



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

Eirik Senje

Eirik Senje svarer på noen spørsmål (2. -27. februar , 2012, Oslo),
og en hypotetisk situasjon

MFA
Kunstakademiet 2012

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 videreformidle 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.

Eirik Senje svarer på noen spørsmål (2. -27. februar , 2012, Oslo), og en hypotetisk situasjon

1. Medialitet

ES: Aller først burde jeg kanskje si at kunst ikke interesserer meg på et intellektuelt plan. Det er mye annet som interesserer meg på et intellektuelt plan, for eksempel betingelsene for kunstnerisk produksjon, men ikke kunst, kunst er først og fremst en beskjeftigelse for min del. Jeg er klar over at det kan komme til å gjøre denne diskusjonen litt vanskelig.

ES: Ja, sist jeg svarte på denne typen spørsmål nådde jeg noen overraskende konklusjoner som jeg ikke tror jeg kan ha vært klar over at jeg hadde mulighet til å nå på forhånd. Det er nok det at jeg erindret dette som først gjorde at jeg igjen begynte å underholde ideen. For å ta et eksempel kom det ved den anledningen fram at jeg kunne tro utforskningen av cyberrommet ville vise oss at kapitalismens endelige konklusjon måtte være at ingen til slutt ville være nødt til å eie noen ting. Nå forestiller jeg meg at den private eiendomsretten kan komme til å forsvinne igjen innen overskuelig fremtid. Før jeg hadde gitt meg ut på dette intervjuet hadde jeg sikkert bare den vageste anelse om at dette innfallet var tilgjengelig. Dette var altså to år siden, siden da har jeg lært ting om verden som får fremtiden til å fremstå som så skremmende at jeg stort sett ikke orker å tenke på den lenger, det er dette som gjør at jeg stort sett velger å se nåtiden i lys av fortiden, gitt muligheten.

ES: Det grunnleggende problemet til hjernen i dag er jo kommunikasjon. Og her bruker jeg ordet «problem» i forstand av noe som produserer løsninger. I det forrige fiktive intervjuet jeg gjorde med meg selv foreslo jeg ganske spøkefullt at ved å besvare ikke-eksisterende spørsmål oppsto det allikevel en eksistens for disse ved implikasjon, samtidig som formatet muliggjorde at denne eksistensen kunne oppholde seg utenfor det konvensjonelle logiske rammeverket man ellers ville måttet benytte seg av når man stiller spørsmål. På en måte er jo et spørsmål også allerede et slags svar, ettersom det allerede peker ut en form for kondensert versjon av virkeligheten. Vi vet også at spørsmålet i seg selv er en slags kommando som ikke kan ignoreres, spørsmålet ber svaret som man sier. På samme måte som det kan være uklokt å fortelle noen sitt egentlige navn er det kanskje også uklokt å røpe for noen andre sine egentlige spørsmål. Dette formatet oppfordrer altså leseren til å prøve å forestille seg den mulige sammenhengen mellom to svar uten å få seg forestilt denne gjennom en autoritær skikkelse som et spørsmål.

ES: Ja, det reiser jo igjen en hel del interessante spørsmål, sånn som for eksempel hvorvidt kunstnerisk objektfetisjering er en side av samme mynt som forbruksøkonomisk objektfetisjering. Jeg har alltid tenkt at den kunstneriske impulsen må ha noe med menneskets nåværende intelligens' objektbaserte begynnelse å gjøre, men kanskje vi alle har gått i en felle her. På den andre siden kan det jo også hende at kunstnerens kreative interaksjon med materie representerer en potensiell reifisering av sjelens materielle investerthet i universet, et aspekt som helt klart mangler i den rene forbrukskulturen, hvor materiell interaksjon i det store og hele handler om å distrahere sjelen fra det ubehaget som fysisk eksistens medfører. Problemet med å ta livet av etterlivet er jo at døden plutselig blir en fluktmulighet, noe som i sin tur gir oss lite insentiv til ikke å leve overfladiske eller overdrevent sensualiserte liv, en antagelse dagens generelle globale utvikling ser ut til å reflektere. I vestlig filosofisk tradisjon ser det ut til at den eller de som har skrevet Bibelen var de første som virkelig forsto dette, og kunstnerisk bildeproduksjon slik vi kjenner den i dag er jo på mange måter en etterlevning etter en gammel kristen tradisjon. Hvem vet hva dette kan bety? I hvert fall ikke jeg.

ES: Siden kunst, i motsetning til andre alternative vitenskaper, er i den heldige posisjonen at nesten ingen oppfatter den som i stand til å true noens økonomiske interesser, tvert imot ses den på som et investeringsobjekt. Nettopp dette er grunnen til at kunst i slike markedsliberale samfunn som vesten

domineres av, stort sett blir oppfattet som generelt ufarlig og ute av stand til å endre samfunnsordenen. Kun i totalitære samfunn, som har som sitt overordnede mål å kontrollere folkets tankegang, ikke, som i en forbruksøkonomi som et middel mot akkumulasjon, men som et mål i seg selv, forstår man trusselen kunstverket representerer. I mer liberale samfunn spør staten seg absurd nok hele tiden om hvordan kunstneren kan bli mer samfunnsnyttig eller relevant. Jeg lurer på om ikke dette kan tyde på at en overveiende samfunnsinteressert kunst er implisitt selvutslettende i forhold til sin egen hensikt, det mest samfunnsengasjerte jeg kan komme på akkurat nå er i hvert fall å diskutere skjønnhet i stedet for politikk.

