

# **Fornuft, følelser og flerstemmighet**

Kunstkritikk som arena for brytning mellom sakprosanormer  
og kunstnerisk praksis

Ida Skjelderup

Masteravhandling i Retorikk og språklig kommunikasjon



Institutt for lingvistiske og nordiske studier

UNIVERSITETET I OSLO

Høsten 2013

## Forord og takksigelser

Arbeidet med denne teksten har gitt meg personlige erfaringer med det som noen ganger litt stivt kalles dannelse. Jeg har gått veien fra ikke å ha noen – i hvert fall særlig godt formulert – bevissthet om skillene mellom det naturlige og menneskeskapte, til å avfeie nærmest alle biologiske forklaringer på forskjeller mellom mennesker – mens jeg i dag kjedelig nok har landet på den konklusjonen at det nok dreier seg om et tilfelle av litt av begge deler.

Komiker og samfunnsdebattant Harald Eia har fått en (muligens overdrevet) viktig rolle som opposent gjennom arbeidet mitt, selv om han ikke har fått vite om det, og heller ikke i særlig grad er skrevet inn i selve teksten: Han var en tenkt motstemme da jeg ble kjent med (og begeistret omfavnet) teorier der «virkeligheten» blir sett som språklige konstruksjoner, og mot slutten av arbeidet som motivator gjennom sin oppfordring til å forvare Bourdieus teorier mot Jon Elsters innvendinger. Jeg er nok av dem som har kjent på kroppen at Bourdieus begreper har noe for seg: Lite kjennskap til koder i høykulturelle sfærer har vært en nyttig forklaringsmodell når det har vært vanskelig å håndtere sosiale utfordringer knyttet til universitetetmiljøet, og ikke minst samtidskunstfeltet.

Når jeg allikevel valgte dette feltet som studieobjekt, var det nok fordi jeg først ønsket å finne ut hvorfor det var så lite viktig for formidlere av billedkunst å skrive tekster som folk – eller jeg – kunne forstå. Etter hvert så jeg at jeg måtte arbeide hardt for å sette meg inn i feltet – og jeg forstod bedre og bedre hvorfor veilederen min stilte spørsmål om hvor ofte jeg gikk på utstillinger da jeg første gang la frem prosjektskissen min for ham. (Det må nevnes at spørsmålet neppe ble stilt for å for å skremme meg fra prosjektet). Det var først mot slutten av arbeidet at jeg igjen begynte å tenke at valget av analysemateriale ikke hadde vært så dumt likevel; slik jeg ser det nå, er det produksjon av mening som har vært mysteriet jeg har forsøkt å finne ut av gjennom arbeidet med oppgaven – og det har vært fint å kunne undersøke dette fenomenet fra begge sider av virkeligheten.

Jeg hadde ikke klart å fullføre denne reisen – eller ferdigstillelsen avhandlingen min – hadde jeg ikke hatt så mye god støtte rundt meg. Kjæreste Patrick Monclair har vist stor forståelse for hva slags rolle prosjektet har spilt i livet mitt og mottatt budskap om utsettelse med glede i stedet for innvendinger om de økonomiske følgene. Jeg vil også takke veiledningsvikar Jan Svennevig for svært nyttige innspill i begynnelsen av prosjektet. Lillesøster Siri Skjelderup har vist stor interesse for de problemstillingene jeg har jobbet med, og etter hvert blitt en opposent som i stor grad har vært med på å forme prosjektet.

Og sist, og aller, aller mest vil jeg takke Johan Tønnesson som har vært min veileder (og lifecoach?) gjennom den modningsprosessen det har vært å fullføre et arbeide av et såpass kvantitativt stort og for meg ambisiøst format. På en måte som går langt utenfor grensene for det man skulle kunne forvente av en veileder, har han klart å gi meg akkurat den kombinasjonen av varsom kritikk og oppmuntring jeg har trengt for å komme i havn med prosjektet.

# Innhold

1.0 Innledning .....	6
2.0 Teoridel.....	10
2.1 Kritikerens, leserens og konteksten .....	10
2.2 Intensjonalitet .....	11
2.3 Doxabegrepet .....	14
2.4 Habermas' diskursetikk.....	16
2.5 Flerstemmighet .....	17
2.6 Lotmans kultursemiotikk.....	19
2.7 Polyfoni vs. homofoni hos Bakhtin.....	22
2.8 Dialog- og demokratiforståelse.....	23
3.0 Fremgangsmåte.....	26
3.1 Materiale.....	26
3.2 Oppgavens fortolkningspraksis.....	27
3.3 Forskningsetiske valg .....	28
4.0 Analyse av Øivind Storm Bjerkes «Elegant saltomortale».....	30
4.1 Analysens tolkningstrinn .....	31
4.2 Tolkning av utstillingen .....	44
4.3 Fremstilling av feltet og Faldbakkens posisjon .....	46
4.4 Kunstsyn .....	47
4.5 Formidlingssyn .....	48
4.6 Konsensusorientert frigjøring gjennom dannelse .....	49
5.0 Analyse av Erlend Hammers «Faldbakkens dekorative draging» .....	50
5.1 Analysens tolkningstrinn .....	51
5.2 Tolkning av utstillingen .....	65
5.3 Utviklingen i kunstnerskapet og trusselen mot kunsten.....	67

<b>5.4 Kunstsyn .....</b>	<b>68</b>
<b>5.5 Formidlingssyn .....</b>	<b>69</b>
<b>5.6 Ekskludering i kunstens navn .....</b>	<b>70</b>
<b>6.0 Analyse av Tommy Olssons «Devisjonalisert og avabstrahert» .....</b>	<b>72</b>
<b>6.1 Analysens tolkningstrinn .....</b>	<b>72</b>
<b>6.2 Tolkning av utstillingen .....</b>	<b>83</b>
<b>6.3 Kunstsyn .....</b>	<b>85</b>
<b>6.5 Dannelse som aksept for forskjellighet.....</b>	<b>88</b>
<b>7.0 Avslutningskapittel .....</b>	<b>89</b>
<b>7.1 Så hva er god kunstformidling? .....</b>	<b>92</b>
<b>Litteraturliste .....</b>	<b>97</b>
<b>Vedlegg.....</b>	<b>99</b>

## 1.0 Innledning

29. mars 2012 åpnet utstillingen *Portrait Portrait of of a a Generation Generation* i gallerilokalene som tilhører Office for Contemporary Art, en institusjon hvis viktigste formål er å bringe norsk kunst inn på den internasjonale kunstscenen – noe mange mener de har lykkes godt med. Utstillingen var signert Matias Faldbakken, en av Norges tre høyest vurderte kunstnere av feltets egne deltagere, (Solhjell og Øien, 2012). Det var altså en stor begivenhet for norsk kunstelite, og utstillingen fikk gode kritikker av alle de riksdekkende dagsavisene. Både OCA og Faldbakken har krasse kritikere, som mener denne typen arrangementer kun tjener til å holde i gang et system som ikke tjener noen andre enn de som er en del av det. Slik jeg oppfatter utstillingen, dreier det seg om å kommunisere noen kunstteoretisk funderte ideer knyttet til dikotomiene mellom materialitet og konsept, det skulpturelle og det minimalistiske, destruktive og nyskapende. Måten han har gjort dette på, er å forhandle frem avtaler med ulike institusjoner for å få lov til å montere skulpturer laget av Gustav Vigeland og Arnold Haukland opp ned i gallerilokalet og fylle dem opp med vodka. Hva Faldbakken vil si oss fremgår altså ikke entydig av utstillingen; den har så å si tatt opp i seg motargumentene ved å legge til rette for generering av en uendelig meningsskaping.

Hvordan man skal fortolke slike kunstneriske ytringer, og ikke minst hvordan man skal ytre seg om dem i offentligheten, diskuteres stadig både innenfor og utenfor kunstfeltet. I sakprosateorien har det vært vanlig å stille opp som ideal at tekster skal inkludere mange ulike lesere og at man skal mene det man sier – altså begge deler stikk i strid med de normene Faldbakken retter seg etter. Så hvordan skal man som kritiker kunne formidle det mangfoldige meningspotensialet den legger opp til, og samtidig forholde seg til idealene knyttet til sakprosaen og ytringer i det offentlige rom?

Dreining vekk fra den materialbaserte kunsten og de tradisjonelle kvalitetskriteriene knyttet til godt håndverk og formalestetikk mot en form for fortolkning der meningen graves frem ved hjelp av teoretiske verktøy, og vurderinger som ikke tar stilling til kunstens iboende egenskaper, har ført til en kunstformidling- og kritikk som krever høy grad av bakgrunnskunnskap hos leseren. Spørsmålet om hvorvidt det er kunstformidlerens oppgave å forsøke å tette kunnskapsgapet mellom verkene og publikummere som ikke er en del av feltet, behandles som sagt ulikt av de forskjellige aktørene – ofte avhengig av i hvilken grad dannelse ses som legitimt mål for kunsten – og hva slags syn på dannelse man legger til grunn. Motstand mot å definere kunsten som dannelsesmiddel som skal sette oss i stand til å delta i den offentlige deliberative samtalen begrunnes med at det med et slikt mål ikke lenger er mulig å skille mellom den gode og den dårlige kunsten – kritisk potensial vil veie tyngre

enn *mangfoldskriteriet*, et verks evne til å romme meningsmangfold. Argumentet er at kunsten ikke kan legitimeres med begrunnelser hentet fra andre områder enn sitt eget – da vil det ikke lenger være snakk om kunst.

Dannelsesbegrepet har for mange, spesielt i den kritiske kunstens verden, vært assosiert med en patriarkisme og en nedlatende holdning overfor betrakteren. Det har vært viktig at den betraktende skal tillegges like stor definisjonsmakt i møte med verket som kunstneren eller visningsinstitusjon. Jeg mener likevel at det er viktig å legge til rette for at folk skal kunne forstå innholdet i språket som snakkes i selve kunsten og i formidlingen av den. På den måten settes nye mennesker i stand til å bli kompetente betrakere, som kan ta med seg sine erfaringer inn i kunstsamtalen. På den andre siden behøver vi også et språk som i mindre grad legger vekt på å informere om begrepenes innhold, der det er opp til mottageren selv å fylle uttrykkene med mening. Et slikt språk skaper mulighet for kritisk virksomhet og kunnskapsutvikling i større grad enn det informasjonsoverførende. Innlemmer vi også denne språkfunksjonen i dannelsesbegrepet, kan vi snakke om en kritisk dannelse som kommer både individet og kulturen til gode. Vi trenger altså det som kalles avantgardekunst for å drive oss fremover – men også den forklarende formidlingen for å gjøre den tilgjengelig for nye betrakere.

I kunstfeltet har det vært vanlig å kalle dette en diskusjon om i hvilken grad vi bør anlegge et autonomiestetisk eller relasjonestetisk perspektiv på kunsten. Striden står om i hvorvidt det er relasjonene eller kunsten selv som konstituerer feltet; om objektet for analyse og vurdering er selve kunsten eller dens relasjonelle implikasjoner. Den etablerte kunstteoretikeren Hal Foster er blant dem som mener kunstfeltet er på vei inn i en post-kritisk tilstand; at redselen for relativisme og karikering av postmodernistiske ideer har ført oss inn i en post-kritisk tilstand der kritikk av moderne subjektforståelse og representasjonskritikk blir sett som avleggs. Kunstkritiker Trond Haugen skisserer et liknende skille i kulturoffentligheten her hjemme – mellom dem som tviholder på den «høye kunstens» konvensjoner og tradisjoner, og som insisterer på at det vesentlige i møte mellom verk og publikum er av privat karakter» og dem som «forventer både tradisjonelle verdier og popkulturell underholdning under samme tak, og som viser liten vilje til å erkjenne at det skulle finnes en essensiell forskjell mellom høyt og lavt på kulturfeltet», (Haugen i Knapskog og Larsen, 2011:224). Han reflekterer videre over hvordan man som kunstkritiker i den distanserte sfæren oppfatter sin oppgave som å plassere verket i en teoretisk sammenheng eller «injisere mening gjennom referanser og sammenligninger», mens det i virkeligheten er slik at «kritikerens konklusjoner som regel er gitt på forhånd av kunstverdenens egen stille

overenskomst», (s. 216). Susan Sontag, en av de mest kjente skribentene fra New Yorks intellektuelle elite på sekstitallet, beskrev i essayet «Mot fortolkning» sitt syn på en teoretisk tilgang til fortolkningsoppgaven:

Ingen av oss kan noensinne gjenvinne uskyldstilstanden før all teori, da kunsten ikke hadde noe behov for å rettferdiggjøre seg selv, da man ikke trengte å spørre om hva et kunstverk sa fordi man visste hva det *gjorde*. Fra nå av og til bevissthetens undergang slipper vi ikke unna oppgaven med å forsvare kunsten.

Sontag, 2011:168

Jeg forstår henne slik at den teoretiserte tilgangen til kunsten og den avstanden mellom verk og betrakter som kunsten krever i dag (som på sekstitallet), gjør at all fortolkning fremstår som forsvar av kunstens legitimitet – et evig søk etter grunner til at kunsten fortsatt har en funksjon. Kritikerene må derfor ikke fortolke innholdet, men «opløse betraktninger over innholdet i betraktninger over formen», (s.176). Man skal som kunstfortolker strekke seg mot den konkrete, sanselige opplevelsen man får ved første møte med verket, og undersøke hva formen gjør – heller enn hva innholdet sier. Sontag har riktignok, ifølge litteraturkritiker Kaja Schjerven Mollerin, i senere tid tatt til orde for en mer moralsk orientert tilgang til kunst, der idealer fra andre områder har fått større plass, (s.140).

Jacques Rancière taler for at dannelsen (jf. definisjonen over) skal være det som legitimerer kunsten, og mener estetikken alltid vil være politisk ved å handle om «inndeling og fordeling av det sanselige», (Ranciere, 2012:11). Han er opptatt av hvordan de mulige kategoriene vi har å sanse gjennom, skaper visse betingelser for i hvilken retning utviklingen går. Kunsten spiller for Rancière en avgjørende rolle når det gjelder å åpne for nye måter å kategorisere virkeligheten på. Samtidig påpeker han viktigheten av å innlemme nye mennesker i kulturen, slik at disse bringer med seg nye måter å kategorisere som i større grad kommer dem til gode.

I denne avhandlingen skal jeg undersøke hvordan de tre kritikerne har valgt å imøtegå utfordringen ved å formilde og vurdere en utstilling som i stor grad vender seg vekk fra den typiske kulturpublikummer – og i tillegg oppsluker all motstand ved ikke å peke i noen bestemt retning. Jeg undersøker sammenhengen mellom kunstsynet deres og den formidlingsstrategien de velger, og stiller spørsmål om i hvilken grad de lar normer fra sakprosafeltet få betydning. Til slutt vil jeg vurdere om formidlingen deres er forenelig med sakprosaens idealer, eller om den kan utfordre disse idealene på noen måte – og samtidig se på hvordan sakprosa-teorien kan bidra med innsikter som kan gi kunstfeltet noen nye perspektiver på dannelsen.



I den teoretiske delen av oppgaven vil jeg gjøre rede for det perspektivet jeg har valgt å kalle sakprosateoretisk, og som er den kommunikasjonsforståelsen jeg støtter meg til. Teoridelen er på mange måter et forsøk på å sammenstille de ulike dannelsessynene jeg redegjorde for over; ved å integrere den informasjonsoverførende og den mer assosiative måten å tenke om språket vårt på – og i tillegg ta innover meg hvordan språket kan benyttes både strategisk til fordel for én gruppe og som middel for å utvikle kunnskap til det beste for fellesskapet.

## 2.0 Teoridel

I innledningen gav jeg en meget kort introduksjon til noen rådende kontroverser om hva som skal være kunstens oppgave, og hvordan man skal drive fortolkning og vurdering. Jeg stilte disse opp mot verdier fra det jeg kalte sakprosateorien – uten å gi noen utfyllende forklaring på hva jeg legger i begrepet. For å kunne svare på spørsmålene om hvilke formidlingsstrategier anmelderne benytter i møte med kunstfeltets utfordringer, må jeg først gjøre rede for hva som ligger til grunn for mitt perspektiv på kommunikasjon – som jeg i denne avhandlingen også til en viss grad tilskriver sakprosateorien. I teoridelen vil jeg posisjonere meg i forhold til det jeg oppfatter som de viktigste problemstillingene innen dette fagmiljøet.

### 2.1 Kritiker, leseren og konteksten

Det kan virke underlig å stille spørsmål om hvem som 'eier rettighetene' til budskapet i en kunstanmeldelse – selvsagt er det kritikeren som vet best hva han ønsker å si. Men i tekst- og litteraturvitenskapen har spørsmålet om forfatterens intensjon vært en utømmelig kilde til diskusjon – og teoriutvikling – det siste halve århundret. I «Death of the Author» gir Roland Barthes en polemisk fremstilling av tematikken. I det avsluttende avsnittet av den lille teksten, som først ble trykket i avantgardetidsskriftet *Aspen*, konkluderer han med at rettighetene til tekstens mening ligger hos leseren:

Thus is revealed the total existence of writing: a text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation, but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not, as was hitherto said, the author. The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination.

Barthes, 1977:186

Når jeg kaller teksten polemisk, er det fordi Barthes neppe virkelig mente at forfatteren ikke hadde noe med meningsskapingen som foregår i leseren å gjøre – han satte nok problemstillingen litt på spissen. Men at det var nødvendig å markere at ikke hele prosessen skjer innenfor forfatteren, er de fleste som befatter seg med spørsmål knyttet til tekst og mening enige om i dag. I dagens tekstteorier er det vanlig å se på meningskapsprosessen som et samspill mellom tekst, avsender, mottaker og de kulturelle og situasjonelle kontekstene de inngår i. Når forfatteren produserer tekst, veier hun ulike muligheter mot hverandre, på liknende vis som leseren vurderer ulike tolkningsveier underveis i sin resepsjon. Både leser og forfatter ses som subjekter, med et visst antall valgmuligheter, avhengig av hvilke normer de

har kjennskap til.

I meningsskapingen retter man seg altså etter normene innen de kulturene man har kjennskap til. I hvilken grad normene har styrt meningsskapingprosessen har også vært et kontroversielt tema blant språkteoretikerne. Barthes leses ofte, til tross for lesersympatien han uttrykker i sitatet over, som representant for en strukturalistisk tilnærming der normene tillegges nærmest all vekt – ja, faktisk i så stor grad at teorien blir beskyldt for å være subjektsløs; man underdriver følelsenes rolle i menneskelige valg, og det faktum at valgene finner sted i kroppene våre. Subjektet oppfattes som flytende på samme måte som mening er flytende. Når en slik oppfatning har fått feste, er det heller ikke uten grobunn i virkeligheten: Det moderne mennesket har nok vanskeligere for å handle direkte følelsesbasert, og anlegger i større grad enn tidligere et analytisk perspektiv på seg selv – bevisstheten om alle de ulike perspektivene gjør at vi venner oss til å treffe fornuftsbaserte valg heller enn følelsesbaserte, og vi må jobbe hardere for å oppfatte hva som føles rett og galt for oss. Likevel har vi fortsatt mulighet til å etablere et sterkere forhold mellom følelsene våre og den meningen vi skaper.

Mens forskere med tilhørighet til det vi kaller *diskurstradisjonen* ofte kritiseres for ikke selv å gripe inn i debatten og tydeliggjøre at også deres tekstproduksjon er situert i en kultur og et subjekt, har *retorikken* ofte blitt tildelt rollen som diskursteoriens motstykke: Retorikkforskningen har blitt sett som en disiplin der man kun befatter seg med vurdering av enkelttekstens potensial for overbevisning – uten å ta innover seg samspillet med konteksten, (Berge, 1998:62). Klujeff og Roer presenterer retorikkvitenskapen som en motsetning til sosialvitenskapenes og kommunikasjonsfagenes diskursteoretiske tilgang, fordi den fastholder "at den enkelte sporgudøver har indflytelse på sit eget liv og på beslutninger i samfundet," (Klujeff og Roer, 2009: 27).

## **2.2 Intensjonalitet**

Innen fenomenologien har *intensjonalitet* vært et viktig begrep som har blitt brukt som forsøk på å favne alle sidene ved de kontroversene jeg har forsøkt å skissere over. Forskningsgruppen *Tekst/historie* ved UiO definerer det som «summen av alle de faktorer som gir teksten et preg av en 'rettethet', enten faktorene var intendert fra opphavsmannens side eller ikke», (Asdal mfl, 2008:256). Den fenomenologiske tilgangen til tekstanalyse formuleres av Bo Hakon Jørgensen som «en metode, som tager udgangspunkt i læsningens første realisering (forståelse) av verket før alle vitenskapelige spørsmål», (2006:15). Målet er, slik jeg forstår det, å unngå teoretisk forutinntatthet, slik at man som forsker forblir vår for den opplevelsen en

konkret lesning gir, og hvordan teksten først får sin mening i leserens bevissthet. Det betyr likevel ikke at alle tolkninger er like gyldige, (Jørgensen, 2006:142). Oppfattelsen av en intensjon hos avsenderen er viktig for at vi skal forstå tekster som kommunikasjon, og dermed også for at de skal kunne bære mening. I kapitlet «Teksten» trekker *Tekst/historie*-gruppen frem intensjonen som noe av det som gjør at vi oppfatter en tekst som en tekst: «Dermed er det etablert en underforstått kommunikasjonskontrakt der jeg som leser eller lytter forholder meg forstående og tolkende til noe jeg regner som en forståelig ytring skapt av et rasjonelt vesen», (2008:41). Videre vises det til at forsøk på å overskride intensjonstanken ofte ender opp med nettopp å understreke dens primære betydning, (2008:251). Perspektivet som foreskrives er en oppmykning av den romantiske forfattermyten, da vil man også utvide fortolknings muligheter:

Å synliggjøre forfattersubjektets institusjonelle posisjoneringer, hennes avhengighet av mediet og materialiteten, hennes koplinger til fellesskapet eller til språket, burde nettopp være å åpne for måter å lese teksten *med* forfatteren på som er like potensielt flertydige, åpne og uavsluttede som det subjektløse spillet av tegn Barthes ivrer for.

(Asdal mfl, 2008:250)

Å ta innover seg viktigheten av forfatterintensjonen, behøver altså ikke begrense teksters meningspotensial. Samtidig er det viktig å merke seg at man som forfatter hele tiden foretar språklige valg man ikke er bevisst konsekvensene av – alle tekstens særtrekk kan ikke være resultat av planlagte valg. I *Vitenskapens stemmer* (1998) redegjør Tønnesson for et kommunikasjonssyn der avsenderens bevisste intensjon anses som mindre interessant fordi man aldri fullt ut kan oppnå sikker viten om menneskers motiver og intensjoner:

Mens sirkelmodellen forutsetter at kommunikasjonsfellesskapet mellom sender og adressat følger visse spilleregler, visse “normativt fargede prinsipper”, er den gjensidige utvekslingen av feed-back preget av den form for gjensidighet som preger mye menneskelig atferd overhodet, men som i dagligtalen ikke forbindes med kommunikasjon: Man utøver makt overfor hverandre, man “snakker forbi” hverandre – eller “bekrefter” hverandre.

Tønnesson, 1998:61

Tønnesson legger seg med denne definisjonen tett opp til Kjell Lars Berges redegjørelse for fire ulike syn på kommunikasjon i sitt bidrag om «Communication» i *Encyclopedia of Language and Linguistics* (1996). Den franske sosiologen Pierre Bourdieu har vært gjenstand for engasjert og fornyet debatt i norsk kulturoffentlighet den siste tiden. Han har blitt lest på mange måter han selv sier han ikke står inne for, og er blitt en del av mange menneskers

hverdagsspråk. Spesielt har begrepet om kulturell kapital fått fotfeste i språket vårt, og ofte refereres det da til kjennskap til elitistisk kultur. I forbindelse med konkurransen han utlyste i *Morgenbladet*, fremstiller den norske sosiologen og komikeren Harald Eia Bourdieus teori som en måte å sortere mennesker i ulike båser på – og at eneste motiv for sosial samhandling er å skaffe seg plass i en høyt verdsatt bås. Med begrepet om habitus forsøker Bourdieu å vise at dette ikke er tilfelle – det er selvsagt ikke sånn at vi alltid bevisst kommuniserer med vinning for øye. Han redegjør for begrepet i essayet «De symbolske goders økonomi», trykket på norsk i *Symbolisk makt* i 1996:

Den handlingsteorien jeg foreslår (med begrepet om habitus), går ut på å si at de fleste menneskelige handlinger finner sitt grunnlag i noe helt annet enn en intensjon: i ervervede disposisjoner som gjør at handlingen kan og må tolkes som orientert mot dette eller hint mål, uten at en av den grunn kan si at den har en bevisst søken etter dette målet som sitt grunnlag.

Bourdieu, 1996:84

Han fortsetter med å vise til eksempelet om gavebytter; de har ikke et «beregneende subjekt som sitt utgangspunkt, men en aktør som er sosialt disponert til å gå inn i byttespillet uten verken intensjon eller beregning», (Bourdieu, 1996:84). Begrepet refererer altså ikke nødvendigvis til bevisste preferanser, men predisposisjoner som trer frem i bevisstheten ved overgangen fra intuitiv til formulert kunnskap. På denne måten skiller Bourdieu seg fra mer økonomisk orienterte teoretikere, som legger til grunn bevisste, rasjonelle valg hos aktørene. Disse, med Jon Elster i spissen, har oppfattet habitus som noe statisk, og i forrordet til *Distinksjonen* påpeker Bourdieu selv det han mener er feilaktige tendenser til å lese ham inn i en rent strukturalistisk kontekst, der habitus blir forstått som determinerende og frie valg umulige. Poenget med habitusbegrepet var heller å forene innsikter fra de økonomiske rasjonalistene med strukturalistenes orientering mot underliggende, ubevisste strukturer i språk, samfunn og psyke, mener han. I innledningen til *Distinksjonen* presiserer kultursosiolog Dag Østerberg at habitus må forstås som et genererende system:

*Habitus* skal altså være det formidlende leddet mellom feltets strukturer og menneskenes handle- og tenkemåter [...] Slik grammatikken muliggjør en uendelig mengde setninger, muliggjør også *habitus* en uendelig mengde handlinger og tenkemåter ut fra samme struktur.

Dag Østerberg i *Distinksjonen*, 1995:24

Forstått på den måten gir habitus et visst antall muligheter, slik at noen valg er umulige i en gitt kontekst, men en ny habitus skaper muligheter for å nå enda en ny habitus, så strukturene er ikke gjeldende uavhengig av tid og rom. Man kan si at habitus skaper treghet, men ikke stillstand, og endring som følge av kritisk refleksjon blir dermed så absolutt en mulighet for

Bourdieu. Akkurat denne nyanseforskjellen i Bourdieulesningen – altså hvor stor vekt man skal legge på habitus' potensial for å produsere en uendelig mengde handlinger og tenkemåter – dens generative funksjon, har stor betydning for hvordan begrepet – og dermed også de nevnte relaterte begrepene – blir brukt i analyser og forskning.

### 2.3 Doxabegrepet

Habitus behøver altså ikke vise til diskursivt formulert kunnskap. Kapitalformene er godene man kjemper for å tilegne seg innenfor et sosialt felt, og det som konstituerer feltene. Innenfor det Bourdieu kaller det eksklusive kretsløpet i kunstfeltet, er det for eksempel evne til å distingvere mellom kulturelle symboler og kjennskap til kunsthistoriske referanser som gir uttelling, mens det i det markedskretsløpet er evnen til å kunne kjøpe seg dyre kunstverker eller ha 'teft' for gode kjøp. Kampene foregår på to plan; for det første dreier det seg om subjektens kamp for en del av kaka innenfor det aktuelle feltet, det være seg i de tilhørende kapitalformer, og for det andre om gruppenes forsøk på å styrke sin posisjon ved å stokke om på kategoriseringer og verdihierarkier. Denne siste prosessen mener Bourdieu først blir gjort mulig når det oppstår en *objektiv krise*:

The critique which brings the undiscussed into discussion, the unformulated into formulation, has as the condition of its possibility objective crisis, which, in breaking the immediate fit between the subjective structures and the objective structures, destroys self-evidence practically. It is when the social world loses its character as a natural phenomenon that the question of the natural or conventional character (phusei or nomo) of social fact can be raised.

Bourdieu, 1977:169

Bourdieu mener altså at symboler og kunnskapsproduksjon kan brukes for å oppnå dominans. Denne dominerende mekanismen kaller Bourdieu *symbolsk vold*, og han mener den kan være mer virkningsfull enn den direkte, fysiske makten. Den symbolske volden er nemlig usynlig i den forstand at folk sjelden er klar over kategoriene og hierarkienes kontingente og arbitrære vesen, og den blir dermed vanskeligere å gjøre opprør mot: Preferanser, verdier og forestillinger ut i fra kassetilhørighet er i stor grad kroppsliggjorte og ikke-diskursive, og fremstår som naturlige, om ikke til og med biologisk betinget. Likevel er det viktig å belyse at disse predisponerte trekkene lar seg endre om de trer frem i bevisstheten – som ved en slags samfunnsmessig psykoanalytisk praksis.

Sosiolog Gunnar Aakvaag er av dem som er skeptiske til Bourdieus normative potensial. Han mener det produktive i orden og normer som binder et samfunn sammen underkjen-

nes hos Bourdieu, og at Jürgen Habermas' tro på kraften i det bedre argument gir en bedre forutsetning for å forstå og bidra til demokratiske avgjørelser. I artikkelen «Når teori og praksis skiller lag. En habermasiansk kritikk av grunntrekk i Pierre Bourdieus generelle sosiologi» beskriver han hvordan Bourdieus konfliktteoretiske perspektiv og iver etter å avsløre det udemokratiske ved formelt demokratiske prosesser underspiller det potensiale for reelt demokrati som tross alt også er en del av den politiske hverdagen i moderne demokratiske rettsstater (Aakvaag, 2006:21).

I den engelske utgaven av *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle, Outline of a Theory of Practice*, vier Bourdieu hele det siste kapitlet til å forklare doxabegrepet nærmere. Slik jeg forstår ham, betegner doxa den tilstanden en del av et felts kunnskap befinner seg i når det ikke er rom for å stille spørsmål ved den. Da sikter han til både kunnskap som blir tatt for gitt eller, «goes without saying» og det som simpelthen ikke kan uttrykkes, «for lack of an available discourse», (s.180). Bourdieu stiller doxa opp mot andre tilstander kunnskapen i et felt kan opptre i – ortodoxa og heterodoxa – som begge klassifiseres som tilhørende diskursens univers. Grensen mellom de to universene – det doksiske og det discursive – “represents the dividing-line between the most radical form of misrecognition and the awakening of a political consciousness,” (s. 170). Når kunnskap går fra å være doksisk til diskursiv, kan det gjøres politiske vurderinger og kanskje endringer som følge av disse. Innenfor det diskursive universet snakker Bourdieu som nevnt om to stereotypiske kunnskapstilstander; den heterodoksiske som åpner for andre språklige strukturer og kunnskaper, og den ortodoksiske der målet er å gjenopprette doxaen.

Når representanter for kunstfeltet retter kritikk mot Bourdieus analyse av det i *Distinksjonen*, er det nettopp et eksempel på hva han selv ville kalt ortodoksisk diskurs. Bourdieus teori forutsetter at det er de sosiale relasjonene som konstituerer feltet, mens feltet er avhengig av autonomi for å kunne eksistere: Prinsippet om interesseløshet er det som gir feltet legitimitet. For en kunstkritiker handler dette derfor om hvorvidt man er villig til å gå i dialog med andre felters idealer og med den rette oppmerksomhet mot de relasjonelle sidene ved verkene. Skal han se verkene i sammenheng med normene og den kulturelle konteksten, eller holde seg til sin subjektive mening og unngå en avnaturalisering av doxaen? En kunstanmeldelse vil alltid ha en distingverende funksjon, men den kan minimeres ved å formidle leseren innholdet i de normene kunsten vurderes etter.

## 2.4 Habermas' diskursetikk

Aakvaag satte opp Habermas og Bourdieu som motsetninger med tanke på demokratisk potensial, og kritiserte Bourdieus tilgang for ikke å regne med de demokratiske institusjonenes funksjoner. Men som jeg nevner over mener ikke Bourdieu at vi aldri kommuniserer åpent. Han ønsker å rette oppmerksomhet mot den distingverende kommunikasjonsfunksjonen, men ville sannsynligvis si seg enig med Habermas i at vi også er nødt til å forholde oss til språkbruk som genuin kommunikasjon. På samme måte kan vi også si at forståelsen av Habermas har lidd under at han har blitt fremstilt som Bourdieus motstykke. Slik jeg leser ham, er hovedprosjektet hans å vise hvordan optimisme og troen på følelsene våre kan redde det moderne demokratiet i møte med postmodernistenes fokus mot logikkens tilkortkommenhet. Han forfekter i sin *Diskursetik* at praktisk diskurs må forstås i tre ulike former; den pragmatiske, den etiske og den moralske, (Habermas, 1996:6). Den pragmatiske stiller spørsmål om hvordan vi best kan nå et gitt mål, den etiske om hvordan man bør handle for å skape gode liv for seg selv og andre, mens den moralske stiller spørsmål om hvordan man bør handle hvis alle skal være innforstått med at det er den riktige måten å handle på. Argumentet mot at moralen er relativ til tid, sted og personer er at følelser, for eksempel skam og sinne, utgår fra fornemmelsen av at vi eller andre har overtrådt normer som er overpersonlige. Utsagn om disse følelsene kan ikke kalles subjektive, fordi slike normative språkhandlinger ikke kan være sanne eller usanne på samme måte som påstander som kan verifiseres induktivt. Videre argumenterer han mot påstanden om at det da blir umulig å begrunne normative utsagn og viser til at det normative begrunnes i en praktisk, (deliberativ) diskurs, ikke en teoretisk, (jf. Kants kategoriske imperativ), for opprettholdelse av den sosiale verden. Innvendingen om at det da må være snakk om mange forskjellige sosiale verdener med hver sin moral møter Habermas med argumentet om at all normativ argumentasjon må bygge på en universaliseringsgrunnsetning som formuleres slik:

Enhver gyldig norm må opfylde den betingelse, at de følger og bivirkninger der (antagelig) bliver resultatet for at tilfredsstillelse af hver enkelts interesse, hvis de følges generelt, skal kunne accepteres av alle berørte parter (og foretrakkes fremfor kendte alternative reguleringsmuligheter).

Habermas, 1996: 51

Habermas skiller seg fra Kant, og dette er et viktig skille, ved å hente argumenter fra praktisk diskurs – universalgrunnsetningen fremgår av diskusjon mellom flere subjekter, i motsetning til Kants bevissthetsfilosofi som fremkommer gjennom det ensomme subjektets overveielser. Videre mener han at universaliseringsgrunnsetningen bekrefter seg selv, fordi man ved å legge frem et motargument forutsetter nettopp de premissene som formuleres i universaliserings-



grunnsetningen. Her er det også viktig å få frem at Habermas ikke mener at det kan utledes etiske normer fra grunnsetningen, de må utledes fra en praktisk diskurs ved at man forholder seg til prinsippene fra setningen. Det moralske, som vi husker dreide seg om hvordan vi bør handle hvis alle skal være innforstått med at det er den riktige måten å handle på, er overordnet det etiske, som handler om hvordan vi bør leve for å få et godt liv. Man kan utlede etiske normer fra en diskurs om det etiske – om man følger det universelle prinsippet om at argumentet skal kunne aksepteres av alle berørte parter. Denne påstanden formulerer han i en diskursetisk grunnsetning: «Kun de normer kan gjøre krav på gyldighet, der finder (eller vil kunne finde) samtykke hos alle berørte parter som deltagere i en diskurs», (Habermas, 1996:86).

Konsensus- og forståelsesorientert argumentasjon er ifølge Habermas det som konstituerer det sosiale og dermed det menneskelige. Går kommunikasjonen i stykker som følge av misforståelser eller brudd på gyldighetskrav, vil vi forsøke å 'reparere' den ved å gå tilbake og oppklare misforståelsen eller kreve gyldig argumentasjon. Om man så skulle nekte å argumentere, fordi et argument alltid vil bekrefte universalgrunnsetningen, stiller man seg utenfor det sosiale. (Habermas, 1996:10).

## 2.5 Flerstemmighet

Flerstemmighet er et nyttig begrep som fanger inn det forholdet mellom forfatter, leser og deres omgivelser som jeg skisserer over. En mulig inngangsport til forståelse er å se det i relasjon til det Johan Tønnesson kaller flertydighet. I *Tekst som partitur* viser han at flertydigheten kan være både *supplerende*, og *alternativ*, eller tvetydig som vi kaller det i dagligspråket, (Tønnesson, 2004:307). Flertydigheten er både produktiv og kontraproduktiv – avhengig av situasjonen; den blir først problematisk når leseren har bruk for å identifisere en intensjonalitet i teksten, slik man oftest har når man befatter seg med tekster som referer til virkeligheten. Mens flertydighet for Tønnesson viser til et meningspotensial uten noen intensjonalitet, rommer flerstemmighetsbegrepet derimot forfatterens nærvær som retningsgiver. Det betyr at man må kunne observere en rettethet mot noe i teksten for at man skal kunne definere det som stemme. Aslaug Veum og Gro Raddum har en annen forståelse av stemmebegrepet. I «Avistekstens mange stemmer» presenterer de et syn der stemmene kan være «tekstuelle», det vil si uavhengige av den observerbare rettetheten i teksten, (Veum og Raddum, 2006:53). Når 'stemme' blir sett som noe som realiseres i forfatterens og leserens bevissthet, og ikke bare som noe «tekstuel», blir viljen og rettetheten i teksten tydeligere. Tønnesson beskriver begrepsbruken sin i tråd med et slikt syn:

Her i avhandlingen benytter jeg uttrykkene 'stemmer' og 'flerstemmighet' når det er tale om ulike parallelle forfatterstemmer, jeg bruker det likeledes om modellesernes fortolkende replikker og om ulike kombinasjoner av retoriske bevismidler og topoi [...].

Tønnesson, 2003:77

På denne måten kan altså stemmebegrepet ta innover seg relasjonen mellom forfatteren som skaper og tekstenes prinsipielle flertydighet; nemlig muligheten vi har til å produsere tekster som er mer eller mindre *flerstemmige*. Vi kan benytte oss av ulike stemmer hentet fra ulike normfellesskap. Som Mats Rosengren argumenterer for i sin *Doxologien*, i analogi til Bourdieus presisering av kroppsliggjort kulturell kapital, kan slike tankefellesskap også spores i det formelle. Her vil jeg si at Rosengren skiller seg fra Bourdieu, slik jeg leser ham i *Outline of a theory of practice* og referer til over, ved å innta en mer positiv holdning til *doxabegrepet* – inspirert av den antikke retorikken. Hovedformålet hans med essayet synes å være å vise hvordan den antikke retorikkens 'oppskrifter', slik de fremstilles i Aristoteles' *toposlære*, like gjerne kan ses som en teori om kunnskap: Når retorisk praksis tar innover seg at argumentasjon omkring en sak må gjøres i tråd med tilhørernes *doxa* – deres felles (uuttalte) premissgivende sannheter, fordres også et kunnskapssyn der sannheten fremkommer som en fusjon av logisk argumentasjon og valg av perspektiv eller kategorisering. På den måten kan de retoriske praksiser innenfor forskjellige tankefellesskap gi oss kunnskap om deres *doxa*, altså de uformulerte sannhetene som ikke står på spill i argumentasjonen, (Rosengren, 2002).

I sin avhandling *Topikk. Ekskursjoner i retorikkens toposlære*, beskriver Jonas Gabrielsen den topiske tilgangen som en tenkemåte i opposisjon til tradisjonell kritikk – der det å tenke topisk tilsvarer å tenke kreativt og assosiativt, mens man i kritisk virksomhet benytter fornuften. Gabrielsen lander på en toposforståelse – med tilhørende analyseapparat – der det pre-logiske nivået bidrar med argumentets faktuelle premisser og det logiske med inferensielle premisser. De *taktiske* valgene av faktuelle premisser foretas på bakgrunn av hvilket fokus forfatteren vurderer som det mest fordelaktige for sin sak, og de *strategiske* valgene av inferensielle premisser på bakgrunn av hvilke konsekvenser han ønsker å utlede av de sidene ved saken han har valgt å betone, (Gabrielsen, 2002:138). Ruth Wodak benytter på sin side kun toposbegrepet om den delen av diskursanalysen der man kartlegger inferensielle sammenhenger:

Within argumentation theory, 'topoi' can be described as parts of argumentation which belong to the required premises. They are the formal or content-related warrents or 'conclusion rules' which connect the argument(s) with the conclusion, the claim. As such they justify the transition from the argument(s) to the conclusion, (Kienpointner, 1992:194). Topoi are not always expressed explicit-

ly, but can always be made explicit as conditional or causal paraphrases such as 'if x, then y' or 'y, because x'.

Wodak og Meyer, 2009:110

I mine analyser har jeg valgt ikke å skille mellom pre-logisk og logisk nivå. Så lenge *topoi*ene kan benyttes for å finne frem til tekstens stemmer, og normene som konstituerer feltet den går inn i, er de interessante for analysen.

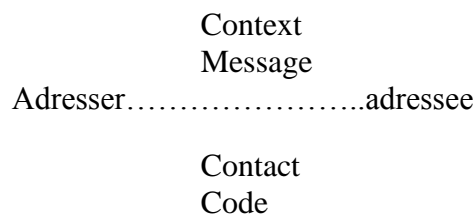
Et retorisk inspirert språksyn, der *topoi* ses som tekstlig realiserbare og foranderlige møtepunkter tilhørende en gruppe med felles mål om overbevisning, retter oppmerksomheten vår mot stemmenes symbolske side: den informasjonen kategoriene og metaforene vi benytter avgir i tillegg til det diskursivt formulerte (med nok et en henvisning til Bourdieus forståelse av *doxa*, ortodoksa og heterodoksa). Fordi en oversettelse fra en stemme til en annen vil benytte seg av metaforer fra andre områder enn den opprinnelige stemmen, er det viktig at forfatteren er nøye med ikke å tillegge andre sin egen stemme. På den måten kan hun gjøre leseren bevisst på den forskyvingen av mening som oppstår i oversettelsen mellom ulike stemmer, og slik sett gi et riktigere bilde av virkeligheten. Flerstemmige tekster består altså av en stemme som tilhører forfatteren, samt andre stemmer om hun slipper til. Tekstene blir på denne måten møtepunkt for dialog mellom forskjellige stemmer, men også uttrykk for kunnskapen forfatteren utvikler når hun oversetter de ulike stemmene til sin egen.

## 2.6 Lotmans kultursemiotikk

Jurij Lotman tilbyr et teoretisk blikk på forholdet mellom den enkelte kommunikasjonshendelsen og kulturen som helhet. Han mener det finnes to måter vi kan anskue kulturen på, som "the sum of the messages circulated by various addressers (for each of them the addressee is 'another', 's/he'), and as one message transmitted by the collective 'I' of humanity to itself," (Lotman, 1990:33). Den første måten å forstå kulturen på, som kan knyttes til det saussurianske språksynet, forklarer hvordan språket kan bevare kulturen, men ikke hvordan det kan bidra til endring. Kulturen ses som et forråds-kammer av ideer til anvendelse i kommunikasjon. Den andre kulturforståelsen muliggjør derimot produksjon av ny kunnskap, og Lotman knytter denne til det Roman Jacobsen har kalt den *poetiske* språkfunksjonen. De enkelte tekstene blir for Lotman realiseringer av de ulike kulturforståelsene, men han er nøye med å understreke at det er snakk om en akse, og at polene er abstraksjoner som ikke er realiserbare i faktisk språkbruk: «[...] just as artificial languages are impossible without some rudimentary synonymity and other 'poetic' elements, so languages with an observable tendency towards 'pure' poetism must have

metalingual tendencies.» Han minner videre om at denne stereotypifiseringen heller ikke er uavhengig av leserens forforståelser: We should also bear in mind that the place of the text on the above mentioned axis is a moveable one: The reader may assess the 'poetic' and 'informational' correlation of the text differently from the author," (Lotman, 1990:16).

