

Emokonseptualisme

Boklansering: *emokonseptualisme*

Begrepet "emokonseptualisme" ble lansert 2007 i en artikkel i Morgenbladet. Det ble sendt ut som en sonde for å danne et arkiv over generasjonsdiagnosenes spredningsmønster. Innholdsmessig skulle begrepet reflektere konkrete fenomener i kunsten, samtidig skulle det kartlegge hvordan det ble brukt og hvem som brukte det. Bokproduksjonen har således vært outsourcet til norsk kunstfentlighet.

Resultatet foreligger nå i bokform og utgjør et empirisk grunnlag for en undersøkelse av kunstfentligheten. Boken danner et bilde av et samtidig kunstfelt – språkbruk knyttet til kunst, retorikk og kunstkritikkens relasjon til faglige vurderinger og trender. Til forskjell fra annen forskning på kunstkritikk er dette prosjektet en intervensjon i *selve* kunstkritikken med det for øye å danne et kart og et konkret rom for debatt.

Vi takker følgende kritikere og kunstsribenter for deres ufrivillige bidrag til boken.

Charlotte Krog, Tommy Olsson, Bjørn Hatterud, Nina Marie Haugen Holmefjord, Anette Therese Pettersen, Tore Kierulf Næss, Ruth Hege Halstensen, Stina Högvist, Karin Haugen, Hans Thorsen, Kari J. Brandtzæg, Mariann Enge, André Gali

De har alle bidratt til å utbygge begrepsdefinisjonen og dermed spredningen. De har utfyllt prosjektets intensjon om *outsourcing* av bokens tekstproduksjon.



Utstilling: *Addendum*

I en bok er *addendum* et supplement til hovedverket, dens funksjon er å korrigere feil, forklare inkonsistens i resonnementer og på andre måter utdype detaljer eller oppdatere informasjon gitt i grunnteksten. Utstillingen er ikke en illustrasjon av boken som forskningsresultat og arkiv. Boken er supplert med en utstilling som, i sin tur, supplerer boken. Utstillingen som helhet intervenserer også i den nåværende utstillingen på UKS, kuratert av Linus Elmes, som henter sitt materiale fra institusjonens historiske arkiver. De utvalgte verkene danner en linje gjennom den allerede eksisterende utstillingen: slik speiler den bokens spredning av begrepet gjennom norsk Kunstfentlighet.

Snorre Ytterstads danner et blackout mellom arkiv og erindring, Arne Borgan kommenterer det romantiske kunstnersubjektet, Tor Børresen, kunst som standardisert vare og Lars Paalgards snur om på relasjonen kunst og kritikk.

I rommet mellom den kuraterte utstillingen og boken finnes også verker av Thomas Kvam og Kjetil Røed.

Utstillingen som helhet er et kollektivt handlingsrom, en intervensjon, et refreng, et analytisk eksperiment, en omvei og en utvei. Begrepet "emokonseptualisme" utspiller seg i et rom mellom kritikk og kunst, dokumentarisme og fiksjon, fabulering og vitenskap.

Addendum

Tor Børresen *Tabula Rasa* (2009)

Tittelen på Tor Børresens verk preges av en indre motsetning. På den ene side peker *Tabula rasa* på en idehistorisk linje fra Aristoteles ideer om menneskets psykologi som et blankt ark: vi fødes som ingenting og først gjennom læring blir vi mennesker. Locke fører det samme tankegodet videre på 1600-tallet til vi, med Freud, setter dette blanke feltet av læring i system med hans teorier om familiens betydning med dets ødipale strukturer.

Forestillingen om *Tabula rasa* har sitt idehistoriske motstykke i den kristne forestillingen om arvesynd som vi i sekulær versjon gjenfinner i vår tids biologiske reduksjonisme, hvor mennesket tenkes predisponert av DNA's lovtekst. Vender vi blikket tilbake til kunsten er tittelens *tabula rasa* et kunstnernt nullpunkt for oss som betraktere av Børresens verk. Det fremtvinger spørsmålet: hva vet vi? Opplysningene er ikke mange, opphavsmannen er Tor Børresen, det ser ut som et krøllet A4 ark kastet på gulvet, nærmere ettersyn avslører materialet, lakkert metall – altså er det en skulptur og konteksten sier det er kunst. Et resonnement på linje med det krøllede arket, en like fellesmenneskelig handling like standardisert som arket selv.

