppmurt brønn under gulvet i middelalderruinen like ved selve klosteret. Kanskje var det her abbeden hentet vann til sine gjester?

## Brønn funnet i Utstein-ruin

Eldri Espedal Storhaug | tekst  
Fredrik Refvem | foto

**UTSTEIN KLOSTER:** Den tydelige brønnen er riktig fin, sirkelrund som den er. Like ved er det avdekket et firkantet rom som kan ha vært den opprinnelige brønnen. Den kan ha blitt ødelagt da veggen fikk en knekk, noe som fortsatt viser. Det kan være årsaken til at det ble laget en ny brønn like ved og vekk fra veggen.

– Kanskje er ikke brønnen eldre enn fra 1800-tallet, men vi vet ikke. Først må vi få gravd ut hele brønnen, sier Jørg Eirik Waula, direktør for stiftelsen Utstein Kloster. Han drømmer om å finne noen keramikkskår som kan dateres tilbake til middelalderen. Foreløpig er det under utgravningen ikke funnet noe som kan dateres lengre tilbake enn til 1500-tallet.

Waula liker å tenke seg at brønnen hørte til i gjestehuset som var plassert i porten utenfor klosteret. Hit kom pilegrimer og andre reisende som ikke slapp inn i selve klosteret. De fikk kost og losji i gjestehuset der kanskje også abbeden bodde. Det var praktisk å kunne hente vann i en brønn inne i selve huset. Oftest var det å hente vann i store mengder forbundet med mye strev. Fra brønnen ser det ut til å gå et avløp til veggen, men her blokkeres det av en stor stein.

Kanskje ble den nye brønnen laget i forbindelse med at Christopher Garmann overtok kloster-eiendommen i 1750. Han sto for store

ombyggingen og satte i stand mye av det gamle.

### Ukjent

– Var det en overraskelse å finne denne brønnen?

– Via tidligere gårdsarbeidere har vi hørt at det skulle være en brønn i dette huset som fram til 1930 ble brukt som grisehus på Schanchegården. Men vi visste ingenting om hvor denne brønnen eventuelt skulle være, svarer Waula.

I middelalderruinen er det også avdekket en tretønne og et firkantet rom nedgravd i kjelleren. – Er det fortidens kjøleskap? undres Waula. Han tror ikke det kan være eldre enn fra 1700-1800-tallet, men det er morsomt likevel.

De arkeologiske undersøkelsene gjøres i forkant av en planlagt utbygging av på toppen av middelalderruinen. Louis Kloster har tegnet rene signalbygget med plass til kurs og seminarer, et bygg som kan avlaste selve klosteret med hensyn til slitasje.

– Det er i det blå når vi kan komme i gang med disse planene. Problemet er pengene. Det er tungt å få inn flere millioner kroner i sponsormidler, og fra Kulturminnefondet var det intet å hente. Men uansett var vi nødt til drenere grunnen i disse ruinene. Her har det vært fullt av vann som har gitt fuktskader til veggene. Til våren håper vi å få drenert også på utsiden. Samtidig får vi sjekket om det finnes noe mer interessant utenfor murene, sier Jørg Eirik Waula.

eldri.storhaug@aftenbladet.no



**SIRKELFORMET:** Etter en ukes arkeologisk utgraving i middelalderruinen ved Utstein Kloster er det avdekket en sirkelformet brønn. Like ved ser det ut til å ha vært en firkantet brønn. Kanskje måtte den flyttes på grunn av at veggen ga etter? undres direktør Jørg Eirik Waula.

## Hvordan være Kulturkirke?

**KULTURKIRKE:** Valestrand kulturkirke er stedet for konferansen «Kunsten å være kirke» 13. og 14. september. Konferansen i Valestrand kan gi viktige innspill til den diskusjonen Kirkemøtet skal ha i november om kirkens kunstmelding. Kirkerådet er med som arrangør disse dagene.

Konferanseprogrammet tar utgangspunkt i ulike rammer for «Kunsten å være kirke», blant annet kunstmeldingen, kirkerommet og økonomi. Med som innledere er Erling Pettersen, direktør i Kirkerådet, Einar Solbu, direktør for Rikskonsertene, Gunnar Danbolt, professor i kunsthistorie ved Universitetet i Bergen, Frank Grimstad, direktør i Kirkens Arbeidsgiverorganisasjon, Gunnar Jess, redaktør i Norsk kirkemusikk, og Synnøve Heggem, sokneprest med doktorgrad på Grundtvig-salmer.