Slik jeg forstår Lotman når han bruker kategoriene poetisk og informasjonell språkbruk, trekker han frem graden av direkte overførbarhet som definerende. Jo vanskeligere det er å oversette en tekst til et annet språk, eller å gjøre teksten felles for flere individer – jo større grad av poetisk språk snakker vi om. Lotman mener det i informasjonell språkbruk legges vekt på meldingen som skal overføres, mens det i poetisk språkbruk legges vekt på det som ligger lagret i koden. For den første kommunikasjonskanalen gir Roman Jakobsons klassiske modell et godt bilde:



Modellen forklarer den dialogiske prosessen, altså selve fellesgjøringen, men ikke produksjonen av ny mening som gjør at individet restruktureres og nye koder skapes. I modellen til Jakobsen er det individene som er de variable rammene, mens koden og meddelelsen er invariant – denne modellen er altså egnet til å forklare hvordan tekster kan bevare og overføre informasjon og ideene ses som hentet fra et forråds-kammer. Lotman forklarer videre, med henvisning til tanken om «en grunnleggende analogi mellom vår hjernevirksomhet og måten kulturen som kollektivt intellekt er organisert på» (Lotman, 2008:56), at det innenfor begge disse typene bevisstheter hjernevirksomheten og det kollektive intellektet – finnes to bevisstheter:

Den ene opererer som et diskret system for kodifisering og utformer tekster som danner lineære kjeder av sammenføyde segmenter. I dette tilfellet er segmentet (= tegnet) den grunnleggende betydningbærer mens kjeden av segmenter (= teksten) er sekundær, siden dens mening er avledet av tegnenes betydning. I det andre tilfellet er teksten det primære, siden den fremstår som bærer av den grunnleggende betydningen. Denne tekstens natur er ikke diskret, men kontinuerlig. [...] Å skille ut dens enkelte tegn, kan være vanskelig og til tider kunstig.

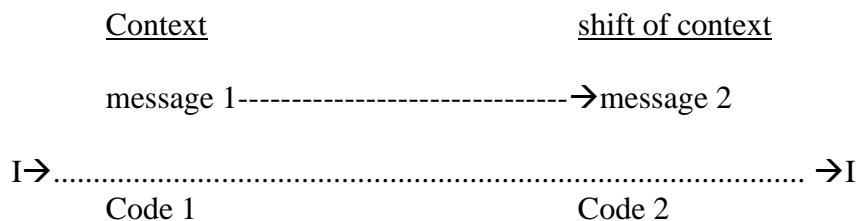
Lotman, 2008:56

Direkte oversettelser mellom disse systemene, sier Lotman, er derfor på den ene siden umulig, men på den andre siden er det nettopp på dette feltet oversettelsene er mest verdifulle: «Her er det ikke nøyaktig oversettelse som fremkommer, men en tilnærmet ekvivalens som avhenger av de kulturpsykologiske og semiotiske kontekstene begge systemer har til felles. Denne formen for ulovmessig og upresis, men til en viss grad likevel ekvivalent oversettelse, er et av de viktigste aspektene ved all kreativ tenkning», (Lotman, 2008:58). Begrepet om autokommunikasjon referer til de to typene kommunikasjonssystemer og oversettelsen mellom dem:

The 'I-s/he' system allows one merely to transmit a constant quantity of information, whereas the 'I-I' system qualitatively transforms the information, and this leads to a restructuring of the actual 'I' itself. [...] In the first instance we are dealing with already given information which is transmitted from one person to another with a code which remains constant for the duration of the act of communication. In the second instance we are dealing with an increase in information, its transformation, reformulation and with the introduction not of new messages but of new codes, and in this case the addresser and addressee are contained in the same person."

Lotman, 1990:29

I motsetning til Jakobsons modell, fremstiller altså denne kommunikasjonsmodellen de to parallelle prosessene som foregår og møtepunktet mellom dem. Lotman abstraherer modellen på denne måten:



I faktiske tekster, understreker Lotman, er det i ulik grad den poetiske funksjonen og den informasjonelle funksjonen som dominerer. I møte med tekstene svinger pendelen sekvensielt mellom de to kanalene, og oversettelsene mellom dem skjer underveis i lesningen. Jo mindre grad av poetisk språk, jo mindre svingninger mot det kontinuerlige. Stereotypisk karakteriseres de mer poetiske tekstene av "[...] the division of text into rhythmic segments, the reduction of words into indicies, the weakening of the semantic connections and the emphasis on syntagmatic ones [...]" (Lotman, 1990:33). Lotman er opptatt av det rytmiske ved det poetiske språket, og hvilken rolle det spiller i tekst, men dette er en del av Lotmans teori jeg i liten grad kommer til å legge vekt på – for vårt formål i analysene er ikke dette elementet så viktig. Det vi derimot skal vektlegge i

Lotmans begrep om poetisk språk, er de *svake semantiske sammenhengene* og at ord reduseres til indisier; altså begge fenomener som gjør tekstene mer flertydige.

## 2.7 Polyfoni vs. homofoni hos Bakhtin

I sin kritikk av ensidig orientering mot henholdsvis 'informational' og 'poetic' språkfunksjon hos de Saussure og Roman Jakobson, viser Lotman at begge funksjonene må til for å holde en kultur levende. Bakhtin er i større grad polemisk i sin kritikk av det han kaller filosofisk monologisme; I *Dostojevskijs poetik* tar han et oppgjør med den monologiske informasjonsoverførende kommunikasjonsmodellen og det filosofiske systemet den er en del av. I en analyse av Dostojevskijs romaner, med særlig vekt på *Brødrene Karamasov*, finner han at romankarakterene og deres ideologiske ståsteder sidestiller forfatteren og hans posisjon:

Den [romanen] är uppbygd inte som helheten av ett enda medvetande, som i sig upptagit andra medvetanden som objekt, utan som en helhet av flera medvetandens inbördes växelverkan, av vilka inget blir helt till objekt för et annat; denna växelverkan ger inte betraktaren något stöd at objektivera hela händelsen efter det vanliga monologiska mönstret (sujettmässigt, lyrisk eller kunskapsmässigt) och gör följaktligen också betraktaren till deltagare.

Bakhtin, 1991:23

Dostojevskij sørger ifølge Bakhtin for at forfatterstemmen aldri oversetter karakterenes stemmer til sin egen, slik at romanen ikke på noe tidspunkt kan leses fra en ikke-deltakende tredjepersons perspektiv. Denne formen for flerstemmighet skiller seg fra den jeg tillegger Tønnesson i diskusjonen av stemmebegrepet over – der det er et mål at forfatterstemmen overordner seg de andre stemmene ved å oversette dem til sin. Dostojevskis forfatterstemme unnlater altså å 'låse' romanen til noe verdigrunnlag. Bakhtin kritiserer videre sine samtidige litteraturanmeldere for likevel å lese den inn i det han kaller en monologisk anskuelsesposisjon:

Från hjältarnas konkreta och ”helhetliga” medvetan (och från författaren själv) snittade man fram ideologiska teser, som antingen ordnades i en dynamisk dialektisk räckta eller ställdes mot varandra så som olösliga absoluta antinomier. En växelverkan mellan flera icke sammansmälta medvetanden ersattes av ett inbördes förhållande mellan ideer, tankar och positioner, som var underställda ett enda medvetande.

Bakhtin, 1991:13

Likevel er det grunn til å tro at Bakhtin, som Lotman, erkjenner at også denne formen for kommunikasjon har sin plass i kulturen. I *Vitenskapens stemmer* tolker Tønnesson ham det hen at den polyfone romanen er en av flere akseptable sjangere, men at den «gjennom sin særlige evne til å respektere menneskets dialogiske grunnvilkår, blir [...] et ideal å strekke seg

mot for andre sjangere, også innen sakprosa», (1998:60). Videre viser han at Bakhtin selv beskriver sin litteraturteoretiske redegjørelse som homofon – han innrømmer at man ikke kan befinne seg på polyfont nivå mens man beskriver polyfoni som fenomen. Tønnesson selv er imidlertid klar i definisjonen av sitt eget ideal for sakprosaen: «Vitenskapelig formidling bør framstå som et samspill mellom stemmene i et kammerorkester, der lederen – forskeren – veksler mellom å være dirigent og spille førstefiolin», (1998:60).

## **2.8 Dialog- og demokratiforståelse**

Spørsmålet om hvilken art av flerstemmighet man skal strekke seg etter, bør ifølge Olga Dyste ses i sammenheng med demokratiforståelse og kunnskapssyn, (Dyste, 2012:234). På den bakhtinske polyfonis side finner vi det konfliktorienterte synet, der kunnskapen ses på som noe statisk to parter kjemper om eierskap til. Det konsensusorienterte synet Habermas står for, ser derimot demokratiet som en generator for ny kunnskap, som man kan dele likt – til det felles beste for alle, i tråd med den gamle opplysningstanken. Tønnesson mener polyfonien «skiller seg radikalt fra hegeliansk dialektikk – tanken om en fremadskridende bevegelse gjennom teser, antiteser og synteser», (Tønnesson, 1998:58), og ser homofonien som en flerstemmighetsform som ivaretar produksjonen av ny kunnskap – til det bedre for oss alle. Forsvarere av konfliktdemokratiet mener at det ikke finnes noen løsning som kan være god for alle parter og at en virkelighetsforståelse eller vurdering alltid vil gå på bekostning av en annen. Demokratiet kan imidlertid sørge for rettferdighet om alle representerer sine egne interesser. Dyste peker på at målet for de konfliktorienterte ikke er hva man kommer frem til, men dialogen i seg selv; en ikke-autoritær holdning er det grunnleggende idealet, (Dyste, 2012:62).

Med utgangspunkt i Habermas' oppfordring om å forstå kommunikasjon som uttrykk for våre erfaringer og følelser, er det interessant å se nærmere på Bakhtins og Habermas' egne livserfaringer. Mens Bakhtin har bakgrunn fra den undertrykkende sovjet-staten, (Dyste, 2012:62), vokste Habermas opp i et Tyskland der fornuftstridig propaganda var veien til makten for nazistene som i stor grad fikk folket med seg – noe mange mener har sin forklaring i skammen som lå over landet etter første verdenskrig. Habermas mener å kunne forklare hvordan verdispørsmål kan argumenteres for logisk med utgangspunkt i følelser, og at argumentene om det sanne kun kan holde innenfor bestemte diskurser, mens om diskursene settes opp mot hverandre må man over i argumentasjon om det etisk riktige – hvor altså følelser er det man verifiserer. Tar vi i betraktning det jeg påstår er Habermas' hovedprosjekt, å forsvare en empirisk basert vitenskap som ikke relativiserer humanistiske ideer, vil en slik

fremstilling kanskje være noe misvisende; den vil kunne få en leser til å tro at Habermas mener vi aldri i realiteten faktisk mener det vi sier – vi bare oppfører oss som om vi gjør det – noe som ikke ville være i tråd med hans tiltro til de demokratiske institusjonene.

I artikkelen «Fornuftig uenighet» stiller den danske retorikkprofessoren Christian Kock seg kritisk til Habermas' tro på at det er mulig å etablere konsensus om det sanne eller riktige. Han mener verdispørsmål kan være *inkommensurable*, og viser John Rawls begrep om «reasonable disagreement» for å forklare hvorfor:

At det er et antal irreducible årsager hertil, og at uenigheder derfor kan være irreducible og ikke tilgængelige for filosofisk afgørelse, har han – modsat Habermas – erkendt og analyseret grundigt. Rawls nøjes altså ikke med blot at påpege enighedens svære betingelser på det konkrete, empiriske niveau; han konciperer spørgsmålet om enighed/uenighed på samme abstraktionsniveau som Habermas (det idealistisk-normative), men mener ikke den normativitet som kan gøres gældende, kan have tvingende kraft for den enkelte. Vi kan altså være nokså rationelle og fornuftige, og dog bliver vi ikke nødvendigvis enige.

Kock, 2008:70

Sosiologiprofessor og Habermasautoritet Ragnvald Kalleberg ved UiO referer i artikkelen “Can normative disputes be settled rationally? On sociology as a normative discipline” til Habermas' artikkel “Rightness versus truth: on the sense of normative validity in moral judgements and norms”, hvor Habermas skriver at “particularly negative feelings have a cognitive content that can be made explicit in the form of value judgments in a similar way that the content of perceptions can be made explicit in the form of observation sentences. Han legger selv til at “This means that feelings can have a value-rational function, giving precision and strength to normative reasons”, før Habermas refereres videre: “Put in explicit linguistic form... feelings too, can take on the role of reasons that enters into practical discourses as observations enter into empirical discourses” (Kalleberg, 2009:260). Resonnementet er altså, ifølge Kalleberg og Habermas, at følelser er observerbare for oss og kan sanses på samme måte som materielle forhold, og det kan derfor argumenteres for gyldigheten deres på samme måte. Med en slik forståelse av Habermas' begrep om sannhetsanaloge normative utsagn, hva som oppfattes og fungerer som gyldige argumenter i deliberativ kommunikasjon, innebærer sannhet, riktighet, gjensidig forståelse og autentisitet.

Som nevnt over er Kock skeptisk til muligheten for å oppnå enighet omkring moralske spørsmål, og hevder å være uenig med Habermas på dette grunnlaget. Begrunnelsen hans for at konsensus er umulig i deliberativ debatt er som vi husker inkommensurable verdier – det er ikke mulig å logisk resonnerer seg frem til den riktige handlingen. Det Kock unngår å se ved Habermas argumentasjon er at det heller ikke her påstås at man når man oppnår konsensus har



funnet den endelige sannheten eller universelt riktige handlingen. Det man holder for sant innenfor en diskurs, kan selvfølgelig utfordres av andre diskurser og menneskene som er involvert kan endre mening basert på nye 'beviser' i saken. På samme måte fungerer det i moralske diskurser – 'bevisene' her, altså følelsene våre, kan selvfølgelig forandre seg, og vi vil kunne finne andre moralske handlinger avskyelige enn dem vi reagerte på tidligere. Poenget er at språket vårt (i hvert fall som en av flere funksjoner) er innrettet mot å etablere noen virkelighetsforståelser og normer vi innenfor visse grupper til et visst tidspunkt tror på - ikke hva som er objektivt sant eller objektivt rett. I sin masteravhandling *Om retorikeren. En drøfting av retorikken som «en empirisk og normativ vitenskap om produksjon og recepsjon af ytringer, betraktet i deres helhet»* kritiserer Sine Halkjelsvik Bjordal Christian Kock for stråmannsargumentasjon. Hun viser at Habermas' metode forener det aristoteliske politikksynet der den politiske sfæren ses som en del av det etiske med Hobbes' krav om strengt vitenskapelige metoder i studiet av det politiske:

Vi ser at Habermas, i likhet med den normative retorikkvitenskapen, også ønsker å ta høyde for politikken både praktiske og etiske aspekt, men samtidig på en vitenskapelig basis. Dette gjør han ved å skape et teoretisk og metodologisk fundament som gjør en kritisk samfunnsvitenskap mulig. Den rekonstruksjonen hans metode muliggjør, er ikke en form for rasjonalistisk rekonstruksjon, men den er basert på og stadig holdt opp mot empiriske realiteter

Bjordal, 2012:68

Professor i pedagogikk, Lars Løvlie, uttaler seg til forskningsmagasinet Apollons temautgave om dannelse om hvordan fenomenet bør ses i dag: «Av de små fortellingene kan det dannede menneske lage en sammenhengende fortelling om verden, samfunnet og sitt eget liv. Han takler å leve i kulturkonflikter og greier å skape en helhet, eller en personlig stil om man vil, på tross av konfliktene», (Apollon, nr 2/99). Denne oppfordringen om å forsøke å integrere de ulike forskjellige perspektivene og finne sin stil, kan ses i sammenheng med Habermas' ide om argumentasjon ut i fra følelser, og nyere litteraturteoretiske oppfordringer om å ta innover oss både kroppen og åndens rolle i vår meningsskaping. Individet må alltid ha en oppfatning av virkeligheten, uansett hvor kompleks og ubegripelig den måtte fremstå.

Jeg lar foreløpig dette være siste ord i den teoretiske diskusjonen, og skal nå i det følgende kapitlet gjøre rede for hvordan jeg har sett for meg at perspektivet jeg har skissert her kan videreføres som fremgangsmåte i analysene.

### 3.0 Fremgangsmåte

Jeg anser perspektivet mitt for å være grunnleggende normativt i denne oppgaven, som hadde sitt utspring i et ønske om å undersøke normer for kunstformidling. Jeg ville finne ut hvordan disse konkrete anmeldelsene griper inn i tekstkulturen, og på grunnlag av funnene kanskje komme med noen anbefalinger om hvordan vi kan legge til rette for god kunstformidling. Jeg har forholdt meg til anmeldelsene som realiseringer av normer, men realiseringens grad av vellykkethet i forhold til normen har ikke vært et prioritert område for undersøkelsene mine; jeg vil vurdere normene opp mot hverandre, ikke den enkelte forfatterens evne til å følge dem. Dette målet kan knyttes til de valgene jeg har tatt med hensyn til fremgangsmåte – både i materialvalg og fortolkningsarbeid. Min forståelse av normativitet har også noe å si for de forskningsetiske valgene jeg har tatt.

### 3.1 Materiale

Mitt første møte med kunstformidling var arbeidet med et masteremne der vi gjorde en analyse av Henie Onstad Kunstsenters programavis. Under arbeidet ble jeg for det første bevisst utfordringene som ligger i å skulle formidle kunst som ikke ønsker å bli formidlet; idealer om subtilitet og kompleksitet lot seg vanskelig forene med kommunikasjonsavdelingens ønske om å nå nye publikummere. For det andre hadde institusjonen et sterkt tilstedeværende formidlingsideal som bygget på tanken om dannelse som tilegnelse av kunnskap, men også som evne til å tenke fritt og skape nye kunnskaper. De hadde altså en stemme i debatten omkring hvordan kunnskapsgapet mellom den jevne kulturpublikummer og deltagerne i tekstkulturene knyttet til samtidskunst bør gripes an.

Samarbeidet med Henie Onstad Kunstsenter vekket altså interessen min for å undersøke disse tilsynelatende motstridende normene nærmere – og gjorde sitt til at valget av analysetekster falt på tre anmeldelser av Matias Faldbakkens utstilling *Portrait Portrait of of a a Generation Generation* på Office for Contemporary Art (OCA). I disse anmeldelsene kunne jeg altså forvente å finne ulike strategier for å imøtegå normkonfliktene jeg hadde blitt klar over på vei inn i kunstformidlingsfeltet. Når valget falt på anmeldelser skrevet av Øyvind Storm Bjerke, Erlend Hammer og Tommy Olsson, var det fordi jeg med min begynnende deltagerkjennskap til feltet kunne ane at de tre representerte hver sin løsning på de to formidlingsutfordringene skissert over. At jeg mener å kunne si noe generelt om god kunstformidling, basert på analyse av kun tre kunstanmeldelser kan kanskje virke

overambisiøst, og jeg er klar over at man ikke kan kalle noe en norm fordi man finner det realisert i én tekst. Jeg mener likevel at denne typen slutninger er i tråd med forskningstradisjonen jeg forsøker å ta del i – selv om et større analysemateriale selvsagt ville gitt oppgaven mer tyngde. I tillegg til det datagrunnlaget jeg diskuterer i teoridelen min og min egen deltagerkunnskap i kunstfeltet, har jeg gjort intervjuer med to personer om deres resepsjoner av fem anmeldelser av utstillingen. Intervjupersonene er begge, som meg selv, på vei inn i kunstfeltet og i gang med å gjøre seg kjent med dets normer. Leserundersøkelsene vil ikke dras inn i selve analysene, men inkluderes som vedlegg.

### **3.2 Oppgavens fortolkningspraksis**

Forskningsspørsmålene jeg forsøker å finne svar på gjennom analysene dreier seg om anmeldelsenes formidlingsstrategier og deres møte med utfordringene knyttet til dannelse og kunnskapsgap, samt hvordan dette gir seg utslag i homofone og polyfone tekster. For å kunne si noe om dette måtte jeg finne en normbasert lesevei i anmeldelsen som plasserer forfatteren i forhold til de temaene han tar opp – og forsøke å være så presis som mulig. Det betyr blant at jeg har formulert topoi i tråd med det synet jeg redegjør for i teoridiskusjonen; som påstander der jeg har markert forfatterens grad av tilslutning til utsagnet. Mer generelt formulerte topoi ville gjort det mer sannsynlig at leseren ville finne samme topos som meg, men det ville som sagt være vanskelig å undersøke anmeldelsenes grad av homofoni og polyfoni om jeg ikke prøvde å finne slike distinksjoner.

Ved å presentere analysene som skjematiske oversikter der jeg viser hvordan jeg har tolket hver enkelt setning i anmeldelsene, gir jeg leseren mulighet til selv å vurdere om tolkningene mine holder vann. Jeg har imidlertid kommentert tolkningen der jeg har oppfattet teksten som spesielt flertydig i en oppsummerende tekst som bryter opp analyseskjemaene. For at leseren lettere skal kunne finne tilbake og sjekke om de er enige med meg om tolkningen av meningsenhetene, har jeg valgt å gjenta allerede oppdagede topoi når jeg har funnet dem i nye meningsenheter, selv om dette kanskje har gått på bekostning av skjemaets leservennlighet. Det gir også et visst bilde av hvor stor forekomst det er av topoiene, som igjen kan si noe om viktigheten av dem. Bruker forfatteren stor plass på argumenter med utgangspunkt i samme topos, er det sannsynlig at denne toposen har en spesielt viktig plass i gruppen han tilhører.

Toposgruppene, som i hver av de tre analysene er kategorisert etter tolkning av utstillingen, kunstsyn, fremstilling av tilstanden i feltet og Faldbakkens posisjon i det, samt formidlingssyn, er igjen delt inn i undergrupper og brukes som belegg gjennom undersøkelsen

av forhold mellom formidlingsstrategi og kunstsyn. Spesielt når det gjelder formidlingssynet har det vært viktig for meg å gjøre fortolkningene gjennomskjulte; her finner vi ingen eksplisitte redegjørelser for topoiene, det er den symbolske informasjonen normrealiseringene avgir som danner grunnlag for fortolkningen, noe som krever at jeg er enda mer eksplisitt i mine fremstillinger av fortolkningsprosessen.

Et annet viktig poeng her er forholdet mellom formidlingssyn og kunstsyn – det blir på mange måter et spørsmål om teori. Av den grunn har det noen ganger vært vanskelig å avgjøre hvilken kategori de ulike topoiene hører hjemme i, men jeg har valgt å la topoiene jeg fant gjennom å se på tekstenes uttrykksside kategoriseres som ‘formidlingssyn’, mens topos jeg fant uttrykt gjennom innhold ble satt i kategoriene ‘tolkning av utstillingen’ og ‘kunstsyn’ samt ‘Faldbakken og hans posisjon i feltet’. Johan Tønnesson har i sin avhandling *Tekst som partitur*, benyttet retorikkens begreper om ethos, patos og logos i denne sammenhengen – og det ville sannsynligvis gitt god mening i mine analyser også, spesielt med tanke på at store deler av drøftningen min av de ulike strategiene kretser rundt i hvilken grad man skal argumentere for tolkninger og vurderinger av kunst – eller om man kun skal gi direkte uttrykk for følelser og opplevelser knyttet til verket.

Man kan også diskutere hvorvidt det er fruktbart å fremstille vekt på det rytmiske og musikalitet i språket som uttrykk for normer – i ettertid ser jeg at det muligens ville være mer naturlig å gjøre en egen analyse av disse trekkene, og ikke knytte det til forekomst av normer.

### **3.3 Forskningsetiske valg**

Ettersom materialet er offentlig publiserte tekster av anerkjente kritikere som i kraft av sjangeren ber om en kritisk lesning, har jeg ikke på forhånd kontaktet noen av forfatterne. De er sannsynligvis vant med at tekstene deres blir gjenstand for debatt, og forhåpentligvis vil de sette pris på en såpass grundig lesning av anmeldelsene sine. Likevel kan det være uvant for en sakprosaskribent å bli vurdert på premissene for tekstens form, noe man ikke nødvendigvis har en klart formulert bevissthet om. Men i disse tilfellene er jeg rimelig sikker på at anmelderne er seg fullt ut bevisst sine egne formidlingsstrategier, og fullstendig innforstått med at de formmessige valgene er viktige ankepunkter i kritisk lesning av sakprosa.

Jeg har uansett forsøkt å anlegge en tone der min respekt for forfatterens arbeid skinner gjennom hele veien; jeg går alltid ut ifra at normene som realiseres i anmeldelsen har en verdi for dem som befinner seg innenfor tekstkulturen, og at forfatteren har en genuin interesse som sammenfaller med kulturens interesser. Dette kan jeg tillate meg ettersom målet med analysene er å si noe generelt om tekstkulturen - det vil likevel ikke si at jeg naivt antar

at folk aldri skriver kunstanmeldelser for å posisjonere seg. Åpenhet overfor ulike standpunkter har ligget til grunn for analysene, og jeg har forsøkt å gå inn i analysearbeidet med en positiv holdning; forhåpentligvis, har jeg tenkt i utgangspunktet, kan jeg overbevise om noe jeg kan integrere i mitt syn på kunstformidling, kritikk eller sakprosa.

#### 4.0 Analyse av Øivind Storm Bjerkes «Elegant saltomortale»

I onsdagsutgaven av Klassekampen den 4. april 2012 er to av kulturdelens sider viet til Matias Faldbakkens utstilling. Anmeldelsen er skrevet av Øivind Storm Bjerke, professor i kunsthistorie ved UiO. Bjerke åpner med å tematisere det han kaller omsnuingen av skulpturene, som han mener forvandler verkene fra kanoniserte skulpturer til kunst som et system av praksiser heller enn modellerte objekter. Verkene tilskrives en modernistisk retning; de forsøker å sprengte institusjonen de må forstås innenfor i fillebiter. Oppjekkingen av en provisorisk lettvegg beskrives derimot som latterliggjøring av destruksjon som metode, samtidig som utstillingen påstås å være *nærmest* ubegrenset hva angår meningspotensial, også i tråd med modernismen. Et annet modernistisk trekk som belyses er skulpturenes avsluttede og statiske utforming. Fraktestroppene skulpturene er festet i leser Bjerke i sammenheng med den globaliserte kunstsferen OCA er representant for. Haukeland og Vigelands posisjoner da og nå veies opp mot Faldbakkens internasjonale anerkjennelse, og den konseptbaserte kunsten til Faldbakken presenteres som vår tids hovedstrømning innen kunstfeltet – på bekostning av den objektbaserte som rådde grunnen tidligere. OCA som omgivelser og dermed også relevans som meningsgivende kontekst trekkes inn, og utstillingen oppsummeres som et vellykket bevis for at kunstinstitusjonens mekanismer fungerer og lever videre i beste velgående. Faldbakken blir på den måten en slags konservativ representant for dagens rådende etablissement – der strategier og praksiser er de virkelige kunstobjektene – samtidig som kunstneren går i dialog med tidligere generasjoners kunstsyn, materialisert gjennom Haukelands og Vigelands skulpturer. Selv om Faldbakkens egenproduserte verker er elegante og dekorative, byr de ikke på «den store spenningen»; det er altså utstillingens motiv som er materialbasert, ikke formen Faldbakken benytter. At Bjerke velger å bruke et helt avsnitt på å gjengi utstillingens materielle utforming i minste detalj, viser at han derimot ønsker å rette oppmerksomheten mot den materielle siden ved utstillingen.

Anmeldelsen later til å være rettet mot et bredt publikum; den forsøker å nå lesere både innenfor og utenfor kunstfeltets idéfellesskap. Ved en gjennomgående forklarende og utdypende skrivemåte der den utenforstående leseren får presentert de aktuelle rammene for forståelse, legger han samtidig til rette for at lesere som kjenner rammene får mulighet til å følge resonnementene og selv vurdere om de er enige eller ikke. Bjerke gir kvalitetsvurderinger av håndverk og visuell fremtoning, mens konseptet kun beskrives som forekomst av normer.

#### 4.1 Analysens tolkningstrinn

Jeg vil i det følgende gjengi analysene mine skjematisk – fra løpende tekst, via en parafrasering til topoi delt inn i grupper etter tematisk likhet. Analyseprotokollen vises i sin helhet slik at leseren kan undersøke om hun mener jeg har gjort legitime tolkninger og hvordan toposformuleringene jeg tar utgangspunkt i kan knyttes til konkrete ytringer i anmeldelsen. Topoiene, som vises i høyre skjemakolonne, har jeg delt inn i toposgruppe 1, som dreier seg om tolkningen av utstillingen, toposgruppe 2, som er knyttet til kunstsyn, toposgruppe 3, som kan knyttes til formidlingssyn, og toposgruppene 4 og 5, om samtidskunstfeltet og Faldbakkens posisjon i det. Når jeg har merket hver topos og toposgruppe med en bokstav- og tallkode, er det for at leseren lettere skal kunne sette den enkelte i forbindelse med topiene i samme gruppe, og for lettere å kunne referere til dem underveis i drøftingen. Etter den skjematiske fremstillingen under vil det følge en fremstilling av topoiene samlet i toposgrupper knyttet til sine overordnede temaer.

Løpende tekst inndelt i meningsenheter	Parafrase	Topos	Toposgruppe
Elegant saltomortale	-	T-1D-1: Utstillingen er elegant utført! (T-1D-1: eleganse)	TG-1D: Utstillingen er materielt sett for modernistisk å regne (TG-1D: modernistisk form)
	Saltomortale er en artig måte å henvise til omsnuingen av skulpturene	T-3A-3: En kunstanmeldelse bør ha en tittel med litt piff	TG-3A: God kunstformidling sprer kunnskap fra eliten til folket (TG-3A: kunnskapsdeling+)
	Her velger jeg å vise til min opplevelse av verkene uten å se vurderingen i sammenligning med andre mulige tolkninger	TG-3C: Min mening om verkene bør fremstilles som subjektiv vurdering, ikke diskursivt trekk (TG-3C: subjektiv)	TG-3C: Min mening om verkene bør fremstilles som subjektiv vurdering, ikke diskursivt trekk (TG-3C: subjektiv)
Matias Faldbakken fyller tidligere generasjoners kunst med ny mening på en elegant måte.	Historiske verker kan fylles med ny mening om man skaper nye omgivelser for dem.	T-2C-1: Verket får ny mening i en ny historisk kontekst (T-2C-1: ny mening)	TG-2C: Kunstverkers mening er til en viss grad flytende (TG-2C: flytende)
	Når Faldbakken fyller verkene med ny mening viser han oss hvordan verk skifter mening i tråd med epoken	T-1B-1: Utstillingen handler om verker i møte med forskjellige tidsepoker (T-1B-1: tidsepoker)	TG-1B: Utstillingen tematiserer en historisk kontekst (TG-1B: historisk kontekst)

	-	T-1D-1: eleganse	TG-1D: utsmykning
	Jeg formulerer meg lettfattelig	T-3A-1: Det er bra å bruke lettfattelig språk folk flest kjenner innholdet av (T-3A-1: lettfattelig+)	TG-3A: kunnskapsdeling+
	Her velger jeg å vise til min opplevelse av verkene uten å se vurderingen i sammenligning med andre mulige tolkninger	TG-3C: subjektiv	TG-3C: subjektiv
I Matias Faldbakkens utstilling Portrett Portrett av av en en generasjon generasjon blir gammelt til nytt gjennom enkle grep, som å snu kunst laget av Vigeland og Haukeland på hode	Som over	T-1B-1: tidsepoker	TG-1B: historisk kontekst
	Som over	T-2C-1: ny mening	TG-2C: flytende
	Utstillingens grep er enkle	T-1C-3: utstillingens materielle side er ikke særlig avansert	TG-1C: Utstillingen er i bunn og grunn (neo)konseptualistisk (TG-1C: konseptualistisk)
	Som over	T-3A-1: lettfattelig+	TG-3A: kunnskapsdeling+
Omsnuingen forvandler verkene fra kanoniserte skulpturer til beholdere for nye betydninger.	Når verkene blir snudd på hodet, betyr de noe mer enn det de har betydd for oss før – og både i konseptuell og materiell forstand betyr dette at de egentlig bare er beholdere for mening.	T-2C-1: ny mening	TG-2C: flytende
	Som over	T-3A-1: lettfattelig+	TG-3A: kunnskapsdeling+
Utstillingstittelen repeterer ord på en måte som svarer til hvordan verkene blir benyttet til å tegne et generasjonsportrett som like mye er et portrett av Faldbakken og hans egen generasjon, som generasjonene Vigeland og	Utstillingen er et portrett av tre generasjoner kunstnere – med Faldbakken, Vigeland og Haukeland som representanter	T-1B-2: I utstillingen blir Faldbakken, Vigeland og Haukeland representanter for hver sin generasjon og kunstretning (T-1B-2: generasjoner)	TG-1B: historisk kontekst
	Jeg forklarer nøye og omstendelig hvordan jeg tolker tittelen	T-3B-2: Å gjøre tolkningen gjennomskiktig og etterprøvable er bra (T-	TG-3B: Kunstformidling skal vise til felleskulturelle ideer (TG-3B: felleskulturelle ideer)



Haukeland var eksponenter for		3B-2: etterprøvnbarhet+	
	Som over	T-3A-1: lettfattelig+	TG-3A: kunnskapsdeling+

Allerede her er Bjerke tydelig i skillet sitt mellom formen – det materielle, og innholdet – det konseptuelle; det er kun formen han gir subjektive vurderinger av, (T-1C-3: ikke avansert), (T-1D-1: eleganse). Det følger ikke noen forklaringer på at vurderingene er som de er, noe som kan gi oss en pekepinn om Bjerkes kunstsyn. Ved ikke å la det formmessige relativiseres, viser han at han verdsetter det materielle som kunst på en annen måte enn det konseptuelle. Bjerke forklarer leseren hvordan man skal forstå utstillingens konseptuelle side – det er altså ikke selvsagt som vurderingene av formen, (T-2C-1: ny mening), (T-1B-2: generasjoner). Felles for begge tilnærminger er et lettfattelig språk (T-3A-1: lettfattelig+). Mens de direkte sansbare formmessige vurderingene ikke behøver forklaringer, sørger Bjerke for at språket er forståelig for dem som ikke kan den kunstfaglige terminologien også når han omtaler den teoretiserte konseptdelen av utstillingen.

Faldbakkens utstilling føyer seg inn i rekken av samtidskunst som bearbeider og reflekterer kunst som et system av praksiser og institusjoner	Utstillingen er én blant mange	T-1E-1: Utstillingen er tidstypisk og representativ for sin generasjon.	TG-1E: Utstillingen er ikke et brudd med det etablerte
	Utstillingen forholder seg til kunst som et system av praksiser og institusjoner	T-1C-2: Utstillingen er eksempel på konseptualistisk kunst (T-1C-2: konseptualistisk)	TG-1C: konseptualistisk
	Jeg velger her å vektlegge konteksten rundt utstillingen – og se Faldbakkens kunst i relasjon til sine omgivelser	T-3B-4: Feltet og posisjonen er relevant i en anmeldelse (T-3B-4: felt og posisjon)	TG-3B: felleskulturelle ideer
Samtidig som kunsten er avhengig av institusjonene, har fantasier om å sprengte museene i filler fulgt modernismen som et spøkelse.	Modernistisk kunst er både avhengig av og forsøker å løsrive seg fra institusjonene	T-2B-2: Modernistisk kunst er både avhengig av og forsøker å løsrive seg fra institusjonene (T-2B-2: paradoks)	TG-2B: Modernisme er åpent for uendelige muligheter (TG-2B: modernisme)
	Jeg presenterer her en	T-3A-2: Det er bra å gi	TG-3A: kunnskapsdeling+

	kontekst å forstå utstillingen innenfor.	leseren kunnskap om utstillingens kontekst (T-3A-2: kontekst+)	
	Jeg forteller her hvordan det er vanlig å tolke modernistiske verker innenfor kunstinstitusjonen	(T-3B-4: felt og posisjon)	TG-3B: felleskulturelle ideer
	Som over	T-3A-1: lettfattelig+	TG-3A: kunnskapsdeling+
Faldbakken strekker seg så langt som å lage noen små hakk og sprekker i en lettvegg som ved hjelp av jekketralle blir løftet opp fra gulvet i den ene enden. Gesten er så forsiktig at den kan oppfattes mer som en latterliggjøring av det impotente i destruksjon som kunstnerisk metode, enn et bidrag til den	-	T-1E-4: Utstillingen latterliggjør modernistisk kunsts prinsipp om å snu seg vekk fra det etablerte	TG-1E: Utstillingen er ikke et brudd med det etablerte

Først forteller Bjerke om samtidskunstens prinsipper og mekanismer (T-1C-2: konseptualistisk), før han går tilbake i tid og gir oss en innføring i prinsippene for modernismen (T-2B-2: paradoks), slik at leseren har bakgrunn for å forstå hva det vil si at jekketralen som løfter den ene galleriveggen er latterliggjøring av det impotente i destruksjon som metode. Mens de materielle grepene over ble omtalt som direkte sansbare og ikke sett som forekomst av diskursive trekk, inntar Bjerke her et empirisk-analytisk perspektiv på utstillingens konseptuelle side: Det konseptuelle innholdet blir ikke vurdert, men plassert i en kontekst og sett som eksempel på en måte å utøve samtidskunst på, slik at de relasjonelle sammenhengene trer frem som analyseobjekt, (T-3A-2: kontekst+), (T-3B-4: felt og posisjon+).

Som umiddelbar visuell opplevelse er utstillingen uten den store spenning. Men	Den visuelle siden er ikke så avansert som den idemessige	T-1C-1: Utstillingens konseptuelle side er mer avansert enn den materielle	TG-1C: konseptualistisk
--	---	--	-------------------------

<p>ettersom assosiasjonene og refleksjonene begynner å melde seg, er det nærmest ikke grenser for hva man kan fylle på med av innhold</p>			
	<p>Det er <i>nesten</i> ikke grenser for hvilke meninger man kan tillegge denne utstillingen</p>	<p>T-1C-4: Utstillingen er konseptuelt sett svært avansert</p>	<p>TG-1C: konseptualistisk</p>
	<p>Jeg nevner her den umiddelbare visuelle opplevelsen, fordi jeg mener det er viktig å vise at den også har betydning</p>	<p>T-2A-2: Kunstens visuelle kvalitet har betydning (T-2A-2: visuell kvalitet)</p>	<p>TG-2A: Fokus bør rettes tilbake mot materialiteten (TG-2A: materialitet!)</p>
	<p>Her velger jeg å vise til min opplevelse av verkene uten å se vurderingen i sammenligning med andre mulige tolkninger</p>	<p>TG-3C: subjektiv</p>	<p>TG-3C: subjektiv</p>
	<p>Som over</p>	<p>T-3A-1: lettfattelig+</p>	<p>TG-3A: kunnskapsdeling+</p>
<p>I så henseende er Faldbakkens utstilling karakteristisk for den foretrukne rolle kunstverkene har fått under modernismen, rollen som generatorer for meningsproduksjon framfor bærere av en engang for alltid gitt mening som skal overbringes til betrakteren.</p>	-	<p>T-1I-6: Utstillingen kan forstås i sammenheng med modernistiske idealer om uendelig generering av mening</p>	<p>TG-1I: Utstillingen tar opp typisk modernistiske tema (TG-1I: mod. tema)</p>
	<p>Et modernistisk ideal er at verkene skal fungere som meningsgeneratorer heller enn meningsbærere.</p>	<p>T-2B-1: modernistisk kunst legger til rette for at verkene skal generere ny mening (T-2B-1: meningsgenerering)</p>	<p>TG-2B: modernisme</p>
	<p>Jeg oppgir her en kontekst å forstå utstillingen innenfor.</p>	<p>T-3A-2: Det er bra å gi leseren kunnskap om utstillingens kontekst (T-3A-2: kontekst+)</p>	<p>TG-3A: kunnskapsdeling+</p>
<p>Til de tradisjonelle modernistiske aspekter av Faldbakkens arbeider hører også at hans verker svarer til konvensjonelle forventninger om</p>	<p>Verkene er typisk modernistiske i materiell forstand – de er avsluttede, tredimensjonale objekter</p>	<p>T-1B-3: Utstillingens materielle side er typisk modernistisk</p>	<p>TG-1B: historisk kontekst</p>
	<p>Jeg trekker igjen frem</p>	<p>T-2A-1: De materielle</p>	<p>TG-2A: materialiteten</p>

skulptur; verkene han stiller ut på OCA er avsluttede tredimensjonale objekter som utgjør isolerte og relativt statiske enheter i forhold til omgivelsene.	de materielle sidene ved utstillingen	aspektene bør i stor grad vektlegges (T-2A-1: materialitet)	
	Jeg oppgir her en kontekst å forstå utstillingen innenfor.	T-3A-2: Det er bra å gi leseren kunnskap om utstillingens kontekst (T-3A-2: kontekst+)	TG-3A: kunnskapsdeling+
	-	T-1D-4: Verkene er avsluttede	

Igjen ser vi at de eksplisitte vurderingene kun gjelder for den håndverksmessige siden av utstillingen. Når Bjerke skriver at utstillingen ikke byr på den store spenning med tanke på den umiddelbare visuelle opplevelsen, synes jeg det er vanskelig å avgjøre om han mener det er en svakhet ved utstillingen eller ikke. Men når han i det hele tatt trekker frem den umiddelbare visuelle opplevelsen av utstillingen, velger jeg å tolke det som et retorisk grep (T-2A-1: materialitet). Videre fortsetter han i samme inkluderende og forelesende stil (T-3A-2: kontekst+), der han forteller om modernistisk syn på meningskaping (T-2B-1: meningsgenerering) og materielle verksdefinisjon (T-2C-4: avsluttede). Kombinasjonen av den kunnskapsdelende, informerende stilen og den mer debatterende, der han trekker frem den visuelle opplevelsen, impliserer at Bjerke kan ha sett for seg minst to ulike lesertyper av teksten; en leser som står litt i utkanten av feltet og kan trenge en innføring i kunsthistorie for å få noe ut av utstillingen – og en som er innenfor, men som Bjerke ønsker å overbevise om at den visuelle siden av verket burde få mer oppmerksomhet i resepsjonen.