Stilt ovenfor Børresens i første omgang uanselige verk ender man fort som Freud stilt ovenfor menneskets sjelsliv, i en akselererende situasjon av teorier, systemer og referansespill. Til man innser at verket tester oss, det appellerer til vårt forståelsesbegjær men gir ingen umiddelbare svar. Før man kanskje til slutt ender opp med det innlysende: et monument over en potensiell mulighet som ved en enkel gest ødelegges og gjøres ubrukkelig. Men det oppleves ikke som en tilfredsstillende forklaring.

Det hvite arket er en scene for tegning eller tekst. Det er en vare tilpasset en mengde av maskiner: printere, kopimaskiner og skrivemaskiner – en av disse maskinene, synes i verkets logikk, å være verksresepsjonen og kunstinstitusjonens teoretiske prosedyrer, i siste instans kanskje kunstneren selv er en av disse maskinene. Uansett maskintype er bruken underlagt et standardisert format over et enkelt prinsipp. Den internasjonale papirstandarden iso 216 sin matematiske logikk, hvor alle formatene fremkommer ved halvering av papirarket på tvers, danner nærmest en satire over resepsjonen av kunst, for hvert trinn man beveger seg nedover i en reduktiv prosess ender man med det samme formatet – bare mindre. Til man ender iso 216 endepunkt A8. Børresens verk er, krøllet og kastet på gulvet halvveis i prosessen mellom A0 og A8 og verket ber om lesning som er mer enn A4. For den ligger allerede slengt på gulvet som søppel.

Thomas Kvam.

Arne Borgan: *Uten tittel* (2009/2010)

På tuppen av et isfjell som synes vokse ut av galleriveggen har Borgan plassert en liten modellfigur. Figuren vender seg fra veggen og ut mot gallerirommet. Den skuer ikke mot åpne fjell og landskap, som Caspar David Friedrichs vandrere. Blikket er heller vendt innover mot gallerirommet, mot Tor Børresens skulptur *Tabula Rasa* og mot vår egen betrakterposisjon. I Borgans appropriasjon fremstår den generiske varens positur som en ikonisk representasjon av et heroisk og romantisk kunstnersubjekt, hvor opplevelsen av det sublime fremmaner både overveldelse og kampånd. Vandreren er her både innside og utside, erobrer og undersøkt.

Borgans figur konfronterer konteksten den underlegges, samtidig som modellens standardiserte gester rekodes av konteksten selv. Ved diskresjonens makt representerer det miniatyriske polarødet kunstdiskursens mikropolitikk. Der hvor Friedrichs erobrer/ undersøkt står med ryggen til betrakteren og viser oss landskapet som utfolder seg foran han, representerer gallerirommet her naturen modellfiguren skuer utover. Betrakteren står ikke lenger utenfor situasjonen verket ønsker å representere: betrakteren og gallerirommet fremstår her som selve objektet for representasjon. Arbeidet trekker en linje mellom den hvite kube som et sekulært kirkerom, det sted hvor utstillingen selv eksisterer som en antropologisk

studie av mennesket, til en institusjonskritisk og kunstintern diskusjon, hvor pretensjonen om å skape en lukket sfære for diskusjon i siste instans kun danner nye systemer for representasjon.

Den institusjonskritiske og kunstinterne formen for representasjon vokser her bokstavelig talt ut av galleriveggen, et grep som understreker det umulige i forsøket på objektivitet. Det finnes ingen nøytral posisjon, et privilegert utkikkspunkt og utsigelsesposisjon. Horisonten er uendelig mye mindre enn den var for Friedrich romantiske vandrere. Situasjonen er allikevel uendelig mye mer vanskelig å gripe. Dette fordi den omgir kunstneren, betrakteren og fortolkeren fra alle sider og spesielt fordi alle tre er deler av, produsenter innenfor, representasjonen de ønsker å forstå.