Det er også avsatt tid til lokale utfordringer og «ide-torg».

## Vil ikke tømme pungen på Jarre

**LUNKEN:** – Hvis Jean Michel Jarre vil gjøre noe her under Stavanger 2008, må han skaffe storparten av pengene selv, sier direktør Mary Miller. Aftenbladet brakte nylig nyheten om at den franske elektronikakomponisten Jean Michel Jarre har kontaktet Stavanger 2008 med ønske om å skape en lyd-, lys- og laserforestilling spesielt for kulturhovedstadsåret.

– Vi har ingenting imot å fortsette dialogen med Jarre, sier Mary Miller. Samtidig er hun klar på han ikke vil bruke opp 2008-årets budsjett på et gigantisk Jarre-show.

– Snart er fristen ute for å sende inn programforslag til Stavanger 2008. Vi står foran svært tøffe diskusjoner om hvilke prosjekter som skal få en andel av potten. Vi ser etter unike prosjekter som hører inn under mottoet «Open port». Da må vi bruke pengene svært klokt.

– Forlanger Jarre svar nå? – Jeg fikk en mail fra ham i går morges, men han presser oss ikke på noen måte. Vi må bare si at dersom han vil gjøre noe her, må det være noe unikt for ham selv som kunstner, og han må skaffe det meste av pengene selv.

kristin.aalen@aftenbladet.no

## Beskylder John Lennon for vold

**LONDON:** John Lennons første kone Cynthia sier det tidligere Beatles-medlem hadde et voldsomt temperament, og at han slo henne en gang fordi han var sjalu. Cynthia møtte John sent på 50-tallet i Liverpool, hvor de begge var kunststudenter. I 1962 ble de gift og fikk sønnen Julian sammen, før de skilte seg i 1968. I Cynthia Lennons nye bok «John» beskriver hun eks-mannens mindre fredelige egenskaper.

– Jeg kunne tåle utbrudene hans, sjalusien og hans eietrang, men ikke volden, skriver hun i boka.

Episoden hun viser til utspant seg etter at hun hadde danset med et annet, tidlig Beatles-medlem, Stuart Sutcliffe. John skal ha fulgt etter henne på do og dro til henne i ansiktet. Siden tok det tre måneder før han unnskyldte seg og ba henne ut igjen.

– Etter det var han fortsatt verbalt aggressiv, men aldri fysisk voldelig igjen, skriver hun.

(NTB)

## En kultivert innkapsling

Trond Borgen | tekst

### UTSTILLING

Kunstneres Hus, Oslo:  
Høstutstillingen.  
T.o.m. 9. okt.

Årets utgave av Høstutstillingen er nydelig, tydelig og prydelig, og den ser nøy på sin egen navle

**OSLO:** 3754 juryerte verk er komprimert ned til 117 utstilte arbeider av 74 kunstnere, hvorav 40 er debutanter.

– Dette er ikke bare Høstutstillingen i nakne tall, det forteller oss også at denne gamle, tradisjonelle utstillingen fortsatt representerer en viktig visningsmulighet for de unge og uetablerte. Slik har det vært lenge, og det ser ikke ut til at dette ærverdige forum har mistet sin tiltrekningskraft for dem som vil inn i den etablerte kunstinstitusjonen.

Hovedinntrykket i år er at utstillingen er lite samfunnsrelatert – kun et fåtall verk involverer seg direkte i politisk betente saker eller viser noe brennende samfunnsengasjement. De som faktisk gjør det, er Thomas A. Østbye i videoen «Drømme kan du gjøre senere», som viser en irakisk kunders forsøk på å få oppholdstillatelse i Norge, mens myndighetene bare gir ham en kald skulder; og Pierre Lionel Matte, som bruker et kart til å visualisere styrkeforholdet mellom Israel og Palestina ved å overføre det til et tilsvarende forhold mellom Sverige og Norge – med Sverige som okkupant av sentrale deler av Norge.

Også Kjersti G. Andvig og Lars Laumann interesserer seg for nasjonal identitet: De viser det samiske flagget som blinkende lyskilt og kaller det «Det samiske flagget i neon – Casino Karasjok» – og antyder at Karasjok bør bygges ut til å bli Finnmarks Las Vegas. Kanskje en slik løsning kunne skape et økonomisk grunnlag for en egen samestat?