Tre objekter er utformet som stativer som minner om rammekasser av stål, er forsynt med hjul og inneholder hver sin nonfigurative skulptur.	Verkene er typisk modernistiske i materiell forstand – de er avsluttede, tredimensjonale objekter	T-11-3: Utstillingens materielle side er typisk modernistisk	TG-11: mod. tema
	Jeg trekker igjen frem de visuelt observerbare sidene ved utstillingen	T-2A-1: materialitet	TG-2A: materialiteten
To av skulpturene er spent fast i kassen ved hjelp av bærestropper mens det tredje hviler på rammen	Som over		

Et fjerde arbeid viser en figurativ skulptur i bronse som er hengt opp ned i stropper fra et veggstativ.	Som over
Arbeidene er spredt ut i rommet med god avstand dem imellom.	Som over

Også her har Bjerke rettet oppmerksomheten mot det visuelt observerbare ved utstillingen (T-2A-1: materialitet), og han bruker såpass stor spalteplass på beskrivelsen at det etter noen gjennomlesninger fremstår som et tydelig standpunkt, selv om det fremmes på en svært indirekte måte. Bjerke opererer her på det prelogiske nivået; han trekker frem materialiteten og gjør den til en viktig del av utstillingen – uten å argumentere åpent for hvorfor.

Faldbakken benytter seg av enkel teknologi knyttet til løfting og flytting av kunst som han gir en elegant design	De teknologiske anretningene har fått en elegant design	T-1D-1: eleganse	TG-1D: modernistisk form
Totaliteten gir et dekorativt inntrykk	Utstillingen har en visuelt appellerende helhet	T-2A-2: Kunstens visuelle kvalitet har betydning	TG-2A: materialitet!
	Her velger jeg å vise til min opplevelse av verkene uten å se vurderingen i sammenligning med andre mulige tolkninger	TG-3C: subjektiv	TG-3C: subjektiv
Det er lagt stor vekt på at gjenstandene som flyttes ikke skal komme til skade. Det er et passende utgangspunkt for en utstilling i Ocas lokaler. Oca er jo i prinsippet en organisasjon for sirkulering av kunst og kunstnere innenfor en mer og	Fokuset rettet mot beskyttelsen av verkene i flytteprosessen kan ses i sammenheng med at institusjonen står i fare for å ødelegges når man forsøker å viske ut grensene for den.	T-1G-3: Utstillingen handler om at den modernistiske kunsten står i fare for å miste sin mening (T-1G-3: fare)	TG-1G: Utstillingen handler om hvordan kunstinstitusjonen fungerer
	Jeg forteller om OCAs funksjon slik at leseren kan tolke sammenhengen mellom	(T-3A-2: kontekst+)	TG-3A: kunnskapsdeling+

mer globalisert sirkulasjonssfære for kunstneriske ideer og produkter	flytte stroppene og gallerirommet		
---	-----------------------------------	--	--

Bjerke foreleser igjen om kunstfeltet (T-3A-2: kontekst+) og jeg tolker det slik at han mener utstillingens fokus på ikke å ødelegge verkene i flytteprosessen kan ses som et bilde på den utsatte posisjonen kunstfeltet er i når det influeres av andre felters logikk (T-1G-3: fare). Samtidig synes jeg det skaper uklarhet når han bruker ordet globalisering – som i dagligtalen oftest referer til opphør av grenser mellom land – ikke kunstneriske ideer og produkter. Sett på denne måten kan det like gjerne være at han referer til den faktiske flytting av kunstprodukter og ideer over landegrensene.

Kunstverkene som er montert opp ned er av Gustav Vigeland (1869-1943) og Arnold Haukeland (1920-1983) Faldbakkens valg av verker er ikke tilfeldig Gustav Vigeland er den norske billedhugger som gjennom alle tider har fått mest oppmerksomhet. Haukelands kunst tiltrekker seg i dag lite oppmerksomhet men fra slutten av 1950-tallet fram til sin død var han et stormsentrum i norsk kunst. Han ble også samtidens ubestridt mest diskuterte billedhugger.	Vigeland og Haukeland har helt spesielle posisjoner i den norske kunsthistorien		TG-3A: kunnskapsdeling+
--	---	--	-------------------------

	Jeg viser her at utstillingen må ses på som situert i en kontekst, ikke som enkeltstående fenomen	T-3B-4: felt og posisjon)	TG-3B: felleskulturelle ideer
Faldbakkens egen posisjon som en av våre mest sentrale kunstnere i dag blir bekreftet av at forvalterne av arven etter Vigeland og Haukeland har akseptert at de avdøde kunstneres verker inngår som materiale i Faldbakkens egen kunst.	Når Faldbakken får lov å bruke disse verkene, viser det at han har en utrolig sterk posisjon i kunstfeltet i dag.	T-4-5: Faldbakken har en svært sterk posisjon i kunstfeltet (T-4-5: posisjon)	TG-4: Faldbakken fremstår som undertrykker av materialkunsten (T-G-4: undertrykker)
	Her presenterer jeg hele resonnementet mitt	T-3B-2: etterprøvbarehet+	TG-3B: felleskulturelle ideer
Dette kan virke som en listig manøver for å vise egen posisjon i et lokalt norsk kunstfelt, men da overser vi at utenfor den lokale settingen	I et diakront perspektiv kan grepet tolkes som en måte å vise sin posisjon, men vi bør heller se Faldbakkens kunst i et synkront perspektiv, så det er mer	T-1E-5: Utstillingen bør tolkes som hyllest til de gamle verkene	TG-1E: Utstillingen er ikke et brudd med det etablerte

og ut fra et aktualitetsperspektiv i dag, kan det like gjerne oppfattes som Faldbakken gjør en sjenerøs gest overfor sine to avdøde kolleger ved å rette oppmerksomhet mot dem hos en yngre generasjon.	sannsynlig en gest overfor de gamle heltene		
	Jeg viser leseren alternative tolkningsmåter	T-3B-1: Det er bra å vise alternative tolkningsmuligheter	TG-3B: felleskulturelle ideer
På samtidskunstscenen er det Faldbakken som hersker, rangert som nr. 1543 på Artfacts rangering av verdenskunstnere, der Vigeland må nøye seg med å være nr. 33.081 og Haukeland er uplassert.	Her viser jeg at jeg har belegg for at den kan tolkes som hyllest	T-3B-2: etterprøvbare	TG-3B: felleskulturelle ideer
Det mest interessante med utstillingen er hvordan den blottlegger betydningen av forvaltningen av kunstverkene innenfor det institusjonelle rammeverk som er operativt i dag	Forvaltningen av verkene har svært stor betydning i kunstfeltet i dag.	T-4-2: Forvaltningen har fått stor betydning i kunstfeltet i dag	TG-4: undertrykker
		T-1G-1: Utstillingen påpeker forvaltningens viktige rolle i dagens kunstfelt.	TG-1G: Utstillingen handler om hvordan kunstinstitusjonen fungerer
	Det mest interessante ved utstillingen er blottleggingen av forvaltningens betydning	TG-3C: subjektiv	TG-3C: subjektiv

Her viser Bjerke hvordan man kan plassere Faldbakken i forhold til Vigeland og Haukeland (T-4-5: posisjon) når det gjelder posisjon i kunstfeltet i ulike perioder (T-3B-4: felt og posisjon). Han gir også her for første gang en vurdering av den konseptuelle siden av utstillingen, selv om han ikke sier noe om kvaliteten i seg selv, men hvilke elementer som er de mest interessante: blottleggingen av forvaltningens betydning.



Forvaltning, eksponering, omsetting, resirkulering og diskusjonen av kunsten utgjør faktorer som for mange er langt viktigere enn hva verk besitter av kvaliteter knyttet til kunstneriske intensjoner, formmessige kvaliteter, håndverk og historisk betydning.	I kunstfeltet er det konseptuelle viktigere enn det materielle	T-4-6: I kunstfeltet i dag er formmessige kvaliteter og håndverk i liten grad relevant (T-4-6: ikke form)	T-4: undertrykker
	Jeg oppgir her en kontekst å se Faldbakken kunst i sammenheng med	T-3A-2: kontekst+	TG-3A: kunnskapsdeling+
	For en stor del av feltet har faktorer knyttet til forvaltningen fått større betydning enn de vi kan knytte til selve kunsten	T-4-2: Forvaltningen har fått større betydning enn kunsten (T-4-2: forvaltning)	T-4: undertrykker
Det gjør han uten at det blir ramaskrik og injuriersak ut av det. Jeg ser fram til at møtereferatene med arvinger og forvaltere vil inngå i en framtidig katalog.	Tenk at Faldbakken kan gjøre dette uten at det blir ramaskrik og injuriersak	T-4-4: Matias Faldbakken representerer kunstfeltets maktsentrum	T-4: undertrykker
	Jeg gleder meg	TG-3C: subjektiv	TG-3C: subjektiv

I dette avsnittet argumenterer Bjerke mer eksplisitt for noe han har omtalt mer indirekte tidligere: at kunstfeltet har blitt influert av idealer fra forvaltningens område og at disse har blitt viktigere enn kunstidealene (T-4-6: ikke form), (T-4-2: forvaltning). Han trekker også frem poenget Faldbakken gjør av at han faktisk har mulighet til å gjennomføre en slik utstilling, og når han sier han ser frem til å lese møtereferatene fra forhandlingene om bruk av kunsten, kan det være for å peke på humoren som ligger i det meningsløse og totalt bortkastede ved slike forhandlinger.

Vigeland og Haukeland hadde forankring i håndverksproduksjon av kunst. Faldbakkens bruk av materialer og teknikk er elegant og presis, men det er ikke hans material og håndverkskunnskaper som gjør	Selv om håndverket er elegant utført, er det ikke så interessant som det konseptuelle innholdet	T-1A-6: Utstillingens håndverk er ikke det mest interessante (T-1A-6: ikke håndverk)	TG-1A: materialitet som konsept
	Faldbakkens utstilling er elegant og presis	TG-3C: subjektiv	TG-3C: subjektiv

produktene til interessant samtidskunst			
Faldbakkens arbeidsmåte er et eksempel på forskyvning av ferdigheter bort fra materialkunnskap og håndverk til ferdigheter som sosial omgjengelighet, prosjektledelse, forhandlingsevne, utstillingsteknikk og designkompetanse.	Jeg presenterer her en kontekst å forstå utstillingen innenfor.	T-3A-2: Det er bra å gi leseren kunnskap om utstillingens kontekst (T-3A-2: kontekst+)	TG-3A: kunnskapsdeling+
	Jeg viser her at utstillingen må ses på som situert i en kontekst, ikke som enkeltstående fenomen	T-3B-4: felt og posisjon	TG-3B: felleskulturelle ideer
	Forvaltningens idealer har fått forrang fremfor kunstens.	T-4-1: Idealer fra forvaltningen har tatt overhånd i kunstfeltet (T-4-1: forvaltningsidealene)	T-4: undertrykker
	-	T-4-7: Faldbakken følger normer fra forvaltningen, ikke kunsten (T-4-7: ikke kunst)	T-4: undertrykker
Man kan si at Faldbakken nå gjør en vri på forestillingen om kunst for kunstens skyld der forestillinger om form knyttet til objekter er knyttet til den formen som har utviklet seg innenfor kunstbyråkratiet, opphavsrett og framforhandling av avtaler om bruk og visning av kunst. Til dette hører også de passende omgivelser både når det gjelder fysiske krav til hva som passer seg og institusjonelt passende.	Utstillingen viser til ideen om kunst for kunstens skyld – prosjektet gir ikke mening utenfor institusjonen, på den måten forsøker den å verne om feltets grenser.	T-1F-1: Utstillingen forsøker å beskytte feltets grenser ved ikke å forholde seg til andre sfæres idealer	TG-1F: Utstillingen er positiv til institusjonens fremtid
	I utstillingen tilhører ikke formen de materielle objektene, men den forvaltningsmessige praksisen.	T-1C-2: konseptualistisk	TG-1C: konseptualistisk

Når Bjerke skriver at det ikke er det håndverksmessige som er det mest interessante ved utstillingen, er det nok ikke så mye for å vurdere kvaliteten på formen opp mot innholdet som for å peke på at dette i bunn og grunn er en konseptualistisk utstilling, (T-1A-6: ikke håndverk). For selv om kunsten handler om det materielle, er den likevel grunnlagt på premisser fra mer konseptuell kunst. Man kan si at utstillingens konseptuelle innhold er materialbasert, mens det materielle følger konseptkunstens regler. På denne måten plasseres Faldbakken i en rolle der han representerer en elite som til syvende og sist gir det konseptuelle høyere status enn det materielle. (T-4-1: forvaltningsidealer) (T-4-7: ikke kunst).

Noe mer passende enn et statlig sanksjonert organ som OCA kan man knapt finne for denne typen kunstneriske ytringer.	At OCA er et statlig sanksjonert organ er passende for en utstilling som handler om feltets autonomi	T-1G-2: Utstillingen handler om autonomien som betingelse for institusjonen (T-1G-2: autonomi)	TG-1G: kunstinstitusjonen
Faldbakkens bidrag til system og institusjonsforståelse kan sies å være et humørfyllt, kjærlig og oppløftende bidrag for alle insidere.	-	T-1F-2: Utstillingen er positiv til kunstfeltets fremtid (T-1F-2: positiv)	TG-1F: Utstillingen viser tro på at kunstfeltet kan overleve
	Jeg viser her at utstillingen må ses i forhold til mottakerne	T-3B-4: felt og posisjon	TG-3B: felleskulturelle ideer
Det gir kunstetablisementet nok en bekreftelse på at systemet stadig fungerer som motor for utvikling og gjennomføring av nye prosjekter	Utstillingen viser at man kan fortsette å produsere denne type kunst	T-1F-3: Utstillingen er positivt innrettet mot å skape ny kunst innenfor det samme systemet (T-1F-3: samme system)	TG-1F: overlevelse
	Jeg viser her at utstillingen må ses i forhold til mottakerne	T-3B-4: felt og posisjon)	TG-3B: felleskulturelle ideer
Med denne utstillingen framstår Faldbakken	Utstillingen søker konsensus ved å gå i samtale med tradisjonen	T-1E-3: Utstillingen er konsensusøkende, ikke opprørsk	TG-1E: ikke brudd

gjennom sin dialog med tradisjonen mer som en konsensussøkende pragmatiker enn en opprørske rabulist			
Faldbakken tilhører en generasjon av neo-konseptualister som er godt etablerte og systemtilpassede og som for et yngre publikum er blitt mainstream	Jeg oppgir her en kontekst å forstå utstillingen innenfor.	T-3A-2: Det er bra å gi leseren kunnskap om utstillingens kontekst (T-3A-2: kontekst+)	TG-3A: kunnskapsdeling+
	I dag er disse neo-konseptualistene ikke i utkanten av feltet, men i sentrum	T-4-3: Neo-konseptualistene representerer det etablerte i dag	T-4: undertrykker
	Fokuserer her på resepsjonen av Faldbakken og hvilken gruppering av meningsfeller han kan settes i kategori med.	T-3B-4: felt og posisjon)	TG-3B: felleskulturelle ideer

Her fremstår det litt uklart for meg hvorfor Bjerke mener OCA er så passende for denne typen ytringer, men jeg velger å forstå ham slik at fordi OCA er statlig styrt, understrekes poenget om at «formen som har utviklet seg innenfor kunstbyråkratiet, opphavsrett og framforhandling av avtaler om bruk og visning av kunst» nå også har blitt selve kunstens praksisform. På den andre siden er det også mulig å forstå Bjerke dit hen at det er ironien i Faldbakkens kritikk av OCAs praksis som gjør lokalene så passende, (T-1G-2: autonomi). Bjerke oppsummerer med å foreslåat utstillingen samlet sett fremstår positiv til feltets fremtid (T-1F-2: positiv) og at den beviser at selv om systemet ikke lenger kan være innovativt, kan det fortsatt produseres ny og interessant kunst innenfor samme system, (T-1F-3: samme system).

#### 4.2 Tolkning av utstillingen

Det er klart størst forekomst av topoi knyttet til tolkning av utstillingen. Under har jeg sortert topoiene i grupper som bygger under en mer omfattende topos, fra TG-1A til TG-1G. Hver enkelt topos har fått hver sin kode som kan finnes igjen i analyseskjemaet over, og leseren kan gå tilbake for å kontrollere om hun er enig i tolkningene mine:

*TG-1G: Utstillingen handler om hvordan kunstinstitusjonen fungerer*

T-1G-1: Utstillingen påpeker forvaltningens viktige rolle i dagens kunstfelt • T-1G-2: Utstillingen

handler om autonomien som betingelse for institusjonen • T-1G-3: Utstillingen handler om at den modernistiske kunsten står i fare for å miste sin mening • T-1G-4: Utstillingen er å forstå i sammenheng med modernismens idealer om uendelig generering av mening

*TG-1B: Utstillingen tematiserer en historisk kontekst:*

T-1B-1: Utstillingen handler om verker i møte med forskjellige tidsepoker • T-1B-2: I utstillingen blir Faldbakken, Vigeland og Haukeland representanter for hver sin generasjon og kunstretning • T-1B-3: Utstillingens materielle side er typisk modernistisk

*TG-1D: Utstillingen er materialistisk sett modernistisk*

T-1D-1: Utstillingen er elegant utført! • T-1D-3: Utstillingen er dekorativ • T-1D-4: Verkene er avsluttete

*TG-1C: Utstillingen er i bunn og grunn konseptualistisk*

T-1C-1: Utstillingen konseptuelle side er mer avansert enn den materielle • T-1C-2: Utstillingen er eksempel på konseptualistisk kunst • T-1C-3: Utstillingens materialbaserte håndverk er ikke godt nok til å være interessant • T-1C-4: Utstillingen er konseptuelt sett svært avansert

*TG-1A: Utstillingen tematiserer det materielle som konsept:*

T-1A-1: Utstillingen er rettet mot det materialbaserte • T-1A-2: Utstillingen har både en materialbasert og en konseptbasert tendens • T-1A-5: Utstillingens materielle side er ikke særlig avansert • T-1A-6: Utstillingens håndverk er ikke det mest interessante

*TG-1F: Utstillingen viser tro på at kunstfeltet kan overleve*

T-1F-1: Utstillingen forsøker å beskytte feltets grenser ved ikke å forholde seg til andre sfæres idealer • T-1F-2: Utstillingen er positiv til kunstfeltets fremtid • T-1F-3: Utstillingen er positivt innrettet mot å skape ny kunst innenfor det samme systemet

*TG-1E: Utstillingen er ikke et brudd med det etablerte*

T-1E-1: Utstillingen er tidstypisk og representativ for sin generasjon • T-1E-2: I PPOOAAGG blir MF, GV og AH representanter for hver sin generasjon • T-1E-4: Utstillingen latterliggjør modernistisk kunsts prinsipper om å snu seg vekk fra det etablerte • T-1E-5: Utstillingen bør tolkes som hyllest til de gamle verkene

Bjerke mener altså at utstillingens materielle side følger typiske modernistiske konvensjoner, men at dette verken gjør utstillingen modernistisk eller til noe uttrykk for at Faldbakken ønsker å dreie kunstfeltet i en mer materialorientert retning. Det er heller slik at utstillingen tematiserer fortellingen om modernismen og kunstfeltets utvikling fra å være materialbasert til dagens situasjon der den konseptuelle kunsten er den høyest vurderte. Utstillingen er slik Bjerke ser det fundert på den konseptuelle kunstens premisser, selv om den tar opp det materielles status og rolle i feltutviklingen. På den ene siden gjør dette utstillingen til et forsøk på å finne frem til en løsning på feltets utfordringer og trusler fra andre sfærer til det beste for begge sider, samtidig som Faldbakken med sin sterke posisjon i feltet og svært utilgjengelige kunstneriske strategier fortsatt fremstår som en «mainstream neo-konseptualist».

#### **4.3 Fremstilling av feltet og Faldbakkens posisjon**

Toposen «Faldbakken som undertrykker av materialkunsten» får stor plass i anmeldelsen, nettopp fordi Bjerke anlegger et relasjonelt perspektiv på den konseptuelle siden av utstillingen. Jeg har derfor formulert en egen toposgruppe knyttet til Faldbakken og hans posisjon i feltet.

*TG-4: Faldbakken fremstår som undertrykker av materialkunsten*

T-4-1: Idealer fra forvaltningen har tatt overhånd i kunstfeltet • T-4-2: Forvaltningen har fått større betydning enn kunsten • T-4-3: Neo-konseptualistene representerer det etablerte i dag • T-4-4: Faldbakken representerer kunstfeltets maktsentrum • T-4-5: Faldbakken har en svært sterk posisjon i kunstfeltet • T-4-6: I kunstfeltet i dag er formmessige kvaliteter og håndverk i liten grad relevant • T-4-7: Faldbakken følger normer fra forvaltningen, ikke kunsten

Når Bjerke tolker utstillingen, fremstår han nyansert og etterrettelig, men når det gjelder fremstillingen av feltet, kunne han ha referert til en materiell dreining i den norske kunsten den siste tiden – der form og objekt og materialkunnskap har blitt viktige vurderingspremisser igjen. Tekstilkunstner Hanna Ryggen representerte blant annet Norge i den anerkjente utstillingen Documenta i 2013, og unge kunstnere som Ann Cathrin November Høibo og Ida Ekblad synes å strekke seg mot høy kompetanse i sin behandling av materialer. I begge tilfeller er det riktignok snakk om en bevisst vending vekk fra den minimalistiske kunsten, så i den grad man mener konseptkunsten tar oppi seg motstanden og ikke går an å overskride, kan man kanskje si at det likevel dreier seg om høy grad av intellektualisering.

#### 4.4 Kunstsyn

Selv om Bjerke ikke uttaler seg direkte normativt om den konseptuelle siden ved utstillingen, kommer det klart frem at han ønsker seg mer oppmerksomhet rettet mot håndverksmessig kvalitet og materialkompetanse:

*TG-2A: Fokus bør rettes tilbake mot materialiteten*

T-2A-1: De materielle aspektene bør i stor grad vektlegges • T-2A-2: Kunstens visuelle kvalitet har betydning

De konseptuelle trekkene ved utstillingen blir vurdert som meningsmangfoldige, men ikke uten en viss rettethet:

*TG-2B: Modernistisk kunst er åpent for uendelige muligheter*

T-2B-1: modernistisk kunst legger til rette for at verkene skal generere ny mening • T-2B-2: Modernistisk kunst er både avhengig av og forsøker å løsrive seg fra institusjonene

*TG-2C: Kunstverkenes mening er til en viss grad flytende*

T-2C-1: Verket får ny mening i en ny historisk kontekst • T-2C-2: Husk også verkets omgivelser • T-2C-3: Verket kan ikke bety motstridende ting på samme tid

Bjerke behandler konseptdelen av utstillingen som realiseringer av normer knyttet til dagens samtidskunstfelt, og ser disse i kontrast til tidligere kunsthistoriske perioder. Analyseobjektet er altså samtidskunstfeltets relasjoner til tidligere syn på kunst – en av flere mulige måter å definere kunstbegrepet på. Det er altså ikke snakk om et autonomiestetisk syn på kunst; Bjerke er villig til å formulere flere kunstsyn diskursivt. Men når det gjelder den materielle siden av verkene, uttrykker Bjerke seg annerledes – her er han ikke en gang villig til å argumentere for synet sitt – det fremstår som naturlig og ikke nødvendig å forklare. På denne måten, og med tanke på at han hele tiden argumenterer for at kunstfeltets nye idealer er de som før tilhørte forvaltningen, fremstår Bjerke som autonomiestetisk forsvarer av den materielle siden ved utstillingen, mens de konseptuelle trekkene ikke får status som kunst på lik linje. Inntrykket forsterkes av at det kun er kvaliteten på det materielle håndverket som vurderes.

#### 4.5 Formidlingssyn

Kampen for den materialbaserte kunsten kommer altså til uttrykk i måten han formidler på:

*TG-3C: Anmelderens mening om verkenes materielle side bør fremstilles som subjektiv vurdering, ikke diskursivt trekk*

Samtidig kan man også se Bjerkes formidling i tråd med verdier fra andre felter – spesielt når han omtaler det konseptuelle, synes vitenskapsidealer å ligge til grunn:

*TG-3B: Kunstformidling skal vise til felleskulturelle ideer*

T-3B-1: Det er bra å vise alternative tolkningsmuligheter • T-3B-2: Å gjøre tolkningen etterprøvable er bra • T-3B-4: Feltet og posisjonen er relevant i en anmeldelse

Formidlingen kan også ses i sammenheng med et opplysningsorientert syn på dannelse og demokrati:

*TG-3A: God kunstformidling sprer kunnskap fra eliten til folket*

T-3A-1: Det er bra å bruke lettfattelig språk folk flest kjenner innholdet av • T-3A-2: Det er bra å gi leseren kunnskap om utstillingens kontekst • T-3A-3: En kunstanmeldelse bør ha en tittel med litt piff

Så er det da snakk om en homofon tekst på den måten jeg definerte den i teoridiskusjonen? En homofon tekst lar ulike stemmer slippe til, men overordner seg de andre slik at teksten fremstår entydig og som en logisk konsistent helhet. Når verkenes materielle side omtales, er det fra et autonomistisk perspektiv, mens den konseptuelle ses i relasjonelt lys, og ingen av stemmene overordner seg den andre. Men fordi det er en tydelig strategi å behandle materialitet og konsept på ulike måter, blir dette heller uttrykk for ett mål; å verne om den materialbaserte kunsten ved å behandle de materielle sidene som «selv kunsten».

Anmeldelsen er likevel flerstemmig; den lar leseren møte utstillingen fra flere perspektiver og tar henne med ulike tolkningsveier gjennom utstillingen. Jeg mener også at Bjerke snakker til minst to typer lesere: Deltagerne i feltet som allerede kjenner til Faldbakkens kunstnerskap, modernistisk kunst og kontroversene omkring material- og konseptbasert kunst, og som under lesningen formulerer med- eller motsvar til forfatteren, og felteksterne som i mindre grad blir



debattdeltagere, men heller bruker teksten til å la seg informere av Bjerke. Stor forekomst av logosargumentasjon, overbevisning ved hjelp av språkets logiske funksjon, tjener begge disse formålene: For den uinnvidde oppgis en kontekst å forstå utstillingen i sammenheng med, mens den feltinterne, kritiske leseren får oppgitt premissene som ligger til grunn for Bjerkes påstander.

#### **4.6 Materialitetsfokus som maktkritikk og konseptkunst som 'tradisjonell' dannelse**

Når Bjerke forsvarer den materielle kunsten ved ikke å åpne for flere syn på hva som er god og dårlig kvalitet gjennom heterodoksisk diskurs, kan det på samme måte som den argumenterende og kontekstualiserende måten han omtalte det konseptuelle knyttes til et felleskulturelt mål om frigjøring. I omtalen av konseptkunsten forsøker han å vise frem maktrelasjonene i feltet og samtidig opplyse lesere utenfor feltet om hvordan man best kan forstå Faldbakkens kunst. Fokus rettet mot det håndverksmessige og materielle i seg selv kan ses som strategi for å forsøke å stokke om på oppfatninger om høyt og lavt; materie og håndverk er i vår kultur underordnet ånd og intellekt, og det partikulære blir ansett som mindre interessant enn det universelle. At et verk skal være gjennomarbeidet faller ofte bort som kvalitetskriterium. At Bjerke tematiserer forholdet mellom form og innhold på denne måten behøver ikke være noe direkte inn gripen i diskusjonen om høy- og lavkultur, men den materielle kunsten – om man kan tenke seg den uten å se den i lys av konseptkunsten den tar avstand fra – har en direkte sansbarhet ved seg som gjør den mer tilgjengelig for større deler av folket. Begge tilnærminger kan på denne måten ses som uttrykk for et dannelsesorientert syn på kunst; på den materielle siden der det er snakk om å stokke om på hierarkier, kan man si at Bjerke vil oppnå dannelse gjennom kritisk tenkning, mens formidlingen av den konseptuelle siden ved utstillingen peker mot et mer tradisjonelt dannelsessyn i sin direkte overføring av informasjon til leseren.

## 5.0 Analyse av Erlend Hammers «Faldbakkens dekorative draging»

Hammers anmeldelse ble trykket i Dagbladet den 3. april 2012, altså en dag før Bjerkes «Elegant saltomortale». De to anmelderne går på mange måter i dialog med hverandre – om kunstfeltet, Faldbakkens posisjon i det, samt tolkningen av utstillingen – og befinner seg heller ikke så langt unna hverandre hva angår kunstsyn: de ser begge ut til å foretrekke et mangfoldig felt når det kommer til grad av material- og konseptfokus. På den andre siden kan vi si at de to likevel snakker forbi hverandre; slik jeg oppfatter Bjerke er det som nevnt et mål å heve det håndverksmessiges status i samtidskunstfeltet, mens Hammer mer opptatt av feltets manglende sans for kvalitet – både i material- og konseptbasert kunst.

Anmeldelsens tittel, om vi antar at han følger normale konvensjoner for dagspressens kommentarstoff, viser at nettopp dragingen mot det dekorative er et viktig aspekt ved utstillingen for Hammer. I «brødteksten» mener han utstillingen viser en «hang mot skulptur som situasjon», før han trekker inn begreper fra psykoanalytisk teori og forteller oss at utstillingen handler om Faldbakkens fadermord på konseptualisten Ad Reinhardt. Fadermordet gjennomføres ved at han nå rent konkret omfavner den dekorative siden ved kunst – han viser frem klassiske og moderne skulpturer, og ved å trekke frem verk som er kanoniserte og bærer med seg en slags hellig aura. Ved å snu verkene på hodet og fylle dem med vodka understreker han verkenes posisjon – vi blir oppmerksomme på deres hellighet fordi et slikt grep virker såpass sterkt. Faldbakkens tidligere kunst har vært strengt minimalistisk, spesielt er han kjent for bildene med gaffateip over belgisk linlerret, der Hammer mener han utviser en billedfiendtlig metode. Utstillingen på OCA derimot, er fri for billedfiendtlighet, og Faldbakkens kunstnerskap har med dette tatt en ny vending: Selv om han stadig viser til samtidskunstens uthuling ved sine voldsromantiske og destruktive tendenser, er han langt mildere og mindre sarkastisk, ja til og med entusiastisk på vegne av kunstfeltets fremtid. Hammer tolker utstillingen som et forsøk på å redde den objektbaserte kunstens ære og karakteriserer kunstfeltet som dominert av begreper om «diskurs» og «kritisk potensial» og «den visuelle kulturen»; teoretiske perspektiver som vender fokus vekk fra kvaliteter den kanoniserte kunsten innehar.

Det er ikke i utgangspunktet ikke noe mål for meg å gjøre en sammenlignende analyse, men jeg vil i det følgende likevel forsøke å dra nytte av den forrige analysen ved å se de to anmeldelsene i lys av hverandre. Bjerkes tekst var kontekstualiserende, og med stor forekomst av *fordi*- og *men*relasjoner; han gav leserne utenfor feltet en mulighet til å sette seg inn i tekstkulturen, og vi fant topoi som pekte i retning av et dannelsessyn i tråd med tanken om opplysning, men også rom for forskjellighet. I Hammers anmeldelse finner vi

formidlingstopoi som peker mot et helt annet syn på hva som bør være kritikkens funksjon – i forlengelsen av den eksplisitte oppfordringen om å la kvalitet komme først, ser han heller ut til å ha noe mål om å inkludere leserne i tekstkulturen ved å gjøre stoffet tilgjengelig for de uinnvidde. For Hammer er det verken kritikerens oppgave å argumentere for tolkningene eller kvalitetsvurderingene. Selv om den logiske strukturen er å finne i anmeldelsen, virker avsnittene mer som assosiativt sammenstilte meningsenheter, uten utdypinger eller forklaringer – slutningene skal leseren selv trekke. Han retter i stor grad oppmerksomheten vekk fra de ulike tolkningsmulighetenes kontekster, diskursene, noe han eksplisitt kritiserer andre i feltet for å fokusere på. Som Faldbakken dras også Hammer mot dekorativitet; det går tydelig frem av setningskonstruksjoner og ordvalg at musikalitet i språket er et mål for ham. Han befinner seg nok ikke så langt unna Bjerke med tanke på kunstsyn, men mens Bjerke kun brydde seg med å verne den materielle siden av kunsten fra andre felters idealer, fremstår Hammer som beskytter av den konseptuelle siden også: Han gir vurderinger av både form og innhold, men ingen forklaringer – verken av tolkninger eller vurderinger, og forsøker med det å unngå at mennesker som ikke allerede er innenfor kulturen skal forstå resonnementene hans. Han snakker altså kun med én stemme.

### 5.1 Analysens tolkningstrinn

Som i forrige analyse velger jeg her også å fremstille trinnene i fortolkningen min – fra parafraze til topos som jeg til slutt har samlet i en toposgruppe:

Løpende tekst delt inn i meningsenheter	Parafrasering	Topos	Toposgruppe
Faldbakkens dekorative draging	Allerede i overskriften viser jeg til det dekorative i denne utstillingen	T-1C-1: Det dekorative er en viktig side ved utstillingen	TG-1C: Utstillingen taler til forsvar for den bildende kunsten (TG-1C: bildende+)
	Jeg bruker her formuleringen «dekorativ draging» fordi allitterasjonen gir leseren en god estetisk opplevelse	T-3B-1: En kunstanmeldelse bør være utsmykket med dekorative formuleringer	TG-3B: En kunstanmeldelse skal være formmessig appellerende (TG-3B: formmessig appellerende+)

Ny utstilling avslører kunstnerens hang mot skulpturen som situasjon.	Utstillingen avslører at Faldbakken har en dragning mot skulpturen som situasjon	T-2A-3: Et verk kan avsløre kunstnerens indre motiver	TG-2A: I kunsten skal man vektlegge kunstneren som skapende kraft (TG-2A: kunstneren)
	-	T-1D-8: Utstillingen handler om at skulpturer må ses enkeltstående situasjon (T-1D-8: enkeltstående)	TG-1D: Utstillingen vil vekk fra en relasjonell forståelse av kunst (TG-1D: relasjonell-)
	Allitterasjon er estetisk appellerende	T-3B-1: En kunstanmeldelse bør være utsmykket med dekorative formuleringer	TG-3B: formmessig appellerende+
		T-4A-2: Faldbakken har vært trukket mot skulptur som situasjon, og det avsløres nå	TG-4A: Faldbakken har beveget seg fra det destruktive mot det skapende (TG-4A: fra destruktivt til skapende)
	Jeg velger ikke å gi noen forklaring på hvorfor jeg velger å tolke det på denne måten	T-3A-2: Man skal ikke argumentere for tolkning av kunsten	TG-3A: Kunstfeltet må vernes mot inkludering av felteksterne verdier (TG-3A: vernes!)
	Jeg vil ikke forklare hva det vil si å se en skulptur som situasjon	T-3A-3: Man skal ikke forklare dem utenfor feltet hva som ligger i fagbegrepene	TG-3A: vernes!
Fadermordet som estetisk motiv er et av de ideologisk mest ladete i vestlig kulturhistorie.	Fadermordet som estetisk motiv bærer med seg utrolig mange implikasjoner med tanke på verdier og forestillinger om virkeligheten.	T-2A-4: Fadermordet er en meningsrik inngangsport til å forstå kunsten (T-2A-4: fadermordet+)	TG-2A: kunstneren
Det ødipale som drivkraft for kreativ praksis er kanskje på sitt mest synlige når	-	T-4C-1: Faldbakken er negasjonshungrig	TG-4C: Faldbakken har fortsatt destruksjonen i seg (TG-4C: fortsatt destruksjon)

den kobles med den sterke, voldsromantiske negasjonshungeren som hele tida finnes i Matias Faldbakkens prosjekt.	-	T-4C-2: Faldbakken er voldsromantisk	TG-4C: fortsatt destruksjon
	Det ødipale er drivkraften bak fademordet	T-2A-4: Fademordet+	TG-2A: kunstneren
På utstillingen «Portrait Portrait of A A Generation Generation» som åpnet hos Office for Contemporary Art denne uka, er kunstnerens tilnærming til nettopp fademordet mer til stede enn noen gang, og det selv om ingen av kunstnerne Faldbakken forholder seg til i denne utstillingen kan sies å være blant de kunstneriske forfedrene	Faldbakken tilnærmer seg fademordet i større grad enn tidligere i denne utstillingen	T-1D-9: Utstillingen skal forstås i sammenheng med psykoanalytisk teori	TG-1D: relasjonell-
	Jeg vil ikke argumentere for hvorfor fademordet er så sterkt tilstede i utstillingen.	T-3A-2: ikke argumentere for tolkning	TG-3A: vernes!

Allerede her viser Hammer klart hvilket perspektiv han inntar. Overskriften viser at han finner det dekorative ved Faldbakkens utstilling svært viktig (T-1C-1) – og referansene til Freud bærer med seg mye mening. Meningsenheten fremstår samtidig som etterfølgende påstander som ikke utdypes – noe som vil ekskludere mange lesere (T-3A-3). Når han på et så tidlig sted i teksten viser at han anlegger en psykoanalytisk tilgang til utstillingen (T-2A-3, T-2A-4, T-1D-9), synes jeg det er rimelig å tolke det som et tydelig *statement*, som sier noe om hvor han plasserer seg med tanke på forhold mellom aktør og struktur: Psykoanalysen undersøker ikke kunsten i forhold til samfunnet, men til mennesket som har laget den. Hammer kaller Faldbakkens steg vekk fra forløperne sine fademord, og mener han er drevet av ødipale skaperkrefter. Han finner altså forklaringen på Faldbakkens nye posisjonering i kunstneren selv, ikke hans forhold til andre kunstneriske praksiser.

I pressemeldingen for utstillingen møter	Det er relevant å se nærmere på	T-3D-1: I en kritikk skal man fokusere på	TG-3D: Man skal vektlegge intensjonen når man
--	---------------------------------	---	---

vi først to nedsettende sitater om skulptur. De forteller at skulptur er noe man skumper borti når man rygger for å se på et bilde (Ad Reinhardt) og noe som knuser foten din hvis den faller på deg.	pressemeldingen – der kan vi få nyttig informasjon om verkenes egentlige betydning	kunstnerens intensjon med verkene	skriver en anmeldelse (TG-3D: intensjonen)
	Jeg velger her å formulere meg på en måte som klinger rytmisk godt	T-3B-2: Man bør etterstrebe musikalitet i språket i en kunstanmeldelse (T-3B-2: musikalitet+)	TG-3B: formmessig appellerende+
	Sitatene kan få en til å tro at Faldbakken er negativ til skulpturell kunst	T-1B-1: Utstillingen fremstår misledende som negativ til skulptur	TG-1B: Utstillingen taler til forsvar for det skulpturelle objektet (TG-1B: skulpturelt forsvar)
Referansen til Reinhardt er særlig talende ettersom denne kunstneren alltid har vært en ledestjerne for Faldbakken men sitatene framstår kanskje som litt for unnskyldende ettersom det er liten tvil om at Faldbakkens sterkeste arbeid egentlig alltid har vært som skulptør	Faldbakken er ironisk når han siterer Reinhardt – han mener egentlig det motsatte	T-1B-2: Utstillingen er egentlig positiv til skulptur	TG-1B: skulpturelt forsvar
	-	T-4C-3: Ad Reinhardt er MFs ledestjerne	TG-4C: fortsatt destruksjon
	-	T-4B-1: Faldbakken er best som skulptør	TG-4B: Faldbakken har beveget seg fra det minimalistiske til det skulpturelle
	Allitterasjonen er estetisk appellerende	T-3B-1: dekorative formuleringer	TG-3B: formmessig appellerende+
Dette viser han nok en gang med denne serien arbeider der han benytter seg av allerede eksisterende skulpturer av de folkekjære norske favorittene Gustav Vigeland og Arnold Haukeland.	Her viser Faldbakken hvor skulpturelt dyktig han er	T-1B-3: Utstillingen har svært gode skulpturelle egenskaper	TG-1B: skulpturelt forsvar
	Jeg vil ikke forklare hvorfor jeg synes det skulpturelle ved utstillingen er så bra.	T-3A-2: ikke argumentere for tolkning	TG-3A: vernes!

Hammer gir opplyser her om hvem fademordet utføres på; den strengt konseptualistiske kunstneren Ad Reinhardt. Når Hammer skriver at «Reinhardt alltid har vært Faldbakkens ledestjerne» markerer han ikke i hvilken grad han oppfatter at Faldbakken fortsatt lar seg inspirere av Reinhardt, men ettersom det kommer frem senere at Hammer mener Faldbakken fortsatt har elementer av destruksjon i seg, er det rimelig å anta at han ikke avskriver Reinhardt fullstendig, (T-4C-3).

Selv om jeg velger å plassere toposen om vektlegging av intensjonen (T-3D-1) i toposgruppe 3, som dreier seg om formidlingssyn, kunne den også vært plassert under kunstsyn. For Hammer er det hensynet til kunsten som er mest utslagsgivende for valg av formidlingsstrategi, så de fleste topoiene i de to kategoriene vil overlape hverandre.

Skulpturene er ved hjelp av fargerike stropper montert opp ned i kvadratiske konstruksjoner, og ifølge ryktebørsen fylt med smuglersprit	Jeg forklarer her hvordan verkene fremstår visuelt	T-2B-8: Verkets materielle og visuelle side er av betydning	TG-2B: Kunst bør ha passe grad av destruksjon og skapende vilje i seg (TG-2B: passe grad)
	Jeg velger her å formulere meg på en måte som klinger rytmisk godt	T-3B-2: musikalitet+	TG-3B: formmessig appellerende+
Resultatet er en ny skulpturell «event» der Vigelands og Haukelands skulpturer inngår i en ny og ganske uventet eksistenstilstand	Skulpturenes fremstilling er en enkeltstående hendelse	T-1D-8: enkeltstående	TG-1D: relasjonell-

På samme måte kunne jeg her ha plassert toposen om betydningen av det materielle og visuelle under formidlingssyn (T-2B-8). I begge tilfeller kommuniserer Hammer svært implisitt, ved å vie plass til temaet, sier han gjennom sin praksis at det er relevant. Kommunikasjonen hans knyttet til bruken av begrepet ny skulpturell «event» fungerer på lignende måte; man får ingen utdypning med som peker mot hvilke sider av begrepet man skal knytte sine assosiasjoner til, (T-1D-8). Jeg har valgt å tolke Hammer slik at han mener Faldbakken ønsker å rette oppmerksomhet mot skulpturene og kunstens partikularitet; det vil si, dens befatning med den faktiske praksisen – ikke sjangerne den kan plasseres i.