Thomas Kvam.

Lars Paalgard *KunstKritikerKunst* (1993)

Paalgard verk er fundert i to kunstkritikker skrevet av en av de mest fremtredende kritikerne i Norge på begynnelsen av 90-tallet, Rustan Anderson. Den ene av kritikktekstene inntar et modernistisk perspektiv, den andre et postmoderne. Motsetningsforholdet mellom de to perspektivene fremgår av tekstenes presentasjon, den ene er sort med hvit tekst den andre hvit med sort tekst.

Sol LeWitt berømte konseptuelle credo *The idea becomes a machine that makes the art*. Dette omskrives og vendes i Paalgards verk til *The Art critic becomes a machine that makes the art*. Paalgard vender kritikkens smaksdommer, luner og terningkast mot kunstkritikken selv. Denne gangen som en maskin - et program som benytter dataspråkets kaosprogrammer for å danne nye setninger som alle er meningsfulle (om enn ukonvensjonelle). De opprinnelige tekstene remikses altså til nye kritikktekster. Disse danner grunnlag for Paalgards egne verker. I tillegg inviteres en rekke kunstnere til å lage utstillinger med utgangspunkt i tekstene. Her kommer altså kritikken *for* verket – 40 utstillinger lages i en miniatyrmodell av Galleri Heer i Oslo, de avfotograferes, og settes inn i avissider med kunstkritikken som var utstillingens opphav og generator. I tillegg til Paalgards egne arbeider, på plakaten som viser de ferdige kunstverkene finner man Viggo Andersen, Liv Reidun Brakkestad, Per Jonas Lindstrøm, Camilla Werenskjold for å nevne noen.

Arbeidet som helhet danner en dissonans mellom kritikk og kunst på linje med John Baldessari's video fra 1973 *John Baldessari Sings Sol Lewitt*, hvor Baldessari sitter foran kameraet og synger kunstneren Sol Lewitt's tekster om konseptkunst til populærmusikkens melodilinj. Videoen blir et satirisk brytningspunkt mellom kunstteoretisk refleksjon og populærkultur, kunstens utopiske håp om bred publikumsappell og populærmusikkens trivielle banaliteter. Dette humoristiske, om enn håpløse, forsøket på å sammenfatte kulturens ytterpunkter utvikler seg i videoens slutt til en språklig kamp hvor Lewitts tekst og melodi bryter sammen og peker mot et nært forestående sammenbrudd. Paalgards verk *KunstKritikerKunst* deler Baldessari's satiriske sinnelag, men mens Baldessaris video utgjør en binær struktur er dette bare startpunktet for Paalgard.

Alt som skjer etterpå hvisker ut enhver tradisjonell distinksjon: etterhvert som kritikkene genereres av datamaskinen inviterer Paalgard inn andre kunstnere til å lage sine miniatyrustillinger i respons på disse underlige kritikertekstene. Den opprinnelige kritikkens retorikk spres ut på et horisontalt plan, som dokumenter, og viser frem begrepsvaner og kunstens språkssystemer. Ett eller annet sted i dette kollektive feltet sees Lars Paalgard metode – der kunsten henfaller til selvhøytidlighet, lommeruskfilosofi og forenklinger vranger han kompleksiteten og mangfoldet ut og gjennom situasjonen i et verk som hverken er Paalgard som kunstner, kurator eller kritiker men noe mer. Det er 17 år siden dette verket av Lars Paalgard sist ble vist offentlig - lærdommen er fortsatt like aktuell: kunst er for viktig til å bli blodig alvorlig.