ES: Uansett er det sant at humor kan oppfattes som en viktig komponent i mange av arbeidene mine, men i det siste har slått meg at dette kan være representativt for kulturbetinget humoristisk problem. Denne erkjennelsen har ledet meg til å innta en mer kritisk innfallsvinkel til dette aspektet. Jeg finner det ganske problematisk at man så lett reagerer på den hjelpeløse kroppen med latter. Det forekommer meg som at det enten må være et utslag av kynisme, eller et utslag av apati fremkalt av et samfunn som er basert på kynisme overfor objekter som er ute av stand til å øve kontroll over sin egen bevegelse gjennom tidsromkontinuumet, slik som for eksempel vanskeligstilte personer i den tredje verden, en person som sklir på at bananskall og faller, et kjæledyr som ikke gjenkjenner seg selv i speilet etc.. Hva kan man gjøre annet enn å reagere med latter når eksplodering fremdeles som en effektiv form for problemløsning i det som skal være verdens mest siviliserte samfunn? Men det er ikke momentant reduksjon av nitidig oppbygde liv til flyvende kroppsdeler som er den virkelige spøken. Den virkelige spøken er at ingen av oss klarer å styre oss. For all vår intellektuelle kultur og avanserte institusjoner kan vi ikke annet enn å gape målløse mens kroppene våre igjen og igjen leder oss til dette punktet hvor vi prøver å løse problemene våre ved å affirmere vår egen evne til å utøve merkontroll over enkelte konkrete situasjoner. Imperialisme, objektfetisering, ekstremsport osv. og er jo helt klart ikke noe annet en den uunngåelige konsekvensen av vår kollektive fantasiløshet. Politisk lederskap reflekterer jo som kjent dypest sett alltid en mer kollektiv vilje enn individene det praktiseres av. Etterpå går vi selvfølgelig hjem og observerer kroppene våre med ironisk distanse mens de fortsetter sin kompulsive trang til å dytte seg selv fulle av mat og diverse andre funksjoner før de til slutt mer eller mindre frivillig slutter sin komiske omgang med omgivelsene og slår seg permanent til ro. Spør du meg er den satiriske latteren helt klart et symptom på bevissthetens forakt for kroppens dødelighet, så jeg har begynt å se det som ansvarsløst å ta med meg dette skismet inn i et kunstobjekt. Jeg mistenker at et samfunn der politikk defineres som fordeling av materielle goder aldri vil lykkes med å unngå denne repetitive oppførselen, spesielt ikke når selve det politiske systemet er i ferd med å bli kooptert av de materielle vitenskapene, så når jeg produserer kunstobjekter er det i håp om å bidra til å legge idégrunlaget for en antipolitisk restitusjon.

ES: Ettersom kunstneren, i motsetning til filosofen, også er nødt til å spise tror jeg kunst og filosofi aldri vil kunne bli det samme. Altså, konsekvensen av dette er at det er umulig å være filosof og samtidig produsere kunst eller omvendt.

ES: Jeg har lenge følt at den logiske løsningen på disse problemene fra mitt perspektiv som kunstprodusent ville være å bruke et minimum av tiden jeg har til rådighet for produksjon på logistiske problemstillinger, for på den måten å sitte igjen med mer tid til å vurdere kunstneriske problemstillinger. Jeg kom først inn på denne tankegangen bare noen måneder tidligere, da det nettopp hadde gått opp for meg at fysisk arbeid, som er noe jeg hadde vært mye involvert i både gjennom min mer skulpturelle praksis og andre prosjekter, i siste instans ikke fremkaller annet enn forakt hos den som i all hemmelighet helst ville vært en aristokrat, en forakt som i forlengelse rammer den som utfører den typen arbeid. Jeg er den første til å innrømme at jeg personlig finner det ganske imbesilt å arbeide, i hvert fall sett fra et filosofisk ståsted. Jeg også spør jo ofte meg selv om ikke det kunne vært mulig å selge noe og lykkes her i livet. Jeg vet at jeg som deltaker i en forbruksøkonomi, hvis jeg ikke vil leve av å selge hverken fysisk eller metafysisk arbeidskraft er nødt til å produsere et salgbart produkt. Hvis jeg skulle beskrevet noe prosjekt jeg har holdt på med de siste to årene ville det kanskje være dette. Ved å konsentrere meg om å produsere salgbare formater slipper jeg å bekymre meg over hvorvidt objektene jeg produserer er potensielt salgbare. Jeg setter pris på denne behagelige muligheten til å holde det faktum at jeg

noen ganger arbeider skjult for andre, noe som er mulig for meg å gjennomføre selv med svært begrensede ressurser. Alt jeg behøver er et privat rom av beskjedne størrelse jeg kan benytte meg av til å arbeide i. Hvis jeg så ved en senere anledning blir invitert til en utstilling trenger jeg bare møte opp med det ferdige produktet, akkurat som om ingenting har hendt. Å opprettholde denne typen fasade krever selvfølgelig en viss selvbevissthet, så jeg ser på dette som et langsiktig prosjekt som vil kreve en målbevisst innsats over et lengre tidsrom.

ES: ...