De skiller seg klart fra de nihilistiske lerretsarbeidene Faldbakken også er kjent for, av typen sort eller grå tape på «belgisk linlerret».	Lerretsarbeidene Faldbakken er kjent for er nihilistiske, det er disse nye verkene i mindre grad.	T-1C-3: Utstillingen er ikke nihilistisk	TG-1C: bildende+
	-	T-4A-6: Faldbakkens tidligere arbeider er nihilistiske	TG-4A: fra destruktivt til skapende
	Jeg vil ikke gi noen eksempler fra verkene på noe som er mindre nihilistisk ved dem	T-3A-2: ikke argumentere for tolkning	TG-3A: vernes!
Disse framstår ofte som litt for flirende konseptuelle for sitt eget beste og har noe rent dystopisk over seg som er forsvunnet i bakgrunnen med den type skulpturelle arbeider Faldbakken har begynt å produsere siden 2010	Det nye verkene er mindre dystopiske	T-4A-5: Faldbakken er blitt mer positiv til institusjonens fremtid	TG-4A: fra destruktivt til skapende
	Lerretsarbeidene var for dystopiske	T-2B-1: Kunst bør være positiv til institusjonens fremtid	TG-2B: passe grad
	De nye verkene er mer skulpturelle enn de gamle verkene	T-4B-2: Faldbakken har blitt mer skulpturell	TG-4B: Faldbakken har beveget seg fra det minimalistiske til det skulpturelle (TG-4B: minimalistisk til skulpturelt)
	Lerretsarbeidene til Faldbakken er for sarkastiske	T-2B-2: Kunst bør ikke være for sarkastisk	TG-2B: passe grad
Selv om også disse arbeidene later til å vibrere med knapt håndterbar, negativt ladet energi så er det likevel noe ufornektelig bejublende over dem.	-	T-2B-3: Det destruktive lar seg kombinere med et positivt uttrykk	TG-2B: passe grad
	-	T-1A-3: Utstillingen er både svært destruktiv og svært bejublende	TG-4A: fra destruktivt til skapende
	Jeg vil ikke forklare hva som gjør verkene bejublende, eller hvordan det er mulig å være både bejublende	T-3A-2: ikke argumentere for tolkning	TG-3A: vernes!



	og destruktiv på samme tid.		
Dette er et nytt element i Faldbakkens kunstnerskap, og noe som peker i retning av en mindre kalkulert, eller rett og slett mer lekende, holdning.	MF var kalkulert før, men nå er han løsere i snippen og mer vennlig	T-4A-4: Faldbakken er mer lekende enn før	TG-4A: fra destruktivt til skapende
	Jeg vil ikke si at Faldbakken nødvendigvis er mer leken, men at verkene peker mot det	T-3C-1: Man bør søke å være etterrettelig i en anmeldelse	TG-3C: En anmeldelse skal forholde seg til visse formelle krav (TG-3C: formelle krav)
	Det er interessant å sammenligne Faldbakken før og nå	T-3D-2: Faldbakkens kunstnerskap er en viktig kontekst å forstå verkene innenfor (T-3D-2: kunstnerskapet!)	TG-3D: intensjonen
For der mange av arbeidene til Faldbakken framstår som hånlige vitser på noens bekostning, så er disse arbeidene mer som energiske utblåsninger tilsynelatende motivert av en «renere» impuls; et lystbetont jag etter selv å se noe bli realisert	-	T-4A-9: Mye av Faldbakkens kunst er hånlig	TG-4A: fra destruktivt til skapende
	Det er et renere motiv å ville se noe bli realisert enn å le av andre	T-2B-4: Kunstneren bør skape noe, ikke bare si hva han synes er dårlig	TG-2B: passe grad
Man kan si at det samme preget den utbrente bilen Faldbakken stilte ut på Nasjonalmuseet, men i denne var voldsromantikken fremdeles for dominerende.	Det gamle verket til Faldbakken var for voldsromantisk	T-4A-7: Faldbakken var voldsromantisk før	TG-4A: fra destruktivt til skapende
	Dette verket var for voldsromantisk	T-2B-5: Kunst bør ikke være for voldsromantisk	TG-2B: passe grad
	Jeg vil ikke si hva det er som gjør en utbrent bil til voldsromantisk	T-3A-2: ikke argumentere for tolkning	TG-3A: vernes!

Det er interessant å sammenligne Faldbakken før og nå	T-3D-2: kunstnerskapet!	TG-3D: intensjonen
---	-------------------------	--------------------

I dette avsnittet forteller Hammer om Faldbakkens plassering på en skala mellom skapende og destruktiv praksis, og hvor han har vært plassert tidligere i forhold til i dag. Han diskuterer i hvilken grad Faldbakken er nihilistisk, sarkastisk, hånlig, skapende, lekende, kalkulert og styrt av et «renere» impuls.

Den behandlingen Vigeland og Haukeland utsettes for er på én måte er noe av det minst respektfulle man kunne tenke seg. De vendte skulpturene kan ses som en religiøs desekrasjon, en avstripping av et objekts sakrale egenskaper men den kan og ses på som en siste utvei, et desperat forsøk på å gjøre noe, hva som helst, for å puste liv i disse støvete arbeidene	-	T-1A-4: Utstillingen kan oppfattes som lite respektfull og svært respektfull på samme tid	TG-1A: fra destruktivt mot skapende
	Det går an å se på utstillingen som om man avstripper skulpturene deres verdi	T-1D-5: Utstillingen vil vise at det går an å se dette som avstripping	TG-1D: relasjonell-
Dette er særlig tydelig siden det gjøres med kunstnere som kanskje er «store navn» rent kunsthistorisk, men som i liten grad har noen særlig relevans for det som skjer på kunstfeltet akkurat nå	-	T-1A-2: Utstillingen vil med ekstrem iver gi liv til den klassiske og modernistiske kunsten igjen	TG-1A: fra destruktivt mot skapende
	Her velger jeg likevel å gi en forklaring på hvorfor det er spesielt tydelig at Faldbakken forsøker å gjenopplivede gamle verkene	T-5-2: De klassiske og moderne verkene har liten relevans for det som skjer på kunstfeltet for tiden	TG-5: Dagens situasjon truer kunsten
		T-3C-2: Man kan argumentere for tolkningene sine iblant	TG-3C: formelle krav

Her fortsetter diskusjonen om hvor på skalaen Faldbakken befinner seg, men nå handler det

om i hvor stor grad Faldbakken kan sies å utøve vold mot skulpturene av Haukland og Vigeland. Er dette et destruerende forsøk på å fjerne verkenes hellighet eller er det en måte å vise at vi må tilbake til en slik kunstforståelse? Hammer konkluderer med det siste, (T-1A-2).

Og så er det noe uskyldig drittungeaktig over det hele som åpner opp for en grunnleggende mer sympatisk lesning av Faldbakkens kunstnerskap.	Kunstnerskapet i sin helhet må leses på en ny måte når vi vet at Faldbakken egentlig er mer sympatisk enn vi trodde	T-2A-1: Kunstens mening formes i kunstnerens hode, og forblir slik	TG-2A: kunstneren
	Jeg velger å bruke ordet drittungeaktig fordi det passer temaet å bruke et barnslig ord.	T-3A-5: Man kan bruke ord fra en mer hverdagslig sammenheng, når temaet ber om det	TG-3A: vernes!
	Jeg vil ikke forklare hva det er som gjør denne utstillingen mer uskyldig	T-3A-2: ikke argumentere for tolkning	TG-3A: vernes!
Man skal ha et uvanlig sneversynt og humørløst forhold til nyere norsk kunsthistorie for å la seg provosere over dette.	Dette er en lite provokativ statement	T-1A-5: Utstillingen bør ikke tolkes som provokativ	TG-1A: fra destruktivt mot skapende
	Det er feil å la seg provosere av dette	T-3C-3: Man kan trekke frem andre resepsjoner for å vise at de er feil	TG-3C: formelle krav
Tvert imot er det en entusiasme i arbeidene som knapt er mulig å unngå at man blir revet med av	-	T-1A-6: Utstillingen er sværtusiastisk	TG-1A: fra destruktivt mot skapende
	Jeg velger her å formulere meg på en måte som klinger rytmisk godt	T-3B-2: musikalitet+	TG-3B: formmessig appellerende+

	Jeg vil ikke vise til det jeg synes er entusiastisk ved verkene	T-3A-2: ikke argumentere for tolkning	TG-3A: vernes!
Samtidig er det ikke minst befriende at Faldbakkens bruk av skulptur ikke er knyttet til den nymodernistiske tendensen som har preget mye ung kunst de siste åra	Jeg vil ikke forklare hvorfor jeg mener det er bra at ikke Faldbakken er nymodernistisk	T-3A-1: Man skal ikke argumentere for vurderinger av kunst	TG-3A: vernes!
		T-3C-4: Når man skal se kunsten i forhold til andre tendenser, er det for å vurdere dem opp mot hverandre	TG-3C: formelle krav
	-	T-5-3: Nymodernistisme har preget ung kunst de siste årene	T-5: truer kunsten
	Det er bra at ikke Faldbakken er nymodernistisk	T-2B-7: Kunst bør ikke være nymodernistisk	TG-2B: passe grad
Tvert imot er det en nesten digital presisjon i disse arbeidernes ikoniske kvaliteter.		TG-2: Kunst bør være ikonisk presis	
		T-1C-4: Utstillingen er ikonisk presis	TG-1C: bildende+
	Jeg vil ikke forklare hva som ligger i begrepet til folk utenfor feltet	T-3A-3: ikke forklare	TG-3A: vernes!

Når Hammer her omtaler utstillingen som drittungeaktig, gjør han selv det samme grepet; ved å bruke et barnslig begrep får han igjen vist – og ikke forklart – hva han mener, (T-3A-5): det er en skøyeraktig kunstnerisk ytring som vil få kritikerne til å se surmagede ut.

Kritikken av «den nymodernistiske tendensen som har preget mye ung kunst de siste åra» (T-5-3), utdypes ikke videre, og det er vanskelig å avgjøre hvorfor han mener at det er befriende at ikke Faldbakkens utstilling har den samme tendensen – er det for mye av den typen kunst, eller burde det ikke lages slik kunst i det hele tatt? Det kommer riktignok frem senere at Hammer mener det er en viktig kvalitet at utstillingen er ikonisk presis (T-1C-4), noe de nymodernistiske kunstnerne ikke er. Hva han legger i begrepet om ikonisk presisjon sier

han heller ikke noe om, men jeg antar at han sikter til en måte å kommunisere på som baserer seg på noe mer enn bare avstandstaken til den billedlige kunsten – som via sin form bringer med seg noe nytt og skapende. Også her ser vi at store deler av Hammers argumentasjon ligger lagret implisitt i begrepsbruken.

Selv om Faldbakken fremdeles gjør arbeider som for eksempel betongavstøpninger av bensinkanner, nok et voldsromantisk motiv, så avslører han med arbeidene på OCA en mer dekorativ dragning	-	T-4B-3: Faldbakken er voldsromantisk, men dras mot det dekorative	TG-4B: minimalistisk til skulpturell
	-	T-1A-7: Utstillingen er voldsromantisk og dekorativ	TG-1A: fra destruktivt mot skapende
	Jeg bruker her formuleringen «dekorativ dragning» fordi allitterasjonen gir leseren en god estetisk opplevelse	T-3B-1: dekorative formuleringer	TG-3B: formmessig appellerende+
	Jeg vil ikke forklare hva det er ved utstillingen som viser at Faldbakken dras mot det dekorative	T-3A-1: ikke argumentere for vurderinger	TG-3A: vernes!
	Verkene kan avsløre at Faldbakken trekkes mot det dekorative	T-2A-3: Et verk kan avsløre kunstnerens indre motiver	TG-2A: kunstneren
Dette har også vært tilfellet i tidligere arbeider, som for eksempel «Untitled (Locker Sculpture #01)» fra 2010, der et skap tilsynelatende er blitt skviset sammen av den samme typen fargede flyttestropper som er brukt på OCA.	MF var også dekorativ i arbeidet «Untitled (Locker Sculpture #01)» fra 2010	T-4A-10: Faldbakken har vært dekorativ tidligere	TG-4A: fra destruktiv mot skapende
	Jeg vil ikke forklare hva det er ved bruken av flyttestroppene som gjør verkene dekorative	T-3A-1: ikke argumentere for vurderinger	TG-3A: vernes!

	Det er interessant å sammenligne Faldbakken før og nå	T-3D-2: kunstnerskapet!	TG-3D: intensjonen
Det samme er også til en viss grad tilfelle med de innrammede, blå søppelsekkene som blant annet utgjorde hoveddelen av utstillingen «The Death of Which One Does Not Die» på Kunsthalle Friedricianum i Kassel i 2010.	Som over		
Selv om denne utstillingen i sin helhet var et slags angrep på et ikonisk visningsrom, som blant annet brukes til den viktige Documentautstillingen som Faldbakken deltar på seinere i år, så var det også et eksempel på å skape et erfaringsrom som var uvanlig nedtonet sammenliknet med Faldbakkens tidligere utstillingspraksis.	-	T-4A-1: Faldbakken har vært mer nedtonet med tanke på destruksjonen tidligere	TG-4A: fra destruktiv mot skapende
	-	T-1A-1: Utstillingen er mer nedtonet med tanke på destruksjonen enn tidligere	TG-1A: fra destruktivt mot skapende
	Jeg ser på denne utstillingen i sammenheng med tidligere utstillinger Faldbakken har hatt	T-3D-2: kunstnerskapet!	TG-3D: intensjonen
	Jeg vil ikke forklare hva det var ved utstillingen som var mer nedtonet	T-3A-2: ikke argumentere for tolkning	TG-3A: vernes!
Det er ikke første gang OCA-direktør Marta Kuzma er kurator for en utstilling Faldbakken er med på		T-2A-2: Kuratoren er av stor betydning for kunsten	TG-2A: kunstneren
Da hun første gang laget utstilling i Norge, «Draft Deceit» på Kunstneres Hus i	Det er viktig å være etterrettelig med formell informasjon om verkene	T-3C-1: etterrettelig	TG-2C: formelle krav

2006, inkluderte hun arbeidet «Video Sculpture» fra 2005. Dette var imidlertid mer en antiskulptur, et objekt basert på et obskurt motiv fra nyhetsdekningen fra krigen i Afghanistan.	Jeg vil ikke forklare hva det er som gjør dette verket til en antiskulptur	T-3A-2: ikke argumentere for tolkning	TG-3A: vernes!
	Jeg vil ikke forklare hva jeg legger i ordet antiskulptur	T-3A-3: ikke forklare	TG-3A: vernes!
	Kuzma har hatt den samme dreiningen som Faldbakken	T-3D-3: Man bør også ta med kuratorens intensjoner i tolkningen	TG-3D: intensjonen
	Kuzma har nok vært med på å påvirke utstillingen	T-1D-7: Utstillingen bør også forstås i sammenheng med Kuzmas intensjoner	TG-1D: relasjonell-
I dette arbeidet videreførte Faldbakken en billedfiendtlig metode som, på tross av at det utøves vold mot Vigeland og Haukeland, likevel ikke er til stede i arbeidene på OCA.	Faldbakken var billedfiendtlig i den utstillingen	T-4A-8: Faldbakken var billedfiendtlig tidligere	TG-4A: fra destruktiv mot skapende
	Faldbakken er ikke billedfiendtlig i denne utstillingen.	T-1C-2: Utstillingen viser ikke tegn til billedfiendtlighet	TG-1C: bildende+
	Jeg vil ikke forklare hva jeg legger i ordet billedfiendtlig	T-3A-3: ikke forklare	TG-3A: vernes!
	Jeg vil ikke forklare hvorfor jeg mener han var billedfiendtlig i den forrige utstillingen	T-3A-2: ikke argumentere for tolkning	TG-3A: vernes!

Her underbygger Hammer på et vis de tidligere påstandene sine om utviklingen i Faldbakkens kunstnerskap med eksempler fra tidligere utstillinger: Ett eksempel der han kun er voldsromantisk og ett der han viser den samme dragningen mot det mer dekorative som i denne utstillingen. Felles for begge eksempler er at han ikke vil dele med leseren hva det er ved utstillingene som er voldsromantisk og dekorativt, (T-3A-2). Han trekker også inn kuratoren

for utstillingen, Martha Kuzma, (T-2A-2) og viser til et tidligere samarbeid mellom dem. Det virker som om Hammer mener hun har hatt innvirkning på utstillingen, og dermed blir også hennes intensjoner av interesse, (T-1D-7).

Snarere er det snakk om et nærmest bejaende forsøk på å redde den objektbaserte kunstens ære innenfor et kunstfelt som er dominert av teoretiske posisjoner som primært framelsker «diskurs» og «kritisk potensial».	-	T-1D-2: Utstillingen vil på en bejaende måte redde den objektbaserte kunstens ære	TG-1D: relasjonell-
	-	T-5-1: Kunstfeltet er dominert av ideen om at kunst bør analyseres som diskurs	T-5: truer kunsten
	-	T-5-5: Kunstfeltet er dominert av ideen om at kunst skal gripe inn i virkeligheten og forandre den	T-5: truer kunsten
	Jeg bruker hermetegn rundt begrepet diskurs for å vise at det ikke er et legitimt uttrykk å benytte om kunst	T-2C-1: Det finnes ikke noe som heter diskurs innenfor kunsten	TG-2C: Man kan ikke vurdere kunst ut fra et normperspektiv
	Jeg bruker hermetegn rundt begrepet kritisk potensial for å vise at det ikke er et legitimt uttrykk å benytte om kunst	T-2C-2: I kunstfeltet skal man ikke bry seg om kritisk potensial	TG-2C: ikke normperspektiv
	Jeg vil ikke forklare hvorfor det er feil å se på kunst som diskurs, eller å være kritisk	T-3A-1: ikke argumentere for vurderinger	TG-3A: vernes!
Faldbakken gjenreiser det ukritiske potensialet som legitim praksis		T-1D-1: Utstillingen viser at det er legitimt å ikke være kritisk	TG-1D: relasjonell-



	Jeg velger her å formulere meg på slagordspreget måte	T-3A-4: Når noe er viktig bør man i en anmeldelse understreke det med kraftfull språkbruk	TG-3A: vernes!
I etterkant av fotografiets tilranede posisjonering som primærmediet for visuell erfaring, innenfor den «visuelle kulturen»s post-digitale billedstrøm, er objektet som fetisj, skulpturen som hendelse, kanskje det mest radikale prosjekt vi kan tenke oss.	Det er radikalt å se kunst som noe med en egen, høyere verdi.	T-5-4: I kunstfeltet i dag har kunsten mistet sin status som noe mer enn visuell kultur	T-5: truer kunsten
	-	T-1D-4: Utstillingen behandler objektet i seg selv som noe med egen verdi, og skulpturen som hendelse	TG-1D: ikke relasjonell
	Jeg vil ikke forklare hva jeg legger i objekt som fetisj og skulptur som hendelse	T-3A-3: ikke forklare	TG-3A: vernes!
	Jeg velger her å bruke gjentakelser på en suggererende måte for å få frem hvor viktig dette er	T-3A-4: kraftfull språkbruk	TG-3A: vernes!

I det siste avsnittet forteller Hammer at utstillingen kan tolkes som en «gjenreisning av det ukritiske potensialet som legitim praksis», og at den i sin helhet yter motstand mot å se kunst som diskurs. Han mener Faldbakkens prosjekt er radikalt; å behandle kunst som noe mer (T-5-4, T-1D-4) enn bare ‘vanlig’ visuell kultur er blitt en ekstrem posisjon i dagens kunstverden. Dette fremstår også som Hammers viktigste poeng; han anlegger en suggererende tone mot slutten (T-3A-4).

## 5.2 Tolkning av utstillingen

Jeg vil på samme måte som i forrige analyse nå fremstille toposgruppene og de enkelte topoiene i forbindelse med temaet de kretser rundt, og aller først ta for meg topoi knyttet til Hammer tolkning av utstillingen.

*TG-1A: Utstillingen viser en utvikling i kunstnerskapet fra destruktivt mot skapende*

T-1A-1: Utstillingen er mer nedtonet med tanke på destruksjonen enn tidligere • T-1A-2: Utstillingen vil med ekstrem iver gi liv til den klassiske og modernistiske kunsten igjen • T-1A-3: Utstillingen er både svært destruktiv og svært bejublende • T-1A-4: Utstillingen kan oppfattes som lite respektfull og svært respektfull på samme tid • T-1A-5: Utstillingen bør ikke tolkes som provokativ • T-1A-6: Utstillingen er svært entusiastisk • T-1A-7: Utstillingen er voldsromantisk og dekorativ

*TG-1B: Utstillingen taler til forsvar for det skulpturelle objektet*

T-1B-1: Utstillingen fremstår misledende som negativ til skulptur • T-1B-2: Utstillingen er egentlig positiv til skulptur • T-1B-3: Utstillingen har svært gode skulpturelle egenskaper

*TG-1C: Utstillingen taler til forsvar for den bildende kunsten*

T-1C-1: Det dekorative er en viktig side ved utstillingen • T-1C-2: Utstillingen viser ikke tegn til billedfiendtlighet • T-1C-3: Utstillingen er ikke nihilistisk • T-1C-4: Utstillingen er ikonisk presis

*TG-1D: Utstillingen vil vekk fra en relasjonell forståelse av kunst*

T-1D-1: Utstillingen viser at det er legitimt å ikke være kritisk • T-1D-2: Utstillingen vil på en bejaende måte redde den objektbaserte kunstens ære • T-1D-3: Utstillingen bør ses i sammenheng med psykoanalytisk teori • T-1D-4: Utstillingen behandler objektet i seg selv som noe med egen verdi, og skulpturen som hendelse • T-1D-5: Utstillingen vil vise at det går an å se dette som avstripping • T-1D-6: Utstillingen kan misoppfattes som en måte å vise at dette «bare» er et menneskeskapt objekt • T-1D-7: Utstillingen bør også forstås i sammenheng med Kuzmas intensjoner • T-1D-8: Utstillingen handler om at skulpturer må ses enkeltstående situasjon • T-1D-9: Utstillingen skal forstås i sammenheng med psykoanalytisk teori

Topoiene peker altså mot en lesning av utstillingen som er helt i tråd med det jeg allerede har avslørt at jeg ser som anmelderens eget kunstsyn; som en slags appell til kunstfeltet om å fikse grensene til omkringliggende felter. Ved å vende seg vekk fra den relasjonelle måten å forstå kunst på, kan man fortsatt redde kunstinstitusjonen fra dets i lang tid forutsette død. Etersom Hammer velger å tolke utstillingen på en slik måte at Faldbakken fremstår som talerør for hans eget kunstsyn, vil jeg komme tilbake til dette i presentasjonen av toposgruppe 2. Men at Hammer leser Faldbakken som post-kritisk i den forstand at han tar avstand fra

diskursperspektivet, har også sitt å si for anmeldelsens formidlingsstrategi: Om Faldbakken er entydig i sitt syn på at kunsten ikke skal forstås diskursivt, men som en enkeltstående hendelse, vil det si at han heller ikke legger til rette for ulike tolkninger: Det er ikke relevant å vurdere ulike tolkningsmuligheter i anmeldelsen, for de er ikke tilstede i kunsten. Hammer forholder seg altså bare til det han oppfatter som Faldbakkens intensjon.

### 5.3 Utviklingen i kunstnerskapet og trusselen mot kunsten

I analysen kalte jeg avsnittet der jeg tok for meg fremstillingen av Faldbakken og kunstfeltet «Fremstilling av feltet og Faldbakkens posisjon» - Bjerke ser altså på Faldbakken som en kunstner plassert i et felt konstituert av hierarkiske strukturer. Hammer motsetter seg en slik forståelse av menneskene som befatter seg med kunst. Når han trekker frem kunstneren er det nesten aldri i forhold til noe annet, eller noen andre, men i stedet i forhold til seg selv. Alle topoiene om Faldbakken handler om hvor han til ulike tider har befunnet seg på en skala som går fra det minimalistiske, destruktive og konseptuelle til det skulpturelle, skapende og objektbaserte. Hammer mener Faldbakken har funnet frem til en måte å håndtere utfordringene den modernistiske kunsten står overfor, ved å finne akkurat den passende balansen mellom polene jeg nevner over.

*TG-4A: Faldbakken har beveget seg fra det destruktive mot det skapende*

T-4A-1: Faldbakken har vært mer nedtonet med tanke på destruksjonen tidligere • T-4A-2:

Faldbakken har vært trukket mot skulptur som situasjon, og det avsløres nå • T-4A-3:

Faldbakken prøver ikke å være så kul lenger • T-4A-4: Faldbakken er mer lekende enn før •

T-4A-5: Faldbakken er blitt mer positiv til institusjonens fremtid • T-4A-6: Faldbakkens tidligere

arbeider er nihilistiske • T-4A-7: Faldbakken var voldsromantisk før • T-4A-8: Faldbakken var

billedfiendtlig tidligere • T-4A-9: Mye av Faldbakkens kunst er hånlig • T-4A-10: Faldbakken har

vært dekorativ tidligere

*TG-4B: Faldbakken har beveget seg fra det minimalistiske til det skulpturelle*

T-4B-1: Faldbakken er best som skulptør • T-4B-2: Faldbakken har blitt mer skulpturell •

T-4B-3: Faldbakken er voldsromantisk, men dras mot det dekorative

*TG-4B: Faldbakken har beveget seg fra det minimalistiske til det skulpturelle*

T-4B-1: Faldbakken er best som skulptør • T-4B-2: Faldbakken har blitt mer skulpturell • T-4B-3:

Faldbakken er voldsromantisk, men dras mot det dekorative

*TG-4C: Faldbakken har fortsatt destruksjonen i seg*

T-4C-1: Faldbakken er negasjonshungrig • T-4C-2: Faldbakken er voldsromantisk • T-4C-3: Ad Reinhardt er MFs ledestjerne

Når det kommer til det Bjerke ser som feltet som strukturerer den kunstneriske praksisen, og som Hammer heller mener man skal se som uavhengig kunstnerisk praksis, er hovedbudskapet at den inkluderende holdningen og behandlingen av kunst som normrealiseringer kan komme til å ødelegge den.

*TG-5: Dagens situasjon truer kunsten*

T-5-1: I dag dominerer ideen om at kunst bør analyseres som diskurs • T-5-2: De klassiske og moderne verkene har liten relevans for det som skjer i kunsten for tiden • T-5-3: Nymodernisme har preget ung kunst de siste årene • T-5-4: I dag har kunsten mistet sin status som noe mer enn visuell kultur • T-5-5: Kunsten er i dag dominert av ideen om at den skal gripe inn i virkeligheten og forandre den

## 5.4 Kunstsyn

*TG-2A: I kunsten skal man vektlegge kunstneren som skapende kraft*

T-2A-1: Kunstens mening formes i kunstnerens hode, og forblir slik • T-2A-2: Kuratoren er av stor betydning for kunsten • T-2A-3: Et verk kan avsløre kunstnerens indre motiver • T-2A-4: Fadermordet er en meningsrik inngangsport til å forstå kunsten

*TG-2B: Kunst bør ha passe grad av destruksjon og skapende vilje i seg*

T-2B-1: Kunst bør være positiv til institusjonens fremtid • T-2B-2: Kunst bør ikke være for sarkastisk • T-2B-3: Det destruktive lar seg kombinere med et positivt uttrykk • T-2B-4: Kunstneren bør skape noe, ikke bare si hva han synes er dårlig • T-2B-5: Kunst bør ikke være for voldsromantisk • T-2B-6: Kunst bør være ikonisk presis • T-2B-7: Kunst bør ikke være nymodernistisk • T-2B-8: Verkets materielle og visuelle side er av betydning

*TG-2C: Man kan ikke vurdere kunst ut fra et normperspektiv*

T-2C-1: Det finnes ikke noe som heter diskurs innenfor kunsten • T-2C-2: I kunstfeltet skal man ikke bry seg om kritisk potensial • T-2C-3: Skulpturene viser at situasjonen preger opplevelsen av en skulptur

Hammers kunstsyn slik det kommer frem av teksten, tar utgangspunkt i lignende topoi som tolkningen hans og fremstillingen av Faldbakken – han ser som nevnt ut til å finne at Faldbakken har kommet til akkurat samme innsikter som han selv. Det aller viktigste for Hammer er kampen mot ideen om at kunst kan vurderes ut fra et normperspektiv. Han ser for seg at om man åpner for kritikk av normene, og slipper til så mye som en flik av ideer fra andre områder enn kunsten, er det en trussel mot hele dens eksistens. Et slikt normperspektiv vil tilsier også at ikke kunstneren alene får æren for det kunstverket han har skapt, noe han også viser at han er motstander av i toposgruppen som handler om kunstnerens skaperkraft. Når det gjelder kunstområdets egen drakamp mellom det konseptbaserte og objektbaserte, minimalistiske og skulpturelle, mener Hammer, som Faldbakken, at man må finne den rette balansen.

### **5.5 Formidlingssyn**

Det jeg har valgt å kalle Hammers formidlingssyn er egentlig mer det jeg har trukket ut av informasjon gjennom formidlingsvalgene han har gjort i teksten – som selvfølgelig også har å gjøre med kunstsynet hans. Fordi Hammer i større grad enn Bjerke følger normer knyttet til kunstinstitusjonen i sin formidling, ser vi at min fremstilling av kunstsyn og formidlingssyn overlapper i større grad her.

*TG-3A: Kunstfeltet må vernes mot inkludering av felteksterne verdier*

T-3A-1: Man skal ikke argumentere for vurderinger av kunst • T-3A-2: Man skal ikke argumentere for tolkning av kunsten • T-3A-3: Man skal ikke forklare dem utenfor feltet hva som ligger i fagbegrepene • T-3A-4: Når noe er viktig bør man i en anmeldelse understreke det med kraftfull språkbruk • T-3A-5: Man kan bruke ord fra en mer hverdagslig sammenheng, når temaet ber om det

*TG-3B: En kunstanmeldelse skal være formmessig appellerende*

T-3B-1: En kunstanmeldelse bør være utsmykket med dekorative formuleringer • T-3B-2: Man bør etterstrebe musikalitet i språket i en kunstanmeldelse

*TG-3C: En anmeldelse skal forholde seg til visse formelle krav*

T-3C-1: Man bør søke å være etterrettelig i en anmeldelse • T-3C-2: Man kan argumentere for tolkningene sine iblant • T-3C-3: Man kan trekke frem andre resepsjoner for å vise at de er feil • T-3C-4: Når man skal se kunsten i forhold til andre tendenser, er det for å vurdere dem opp mot hverandre

*TG-3D: Man skal vektlegge intensjonen når man skriver en anmeldelse*

T-3D-1: I en kritikk skal man fokusere på kunstnerens intensjon med verkene • T-3D-2: Faldbakkens kunstnerskap er en viktig kontekst å forstå verkene innenfor • T-3D-3: Man bør også ta med kuratorens intensjoner i tolkingen

Mens jeg karakteriserte Bjerkes tekst som homofon i sin fremstilling av andre perspektiver, men med sin egen forfatterstemme, fremstår Hammer grunnleggende enstemmig. Hans strategi for å bevare kunstfeltet innebærer også at tekstene er rettet mot dem som allerede har en god forståelse av fagfeltet – det er ingen forklaringer av hva han legger i begrepene. Slik sett vil ikke nye stemmer få utvikle ny kunnskap om hva kunst er eller bør være. Hammer har også til en viss grad lagt vekt på estetisk appellerende formuleringer – noe som også peker mot et språksyn i tråd med kunstsynet, der man verdsetter det dekorative vel så mye som det innholdsmessige.

### **5.6 Ekskludering i kunstens navn**

Bjerke inkluderte nye felteksterne lesere gjennom sin tekst, samtidig som han hadde en klar stemme som stilte seg inn mot dialog med motstandere. Hammer er også tydelig på hvor han står, men kommuniserer som sagt til meningsfeller heller enn motstandere, ved ikke å artikulere argumenter for verken tolkninger, vurderinger eller sitt eget kunstsyn. Det er dermed ikke sagt at han ikke argumenterer; begrunnelsene hans ligger lagret i begrepsbruken, og overføres på den måten som koder man må kjenne for å kunne trekke ut informasjonen. Med Lotmans begreper kan man si at han benytter den poetiske i større grad enn den informasjonelle språkfunksjonen. For de innvidde er det en tekst som i stor grad legger opp til at leseren skal kunne fylle inn sine egne assosiasjoner knyttet til begreper – noe som potensielt fører til produksjon av kunnskap. Men når ingen nye individer får tilgang til kulturen, slik Hammer ser ut til å ønske, oppstår heller ingen ny kunnskap – basert på nye menneskers verdier og kategorier. Hammer skiller seg altså fra Bjerke ved å avvise ideen om kunsten som middel til dannelse. Kunstens eneste mål skal være kunsten selv.

Hammers form for formidling kan ses i sammenheng med ideen om menneskelig genialitet – tanken om at bare et individ er godt nok intellektuelt utviklet, vil det kunne produsere ny kunnskap. Slipper man inn de menneskene som ikke besitter genialiteten, vil også kvalitetsnivået på kunsten falle.

## 6.0 Analyse av Tommy Olssons «Devisjonalisert og avabstrahert»

Olssons tekst ble publisert på det nettbaserte tidsskriftet *kunstkritikk.no* den 30. mars 2012, allerede dagen etter åpningen av utstillingen. Et overordnet grep i anmeldelsen er hyppige referanser til forfatterjegetts foreteelser; vi kan ved hjelp av refleksjonene han gjør over møtet med utstillingen og den påfølgende togturen til Bergen danne oss et narrativ: Han har vært ute på byen, blitt for full, mistet telefonen, dratt på utstillingsåpningen, og satt seg på toget – for så å skrive teksten leseren nå sitter med i hendene. Han iscenesetter med dette et åndsmenneske som lever litt på kanten av samfunnet og forholder seg ganske nonchalant til arbeidet sitt som kritiker. Likefullt gjør disse referansene leseren oppmerksom på at både produksjonen av anmeldelsen og resepsjonen av verkene tar plass i et subjekt, ikke en abstrakt teoretisk sfære. I motsetning til Hammer er det så vidt Olsson nevner Faldbakken, og han er heller ikke, slik Bjerke er, særlig opptatt av Faldbakkens posisjon i feltet, selv om han innledningsvis referer til OCAs rykte som svært elitepreget.

For Olsson virker det som om det viktigste målet med anmeldelsen er å videreføre meningsmangfoldet i Faldbakkens utstilling, og han er den eneste av de tre anmelderne som tolker og formidler utstillingen som paradoksalt konsept.

### 6.1 Analysens tolkningstrinn

Som i de foregående analysene forsøker jeg også her å finne topoi i meningsenhetene, selv om Olssons formidlingsstrategi gjør det vanskeligere å dele inn teksten. Han skifter også standpunkt og forfatterstemme flere steder i teksten, og det kan fremstå noe kunstig å forsøke å 'fange' tekstens topoi når den hele tiden modererer det som kom frem i forrige meningsenhet. Likevel mener jeg det er meningsfullt å forsøke – ja, faktisk mener jeg utfordringen ved oversettelsen til topoi kan gi svært verdifull innsikt som analyser der det i større grad 'går opp' ikke kan gi oss.

Løpende tekst delt inn i meningsenheter	Parafrase	Oversettelse til topos	Toposgruppe
«Devisjonalisert og avabstrahert»		T-1A-3: Utstillingen fremstår uten Faldbakkens tidlige visjon	TG-1A: Utstillingen er både brudd med og videreføring av Faldbakkens kunstnerskap (TG-1A: brudd og videreføring)



		T-3A-1: Det er bra å være litt sarkastisk og leken i en kunstkritikk (T-3A-1: sarkastisk+)	TG-3A: Det er bra å bryte med skrivestilsidealene som opphøyer kunsten i en kunstkritikk (TG-3A: opphøyelse-)
<p>Det ville latt seg gjøre å holde dette kort og stole på at alle er fullstendig innforstått med hva dette dreier seg om. I så fall kunne jeg bare konstatert det som fullstendig typisk; Vi jekker opp en av institusjonens vegger, slik at den slår sprekker, og så snur vi en skulptur av Vigeland opp ned og fyller den med vodka – case closed. De riktige aktørene gnir hendene sine, og de som er litt skeivt ute lar seg bli forbannet og skriver leserinnlegg. Hvis de da i det hele tatt tør gå over terskelen til OCA i utgangspunktet. Men det jo sjelden så enkelt.</p>	Et mulig tolkningsscenario er at dette er et konvensjonelt destruktivt grep	T-1B-5: Utstillingen kan tolkes som et angrep på institusjonen	TG-1B: Utstillingen viser til det paradoksale i å negere negasjon (TG-1B: negasjonsparadoks)
	Men det er ikke så enkelt: Utstillingen er også det motsatte – en negasjon av negasjonen.	T-1B-6: Utstillingen er ikke bare et angrep på institusjonen	TG-1B: negasjonsparadoks
	Jeg presenterer her et tenkt scenario der jeg tolker utstillingen som et angrep på kunstinstitusjonen.	T-3C-1: Det er bra å gjøre leseren oppmerksom på ulike tolkningsmuligheter	TG-3C: En kunstanmeldelse bør være så rik på mening som mulig (TG-3C: meningsrikdom+)
	Jeg formulerer meg litt som jeg gjør når jeg tenker, for å understreke at denne teksten har tatt form som mine tanker i mitt hode.	T-3D-3: Det er bra å fremstille refleksjonene som tankestrømmer (T-3D-3: tankestrømmer+)	TG-3D: En kunstkritikk bør rette oppmerksomhet mot betrakteren som subjekt (TG-3D: subjekt!)
	Jeg formulerer meg på en lite direkte måte	T-3C-3: Det er bra å uttrykke seg subtilt (T-3C-3: subtilitet+)	TG-3C: meningsrikdom+
<p>Ta for eksempel dette med veggen. Det å gå løs på institusjonens egne fysiske begrensninger er ikke bare logisk, men kanskje fremfor alt forventet. Det ville også være en grei ting å bortforklare som unødvendig, barnslig og oppmerksomhetsøkende – adjektiv som</p>	Oppjekkingen av veggen er ment som en negasjon av det å gå til angrep på institusjonen, ikke bare en negasjon av institusjonen – og en henvisning til hvilket paradoks det bærer med seg.	T-1B-4: Utstillingen har ambisjoner om å tilintetgjøre negasjonen	TG-1B: negasjonsparadoks
	Det ville vært altfor banalt og foutsigbart om det bare var snakk	T-2E-1: Angrep på kunstinstitusjonen er ikke lenger innovativt	TG-2E: Destruksjon er innovativt lenger (TG-2E: ikke innovativt)

med jevne intervaller rammer alle billedkunstnere med noe å fare med – var det bare ikke for denne forhistorien og den uttalte ambisjonen å kjøre negasjonen inn i et stille nullpunkt.	om angrep på institusjonen		
	Her bruker jeg også typisk hverdagslige ord: «oppmerksomhetssøkende» og «barnslig»	T-3A-2: hverdagsspråk+	TG-3A: opphøyelse-
	Som over	T-3C-3: subtilitet+	TG-3C: meningsrikdom+
	Som over	T-3C-1: tolkningsmuligheter+	TG-3C: meningsrikdom+
Det som skjer er på en måte at negasjonen faktisk negerer seg selv gjennom denne forventningen, og bekreftelsen av det forventede i den veggen som nå befinner seg en desimeter over gulvet.	Den oppjekkede veggen er ironisk ment og betyr at utstillingen markerer avstand til det å angripe institusjonen, og det oppstår noe litt fiffig: negasjon av negasjon.	T-1B-3: Utstillingen handler om paradokset som oppstår når man negerer negasjon (T-1B-3: negasjonsparadokset)	TG-1B: negasjonsparadoks
	Her velger jeg å forklare leseren nærmere hva jeg mener – dette er et svært viktig poeng.	T-3C-5: Det er også greit å gi leseren noen forklaringer	TG-3C: meningsrikdom+
Hvis noe, gir faktisk dette arkitektoniske inngrepet mest inntrykk av å være helt avgjørende og så langt fra unødvendig som det går an å komme. Den sier oss også noe om denne situasjonen; en skulptur av Gustav Vigeland, som nevnt, men også tre skulpturer av Arnold Haukeland; samtlige snudd opp ned og	Jekkverket er på en måte en nøkkel til å forstå de andre verkene: de skal også ses i lys av negasjonsparadokset.	T-1B-3: Utstillingen handler mest av alt om paradokset som oppstår når man negerer negasjon! (T-1B-3: negasjonsparadokset!!)	TG-1B: negasjonsparadoks
	Jeg velger her å fokusere (litt) på det materielle aspektet ved kunsten – Faldbakken tvinger	T-1A-3: Utstillingen fremtvinger oppmerksomhet mot materialitet	TG-1A: brudd og videreføring

holdt fast i stropper innenfor robuste transportkonstruksjoner.	oss jo til det.		
---	-----------------	--	--

I overskriften slår Olsson an tonen for resten av anmeldelsen; det er ikke lett å avgjøre hvor han vil med den, men om han følger samme praksis som den han tillegger Faldbakken, så er det et mål for ham at meningsinnholdet skal peke i flere retninger på én gang. Den kan være både sarkastisk og tørr – eller en av delene, (T-3A-1). Devisjonalisert kan også peke i mange retninger – er det Faldbakkens prosjekt som fremstår uten visjon lenger, eller kan man kategorisere den typen kunst han lager som devisjonalisert kunst?

Olssons hovedformål med denne passasjen er å vise frem paradokset som oppstår når Faldbakken negerer negasjonsmetoden, og hvor stor betydning vi skal tildele denne flertydigheten, (T-1B-3). Samtidig hevder han at utstillingen forsøker å tilintetgjøre negasjonen ved å negere den – og opprettholder paradoksaliteten han finner hos Faldbakken, (T-1B-4). Noe som er typisk for Olsson – og her skiller han seg fra de andre anmelderne – er uviljen mot å gå i detalj når det gjelder omtale av de materielle sidene ved kunsten. Likevel, i en utstilling som denne, der materialiteten er til stede i så stor grad, blir han nødt til å nevne det i en bisetning, (T-1A-3).

Det sies som nevnt også at de er fylt opp med vodka, men etter å ha vært på fullstendig bærtur om søndagen nede i Vika og mistet mobilen min er jeg under pressevisningen i den tilstanden der man nesten har opparbeidet en allergisk reaksjon bare ved å tenke på alkohol. Ikke direkte bakrus, mer et dyptliggende kroppslig traume, som selvfølgelig setter merker i	Her velger jeg å reflektere over min virksomhet	T-3D-2: Man bør drive selviakttakelse i en kunstanmeldelse (T-3D-2: selviakttakelse+)	TG-3D: subjektet!
	Her retter jeg oppmerksomhet mot mine kroppslige reaksjoner i møte med kunsten	T-3D-1: Man bør formidle sine kroppslige reaksjoner på kunsten (T3D-1: kropp!)	TG-3D: subjektet!
	Ved å dypdykke i mine personlige assosiasjoner, viser jeg at det ikke bare er de normbaserte tolkningene som er av interesse i kritikken, men også det enkelte	T-2A-1: Kunst oppstår i og får sin mening gjennom erkjennelsessituasjonens vilkår (T-2A-1: erkjennelsessituasjonen)	TG-2A: Et verks mening er flytende (TG-2A: flytende)

bakhodet og påvirker ens fremgangsmåte. Kort sagt; jeg er litt redd og nervøs. Jeg reagerer på høye lyder og liker ikke solskinn.	møte mellom betrakter og kunstverk, med alle de særegenheter akkurat denne situasjonen føder.		
	I tillegg beskriver jeg kunsten i samme åndedrag som fyllesyke – og viser at jeg ikke synes denne kunsten er noe mer hellig enn noe annet – som også Faldbakken tematiserer ved å fylle sprit i de ærverdige skulpturene.	T-2C-1: Kunst bør ikke behandles som noe hellig	TG-2C: Kunsten og livet er knyttet tett sammen, men likvel forskjellige (TG-2C: kunsten+livet)
	Ordene jeg bruker – de direkte formuleringene – er en formmessig måte å vise at jeg vil bryte opp slike skiller mellom høyt og lavt.	T-3A-2: hverdagsspråk+	TG-3A: opphøyelse-
	Som over	T-3D-3: tankestrømmer+	TG-3D: subjektet!
	Som over	T-3C-3: subtilitet+	TG-3C: meningsrikdom+

Her bytter Olsson perspektiv fra generelle betraktninger til sin egen konkrete opplevelse med verkene, (T-3D-2), og peker med det på kunstens skiftende mening; for ham minnet de i stor grad om hva han hadde foretatt seg dagen i forveien (T-2A-1).