Thomas Kvam

Snorre Ytterstad LOST (2009)

Arbeidet LOST ble til etter en ordentlig fyll og påfølgende forsøk på å ta meg hjem fra en fest v. Ullevåll. Hjemturen starta fra John Collets Alle, Ullevåll (20.06.2009 kl 00.51.06). Det endte i grøfta og i Blackout + at jeg mista GPSen og min sommerhatt, strå hatt, hehe-- som desverre aldri dukka opp igjen (hadde vært fin å få med i arbeidet på en måte, kanskje). Uansett hadde ikke arbeidet vært mulig, hvis ikke Gps'en dukka opp på hittegodskontoret!!! Der lå tracket i boksen og viste akkurat hvor den hadde havna.

Slik beskriver Snorre Ytterstad historien bak arbeidet LOST i en e-mail. En sommernatts festligheter med påfølgende black out er en situasjon som på sett og vis er like standardisert som et A4 ark – de fleste har opplevd det en eller annen gang i livet og det ender bestandig i krøll. I Ytterstads versjon oppstår noe mer – i en utstilling som på sett og vis har appropriasjonen som fellesnevner fremtrer et underlig paradoks: Ytterstads hukommelse er utvasket – drukkenskapens *tabula rasa* gjør Ytterstads egne GPS data til noe eksternt og fremmed. De blir en ready made på linje med Borgans modellfigur. Hva approprieres i Ytterstads verk? Innfallsvinklene er her mangfoldige, en av dem finner sitt startsted i Wien.

Våren 1798 skrev legen Franz Joseph Galls en artikkel om menneskets moralske og mentale egenskaper i lys av kraniets form. Empirien for teorien fant Gall gjennom studier av pasienters hodeskaller ved *Hospital für Wahnsinnige* i Wien. Med god teft for sin samtids fasinasjon og besettelse for optiske instrumenter fikk den nye vitenskapen det klingende navnet kranioskopien. Teorien videreutvikles av hans medarbeider Johan Kasper Spurzheim (1776-1832) under et nytt navn: frenologi.

Frenologien var læren om den nødvendige forbindelse mellom kraniets form og personens karakter, slik at man kan utlede det ene av det andre. Med base i Wien spredtes ideene fra pseudovitenskapen seg via hva man kalte frenologiske salonger. En tese eller kanskje spørsmål i relasjon til Ytterstads verk er følgende: Med GPS-tracking og vår tids elektroniske overvåkning i symbiose ser vi frenologiens tankespinn leve videre i nye språkdrakter og spekulative forenklinger. Rett og slett en digital frenologi.

En undersøkelse hevder at den gjennomsnittlige internetbruker har gitt opphav til ca 45 GB med "personlig data" – hvorav halvparten er brukergenerert informasjon, det vil si tekst, bilder, lyd, e-post etc., resten består av trafikkdata og søkeinformasjon. I tillegg kommer offentlige og private databaser fra medisinske journaler, VISA adferd, GPS data, telefonaktivitet, trafikk og videoovervåkning. Der hvor man før undersøkte kraniets fremspring og fordypninger, er det nå statistisk uforutsigbar oppførsel som nærmest per definisjon blir objekt for undersøkelse. Hvem snakker med hvem, hvorfra og når. Og hvor ofte? Hvor gikk Snorre Ytterstad den natten? All informasjonen er der tilgjengelig - kun beskyttet av et tynt juridisk ferniss, fra personvernsløven og datatilsynet. Kanskje vi alle deler Ytterstads black out?

Slik Ytterstad har brodert sitt digitale spor på baksiden av et Norgeskart: er vi kanskje borgere i to verdener? I det første er det fjell, daler og byer hvor man en sommernatt kan miste sin stråhatt. I det andre, på baksiden av den første geografien, er vi data, og her finnes dessverre ikke noe hittegodskontor.

Ytterstad fortsetter i sin mail om LOST:

Sporet er sydd i et ut-foldbart NORGEskart og vist med baksiden ut. Nåla som er brukt til syinga er også arbeidets opphengsmekanisme. Den er plassert i det siste punktet som GPS'en tegna før batteriene gikk ut. Ullevålsveien/ General Birchs Gate (20.06.2009 kl 06.06.15). Tracket består av 290 punkter og er totalt 2,6 km langt. I tillegg er sy-nåla magnetisert slik at den "er" en kompassnål og vil peke mot NORD hvis den henger i en tråd midt på_ altså det simpleste/enkleste kompass det er mulig å lage. (Chinese hanging compass_ Kineserne fant opp kompasset- og i arbeidet mitt finnes det også en ref. til en teknologisk utvikling: fra nål til GPS).