2. Innhold

Gjennom det innledende kapitlet av denne teksten kommer det altså fram en del oppfatninger som stammer fra iscenesettelsen av et fiktivt «jag», en refleksjon som deler mine initialer. Kanskje en spesifikk type dialektikk mellom de indre bildene til forfatteren og redskapet, som i dette tilfellet er et symbolsk språk brukt på en pseudo-dokumentarisk måte. Fiksjonen kan være interessant når den brukes på denne måten til å gjøre det mulig for noen å til en viss grad se for seg hvordan en ikke-reell situasjon eventuelt kunne utartet seg. Hvis man går tilbake til for eksempel antikk filosofi er den forestilte dialogen et velkjent verktøy, så vel som fortellingen og historiske anekdoter. I motsetning til et akademisk språk snakker disse formatene kanskje mer direkte til erfaringen (man kan jo se for seg at den objektive mottakeren eller dialogpartneren, i moderne tider den abstrakte entiteten man kan kalle for eksempel noe sånt som «det akademiske etablissementet», ikke så lett lot seg konseptualisere i disse samfunnene, som både besto av færre personer og manglet effektive midler for massereproduksjon av tekst, dette er en uinformert spekulasjon fra min side.) i og med at det skapes en fiktiv situasjon som det er mulig for leseren å leve seg inn ved hjelp av en imaginær gjenkjennelse av situasjonen.

For en stund siden leser jeg for eksempel i avisen om et forslag om å gjøre Norge til verdens første kontantfrie samfunn, og kan ikke annet enn å la meg selv fascinere av tankegangen. Hver dag før jeg begynner å jobbe leser jeg nyhetene. Tidligere hadde jeg lest en tekst av Philip Guston, hvor han blant annet snakker om maleriene han i sin tid i stedet for å lage abstrakte malerier, sånn som han helst burde gjort, lagde figurative malerier av for eksempel klansmenn. Hvordan han hadde latt seg fascinere av tanken på å være ond, å sitte for seg selv eller sammen med andre i et eller annet rom og pønske og planlegge, noe han senere sier i siste instans handlet om frihet til å gjøre hva som helst, den siste kunstneriske friheten. Jeg lar meg fascinere av at det i mitt eget land finnes hoder som kan klekke ut den slags utspekulerte forslag. Hvem kan de være? Hva gjør de mens de kommer på disse ideene? Sitter de for seg selv eller sammen med noen andre? Drikker de kaffe? Med melk? Med sukker? Helt sikkert, men te? Sort eller grønn? Jeg er sikker på at hele statsapparatet er fullt av denne typen personer som kan tenke på denne måten, ressurssterke personer som er i stand til å ta på seg omfattende administrativt ansvar og utføre byråkratiske funksjoner.

Helt uavhengig av dette, av hvilken som helst grunn kommer jeg altså inn på tanken om å male en serie med neser og setter den i fysisk relasjon til en tilfeldig anekdote i en tekst produsert for ett eller annet formål. De fiktive nesene er plassert midt på et relativt ensfargede lerret, ca 50x60, fullstendig dekket med maling av varierende viskositet, blankhet og hvithet. Nesene peker rett mot betrakteren og er malt i en form for naturalistisk stil med en ganske fremtredende skygge som gir en slags tredimensjonal «trompe l'oeil» effekt, uten å være helt overbevisende, og selvfølgelig malt i samme fargetoner som resten av lerretet. For at skygger skal se realistiske ut i en naturalistisk sammenheng er det viktig at de har en ganske diffus kant, det er nemlig omtrent sånn lys fungerer i virkeligheten, så øyet er vant til å lese den typen kontur som skygge. Poenget er uansett ikke så mye å overbevise som ikke å mislykkes helt, og paletten gir jo uansett en slags nøytralitet, eller harmoni, av samme type som den man finner i sort-hvitt fotografier eller klassiske marmorskulpturer, samtidig som det til en viss grad kommuniserer med mange hvite veggmalinger, litt avhengig av temperatur. For en person som mangler evnen til å se rødt fremstår forøvrig virkeligheten som mye mer harmonisk enn for den som har et normalt fargesyn, ettersom en smalere palett gir færre fargekonflikter, men det betyr samtidig at

hjernen blir nødt til å skille enkelte objekter fra hverandre på en mer tungvint måte, altså primært gjennom gjenkjennelse av form og valør, noe som sannsynligvis får synssenteret til å operere på litt andre prinsipper enn vanlig. Uansett kommer jeg inn på denne tanken allerede to uker tidligere, mens jeg leser en annen tekst som en annen person har skrevet, om Giacomettis skulpturer der han snakker om neser. Giacometti har også skrevet om en tekst om neser som jeg ikke hadde lest på det tidspunktet, og da jeg senere leste den fikk jeg ingen nye ideer. Så altså, helt tilfeldig, samtidig som jeg leser om Giacomettis neser får jeg dette indre bildet av en nesetipp som forsiktig hever seg ut av overflaten på et lerret som jeg kan se for meg innvendig. Dette er kanskje feil beskrivelse; nesen er definitivt et objekt på lerretet, og scenen er ikke en nese som hever seg ut av lerretet i den forstand at bildet er en iscenesettelse av en fiksjon som refererer direkte til lerretet, men en ansiktsløs nese giftet med et lerret gjennom resiprok fargetonalitet og kulturelt nedarvede forestillinger om lerretet og bildeflatten.

Bakgrunnen for motivet ser ut til å handle om at nesen er den mest fremskutte delen av ansiktet, det er jo dette i seg selv som gjør at det er mulig for ideen om denne komposisjonen å oppstå. Så den ansiktsløse nesen impliserer et ansikt på andre siden av lerretet, eller kanskje på et plan mellom de to sidene. Sammenstillingen produserer en slags reaksjon i synssenteret, som, hvis nesen er overbevisende nok, antagelig ganske instinktivt forventer seg å se resten av et ansikt, og dermed ikke klarer å la være å tegne mentale konturer for det, selv om det på lerretet kun eksisterer et bilde av en nese. Etter hvert som jeg har disse bildene hengende i atelieret mitt en stund blir det vanskeligere og vanskeligere å vite om dette faktisk er tilfelle, eller om hjernen min nå helt vanemessig utfører en logisk konsekvens av en tidligere observasjon, det er helt umulig for meg å si nå. Allerede her har man jo et overbevisende system for å produsere analogier som kan stemme overens med betraktninger betrakteren selv kanskje har gjort seg i forkant. Personlig finner jeg for eksempel ikke disse objektene det minste komiske, men jeg kunne godt forstå det hvis noen andre ville gjøre det. En nese er jo i seg selv potensielt en ganske autoritær kroppsdel, men siden den er plassert midt mellom øynene blir den på en måte usynlig mens man for eksempel snakker til eieren, hvis man da ikke bruker den som et fokuspunkt for å unngå øyenkontakt, uten at jeg er sikker på om dette er noe man faktisk gjør eller ikke. Et annet interessant spørsmål kunne handlet om hvorvidt det ville være mulig for en nese å utøve autoritet uavhengig av et ansikt.