<i>Det oppstår bestandig en fortvilt institusjonell feedback når noen roter i det kunsthistoriske lageret. Vigelands pene dame kontra Haukelands</i>	Jeg gjør her narr av den abstrakt formulerte kunstformidlings-lingoens tone, der man ikke tar innover seg at kunstopplevelser foregår i subjekter.	T-3A-1: sarkastisk+	TG-3A: opphøyelse-
--	--	---------------------	--------------------

<p><i>modernistiske abstraksjoner – manifestasjoner av en manøver som strekker seg oppover for å overgå seg selv, til enhver tid, fordi alt annet ville være mediokert og meningsløst. Det skjer noe når du snur et objekt opp ned, samtidig som veggen i lokalet løsriver seg fra gulvet og balanserer som en grimase over det modernistiske prosjektets utilstrekkelighet. Ja, verre, mot de begrensningene i selve den menneskelige eksistensen som gjør alle slike forsøk patetiske og dirrende av genuin harme.</i></p>			
	Jeg velger her å uttrykke meg på en mer høytidelig måte om kunsten	T-3A-3: Det er bra å uttrykke seg litt høytidelig	TG-3A: opphøyelse
	Jeg velger her å omtale kunsten og ideene den tematiserer på en svært abstrakt måte – i kontrast til den måten jeg skriver på over: der kunsten foregår i et subjekt.	T-3D-4: Man bør holde seg til abstraherte tolkninger som har verdi utover enkeltsituasjonen	TG-3D: subjektet
	De sterke reaksjonene på negasjonen av modernistiske ideer dreier seg dypest sett om en angst på vegne av kunstens fremtid	T-1D-2: Utstillingen handler om i hvilken grad kunstinstitusjonens fremtid er lys eller mørk	TG-1D: Utstillingen tematiserer kunstens død – eller hvorvidt den er nært forestående (TG-1D: kunstens død)
	Når klassiske og modernistiske verker snus opp-ned samtidig som veggen er destruert på en ironisk måte, viser det til det modernistiske prosjektets utilstrekkelighet.	T-1B-1: Utstillingen viser til at modernismens negasjonsideal er utilstrekkelig	TG-1B: negasjonsparadoks
	I større sammenheng, utover kunsten, viser utstillingen til hele det moderne prosjektets begrensninger som gjør fremskrittstro og forsøkene på overskridelse meningsløse.	T-2C-2: Det utilstrekkelige ved den modernistiske kunsten gjelder også for hele den moderne kulturen	TG-2C: kunsten+livet
Som over	T-3C-3: subtilitet+	TG-3C: meningsrikdom+	
<i>Likevel kan jeg ikke annet enn humre over den tilfredsstillelsen som må ha ligget</i>	Kanskje har negasjonen blitt en klassisk kunstnerisk metode? Det er i så	T-2E-2: Destruksjon som metode er ikke lenger innovativt	TG-2E: ikke innovativt

<p><i>over situasjonen når veggen vel løsnet og skritt for skritt ble jekket opp noen hakk. Og med de siste ti årene på minnet oppstår det</i></p>	<p>fall absurd: negasjonen handler jo nettopp om innovasjon gjennom å trekke seg vekk fra det som er.</p>		
<p><i>fullstendig absurde i at jeg blir stående og tenke på det som «klassisk» – til forskjell fra Vigelands skulptur, som, hvis den sto snudd riktig vei, bare ville blitt forstått som «noe gammelt noe».</i></p>	<p>Jeg setter pris på humoren og fandenivoldskheten hos Faldbakken</p>	<p>T-2C-1: Kunst bør ikke behandles som noe hellig</p>	<p>TG-2C: kunsten+livet</p>

Det markante stilsiftet i dette avsnittet, som understrekes ytterligere ved kursivert font, fremstår ikke som noe entydig ironisk grep – det er altså også en slags videreføring av Faldbakkens totale åpenhet. Her omtales verkene i svært generelle vendinger (T-3D-4), noe som står i sterk kontrast til det innadvendte perspektivet i avsnittet over. Olsson snakker her om hvordan det er vanlig å tolke dem – og hvordan de *kan* tolkes – ikke hvordan han tolker dem.

<p>Objekter i et rom, og deres forhold til selve rommet – er ikke det i grunnen enklere å forholde seg til enn, for eksempel, mennesker på toget? Der jeg sitter nå, tilfeldigvis på toget og på tross av at jeg for en hundrings ekstra reiser i komfortvognen, virker denne påstanden så selvfølgelig at det nesten er latterlig å formulere den. Særlig tatt i betraktning at jeg fortsatt er redd,</p>	<p>Våre vurderinger er avhengig av humør og fysisk tilstand - noen ganger ser ting svart ut. Sånn er det også med kunstopplevelser - de preges av humør og tilstand.</p>	<p>T-2A-3: Betrakterens sinnsstemning og fysiske tilstand påvirker tolkningen av kunst</p>	<p>TG-2A: Et verks mening er flytende (TG-2A: flytende)</p>
<p></p>	<p>Fylleangsten kan vel så mye påvirke en kunstopplevelse som en togtur</p>	<p>T-2C-1: Kunst bør ikke behandles som noe hellig</p>	<p>TG-2C: kunsten+livet</p>
<p></p>	<p>Men mennesker og objekter er ikke like – kan ikke leses på samme måte – menneskene er jo subjekter med følelser og kropp. Object</p>	<p>T-2C-4: Menneskets følelser og kropp gjør at de skiller seg fra relasjoner mellom objekter – selv om objekter kan stå for menneskelige ideer.</p>	<p>TG-2C: kunsten+livet</p>

nervøs og har en veldig sterk aversjon mot høye lyder, og derfor befinner meg i et kontinuerlig nervesammenbrudd og i stillhet ønsker at alle med ski kjører seg vill etter at det blitt mørkt på fjellet.	relation theory.		
	Som over	T-3A-2: hverdagsspråk+	TG-3A: opphøyelse-
	Som over	T-3C-3: subtilitet+	TG-3C: meningsrikdom+
Likevel – også objektene har en agenda. Og disse har noe som i sammenhengen må forstås som en «opprinnelig» ambisjon – snu på dem og du har Faldbakkens hele program demonstrert; en fornektelse som gradvis spiser opp den visuelle kulturen innenfra som en parasittisk livsform	Vi kan likevel ikke si at kunsten kan tolkes hvor som helst – den bærer med seg mening som peker i en viss retning	T-2A-2: Kunstens mening peker i en viss retning	TG-2A: flytende
	Faldbakkens prosjekt er å vise at negasjonsmetoden ødelegger innholdet i den visuelle kulturen	T-1D-1: Utstillingen handler om at negasjon som metode er ødeleggende for innholdet i den visuelle kulturen	TG-1D: kunstens død
	Som over	T-3D-3: tankestrømmer+	TG-3D: subjektet!

Olsson gjentar her referansene til sin private opplevelse med kunsten, (T-2A-3), men viser også at dette gjelder like fullt i livet som i kunsten, (T-2C-4). Han kommer med et nytt poeng knyttet til negasjonsmetoden; at den «gradvis spiser opp den visuelle kulturen innenfra», (T-1D-1). Dette kan knyttes til tanken om at negasjonen tømmer kunsten (og kulturen vår) for innhold; når innovativitet og radikalisme blir eneste gjeldende kvalitetskriterium, står vi igjen med et tomt skall; noe som ikke fører oss fremover men frem og tilbake som en pendel. I dette avsnittet retter Olsson igjen oppmerksomheten mot sin egen opplevelse av kunstverkene og setter dem i sammenheng med sine personlige erfaringer, (T-2A-3, T3D-1).

Det ligger jo, har jeg bestandig ment, en god del å hente i denne forholdsvis	Jeg bruker negasjon som metode i hverdagen	T-2B-2: Negasjon fungerer i hverdagen	TG-2B: Negasjon er verken positivt eller negativt
---	--	---------------------------------------	---

enkle fremgangsmåten – med eller uten vodka. Applisert på faktiske omstendigheter har jeg selv med dette grepet – å snu på ting altså, glem vodkaen for et øyeblikk – fått alle mine påstått dårlige egenskaper til å bli mine sterkeste kort.	Her trekker jeg paralleller mellom kunst og liv som om det skulle være selvsagt at det går ut på ett.	T-2C-3: Det som gjelder for livet gjelder også for kunsten	TG-2C: kunsten+livet
	Som over	T-3A-2: hverdagsspråk+	TG-3A: opphøyelse-
Alt kan snus opp ned, og ikke bare for å drive frem en anti-tese til den opprinnelige funksjonen, betydningen eller det etablerte perspektivet, men kanskje først og fremst for å drive denne motsetningen forbi det punktet der man ikke lenger er avhengig av utgangspunktet. Da har man med ettertrykk statuert sitt eksempel. Og hvis du spiller plater baklengs kan du høre Satan. Det er jo allment kjent. Noen ganger kan det lønne seg å høre på hva han har å si.	Når man negerer ender alt i meningsløshet fordi ting alltid må ses i relasjon til noe annet for å gi mening. Og når du negerer vil du jo fjerne deg fra det det må ses i relasjon med – da mister det jo mening.	T-2B-1: Negasjon både tømmer og fyller kulturen vår med innhold.	TG-2B: Negasjon er verken positivt eller negativt
	Her velger jeg å fremstå litt ambivalent – for å vise hvor fort vi endrer mening og hvor kompleks virkeligheten faktisk er.	T-3C-4: mangfold+	TG-3C: meningsrikdom+
	Som over	T-3C-3: subtilitet+	TG-3C: meningsrikdom+
	Som over	T-3D-3: tankestrømmer+	TG-3D: subjektet!
Som over	T-3A-2: hverdagsspråk+	TG-3A: opphøyelse-	

Nå skifter Olsson perspektiv på negasjonen, og viser at den også har sine fordeler som metode; den som andre metoder kan slå ut forskjellig i ulike tilfeller. Samtidig er det slik at mening oppstår nettopp gjennom dikotomier, og at et standpunkt alltid vil ha en motpol som vil farge det og gi det mening (T-2B-2, T-2B-1). Måten Olsson formidler på her, med en



forfatterstemme som som ser negasjonsmetoden fra ulike sider uten å konkludere (T-3C-4), illustrerer også poenget om kunstens – og virkelighetens – kompleksitet.

<p><i>Eller like gjerne sånn: En tidlig programforklaring dreide seg rundt overskridelsens umulighet – en problemstilling som ikke er blitt mindre aktuell – og det faktum at mainstreamkulturen annekterer subkulturen kontinuerlig. Vi kan også velge å se subkulturen som en trojansk hest, en tikkende bombe som sklir inn i medielandskapet, tilsynelatende ufarliggjort, for å fullføre sin misjon på et tidspunkt da alle aner fred og ingen fare.</i></p>	<p>En programforklaring har vært at fremdrift ikke er mulig fordi negasjon er det samme som å stå stille, og at mainstreamkulturen alltid vil alltid følge etter subkulturene (som oppstår som negasjon av det etablerte)</p>	<p>T-1B-1: Utstillingen viser at modernismens negasjonsideal er utilstrekkelig</p>	<p>TG-1B: negasjonsparadoks</p>
	<p>Jeg gjør her narr av den abstrakt formulerte kunstformidlingslingoens tone, der man ikke tar innover seg at kunstopplevelser foregår i subjekter.</p>	<p>T-3A-1: sarkastisk+</p>	<p>TG-3A: opphøyelse</p>
	<p>Jeg velger her å uttrykke meg på en mer høytidelig måte om kunsten</p>	<p>T-3A-3: Det er bra å uttrykke seg litt høytidelig</p>	<p>TG-3A: opphøyelse</p>
	<p>Jeg velger her å omtale kunsten og ideene den tematiserer på en svært abstrakt måte – i kontrast til den måten jeg skriver på over: der kunsten foregår i et subjekt.</p>	<p>T-3D-4: Man bør holde seg til abstraherte tolkninger som har verdi utover enkeltsituasjonen</p>	<p>TG-3D: subjektet</p>
	<p>Sånn sett blir det å overskride det samme som å ikke gjøre noe – og vi kan tenke at det subkulturelle dermed mister sin evne til å diktere over mainstreamkulturen.</p>	<p>T-1B-1: Utstillingen viser at modernismens negasjonsideal er utilstrekkelig</p>	<p>TG-1B: negasjonsparadoks</p>

	Eller har kanskje subkulturen fortsatt en kraft?	T-2D-3: Negasjon har kanskje en konsekvens	TG-2D: Overskridelse er umulig og mulig
<i>Jeg mener; hver minste bevegelse får jo konsekvenser i den her verden, ikke sant? Det er ikke som om noen har klart å fange den der sommerfuglen i Asia som forårsaket alt fra tsunamier til 9/11 gjennom å flappe litt med vingene.</i>	Jeg refererer her til systemteori. I følge en slik tenkning må jo handlinger ha en effekt.	T-2D-4: Negasjon må ha en konsekvens	TG-2D: Overskridelse er umulig og mulig
	Som over	T-3A-2: hverdagspråk+	TG-3A: opphøyelse-
	Som over	T-3C-3: subtilitet+	TG-3C: meningsrikdom+

Her er Olsson tilbake til den mer generaliserende kunstformidlingen som forsøker å se sammenhenger og behandler kunsten som normrealisering (T-3D-4), og viser dermed igjen gjennom sitt formmessige skifte at subjektet hele tiden kan veksle mellom både standpunkter og praksismåter – og at praksis alltid kan knyttes til anskuelsesmåte. Han lanserer også ideen om avantgarden som mektige portvoktere – og stiller spørsmål om det er makten i seg selv som er målet; at kunnskapen som utvikles i negasjonen kun tjener til å ekskludere og dermed ikke tilfører noe nytt (T-1B-1). Resonnementet fortsetter: eller er kanskje det slik at vi faktisk trenger avantgarden for å drive kulturen fremover og finne frem til ny kunnskap? I følge systemteorien er det jo sånn at alle handlinger får en effekt – og da er det jo ikke logisk mulig at å overskride ikke fører til noe (T-2D-4, T-2D-3).

Og det er jo slik jeg vil ha det. Strengt, sarkastisk, og med en undertone av ren jævelskap og machiavelliansk goodwill. Jeg har bestandig ment at Faldbakken muligens er den mest genuint optimistiske billedkunstneren i Norge.	Jeg synes Faldbakken fremstår genuint optimistisk på tross av den kyniske fremtoningen.	T-1B-8: I utstillingen kjører Faldbakken på optimistisk og pessimistisk vis negasjonen videre.	TG-1B: negasjonsparadoks
---	---	--	--------------------------

Det hele koker jo faktisk ned til et ønske om det felles beste, gjennom et pågående lystmord på konsensus.	Ser vi dette i et demokratisk perspektiv, er det jo bra med radikale meninger	T-2F-3: Radikalitet er bra for demokratiet	TG-2F: Det er umulig å avgjøre om vi bør orientere oss mot konflikt eller konsensus (TG-2F: konflikt og konsensus)
Og der stoppet toget, og jeg beveger meg ut i den andre byen – stadig dette spørsmålet om hvorvidt jeg reiser til eller fra et sted når jeg kommer meg avgårde! Og stadig dette spørsmålet om hvorvidt trening og meditasjon skal prioriteres foran champagne og taxi Om noen dager reiser jeg tilbake samme vei og tenker det samme, men i omvendt rekkefølge.	Og akkurat slik er det også i livet mitt. Det er umulig å finne frem til bedre løsninger, men jeg forsøker likevel hele tiden – det er det eneste vi kan gjøre.	T-2F-1: Det eneste vi kan gjøre er å velge å tro på de moderne prosjektene	TG-2F: konflikt og konsensus
	Jeg viser med måten jeg skriver denne teksten på at det er opp til subjektet selv å velge hvordan ting skal tolkes – det må følelsene og ikke intellektet styre.	T-2F-2: Det er ikke mulig å konkludere ved hjelp av fornuften	TG-2F: konflikt og konsensus
	Dette gjelder i livet som i kunsten	T-2C-2: Det utilstrekkelige ved den modernistiske kunsten gjelder også for hele den moderne kulturen	TG-2C: kunsten+livet
	Som over	T-3C-3: subtilitet+	TG-3C: meningsrikdom+
Som over	T-3D-3: tankestrømmer+	TG-3D: subjektet	

Olsson viser igjen til toposen om livet og kunsten – og at betraktninger om kunsten like gjerne kan fremstilles som betraktninger om livet, (T-2C-2). Men reflekterer videre rundt tanken om at det verken i livet eller i kunsten går an å si noe sikkert om noen ting – heller ikke når det kommer til hvorvidt demokratiet bør handle om å samle oss om noe eller at vi skal kunne tillate det ekstreme. (T-2F-1, T-2F-3, T-2F-2). Overveielsene knyttes også her til subjektet og den situasjonen han inngår i; hvor han befinner seg og hvilket humør han er i, (T-3D-3).

## 6.2 Tolkning av utstillingen

Det har vært krevende å forsøke å fremstille Olssons tolkning av utstillingen, ettersom han selv ikke ønsker å lukke meningspotensialet ved å velge én lesevei. Når og om Olsson er

ironisk eller oppriktig blir vanskelig å avgjøre; stort sett er han begge deler. Utstillingen er tematiserer ifølge Olsson det modernistiske prosjektets utilstrekkelighet nettopp ved sin grunnleggende paradoksalitet – noe han viderefører i sin egen tolkning: Han vil på ingen måte låse fast meningen slik både Bjerke og Hammer gjør. Jeg har likevel valgt å forsøke å finne topoi og knytte dem til tolkningsmulighetene Olsson presenterer. Noen steder har jeg valgt å slå dem sammen i både/og-påstander, eller forsøkt å gradere dem der jeg har oppfattet at Olsson heller mer i én retning enn en annen. Jeg forsøker dermed å gjøre det Olsson selv unngår: å fremstille en polyfon tekst homofont.

*TG-1A: Utstillingen er både brudd med og videreføring av Faldbakkens kunstnerskap*

T-1A-1: Utstillingen er en forlengelse av Faldbakkens kunstnerskap • T-1A-2: Utstillingen fremstår uten Faldbakkens tidligere visjon • T-1A-3: Utstillingen fremtvinger oppmerksomhet mot materialitet

*TG-1B: Utstillingen viser til det paradoksale i å negere negasjon*

T-1B-1: Utstillingen viser hvordan modernismens negasjonsideal er utilstrekkelig • T-1B-3: Utstillingen handler om paradokset som oppstår når man negerer negasjon • T-1B-4: Utstillingen har ambisjoner om å tilintetgjøre negasjonen • T-1B-5: Utstillingen kan tolkes som et angrep på institusjonen • T-1B-6: Utstillingen er ikke bare et angrep på institusjonen • T-1B-7: Utstillingen handler mest av alt om paradokset som oppstår når man negerer negasjon

*TG-1C: Utstillingen er både orientert mot konsensus og mot konflikt*

T-1C-1: I utstillingen er Faldbakken orientert mot å finne frem til det felles beste • T-1C-3: I utstillingen opponerer Faldbakken mot det etablerte

*TG-1D: Utstillingen tematiserer kunstens død – og hvorvidt den er nært forestående*

TG-1D-1: Utstillingen handler om at negasjon som metode er ødeleggende for innholdet i den visuelle kulturen • T-1D-2: Utstillingen handler om i hvilken grad kunstinstitusjonens fremtid er lys eller mørk

De ulike tolkningsmulighetene Olsson presenterer kretser altså rundt noen dikotomier som han formulerer som påstander – eller tankerekker – som gjerne motsier hverandre. (Noen av topoiene er også fra avsnitt der han beskriver fra ett utenforstående «tredjepersonsperspektiv»

og ikke som en påstander fra ulike perspektiver, noe jeg kommer tilbake til i analysen av Olssons formidlingssyn). Problemstillingene Olsson reflekterer over er i hvilken grad man kan se utstillingen som en videreføring eller et brudd med de verdiene Faldbakken vanligvis knyttes til. Dette temaet er imidlertid mer å regne som en liten overveielse i forbifarten; Olsson er i det hele tatt ikke særlig opptatt av Faldbakken. Hos Hammer var dette derimot nærmest fortolkningens hovedmål – han ønsket, som jeg argumenterer for i forrige analyse, kun å sammenligne Faldbakken med seg selv. Og i denne tematikken kan man faktisk si at Olsson kommer med en ganske klar tolkning – også denne stikk i strid med Hammers; han mener Faldbakken i liten grad kommuniserer noe annet nå enn før.

Viktigere for Olsson er det å vise frem det største paradokset i utstillingen: Hva skjer når man negerer negasjon? Bli man stående stille eller beveger man seg fremover? Eller tilbake? Videre dreier problemstillingene seg rundt hvorvidt eller i hvilken grad denne typen kunst vil kunne holde kunstfeltet i live, og om vi skal se på det som noe radikalt eller konsensussøkende.

### 6.3 Kunstsyn

*TG-2A: Et verks mening er flytende*

T-2A-1: Kunsten oppstår i og får sin mening gjennom erkjennelsessituasjonens vilkår • T-2A-2: Kunstens mening peker i en viss retning • T-2A-3: Betrakterens sinnsstemning og fysiske tilstand påvirker tolkningen av kunst

*TG-2B: Negasjon er verken positivt eller negativt*

T-2B-1: Negasjon både fyller og tømmer kulturen vår for innhold • T-2B-2: Negasjon fungerer i hverdagen

*TG-2C: Kunsten og livet er knyttet tett sammen, men likevel forskjellige*

T-2C-1: Kunst bør ikke behandles som noe hellig • T-2C-2: Det utilstrekkelige ved den modernistiske kunsten gjelder også for hele den moderne kulturen • T-2C-3: Det som gjelder for livet gjelder også for kunsten • T-2C-4: Menneskets følelser og kropp gjør at de skiller seg fra relasjoner mellom objekter – selv om objekter kan stå for menneskelige ideer.

*TG-2D: Overskridelse er umulig og mulig*

T-2D-1: Modernistisk kunstens mål om overskridelse er umulig • T-2D-2: Det modernistiske

prosjektet er utilstrekkelig • T-2D-3: Negasjon har kanskje en konsekvens • T-2D-4: Negasjon må ha en konsekvens

*TG-2E: Destruksjon er ikke innovativt lenger*

T-2E-1: Angrep på kunstinstitusjonen er ikke lenger innovativt • T-2E-2: Destruksjon som metode er ikke lenger innovativt

*TG-2F: Det er umulig å avgjøre om vi bør orientere oss mot konflikt eller konsensus*

T-2F-1: Det eneste vi kan gjøre er å velge å tro på de moderne prosjektene • T-2F-2: Det er ikke mulig å konkludere ved hjelp av fornuften

Olsson leser utstillingen i tråd med sitt eget kunstsyn, slik Hammer også gjorde. Men mens Hammer mener vi må skille skarpt mellom kunsten og virkeligheten og at Faldbakken «gjenreiser det ukritiske potensialet som legitim praksis», ønsker Olsson seg en kunst som ikke skiller seg fra den paradoksale ‘virkeligheten’: han viser hele tiden hvordan man kan bruke kunsten til å forstå seg selv og sine erfaringer – og omvendt.

Det vies langt mindre plass til de materielle sidene ved utstillingen, og Olsson gjør ingen formalestetiske vurderinger, noe som peker i retning av et syn på det materielle som underordnet det konseptuelle. Han skiller seg altså fra Bjerke i vurderingen av verdien av det håndverksmessige, men også ved å vektlegge paradoksene i utstillingen heller enn det samlende. Han har et positivt syn på det han kaller «rent jøvelskap», noe Hammer fordømmer ved Faldbakkens tidligere kunst (han finner ikke noe av dette i denne utstillingen), og knytter det radikale hos Faldbakken til idealer vi kan se i sammenheng med det konfliktorienterte demokratiet og et dannelsessyn der den kritiske funksjonen ved kunsten står sterkt. Hammer er som nevnt motstander av at kunst skal ses som kritikk, og mener kunsten kun kan hente legitimitet i seg selv. Olsson fremstår altså med et kunstsyn der dannelsen legitimerer kunsten.

#### **6.4 Formidlingssyn**

*TG-3A: Det er bra å bryte med skrivestilsidealene som opphører kunsten i en kunstkritikk, men også å videreføre dem.*

T-3A-1: Det er bra å være sarkastisk og leken i en kunstanmeldelse • T-3A-2: Det er bra å bruke ord hentet fra uhøytidelig hverdagspråk • T-3A-3: Det er bra å uttrykke seg litt høytidelig

*TG-3C: En kunstkritikk bør være så rik på mening som mulig*

T-3C-1: Det er bra å gjøre leseren oppmerksom på ulike tolkningsmuligheter • T-3C-3: Det er bra å uttrykke seg subtilt • T-3C-4: En kunstanmeldelse bør være mangfoldig og kompleks som kunsten selv

*TG-3D: En kunstkritikk bør rette oppmerksomhet mot betrakteren som helt menneske – og ikke*

T-3D-1: Man bør formidle både sine psykiske og fysiske reaksjoner på kunsten • T-3D-2: Man bør drive selviakttakelse i en kunstanmeldelse • T-3D-3: Det er bra å fremstille egne refleksjoner som tankestrømmer • T-3D-4: Man bør holde seg til abstraherte tolkninger som har verdi utover enkeltsituasjonen

Det mest fremtredende ved Olssons formidlingsstrategi er polyfonien: I stedet for, som Bjerke, å beskrive de ulike problemstillingene utstillingen tar opp, gjør han tolkningene og formulerer det som sine egne påstander – selv om det da oppstår selvmotsigelser. Samtidig formulerer han også en annen forfatterstrategi; I to av avsnittene beskriver forfatteren fra et allvitende «tredjepersonsperspektiv».

Den genuine polyfonien Olsson finner i utstillingen videreføres på denne måten og Olsson ivaretar på denne måten verkenes fulle meningspotensial, og gir oss på denne måten en full forståelse av polyfonien – som man ikke ville fått om formidlingen hadde vært polyfon. Da jeg forsøkte å fange inn Olssons polyfoni i min fremstilling av fortolkningsarbeidet, tvang teksten seg unna og gjorde det umulig å formulere topoi fullstendig i tråd med anmeldelsen. Som Olsson selv har uttalt, ønsker han med sine tekster å «destroy all dogmatic verbal systems» (sitat etter William Burroughs, amerikansk forfatter).

Med Jurij Lotmans begreper kan vi si at Olsson i stor grad baserer seg på den poetiske språkfunksjonen – som skaper mening gjennom assosiative forbindelser. Lotmans skille mellom hva vi oppfatter som kontinuerlige og diskrete tekster er også nyttig for å forstå Olssons måte å kommunisere; anmeldelsen gir i størst grad mening som helhet, og det er vanskelig å skille ut enkelte meningselementer fra resten av teksten. I stedet for å formulere det direkte viser Olsson oss likheten mellom livet og kunsten, og understreker samtidig viktigheten av å se betrakteren som helt menneske – kunsten får først mening i lys av det ene menneskets erfaringer og følelser.

### **6.5 Dannelse som aksept for forskjellighet**

Oppsummert kan man si at Olssons formidlingsstrategi legger til rette for utvikling av kunnskap ved utstrakt bruk av den poetiske språkfunksjonen, men også at den i stor grad ivaretar forskjellighet ved å innta ulike posisjoner uten å overordne seg. Olssons anmeldelse står dermed i motsetning til Hammers ved å være rettet inn mot å skape forståelse hos leseren, selv om han ikke i like stor grad som Bjerke ønsker å invitere nye lesere ved å føre dem inn i kulturen. Hammer vil stenge feltet for å bevare det, mens Bjerke vil åpne det slik at nye mennesker kan få tilgang til ideene og utfordre den gamle kunnskapen fra sine posisjoner. Olsson er altså enig med Bjerke i at kunstens rolle i dag må være å legge til rette for utvikling av kunnskap, men har noe ulikt syn på hva dannelsen skal føre til: Bjerke vektlegger nok i større grad å overføre kunnskap til dem som ikke har den fra før, mens Olsson heller vil videreutvikle kunnskapen hos dem som allerede kjenner historien og begrepene. Forskjellene mellom dem kan knyttes til ulike syn på demokratiets formål: Bjerke ser ut til å ha et konsensusorientert syn på demokrati, der fellesskapet sammen må komme frem til nye løsninger som vil gagne alle, mens Olssons dannelsessyn tyder på et konfliktorientert syn på demokrati der forskjellighet er det endelige målet og kunnskap noe konstant man må fordele mellom seg – ikke noe man kan generere mer av.



## 7.0 Avslutningskapittel

De tre analysene viser tre ulike strategier for å håndtere utfordringer knyttet til feltets legitimitet. Hvilke av strategiene man anser for å være best, vil avhenge av hva slags syn man har på forholdet mellom kunsten og virkeligheten; legger man et relasjonelt eller autonomistetisk kunstsyn til grunn, og spørsmålet om kunsten skal legitimeres i kunstfeltet eller i verdier knyttet til demokratiet. Gjennom diskusjonen i teorikapittelet fant jeg, inspirert av Tønnessons Bakhtin-lesning og med støtte i Habermas' og Bourdieus teorier, at sakprosaeksten bør være homofon: Den bør ifølge Habermas være rettet inn mot en demokratiforståelse der utgangspunkt i enkeltmenneskenes følelser kan sørge for at meningsdanning skjer på fellesskapets premisser og at mer demokratisk kunnskap følger av inkludering av flere mennesker i samtalen. Den skal vise frem ulike virkelighetsforståelser, men likevel klare å integrere de ulike perspektivene i én forfatterstemme, slik at budskapet fremstår klart – og autentisk. Bourdieu viser oss at vi bør objektivere relasjonene, det vil si gjøre den kroppsliggjorte praksisen om til tilgjengelig informasjon for dem som ikke er deltagere i feltet. Et slikt perspektiv er en nyttig tilnærming til vurdering av de tre anmeldelsenes strategier. Både Olsson og Hammer kommuniserer i utstrakt grad ved hjelp av det Jurij Lotman kalte den poetiske språkfunksjonen, altså uten å forklare innholdet i begrepene som benyttes. Men mens dette hos Hammer er et strategisk grep for å verne kunstfeltet mot argumenter som kan løse det opp, bruker Olsson den poetiske funksjonen til å skape ytterligere forståelse. Analysene viser altså hvor viktig det er å huske at Bourdieu viser oss at det er *mulig* å undertrykke ved hjelp av den poetiske funksjonen, ikke nødvendig.

De tre anmeldelsene lener seg som nevnt på ulike oppfatninger av forholdet mellom kunst og virkelighet og hva som skal legitimere kunsten– noe som gir seg utslag i ulike grader av mangfold: Monologisk, homofon og polyfon formidling. Forholdet mellom form og innhold behandles også forskjellig av de tre anmelderne – både i egne tekster og i kunsten de omtaler. I «Elegant saltomortale» fremstår Bjerke med en tydelig forfatterstemme som referer til de ulike andre forståelsesmåtene heller enn å gi dem samme status som sin egen. Både utstillingen selv og andre mulige tolkningsveier oversettes til et «tredjepersonsperspektiv», med Bakhtins ord, og fremstår altså som homofon, slik Tønnesson definerer det i *Vitenskapens stemmer*; (1998:60). Når det gjelder utstillingens materielle aspekter, derimot, er Bjerke monologisk på grensen til det dogmatiske: vurderingene hans er ikke fundert i begrunnelser, og blir behandlet som enkeltstående fenomen med iboende kvaliteter, ikke normbasert og relasjonell kommunikasjon. At Bjerke retter mye av oppmerksomheten sin mot de materielle sidene ved kunsten; håndverket og det formmessige, samt den inkluderende

holdningen han viser overfor leserne sine, tyder på et ønske om å legge til rette for frigjøring gjennom dannelse – både innføring i det rådende og evne til kritisk tenkning. Han er innstilt på dialog, og åpner for mulighet til å utvikle ny kunnskap. Med Lotmans begreper kan man si at slike tekster, der det oversettes fra det kontinuerlige til det diskrete, skaper grunnlag for kunnskap som kan komme alle til gode.

Olsson, derimot, har skrevet en anmeldelse som fremstår genuint polyfon. I «Devisjonalisert og avabstrahert» opererer han med to ulike stemmer, hvor ingen av dem underordnes den andre. Den ene bruker kategorier og metaforer fra den homofone, kontekstualiserende formidlingsdiskursen, mens den andre kun uttaler seg om den private og kroppslige opplevelsen Olsson har med kunstverkene – med metaforer hentet fra popkulturen heller enn kunstfeltet. Han kommuniserer i stor grad formmessig, symbolsk, via de assosiasjonene formen gir til innhold. Ettersom han ikke oversetter mellom de to perspektivene og skaper «sin egen stil» (jf. intervju jeg refererer til i teoridelen, med Lars Løvlie i forskningstidsskriftet *Apollon*), stiller den seg ikke inn mot svar fra andre mennesker som ser ting fra en annen synsvinkel enn ham selv, med utgangspunkt i sine følelser. Slik sett legger ikke Olsson til rette for utvikling av ny kunnskap med utgangspunkt i reelle menneskers erfaringer og følelser, men slik han ser det er det neppe mulig å finne frem til noen svar uansett; for ham er både kunsten og virkeligheten flertydige og paradoksale, så det er ingen grunn til å forsøke å skille mellom godt og vondt eller sant og usant: Både kunsten og virkeligheten er relasjonell – på samme tid som de begge er autonome. Olsson fremstår altså med et kunstsyn der dannelsen legitimerer kunsten, men denne dannelsen består ikke i å føres inn i en kultur som har kommet frem til noen verdifulle kunnskaper, den består i opplæring i kritisk tenkning gjennom polyfoni.

I Erlend Hammers «Faldbakkens dekorative dragning» er det mest fremtredende trekket den beskyttende holdningen han inntar overfor det han kaller «den visuelle kulturen» – i gåsetegn for å markere sin avstand – altså tendensen til å se billedkunsten som en av flere visuelle uttrykksmåter. Han er også i sterk opposisjon til å se kunst som uttrykk for diskurser, det er kun kunstnerens intensjon som er relevant å trekke inn i tolkningen. Det finnes altså bare én mulig tolkning av utstillingen; den Faldbakken selv forsøker å kommunisere. For Hammer er det verken mulig å forstå den konseptuelle eller materielle siden av kunsten som realisering av normer – kun som uavhengig kunstnerisk praksis. Dette vises også i hans egen formidling – han vil ikke begrunne noen av vurderingene eller tolkningene sine, men lar dem tale for seg selv. På den måten unngår han å åpne for den heterodoksiske samtalen om kunsten som han mener er i ferd med å ødelegge feltet. Hammers formidling er altså med Bourdieus

begreper et eksempel på en undertrykkende kommunikasjonsform. Han prøver verken, som Olsson, å snu om på verdihierarkier eller løse opp i kategorier – eller som Bjerke å føre nye mennesker inn i kulturen. For ham skal ikke kunst ses i sammenheng med dannelselse.

	<b>Bjerke</b>	<b>Olsson</b>	<b>Hammer</b>
<b>Kunstsyn</b>	<i>Autonomiestetisk</i> med hensyn til det materielle, <i>relasjonelt</i> med hensyn til det konseptuelle: Ser de materielle trekkene som unødvendige å forklare, for de er selvinnløsende, mens de konseptuelle trekkene er relasjonelle og kan fylles med ny mening.	<i>Relasjonelt</i> : Både kunsten og virkeligheten er flertydig, ja ofte paradoksal	<i>Autonomiestetisk</i> med hensyn til både det materielle og det konseptuelle: Kunsten må beskyttes mot invadering fra andre felter
<b>Formidlingssyn</b>	<i>Homofont</i> med hensyn til det konseptuelle, <i>monologisk</i> om det materielle: Med en overordnet forfatterstemme som forklarer og gir rom for andre perspektiver når det er snakk om konseptuelle trekk.	<i>Polyfont</i> : Basert på ulike diskurser, ingen overordnet forfatterstemme	<i>Enstemmig</i> : Man kan ikke formidle kunst som diskurs
<b>Dannelsessyn</b>	<i>Inkluderende</i> : Vil innlemme nye deltagere i feltet	<i>Kritisk</i> : Vil løse opp i kategorier og verdihierarkier	<i>Ikke relevant</i> : Vil ikke slippe inn nye deltagere i feltet, slik at de skal kunne utfordre den rådende doxa
<b>Demokratisyn</b>	<i>Konsensusorientert</i> : Løsninger som er til det beste for fellesskapet er målet for demokratiet.	<i>Konfliktorientert</i> : Aksept for forskjellighet er målet for demokratiet	<i>Ikke relevant</i> : Kunstfeltet skal ikke la seg påvirke av verdier fra andre felter

Et spørsmål det kan være relevant å stille i forlengelsen av analysene er om disse funnene på noen måte utfordrer sakprosateorien. På samme måte som formidlingsidealene i sakprosaen som omtaler virkeligheten kan knyttes til syn på kunnskap og demokrati, må formidlingsstrategien i en kunstkritikk ses i sammenheng med syn på hva som skal legitimere kunsten – som igjen avgjør hvorvidt forfatteren forholder seg til dannelsesidealer om demokratisk kunnskapsutvikling.

Bjerkes tekst er eksempel på en kritikk som utfordrer idealer om kunst for kunstens egen skyld ved å forholde seg til den konseptuelle siden av utstillingen som diskurs (selv om han behandler de materielle trekkene som essens). Olsson og Hammers tekster bryter med sakprosanormene og tar opp i seg idealer fra kunstfeltet i større grad enn Bjerke. Er det da slik at vi kan kalle anmeldelsene sakprosaetekster? I så fall er det ikke slik at en sakprosaetekst *alltid* må følge kontrakten mellom forfatter og leser slik den har blitt forstått innen sakprosateorien; som en enighet om at den refererer til noe i virkeligheten, (Tønnesson, 2008:17). At det er hensiktsmessig å operere med et skille – eller en overgang – mellom det som referer til virkeligheten og det som ikke gjør det, er det likevel ingen tvil om. I den siste utgaven av *Hva er sakprosa?* forsvarer Tønnesson det han kaller sakprosaens etterrettelighetsregime – dens ideal om å være i tråd med virkeligheten. At det finnes tekster som befinner seg i grenselandet mellom kunst og virkelighet, bekrefter ifølge Tønnesson heller grensene enn å motbevise dem (2012:140).

### **7.1 Så hva er god kunstformidling?**

Et mer relevant spørsmål enn akkurat hvor skillene går mellom sakprosa og kunst, er hva man kan kalle god kunstformidling. Jeg vil først sette av litt plass til å drøfte Hammer, Bjerke og Olssons strategier – og svare på spørsmålet om hvilke av anmeldelsene som kan trekkes frem som eksempler på god kunstformidling. Deretter vil jeg undersøke om funnene kan formuleres som innspill til diskusjon om en mer fleksibel sakprosateori – og til kunstfeltet om muligheten for en mer positiv holdning til ideen om en kunstnerisk dannelse som også innebærer overføring av informasjon mellom individer, ikke bare utfordring av det etablerte. Jeg mener man må reflektere over hvilke idealer man ønsker å etterstrebe i sin formidling; om man ønsker å vektlegge kunnskapsoverføring eller potensial for utvikling av ny kunnskap om kunst – eller om man vil ta avstand fra den relasjonelle tilgangen og verken bry seg med å undersøke kunstfeltets mekanismer eller inkludere nye lesere. Slik det ikke-kommersielle samtidskunstfeltet ser ut i dag – der den konseptbaserte kunsten vurderes høyest, og den form- og materialbaserte oftest får sin mening i opposisjon til konseptkunst, og dermed også kan

sies å kreve bakgrunnskunnskap – synes jeg det er viktigere å sørge for å spre og utvikle kunnskap om feltet enn å ta hensyn til tvilsomme spådommer om at feltet ikke vil kunne overleve å bli prøvd mot andre felters logikk.

Men tanke på muligheter for utvikling av kunnskap, trer Olssons tekst frem som forbilledlig. Riktignok vektlegger han forskjellighet og (og anarki?) i større grad enn nye og bedre løsninger – han integrerer ikke stemmene i et autentisk forfatter-jeg som kan representere ham i demokratisk dialog, men til gjengjeld har teksten hans helt klart en potensielt utviklende virkning på det enkelte individet: Den polyfone fremstillingen hermer polyfonien i utstillingen, og legger til rette for en helt unik forståelse av fenomenet, fordi den på den ene siden beskriver det diskursivt – homofont – og på den andre siden praktiserer det – polyfont. Samtidig fremstår teksten mer tro mot verkene fordi den innlemmer flere av tolkningsmulighetene de byr på. Og ikke minst legger Olsson med den formbaserte, eller poetiske med Lotmans begrep, måten å kommunisere på til rette for en svært produktiv utvikling av ny kunnskap: Når han i så stor grad oppfordrer leseren til å fylle inn sine egne erfaringer ved å lene seg på den informasjonen som avgis symbolsk gjennom assosiasjoner, kan man regne med at det vil gi svært ulike lesninger.

Bjerkes praksis som formidler er også forbilledlig – om vi anlegger et mer opplysningsorientert perspektiv og tar innover oss at kulturen også videreføres gjennom språket, og må spres utenfor feltet om den skal ivareta demokratiske interesser. Folk må forstå for å kunne gjøre seg opp en mening og bidra med den, slik at utviklingen av ny kunnskap kan ta utgangspunkt i nye individers erfaringer og følelser. På den måten vil den nye kunnskapen som utvikles være til det beste for fellesskapet. Når Bjerke ikke redegjør for vurderingene sine av det håndverksmessige, kan det ha å gjøre med problemet jeg nevnte over: den materialbaserte kunsten fremstår ofte mer som konseptuelt forsøk på å negere konseptkunsten. Med Bjerkes tilgang unngår han å konseptualisere – han blir ikke med på den injiseringen av innhold i de formmessige grepene, han lar dem stå på egne ben og gir dem merkelapper som «elegant» og «dekorativ». Men selv om insisteringen på ikke å konseptualisere det formmessige er sympatisk – noe som også gjelder oppfordringen hans om å i større grad legge håndverk og hardt arbeid til grunn som vurderingskriterium – tror jeg nok ikke det har særlig stor effekt i et felt som i så stor grad i så lang tid har satt intellekt foran følelser.

Kunstteorien som støtter oppunder Hammers tilnærming til kunstkritikken; oppmerksomhet mot intensjon, kritikerens subjektive meninger – i motsetning til diskursperspektiv og etiske overveielser – står i kontrast til de idealene vi knytter til sakprosateorien, og som vi finner hos Bjerke (og i overdreven versjon hos Olsson). Hammer

lener seg mot ideen om at man ikke kan si noe generelt om kunst, men må holde seg til å se verkene i sammenheng med det konkrete kunstnerskapet. Men er det virkelig mulig, slik Hammer forsøker, å behandle konseptuell kunst på denne måten? Én ting er å forsøke å la de formmessige funksjonene kun være form – og ikke fylle dem med innhold – men å la de innholdsmessige elementene behandles som essens, og ikke se dem som normforekomster, fremstår svært kunstig. Hvordan skal man da betrakte kvalitet, om det ikke er i forhold til en norm? En slik tenkning forutsetter at det er historiens «store menn» som har båret frem kunstverdenen – ene og alene gjennom sin genialitet – og slik har jeg vanskelig for å tro at det er. For å skape god kunst må et menneske med gode evner lære seg de normene menneskene i felleskap har kommet frem til gjennom utviklingen av institusjonen. At normer må bevares og brytes med for at en kultur skal kunne føres videre, gjelder uansett om det refereres til virkeligheten eller ikke. Man skal også ha svært liten aksept for forskjellighet om man mener feltet ødelegges av å slippe til små innslag fra andre diskurser. Selv om han ser ut til å mene at kunstfeltet i dag er dominert av andre hensyn enn til kunsten selv, holder det ikke for Hammer å slå angrepet tilbake – han synes å ville stenge av feltet fullstendig ved å avvise enhver form for dialog. Det er også et viktig poeng at selv om man som Hammer, kommuniserer i utstrakt grad gjennom den poetiske språkfunksjonen, vil det ikke si at man ikke gir fra seg forklaringene på hvorfor begrepene er de riktige å bruke – de ligger jo lagret i de språklige strukturene. Lotman mente den poetiske språkfunksjonen i større grad legger til rette for utvilking av ny kunnskap – forutsatt at menneskene som leser teksten har andre måter å strukturere virkeligheten på, det vil si måter å kategorisere og plassere ting i verdihierarkier. Jo likere bilde av virkeligheten hos de som kommuniserer er, jo likere blir tekstene som oppstår – og det produseres dermed mindre ny kunnskap.

