



Adresse Fossveien 24
0551 Oslo
Norge

Telefon (+47) 22 99 55 00

Post Postboks 6853
St. Olavs plass
N-0130

Faktura Postboks 386
Alnabru
0614 Oslo

Org.no. 977027233
Giro 8276 0100265

Aksel Høgenhaug
[Uten tittel]

MFA
Kunstakademiet 2013

KHIODA
Kunsthøgskolen i Oslo,
Digitalt Arkiv

www.khioda.no
khioda@khio.no

Publikasjoner som arkiveres/publiseres i KHIODA reguleres av Lov om opphavsrett til åndsverk.

Opphavsmannen beholder opphavsretten til materialet i KHIODA, men gir brukerne tillatelse til å sitere fra verket, samt viderefremde det til andre, i henhold til åndsverkslovens regler. En forutsetning er at navn på utgiver og opphavsmann angis.

Kommersiell bruk av verket er ikke tillatt uten etter skriftlig avtale med opphavsmannen.

Masteroppgave

Kunstakademiet i Oslo

Aksel Høgenhaug

2013

Jeg er egentlig ikke interessert i kunst. Jeg er kun interessert i hva jeg kan gjøre med den. Kunsten er et perspektiv og et middel for å undersøke verden. I motsetning til filosofiske og andre vitenskapelig metoder, har kunstneriske metoder muligheten til å motsi seg selv. Kunstneriske tilnærminger kan gå bort fra sin metode. De kan velge en annen eller utvikle en helt ny metode underveis. Uansett hvordan målet nås, kan resultatet være gyldig. Disse mulighetene er grunnen til at jeg bruker kunst.

Hvis vi følger Ranciere sin skala, ligger jeg nærmere den politiske enn den autonome kunsten.¹ I mine tilnærminger til materialer og form, er det ikke mitt valgte medium sine iboende kvaliteter jeg er ute etter, men heller dets kulturelt avhengige konnotasjoner.² Hvis jeg bruker gull, så har det med rikdom, det eksklusive og kanskje kolonialisering å gjøre. Bitumen konnoterer til forurensning, energi og den norske velferdsstaten. Materialer har dog noen iboende estetiske kvaliteter som man er nødt til å ta hensyn til; den gyldne refleksjonen fra lys reflektert i messing endrer opplevelsen av et rom; polert stål og den skinnende, svarte overflaten til gummi kan fremkalle en kald, hard og mørk emosjonell reaksjon. Men det viktigste er konteksten: gull + olje er skittent, gull + diamanter er rent.

Jeg bruker ofte fysiske materialer til å forme skulpturelle objekter. I mitt studioarbeide tenderer det mot geometriske former, som med sin enkelhet er interessante utgangspunkt for å bygge komplekse meningsbærende systemer. De geometriske formene er enten utgangspunktet for, eller stammer fra matematikk,³ og er, som den kanskje mest respekterte grenen av vitenskapen, veldig fristende å bruke for mer eller mindre tvilsomme prosjekter: i hellig geometri får alle formene sin betydning i et system