### Enhetlig

Ellers konsentrerer de antatte kunstverkene seg i stor grad om rent kunstneriske problemer og løsninger, med stor vekt på formale og materialmessige løsninger.

Her er en rekke fine arbeider. Juryen har plukket ut kunst som kultivert kapsler seg inn i seg selv og sin egen verden. Det er til dels ganske lekkert, slik vi for eksempel ser det i samspillet mellom håndverksmessige kvaliteter og visuelt uttrykk i Arne Rygvolds objekter i tre og lakk, og i Edith Lundebrekkes serie med relief-



**MARKANT:** Mari Røysamb har laget et av Høstutstillingens mest markante innslag, skriver anmelderen.

fer laget av malte trespiler, kalt «Moaré», som elegant imiterer moarétekstilens glitrende striper, men altså her som objekt og ikke silketøy.

Elegante er også de lodne raderingsstripen i Anita Tjemslands byscener, mens Njål Lunde vakker men upersonlig foretar et enkelt surrealistisk grep i sin kombinasjon av kvinnehode og skogslandskap – for å nevne et par av de få kunstnerne fra Rogaland.

Og slik fylles nærmest hele Høstutstillingen i år av kunst som studerer sin egen navle inngående; her er intet kreativt kaos, kakofonisk rabalder eller kalkulert provokasjon. Hele utstillingen framstår som velpleid hygge. Den er lekkert montert, på en måte som framhever det enkelte arbeides estetiske kvalitet og noen ganger det estetiske samspillet mellom ulike verk.

Det publikum får i år er en helhetlig utstillingsopplevelse, og det kan være en god kvalitet. Men dette går på bekostning av en større motstand – det er som om denne utstillingen nesten hele tiden stryker publikum med hårene – sjelden mot. Temperaturen blir dermed nokså lav, og pulsen like-dan: I år kan du trygt gå gjennom hele utstillingen med hvilepuls. Jeg savner nok en større brodd og en aldri så liten (eller stor) knyttneve rett i fleisen; men juryen har tydeligvis ikke

ønsket å skape en slik mønstring denne gang.

Årets største svakhet ligger i visningsformen for videoarbeidene: I en stor sal må du sitte deg gjennom én times nonstop program, i håp om at enkelte høydepunkt skal dukke opp. Dem er det imidlertid få av (å, den som hadde en hurtigspoleknapp!): I tillegg til Østbyes kurder-video er det bare Ida Lorentze Vik video «Vormestrand AS» som engasjerer meg her inne i mørket. Den har både en interessant historisk å fortelle, og den er elegant klippet og redigert. Det er en dokumentarisk video som hever seg over det trivielle.

Ett videoarbeid skiller seg ut, i sin svært elegante, sofistikerte bruk av tekniske og kunstneriske virkemidler, og det vises for seg selv, som et bilde på veggen: Bård Ask debuterer sterkt med en mangedelt videoskjerm hvor vi ser noen gutter og menn som nesten urørlig, men svært konsentrert står og venter – de blir en slags fotografiske portretter – inntil de etter noen minutter bryter ut i fierstemat barokksang. Det er et av de verkene en vil huske lenge fra denne utstillingen, og nok et bidrag til den kultiverte elegansen som er så dominerende i år.

### Utenfor

I år har Høstutstillingen også fått enkelte nedslag ute i byen. Ingrid Toogood Hovland fra Stavanger får bruke et av GlasMagasinets utstillingsvinduer, og der viser hun et av sine tredimensjonale «Scenerier» av den typen hun stiller ut på Hå for tiden. Problemet er at vindusrommet ikke har tilstrekkelig dybde – det som skulle skape en romillusjon forblir en nokså flat dekorasjon. Det er synd, for her kunne Toogood Hovlands kunst ha fungert ganske godt, etter-som den er plassert i en sammenheng som problematiserer forholdet mellom realisme og illusjon i enhver butikkvindu-dekorasjon.

Over hele fasaden i Kunstneres Hus har Yngvild Kingren Rolland plassert sitt kunstverk, skrevet i store bokstaver: «SCREAM UNTIL YOU LIKE IT». Flertydig trekker hun her inn alt fra Munchs stjalne maleri til publikums mulige reaksjon på Høstutstillingen.

Men i år finnes der ingen provokasjon å skrike av; stemmebåndene kan man i stedet spare til den dannede, kultiverte samtalen om all den vakre og solide kunsten som akkurat nå finnes inne i bygningen. Ikke banebrytende, ikke nedbrytende, snarere oppbyggelig, som om samtidskunstens viktigste funksjon er fortrøstningen og gleden.