Thomas Kvam.

Thomas Kvam *Everyone's One and Three Chairs* (2010)

I 1965 viste Joseph Kosuth sitt verk *One and Three Chairs*: verket består av en stol plassert på gulvet, den samme stolen eksakt fotografisk gjengitt til venstre ovenfor stolen (på vegg), samt en tekstplakat med den leksikalske definisjon av ordet "stol" til høyre (også på vegg). Kosuths arbeid består altså av tre representasjonsformer som viser til det samme sitteredskap, men det er bare en av dem som faktisk kan sittes på. Men bak det ytterst konkrete hverdagsobjektet figurerer abstraksjonen. Stolen er avhengig av ideen "stol", noe som myker opp bokstaveligheten i det den faktiske stolen. Bildet av stolen er dessuten nytt hver gang verket monteres, siden både plassering av stolen og dens miljø forandrer seg fra sted til sted. Den faktiske stolen festes på denne måten til kunstens steds spesifikk mytologi. Stolen kan ikke røres siden fotografiet skal være en presis gjengivelse av stolen, noe som også kommenterer ideen om kunstverket som unikt og, i Kantiansk forstand, unyttig: det skal nytes interesseløst, ikke brukes slik andre kunsteksterne sittestoler. Verket skjerper også distinksjonen mellom ide og gjenstand, siden både definisjonen og den kunsteksterne sitteegenskapen forblir uforanderlig i forhold til kunstobjektets unike konseptaura.

Der Kosuth velger stolen som hverdagsobjekt, setter Kvam inn en Saccosekk. Selve ideen, slik Kosuth tenkte seg den, er den samme og Kvam gjentar dermed strukturen mellom ide og konkret kunstgjenstand som hos Kosuth utspilte seg mellom definisjon og verk-anretning. Men hos Kvam tilføres et nytt lag: hele Kosuths verk er kunsthistorisk definert og kanonisert og fremstår idag på samme diskursive sted som definisjonen av stol gjorde i det opprinnelige verket. Der Kosuth utdypet forholdet mellom kunstobjektets urørbarhet fremfører Kvam en formal refleksjon over kunsthistorien arkiverte og ubetvilbare verker: i sin konkrete form utgjør de en ikonografi som ikke bare definerer kunsten i dag men som fungerer som ideer i kunstproduksjonen. Når den protestantiske formen på Kosuths stol, som frembringer assosiasjoner til tukt av kropp og tanke, byttes ut med den makelige saccosekkens demokratiske formelighet fremkalles ytterligere et perspektiv: stolens sitteegenskap gjeninnsettes i refleksjonens formale midte: der ingen før skulle sitte opprettes denne gangen et menneskelig avtrykk.

Om vi ser på saccosekkens historie som sitteredskap må vi tilbake til tiden hvor det var vanlig for fattige omstreifende landbruksarbeidere i Italia å bruke gamle striesekker som koffert. Om natten når de la seg til å sove tømte de sekkene og fylte dem opp med høy – bløtt godt og ikke så verst komfortabelt: saccosekken i sin urform. Kvam innfører med *Everyone's One and Three Chairs* et klasseperspektiv i verket Kosuth ikke hadde med. Mens Kosuths stive borgerlige sitteredskap lettere dannet en allianse med fornuften demonstrerer saccosekkens formbarhet en fleksibilitet som ikke knyttes til noen bestemt estetisk preferanse eller oppgave men er et uttrykk for komfort. Med saccoformen gjeninnsettes ikke bare behaget i den konseptuelle ikonografiens stive historiske trøye, men materialiteten som allerede forelå i den første utgaven, som ble fortrent gjennom stolens designmessige strenghet, blir eksponert i ettertid. Mens vi hos Kosuth holdt begjæret på trygg avstand peker saccosekkens uformelighet mot fraværet av noen endelig form, en radikal formbarhet: den følger din kropps bevegelse, men uten å miste sin funksjon.