-
- 1 I følge Jacques Ranciere så finnes det ingen motsetning mellom disse to polaritetene, *all* kunst er politisk. Ikke nødvendigvis på et praktisk-politisk, men heller på et meta-politisk nivå. Ranciere's politiske kunst handler ikke om hvordan vi organiserer oss selv, eller om revolusjonær kunst, det er en kunst som peker utenfor seg selv, og som *kan* ha en effekt utenfor den semi-lukkede sfæren til kunstverdenen. Allikevel snakker han om en skala, fra meta-kunst til den politiske kunsten, kanskje fordi kunsten som har sine referanser innenfor kunstsfæren har et mindre nedslagsfelt enn kunst som jobber med variabler fra samfunnet utenfor.
 - 2 Nå snakker jeg om fysiske objekter. I Graham Harman's Objekt Orienterte Ontologi (OOO), har fysiske objekter og hendelser den samme ontologiske status. Jeg vil komme tilbake til hendelser snart. Objekter har kvaliteter, i OOO består objektet av det virkelige objekt, det sensuelle objekt og dets virkelige og sensuelle kvaliteter. Det virkelige objektet kan tenkes som objektet i seg selv før noen andre objekter erfarer det. Det sensuelle objektet er objektet slik det fremstår for et annet objekt. Det virkelige objektet har sensuelle kvaliteter, og det sensuelle objektet har virkelige kvaliteter. Igjen er de *virkelige* kvalitetene universelle for alle erfaringer, mens de *sensuelle* kvalitetene finnes i en *spesiell* erfaring. For eksempel, på et *generelt* mikro-nivå har en spretball i bevegelse virkelig masse og virkelig energi. På en annen side har den samme spretballen i et spesielt møte med et betonggulv en sensuell frastøtning, mens i det *spesielle* møtet mellom spretballen og en bolle med grøt vil det finnes en sensuell tiltrekning. Objektene og kvalitetene jeg snakker om i denne teksten vil alle forholde seg til det sensuelle nivået siden kunst virker i en spesiell menneskelig kultur hvor erfaringer har et vidt spekter av konnotasjoner på et makro-nivå.
 - 3 Hva som kom først er virkelig ikke så viktig i denne sammenhengen. Men for å klargjøre: ordet geometri betyr oppmåling av land, og kommer visstnok fra Egypt hvor de var nødt til å måle opp åkrene på nytt etter at den årlige floden vasket bort alle merker av eierskap. Dette har vært nevnt som opphavet til matematikk, men å holde orden på tall skal ha vært opphavet til skriften som er like gammel som den avanserte Egyptiske sivilisasjonen. Og telling er vel også matematikk? Jeg blir nødt til å komme tilbake til dette ved en annen anledning.

som vaker et sted mellom vitenskap og myter. Min kunstneriske praksis forholder seg hele tiden til min lesning, og det er den som former prosessen. Etter at jeg studerte datalingvistikk og filosofi, har jeg fulgt nesen min og uttallige digresjoner i en retning som føles veldig naturlig. Jeg har lest noen historier og filosofier om vitenskap, jeg har lest om religion i lys av dens måte å forstå og forklare verden, og jeg har selvfølgelig lest om estetikk og kunst. I denne tesen vil jeg gi et perspektiv på kunst som jeg har samlet gjennom denne lesningen.

Samtidskunst⁴ er en taktil, intellektuell aktivitet. Selvfølgeligvis når man jobber i fysiske materialer med overflate, form og farge, men også når materialet er mer flyktig, så er taktilitet involvert. Lyd har for eksempel timbre og tempo; ord har semantikk, men også en tone og en stemme; et publikum eller deltakere kan være nervøse eller ivrige. Når man jobber med situasjoner eller hendelser,⁵ er man nødt til å ha en fysisk sensibilitet for slike karakteristikk i det menneskelige materialet. Under en hendelse⁶ er man nødt til å kunne forstå reaksjonene og spenningene i publikum, og evne å reagere i forhold til dem. Slike kvaliteter er taktile i den forstand at du føler dem heller enn å forstå dem. Når det gjelder den intellektuelle biten av min påstand, så finnes det en forventning om noe intendert i et kunstverk. Publikum leter seg gjennom dets (kanskje symbolske) univers for å finne opphavspersonens merke. Dette merket er ventet å være intellektuelt av natur. Kunstneriske filosofiske undersøkelser har lov til å overse kravet om stringens og etterrettelighet som finnes i filosofien, men å undersøke verden med (selv)motsigende konsepter kan også være en form for kjærlighet til visdom.