Det som skjer i Hammers kommunikasjon, er at de som ikke forstår hvilke forklaringer som ligger implisitt i kommunikasjonen hans holdes utenfor. De som befinner seg innenfor feltets grenser kan imidlertid rekonstruere normene som ligger til grunn for tolkningene og vurderingene hans (selv om Hammer selv neppe ville sagt seg enig i dette). Så i tråd med Hammers egen logikk ville det vel da være bedre å la kunsten stå helt ukommentert? I teorikapitlet benyttet jeg et sitat fra Susan Sontag der hun stadfester følgende:

Ingen av oss kan noensinne gjenvinne uskyldstilstanden før all teori, da kunsten ikke hadde noe behov for å rettferdiggjøre seg selv, da man ikke trengte å spørre om hva et kunstverk sa fordi man visste hva det *gjorde*. Fra nå av og til bevissthetens undergang slipper vi ikke unna oppgaven med å forsvare kunsten.

I forbindelse med Hammers formidlingsstrategi passer det godt å ta en titt på resten av resonanmentet hennes:

Vi kan riktignok si oss uenige i den ene eller den andre forsvarsmetoden. Strengt tatt er vi forpliktet til å kullkaste alle måter å forsvare eller rettferdiggjøre kunsten på som blir spesielt tåpelige eller besværlige eller ufølsomme overfor samtidens behov og praksis.

Sontag, 2011:168

Å holde tilbake informasjon slik Hammer gjør, står for meg frem som et eksempel på en «spesielt tåpelig» måte å forsvare eller rettferdiggjøre kunsten på. Det går riktig nok ikke frem av Sontags tekst hvilke forsvarsmetoder hun regner for å være de mest tåpelige, og jeg påstår ikke at hun ville ha kategorisert Hammers tekst på denne måten. Jeg velger uansett å lytte til hennes oppfordring til å se til samtidens behov og praksiser og finner at anmeldelsen hans har lite å tilføre på det grunnlaget. Derimot synes jeg både Bjerke og Olsson tolker og formidler i tråd med «samtidens behov og praksis», både i kunst- og sakprosaperspektiv. Spørsmålet om hvilket felts idealer som må tas hensyn til blir ikke lenger relevant om man i stedet tenker seg at begge felter kan tjene på begge tilganger.

Jeg vil dermed komme med følgende innspill til sakprosateorien: Selv om kunsten ikke skal ikke få forrang for demokratiske idealer i kunstformidlingen, bør det være en arena for brytning mellom sakprosanormer og kunstnerisk praksis. Det betyr at sakprosateorien bør åpne for en mer fleksibel tilgang til polyfonien slik den fremstilles av Bakhtin. Ikke fordi det ikke er nødvendig å skrive tekster som fremstår med en forfatterstemme som har integrert forskjellige syn i ett – slik at det i Habermas' ånd representerer et menneskes følelser og erfaringer, men fordi forskjelligheten ivaretas bedre i den polyfone teksten – som gjør at kunnskapen utvikles raskere. Og selv om målet med kommunikasjonen bør være utvikling av ny kunnskap som er til det bedre for alle – ikke bare en gruppe eller et menneske, og slik sett bør representere oss alle, må det være mulig å la noen polyfone tekster få drive kulturen fremover i et raskere tempo, mens de homofone sørger for at flest mulig menneskers erfaringer skal bidra til en rettferdig retning for kunnskapsutviklingen.

Så til slutt til spørsmålet om hvordan sakprosateorien og kunstfeltet kan snakke sammen; hvilke begreper og teorier fra begge kulturer er de som samklinger best? Som jeg nevnte i introduksjonskapitlet presenterer Jacques Rancière en estetisk filosofi som vektlegger forholdet mellom politikk og estetikk – det han kaller «inndeling og fordeling av det sanselige» (Rancière, 2012:11). Det er viktig for Rancière å vise at politikken er et estetisk anliggende, og målet hans er «å definere hvordan dette estetiske regimet for kunst henger sammen med de mulighetene de bestemmer og deres endringsmåter» (s.8). Poenget hans er at

om vi åpner opp for nye måter å dele inn det sanselige på, så vil de underpriviligerte komme til ordet – noe som igjen vil komme fellesskapet til gode. I etterordet i den norske oversettelsen jeg refererer til her har oversetter Anne Beate Maurseth stilt opp Rancières filosofi opp mot Habermas konsensusorienterte demokratiteori: «Mens Habermas stiller enighet opp som et realistisk ideal som kan oppnås, er dette for Rancière å betrakte som en svakhet ved samtidens politikk fordi det ekskluderer de som ikke kan ta del i denne enigheten» (Rancière, 2012:76). I avsnittet over skriver hun at Rancière kritiserer samtiden for å være for basert på enighet og som et forsvar for det bestående. Etter min mening er det ikke en slik konsensusforståelse som ligger til grunn for Habermas demokratiteori; i likhet med Rancière ønsker han heller å inkludere nye mennesker i det bestående, slik at disse kan være med å utfordre det fra sine perspektiver, og dermed skape ny kunnskap basert på nye måter «å inndele og fordele det sanselige». Lar vi oss informere av Jurij Lotmans poeng om at kulturer har behov for både informasjonell og poetisk språkbruk for å produsere ny kunnskap, og at det alltid er snakk om grader av det ene eller det andre, kan vi si at forskjellen mellom de to nok heller ligger i at Habermas tillegger den informasjonelle funksjonen mer vekt. Selv om Habermas i større grad er opptatt av at de underpriviligerte må få tilgang til et språk de kan snakke for å delta i demokratiske prosesser, er det snakk om et middel for å kunne finne frem til løsninger som er til det beste for fellesskapet. Både Rancière og Habermas ønsker å gi de underpriviligerte en stemme som kan forandre samfunnet til det bedre, men Habermas ser i større grad viktigheten av å lytte til alle parter og samtale om hva det bedre skal være. Leser vi heller Habermas og Rancière – og ikke minst Bourdieu – som forkjempere for dannelsen som kunstens legitimitet, ikke kunsten selv, og har vi lagt grunnlag for en kunst- og sakprosateori som gjør kunstkritikken til en viktig arena der normer fra begge felter kan brytes mot hverandre, og legge til rette for dannelse av enkeltindivider og samtidig drive kulturen vår fremover til det beste for fellesskapet, ikke bare kunstfeltet selv.



## Litteraturliste

- Aakvaag, Gunnar (2006). «Når teori og praksis skiller lag. En habermasiansk kritikk av grunntrekk i Pierre Bourdieus sosiologi» i *Agora nr. 1-2*
- Aristoteles (2006). *Retorikk*, oversatt av Tormod Eide. Oslo: Vidarforlaget.
- Asdal, Kristin, Kjell Lars Berge og Karen Gammelgaard mfl (2008) *Tekst og historie. Å lese tekster historisk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bakhtin, Mikhael (1991). *Dostojevskijs poetik*, oversatt av Lars Fyhr og Johan Öberg. Göteborg: Daidalos
- Bakhtin, Mikhael (1998). *Spørsmålet om talegenrane*, oversatt av Rasmus T. Slaattelid. Bergen: Ariadne Forlag.
- Barthes, Roland (1977). «Death of the Author» i *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang.
- Berge, Kjell Lars (1996). «Communication» i *Encyclopedia of Language and Linguistics*, London: Cambridge University Press.
- Berge, Kjell Lars (1998). «Retorikken og tekstologien. Studiet av tekster, tekstnormer og tekstkulturer» i *Rhetorica Scandinavica nr. 6*.
- Bjordal, Sine Halkjelsvik (2012). *Om retorikeren : En drøfting av retorikkvitenskapen som en «empirisk og normativ videnskap om production og reception av ytringer, betraget i deres helhed»*, masteravhandling ved Universitetet i Oslo.
- Bourdieu, Pierre (1977). *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, Pierre (1984). *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, oversatt av Richard Nice. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*, oversatt av Annick Prieur. Oslo: Pax forlag.
- Bourdieu, Pierre (1996). «De symbolske goders økonomi» i *Symbolisk makt*, oversatt av Annick Prieur. Oslo: Pax forlag.
- Dialogbasert undervisning. Kunstmuseet som læringsrom Olga Dyste, Nana Bernhardt, Line Esbjørnsen fagbokforlaget, bergen 2012
- Foster, Hal (2011). «Etter kritikken» i klassekampen, 5. november.
- Gabrielsen, Jonas (1999). «Retorisk argumentationsteori i et topisk perspektiv» i *Rhetorica Scandinavica nr. 9*

- Gabrielsen, Jonas (2008). *Topik. Ekskursjoner i retorikkens toposlære*. Skive: Retorikforlaget.
- Habermas, Jürgen (1996). *Diskursetikk. Notitser til et begrundelsesprogram*, oversatt av Henning Vangsgaard. Helsingør: Det lille forlag.
- Hauge, Øystein (2008). «Kunstkritikkens marg» i Kulturjournalistikk. *Pressen og den kulturelle offentligheten*, (red.) Karl Atle Knapskog og Leif Ove Larsen. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Jørgensen, Bo Hakon (2003). *Intensjonalitet. Om litterær analyse på fænomenologisk grundlag*, Århus: Syddansk Universitetsforlag.
- Løvlie, Lars (1999) i intervju i *Apollon*, nr. 2
- Lotman, Yuri (1990). *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, oversatt av Ann Shukman. New York: I.B. Tauris & Co Ltd.
- Rancière, Jacques (2012). *Sanselighetens politikk*, oversatt av Anne Beate Maurseth. Oslo: Cappelen Dam.
- Roer, Hanne og Marie Lund Klujeff (2009). «Retorisk kritik – en oversigt» i *Retorikkens aktualitet. Grundbog i retorisk kritik*, (red.) Hanne Roer og Marie Lund Klujeff. København: Hans Reitzels Forlag.
- Rosengren, Mats (2003). *Doxologi: En essä om kunskap*. Skive: Rhetor förlag.
- Solhjell, Dag og Jon Øien (2012). *Det norske kunstfeltet. En sosiologisk innføring*. Oslo: Universitetsforlaget
- Sontag, Susan (2011). «Mot fortolkning», på norsk i *Agora* nr. 2–3, original tittel er «Against Interpretation», publisert i *Evergreen Review* i 1964.
- Tønnesson, Johan (1998) *Vitenskapens stemmer*, masteravhandling ved Universitetet i Oslo.
- Tønnesson, Johan (2004). *Tekst som partitur*. Oslo: Acta Humaniora.
- Tønnesson, Johan (2008). *Hva er sakprosa?* Oslo: Universitetsforlaget.
- Veum, Aslaug og Gro Raddum (2006). «Avistekstens mange stemmer» i *Norsk medietidskrift*.
- Wodak, Ruth og Martin Reisigl (2001). «The discourse-historical approach (DHA) i *Methods of Critical Discourse Analysis*, (red.) Ruth Wodak og Michael Meyer

## Vedlegg

### INTERVJUGUIDE

#### Innledning

Det er [5. september 2012], og jeg sitter [på kontoret til - ]. Jeg har en ferdig intervjuguide som jeg går etter, men jeg vil stille oppfølgingsspørsmål underveis der det virker nyttig, og ellers vike fra guiden om jeg har fått svar på spørsmålene allerede. Dette intervjuet gjøres i forbindelse med mastergraden jeg er i ferd med å fullføre i Retorikk og språklig kommunikasjon ved Universitet i Oslo. Jeg begynner med å stille noen få spørsmål om deg selv, så vil jeg spørre generelt om tekstene, og til slutt skal vi ta for oss konkrete utdrag fra tekstene du har fått tilsendt og lest.

#### Generelt

- Kan du fortelle kort om bakgrunnen din – alder, utdanning, hvor du er vokst opp og hva slags miljøer du har oppholdt deg i opp i gjennom?
- Hva slags kulturstoff leser du – i hvilke aviser og om hva?
- Har du noen formening om hva som er kunstkritikkens oppgave?
- Kjenner du til noen av kritikerne fra før?
- Hva (hvis noe) forbinder du med Matias Faldbakken?
- Var det noen av kritikkene du likte bedre enn andre?
- Hva slags lesere får du inntrykk av at tekstene henvender seg til?

#### Spørsmål til utdrag fra ”Devisjonalisert og avabstrahert”

”Det oppstår bestandig en fortvilt institusjonell feedback når noen roter i det kunsthistoriske lageret. Vigelands pene dame kontra Haukelands modernistiske abstraksjoner – manifestasjoner av en manøver som strekker seg oppover for å overgå seg selv, til enhver tid, fordi alt annet ville være mediokert og meningsløst. Det skjer noe når du snur et objekt opp ned, samtidig som veggen i lokalet løsriver seg fra gulvet og balanserer som en grimase over det modernistiske prosjektets utilstrekkelighet. Ja, verre, mot de begrensningene i selve den menneskelige eksistensen som gjør alle slike forsøk patetiske og dirrende av genuin harme. Likevel kan jeg ikke annet enn humre over den tilfredsstillelsen som må ha ligget over situasjonen når veggen vel løsnet og skritt for skritt ble jekket opp noen hakk.”

- Hva tenker du om dette?

”Og der stoppet toget, og jeg beveger meg ut i den andre byen – stadig dette spørsmålet om hvorvidt jeg reiser til eller fra et sted når jeg kommer meg avgårde! Og stadig dette spørsmålet om hvorvidt trening og meditasjon skal prioriteres foran champagne og taxi. Om noen dager reiser jeg tilbake samme vei og tenker det samme, men i omvendt rekkefølge.”

- Hva tenker du om dette?

”Det sies som nevnt også at de er fylt opp med vodka, men etter å ha vært på fullstendig bærtur om søndagen nede i Vika og mistet mobilen min er jeg under pressevisningen i den tilstanden der man nesten har opparbeidet en allergisk reaksjon bare ved å tenke på alkohol.

Ikke direkte bakrus, mer et dyptliggende kroppslig traume, som selvfølgelig setter merker i bakhodet og påvirker ens fremgangsmåte. Kort sagt; jeg er litt redd og nervøs. Jeg reagerer på høye lyder og liker ikke solskinn.”

- Hva tenker du om dette?

#### Spørsmål til utdrag fra ”Opp-ned med respekt”

”At jekken er blå, står godt til Haukelands bruk av rødt og gult. Slik uttrykker utstillingen også motsetningen mellom Faldbakkens iscenesettelse som radikalt «konseptualist», og hans utpregede koloristiske og estetiske talent.”

- Hva tenker du om dette?

-

”Det undersjøiske og oppadgående preget er forlatt til fordel for vakre nedadgående «stråler». Faldbakken mer enn antyder at Haukelands soloppgang er påtatt, men er det bedre med pessimistiske «solstråler» - solnedgang?”

- Hva tenker du om dette?

#### Spørsmål til utdrag fra ”Elegant saltomortale”

”Faldbakkens utstilling føyer seg inn i rekken av samtidskunst som bearbeider og reflekterer kunst som et system av praksiser og institusjoner. Samtidig som kunsten er avhengig av institusjonene, har fantasier om å sprengte museene i filler fulgt modernismen som et spøkelse. Faldbakken strekker seg så langt som å lage noen små hakk og sprekker i en lettvegg som ved hjelp av jekketralle blir løftet opp fra gulvet i den ene enden. Gesten er så forsiktig at den kan oppfattes mer som en latterliggjøring av det impotente i destruksjon som kunstnerisk metode, enn et bidrag til den.”

- Hva tenker du om dette?

”Med denne utstillingen framstår Faldbakken gjennom sin dialog med tradisjonen mer som en konsensussøkende pragmatiker enn en opprørsk rabulist. Faldbakken tilhører en generasjon av neo-konseptualister som er godt etablerte og systemtilpassede og som for et yngre publikum er blitt mainstream.”

- Hva tenker du om dette?

#### Spørsmål til utdrag fra Faldbakkens dekorative dragning

”Snarere er det snakk om et nærmest bejaende forsøk på å redde den objektbaserte kunstens ære innenfor et kunstfelt som er dominert av teoretiske posisjoner som primært framelsker «diskurs» og «kritisk potensial». Faldbakken gjenreiser det ukritiske potensialet som legitim praksis. I etterkant av fotografiets tilranede posisjonering som primærmediet for visuell erfaring, innenfor den «visuelle kulturen»s post-digitale billedstrøm, er objektet som fetisj, skulpturen som hendelse, kanskje det mest radikale prosjekt vi kan tenke oss.”

- Hva tenker du om dette?

”Og så er det noe uskyldig drittungeaktig over det hele som åpner opp for en grunnleggende mer sympatisk lesning av Faldbakkens kunstnerskap. Man skal ha et uvanlig sneversynt og

humørløst forhold til nyere norsk kunsthistorie for å la seg provosere over dette. Tvert imot er det en entusiasme i arbeidene som knapt er mulig å unngå at man blir revet med av.”

- Hva tenker du om dette?

#### Spørsmål til utdrag fra Faldbakken som byråkrat

”Når du kommer inn i OCAs høyloftede galleri er det noe som skurrer. Rundt omkring på gulvet står tre av Arnold Haukelands modernistiske og fargesterke skulpturer - på hodet. Uansett hvilken retning de har er det flotte verk, men de kommer kanskje ikke helt til sin rett?”

- Hva tenker du om dette?

”Gjennom disse grepene har Matias Faldbakken (1973) skapt nye kunstverk i dialog med to av sine forbilder. Ved å snu skulpturene på hodet får publikum anledning til å se dem med nye øyne. Det taper de ikke på, tvert imot, det er «stor kunst» uansett hvilken retning de er orientert etter.”

- Hva tenker du om dette?

## UTDRAG SOM FREMVIST OG LEST UNDER INTERVJUENE

1. ”Det oppstår bestandig en fortvilt institusjonell feedback når noen roter i det kunsthistoriske lageret. Vigelands pene dame kontra Haukelands modernistiske abstraksjoner – manifestasjoner av en manøver som strekker seg oppover for å overgå seg selv, til enhver tid, fordi alt annet ville være mediokert og meningsløst. Det skjer noe når du snur et objekt opp ned, samtidig som veggen i lokalet løsriver seg fra gulvet og balanserer som en grimase over det modernistiske prosjektets utilstrekkelighet. Ja, verre, mot de begrensningene i selve den menneskelige eksistensen som gjør alle slike forsøk patetiske og dirrende av genuin harme. Likevel kan jeg ikke annet enn humre over den tilfredsstillende som må ha ligget over situasjonen når veggen vel løsnet og skritt for skritt ble jekket opp noen hakk.”
2. ”Og der stoppet toget, og jeg beveger meg ut i den andre byen – stadig dette spørsmålet om hvorvidt jeg reiser til eller fra et sted når jeg kommer meg avgårde! Og stadig dette spørsmålet om hvorvidt trening og meditasjon skal prioriteres foran champagne og taxi. Om noen dager reiser jeg tilbake samme vei og tenker det samme, men i omvendt rekkefølge.”
3. ”Det sies som nevnt også at de er fylt opp med vodka, men etter å ha vært på fullstendig bærtur om søndagen nede i Vika og mistet mobilen min er jeg under pressevisningen i den tilstanden der man nesten har opparbeidet en allergisk reaksjon bare ved å tenke på alkohol. Ikke direkte bakrus, mer et dyptliggende kroppslig traume, som selvfølgelig setter merker i bakhodet og påvirker ens fremgangsmåte. Kort sagt; jeg er litt redd og nervøs. Jeg reagerer på høye lyder og liker ikke solskinn.”
4. ”At jekken er blå, står godt til Haukelands bruk av rødt og gult. Slik uttrykker utstillingen også motsetningen mellom Faldbakkens iscenesettelse som radikalt «konseptualist», og hans utpregede koloristiske og estetiske talent.”
5. ”Det undersjøiske og oppadgående preget er forlatt til fordel for vakre nedadgående «stråler». Faldbakken mer enn antyder at Haukelands soloppgang er påtatt, men er det bedre med pessimistiske «solstråler» - solnedgang?”
6. ”Faldbakkens utstilling føyer seg inn i rekken av samtidskunst som bearbeider og reflekterer kunst som et system av praksiser og institusjoner. Samtidig som kunsten er avhengig av institusjonene, har fantasier om å sprengte museene i filler fulgt modernismen som et spøkelse. Faldbakken strekker seg så langt som å lage noen små hakk og sprekker i en lettvegg som ved hjelp av jekketralle blir løftet opp fra gulvet i den ene enden. Gesten er så forsiktig at den kan oppfattes mer som en latterliggjøring av det impotente i destruksjon som kunstnerisk metode, enn et bidrag til den.”
7. ”Med denne utstillingen framstår Faldbakken gjennom sin dialog med tradisjonen mer som en konsensussøkende pragmatiker enn en opprørsk rabulist. Faldbakken tilhører

en generasjon av neo-konseptualister som er godt etablerte og systemtilpassede og som for et yngre publikum er blitt mainstream.”

8. ”Snarere er det snakk om et nærmest bejaende forsøk på å redde den objektbaserte kunstens ære innenfor et kunstfelt som er dominert av teoretiske posisjoner som primært framelsker «diskurs» og «kritisk potensial». Faldbakken gjenreiser det ukritiske potensialet som legitim praksis. I etterkant av fotografiets tilranede posisjonering som primærmediet for visuell erfaring, innenfor den «visuelle kulturen»s post-digitale billedstrøm, er objektet som fetisj, skulpturen som hendelse, kanskje det mest radikale prosjekt vi kan tenke oss.”
9. ”Og så er det noe uskyldig drittungeaktig over det hele som åpner opp for en grunnleggende mer sympatisk lesning av Faldbakkens kunstnerskap. Man skal ha et uvanlig sneversynt og humørløst forhold til nyere norsk kunsthistorie for å la seg provosere over dette. Tvert imot er det en entusiasme i arbeidene som knapt er mulig å unngå at man blir revet med av.”
10. ”Når du kommer inn i OCAs høyloftede galleri er det noe som skurrer. Rundt omkring på gulvet står tre av Arnold Haukelands modernistiske og fargesterke skulpturer - på hodet. Uansett hvilken retning de har er det flotte verk, men de kommer kanskje ikke helt til sin rett?”
11. ”Gjennom disse grepene har Matias Faldbakken (1973) skapt nye kunstverk i dialog med to av sine forbilder. Ved å snu skulpturene på hodet får publikum anledning til å se dem med nye øyne. Det taper de ikke på, tvert imot, det er «stor kunst» uansett hvilken retning de er orientert etter.”

## INTERVJUPERSON 1

I: Sånn. Klokken er 12.21 og det er den...

M: Tolvte, tror jeg. Eller kanskje trettende.

I: 13. september 2012, og jeg sitter [på Blindern på Georg Morgenstiernes hus sammen med Mads].

M: Ja.

I: [Eh] Jeg har en ferdig intervjuguide som jegkommer til å gå etter, men jeg vil stille oppfølgingsspørsmål underveis der det virker nyttig, og[så] ellers [så kommer jeg til å] vike fra guiden [hvis, ÷om] jeg[[allerede]] har fått svar på spørsmålene [allerede].

M: Okey.

I: [Eh] Dette intervjuet gjøres i forbindelse med mastergraden [som] jeg er i ferd med å fullføre i Retorikk og språklig kommunikasjon ved Universitet i Oslo. [Også] [÷begynner] [jeg] med å stille noen få spørsmål om deg, [og]så [÷vil jeg spørre] generelt om tekstene, og [så] til slutt skal vi ta for oss konkrete utdrag [÷fra tekstene du allerede har fått tilsendt og lest.]

M: Okey.

I: Mm.

M: Kjør på.

I: Hva slags kultrurstoff er det vanligvis du leser, i hvilke aviser og hvilke ting-, hvilke sjangere?

M: Jeg pleier å bare dra sånn kjapt igjennom Morgenbladet hver uke.

I: Mm.

M: Pleier ikke å lese så mye av det, pleide å gjøre det før, nå har jeg blitt for rastløs. Eh... og så pleier jeg å se på nyhetene hver dag, så pleier jeg å høre på P2.

I: Ja. Hvilke programmer på P2 er det du...

M: Da er det bare-, om morgenen så hører jeg på Ekko, også er det Søndagsavisen hver søndag.

I: Okey.

M: Det er det eneste som passer.

I: Ja.

M: Og så er det veldig mye Vg.no

I: Ja.

M: Og dagbladet.no (latter)

I: Men... og-, så du leser ikke noen andre dagsaviser heller?

M: Nei.

I: Nei. Men... eh... noe kunstkritikk, har du lest noe av det i det hele tatt før?

M: Nei. Eh... Ærlig talt ikke... Nei.

I: Nei. Men... eh... men du har eh, ehm... har du noen tanker om hva det innebærer-, hva kritikk gjør for noe, eller hvorfor det-, hvorfor man skal drive med sånt?

M: Nei, jeg vet ikke helt hva det-, hva de gjør jeg. Kanskje noen av disse tekstene er fra kunstkritikk, det vet jeg ikke.

I: Ja, men nå tenker jeg på kunstkritikk generelt-,

M: Å ja.

I: Generelt-,

M: Ja, eh (utpust)... kanskje det er viktig for å... for å gi kunsten mening, at noen må ta det på alvor på den måten.

I: Mm.

M: Men jeg vet ikke om kunstnerne selv er så jævlig opptatt av kunstkritikk... Jeg vet ikke.

I: Nei.

M: Jeg vet ikke hva det skal være godt for. Ærlig talt.



I: (latter)

M: (latter) Gøy for de som...

I: Holder på...

M: ...holder på med det.

I: Ehm... og så var det det med disse... ehm, forskjellige forfatterne av tekstene som du har, eh lest igjennom.

M: Ja.

I: Er det noen av de som du kjenner til fra før?

M: Nå vet jeg ikke forfatterne på disse tekstene.

I: Nei. Jeg kan gå igjennom det kjapt, så får du vite det.

M: Jeg tipper Tommy Olsson på den første, jeg.

I: Ja, det stemmer, så da kjenner du i hvert fall til han.

M: Ja.

I: Og så er det da den her... eh, Opp-ned med respekt. Det er Lotte Sandberg.

M: Å ja.

I: Kjenner du til henne?

M: Ja, eh, Aftenposten?

I: Ja. Og oppstemt modernisme... det...

M: Er dette to forskjellige tekster?

I: Eh... nei, det er det ikke. Nei nei nei. Du har rett. Skal vi se. Og så er det den her, Faldbakkens dekorative dragning, det er Erlend Hammer, kjenner du til han?

M: Nei.

I: Nei. Han er-, har vært konstituert redaktør for kunstkritikk.no og

M: Ja.

I: og skriver i Dagbladet, den her er trykket i Dagbladet.

M: Ja.

I: Og så har du Faldbakken som byråkrat. Det er den...

M: Ja.

I: ...og den er trykket i Vg, og det er-, Lars Elton heter han som han skrevet den.

M: Ja.

I: Men så var det en til også?

M: Tommy Olsson?

I: Ja, Tommy Olsson og så har vi enda en, og det var den....

M: Elegant saltomortale?

I: Ja, og den er skrevet av en som heter Øivind Storm Bjerke...

M: Ja.

I: ...og han skriver for klassekampen...

M: Okey.

I: Og skal være påtroppende leder for eh... kunstkritiker-, nei, norsk kritikerlag.

M: Å ja, okey. Det lyder-, altså det høres [uklart] ...den liker jeg best.

I: (latter) Ja? Okey.

M: [uklart]

I: Ja, men det er kjempebra. Ehm... jeg skulle bare høre deg først-, høre med deg først... eh... om du har lest noe av-, om du har lest noen av dem tidligere?

M: Noen av de artikkelforfatterne?

I: Ja.

M: Ja, det har jeg.

I: Men du sa at du ikke hadde lest kunstkritikk, men da har du lest noe kunstkritikk, eller?

M: Ja, n jeg har lest i Aftenposten og Morgenbladet.

I: Ja.

M: Ja.

I: Så da har du lest både Sandberg og...

M: Olsson.

I: ...Olsson tidligere?

M: Ja.

I: Mm. Ehm, har du noe men-, ehm, noen formening om noen av de som du kjenner til fra før, før du leste de tekstene her?

M: Ja, Tommy Olsson har jeg en formening om.

I: Ja.

M: Ja.

I: Hva går den ut på?

M: Eh... at-, kanskje at det er litt rart at han skal skrive så mye... jeg vet ikke, å kalle han kunstkritiker er litt sånn rart, for jeg synes han er kanskje mer en sånn slags kunstner.

I: Mm.

M: Det er litt sånn mer kunsten å kritisere, kanskje.

I: Mm.

M: Mer sånn at han ser på det å skrive sånne kunsttekster i seg selv som en kunst.

I: Mm.

M: Og det gir ikke så mye mening for noen andre enn han selv og hans fans, kanskje.

I: Mm. Ja, for da snakker du jo litt om hva kritikkens oppgave burde være, på en måte? Eller, tenker du at...

M: Ja, altså, jeg vet ikke... kritikken... kanskje jeg misforstår ordet, men hvis jeg leser om kunst, så vil jeg-, så vil jeg lese om kunst for å få et slags overordnet overblikk.

I: Mm.

M: Hva skjer, ikke sant.

I: Mm.

M: Og jeg vil ikke ha så mye meninger og sånne personlige...

I: Mm.

M: ...ting.

I: Mm.

M: Det kan jeg ta meg av selv. Jeg vil at det skal stå nøyaktig hva som skjer, og i hvilken sammenheng det skjer og...

I: Mm.

M: Kanskje litt referanser... i verste fall...

I: Mm.

M: Ja. Det er kanskje den oppgaven jeg synes at kunstkritikken ha.

I: Kjempefint.

M: Gi meg et raskt og presist overblikk.

I: Ja.

M: Sånn at jeg kan følge med.

I: Eh... og så et spørsmål om Matias Faldbakken.

M: Ja.

I: Har du noe som du forbinder med han-, du har-, har du noe inntrykk av ham-, har du lest noe om han eller av ham eller?

M: Nei, jeg har sett utstillingene hans.

I: Den som det er snakk om her eller?

M: Den har jeg også sett.

I: Ja.

M: Også har jeg sett på Samtidsmuseet.

I: Mm.

M: Ja. Veldig bra...

I: Du liker Matias Faldbakken?

M: Ja.

I: Ja. Hva er det du liker ved det?

M: Eh, jeg liker at jeg-, at det er vanskelig å skriv-, det er kanskje det som er spennende, at det er vanskelig å skrive godt om det.

I: Ja.

M: Fordi det er jo noen forsøk her som jeg synes failer.

I: (latter) Ja.

M: Det er jo vanskelig å skrive noe særlig fornuftig om det, da, om den-, hva man ser.

I: Ja.

M: Og det liker jeg, det skal han ha.

I: Ja.

M: Så da tenker jeg sånn godt gjort, dette kan jeg ikke si noen ting om.

I: Ja. Ja, så da er det noe med kunstens oppgave i forhold til språkets oppgave?

M: Mmm... ja... jeg synes jo det. Jeg synes jo ting er-, jeg synes kunst får mening når det er så jævlig smart at det er umulig å skrive noe smart om det.

I: Mm.

M: Det synes jeg om arkitektur også.

I: Mm.

M: Jeg går jo på arkitekthøgskolen.

I: Ja.

M: Sier jeg til den (peker på diktafonen)

I: Ja.

M: Jeg synes liksom-, hvis du kan se på en ting også kan du si nøyaktig hva du ser, så har du på en måte ikke gjort noe mer enn å si hva du ser og da er den tingen smart i seg selv, du trenger ikke si noe smart om den.

I: Ja.

M: Det liker jeg med Faldbakken.

I: Ja. Hm. Ehm... så over til det du var inne på i stad. Eh, var det noen av kritikkene som du likte bedre eller dårligere enn de andre, holdt jeg på å si (latter)

M: Eh, ja, jeg Tommy Olsson sin likte jeg godt på en helt annen måte.

I: Ja.

M: Ikke bare på en kunstkritikkmåte, kanskje...

I: Ja.

M: ...men på en sånn morsom lesning-måte, kanskje. Og den her likte jeg godt, den kunne jeg tenkt meg å-, hvis noen kunne skrevet sånn til meg, så hadde jeg abonnert på blekka deres.

I: Ja. Det er klassekampen.

M: (latter) Ja.

I: (latter) Hva var det du likte spesielt godt med akkurat den? Husker du...

M: Eh... ja... eh, da kan jeg kanskje si... Jeg leste den jo til sist, og da hadde jeg jo vært gjennom disse andre, som hadde på en måte... eh... gjort seg opp-, det var spesielt et par av dem-, den her-, som hadde gjort seg opp en mening, da. Allerede i første setning...

I: Mm.

M: ...så merker du at her er det en som har gjort seg opp en mening, en ganske bastant mening.

I: Mm.

M: Mens her er det liksom mer nøkternt, den bare beskriver hva som skjer, og setter det i en slags kontekst, og gjør det veldig kjapt og greit for meg å følge med.

I: Ja.

M: Jeg tror jeg allerede har sagt det egentlig.

I: Ja.

M: ja.

I: Ehm... skal vi se... den...eh... den-, hvis du skal rangere for eksempel-, eh den der som han Lars Elton har skrevet...

M: Ja.

I: ...ehm, opp imot den-, eller kanskje du bare kan finne en slags skala, liksom? For det...[Uklart]

M: Ja, jeg synes ikke det er noe slags skala, jeg, jeg kan si hva jeg synes.

I: Ja.

M: Eh, han i Vg, den faller egentlig utenfor.

I: Mm.

M: han har misforstått... og det er-, det er rare greier.

I: Ja. (latter) Kan du si hva han har misforstått?

M: Jeg bare tenkte... han har ikke fulgt med. Hva men-, hva tror han han kunst er?

I: Ja.

M: Eh... Har ikke folk snudd skulpturer på hodet i hundrevis av år allerede, liksom.

I: Ja.

M: Og det er jo ikke det som er poenget heller. Eh, når du begynner med terningkast seks, så er det bare helt håpløst. Eh... så klarer han ikke sette ord på hva det er han liker ved utstillingen heller.

I: Nei.

M: Det-, ja, når han begynner å snakke om at vodka er drivstoffet til kunstnerne og sånn, så-, nei, jeg bare synes han har misforstått alt, han har bare-, han er uttafor på en måte, han har ingenting med dette å gjøre.

I: Nei.

M: (latter) Han burde ikke ha skrevet om det. Eh... eh... også er det den-, den her...

I: Ja.

M: ...skjønnte jeg ingenting av... ehm... for å være ærlig. Den falt helt igjennom hos meg.

I: Ja.

M: Eh... blablablabla, synes jeg.

I: Det var Hammer sin tekst da?

M: Hammer sin tekst.

I: Mm.

M: Blablablablabla, synes jeg. Jeg skjønnte uk-, det var veldig få setninger som ga mening.

I: Ja.

M: Og jeg skjønnte at han hadde bestemt seg veldig tidlig, da, for hva han skulle mene. Den gir ikke mening for meg.

I: Nei.

M: Ehm... hvem er dette?

I: Det er den klassekampen og Øivind Bjerke.

M: Ja, dette likte jeg godt. Den likte jeg aller best, klassekampen var veldig bra. Ehm...

I: Den i forhold til den her.. ehm... så der skjønnte du ikke-, eller, det var litt feil måte å uttrykke seg på, men der var det mye som ikke ga mening, ikke sant...

M: Den var jævlig.

I: ...i hammer sin. Eh, mens her, da vil du si på en måte at den her er lettere tilgjengelig for deg... ehm...

M: Mm, ja.

... altså den til Bjerke?

M: Den er jo ikke så bastant heller, den til Bjerke.

I: Nei?

M: Den var jo mer sånn... eh, mer nøktern.

I: Ja.

M: Ikke så bastant.

I: Ja. For h-, fordi han-,

M: Ja, og i den her så føler jeg at prøver å presse sine tanker på meg.

I: Ja.

M: Og da-, det synes jeg ikke er noen vits i.

I: Nei.

M: Da vil jeg ikke lese om kunst, hvis det skal være på den måten.

I: Nei.

M: Pluss at det er vanskelige ord og rare setninger... som jeg føler at blir veldig blablabla

I: Ja. Men her-, så her er det-, hvis du tenker på enkeltorda så er det... eh... færre vanskelige ord i den som Bjerke har skrevet enn i-, i den?

M: Ja, men det gir mer mening. Eh, nå er jo ikke jeg sånn at jeg ikke forstår vanskelige ord...

I: Nei.

M: Men det er bare-, det gir ikke mening for meg å beskrive kunst på den måten.

I: Eh, sånn ja. Jeg skjønner hva du mener. Eh, fordi at... eh... det jeg lurte på i den Bjerke-teksten, er om ehm, om han kanskje forklarer mer hvordan han bruker begrepene, enn han i den an-, han-, enn Hammer gjør...

M: Ja.

I: Eh... om det er det som er forskjellen, eller om det rett og slett er at du bruker forskjellige begreper?

M: Ja.

I: Om det på en måte er-, ja om det er mer setninger og måten hans å formulere seg på som du synes virker underlig i Hammer sin tekst, enn de konkrete orda på en måte?

M: Ja, ja, det er måten hans å beskrive kunst på som gjør meg litt irritert.

I: Ja.

M: Det der-, det der kunne jeg på en måte fått til selv.

I: Ja.

M: Mens dette her, det er jo skrevet på en måte som liksom.. jeg kunne ikke-, jeg kunne lest den teksten...

I: Ja.

M: Og så ikke dratt på kunstutstillingen på en måte.

I: Ja.

M: Veldig sånn-, det er deilig.

I: Ja, så du har lært noe?

M: Ja, sånn som når Patrick (refererer til felles kjent) forteller deg om... eh... nasjonalgalleriet...

I: Ja.

M: Nei, trygdekontoret, så er det bedre ikke sant.

I: Ja.

M: Det gir noe mer.

I: Ja. Jeg skjønner hva du mener. Ehm... Men hvor går-, tilbake til det du sier med å være irritert-, du nevnte jo noe om det i stad også faktisk da.

M: Ja.

I: Kan du gjenta hvilke ting som liksom...

M: Jeg lar meg jo ikke irritere så veldig...

I: Nei.

M: Eller jeg lar meg ikke irritere så veldig over kunst da, jeg irriterer meg ikke så veldig mye om-, om-, av tekst heller. Jeg klarer liksom ikke å bli irritert, men det er en sånn derre-, jeg gidder ikke å bruke tid på sånne tekster.

I: Nei.

M: Jeg blir ikke sint, men jeg bare tenker sånn det der er ikke for meg...

I: Ja.

M: ...ikke skriv til meg.

I: Nei. (latter)

M: (latter)

I: Skjønner. Ehm, okey. Men har vi sagt noe-, eh, jo-,

M: Altså Tommy Olsson?

I: Ja, den kan du godt, altså hvis du har noe mer å legge til om den?

M: Ja, den-, den ble jeg faktisk ordentlig-, litt irritert av.

I: Ja.

M: Og-, men det har med meg å... ja, med min oppvekt og kanskje opplevelser i livet også

I: Ja?

M: Eh... for jeg synes det er veldig sånn irriterende... greie den her... jeg har jo veldig sånn motforestillinger mot disse Natt og dag og gjengen, ikke sant?

I: Ja.

M: Og-, og det begynte jo veldig med... sånn Vice Magazine og sånn...

I: Ja.

M: ... som er en slags sånn derre-, det er liksom veldig tenkende mennesker...

I: Ja.

M: Veldig sånn gatesmart og tenkende, men konstant bakfulle

I: Mm.

M: Og liksom sånn sorry jeg på kokaintripp...

I: Mm. (latter)

M:... for en halvtime siden, men jeg kan godt stå og være toneangivende likevel...

I: Mm, mm.

M: Det er noe som jeg synes er forbanna... litt sånn trygdekontoret...

I: Ja.

M: Eh... han Sturla, ikke sant (refererer til felles kjent)

I: Ja.

M: sånn derre... rot-, gå-, nei flyr rundt i rommet men er allikevel-, skikkelig skækk, da.

I: Ja.

M: Og det er jo sånn-, jeg har alltid irritert meg over det. Vice Magazine begynte jo med litt sånne gatesmarte tekster...

I: Ja.

M: ... også har de sånne bildebilag med sånn drita ungdommer.

I: Ja.

M: Har du sett det?

I: Tenker du på Do's and Don'ts-, eller nei, det er er noe annet...

M: Ja, bare sånne ting, liksom...

I: Ja.

M: Sånn derre ungdommer som ligger oppi sin egen spy...

I: Ja.

M: Men allikevel liksom skal være toneangivende, da.

I: Ja.

M: Og jeg synes det er noe sånn derre veldig sprøtt med det.

I: Ja.

M: Og at Tommy Olsson som er sikkert førti år, liksom...  
I: Ja.  
M:...kaster seg på den greia, er veldig-, det er irriterende.  
I: Men, tenker du at det er mot-, eller hva tenker du er motivasjonen hans for å skrive om det, at han er bakfull og at han...  
M: Ja, motivasjonen... Det har blitt en sånn kul greie, da.  
I: Ja.  
M: Være sånn outrageous og jævlig smart.  
I: Ja. Da snakker du om kombinasjonen av å være-, ja... eh, å være politisk ukorrekt holdt jeg på å si...eh...  
M: Ja.  
I: ... og smart eller?  
M: Ja.  
I: Altså det å på en måte være motkultur til noe eller?  
M: Ja, kanskje det er det? Det er bare det at det sklir så jævlig ut, men det er liksom greit for de er så toneangivende og kule.  
I: Mm.  
M: Og smarte.  
I: Mm.  
M: Jeg vet ikke hvordan jeg skal forklare det, men jeg blir bare-, jeg blir bare irritert av det.  
I: Ja. Eh...  
M: Kanskje det er fordi jeg ikke klarer å være sånn selv. Jeg vil faktisk være sånn selv...noen ganger. Jeg har hatt mange perioder i livet mitt hvor jeg har hatt lyst til å være sånn derre bakfull smarting hele tiden. Jeg tror alle vil det, egentlig.  
I: Ja.  
M: Det er jo det imaget folk på min alder går for.  
I: Ja. Ehm... det... eh... eh... det jeg lurer på er om-, er det noen-, kjenner du igjen noe av den tematikken hos Matias Faldbakken?  
M: Den derre bakfull og smart-greia?  
I: Ja. Eller om vi kan si det på den måten, motkultur, det som har med å ikke ville være som alle andre, og ville skille seg ut og være en motkultur til det etablerte og kjedelige på en måte?  
M: Ja, det kj-, ja det kjenner jeg vel kanskje igjen. Nå er ikke jeg så-, jeg har ikke satt meg så veldig inn i Faldbakken-, jeg er ikke så interessert i Faldbakken...  
I: Ja.  
M: ...men jeg har-, ja jeg kan jo kjenne det igjen i kunsten hans.  
I: Ja  
M: Ja.  
I: Ehm... ja... Men... når du leser Olsson da, er det sånn at Olsson-, eh, er det sånn at Olsson-, du tenker at han-, at han skriver på den måten for å selv virke kul, eller? I forhold til det idealet du beskriver?  
M: Eh, ja-, ja det tror jeg. Det handler jo veldig mye om.. eh... tekstforfatteren...  
I: Mm.  
M: ... i teksten hans.  
I: Mm.  
M: Og jeg liker det, det er jo morsomt å lese, jeg liker å lese Hunter Thompson også, ikke sant, det er jo det samme...  
I: Mm.  
M:... men jeg tror kanskje ikke jeg ville likt det så godt hvis dette var min kusntutstilling... og han var den eneste journalisten som var sendt, på en måte.  
I: Ja (latter)

M: (latter) Det er jo sånn derre... ja, det var kul utstilling forresten, men jeg er jo så bakfull at... hjelp...