## Amerikansk, lokalt, politisk og veldedig

Elskere av americana, og de er det mange av her i distriktet, loves en heftig konsertopplevelse når amerikanske Beth Hart er tilbake i Stavanger torsdag kveld.

Kine Hult og Elisabeth Bie | tekst

### ROCKEUKEN

**TØFF SANGER:** Som sanger er Beth Hart sammenliknet både med avdøde Janis Joplin og den unge soulsangeren Joss Stone.

Med sin vibratostemme er hun også kalt en kryssning mellom Buffy St. Marie og den unge Alanis Morissette. Konsertene hennes på denne turneen er en blanding av det vare og akustiske, der Beth Hart sitter alene ved pianoet eller bare akkompagneres av gitarist Jon Nichols, til det røffe og eksplosive.

Beth Hart opptrådte også i Stavanger under årets Bylarm.

Hjemme i USA appellerer Beth Hart både til unge og gamle, kvinner og menn. Her hjemme tv-annonseres for tiden hennes siste album, «Leave the light on». Albumet fikk tidligere i år terningkast fire av Aftenbladets anmelder Geir Flatøe. «Bluesrockeren fra Los Angeles angriper sangene med en tøffhet du nesten skal tilbake til Janis Joplin for å finne maken til, og sangene bringer tankene hen på fortapelse og et svakt håp om frelse» skrev han.

Her er andre konserter:

**TIRSDAG:** Stavanger Viseklubb på Sting kl. 20.00: Arne Hovda og Erik Røe spiller. Rolf Gjerdal og Astrid Kloster Særvoll kommer også.

**TORSDAG:** Folken kl. 20.30: Beth Hart. Amerikaner med sterk stemme. Musikken beveger seg i områdene mellom rock, soul og gospel. Spilte sist i Stavanger under årets Bylarm. Oppvarmere er norske The Hardluck Blues Band.

Checkpoint Charlie klokken 20.00: Doktor Kosmos. Svenske sosialister med en god porsjon galskap og humor. Festlig musikk som sjarmerte Stavanger i senk ved forrige besøk. Dette er dermed en ønskeroppreise for alle som har opplevd de svært morsomme og underholdende svenskene før. Skeiv, skranglete, fengende og (litt) politisk pop på sitt aller beste. Gruppen slapp tidligere i år det glimrende dobbeltalbumet «Ett enkelt svar».

**FREDAG:** Tribute klokken 21.30 Det norske svartmetallbandet Tsjuder har holdt det gående i over ti år. Som live-band er



**HEFTIG:** Det blir heftig når amerikanske Beth Hart slår til med konsert i Stavanger torsdag.

de rutinerne, og stilskire, og mange spår dem en framtid i sjangerens elitetivisjon. Lokale Infensus varmer opp.

**LØRDAG:** Checkpoint Charlie kl. 21: Veldedighetskonsert med Melody Marshalls, Borderline Case og Six Eyes Lost. Inntektene fra denne konserten går til barnehjemmet Victory Childreshome i Namibia. Initiativtakerne er fem studenter ved barnevernslinjen på Høgskolen i Oslo. Alle de tre bandene har lokal tilknytning. Melody Marshall er tidligere utropt av Aftenbladet til noe av det mest interessante av det nye på Stavangers rockscene, mens Six Eyes Lost kan høres på Petres Urørt-sider.

Checkpoint Charlie klokken 22: Sir Plus. Stavangerbandet gjorde et godt og avslappet inntrykk da de spilte på Pulpit Rock-festivalen. Musikken deres beveger seg mellom visepop og folkpop.

Tribute klokken 21.30: Slippfest for lokale Svartmalt. Her blir det også oppvarmingsband, men hvem det blir er i skrivende stund ikke avklart.

■ **LAVRANS-SATSING:** Trøndelag Teaters hovedsatsing denne høsten er trilogen om Kristin Lavransdatter. Det er første gang alle bøkene i Sigrid Undsets romantrilogi gjøres om til en helafstens forestilling, og region er ved Bentein Baardson. Stykket får premiere 15. september, og to skuespillere bekler rollen som Kristin. Den yngre utgaven spilles av Tone Mostrøm mens den eldre spilles av Mona Jacobsen.