Akkurat som det finnes sensuelle kvaliteter som kunstneren må forholde seg til, så finnes det en virkelig kvalitet som følger med det virkelige kunstverket. Denne kvaliteten er en slags ekstra verdi som blir attribuert gjennom å kalle noe kunst, og som først gir mening i det en blir initiert i denne verdenen. I følge Diedrich Diederichsen er kunst nødt til å produsere denne ekstra verdien. Den ta form av en punch-line, et merke som har blitt vanlig etter Duchamp. Eller det kan ha en mer poetisk tilnærming, for eksempel ved å bruke metafysikk til å undres over mulige og umulige verdener. Det

4 Begrepet samtidskunst er like vagt og irriterende som spørsmålet om hva som er kunst eller hva kunst er. I Sudan og Egypt er kunstnerne veldig ivrige etter å dele inn kunstscenen i «contemporary» og «fine art». Jeg forstod aldri helt hvor skillelinjene går, men det ser ut til at «fine» har med figurative subjekter å gjøre, mens «contemporary» er det vi gjør i vesten. For å avgrense min bruk av begrepet her vil jeg nevne moderne, post-moderne og post-post-hvanåenn...

5 Vel, hva er egentlig forskjellen mellom en situasjon og en hendelse? I ordbøkene følges gjerne ordet hendelse av ordet forekomst, og kanskje deltakelse eller scene, mens situasjonen har noe å gjøre med et sted og en lengre tidsperiode. I hendelsen er man sannsynligvis nødt til å være tilstede hele tiden, mens situasjonen er tilgjengelig slik at man kan gå ut og inn av den. Hendelsen er spesiell, mens situasjonen er hverdagslig. Jeg foretrekker å iscenesette situasjoner.

6 I Graham Harman's Objekt Orienterte Ontologi, er hendelser en annen type objekt. En hendelse er et møte mellom forskjellige objekter, noe som betyr at et møte mellom to hendelser også er et objekt. Altså, hendelser har den samme ontologiske status som fysiske objekter: de er virkelige, sensuelle og de har kvaliteter.

fantastiske og det overnaturlige, det sannsynlige og det umulige, det opplagte og det opprørende er alle innen kunstens rekkevidde, og den initierte kjenner dette merket.

Nicolas Bourriaud brukte en analogi fra filmsettet som grunnlag for en påstand om at fra sekstitallet av «[...] *the exhibition has become the basic unit [...] (with a) shift from the exhibition-store (assembling noteworthy objects separately) to the exhibition-set (the unitary mise-en-scène of objects).*»⁷ Denne “*mise-en-scène*”⁸ of objects” kan kalles en installasjon, og refererer til en måte å jobbe med relasjoner mellom objekter i rom. Han har sammenlignet bruken av disse utstillingene med hvordan en film blir laget, med utstillingen som settet og kunstobjektene som elementer i et manus som den besøkende må sette sammen til sitt eget narrativ: “*The work does not (offer) itself as a spatial whole that can be scanned by the eye, but as a time span to be crossed, sequence by sequence, similar to a short-movie in which the viewer has to evolve by himself.*”⁹ Dette narrativet som øyet utvikler er den besøkendes forsøk på å finne ekstraverdien eller kunstnerens merke. Dette, for å holde oss til film-analogien, gjør kunstneren til en rekvisitør og en manusforfatter, som bygger et sett som den besøkende, nå fotograf og regissør, blir nødt til å sette sammen. Hvis kunstneren ønsker å forbli en auteur, blir hun nødt til å bruke publikum som en uforutsigbar rekvisitt eller skuespiller.

Religion er en metode å forklare verden på. Denne kunnskapsgrenen har mange likheter med kunsten i det den både avskriver etterrettelighet, forlanger respekt for sin histories kanoner, og forandrer seg i blant sakte og i blant revolusjonært for å holde tritt med det samfunnet den lever i. Det er dog umulig for meg å gi meg hen til den, da religionen påstår å være en evig sannhet i hver eneste nye iterasjon. Vitenskapens største fordel er muligheten til å teste teorier i den virkelige verden, samt å avskrive gamle teorier etterhvert som det blir påkrevet av nye bevis. Religion og myter hadde denne muligheten før skriften ble oppfunnet.¹⁰ I dag blir de revet mellom de hellige tekstene og endringene i samfunnet. For å avskrive en teori, må en religion gjenoppstå og bli født på ny. Den trenger en ny eksegese, et nytt navn og/eller nye skrifter. Den kan kanskje greie seg med de gamle hvis de blir

7 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, s. 72, 2002.