I: Ja... ja. Ehm... veldig veldig bra... skal vi se, jeg tenkte jeg skulle bare spørre deg kjapt på slutten, for at du har ikke snakket så mye om sandberg sin tekst, den som heter Opp-ned med respekt.

M: Å ja. Jeg har ikke lest den så godt for å være ærlig... Jeg bare bet meg merke i setningen beholdermataforen er slående og viser til kunsthistorien som et lager... så tenker jeg at det er-, det betyr ingenting.

I: (latter)

M: (latter) Det betyr ingenting... kusnthistorien som et lager... Dessuten får som kjent vodka verden til å fortone seg som opp-ned. Minst... Ikke noe godt poeng har jeg skrevet... men jeg-, jeg-, det-, jeg har faktisk ikke let den så godt.

I: Nei. Men den var ikke noe du... elska akkurat da?

M: Nei, det var ikke noe jeg likte. Det var kanskje starten... som bare ikke fanget meg.

I: Ja, for hun begynner jo med å fortelle om Arnold Haukeland og Gustav Vigeland...

M: Mm.

I: Og at de er store, så det er jo et ganske sånn banalt nivå da eller?

M: Ja.

I: Hvis man kan si det.

M: Ja, kanskje det.

I: Men vi kommer tilbake til den teksten etterpå, for da skal vi gå igjennom utdragene.

M: Ja, det er greit.

I: Eh... også har jeg et spørsmål om hvilke mottakere du tror kritikk-, eh, eller kritikerne har hatt i tankene mens de skrev dem, hvem tror du på en måte de er skrevet til, hvis du klarer å si noe om det...

M: Ja, det kan jeg jo. Jeg tror Tommy Olsson... skriver til eller prøver å skrive til sånne som meg, altså... Morgenbladetlesende folk fra liksom tjuefem til førti...

I: Ja.

M: ...eller hva man skal si

I: Ja.

M: Og han her, i Vg tror jeg-, altså der tenker jeg bare Vg-campingvognfolk, ikke sant. Men det som ikke stemmer med den teksten er jo terningkast seks.

I: Ja.

M: For det synes jeg ikke han klarer å gjøre rede for hvorfor.

I: Nei.

M: Nei, det er liksom en utstilling han ha-, han har misforstått, som han gir terningkast seks.

I: Ja. Så du klarer ikke se for deg noen på en måte aktuelle lesere for den teksten?

M: Nei jeg-, sånne folk som bor i campingvogn hvis jeg kan være på den måten...

I: Mm.

M: De synes jo ikke Faldbakken er så interessant, og de blir jo sint av kunst så hvorfor skal de lese om-, hvorfor terningkast seks-, nei jeg forstår ikke.

I: Nei.

M: Jeg klarer ikke å se for meg noen mottager.

I: Nei.

M: Folk som er glad i Matias Faldbakken leser ikke Vg.

I: Hm. (registrerende)

M: Eh... så var det den her det var den jeg likte så godt. (snakker om Bjerke sin tekst) Den er skrevet for alle som... som er glad i ting som skjer og som vil ha med seg ting som skjer og som ikke synes at ting skal gli forbi dem og som vi ha litt tak i hva som skjer i samtiden og sånn på en grei måte sånn-, alle egentlig.



I: Ja.

M: Fra lillesøsteren min til moren min, ja bestemoren min kunne lest den.

I: Ja.

M: Jeg synes den treffer mange.

I: Ja... Godt.

M: Alle som er glad i Oslo og liker å følge med.

I: Ja.

M: Skal vi se. Den her (Hammer sin tekst)... spesielt interesserte. Hva skal jeg si kanskje venner av artikkelforfatteren.

I: Ja (latter)

M: (latter) Jeg vet ikke. Ikke meg i hvert fall. Kanskje bare artikkelforfatteren... er mottakeren

I: Ja, ja.

M: Et øyeblikk... den siste der den veit jeg ikke.

I: Ehm okey. Strålende. Da går vi videre til... ehm, de konkrete tekstutdragene. Og da... skal vi se, eh da har jeg... sånn. Og da har jeg altså-, eller jeg har bedt den andre intervjupersonen om å lese høyt også tenker jeg nå at vi kan... gjøre sånn at jeg leser høyt...

M: Ja.

I: Også kan du prøve å følge med der (viser teksten) også bare prøve å få med deg det viktigste.

M: Ja.

I: Ja. Det oppstår bestandig en fortvilt institusjonell feedback når noen roter i det kunsthistoriske lageret. Vigelands pene dame kontra Haukelands modernistiske abstraksjoner manifestasjoner av en manøver som strekker seg oppover for å overgå seg selv, til enhver tid, fordi alt annet ville være mediokert og meningsløst. Det skjer noe når du snur et objekt opp ned, samtidig som veggen i lokalet løsriver seg fra gulvet og balanserer som en grimase over det modernistiske prosjektets utilstrekkelighet. Ja, verre, mot de begrensningene i selve den menneskelige eksistensen som gjør alle slike forsøk patetiske og dirrende av genuin harme. Likevel kan jeg ikke annet enn humre over den tilfredsstillelsen som må ha ligget over situasjonen når veggen vel løsnet og skritt for skritt ble jekket opp noen hakk. Kjenner du det igjen, husker du hvilken...

M: Ja (leser noen linjer mumlende) Den derre tilfredsstillelsen når han jekker opp den veggen kan jeg ikke... bifalle fordi det er bare en sånn-, det er en liten sånn lettvegg.

I: Ja.

M: Som bare er jekket opp noen hakk.

I: Ja.

M: Det er ikke noen sånn kjempetilfredsstillelse, det er ikke som å kutte et hus i to, på en måte.

I: Nei.

M: Og... og resten av teksten, hva den angår, så vet jeg jo-, jeg vet at den er skrevet at Tommy Olsson, og... hodet mitt er sånn at jeg klarer ikke å følge med.

I: Nei.

M: Jeg klarer ikke å...

I: Jeg skjønner det at det er situasjonen her som-,

M: Nei, ikke situasjonen her, det er bare-, jeg klarer ikke å gå inn i teksten hans, på en måte.

I: Nei.

M: Fordi jeg at det er han og jeg tenker på fyren og jeg tenker på hvordan han går på...

I: Ja.

M: ... jeg tenker på når jeg har vært på kunstutstilling selv og sett han på fylla-, jeg bare tenker på han da.

I: Ja.  
M: Han-, han tar for stor stor plass...  
I: Ja.  
M: ...i teksten sin at jeg ikke klarer å... glede meg over hans betraktninger.  
I: Ja.  
M: Dessverre.  
I: Ja. Jeg skjønner. Ehm...  
M: Hadde jeg bare lest utdraget hadde det vært noe annet.  
I: Ja.  
M: Og ikke visst at det var han, så hadde jeg konsentrert meg.  
I: Ja  
M: ... og skjerpa meg...  
I: Ja.  
M: Men nå klarer jeg ikke det, nå ser jeg bare for meg han på fylla.  
I: Ja. Jeg skjønner. Ehm... skal vi se... når han snakker om for eksempel det at... ehm... når du sn-, når du snur et objekt opp-ned samtidig som veggen i lokalet... bla bla bla, balanserer som en grimase over det modernistiske prosjektets utilstrekkelighet, er det noe-, har du noe sånn spesielt du... eh... legger i det? Det modernistiske prosjektets utilstrekkelighet?  
M: Nei... det har jeg ikke. Men... nei.  
I: Når du tenker på modernistisk, hva legger du i det a?  
M: Det... da vet jeg bare fra arkitekthøyskolen at modernismen er ganske gammel.  
I: Ja.  
M: (latter) Det er det eneste jeg kan legge i ordet modernisme.  
I: Ja.  
M: Det er liksom lenge siden.  
I: Ja.  
M: Modernistiske prosjektets utilstrekkelighet...(leser) Jeg forstår det ikke.  
I: Nei.  
M: Men den setningen danner jo bilder i hodet mitt.  
I: Ja, ikke sant, det er jo akkurat det.  
M: Altså, det skjer noe når du snur et objekt opp-ned og veggen i lokalet løsriver seg fra gulvet og balanserer som en grimase... der følger jeg med.  
I: Mm.  
M: Da har jo arkitekthodet mitt lagd en slags tegning allerede, ikke sant.  
I: Mm.  
M: Og jeg kunne sett for meg situasjonen. Nå har jo jeg vært der, men jeg kunne jo sett det for meg.  
I: Mm.  
M: Det er en god setning. Men det derre modernistiske prosjektets utilstrekkelighet... eh... kan jeg ikke bli spurt om.  
I: Ehm.. man må vite veldig-, man må vite veldig mye om... eh... ja, filosofi og sånne ting, tenker jeg da.  
M: Ja.  
I: Ehm...  
M: Og det har jo også med det-, det understreker jo nok en gang han som en jævlig oppegående fyr...  
I: Mm...  
M: ...som doper seg på kokain, ikke sant.  
I: Mm. Mm. Det... det idealet.  
M: Ja.

I: Mm. Eh...

M: Som han er veldig bevisst på selv, virker det som.

I: Ikke sant. Ehm... skal vi se... Og der stoppet toget, og jeg beveger meg ut i den andre byen stadig dette spørsmålet om hvorvidt jeg reiser til eller fra et sted når jeg kommer meg av-gårde! Og stadig dette spørsmålet om hvorvidt trening og meditasjon skal prioriteres foran champagne og taxi. Om noen dager reiser jeg tilbake samme vei og tenker det samme, men i omvendt rekkefølge.

M: Ja, her prøver han jo å skrive seg selv inn i utstillingen til Faldbakken føler jeg. At han liksom ser for seg han på fylla som en slags... klassisk gammel skulptur snudd på hodet.

I: Ja.

M: Eh... irriterende. Men... greit nok. Ja, det tenker jeg da.

I: Ja... Eh, ja hva tenker du om temavalget utover... utover at han skriver seg selv inn, tror du har en funksjon-, eller tenker du at det kan ha noen funksjon... eh, utover det at han ønsker å fortelle om seg selv?

M: Hva mener du med temavalget?

I: Eh, nei da tenker jeg på det med-, han skriver at han reiser fram og tilbake... eh, og trening og meditasjon eller champagne og taxi...

M: Ja, altså dette med fram og tilbake handler jo om rekkefølgen på ting og-, det er jo-, det handler jo om utstillingen

I: Ja.

M: Om hans liv... eh... er som utstillingen på en måte.

I: Ja, ja.

M:

## INTERVJUPERSON 2

I: Sånn, den skal være ganske grei.

Det er [9. september 2012], og jeg sitter [på kontoret til - ]. [Eh] Jeg har en ferdig intervju-guide som jeg[kommer til å] gå[[r]] etter, men jeg vil stille oppfølgingsspørsmål underveis der det virker nyttig, og[så] ellers [så kommer jeg til å] vike fra guiden om jeg[[allerede]] har fått svar på spørsmålene [allerede]. [Eh – Det] Dette intervjuet gjøres i forbindelse med mastergraden jeg er i ferd med å fullføre i Retorikk og språklig kommunikasjon ved Universitet i Oslo. [Og] Jeg begynner med å stille noen få spørsmål om deg [Torunn], så vil jeg spørre generelt om tekstene, og til slutt skal vi ta for oss konkrete utdrag fra tekstene [som] du [[har]] [allerede har] fått [[tilsendt]] og lest.

Eh, aller først da, hvilket kulturstoff er det du aller helst leser, hvilke aviser og hva slags type artikler?

T: Det er mykje kunst. Eg leser Dagsavisa, Morgenbladet,

I: Ja.

T:..., men og nettavisene. Dagbladet, VG, men eg er og innom Aftenposten. Leser Kunstforum...

I: Ja.

T: Gjerne litt kunstkritikk.

I: Ja. Og da er det, men er det også mye sånne artikler om kommende utstillinger og nyheter og sånne ting eller?

T: Ja, eg følger med på ka som kjeme...

I: Ja.

T:...men og... helst artikler om ulike kunstnarar da.

I: Ja.

T: Og ting som ka dei driv på med og...

I: Hva er det du, hva er grunnen til at du leser er det underholdning eller er det på grunn av jobben eller er det...

T: Det er interesse.

I: Ja.

T: Jobb og interesse, da.

I: Mm.

T:Ja.

I: Eh, har du tenkt over, for du leser litt kunstkritikk, ikke sant...

T:Ja.

I: Men har du tenkt over det med hva som er oppgaven til kunstkritikken? Eller hva som er grunnen til at det vies så mye plass til det i avisene, eller forholdsvis mye hvert fall, og sånne ting?

T: Ja, det tenker eg er at kunst ska ha ei kommenterende, altså skal kunne sjås som ei kommentar til samfunnet...

I: Mm.

T: Og nyheta og artikler er samfunnsrelatert, og det å vie kunstkritikk, eller å gi plass til kunstkritikk, vil gi plass til ei anna sid-, en kommentar til ei anna side av samfunnet, da.

I: Ja.

T: Enn politisk, sport og sånt.

I: Ja. Jeg skjønner. Ehm, og så er det litt om de kritikerne, for nå har du fått tilsendt- Bjerke har du lest, Sandberg har du lest, Hammer, eh Elton holdt jeg på å si, eh Lars Elton og Tommy Olsson. Er det noen av de du kjenner til eller vet noe om fra før?

T: Eh, ja, Tommy Olsson, eh, Lars Elton og Lotte Sandberg.

I: Mm.

T: ...kjenner eg alle tre til.

I: Mm. På hvilken måte da? At du har lest det eller?

T: Dei har eg både jobba med og...

I: Å ja.

T: Har lest om dei.

I: Ja. Men?

T: Men, ja, eg har og lest...

I: Tekstene?

T: Ja, av Hammer og Bjerke var ny for meg.

I: Ja. Okey. Så Hammer kjenner du også til i fra tidligere eller at du har le-

T: Ja, Hammer,

I: Mm.

T: Ja.

I: Men er det sånn at du har noe inntrykk av, altså, er det noen du liker bedre enn andre av de kritikerne du leser til vanlig eller?

T: Tommy Olsson er heilt klart en favoritt, som eg lika og lese på grunn av den personlige stilen han gjerne har i kunstkritikken sin, da.

I: Da blir det mer spennende?

T: Mm.

I: Hm. Okey. Ehm, og så var det Faldbakken. Eh, forbinder du, eller har du noe inntrykk av han fra før? Du kjenner til han fra før?

T: Eh, ja. Eg ser på Faldbakken som en av dei fremste, eh, konseptuelle, eh, kunstnarane vi har i Norge, da.

I: Mm.

T: Og... Fra bøkene han-, fra den første boka han hadde til, han hadde jo ei utstilling på Ast-rup Fearnley...

I: Ja.

T: Og...Eh

I: Nasjonalmuseet?

T: Ja.

I: Eller Samtidskunstmuseet?

T: Ja, så har eg følgt med på han.

I: Og du er, du tenker at du er positivt innstilt til han?

T: Ja. Absolutt.

I: Mm. Okey. Ehm, utstillinga, som er, er beskrevet her, den har du kanskje sett?

T: Den var eg og såg ja.

I: Hva syns du om den? Var du for-, syns du det svarte til de tidlige tingene du hadde sett av ham?

T: Ja, eg har vel ikke lagt så innmari masse inni-, tenkt over ka han ønsker å sei med utstillinga.

I: Nei.

T: Eh... Men det blir jo litt anna når du setter deg ned... For eg har ikkje lest dei kritikkane som kom etterpå.

I: Nei. Ikke sant. Ikke før nå?

T: Nei.

I: Nei, så det er-, s-... okey.

T: Men eg likte utstillinga.

I: Jeg skjønner. Var det sånn at du, når du sier at, altså at budskapet hans,

T: Mm.

I: ...hva han ville si med utstillinga, er det sånn at du følte at, eller syns det var litt vanskelig tilgjengelig, eller at det ikke, at det var, man må tenke litt over det før man forstår det eller?

T: Eh, eh, å-, ja, eh, han hadde jo en tekst som var ei A4-side der, som var ganske vanskelig å forstå seg på.

I: Mm.

T: I tillegg til at... der er en kritiker sin jobb å tolke det som blir gjort, og sagt.

I: Mm.

T: Og lagt, ehm, ka kunstnaren har lagt i det, da.

I: Mm.

T: Og eg var vel berre der og tok til meg det eg faktisk såg.

I: Mm.

T: Og gikk ikkje så veldig langt med analysen av det.

I: Mm. Kjempebra. Ehm...Okey, og da over til kritikkene, selve kritikkene. Ehm, var det noen av de som du likte bedre eller, eller som du likte mindre bra?

T: Eh, ja, eg likar jo fortsatt Tommy Olsson.

I: Ja?

T: Som ellers. Eh, Lotte Sandberg og Lars Elton sine, synst eg er informative...

I: Mm.

T: I forhold til at eg skjønner at dei skal informere sine lesara om ka dei har sett og gjort. Ehm, og kem Matias Faldbakken er som kunstnar.

I: Mm.

T: Ehm, eg finn nok,skal vi sjå (blar i utskrifter av kritikkene) eh, ja, Olsson sin er heilt klart best, også likar eg Bjerke sin. Hammer sin.

I: Hammer sin?

T: Mm.

I: Ja, så du liker ikke Bjerke sin så godt da eller?

T: Jo da...

I: Så alle er...

T: Ja.

I: Altså, alt er på en måte...?

T: Jo, eg likar dei tre, Bjerke, Hammer og Olsson bedre enn dei andre.

I: Å ja, sånn det er, ja, jeg skjønner. Fordi at, er det at du lærer noe av det eller?

T: Ja, fordi at dei tar jo utgangspunkt i at folk kjenner til, føler eg meir, Matias Faldbakken frå før.

I: Å, ja, sånn ja.

T: Kor han står i dagen samfunn som kunstnar, da. Mens Sandberg og Elton informerer meir om noko eg allereide veit.

I: Ja, jeg skjønner.

T: Ja.

I: Skjønner, skjønner. Kjempebra. Ehm, skal vi se. Ehm, når du, hvis du skiller mellom ehm, Olsson og de to andre, hva er det som gjør at du foretrekker han framfor, ehm, sa du Bjerke og Hammer?

T: Eh, det er det at han tar det ned på, han er mindre pompøs, enkelt og greit, i forhold til at han sitter på toget, [uklart] Og, han klarer å stille kvardagslege spørsmål på et eh... konseptuelt tema, da.

I: Ja.

T: Og det synst eg er veldig bra.

I: Ja.

T: Eh, dei to andre er litt for store i bruk av språk, eller eg tenker at en person som ikkje er så bevandra innen kunstverdenen ville ha problema med å forstå eit par av orda som blir brukt.

I: Ja. Men når det gjelder Olsson er det ikke enkelte av de...

T: Jo, men du føler deg mindre dum, med en gang han forteller at han sitter på toget.

I: Å, ja, sånn, ja. Så han...

T: Ja.

I: Så han viser at han er like...

T: Ja. Han viser at han veit ka han prater om, sånn som dei to andre også tydelig gjer. Men så viser han og at han er som meg og deg...

I: Ja.

T: ... når han sitter på toget.

I: Så han sier to ting på en gang?

T: Ja. Også trur eg og det han forteller om...

I: Ja.

T: Han stiller jo spørsmålet, han stiller jo et par spørsmål om han har reist fram og tilbake, om du då når du snur andre veien, om det blir bak fram.

I: Ja. Mm.

T: Og det er jo en veldig god måte å forklare korleis Faldbakken har vist [uklart]

I: Ja, det er jeg helt enig med deg i.

T: Mhm. Så du treng ikkje gjere det så vanskelig som dei to andre gjer da.

I: Nei. Men, altså, vanskelig da tenker du på med å, med fagterminologi og sånne ting?

T: Ja. Mhm.

I: Er det noe du husker fra noen analyser som var spesielt sånn som du reagerte på som er, eh, vanskelig tilgjengelig?

T: Eh, nei, men du må berre, du må kunne fremmandord veldig mye, da. Iforhold til nihilistisk og ka anna var det (blar) skal vi se, Hammer er det vel, ja, nei, eg huskar ikkje det heilt i...

I: Nei.

T: ...farta.

I: Nei. Men, men Olsson bruker også noen fremmendord innimellom som er... Eller?

T: Jo da. Det gjer han (latter).

I: [uklart]

T: Jo, nei men eg, det er... nå har jeg glemt ka spørsmålet ditt var igjen...

I: Ja.

T: ... men eg, dei tre tekstane synst eg er, dei er, i utgangspunktet like-, eg reknar med at dei tre han lik bakgrunn.

I: Ja.

T: Kjenner til Faldbakken på samme måte.

I: Ja.

T: Eh, men han klarer å gjer det, han brukar humoren til Faldbakken på sin egen måte, da, ikkje sant. Men dei andre må forklare det, da.

I: Ja.

T: Men Olsson klare å bruke det.

I: Men gjør han det samme som kunstneren på en måte?

T: Mm.

I: Når han viser...?

T: Også gjer han det på en god måte.

I: Ja. Hm. Ehm, skal vi se her. Eh, jeg har et spørsmål til om kritikkene samla. Hva slags mot-takere tror du kritikerne har hatt i tankene? Ehm, du har jo svart litte grann på det, men eh... nei, vi kan ta Elton og Sandberg først?

T: Nei, eg kjenner til dei og eg reknar med at dette her er en kritikk for VG og Aften-, Aften-posten...

I: Mm.

T: Og då skal det nå ut til eit mykje breidare publikum...

I: Mm.

T: Enn dei andre tre tekstane da.

I: Mm.

T: Så då rekn-, då tenker eg at ein VG-kritikar må fortelle kem er han der kunstnaren...

I: Mm.

T: ...koffor gjer han det her...

I: Mm.

T: ...kem gjer han det for... også er det noke som, dei informerer jo og om kem Vigeland er og ehm, ka er det nå han heiter...

I: Ja, Haukeland.

T: Ja. Eh, så det blir på ein heilt anna måte. Og om OCA, og om kem Matias Faldbakken er og.

I: Ja.

T: Og da får du alt.

I: Ja.

T: Men da går ikkje du inn i hva kunstnaren er ute etter å vise.

I: Nei.



T: Sant? Du berre forteller om ei utstilling og egentlig så seie ein og om den er bra eller dårlig.

I: Ja.

T: Eh, ja han får jo veldig gode kritikkar her.

I: Ja. Ikke sant. Jeg skjønner.

T: Og dei andre. Mmm, dei vil nå eit publikum som har kanskje vore der...

I: Mm.

T: Høyrte om Faldbakken før...

I: Mm.

T: ...kjenner til ka er samttidskunst...

I: Mm.

T: ...kjenner til konseptuell kunst, ka har Faldbakken gjort før...

I: Mm.

T: ...og går meir djupare inn i analysa av koffor gjer han det her og...

I: Mm, mm.

T: ...har han fått til det han har gjort.

I: Ja.

T: ...men ein snakker ikkje om, ein snakkar mindre om om det er bra eller dårleg, da, tenker eg.

I: Ja.

T: Drar det inn i...

I: Ja. Men er det sånn at de tre, tenker du at de tre, Bjerke, Olsson og Hammer, er det noen av de som har smalere eller bredere, eh, mottaker, tenker du?

T: En av dei, går jo inn på, eg lurar på om det er Hammer, eller om det er Bjerke, som går inn på institusjonane.

I: Mm.

T: Ja. Og det institusjonelle rammeverket i dag.

I: Mm.

T: Og at Faldbakken kanskje har noke å seie i forhold til det her. Og eg tenker i det du begynner å snakke i dei termane då smalar du det inn.

I: Mm.

T: For då skal du kjenne til...

I: Kunstteori eller? Ja, sånn...

T: Ja, då skal du kjenne til korleis kunstverdenen fungerer ganske godt.

I: Mm.

T: For å forstå at det kan være en kritikk...

I: Mm.

T: ... mot institusjonane som styrer i kunstverdenen.

I: Mm, mm. Tusen takk. Nå går vi vidare til den siste delen. Som er konkrete utdrag. Skal vi se her. Mmm, her har jeg utdrag først, og det kjenner du helt sikkert igjen. Ehm, har dulyst til å bare lese litt [uklart]

T: Det oppstår bestandig en fortvilt institusjonell feedback når noen roter i det kunsthistoriske lageret. Vigelands pene dame kontra Haukelands modernistiske abstraksjoner – manifestasjoner av en manøver som strekker seg oppover for å overgå seg selv, til enhver tid, fordi alt an-

net ville være mediokert og meningsløst. Det skjer noe når du snur et objekt opp ned, samtidig som veggen i lokalet løsriver seg fra gulvet og balanserer som en grimase over det modernistiske prosjektets utilstrekkelighet. Ja, verre, mot d- [Ja verre mot de] begrensningene i selve den menneskelige eksistensen som gjør alle slike forsøk patetiske og dirrende av genuin harme. Likevel kan jeg ikke annet enn humre over den tilfredsstillelsen som må ha ligget over situasjonen når veggen vel løsnet og skritt for skritt ble jekket opp noen hakk.

I: Fikk du med deg hovedtrekka? For egentlig var det sånn at du ikke trengte å lese høyt, men så leste du så pent så (latter) jeg lot deg bare fortsette.

T: Å ja, sånn ja. Eh, men då leser ikkje eg høyt neste gang.

I: Mmm, du skal få slippe det. Men det som jeg kom på nå, mens du leste, så kom jeg på at du har kommentert mange av de tinga der allerede, med, altså det som er tematikken her har du snakka om allerede.

T: Mm.

I: Men jeg tenkte, mmm, tenkte spesielt på noen ting, sånn som for eksempel det Vigelands pene dame kontra Haukelands modernistiske abstraksjoner – manifestasjoner av en manøver som strekker seg oppover for å overgå seg selv, til enhver tid, fordi alt annet ville være mediokert og meningsløst. Eh, mmm, klarer du å, ehm, omformulere det på en måte som viser at du veit hva han snakker om her?

T: Ja, eg skjønner ka du meiner.

I: Ja?

T: Jo, da snakkar vi om at Vigaland har jo, han brukte jo mennesker, mykje av mennesker, og mykje av det han gjer er estetisk vakkert. Eh, hvis ein kan ta utgangspunkt i det og seie at det er vakkert og det er ikkje vakkert då.

I: Mm.

T: Haukeland var meir, eh, moderne, gikk utover sine grenser, og kanskje det som var normalt i samfunnet på den tida... Så skal eg prøve å få det ned til slutt.

I: Mm, mm, ja. Riktig.

T: Og at hvis ja, at hvis Faldbakken hadde gjort noke anna enn å faktisk heise dei opp...

I: Ja.

T: Faldbakken er jo alt anna enn gjennomsnittlig i Norge, og har vel blitt sett på gjerne som en ener.

I: Ja.

T: Veldig ofte innen norsk kunst da.

I: Ja.

T: Så da tenker eg hvis han ikke hadde fått det da-, eh...eh... Ja, at han måtte gjort det sånn, ellers så hadde ikkje han fått det til.

I: Mm.

T: Enkelt og greit.

I: Mm. Jeg skjønner.

T: Då hadde det berre stått der som-, då hadde det blitt meir ei Vigelandsutstilling eller Haukelandsutstilling. Det at-, det er gjort på ei måte som viser at det er Faldbakken, da.

I: Jeg skjønner deg kjempegodt. Men her når det står det modernistiske prosjektets utilstrekkelighet, er det noe du-, har du noe som du forbinder med det, hvor han vil hen med den formuleringa?

T: Eh, ja. Ehm. Eh. Innan moderniteten-, det modernistiske prosjektets utilstrekkelighet, det at, eh...

I: Nå leiter du i den akademiske bakgrunnen din?

T: Neimen då kan eg seie..

I: Ja.

T: Det at ein vil gjerne noke, en vil gjerne vise seg fram, en vil alltid noke nytt, en vil gjere noke som ingen andre har gjort før...

I: Mm.

T: En vil være noke...

I: Ja.

T: Ikkje være som alle andre.

I: Ja.

T: Og det her blir det modernistiske prosjektets...

I: Ja.

T: Utilstrekkelighet da.

I:Ja.

T: Tenker eg.

I: Ja. Det er jeg helt enig med deg i. Ehm, skal vi se. Men, eh, nå fortsetter jeg og fortsetter og male på det her da.

T: Ja.

I:Men hva-, hvorfor er det utilstrekkelig på en måte, hva er det liksom...

T: Det er alltid-, det er alltid noen andre som gjer det bedre.

I: Ja.

T: Då vil det-, det moderne samfunnet er, du kan ta globalisering, du kan ta alt...

I: Ja.

T: Det er så mange av oss, det er så mange som gjer ting.

I: Ja.

T: Det er-, du klarer aldri å skille deg nok ut da.

I: Nei. Skjønner, skjønner. Eh, okey. Videre. Du kan lese det-, altså det funka jo veldig bra når du leste det høyt, så det er veldig fint hvis du fortsetter med det, ja.

T: Og der stoppet toget, og jeg beveger meg ut i den andre byen stadig dette spørsmålet om hvorvidt jeg reiser til eller fra et sted når jeg kommer meg av gårde. Og stadig dette spørsmålet om hvorvidt trening og meditasjon skal prioriteres foran champagne og taxi. Om noen dager reiser jeg tilbake samme vei og tenker det samme men i omvendt rekkefølge. Ja.

I: Mm. Hva tenker du om det?

T: Eh, neimen det var jo som eg så vidt var innom i stad, da.

I: Mm.

T: Det her med at han har snudd det opp-ned.

I: Mm.

T: Han har gjort noke anna.

I:Mm.

T: Eh, og det her sei han då på ein måte som-, han brukar spørsmål som vi alle, kanskje det moderne samfunnet har ført til at vi alltid går rundt og tenker at vi skal trene...

I: Mm.

T: ...eller skal meditere, vi skal prioritere det foran andre ting.

I: Mm.

T: Også snakkar han egentlig om utstillinga når han snakkar om sånt som dei fleste tenker over, kanskje ikkje champagne men alkohol...

I: Mm.

T: Ja.

I: Ikke sant. Så det var noe à la det du snakka om i stad ikke sant. Men, jo, hva er det du tenker om han, på en måte, når du leser det? Er d-? Ehm..

T: Eg tenker at han-, men det har eg og tenkt om noen av Tommy Olsson-kritikkane han har skreve før...

I: Ja.

T: At han kanskje ikkje er så ekstrem som han skal ha det til, men at han brukar seg sjøl som eit medium for å fortelle ka kunstnaren er ute etter da.

I: Ja. Ja, jeg skjønner.

T: Ja.

I: Sånn at det gjør ikke at du synes han...

T: Kanskje har ikkje han tenkt dei her tankane på toget...

I: Nei.

T: Men han syns det er veldig fint å bruke dei for å få sagt det han vil ha sagt.

I: Det handler mer om bare-, altså det er ikke han selv som snakker men det er en sånn karakter, da på en måte, eller?

T: Ja, men så brukar han og navnet sitt då.

I: Ja, jeg skjønner. Mm. Ehm... Også videre der, til neste avsnitt... Skal vi se. Egentlig så kan vi hoppe over det avsnittet fordi at-, eller vi kunne ha gjort det, for vi har vært så mye inne på akkurat det, men vi tar det også bare sånn for å...

T: Ja. Det sies som nevnt også at de er fylt opp med vodka men etter å ha vært på fullstendig bærtur om søndagen nede i Vika og mistet mobilen min er jeg under pressevisningen i den tilstanden der man nesten har opparbeidet en allergisk reaksjon bare ved å tenke på alkohol. Ikke direkte bakrus mer et dyptliggende kroppslig traume, som selvfølgelig setter merker i bakhodet og påvirker ens fremgangsmåte. Kort sagt; jeg er litt redd og nervøs. Jeg reagerer på høye lyder og liker ikke solskinn.

I: Ja.

T: Ehm... Dei... Ka ein... Ja, eg tenker at Tommy Olsson syns det er mindre interessant at alkohol er brukt der enn dei fire andre kritikarane gjer.

I: Ja?

T: Og derfor seier han det sånn.

I: Ja.

T: Ja.

I: Fordi han tenker at-, han er på en måte litt ironisk ved at-, eh...

T: Ja, han har ikkje behov for å prate om den alkoholen.

I: Mm.

T: Og det unnskyldar han med at han er i den tilstanden han seier at han er da, men og synst det er uinteressant at Faldbakken har fylt opp med alkohol.

I: Ja.

T: Ja.

I: Ja. Kjempefint. Eh, og så et avsnitt til her.

T: At jekken er blå står godt til Haukelands bruk av rødt og gult. Slik uttrykker utstillingen også motsetningen mellom Faldbakkens iscenesettelse som radikal konseptualist og hans utpregede koloristiske og estetiske talent.

I: Kjenner du igjen den setningen, eller kan du...

T: Ja, dette trur eg er Lotte Sandberg.

I: Mm. Det stemmer.

T: Og det viser det at ho skriv konseptualist i hermetegn, da.

I: Ja.

T: Det tenker eg hvis-, det kunne dei andre skrive uten hermetegn.

I: Ja. Hva mener a egentlig med det? Med hermetegn, på en måte? Eller hva-, hva prøver a å si med det?

T: Eg tenker at for den lesergruppa ho skriver til, at det er eit ord ein ikkje vanligvis brukar.

I: Mm?

T: Og dermed at ho brukar eit vanskelig ord.

I: Mm.

T: Som ein kan putte i hermetegn

I: Mm.

T: Sånn tenker eg ho gjer det.

I: Ja.

T: Eh, og hans utpregede og koloristiske talent, det er litt sånn, det er det folk brukar å tenke om kunst.

I: Mm.

T: Du snakkar fargar...

I: Mm.

T: ...og du snakkar om det er pent.

I: Mm.

T: Eg tenker det kan være veldig tilfeldig at jekken var blå.

I: Ja.

T: Det var den han fikk tak i.

I: Ja, ikke sant.

T: Ja.

I: Men hva med... ehm... konseptualist, hva trur d-, altså, hva trur du hun legger i det, eller hva vil hun at du skal legge i det, eller hva legger du i det når du leser det? Er det noen forskjell på det?

T: Ja, ehm, nei, altså, ho seie jo at utstillinga-, altså (utpust). Ja han brukar farge-, det at ho bryr seg om det der betyr jo at han absolutt ikkje er en konseptuell kunstner.

I: Mm.

T: Noke som han er.

I: Mm.

T: Ja. Og dermed skriv ho det sånn da.

I: Mm.

T: Ja.

I: Jeg skjønner. Ehm, men hvis du skulle forklare hva en konseptualist var, hva ville du sagt da?

T: Å ja. Eh, ja. Det er en som-, eller en konseptuell kunstnar då, eller ein konseptualist, ja han er jo radikal og, skriv ho.

I: Mm.

T: Det er en som bygger ei utstilling på meir tankar, idear han har rundt, og bygger og vil vise fram, en-, eh, det kan være ei hypotese, ein teori...

I: Mm.

T: Eit eller anna han ønsker å seie då.

I: Mm.

T: Og så er ikkje han op-, han vil at folk skal ta det til seg og er ikkje så oppmerksom på at det er noke som er fint og vakkert og skal henge på veggen da.

I: Mm.

T: Sånn folk ofte tenker på kunst.

I: Mm. Tusen takk. Eh, videre her... Hvis du bare leser her da.

T: Det undersjøiske og oppadgående preget er forlatt til fordel for vakre nedadgående stråler. Faldbakken mer enn antyder at Haukelands soloppgang er påtatt men det er bedre med pessimistiske solstråler solnedgang...?

I: Ja. Men *er* det bedre...

T: Å ja.

I: Har du noen kommentar til det?

T: Ja det her trur eg e-, det her trur eg er Elton, sant?

I: Nei det er faktisk Sandberg det her og.

T: Okey.

I: Mm.

T: Ja, jeg trur vi er inne på akkurat det samme igjen.

I: Ja.

T: At dei prøvar å forklare...

I: Ja.

T: ... eh, folk hvorfor Faldbakken er ein kunstnar.

I: Ja.

T: Ehm, og då brukar at det er vakkert-, skal vi sjå.

I: Ja.

T: Ein prøver å gå dit hen, då, at ein brukar virkemiddel som er vanlig for det-, det ein kan kalle vanl-, det vanlige folk tenker på som kunstnare og kunst.

I: Ja. Så da analyserer-, eller da forteller hun, da snakker hun som om det er vanlig kunst på en måte, eller som det ikke er konseptuelt?

T: Ja, at vi snakker om det som det er vakkert med-

I: Mm. Ja, jeg er helt enig. Mm. Og her da? Kan du ikke lese den og?

T: Jo.

Faldbakkens utstilling føyer seg inn i rekken av samtidskunst som bearbeider og reflekterer kunst som et system av praksiser og institusjoner. Samtidig som kunsten er avhengig av institusjonene, har fantasier om å sprengte museene i filler fulgt modernismen som et spøkelse. Faldbakken strekker seg så langt som å lage noen små hakk og sprekker i en lettvegg som ved

hjelp av jekketralle blir løftet opp fra gulvet i den ene enden. Gesten er så forsiktig at den kan oppfattes mer som en latterliggjøring av det impotente i destruksjon-, destruksjon som kunstnerisk metode, enn bidrag-, eller et bidrag til den.

I: Husker du hvem det er forresten?

T: Nei.

I: Jeg trur det er Hammer...

T: Ja.

I: Eller nei, eh, jeg trur det er Bjerke.

T: Okey.

I: Ja.

T: Ja. Ja, det eg synst er interessant her da, og no kan eg kan berre hive meg på.

I: Ja, ja.

T: Det er jo at han snakkar om jekken og utstillinga...

I: Ja.

T: og uten å nevne at jekken er blå.

I: Ikke sant.

T: Og at der er solstråler...

I: Mm.

T: Og en snakkar om institusjoner, en snakkar om konsept og modernisme...

I: Mm.

T: Eh, det er noke-, eh ja, det er noke heilt anna han legger vekt på i si kritikk...

I: Ja.

T: ...enn Lotte Sandberg.

I: Ja. Det er jeg helt enig i. Ehm. Hva med det med... eh... den siste setningen der da? . Gesten er så forsiktig at den kan oppfattes mer som en latterliggjøring av det impotente i destruksjon som kunstnerisk metode, enn et bidrag til den?

T: Ja. Og det er litt sånn som høres ut som Faldbakken sjøl, nesten.

I: (latter) Ja, ikke sant.

T: Ehm... Men, når ein kom inn og såg den utstillinga, så var det jo veldig lett å gå forbi den veggen som var jekka opp, den var bitte bitte liten...

I: Jeg så den ikke jeg (latter).

T: ...og veggen var kjempestor.

I: Mm.

T: Ehm... eh, og eg tenker det er jo-, hvis en går på det-, han gjorde seg sjøl veldig liten, Faldbakken då, berre ved å jekke...

I: Mm.

T: ...opp den veggen.

I: Mm.

T: Og ikkje gjere noke anna.

I: Mm.

T: Og brukt- brukte dei andre kunstnerane, da, i si eiga utstilling.

I: Mm. Men, eh, ja.

T: Ja, eg veit ikkje om det er det han heilt vil fram til her da.

I: Eh, det med destruksjon som kunstnerisk metode, har du noe begrep om det, hva han mener?

T: Å ja, ja, det er jo-, han har jo ødelagt en vegg.

I: Mm.

T: Eh...

I: Ikke sant.

T: Og han har jo tidligere ødelagt en bil, eller brukt en-, eit bilvrak

I: Mm. Det stemmer.

T: Ja. Og det er jo-, hvis ein snakkar om estetikk, så gjer jo han det motsatte da, i dét du går inn på dekonstruksjon. Ja, så...

I: Mm.

T: ...gjer jo det noke som har vore pent stygt...

I: Mm.

T: ...om du kan bruke dei orda.

I: Mm.

T: Og det samme gjer jo Faldbakken i den utstillinga, at han går inn og ødelegger verket.

I: Mm. Mm. Så da-, da leser du egentlig den setningen på den måten at... eh...

T: Ja eg kan jo seie korsen...

I: Ja.

T: Eh, at han sitt bidrag på en måte... eh...

I: Mm.

T: Eg les det sånn at han sitt bidrag er å jekke opp en vegg...

I: Mm.

T: Han ødelegger en vegg rett og slett

I: Mm.

T: En kjempestor vegg som er der

I: Mm.

T: Den jekken og den løftinga han gjer er jo bitte bitte liten

I: Mm.

T: Ehm... Og at det då er-, at han som har skreive det her, han synst det er nesten latterlig at han har gjort det...

I: Mm.

T:... eh, og at eh det gir-, om at ein snakkar om at destruksjon er en kunsterisk metode, da, så trur eg at han ville hatt det større.

I: Mm. Jeg skjønner.

T: Han synst det er for lite gjort.

I: Mm. Okey. Eh... Skal vi sjå, da går vi bare videre.

T: Er det mange?

I: Skal vi se, nei det er bare tre-fire igjen.

T: Med denne utstillingen framstår Faldbakken gjennom sin dialog med tradisjonen mer som en konsensussøkende pragmatiker enn en opprørske rabulist. Faldbakken tilhører en generasjon av neo-konseptualister som er godt etablerte og systemtilpassede og som for et yngre publikum er blitt mainstream. Ja.

I: Kommentar?



T: Ja, det er herlig språk. (latter)

I: (latter) Eh... hva mener du, eh, syns du det er tungvint...

T: Ja, det-,

I: ...liksom?

T: Det kan bli sagt på en heilt anna måte. Han kunne sagt det sånn at med den her utstillinga, eh, så, eh har Faldbakken gjort meir av det som er forventa...

I: Mm.

T: Eh, enn at han har måtte gå sine eigne veiar, da.

I: Mm.

T: Som han tidlegare har gjort.

I: Mm.

T: Og at Faldbakken har vore med i ei gruppe, eh, der en-, som har vore etablert då, der ein har gjort kunstutstillingar i form av, eh, tankar og idear og brukt ulike verktøy for å få sagt det dei ville.

I: Mm.

T: Og, eh, og det er ei gruppe ungdommar som følge Faldbakken i dag og dei skjønner ka han vil.

I: Mm.

T: Og skjønner...

I: Mm.

T: ...ka han vil fram til.

I: Mm. Ja.

T: Så dei, dei har ikkje behov for at det blir forklart for dei.

I: Ja.

T: Ja.

I: Veldig bra. Eh, nå skal vi sjå, eh, jo, det er, det er også en måte å si det på. Skal vi se, eh, okey, vær så god.