Det mest problematiske med å produsere denne typen bilder med så minimale motiver er kanskje at de med bakgrunn i maleriets historie lett havner i en posisjon hvor de oppfører seg som autoriteter på maleriet som medium, eventuelt andre historiske utøvere. Ideelt sett er jeg usikker på om dette er en produktiv situasjon eller ikke. Med bakgrunn i globalisering og konsepter som «formenens migrasjon» tør jeg innrømme at jeg forstår verken kontinental eller kolonial maletradisjon spesielt godt, noe som sikkert leder til en slags forventningskonflikt ved en del anledninger. Jeg vet ikke om det har noe med digitaliseringens universaliserende effekt å gjøre, men jeg synes det er like fascinerende hver gang jeg oppdager et unikt kategoriseringsapparat. For meg som er oppvokst i Norge faller det kanskje mer naturlig å behandle de fleste kunstverk som bilder informert av historiske og kulturelle hensyn som jeg stort sett bare har annenhånds kjennskap til, noe som av og til får meg til å oppleve en del betraktninger som kommer fra personer som er utdannet i disse hovedkulturene som litt fordomsfulle. Jeg ser for meg at dette er et fenomen som etter hvert vil bli mer synlig i en hypotetisk global kunstverden påvirket av kulturer som ikke deler vår oppfatning av modernismens historie. Uten å ha opplevd det selv vet jeg for eksempel at det finnes en del isolerte kulturer på jorden som har sine helt andre og unike systemer for å operere med bilder og kategorier (jeg er overbevist om at de finnes, for jeg tror ikke at noen ville klare å finne på disse tingene uten en inspirasjonskilde), så jeg antar at dette får meg til å tro at det også bør være mulig å gjennomføre en tilsvarende eksentrisme innenfor kunstrelatert bildeproduksjon. Problemet med dette er vel kanskje at det ville bety en slags indre rekonstruksjon av begreper som i de fleste tilfeller ville gjøre det vanskelig å samtidig fungere som et samfunnsnyttig individ. Et annet opplagt tilfelle er jo at det på samme måte som det trengs en god politimann for å sette pris på en god tyv kanskje trengs en (...) for å sette pris på (...). Det at en hver håndverker jobber best med de verktøyene han kjenner er en innsikt man lett begynner å operere etter når man jobber på denne

måten, og dette forårsaker for min del en periodisk skeptisisme til kritikkens verdi for kunsten, men dette er samtidig helt klart en ambivalens mer enn en valens.

En atelierbasert praksis betyr å oppholde seg i en situasjon der man omgir seg med sine egne produserte objekter og stirrer nitidig på disse i alt fra en eller flere timer om dagen, omtrent hver dag eller ikke. For meg er noe av det mest påfallende med den kreative handlingen i skrivende stund hvor stor avstanden blir selv etter bare en kort stund. Noen ganger når jeg for eksempel finner et gammelt notat kan jeg med en gang erindre eller begripe tankegangen det representerer, selv om den for et øyeblikk siden var totalt glemt, andre ganger er det som om det tilhører en totalt ubegripelig og tapt versjon av meg selv. Alltid ser det ut som noe en fremmed har gjort, samtidig som jeg vet det er meg. Siden hukommelsen ikke fungerer kronologisk har man kanskje aldri noe fast begrep om seg selv på samme måte som man kan produsere en opplevelse av en konstant versjon av seg selv i skrevet form, og det er påfallende hvordan det en person etterlater seg i tid og rom kan fortelle mer om personen enn personens ansikt noensinne ville kunne gjøre, samtidig som det er umulig å si om noen av delene er noe mer enn krusninger på en eller annen form for flytende overflate.

I det siste har det altså begynt å slå meg hvor utrolig skjodesløst det var av våre opplyste forfedre å ta livet av mystisismen uten noen annen form for alternativ plan annet enn menneskelig ett-eller-annet. Jeg går ut ifra at det er mulig at en sånn type tanke er relatert til kulturell utveksling i kombinasjon med at den detaljerte historieskrivningen som nå er tilgjengelig for alle i populærvitenskapelig form gjør det mulig å ekstrapolere seg fram til et punkt der man kan begynne å gripe innvirkningen de psykologiske aspektene ved denne forvandlingen kan ha på samfunnet. Uten å påstå noen som helst autoritet rundt emnet antar jeg at det å stenge seg inne i et rom sammen med en haug med ting man har laget kanskje kan relateres til en eller annen form for urfenomen som man finner først i menneskets spede hulebaserte opprinnelse, så senere opp gjennom mesteparten av menneskets historie for folk flest fram til det begynner å oppstå en divergens for eksempel omkring masseproduksjonens opprinnelse, så senere gjenoppdaget av lysende individer som Constantin Brancusi og Kurt Schwitters, og for øvrig praktisert i varierende og mer eller mindre bevisst grad av moderne kreative individer opp gjennom det 20. århundre, bortsett fra at den moderne varianten med individuell isolasjon er et relativt nytt konsept, ettersom privat rom antagelig var forbeholdt eksepsjonelle individer før middelklassen. Kompleksiteten i en slik situasjon lar seg selvfølgelig ikke overføre via reproduksjon på samme måte som et skriftspråk, noe som kanskje forklarer hvorfor denne mer håndgripelige historien ikke har samme evne til å gjøre seg gjeldende som et kollektivt historisk fenomen, heller ikke egentlig gjennom museet. Det virker jo allikevel ganske opplagt som en litt uvanlig situasjon i et såpass fremmedgjort samfunn der de fleste fysiske objekter man omgir seg med er prefabrikasjoner som man først og fremst har en økonomisk eller kulturel relasjonelt iscenesettende investering i.