8 *Mise en scene* er et fransk uttrykk som bokstavelig betyr å sette noe på scenen. Det brukes som et samlebegrep for alt som er på scenen i et teaterstykke, eller foran kamera i en filmproduksjon. Når Bourriaud bruker det for å beskrive installasjonen, er det for å vise til hvordan et kamera velger sin rute, og bruke det som en analogi til hvordan tilskueren velger sine «ruter» og dermed skaper et narrativ etter som hun beveger seg rundt i installasjonen.

9 Ibid, s. 74.

10 For eksempel så finnes det en historie om en antropolog som reiste langs en elv i Afrika hvor han skrev ned opphavsmyten til stammene som bodde der. Historien han ble fortalt var at alle hadde den samme forfaren som fikk syv sønner som startet hver sin stamme. Femti år senere reiste en annen gruppe antropologer nedover den samme elven. Denne gangen var det bare fem stammer, og dermed ble det fortalt dem at forfaren hadde fått fem sønner. Etter som samfunnet forandret seg hadde myten muligheten til å følge med siden de ikke hadde noen skriftlig tradisjon.

omstendelig revidert, redigert og deretter satt sammen slik at de igjen kan bli relevante for en ny generasjon.

Som kunstner har jeg lov til å mikse disse tre metodene for å undersøke verden, og i mine nåværende prosjekter forsøker jeg å overføre ideer om fetisjer, ritualer og hellige rom til kunstobjekter, performancer, situasjoner og installasjoner for å undersøke objektets verdi og likheten mellom religiøs og kunstnerisk praksis og erfaring. Jeg tar det for gitt at kunsten har utviklet seg fra religiøse artifakter,

¹¹ rom og ritualer. ¹²

Samtidige begjærsobjekter innehar en ekstraverdi som er vanskelig å definere. For eksempel gir en bok av Foucault innehaveren kulturell kredibilitet; en veske designet av Gucci inneholder ikke bare en Chanel lebestift og en pose kokain, men også en dekadant aura av celebritet, modeller og Paris; stålkrager med ring til å feste herskerens kjede gir en smak av en forbudt seksuell verden; en religiøs artifakt gir lovnader om en verden bortenfor; mens kunstobjektet inneholder kanskje skjult viten eller kulturell kapital, det er et tegn for rikdom, god smak og lover en esoterisk vandring langs stiene til de gale geniene i en hemmelig avantgarde. Alle disse eksemplene relaterer til det Diederichsen kaller

mehrwert eller surplus value. Denne ekstra verdien er felles for alle fetisjiserde objekter; ¹³