T: Snarere er det snakk om et nærmest bejaende forsøk på å redde den objektbaserte kunstens ære innenfor et kunstfelt som er dominert av teoretiske posisjoner som primært framelsker diskurs og kritisk potensial. Faldbakken gjenreiser det ukritiske potensialet som legitim praksis. I etterkant av fotografiets tilranede posisjonering som primærmediet for visuell erfaring, innenfor den visuelle kulturens post-digitale billedstrøm, er objektet som fetisj, skulpturen som hendelse, kanskje det mest radikale prosjekt vi kan tenke oss. Ja, nei...

I: Fikk du med deg noe mens du leste?

T: Nei (latter) ikkje halvparten. Ja... Mmm... Ehm, ja. Eg trur b-; det eg trur han kanskje prøv og seie da... tidligare ville eg påstått at Faldbakken har vore teoretisk opptatt, av det her med diskurs og kritisk potensiale som han snakkar om her.

I: Ja.

T: Men at han nå har tatt-, og då går jo han inn på det at han var, som han sa tidligere her oppe...

I:Ja.

T: ...nå huskar ikkje eg det... eh... en konsensusorientert pragmatiker...

I: Ja.

T: Nei, eg kan begynne på nytt. Okey... Spørsmålet er ka tenker eg om den her teksten?

I: Ja, eller-, ja, og det har du jo egentlig sagt ganske mye-, det virker som du syns det er litt-, du er litt negativ til ordvalget?

T: Jo, jo, eg synst det er heilt-, for dette er jo et akademisk fagfelt, kunst og

I: Mm.

T: Og dei her kritikkane er skreve for dei,

I: Mm.

T: Så eg synst det er greit å bruke det, men eg synst ikkje det er greit i det det vert publisert på en måte.

I: Ja. Ja, men nei, det her, det-, eh jeg må bare fortelle deg, det her er det han Hammer, Erlend Hammer som har skrevet...

T: Ja.

I: ...og det er trykket i Dagbladet.

T: Ja.

I: Bare så du vet det.

T: Ja, nei då synst eg det er voldsomme greier.

I: Mm. Eh...

T: Men det eg tenke med at Faldbakken tar i bruk skulptur nå, da...

I: Mm.

T: Noe som han tidlegare har vore og gjort sjøl, er at han tar det opp på et nivå som ikkje har vore akseptabelt før, og idet Faldbakken brukar skulptur, så er det ok at han gjer det.

I: Mm.

T: Eh... og at det kanskje-, og at det-, han snakkar jo om at fotografiet har hatt den-, eller vore primærmedium, da.

I: Mm.

T: (leser) Objekt som-, objekter som fetisj, skulpturer som hendelse han.. kanskje mest radikale som kan... Ja, altså noke som absolutt-, då seier han det motsatt på en måte.

I: Mm.

T: At Faldbakken tar noke som er teit-, at han seier at han er en konsensussøkende pragmatiker som ikkje vil noke nytt lenger, men så gjer han akkurat det vi kan tenke oss av Faldbakken...

I: Mm.

T: ...at han gjer noke radikalt med prosjektet, ut av skulpturar.

I: Mm.

T: Det er nok det han prøve å seie.

I: Mm. Kjempe-,

T: Og då er jo for så vidt Faldbakken der han alltid har vore.

I: Ja.

T: Sjøl om vi ikkje trur det.

I: Ikke sant.

T: Mm.

I: Det minner jo litt om budskapet til Olsson også, egentlig, i det-,

T: Ja.

I: Og her også, det er fra samme som det over. Da begynner du bare derfra.

T: Mm.

I: Og så er det noe uskyldig drittungeaktig over det hele som åpner opp for en grunnleggende mer sympatisk lesning av Faldbakkens kunstnerskap. Man skal ha et uvanlig sneversynt og humørløst forhold til nyere norsk kunsthistorie for å la seg provosere over dette. Tvert imot er det en entusiasme i arbeidene som knapt er mulig å unngå at man blir revet med av. Mm. Jeg det synst eg var veldig fint skreve.

I: Mm. For der er det andre ord?

T: Ja.

I: Andre typer ord, på en måte, som blir brukt?

T: Ja, dei har ikkje behov for å være postmoderne i praten sin.

I: Mm. (latter) Ehm, okey. Ehm...

T: Men en op-, ein forklarar det forskjellig, sant?

I: Mm.

T: Her forklarar en-, eller dei prøvar kanskje å seie det samme, men med ulike ord.

I: Mm.

T: Enkelt og greit.

I: Ja. For det er og den samme som er over, ikke sant? Og her er det jo et helt annet språk enn han bruker når han holder på med det der. (Peker på avsnittet på arket)

T: Ja.

I: Mm. Da har jeg nummer ti her. (Henvisning til avsnitt). Fint hvis bare du leser her.

T: Når du kommer inn i OCAs høyloftede galleri er det noe som skurrer. Rundt omkring på gulvet står tre av Arnold Haukelands modernistiske og fargesterke skulpturer - på hodet. Uansett hvilken retning de har er det flotte verk, men de kommer kanskje ikke helt til sin rett.

I: Kjenner du igjen det her?

T: Ja, det er Lars Elton.

I: har du noen tanker om den?

T: Ehm...Eh, nei, ehm... han beskriver jo-, det er bare beskrivande. Men her er vi tilbake på den fargesterke skulpturen...

I: Mm.

T: ...vi snakkar om fargar og ka retning dei har og...

I: Mm.

T: Det er dei andre absolutt ikkje opptatt av.

I: Mm. Ikke sant.

T: Mm.

I: Eh... ja. Også var det det du nevnte i stad med les-, med hvem han henvendte seg til og-,

T: Ja.

I: og måten...

T: Jo, at det her er til noken heilt andre enn dei som ville lest dei andre, men det som er artig, då, er at han forrige, han er Dagbladet...

I: Mm.

T: ... og Lars Elton er VG, to eg tenker har den samme leserskaren, da.

I: Mm.

T: Så dei henvendar seg til det samme publikum, men brukar vidt forskjellig språk.

I: Mm. Eh... den her... her sånn?

T: Gjennom disse grepene har Matias Faldbakken, 1973, skapt nye kunstverk i dialog med to av sine forbilder. Ved å snu skulpturene på hodet får publikum anledning til å se dem med nye øyne. Det taper de ikke på, tvert imot, det er stor kunst uansett hvilken retning de er orientert etter.

I: Mm.

T: Ja og det her er vel og Lars Elton...

I: Ja.

T: Ehm... eh ... og han spør jo seg i den forrige...

I: Ja.

T ...at kanskje ikkje dei kommer heilt til sin rett, eh, og så er det stor kunst...

I: Ja.

T: ... nå, så han er jo vikande i sine egne...

I: Det er noe logisk som ikke...?

T: Der er ei stor logisk brist her...

I: Ja.

T: ...i det han skriver.

I: Men, ehm, eh, det... når Tommy Olsson skriver, så er det jo også-, han sier jo også på en måte mot seg selv han også, Tommy Olsson, når han skriver?

T: Eh, ja. Det gjer han sikkert. (latter) Men det blir på ei anna måte-, eh, ja, Lars Elton får det ikkje til.

I: Nei.

T: Men, eg-, men korsen skal eg seie det her... Tommy Olsson brukar seg sjøl som person...

I: Mm.

T: Og han har vel ei personlighet med ei logisk brist også.

I: Mm.

T: Og at det da blir ei heilt anna-, men han

I: Ja.

T: Ja, for Lars Elton, han går inn, han beskrivar, han forklarar, han sei korleis det er.

I: Ja.

T: Og då skulle seie at det her det er ikkj-, at ikke det kjem helt til sin rett, og så seier han at det er stor kunst...

I: Ja.

T: ... det henger då ikkje sammen, han har ingen ting i mellom...

I: Nei.

T: Han har ingenting som viser til at han kanskje er ironisk...

I: Ja.

T: ... at han kanskje vil seie noke annet enn det han egentlig seier.

I: Nei.

T: For det er kun ei setning...

I: Ja.

T: ... han har som seier at det ikke kjem til sin rett då.

I: Ja.

T: Det er liksom forklarande ting.

I: Så ehm, mmm, så hvis du ser hele teksten undre ett så er det på en måte, ehm...

T: Akkurat den setninga hører ikkje...

I: Nei, ikke sant.

T: ...heime der da. Det er-, for det slo meg i stad og.

I: Mm. Ja, ikke sant.

T: At hvis du stoppa å lese der da-, han får terningkast seks...

I: Ja.

T: Så du skjønner at det her er veldig bra.

I: Ja. Femmer var det vel?

T: Det sto seks her.

I: Å ja. Ja vel. Ja, det kan godt hende. Jeg sjekk-, ja. Ja men, neimen da har jeg-, jo.

T: Ja. At då-, då burde kunstverket ha kommet heilt til sin rett, virkelig.

I: Mm.

T: Hvis du då stoppar å lese der, så...

I: Mm. Ja, så han er på en måte uenig med seg selv.

T: Ja, men eg trur kanskje han gjer det for og gjer seg sjøl meir interessant som kunstkritiker...

I: Ja.

T: ... enn det han egentlig er.

I: Ja.

T: Og så følg ikkje resten av teksten opp.

I: Nei. Jeg skjønner. Så det er litt sånn strategi-, at han vil ikke liksom avskrive han helt eller? Eller, nei, ja, du tenker at han-,

T: Han-, han dob-,

I: Ja.

T: Han prøver å leike litt, så får ikkje han det til.

I: Ja.

T: Sånn blir det vel.

I: Ja. Tusen takk. Men er noe som-, noe annet som du kommer på som du vil legge til...

T: Var det alle?

I: Ja, that's it. Men, eh, har du noe som-, noe annet som du vil legge til som du har kommer på underveis som føler at du kan si noe mer om?

T: Eh, nei eg vet ikkje eg. Ka det skal være? Ehm... Ja, nei, lengden, da. Altså, for det fyrste så er det jo forskjell på lengda.

I: Mm.

T: Elton skriver kort og presist.

I: Mm. Ja.

T: Og Lotte Sandberg deler det jo inn og du har overskrifter og du har liksom faktakunnskap om ditt og datt. Så der er jo to veldig lettlete, enkle tekstar.

I: Ja.

Øivind Storm Bjerke | Mona Gjessing  
kunst@klassekampen.no

# KUNST



**ØDE:** Bildene er uten personer, men er alle preget av spor etter menneskelig aktivitet. **FOTO: DOGA**

## Samtidsruiner

### KUNST

Bildene fra byer i forfall vekker både ubehag og fascinasjon.

#### «Byer i forfall»

Fotografi  
Annika von Hausswolff og Jan Jörnmark  
Galleri DogA (Norsk Design og Arkitektursenter), Oslo  
Står til 15. april

fotografier før hun forflyttet seg til kunstscenen, og noe av det som bidro til hennes vellykkede overflytting til kunstinstitusjonen, var hennes presise iscenesettelser også av utstillingssituasjonen, der hun nærmest pedantisk fulgte de mest innarbeidede konvensjoner for utstillinger. Dessuten pepret hun bildene med kunsthistoriske referanser, noe som gjorde det naturlig å plassere dem inn i kunsthistorisk og kunstkritisk diskurs.

### ANMELDELSE

**Annika von Hausswolff** og Jan Jörnmark har de seneste par årene arbeidet med et prosjekt der de dokumenterer steder som ligger tilbake som ruiner etter at økonomiske bobler har eksplodert. Det er bilder som formidler sammensatte følelser av ubehag og fascinasjon.

Fotografiene veksler mellom dvelende bilder der motivet innskriveres i pregnante komposisjoner og bilder som gir inntrykk av å ha blitt tatt i farten mens fotografen fyker gjennom et katastrofeområde. Fotografene tar i bruk et rikt tilfang av estetiske grep ut fra hva de ønsker å uttrykke.

Bildene er uten personer, men er alle preget av spor etter menneskelig aktivitet og føyer seg til en århundrelang tradisjon med ruinromantik som symbolsk uttrykk for en melankolsk henvisning til menneskelig sårbarhet og død.

**Hausswolff er en av** Sveriges mest anerkjente billedkunstnere fra de seneste tjue år. Hun arbeidet med

**Det billedmaterialet** som inngår i utstillingen «Byer i forfall» har hun tidligere vist i kunstinstillasjoner. Det stiller hennes kunstneriske praksis i et nytt og utfordrende lys: Er de slik at de samme fotografier stilt ut på et kunstgalleri blir å forstå som noe annet enn kunst når de presenteres i en annen institusjonell setting, som galleri DogA, som forbindes med design og arkitektur?

Den praksis som så langt har kjennetegnet Hausswolff, har operert med et skarpt skille mellom kunstneriske bilder og andre typer av bilder, ut fra både institusjonell tilhørighet og presentasjon. Her oppleves det som både irrelevant og uproduktivt. Vi kan oppleve utstillingen både som en utstillingen kunstutstilling der estetikk i bildene bidrar til å skape en oppmerksomhet omkring fenomenet de referer til, og en journalistisk dokumentasjon av et prekært samfunnsproblem.

Slik kan kunst framstå som viktig også utenfor den kunstinterne debatt.

Øivind Storm Bjerke  
kultur@klassekampen.no

## En kvinnes alder

Mona Lisa er kanskje ikke typen som koketterer med egen alder, men stor oppmerksomhet får den likevel. Nå bekrefter museet Louvre i Paris at Mona Lisa ble ferdigstilt over et tiår seinere enn tidligere antatt, skriver The Art Newspaper. Leonardos maleri har vært datert til rundt 1503–1506, men nå endres årstallet formelt til 1503–1519. Endringen kommer som følge av et vitenskapelig arbeid om kunstneren gjennomført ved museet, hvor det også kommer fram at flere andre av galleriets Leonardo-malerier trolig ble bearbejdet fram til kunstnerens død i 1519.

Katrine Ree Holmøy



# Elegant se



Øivind Storm Bjerke  
**KUNST**

### «Portrett Portrett av av en en generasjon generasjon»

Office of Contemporary Art (Oca), Oslo  
Skulptur/installasjon  
Står til 23. juni

### ANMELDELSE

Matias Faldbakken fyller tidligere generasjoners kunst med ny mening på en elegant måte.

**I Matias Faldbakkens** utstilling Portrett Portrett av av en en generasjon generasjon blir gammelt til nytt gjennom enkle grep, som å snu kunst laget av Vigeland og Haukeland på hode. Omsnuingen forvandler verkene fra kanoniserte skulpturer til beholdere for nye betydninger. Utstillingstittelen repeterer ord på en måte som svarer til hvordan verkene blir benyttet til å tegne et generasjonsportrett som like mye er et portrett av Faldbakken og hans egen generasjon, som generasjonene Vigeland og Haukeland var eksponenter for.

Faldbakkens utstilling føyer seg inn i rekken av samtidskunst som bearbejder og reflekterer kunst som et system av praksiser og institusjoner. Samtidig som kunsten er avhengig av institusjonene, har fantasier om å sprengte museene i filler fulgt modernismen som et spøkelse. Faldbakken strekker seg så langt som å lage noen små hakk og sprekker i en lettvegg som ved hjelp av jekketralle blir løftet opp fra gulvet i den ene enden. Gesten er så forsiktig at den kan oppfattes mer som en latterliggjøring av det impotente i destruksjon som

### FAKTA

#### Matias Faldbakken:

■ Matias Faldbakken, f. 1973, har høstet internasjonal anerkjennelse som billedkunstner og forfatter.

■ Faldbakken bor og arbeider i Oslo. Han er valgt ut til å delta ved sommerens store internasjonale kunstbegivenhet, Documenta 13.

■ Utstillingen «Portrett Portrett Av Av En En Generasjon Generasjon», kuratert av Marta Kuzma, vises på Office of Contemporary Art (Oca) i Oslo.

■ Utstillingen står til 23. juni.



kunstnerisk metode, enn et bidrag til den.

**Som umiddelbar visuell** opplevelse er utstillingen uten den store spenning, men ettersom assosiasjonene og refleksjonene begynner å melde seg, er det nærmest ikke grenser for hva man kan fylle på med av innhold. I så henseende er Faldbakkens utstilling karakteristisk for den foretrukne rolle kunstverkene har fått under modernismen, rollen som generatorer for meningsproduksjon framfor bærere av en engang for alltid gitt mening som skal overbringes til betrakteren. Til de tradisjonelle modernistiske aspekter av Faldbakkens arbeider hører også at hans verker svarer til konvensjonelle forventninger om "skulptur"; verkene han stiller ut på OCA er avsluttede tredimensjonale objekter som utgjør isolerte og relativt statiske enheter i forhold til omgivelsene.

Tre objekter er utformet som stativer som minner om rammekasser av stål. De er forsynt med hjul og inneholder hver sin nonfigurative skulptur. To av skulpturene er spent fast i kassen ved hjelp av bærestropper mens det tredje hviler på rammen. Et fjerde arbeid viser en figurativ skulptur i bronse som er



**MENINGSMETTET:** Som umiddelbar visuell opplevelse er utstillingen uten den store spenning, men ettersom assosiasjonene og refleksjonene begynner å melde seg, er det nærmest ikke grenser for hva man kan fylle på med av innhold.

hengt opp ned i stropper fra et veggstativ. Arbeidene er spredt ut i rommet med god avstand dem imellom. Faldbakken benytter seg av enkel teknologi knyttet til løfting og flytting av kunst som han gir en elegant design. Totaliteten gir et dekorativt inntrykk. Det er lagt stor vekt på at gjenstandene som flyttes ikke skal komme til skade. Det er et passende utgangspunkt for en utstilling i Ocas lokaler. Oca er jo i prinsippet en organisasjon for sirkulering av kunst og kunstnere innenfor en mer og mer globalisert sirkulasjonssfære for kunstneriske ideer og produkter.

**Kunstverkene som er** montert opp ned er av Gustav Vigeland (1869–1943) og Arnold



**MOSS:** Fram til 24. juni vises utstillingen «Time Out. Tendenser 2012» på Galleri F 15. Galleriet holder årlig en utstilling med fokus på samtidskunst-håndverk i Norden, og viser fagets utvikling i form, funksjon, størrelse og innhold.



KRH

**OSLO:** På Interkulturelt museum på Tøyen vises utstillingen «Every story is imperfect» med video- og lydinstallasjoner. Margarida Paiva bygger opp et narrativ av brokker av ekte, men urelaterte historier tatt fra nyhetene.



KRH

## Begjærte ballonger

Graffiti-kunstneren Banksys identitet er fremdeles ukjent. Det hindrer ikke kunstsamlerne fra å åpne lommebøkene. Nylig ble en samling på 18 av verkene hans solgt for over 400.000 britiske pund, i overkant av 3,5 millioner norske kroner. Banksys «Girl and balloon», som er malt på baksiden av en bilderamme, var blant verkene som gjorde det godt: ifølge Dagens Nyheter solgte den for fem ganger anslått verdi. Banksys verker kan ses i byer verden over, og kunsten hans er lett gjenkjennelig der han preger gatebildet med sine lynraske, presise stensiltegninger.

Katrine Ree Holmøy



# altomortale



opplevelse er utstillingen uten den store spenning, men ettersom assosiasjonene og refleksjonene begynner for hva man kan fylle på med av innhold, skriver Øivind Storm Bjerke.

FOTO: OFFICE OF CONTEMPORARY ART

Haukeland (1920–83). Faldbakkens valg av verker er ikke tilfeldig. Gustav Vigeland er den norske billedhugger som gjennom alle tider har fått mest oppmerksomhet. Haukelands kunst tiltrekker seg i dag lite oppmerksomhet, men fra slutten av 1950-tallet fram til sin død var han et stormsentrum i norsk kunst. Han ble også samtidens ubestridt mest diskuterte billedhugger. Faldbakkens egen posisjon som en av våre mest sentrale kunstnere i dag blir bekreftet av at forvalterne av arven etter Vigeland og Haukeland har akseptert at de avdøde kunstnerne verker inngår som materiale i Faldbakkens egen kunst. Dette kan virke som en listig manøver

for å vise egen posisjon i et lokalt norsk kunstfelt, men da overser vi at utenfor den lokale settingen og ut fra et aktualitetsperspektiv i dag, kan det like gjerne oppfattes som Faldbakkens gjør en sjenerøs gest overfor sine to avdøde kolleger ved å rette oppmerksomhet mot dem hos en yngre generasjon. På samtidskunstscenen er det Faldbakken som hersker, rangert som nr. 1543 på Artfacts rangering av verdenskunstnere, der Vigeland må nøye seg med å være nr. 33.081 og Haukeland er uplassert.

**Det mest interessante** med utstillingen er hvordan den blottlegger betydningen av forvaltningen av kunstverkenes innenfor det institusjo-

nelle rammeverk som er operativt i dag. Forvaltning, eksponering, omsetting, resirkulering og diskusjonen av kunsten utgjør faktorer som for mange er langt viktigere enn hva verk besitter av kvaliteter knyttet til kunstneriske intensjoner, formmessige kvaliteter, håndverk og historisk betydning. Der man tidligere kunne beundre Vigeland modellering av en kropp, kan man nå beundre Faldbakken for at han lykkes med å forhandle fram løsninger som gjør at han kan forflytte verk av Vigeland og Haukeland til Ocas lokaler og annektere verkene til eget bruk. Det gjør han uten at det blir ramaskrik og injuriersak ut av det. Jeg ser fram til at

møtereferatene med arvinger og forvaltere vil inngå i en framtidig katalog. Vigeland og Haukeland hadde forankring i håndverksproduksjon av kunst. Faldbakkens bruk av materialer og teknikk er elegant og presis, men det er ikke hans material og håndverkskunnskaper som gjør produktene til interessant samtidskunst. Faldbakkens arbeidsmåte er et eksempel på forskyvning av ferdigheter bort fra materialkunnskap og håndverk til ferdigheter som sosial omgjengelighet, prosjektledelse, forhandlingsevne, utstillingsteknikk og designkompetanse.

**Man kan si at** Faldbakken nå gjør en vri på forestillingen om "kunst for kunstens skyld" der forestillinger om form knyttet til objekter er knyttet til den formen som har utviklet seg innenfor kunstbyråkratiet, opphavsrett og framforhandling av avtaler om bruk og visning av kunst. Til dette hører også de "passende omgivelser" både når det gjelder fysiske krav til hva som passer seg og institusjonelt passende. Noe mer "passende" enn et statlig sanksjonert organ som OCA kan man knapt finne for denne typen kunstneriske yringer. Faldbakkens bidrag til system og institusjonsforståelse kan sies å være et humørfyllt, kjærlig og oppløftende bidrag for alle insidere. Det gir kunstetablisementet nok en bekreftelse på at systemet stadig fungerer som motor for utvikling og gjennomføring av nye prosjekter. Med denne utstillingen framstår Faldbakken gjennom sin dialog med tradisjonen mer som en konsensusøkende pragmatiker enn en opprørsk rabulist. Faldbakken tilhører en generasjon av neo-konseptualister som er godt etablerte og systemtilpassede og som for et yngre publikum er blitt mainstream.

Øivind Storm Bjerke  
kultur@klassekampen.no

## Jesu forhud

Tommy Sørbø  
**FOR ØVRIG**

**Det er påske, og** jeg benytter anledningen til å besøke Oslos mange kunstgallerier. Jeg kombinerer det gjerne med en spasertur, og får dermed både forbrent kalorier, skaffet meg en oversikt over kunstlivet, og en sjelden gang iblant stimulert min skjønnehetslengsel. Sett litt stort på det – og det gjør jeg nå som det er påske – så gjør jeg egentlig det samme som det mine forfedre, pilegrimene gjorde. Jeg utsetter meg for fysiske anstrengelser for å nå fram til det hellige.

**Måten pilegrimene** og jeg tilber det hellig på, har også sine likheter: Straks en pilegrim kom fram til katedralen, falt han på kne foran relikvien, og ba. Når jeg kommer fram til et white box-galleri, går jeg bort til kunstverket og blir stående i dype tanker. Før jeg trer noen skritt tilbake, legge hodet mitt på skakke, armene i kors, og lar dets budskap, eller mangel på sådan, få virke i mitt sinn.

**Men der jeg og** pilegrimen kanskje likner mest på hverandre, er at vi begge må legge fra oss enhver kritisk innstilling i det øyeblikk vi trer inn i vårt hellige hall. Pilegrimen måtte rett og slett bare godta det kirken fortalte ham, nemlig at den morkne treflisa inne i gullskrinet var en bit av Jesu kors, selv om det fantes så mange tilsvarende relikvier, at de kunne utgjøre en hel skog. Eller at den bleke hudfilla på den blå fløyelsputa var Jesu forhud, selv om det fantes tolv andre kirker som påsto at det var nettopp de som hadde den hellige forhud.

Mens jeg bare må godta det kunstverdenen forteller meg, nemlig at jernskramlet på gulvet, pissoaret på pidestallen, det hvite lerretet på veggen og tegneserieskribleriet på papiret, er stor og viktig kunst, selv om det strengt tatt ikke er noe annet enn det jeg kan se på fjernsyn, do, gata, VGs førstesider eller nettett hver eneste dag.

Tommy Sørbø  
kultur@klassekampen.no



# Ideer

**DOCUMENTA** er verdens viktigste utstilling og finner sted i Kassel, Tyskland, hvert femte år. I år har utstillingen fått navnet dOCUMENTA (13) og hele fem norske kunstnere er med. I tillegg til Matias Faldbakken deltar Toril Johannessen og Aase Texmon Rygh. Det skal og vises arbeider av Hannah Ryggen og fremføres en komposisjon av Arne Nordheim.

## DIKTET

### Fedre

Jeg kan forestille meg at norske konger ser ut over landskapet og tenker: dette er mitt.

På Jostedalsbreen vandrer jeg.  
I Jotunheimen sover sjelen min.  
I en UNESCO-listet stavkirke skal jeg vie meg.  
Drøbaksundet vokter over stoltheten min.

Jeg kan forestille meg at norske konger lever nøkternt, og føler seg som helt vanlige fjell og tjern.

**Martin Stray Egeberg (18)**

Månedens poet i Skolekammeret

• Elev? Send inn egne dikt via [db.no/skolekammeret](http://db.no/skolekammeret)

## KULTURTIPSET



### «Kon-Tiki»: Se originalen!

**FILM:** Mens vi venter på Joachim Rønnings og Espen Sandbergs kommende storfilm «Kon-Tiki», den dyreste norske filmen noensinne, kunne det kanskje være moro med et gjensyn med Thor Heyerdahls egen Oscarvinnende dokumentar fra 1950? Kon-Tiki-museet viser filmen hver dag resten av året. Filmen forklarer Heyerdahls teori, viser diagrammer og bilder som forklarer byggingen av flåten, før det bærer til sjøsetting i Peru og den fantastiske reisen over havet, filmet av mannskapet selv i svart/hvitt med ett 16mm kamera. Kommentarene er skrevet og lest av Heyerdahl selv, på karakteristisk vis. Har du hjemmepåske i år, er dette bare ett av flere gode argumenter for en tur ut til Bygdøy på en forhåpentligvis solrik påskedag. Få med deg Fram i samme slengen, eller ta en sving oppom Folkemuseet.

**Jan Omdahl**

Kommentator i Dagbladet

## KULTUR I BILDER



**KOSTBART EGG:** Dette berømte Fabergé-egget fra 1912 er laget av gull og blå lapis lazuli. Det stammer fra den russiske tsarfamilien, men befinner seg i dag i samlingen til Virginia Museum of Fine Art i Richmond, Virginia.

Foto: AP/Scanpix

## Ny utstilling avslører kunstnerens hang mot

# Faldbakkens

## UTSTILLING



**Erlend Hammer**

[erlend.hammer@gmail.com](mailto:erlend.hammer@gmail.com)

**FADERMORDET** som estetisk motiv er et av de ideologisk mest ladete i vestlig kulturhistorie. Det ødipale som drivkraft for kreativ praksis er kanskje på sitt mest synlige når den kobles med den sterke, voldsromantiske negasjonshungeren som hele tida finnes i Matias Faldbakkens prosjekt. På utstillingen «Portrait of a Generation» som åpnet hos Office for Contemporary Art denne uka, er kunstnerens tilnærming til nettopp fadermordet mer til stede enn noen gang, og det selv om ingen av kunstnerne Faldbakken forholder seg til i denne utstillingen kan sies å være blant de kunstneriske forfedrene.

I pressemeldingen for utstillingen møter vi først to nedsettede sitater om skulptur. De forteller at skulptur er noe man skumper borti når man rygger for å se på et bilde (Ad Reinhardt) og noe som knuser foten din hvis den faller på deg. Referansen til Reinhardt er særlig talende etter som denne kunstneren alltid har vært en ledestjerne for Faldbakken, men sitatene framstår kanskje som litt for unnskyldende ettersom det er liten tvil om at Faldbakkens sterkeste arbeid egentlig alltid har vært som skulptør.

**DETTE VISER HAN** nok en gang med denne serien arbeider der han benytter seg av allerede eksisterende skulpturer av de folkekjære norske favorittene Gustav Vigeland og Arnold Haukeland. Skulpturene er ved hjelp av fargerike stropper montert opp ned i kvadratiske konstruksjoner, og ifølge ryktebørsen fylt med smuglersprit. Resultatet er en ny skulpturell «event» der Vigelands og

Haukelands skulpturer inngår i en ny og ganske uventet eksistenstilstand.

**DE SKILLER SEG** klart fra de nihilistiske lærretsarbeidene Faldbakken også er kjent for, av typen sort eller grå tape på «belgisk linlerret». Disse framstår ofte som litt for flirende konseptuelle for sitt eget beste og har noe rent dystopisk over seg som er forsvunnet i bakgrunnen med den type skulpturelle arbeider Faldbakken har begynt å produsere siden 2010. Selv om også disse arbeidene later til å vibrere med knapt håndterbar, negativt ladet energi, så er det likevel noe ufornektelig jubulende over dem.

Dette er et nytt element i Faldbakkens kunstnerskap, og noe som peker i retning av en mindre kalkulert, eller rett og slett mer lekende, holdning.

For der mange av arbeidene til Faldbakken framstår som hånlige vitser på noens bekostning, så er disse arbeidene mer som energiske utblåsninger tilsynelatende motivert av en «renere» impuls; et lystbetont jag etter selv å se noe bli realisert. Man kan si at det samme preget den utbrente bilen Faldbakken stilte ut på Nasjonalmuseet, men i denne var voldsromantikken fremdeles for dominerende.

**DEN BEHANDLINGEN** Vigeland og Haukeland utsettes for er på én måte er noe av det minst respektfulle man kunne tenke seg. De vendte skulpturene kan ses som en religiøs desekrasjon, en avstripping av et objekts sakrale egenskaper, men den kan og ses på som en siste utvei, et desperat forsøk på å gjøre noe, hva som helst, for å puste liv i disse støvete arbeidene.

Dette er særlig tydelig siden det gjøres med kunstnere som kanskje er «store navn» rent kunsthistorisk, men som i liten grad har noen særlig relevans for det som skjer på kunstfeltet akkurat nå. Og så er det noe uskyldig drittungeaktig over det hele som åpner opp for en grunnleggende mer sympatisk lesning av Faldbakkens

kunstnerskap. Man skal ha et uvanlig sneversynt og humørløst forhold til nyere norsk kunsthistorie for å la seg provosere over dette. Tvert imot er det en entusiasme i arbeidene som knapt er mulig å unngå at man blir revet med av.

**SAMTIDIG ER DET** ikke minst befriende at Faldbakkens bruk av skulptur ikke er knyttet til den nymodernistiske tendensen som har preget mye ung kunst de siste åra. Tvert imot er det en nesten digital presisjon i disse arbeidenes ikoniske kvaliteter. Selv om Faldbakken fremdeles gjør arbeider som for eksempel betongavstøpninger av bensinkanner, nok et voldsromantisk motiv, så avslører han med arbeidene på OCA en mer dekorativ dragning. Dette har også vært tilfellet i tidligere arbeider, som for eksempel «Untitled (Locker Sculpture #01)» fra 2010, der et skap tilsynelatende er blitt skviset sammen av den samme typen fargede flyttestropper som er brukt på OCA.

Det samme er også til en viss grad tilfelle med de innrammede, blå søppelsekkene som blant annet utgjorde hoveddelen av utstillingen «The Death of Which One Does Not Die» på Kunsthalle Friedricianum i Kassel i 2010. Selv om denne utstillingen i sin helhet var et slags angrep på et ikonisk visningsrom, som blant annet brukes til den viktige Documenta-utstillingen som Faldbakken deltar på seinere i år, så var det også et eksempel på å skape et erfaringsrom som var uvanlig nedtonet sammenliknet med Faldbakkens tidligere utstillingspraksis.

**DET ER IKKE** første gang OCA-direktør Marta Kuzma er kurator for en utstilling Faldbakken er med på. Da hun første gang laget utstilling i Norge, «Draft Deceit» på Kunstnerens Hus i 2006, inkluderte hun arbeidet «Video Sculpture» fra 2005. Dette var imidlertid mer en antiskulptur, et objekt basert på et obskurt motiv fra nyhetsdekningen fra krigen i Afghanistan. I dette arbeidet videreførte Faldbakken en billedfiendtlig metode som, på tross av at det utøves vold mot Vigeland og Haukeland, likevel ikke er til stede i arbeidene på OCA.

Snarere er det snakk om et nærmest bejaende forsøk på å redde den objektbaserte kunstens ære innenfor et kunstfelt som er dominert av teoretiske posisjoner som primært framelsker «diskurs» og «kritisk potensial». Faldbakken gjenreiser det ukritiske potensialet som legitim praksis. I etterkant av fotografiets tilranede posisjonering som primærmediet for visuell erfaring, innenfor den «visuelle kulturens» post-digitale billedstrøm, er objektet som fetisj, skulpturen som hendelse, kanskje det mest radikale prosjekt vi kan tenke oss.

Skulptur er noe man skumper borti når man rygger for å se på et bilde og noe som knuser foten din hvis den faller på deg.



**MATIAS FALDBAKKEN** (1973) er en av de mest omtalte kunstnerne fra sin generasjon. Han har siden han gikk ut fra Kunstakademiet i Bergen i 2005, vært en av de sentrale kunstnerne på det toneangivende galleriet Standard (Oslo) og han har stilt ut på en rekke viktige internasjonale institusjoner. Han har og publisert en rekke bøker, under eget navn og pseudonymet Abu Rasol.



Alle generasjoner smiler av fedrene, ler av bestefedrene og beundrer oldefedrene.

**William Somerset Maugham**

skulpturen som situasjon.

# dekorative dragning



**SKULPTURER:** Matias Faldbakken avslører med arbeidene på OCA en mer dekorativ dragning.

Foto: Thomas Rasmus Skaug



**FALDBAKKEN-KUNST:** «Bølge» (f.v.), «Portrait Portrait Of Of A A Generation Generation», «Ung pike med hendene foran munnen (2012)» og «Sunrise Sunrise»

Alle foto: Vegard Kleven/OCA

## Devisjonalisert og avabstrahert

Av Tommy Olsson

*Portrait Portrait Of Of A A  
Generation Generation*

Matias Faldbakken

Kuratert av Marta Kuzma

OCA - Office for Contemporary Art  
Norway, Oslo  
29. mars - 23. juni 2012



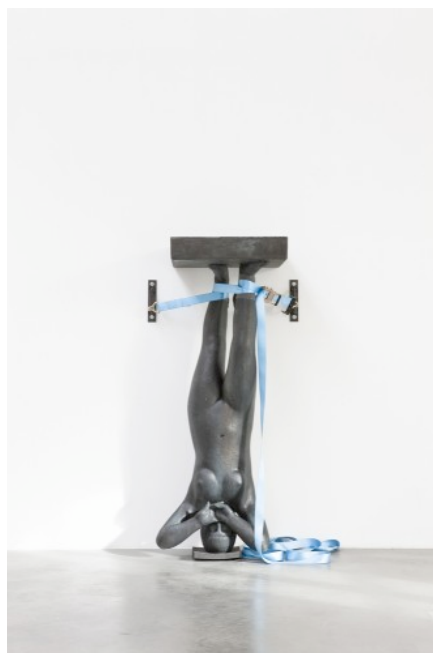
Matias Faldbakken, *Portrait Portrait Of Of A A Generation Generation*, oversiktsbilde. Foto: OCA/ Vegard Kleven.

Det ville latt seg gjøre å holde dette kort og stole på at alle er fullstendig innforstått med hva dette dreier seg om. I så fall kunne jeg bare konstatert det som fullstendig typisk; Vi jekker opp en av institusjonens vegger, slik at den slår sprekker, og så snur vi en skulptur av Vigeland opp ned og fyller den med vodka – *case closed*. De riktige aktørene gnir hendene sine, og de som er litt skeivt ute lar seg bli forbannet og skriver leserinnlegg. Hvis de da i det hele tatt tør gå over terskelen til OCA i utgangspunktet. Men, det er jo sjelden så enkelt. Ta for eksempel dette med veggen – noe som er helt i tråd med de nesten hundre prosent destruktive intervensjonene Faldbakken har foretatt innenfor institusjonene i ti år allerede, enten det nå er å rive bøkene ut av hylla på biblioteket eller tømme en boks sprayfarge i en eneste dryppende sølvfarget flekk. Det å gå løs på institusjonens egne fysiske begrensninger er ikke bare logisk, men kanskje fremfor alt forventet. Det ville også være en grei ting å bortforklare som unødvendig, barnslig og oppmerksomhetssøkende – adjektiv som med jevne intervaller rammer alle billedkunstnere med noe å fare med – var det bare ikke for denne forhistorien og den uttalte ambisjonen å kjøre negasjonen inn i et stille nullpunkt. Det som skjer er på en måte at negasjonen faktisk negerer seg selv gjennom denne forventningen, og bekreftelsen av det forventede i den veggen som nå befinner seg en desimeter over gulvet.

Hvis noe, gir faktisk dette arkitektoniske inngrepet mest inntrykk av å være helt avgjørende og så langt fra unødvendig som det går an å komme. Den sier oss også noe om denne situasjonen; en skulptur av Gustav Vigeland, som nevnt, men også tre skulpturer av Arnold Haukeland; samtlige snudd opp ned og holdt fast i stropper innenfor robuste transportkonstruksjoner. Det sies som nevnt også at de er fylt opp med vodka, men etter å ha vært på fullstendig bærtur om søndagen nede i Vika og mistet mobilen min er jeg under pressevisningen i den tilstanden der man nesten har opparbeidet en allergisk reaksjon bare ved å tenke på alkohol. Ikke direkte bakrus, mer et dyptliggende kroppslig traume, som selvfølgelig setter merker i bakhodet og påvirker ens fremgangsmåte. Kort sagt; jeg er litt redd og nervøs. Jeg reagerer på høye lyder og liker ikke solskinn.

\*

*Det oppstår bestandig en fortvilt institusjonell feedback når noen roter i det kunsthistoriske lageret. Vigelands pene dame kontra Haukelands modernistiske abstraksjoner – manifestasjoner av en manøver som strekker seg oppover for å overgå*



seg selv, til enhver tid, fordi alt annet ville være mediokert og meningsløst. Det skjer noe når du snur et objekt opp ned, samtidig som veggen i lokalet løsriver seg fra gulvet og balanserer som en grimase over det modernistiske prosjektets utilstrekkelighet. Ja, verre, mot de begrensningene i selve den menneskelige eksistensen som gjør alle slike forsøk patetiske og dirrende av genuin harme. Likevel kan jeg ikke annet enn humre over den tilfredsstillelsen som må ha ligget over situasjonen når veggen vel løsnet og skritt for skritt ble jekket opp noen hakk. Og med de siste ti årene på minnet oppstår det fullstendig absurde i at jeg blir stående og tenke på det som «klassisk» – til forskjell fra Vigelands skulptur, som, hvis den sto snudd riktig vei, bare ville blitt forstått som «noe gammelt noe».

\*

Objekter i et rom, og deres forhold til selve rommet – er ikke det i grunnen enklere å forholde seg til enn, for eksempel, mennesker på toget? Der jeg sitter nå, tilfeldigvis på toget og på tross av at jeg for en hundrings ekstra reiser i komfortvognen, virker denne påstanden så selvfølgelig at det nesten er latterlig å formulere den. Særlig tatt i betraktning at jeg fortsatt er redd, nervøs og har en veldig sterk aversjon mot høye lyder, og derfor befinner meg i et kontinuerlig nervesammenbrudd og i stillhet ønsker at alle med ski kjører seg vill etter at det blitt mørkt på fjellet. Likevel – også objektene har en agenda. Og disse har noe som i sammenhengen må forstås som en «opprinnelig» ambisjon – snu på dem og du har Faldbakkens hele program demonstrert; en fornektelse som gradvis spiser opp den visuelle kulturen innenfra som en parasittisk livsform. Det ligger jo, har jeg bestandig ment, en god del å hente i denne forholdsvis enkle fremgangsmåten – med eller uten vodka. Applisert på faktiske omstendigheter har jeg selv med dette grepet – å snu på ting altså, glem vodkaen for et øyeblikk – fått alle mine påstått dårlige egenskaper til å bli mine sterkeste kort. Alt kan snus opp ned, og ikke bare for å drive frem en anti-tese til den opprinnelige funksjonen, betydningen eller det etablerte perspektivet, men kanskje først og fremst for å drive denne motsetningen forbi det punktet der man ikke lenger er avhengig av utgangspunktet. Da har man med ettertrykk statuert sitt eksempel. Og hvis du spiller plater baklengs kan du høre Satan. Det er jo allment kjent. Noen ganger kan det lønne seg å høre på hva han har å si.

\*

Eller like gjerne sånn: En tidlig programforklaring dreide seg rundt overskridelsens umulighet – en problemstilling som ikke er blitt mindre aktuell – og det faktum at mainstreamkulturen annekterer subkulturen kontinuerlig. Fra et annet ståsted kan vi også si at det er umulig å ikke overskride med mindre vi står dønn still. Vi kan også velge å se subkulturen som en trojansk hest, en tikkende bombe som sklir inn i medielandskapet, tilsynelatende ufarliggjort, for å fullføre sin misjon på et tidspunkt da alle aner fred og ingen fare. Jeg mener; minste bevegelse får jo konsekvenser i den her verden, ikke sant? Det er ikke som om noen har klart å fange den der sommerfuglen i Asia som forårsaket alt fra tsunamier til 9/11 gjennom å flappe litt med vingene.

\*

Og det er jo slik jeg vil ha det. Strengt, sarkastisk, og med en undertone av ren jævelskap og machiavelliansk goodwill. Jeg har bestandig ment at Faldbakken muligens er den mest genuint *optimistiske* billedkunstneren i Norge. Det hele koker jo faktisk ned til et ønske om det felles beste, gjennom et pågående lystmord på konsensus. Og der stoppet toget, og jeg beveger meg ut i den andre byen – stadig dette spørsmålet om hvorvidt jeg reiser til eller fra et sted når jeg kommer meg avgårde! Og stadig dette spørsmålet om hvorvidt trening og meditasjon skal prioriteres foran champagne og taxi. Om noen dager reiser jeg tilbake samme vei og tenker det samme, men i omvendt rekkefølge.

Matias Faldbakken, *Ung Ung Pike Pike Med Med Hendene Hendene Foran Foran Munnen Munnen*, 2012. Foto: OCA/ Vegard Kleven.



Matias Faldbakken, *Bølge Bølge*, 2012. Foto: OCA/ Vegard Kleven.



Arnold Haukeland med *Bølge* (1979) i Antwerpen 1979. Foto: Randi Haukeland. Gjengitt med tillatelse fra familien Haukeland. © Arnold Haukeland/ BONO 2012.





Matias Faldbakken, *Portrait Portrait Of A A Generation Generation*, oversiktsbilde. Foto: OCA/ Vegard Kleven.