Senere sitter jeg altså i atelieret mitt og skriver at jeg betrakter disse ikke-eksisterende ansiktene som hjernen min antar at finnes bak lerretet og tankene faller hen på animisme. Jeg lurer på i hvilken grad forfatteren setter pris på forleggeren. Dette bringer meg uansett tilbake til min grunnleggende ambivalens til denne typen infusering av alternativ verdi i ting som funne objekter, spesielt men ikke utelukkende masseproduserte, ettersom noe sånt for meg mer og mer begynner å ligne på en implisitt aksept av forbruksøkonomiens løfte om teknologisk singularitet, evolusjon osv., samtidig som den kritiske dimensjonen virker mer eller mindre tapt i konseptualiseringen. Spørsmålet er jo om maleriet, med sin teoretisk implisitte rituelle verdi fra en annen tid innebærer et potensielt alternativ. På dette tidspunktet har jeg allerede strukket og grunnet et lerret jeg tok med meg fra et annet land for å spare penger på en 140x190 blindramme. Så altså, de fleste fortellinger kan være like forførende og fulle av løfter som de ikke leder til noe annet sted enn til den andre siden av fortellingen.

3. Notater

notater

Posthumanisme

Hans Beltings forslag om at kunstmarkedet utsetter kunstverkets religiøse og kulturelle verdi ved å gjøre kunstobjektet til et salgsobjekt omtrent som fortidens kolonimakter med innfødte kulturer (veldig parafasert). Hva betyr den ekstremt kontekstorienterte tankegangen som ofte finnes innenfor enkelte kunstinstitusjoner eller kuratoriske praksiser sett i en slik sammenheng?

Like mye som gjengivelse av konsepter eller begrep kan utfordringen være en reduksjon av det synlige til det eneste som titter fram er de minst synlige delene, dette er en av de mulige fordelene ved å utvikle et malerisk blikk. Det historien lærer oss om dette er kanskje først og fremst hvor mye perspektivet kan forandre seg på bakgrunn av omgivelsene

Kompliserte systemer tenderer mot en statistisk median? Mot en medium størrelse?

Hvorfor har kunstindustrien fremdeles ikke klart å kopiere popmusikkens fantasifulle tredeling av arbeidsbyrden og strømlinjeformet kunstnerpersonaen til kun ansikt og patos?

Hvilken mulig posisjoneringsstrategi som kan finnes i forhold til dette, en teoretisk eller kritisk praksis som til tider virker besatt av å forklare eller posisjonere kunstneriske praksiser i forhold til kulturelle fenomener eller politiske tendenser. Dette er en teoretisk problemstilling, som i realiteten er sekundær for den virkelige utfordringen, og selve forutsetningen for å kunne operere som kunstner, en finansieringsmodell for de grunnleggende behovene som må oppfylles for at en kropp skal kunne fungere som kunstprodusent. Det tilbakevendende spørsmålet jeg hele tiden er nødt til stille meg handler om hvorvidt bildene jeg har lyst til å produsere er relevante nok, eller hvorfor produsere relevante bilder. Noen av bildene jeg har produsert det siste året er for eksempel med vilje bygd opp av elementer som peker tilbake på enkelte kunsthistoriske øyeblikk, uten at det nødvendigvis behøver å finnes noe mer enn en overfladisk sammenheng. Kanskje den voksende tilgjengelige informasjonsmengden gjør at man mer og mer blir nødt til å benytte seg av makrogeneraliseringer, og kanskje dette i sin tur gjør det vanskeligere å virkelig se et spesifikt objekt for sine spesifikke kvaliteter enn for noen generasjoner siden. Kanskje fenomenene som Guy Debord snakker om gjør at det blir vanskeligere og vanskeligere å basere en kunstnerisk praksis på selvrefleksivitet, langt mindre vise forståelse for en annens, ettersom hvordan kan noe sånt være mulig når så mye av de opplevelsene man baserer selvet på er uvirkelige, når så mye av det man tror om seg selv er derivativt? Denne situasjonen, hvor alt man kan foreta seg er gjenstand for en kjent forklaringsmodell for menneskelig oppførsel gjør det til tider veldig problematisk å finne et territorie å operere innenfor. Finnes det en bevegelse mot det individuelle og ikke-universelle innenfor kunsten eller ikke? Hva ville i så fall være relevansen?

Hermeneutikk, hermetikk, herme(neu)ttikk, (herme) neu! (tikk), neu! hermetikk, hermetikk, neu!?