(NTB)

#### 4C: Borgen, Trond (13.09.05), «En kultivert innkapsling», Stavanger Aftenblad

Tekst:	Teksttype
1. Stavanger Aftenblad Tirsdag 13. September 2005 <b>kultur</b> kulturredaktør: Sven Egil mdal Leder: Tarald Aano Sentralbord: 01515 Telefaks 51 89 30 05 <a href="mailto:kultur@aftenbladet.no">kultur@aftenbladet.no</a> [annonse for elektronikkfirma]	Vignett øverst på siden. Ellers er siden avdelt med en vertikal stripe til høyre med to notiser fra lokalt kulturliv og én notis om John Lennon (NTB). Øverst på siden er det en nyhetsartikkel om nytt arkeologisk funn på Utstein Kloster. Til venstre for Borgens kritikk er en forhåndsomtale av en konsert under vignetten <b>ROCKEUKEN</b> .
2. En kultivert innkapsling	overskrift, fet font
3. Trond Borgen tekst	byline
4. <b>UTSTILLING</b>	vignett
5. <b>Kunstnerne Hus, Oslo:</b> Høstutstillingen. T.o.m. 9. Okt.	fakta - delvis fet font
6. <b>Årets utgave av Høstutstillingen er nydelig, tydelig og prydelig, og den ser nøye på sin egen navle</b>	ingress/oppsummering
7. <b>OSLO:</b>	lokalisering
8. 3754 juryerte verk er komprimert ned til 117 utstilte arbeider av 74 kunstnere, hvorav 40 er debutanter.	brødtekst
9. Dette er ikke bare Høstutstillingen i nakne tall; det forteller oss også at denne gamle, tradisjonelle utstillingen fortsatt representerer en viktig visningsmulighet for de unge og uetablerte.	brødtekst
10. Slik har det vært lenge, og det ser ikke ut til at dette ærverdige forum har mistet sin tiltrekningskraft for dem som vil inn i den etablerte kunstinstusjonen.	brødtekst
11. Hovedinntrykket i år er at utstillingen er lite samfunnsrelatert – kun et fåtall verk involverer seg direkte i politisk betente saker eller viser noe brennende samfunnsengasjement.	brødtekst
12. De som faktisk gjør det, er Thomas A. Østbye i videoen «Drømme kan du gjøre senere», som viser en irakisk kurders forsøk på å få oppholdstillatelse i Norge, mens myndighetene bare gir ham en kald skulder; og Pierre Lionel Matte, som bruker et kart til å visualisere styrkeforholdet mellom Israel og Palestina ved å overføre det til et tilsvarende forhold mellom Sverige og Norge – med Sverige som okkupant av sentrale deler av Norge.	brødtekst
13. Også Kjersti G. Andvig og Lars Laumann interesserer seg for nasjonal identitet: De viser det samiske flagget som blinkende lysskilt og kaller det «Det samiske flagget i neon – Casino Karasjok» - og antyder at Karasjok bør bygges ut til å bli Finnmarks Las Vegas.	brødtekst
14. Kanskje en slik løsning kunne skape et økonomisk grunnlag for en egen samestat?	brødtekst
15. Mari Røysamb gir oss en tvetydig humanistisk metafor med sine tre enmannstelt som er reist i loddrett stilling og som både antyder et spill mellom mannlige og kvinnelige kjønnsattributter og et skall, et skjul som dels antyder burkaen, dels et mer allmennmenneskelig vern mot ytre farer.	brødtekst
16. Dette er et av Høstutstillingens mest markante innslag.	brødtekst
17. <b>Enhetlig</b>	mellomtittel i fetere, og større font
18. Ellers konsentrerer de antatte kunstverkene seg i stor grad om rent kunstneriske problemer og løsninger, med stor vekt på formale og materialmessige løsninger.	brødtekst
19. Her er en rekke finslige arbeider; juryen har plukket ut kunst som kultivert kapsler seg inn i seg selv og sin egen verden.	brødtekst
20. Det er til dels ganske lekkert, slik vi f.eks. ser det i samspillet mellom håndverksmessige kvaliteter og visuelt uttrykk i Arne Rygvolds objekter i tre og lakk, og i Edith Lundebrekkes serie med relieffer laget av malte trespiler, kalt «Moaré», som elegant imiterer	brødtekst