-
- 11 I de fleste religiøse praksiser, har forskjellige objekter hatt en rolle i ritualer for å få tilgang til det guddommelige. De forskjellige byene langs Eufrates og Tigris hadde templer, vanligvis plassert på toppen av en Ziggurat for å komme så nærme gudenes hjem som mulig. Inne i templene hadde de statuer hvor gudene bodde når de kom for å hilse på sine undersåtter som kledde på dem, matet dem og bar dem rundt i prosesjoner. Samene hadde rune bommen som de brukte for å kontakte sine guder og sine forfedres ånder. De velkjente maskene Picasso (som aldri var i Afrika) og andre turister kjøper som kunst, ble opprinnelig brukt som verktøy i ritualer. De greske statuene og relieffene hadde også denne statusen før vest-europeerne bestemte seg for at de hedenske avgudsbildene var høydepunktet i vestlig kunst. Nike fra Samotraki, ofte nevnt som det vakreste kunstverket noensinne, var et gudebilde i tempelet til en mysteriekult i det nordlige Egeerhavet. Hva de egentlig tilbad der er fremdeles et mysterie, grekerne var flinke til å holde sine kulturer forlokkende.
- 12 Jane Ellen Harrison argumenterte for dette i *Ancient art and rituals*. Ritualer utviklet seg fra en felles hendelse hvor alle var deltakere, til en iscenesettelse med skuespillere og tilskuere. Hun beskriver hvordan ritualer for å fremkalle våren hadde sterke likheter gjennom Europa, hvor et eller annet objekt ble brukt for å representere noe levende, eventuelt en virkelig levende okse eller bjørn som ble matet og elsket frem til en voldelig rituell død og følgende gjenoppstandelse. Dette for å eksemplifisere hvordan våren skal utvikle seg for å unngå hungersnød. Hun forsetter med å beskrive det greske drama, hvordan formlene fra de gamle ritualene fremdeles finnes der, og hvordan scenen egentlig er designet for religiøse ritualer. Den viktigste forskjellen som skiller de gamle ritualene fra teateret, er at i ritualer tok hele familien, landsbyen eller samfunnet del. Dette, sier Harrison, markerer overgangen fra ritualer til kunst: *“It is in this new attitude of the spectator that we touch on the difference between ritual and art; the dromenon, the thing actually done by yourself has become a drama, a thing also done, but abstracted from your doing.”* Dermed har den aktive deltakeren blitt en passiv tilskuer som blir servert ritualer fra scenen.
- 13 Ifølge William Pietz, kommer ordet fetisj fra Portugisiske eventyrere som på femten- og sekstenhundretallet kom til vest-Afrika hvor de brukte deres ord for trolldom, *fetiço*, på de rituelle objektene til de innfødte. De hadde allerede stjålet ordet fra Hellas, hvor det hadde noe å gjøre med objekter laget av mennesker. I det sekstende århundre tok den nederlandske oppdagelsesreisende, Pieter de Marees, pidginformen *fetisso* tilbake til Europa. Der ble det assimilert inn i forskjellige språk hvor det fikk nye betydninger av Freud, Marx og andre ideologer som ønsket en forklaring av det menneskelige samfunnet gjennom tilbedelsen av objekter.

forventningene om hva de kan gjøre for deg eller hvordan de kan endre deg, stammer ikke fra objektene selv, men fra en lading av symbolsk verdi. De originale fetisjobjektene fra vest Afrika hadde en esoterisk kunnskap tillagt dem, en kunnskap som bare kunne bli vunnet gjennom bemektigende historier kjent av de initierte. Disse objektene fikk overnaturlige kapabiliteter av enten landsbymagikeren, eller brukeren selv. I noen samfunn kunne fetisjene være tilfeldige objekter som ble båret på en spesiell måte for å gi lykke eller beskyttelse. De har kontekstualisert objektet til å bli en fetisj på samme måte som en kunstner kan kontekstualisere et funnet objekt. Kunst er magi og kunstnere er magikere. Kontekstualisering er nøkkelen.