Kybernetisk posthumanisme er jo uansett bare en av mange mulige posthumanismer, bare fordi den i det siste har fremstått som den mest sannsynlige her i vesten betyr ikke det at den behøver å ha noen enerett på det nye mennesket. Maleriet har jo ifølge konvensjonell visdom to dimensjoner, bildeflaten og bildet, og betrakteren har bare begrenset tilgang til bildeplanet, mens man jobber med bildeplanet kan man ikke se bildet. For eksempel skulpturen er basert på en mer moderne teknologisk utvikling enn maleriet, ettersom den i større grad er nødt til å reflektere artefaktene en sivilisert kultur er bygd på, noe som kanskje forklarer en del ting, det er for eksempel veldig vanskelig å interagere med en artefakt uten å begynne å tenke litt som artefakten. Det samme gjelder selvfølgelig arbeidet med bildeplanet, men her er dimensjonen av teknologisk utvikling et mye mer begrenset aspekt av prosessen enn selve lesningen av bildene, samtidig som mediets særegenheter fremdeles er et essensielt aspekt i bildets tilblivelse. Det snakkes mye om bildets effekt på det samtidige mennesket som et spørsmål rundt den økte bildemengden, et interessant aspekt her er kanskje graden av interaksjon med bildene. Det er ikke utenkelig at de som i dag skriver bildeteori er ute av stand til å virkelig forstå hvilken betydning dette har for kognisjonen, ettersom interaksjon og forståelse av interaksjonsmetoder kanskje er en intuitiv prosess som for det meste skjer i ung alder. Abstraksjonsevnen, som kommer mer til sin rett ved senere alder muliggjør nok en form for empatisering, i mangel på et bedre ord, men om den muliggjør sann innsikt er et mer åpent spørsmål. Det kan for eksempel tenkes at utviklingen av teknologibaserte ideer er like eksponentiell som teknologien den er basert på, noe som ville vært avslørende for en kollektiv svakhet ved humane vitenskaper basert på systematisering. Tilbake til begynnelsen er internetts egalitære natur selvfølgelig også dets fremste drivkraft, den relative mangelen på kontrollinstanser i et system som er universelt tilgjengelig der det teknologiske grunnlaget finnes synliggjør det som framstår som nesten utopiske muligheter hva gjelder selvrealisering og respons, noe som igjen åpner mulige tankerekker også i det fysiske universet. Hvis kunstinstitusjonen tror at den skal unngå den samme krisen som alle andre systemer for distribusjon av abstrakte verdier opplever som følge av dette må det bety at vi følger oss veldig spesielle. Et interessant spørsmål i denne sammenhengen er om den hypotetiske homogeniserende effekten til en global kultur i likhet med tidligere eksempler på kulturelle homogeniseringsregimer som for eksempel Romerriket vil gjennomgå en ny fragmentering når det når et visst volum, eller sekundære interesser begynner å dominere i så stor grad at systemet ikke lenger er i stand til å opprettholde sin opprinnelige funksjon og dermed gjør seg selv unnværlig.

Musikalske språk/gemytt, det snakkes mye om for eksempel filmen i den kritiske litteraturen, men noe som nevnes ikke på langt nær like ofte er den musikalske innspillingen (HMV), det levende bildet eller den kroppløse stemmen? Et tidsbasert medium hvis fysiske tilstedeværelse er usynlig og uten noen tydelig gjenklang i fysiske og sosiale fenomener lar seg kanskje ikke analysere med de samme redskapene eller tilhører en annen kulturell kategori?

Det skjer ting mens bildet er under bearbeidelse som vanskelig lar seg formidle ved senere øyeblikk, i motsetning til i mer aksiomebaserte systemer innebærer mediet ikke muligheten til å produsere overbevisende forklaringsmodeller som opererer på et mer universelt tilgjengelig plan. Aksiomatisk er dessuten et veldig tiltalende ord. Jeg er den første til å innrømme at jeg i det store og hele bare har forakt til overs for kunst som er uvitende om teoretiske og sosiale problemstillinger, men jeg tror likevel at tapet av definisjonsmakt, hvis det finnes, til diverse akademiske etableringer er relativt problematisk. Det potensielle problemet, slik jeg ser det er at man, i likhet med andre intellektuelle tradisjoner, kan bli så flinke til å produsere kategorier at man til slutt begynner å overse det potensielt ikke-kategoriserbare, slik som for eksempel noen ganger skjer innen andre vitenskapelige disipliner.

4. Etterord

Da jeg først begynte å jobbe med denne teksten for to år siden hadde jeg som intensjon å gjøre den til en refleksjon over et mer helhetlig kunstnerisk prosjekt som jeg hadde håpet skulle oppstå, men mye grunnet omstendigheter relatert til organiseringen av det nye Kunstakademiet i Oslo utartet ting seg litt annerledes enn jeg hadde forestilt meg. Når jeg nå ser tilbake på det produserte materialet er det påfallende hvor mye det ser ut til å være preget av bekymring for hvordan betingelsene for kunstproduksjon fungerer og kan komme til å fungere i fremtiden. Kan hende er dette noe som ligger i formatet, det ligger kanskje i det skrevne ords natur å etablere et formål for seg selv og det som det snakker om. Uansett gjør det meg bekymret, av to grunner: Den første grunnen er at jeg tror det virkelig kan være grunn til bekymring, mens den andre grunnen er at jeg tror mer innflytelsesrike personer enn meg kanskje har større grunn til å være bekymret, og at grunnen til at jeg tror det virkelig kan være grunn til bekymring kan ha med å gjøre at disse personene tror det virkelig kan være grunn til bekymring. I så måte er det kanskje passende å avslutte med en kort oppsummering av begivenhetene jeg tror kan ha ledet til disse tankene.