Verket er forøvrig en fotnote til Kvams essay *Kunsten etter outsourcingen* fra boken *emokonseptualisme*.

Kjetil Rød

Kjetil Rød *Uten tittel* (2009/2010)

Røeds tekstarbeid står i repetisjonens tegn. To håndskrevne sitater er tagget på glassveggen som skiller UKS's foaje fra det sosiale rommet og det øvrige gallerområdet: et fra Søren Kierkegaards *Gjentagelsen* og et annet av Slavoj Žižeks fra *How to read Lacan*. Der Borgans verk peker mot det romantisk kunstnersubjektet gjennom apropiasjonen danner Rød en scene for den performative kritikkens subjekt mellom sitat og readymade. Glassveggen to tekstutsnitt krever imidlertid to forskjellige betraktningsposisjoner. Det første blir leselig fra utsiden og inn, det andre er motsatt plassert, og må leses fra innsiden og ut. Tekstene er skrevet på en gjennomskuelig glassflate men er likevel, fra stedet der man leser, markører for forskjellige steder i rommet og divergerende blikkretninger.

Goethes tidligste dikt var reproduksjoner av hans egen håndskrift. Kalligrafien - de personlig utformede ordene - var en forlengelse av diktet. Det fortelles at mange kvinner fant Goethes diktpassasjer erotiske, ikke så mye i form av selve språket, men gjennom den kalligrafiske totalsituasjon som oppstod i friksjonen mellom papir og penn, skriftbildets forlengelse av håndens gestiske signatur. I dagens tekststandardiserte fonter, de strømlinjeformede språkteknologier, forsvinner dette aspektet. Det er her, gjennom tekstene, kritikeren Røed overskrider sitt vanlige gebet og blir kunstner: ikke gjennom appropriasjonen av Kierkegaards og Žižeks tekst i seg selv, men i overgangen fra kritikkens tastaturbaserte språkssystem og syntaksvaner til kunstens like vanlige, men tilsynelatende ekspressive og individualiserende, taggeromantikk. For i academia eller i kritikken heter appropriasjon "sitat" - de er kunnskapsproduksjonens byggesteiner og ordinært – mens i kunstrommet er sitatet en appropriasjon med røtter i Duchamp og er ekstraordinært.

Røeds *dirty* håndskrift minner om notatblokkens kruseduller eller den veggbaserte graffitien og avsetter en historisk patina, en tekstens hendøende oppskrivningssystem, som nå hører til andre steder enn i boka eller macbookens LCD-skjerm: håndskriftens siste tilholdssted er i byen på gateplan, på bussetene, de finnes skrevet i sort tusj på trikken og de offentlige toalettene tagger – der ser vi siste rest av Goethes trollbindene håndskrift. Ellers i offentligheten ser vi teksten satt i designede fonter med standardisert personlighet.

Navnet på Røeds verk, uten en tittel, danner en ironisk parallell til Kvams *Everyone's One and Three Chairs*. Sitatetene skrevet på glassdøren skaper, med Røeds verktittel i bakhodet, en tekstuell ekvivalent til Magrittes *Ceci n'est pas une pipe*. Kierkegaard og Žižeks tekstbrokker er løsrevne, dekontekstualiserte, og fristilt fra å være et dramaturgisk moment i et lengre argument. Skrevet på veggen er de integrert i rommet og selv gjort til et punkt for undersøkelse eller kritikk, et singulært verk. Dermed er de heller ikke del av noe nedskrevet og lagret resonnement slik essayet *Kritikk & gestikk* i boken *Emokonseptualisme* demonstrerer (hvor sitatetene også forekommer). Kierkegaard og Žižek er bokstavelig talt i gallerirommet uten tittel.

Kjetil Røed & Thomas Kvam