Erfaringen av rom kan bli delt i det religiøse versus det profane. Mircea Eliade påstår at den religiøse mannen erfarer noen deler av rommet som kvalitativt forskjellig fra andre. Den grunnleggende delen av universet er hellig, et ur-rom i sentrum for alle ting. Som kontrast nevner han den klassiske geometrikeren oppdeling av rom, som jeg går ut i fra at har noe å gjøre med punkter og en delende linje. Han innrømmer dog at denne geometrikeren bare er en stråmann.¹⁴ Selv den mest avsakraliserte person gir enkelte deler av verden en viss verdi som kan ligne den religiøses. Hans eksempler er en persons fødested og åsted for et første kyss, men jeg vil gjerne nevne hvordan det å se en viss bygning kan gjenkalle minnene om en ungdoms åpenbaring under opplevelsen av Grusomhetens Teaters oppføring av deres *Messe for en svart sol*; Mormons bok inngir ærbødighet for noen, det å lese Nietzsche eller Bjørneboe i ungdommen kan gi en lignende opplevelse av å se lyset; jeg tenker fremdeles på Børre Sæthres installasjon på Galleri Wang hver gang jeg krysser Tullinløkka, selv om det er mange år siden galleriet stengte. Det må innrømmes at det sannsynligvis er en kvalitativ forskjell i erfaringen av rom når en religiøs person entrer hellig grunn, sammenlignet med den profanes kvasireligiøse erfaringer. Men jeg vil påstå at for eksempel galleriet eller teateret innehar en tilnærmedesvis lik ærbødighet. Man kan observere en endring i beklledning og holdning når teateret besøkes, respekten for museets store rom og måten fetisjobjektene på sine sokler tilnærmes. Det finnes en forventning, en seremonialitet eller et ritual man forholder seg til når man entrer disse kontemplasjonsrommene.

Skiftet fra rituale med deltaker til teater med tilskuere slik Harrison beskriver det, falt sammen med oppfinnelsen av begrepet retorikk i Hellas. Transformasjonen forlangte at publikum skulle bli ledet, overtalt, berørt og intellektuelt stimulert av en taler eller teatergruppe. Publikum ble et materiale. Tilskuerdeltakelse forsvant, men har kommet tilbake igjen i løpet av det siste århundre. Bourriaud har nylig beskrevet deltakerens manifestasjoner i billedkunsten i sin bok *Esthetique Relationelle*. Bokens

¹⁴ Mircea Eliade, *The Sacred & the Profane, the nature of religion*, kap. 1.

tittel har blitt synonym med en slags objekt-løs situasjonskunst (middager, møter, hageprosjekter), men ble beskrevet i en videre kontekst i boken. All kunst har *noe* relasjonelt innhold; maleriet trenger noen som ser det; skulpturen trenger en kropp som beveger seg rundt den; installasjonen trenger noen som beveger seg inne i den. Intet kunstverk er komplett uten tilskueren. Mer spesifikt så trenger noen kunstverk mer aktive bidrag. Franz West sine skulpturer trenger barn som kan klatre på dem, Marina Ambrovic trenger noen til sin stirrekonkurranse og Yoko Ono sitt *Cut Piece* blir ikke komplett hvis publikum er for tilbakeholdent. Av åpenbare grunner er kunstnere som jobber med performance best til å jobbe med publikum og deltakere, men skulptøren og installasjonskunstneren kan også kontempemplere hvordan å bruke tilskueren mer aktivt som materiale. Slik omgivelsene til deres døde materialer blir behandlet kan også den besøkende manipuleres. Et eksempel kan finnes i Duchamp sin *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage*, hvor han har skapt et sinnrikt tablå, som kanskje kan ligne Bourriaud's beskrivelse av en installasjon, men føles det ikke som et klassisk landskapsmaleri? Har det ikke likheter med Édouard Manet's berømte *Le déjeuner sur l'herbe*, bare en smule mer surrealistisk og en tanke dristigere? Som i Gustave Courbet's *L'Origine du monde*. Det som gjør dette kunstverket til hva nå enn det er, er dog ikke tablået, men bruken av den gamle døren som er installert i enden av en lang gang, hvor tilskueren er nødt til å titte inn gjennom sprekker for å se den nakne kvinnen i landskapet. Når den neste tilskuerer kommer inn i gangen vil hun se kikkeren ved døren, og verket er komplett. Et sinnrikt tablå har endret seg til en hendelse hvor den første tilskueren har blitt til en kikker som har blitt tatt på fersk gjerning av tilskuer nummer to. Er de nå deltakere?