Mye av mitt første studieår ved Masterprogrammet gikk for eksempel med til å organisere det midlertidige visningsrommet Malmøgata Fine Arts Project Space (MFAPS), et prosjekt som oppfylte sitt profetiske potensiale ved i likhet med sitt akronym å være altfor komplisert og pinlig å uttale til at det var umulig for det å fortsette å eksistere utenfor det begrensede tidsrommet det hadde fått tildelt fra begynnelsen av. Det fungerte for en stund også som et relativt vellykket prosjekt og visningsrom for Kunstakademiet i Oslo. Bakgrunnen for at dette prosjektet følte nødvendig kan sånn som jeg ser det relateres ganske direkte til en samfunnsutvikling som baserer seg på et ukjent paradigme som jeg tror handler om en eller annen form for kategoriseringsregime, der det har oppstått en ide som handler om noe sånt som å forestille seg samfunnet som et system der alle delene også kan fungere som instrumenter for å oppnå diverse obskure hensikter eller verdensanskuelser. I dette konkrete tilfellet ble resultatet en ganske skjødesløs omstrukturering av et kunstakademi ut ifra et eller annet politisk imperativ som altså resulterte i et savn som ville veies opp for. Det var kanskje erfaringene med de mange utakknemlige problemene selvorganisering og uavhengighet medfører som etter hvert ledet meg til å investere meg i mer egalitære (og når jeg sier egalitære mener i henhold til en tanke om at denne typen kunstobjekter på noen måter er mindre avhengige av en komplisert utstillingsrelatert kontekst for å gjøre det de gjør) medier sånn som oljemaleri, tusjtegning og skrijving etter tidligere å ha drevet en mer skulpturell praksis, samt å trekke en del ekstrapolasjoner til kunstverdenens generelle operasjonsmodus.

Som jeg snakker om tidligere er jeg interessert i effekten øyeblikkelig informasjonsdeling har på samfunnet ved å tillate eller tvinge en redefinering av hva slags rom det faktisk er hensiktsmessig at har en fysisk eksistens. For eksempel er det ganske tydelig at enkelte typer tradisjonelle distribusjonssentraler slik som bok- og plateforhandlere er i ferd med å enten forsvinne helt, eller reduseres til få men nye mer spesifikt rombetingede konsepter, noe man kan se som et eksempel en type indirekte mulig tankegang som stammer fra den alternative virkeligheten kalt internett. Mens dette tilfellet er et veldig spesifikt og synlig fysisk eksempel, foregår det formodentlig samtidig en hel del mye mer abstrakte eksempler, mange av en slik art at de fleste enda ikke har lagt merke til dem. Et eksempel kan være at det i større grad eksperimenteres med organisasjonsstrukturer som er mye mindre basert på fysisk relasjon enn tidligere i alle mulige slags sammenhenger. I denne situasjonen virker det naturlig at man når man, som man gjør, diskuterer det fysiske visningsrommets og arbeidsrommets funksjon prøver å være bevisst på så mange dimensjoner ved dette fenomenet som mulig. Det virker for eksempel som om en mulig løsning, som praktiseres av flere institusjoner, mest spesifikt museer eller andre institusjoner med offentlig støtte, er å gjøre visningsrommet mer og mer til åsted for ting som flere offentlig tilgjengelig diskusjoner, midlertidige eller performative begivenheter, i flere tilfeller koblet til en eller annen form for tematisering.

Et interessant aspekt ved den kontemporære kunstscenen i for eksempel Oslo er hvordan det har oppstått så mange kunstnerdrevne, eller selvorganiserte visningsrom som på mange måter opererer etter en modell som er påfallende lik de lokale kommersielle gallerienes. Hvis man ser bort fra fraværet av direkte kommersiell interesse deler visningsmodellen mange trekk, om ofte i en mer kondensert versjon (denne kondenseringen stammer kanskje fra stedenes ikke-finansierte og deltidsdrevne natur like mye som noe annet, hvis jeg skal gå etter egen erfaring). Som jeg har nevnt tidligere baserer jeg mye av mine egne betraktninger på en vag teori om at et redusert administrativt fotavtrykk kan være en mulig måte å utvikle tankesett som ikke uten videre lar seg assimilere inn i en eller annen ideologisk betingethet gjennom vikarierende behov. De visningsstedene jeg selv har vært involvert i har i utgangspunktet oppstått på betingelse av et følt behov for diskusjon, utveksling og til en viss grad arbeidsplass, og siden utviklet seg derfra på disse premissene, men innenfor omtrent samme modell som et hvilket som helst konvensjonelt visningsrom. Det mest grunnleggende problemet slik jeg opplevde det var at for at et visningssted skal være kunstnerdrevet er det nødt til å drives av praktiserende kunstnere, noe som med en gang skaper en interessekonflikt mellom kunstneren og galleristen, ettersom de er nødt til å dele på samme kropp (for ikke å snakke om det endeløse spørsmålet om finansiering). Dette gjør det umulig eller veldig vanskelig å investere seg fullt og helt i noen av rollene. Så snart man tar på seg rollen som gallerist og ser kunstneren gjennom disse øynene er det også påfallende hvor mye av utstillings situasjonen som

drives av et eksponeringsbehov fra kunstnerens side (naturlig nok kan man jo si). Problemet med det kunstnerdrevne eller initiativet er bare at det aldri vil kunne tilby det samme markedsføringsapparatet eller langtidseksponering som et kommersielt eller offentlig visningsrom kan tilby, noe som skaper en ganske inkonsekvent miks av forventninger og resultater i en utstillings situasjon hvor eksponeringen primært består i de digitale fotoene utstillingen produserer for kunstneren, som siden kan bruke disse til å markedsføre seg selv med, samt den sosiale en-kvelds verniseringen av utstillingen som strengt tatt ikke handler så mye om betraktning og faglig utveksling som den kunne gjort. Begge deler bidrar potensielt til å skape en situasjon hvor selve begivenheten av kunstobjektene i plassert rommet handler relativt lite om det som handlingen er ment å representere, og det primære, men ukjente, formålet i realiteten blir å produsere en situasjon som er så analog til en faktisk karrierbyggende situasjon at den produserer noen av de samme mulighetene. Hvis denne situasjonen oppstår har det antagelig ikke så mye med lyssky hensikter å gjøre som med et paradoks iboende i situasjonen, nemlig at de færreste kunstnere er i en posisjon der de har råd til å gjøre den investeringen som en utstillings situasjon representerer uten etterpå å kunne veksle investeringen inn i den typen valuta som produserer status innenfor ett eller annet finansieringssystem. Altså er det mer eller mindre nødt til å oppstå en kompromitterende situasjon.