moarétekstilenes glitrende striper, men altså her som objekt og ikke silketøy.	
21. Elegante er også de lodne raderingsstripene i Anita Tjemslands byscener, mens Njål Lunde vakkert men upersonlig foretar et enkelt surrealistisk grep i sin kombinasjon av kvinnehode og skogslandskap – for å nevne et par av de få kunstnerne fra Rogaland.	brødtekst
22. Og slik fylles nærmest hele Høstutstillingen i år av kunst som studerer sin egen navle inngående; her er intet kreativt kaos, kakofonisk rabalder eller kakulert provokasjon.	brødtekst
23. Hele utstillingen framstår som velleiet hygge.	brødtekst
24. Den er lekkert montert, på en måte som framhever det enkelte arbeids estetiske kvaliteter og noen ganger det estetiske samspillet mellom ulike verk.	brødtekst
25. Det publikum får i år er en helhetlig utstillingsopplevelse, og det kan være en god kvalitet.	brødtekst
26. Men dette går på bekostning av en større motstand – det er som om denne utstillingen nesten hele tiden stryker publikum med hårene – sjelden mot.	brødtekst
27. Temperaturen blir dermed nokså lav, og pulsen likedan: I år kan du trygt gå gjennom hele utstillingen med hvilepuls.	brødtekst
28. Jeg savner nok en større brodd og en aldri så liten (eller stor) knyttneve rett i fleisen; men juryen har tydeligvis ikke ønsket å skape en slik mønstring denne gang.	brødtekst
29. Årets største svakhet ligger i visningsformen for videoarbeidene: I en stor sal må du sitte deg gjennom én times non-stop program, i håp om at enkelte høydepunkt skal dukke opp.	brødtekst
30. Dem er det imidlertid få av (å, den som hadde en hurtigspoleknapp!): I tillegg til Østbyes kurder-video er det bare Ida Lorentze Vik video «Vormestrand AS» som engasjerer meg her inne i mørket.	brødtekst
31. Den har både en interessant historie å fortelle, og den er elegant klippet og redigert.	brødtekst
32. Det er en dokumentarisk video som hever seg over det trivielle.	brødtekst
33. Ett videoarbeid skiller seg ut, i sin svært elegante, sofistikerte bruk av tekniske og kunstneriske virkemidler, og det vises for seg selv, som et bilde på veggen: Bård Ask debutterer sterkt med en mangedelt videoskjerm hvor vi ser noen gutter og menn som nesten urørlig, men svært konsentrert står og venter – de blir en slags fotografiske portretter – inntil de etter noen minutter bryter ut i flerstemt barokksang.	brødtekst
34. Det er et av de verkene en vil huske lenge fra denne utstillingen, og nok et bidrag til den kultiverte elegansen som er så dominerende i år.	brødtekst
35. Utenfor	mellomtittel – fet font
36. I år har Høstutstillingen også fått enkelte nedslag ute i byen.	brødtekst
37. 46 Ingrid Toogood Hovland fra Stavanger får bruke et av GlasMagasinets utstillingsvinduer, og der viser hun et av sine tredimensjonale «Scenerier» av den typen hun stiller ut på Hå for tiden.	brødtekst
38. Problemet er at vindusrommet ikke har tilstrekkelig dybde – det som skulle skape en romillusjon forblir en nokså flat dekorasjon.	brødtekst
39. Det er synd, for her kunne Toogood Hovlands kunst ha fungert ganske godt, ettersom den er plassert i en sammenheng som problematiserer forholdet mellom realisme og illusjon i enhver butikkvindu-dekorasjon.	brødtekst
40. Over hele fasaden i Kunsternes Hus har Yngvild Kingren Rolland plassert sitt kunstverk, skrevet i store bokstaver: «SCREAM UNTIL YOU LIKE IT».	brødtekst
41. Flertydig trekker hun her inn alt fra Munchs stjalne maleri til publikums mulige reaksjon på Høstutstillingen.	brødtekst
42. Men i år finnes der ingen provokasjon å skrike av; stemmebåndene kan man i stedet spare til den dannede, kultiverte samtalen om all den vakre og solide kunsten som akkurat nå finnes inne i bygningen.	brødtekst
43. Ikke banebrytende, ikke nedbrytende, snarere oppbyggelig, som om samtidskunstens viktigste funksjon er fortrøstningen og gleden.	brødtekst
44. <b>MARKANT:</b> Mari Røysamb har laget et av Høstutstillingens mest markante innslag, skriver anmelderen.	bildeteksttittel i fet font og store bokstaver, og bildetekst der Borgen siteres.