Reisen som jeg har beskrevet i denne teksten, fra objektet, gjennom rommet, til hendelsen og publikum/deltakeren som materiale er ikke ferdig med dette studiet. Jeg har bare kommet i gang. Denne reisen skjer i den hvite kuben, hvor kunstkonteksten er en parameter som følger med. Det finnes dog en del av min praksis som jeg ikke har nevnt. I all hemmelighet vil jeg helst ikke kage kunst i gallerier. De er fine for eksperimenter, men kunst kan egentlig ikke gjøre noe i en semi-lukket institusjon for et vel-dressert, utdannet og blasert publikum. Det som virkelig interesserer meg er når jeg forlater denne trygge verden, og entrer den virkelige hvor kontekster er ute av kontroll og publikum ikke er forberedt. Jeg vil veldig gjerne forstå hvordan jeg kan bruke samfunnet som mitt materiale. Atelier-arbeide og den hvite kuben er kanskje analogt til grunnforskning i vitenskapen. Forskning uten mål, som *kan* lede til konstruktive resultater. I det offentlige rommet har publikum en helt annen konsistens. De kommer som regel ikke for å se kunst, de kommer bare tilfeldig forbi.

Når man jobber i atelieret mens man tenker på den hvite kuben, lager man kunstobjekter som passer inn i en generell forståelse av hva kunst er. De relaterer mindre til samfunnet utenfor selv om det er

deres subjekt. Objektene vil ha en kontekst som relaterer til kunstscenen: store institusjoner eller kunstnerdrevne prosjekter, biennaler eller separatutstillinger. De kontekstualiseres innen rommets muligheter hvor forskjellige objekter settes opp mot hverandre, hjørner og midten av rommet er endringer som betyr noe, akkurat som en gallerists eller prislites eventuelle tilstedeværelse. Denne listen blir mer komplisert når man forlater denne scenen, og dette krever helt andre verk hvor man bruker andre metoder for å manøvrere og manipulere rommet.

Intervensjoner er en metode for å manipulere rom. Slik som i Richard Serra's *Tilted arc* hvor han bryter opp et torg til slik misnøye for publikum at verket til slutt blir fjernet. Overraskelse og størrelse er andre måter å få oppmerksomhet på, mens de deltagerbaserte verkene i de mer nylige relasjonelle og utdanningsrelaterte vendingene former publikum effektivt. Men det bør også være mulig å jobbe mer subtilt. Usynlig teater er en interessant tradisjon som vanligvis jobber med hva som er forventet eller sosialt akseptert i den sosiale sfæren. Det kan være et drama som utspiller seg. Noe man aldri ser utenom i filmen. Det kan være vanskelig å skille fra den vanlige støyen i det offentlige rommet, men med en diskret manipulasjon kan man gjøre endringer i erfaringen av balansen til omgivelsene. Denne subtiliteten er vanskelig å jobbe med i den offentlige støyen hvor den lett drukner, og balansen mellom subtilitet og intervensjon blir nøkkelen til hvordan man kan lykkes. Fra Bourdieau's analogi fra filmsettet igjen, så har man en lokasjon, man kan ta med seg rekvisitter, man kan bruke de som allerede frekventerer lokasjonen som skuespillere og man kan ta med egne deltagere.

Som en avslutning vil jeg beskrive en intervensjon jeg har pågående ved Deichmanske Hovedbibliotek i Oslo mens dette blir skrevet. *The Fence* var en workshop som brukte deler av gjerdet som ble satt opp rundt regjeringskvartalet som materiale for å bygge et arbeid. Vi tok i bruk et område mellom Trefoldighetskirken og biblioteket med utsikt til regjeringskvartalet. Alle tre bygningene ble rammet av bomben den 22. juli 2011. Området er nokså dødt, en bakevje som passerer på vei til jobb, og en plass hvor narkomane kan få fred til å sette seg et skudd. Jeg inviterte studenter fra Einar Granum Kunstfagskole til å delta, og jeg hadde et program hvor vi diskuterte hvordan vi kan lage kunst som relaterer til katastrofer, kunst i det offentlige rom og det politiske i kunsten. Vi lagde en plan for hvordan vi kunne bruke gjerdet, og bygde noen konstruksjoner i løpet av uken. Konstruksjonene forholdt seg skulpturelt til den arkitektoniske utsikten til regjeringskvartalet, og ga muligheter for bruk av plassen for de som frekventerer den. Vi hadde en lunsjpause hvor vi serverte varm mat hver dag, og hadde en stående invitasjon til studenter fra akademiet og ansatte på biblioteket til å spise med oss, slik at vi kunne involvere dem i diskusjonene våre. Hele seansen har blitt filmet, og jeg jobber med en dokumentasjon som fokuserer på diskusjonene våre. Videoen vil vises inne på biblioteket i en liten