Spørsmålet jeg blir sittende igjen med er om ikke mange av disse selvorganiserte rommene for kunst paradoksalt nok, samtidig som de praktiserer deler av det tradisjonelle utstillingsritualet som en form for faglig stolthet også er med på å devaluere kunstobjektets eller situasjonens romlige aspekt for de involverte, uten at jeg tror dette nødvendigvis er den opprinnelige hensikten. Hvis man går ut ifra at impulsen mot selvorganisering er symptomatisk på noe, er det nærliggende å regne med at dette noe antagelig er relatert til en funksjon som for øyeblikket eller i fremtiden ikke oppfylles av de tradisjonelle kunstinstitusjonene, noe som i seg selv allerede kanskje utgjør en form for institusjonskritikk. Spørsmålet mitt er i hvilken grad denne kritikken består av noe mer enn den typen retorikk man bruker for å overbevise seg selv. På mange måter har den digitale virkeligheten ført til at man venter seg ganske urimelige ting av den fysiske virkeligheten, internett handler for eksempel like mye om forutsigbarhet og tilgjengelighet som det handler om desentralisering og stedløshet, og ved å opprette en fysisk begivenhet posisjonerer man seg i forhold til denne virkeligheten på samme måte som for eksempel en dagligvarekjede posisjonerer seg i forhold til den ved å tilby nøyaktig det samme vareutvalget i alle butikkene sine eller ikke. Kanskje det relevante spørsmålet å stille seg i fremtiden kan handle om noe sånt som dette: Hvilke spesifikke funksjoner kan et rom for kunst oppfylle ved å være et fysisk sted som det ikke kan oppfylle ved ikke å være det? Jeg tror det ganske sikkert finnes mange mulige svar på et sånt spørsmål.

Grunnen til at det føles så relevant å snakke om selvorganisering for min del er kanskje noe sånt som dette: Med de omveltningene som er i ferd med å ramme mange tradisjonelle institusjoner, og kanskje samfunnet som helhet i møte med den globaliserte virkeligheten som et eller annet har skapt virker det like sannsynlig som ikke at det bare vil bli mer prekært å ha alternative plattformer tilgjengelig i fremtiden, ettersom alternativet kan være å bli ukritisk trukket med i de mange kompromissene som den kontekstproduserende delen av kunstverdenen kan bli nødt til å inngå for å prøve å bevare sine komplekse økosystemer. I løpet av de tre siste månedene har jeg for eksempel vært på tre forskjellige seminarer som alle beskjeftiget seg med spørsmålet kunst, økonomi og politikk. Naturlig nok, for disse problemene stammer fra et fenomen som antagelig handler om en omstrukturering av økonomiske og kulturelle maktforhold på en global skala, noe som burde lede til konsekvenser man foreløpig bare kan ane rekkevidden av og absolutt trenger å diskuteres. Det jeg har begynt å lure på er om dette kan være symptomatisk for en utvikling der institusjonell definisjonsmakt mer eller mindre uforvarende brukes til å dra i gang diskusjoner som tjener overveiende politiske hensikter mer enn noe annet, og om dette kan føre til at den delen av kunstverdenen som eventuelt baserer seg på for eksempel en mer metafysisk tilnærming til mennesket marginaliseres. I en slik situasjon mistenker jeg at det for en kunstner kan bli nødvendig å være veldig oppmerksom på den politiske viljen som ledsager de kontekstproduserende systemene, ettersom det er all grunn til å tro at denne vil være med på å definere hva slags ideologisk fundament diskusjonen om den globaliserte kunsten vil bygges på. Spørsmålet jeg tror det kan

bli veldig relevant å stille seg som kunstner er hvilke deler av denne diskusjonen som innebærer et potensiale for å produsere tankevekkende eller vakker kunst, og hvilke deler av den som er representative for en videreføring av en intellektuell tradisjon som på mange måter virker som om den er grunnleggende involvert i betingelsene for den samme situasjonen som den nå rammes av. Ikke i betydning av å stjele en livbåt før skuta synker, men heller som en direkte konsekvens av at for all sin teoretiske, historiske og administrative innsikt er de færreste av dagens rammeverksprodusenter fantasifulle nok til å produsere et faktisk kunstverk, noe som det ville være helt naturlig og ikke det minste klanderverdig dersom det gjorde disse personene mer predisponerte for å glemme kunstens implisitte verdi og instrumentalisere den i håp om at målet vil hellige midlet. Historisk sett virker det dessverre som om den slags gode intensjoner ofte ender med å skade sin egen sak (jfr. «Veien til helvete er brolagt med gode intensjoner.» etc.) Den mest irrasjonelle troen på den kreative handlingens kraft tilhører etter all sannsynlighet fremdeles de av oss som praktiserer den, og som enhver god kult burde vite er det uklokt å la kongen utnevne for mange biskoper.