nisje som har fått et gulv og en benk laget av gjerdet.

Ved å gjøre arbeidet på stedet ble vi nødt til å forholde oss til dets brukere, biblioteket og Statsbygg sine ansatte, og jeg håpet å få en dialog utenfor gruppen av workshopdeltakere. Det var bare delvis vellykket. De narkomane ble sannsynligvis skremt bort av vår deltakelse, og stedenes ansatte var ikke så lett å lokke ut. Vi fikk en del besøkende fra akademiet, og det førte til interessante diskusjoner, men igjen ble det veldig kunstinternt. Samtidig var jeg nødt til å aktivere deltakerne fra Einar Granum, og det var lettest når det bare var oss. Og kanskje en eller to andre kunstnere. Ønsket om å holde et kunstfaglig høyt nivå er vanskelig med kunsteksterne, og forsøket på å opprettholde en uformell og inkluderende tone rundt lunsjen gjorde det umulig å følge de pedagogiske linjene som ville trenges for å diskutere tekstene jeg gjerne ville gå gjennom med studentene. Sannsynligvis gapte jeg over for mye og gjorde det hele for komplekst til å kontrollere situasjonen godt nok. Jeg skal i de kommende ukene gå i gjennom videomaterialet, og da vil jeg få bedre oversikt over hva slags diskusjoner vi egentlig hadde. Forhåpentligvis vil jeg kunne vise til en interessant diskusjon rundt problemet med å lage kunst i forhold til en hendelse som den 22. juli i det ferdige videoarbeidet. Det gjenstår også å se hvordan de fysiske etterlatenskapene på plassen virker på brukerne av plassen. Som sagt så bygde vi skulpturelle arbeider av gjerdet som fortsatt delvis står rundt regjeringskvartalet. Materialet i seg selv er dermed ganske ladet, og vi endte opp med å bygge et leskur rundt en søppelkasse for sprøytespisser i formen til høyblokken, og en slags scene eller sitteplass som gjentok det vi kunne se av Y-blokken. Jeg blir nødt til å tilbringe litt tid i området for å se om det virker.

Literature mentioned:

- Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les presses du réel, 2002.
- Diedrich Diederichsen, *On (surplus) value in art*, Sternberg Press. 2008.
- Mircea Eliade, *The sacred and the profane, the nature of religion*, Harvest/HBJ Publishers, 1957
- Graham Harman, *The Quadruple Object*, Zero Books, 2011
- div. lectures in Gothenburg, fall 2012.
- Jane Ellen Harrison, *Ancient Art and Rituals*, Oxford University Press, 1913.
- William Pietz, *The problem of the fetish I*, RES 9, 1985.
- The problem of the fetish, II*, RES 13, 1987.
- Jacques Ranciere, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, Continuum Books, 2010.
- Estetikken som politikk fra Malaise dans l'esthétique* (2004)

Artworks mentioned:

- Marina Abramovic, *The artist is present*, 2010.
- Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, 1866.
- Marcel Duchamp, *Étant donnés*, 1946-1968.
- Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863.
- Yoko Ono, *Cut Piece*, 1965.
- Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981.
- Franz West, For example: *The Ego and the Id*, 2008.
- Unknown Artist, *Nike of Samothrace*, 2nd century BC.