



Kunstnardrivne visningsrom

Årestadar for ny kunst

Jorunn Veiteberg



Jorunn Veiteberg (f. 1955) er dr.philos. i kunsthistorie frå Universitetet i Bergen. Ho har arbeidd med samtidskunst både som utstillingsleiar, redaktør og som frilans skribent og kurator. Veiteberg har vore professor II ved Kunsthøgskolen i Oslo og Kunst- og designhøgskolen i Bergen, og sidan 2013 har ho vore gjesteprofessor ved HDK Göteborgs Universitet. Frå 2008 til 2012 leia ho forskingsprosjektet «Kunstnarisk verdiskaping. Eit prosjekt om søppel og readymades, kunst og keramikk». Ho har vore leiar av forskings- og utviklingsutvalet i Norsk kulturråd sidan 2014, og medlem av Norsk kulturråd sidan 2016. Veiteberg har skrive ei rekkje bøker og artiklar om bildeanalyse, videokunst, massekultur, kunsthistoriske emne og om dagens kunsthåndverk. Av nyare relevante publikasjonar kan nemnast: «'Å lage bilder om seg sjølv'. Om kjønn og kjensler i Sidsel Paaske sin kunst», i *Like før – Sidsel Paaske (1937–1980)*, og «The art of appropriation», i *Contemporary Clay and Museum Culture*, red. Christie Brown, Julian Stair og Clare Twomey, begge i 2016.

Kunstnardrivne visningsrom

JORUNN VEITEBERG

Kunstnardrivne visningsrom

Årestadar for ny kunst



KULTURRÅDET
Arts Council
Norway

Copyright © 2017 by Norsk kulturråd / Arts Council Norway
All rights reserved
Utgjeven av Kulturrådet i kommisjon hos Fagbokforlaget

ISBN: 978-82-7081-182-3

Grafisk produksjon: John Grieg, Bergen
Bilteredaktør: Inger Johanne Lyngø
Omslagsdesign ved forlaget
Framsdebilde: 1857 Foto: © 1857
Foto av Jorunn Veiteberg: Ilja Hendel

Sideombrekking: Laboremus Oslo AS

Spørsmål om denne boka kan rettast til:
Fagbokforlaget
Kanalveien 51
5068 Bergen
Tlf.: 55 38 88 00
E-post: fagbokforlaget@fagbokforlaget.no
www.fagbokforlaget.no

For meir informasjon om Kulturrådet og Kulturrådets utgjevingar:
www.kulturradet.no

Kulturrådet
Postboks 8052 Dep
0031 Oslo
Tlf.: +47 21 04 58 00
E-post: post@kulturrad.no

Kulturrådets FoU-utval har det redaksjonelle ansvaret for Kulturrådets bokserie.
Alle manuskript i bokserien blir vurdert av eksterne fagfeller.

Kulturrådets utgjevingar omfattar forskings- og utgreiingsarbeid med relevans for Kulturrådet, for norsk kulturliv og for forskarar på kulturfeltet. Vurderingar og konklusjonar som kjem til uttrykk i utgjevingane er uttrykk for den enkelte forfattarens syn.

Alle sitat er attgjevne med original skrivemåte.

Redaktør: Marianne Berger Marjanovic

Penger er ikke alt! Men det er nøkkelen til resten.

Cora Sandel

Innhold

9	INNLEIING	61	Opningsutstillinga
10	Kunstnarstyrt og kunstnardrive	62	Profil og program
11	Sjølvgorganisering	68	Drift
15	Ei evaluering	70	Samarbeid
15	Materiale og kjelder	74	Økonomi
16	Teoretiske perspektiv	76	ENTRÉE
17	Metodiske val	78	Lokale
		79	Namn og logo
19	SAMTID OG SAMTIDS-KUNST	80	Opningsutstillinga
		82	Profil og program
20	Ubestemmeleg og vag	88	Drift
21	Årestadar for ny kunst	92	Samarbeid
23	Det norske kunstfeltet	96	Økonomi
27	PRØVEORDNINGA	99	DORTMUND BODEGA
28	Initiativet til UKS	100	Lokale
31	Profesjonalisering	102	Namn og logo
32	Utlysing og søknader	102	Opningsutstillinga
		104	Profil og program
35	KURANT	115	Drift
35	Lokale	117	Samarbeid
37	Namn og logo	118	Økonomi
37	Opninga		
38	Profil og program	120	1857
44	Drift	121	Lokale
52	Samarbeid	123	Namn og logo
55	Økonomi	124	Opningsutstillinga
		127	Profil og program
59	SMALL PROJECTS	136	Drift
60	Lokale	137	Samarbeid
61	Namn og logo	142	Økonomi

143	SMAÅ, MEN VIKTIGE	183	SAMANDRAG
146	Eit ikkje-kommersielt alternativ	185	LITTERATUR
148	Utstillingsproduksjon og programmering	189	APPENDIKS
153	Kunstnarkuratoren	193	BILDELISTE
156	Eit supplement til det etablerte		
160	Internasjonalisering		
163	Testgrunn		
164	VURDERING AV ORDNINGA		
165	Honorar og løn		
166	Pengar er ikkje alt		
170	Støtte eller sal		
171	Meir profesjonelle?		
175	Publikum og formidling		
177	Kulturrådet si rolle		
180	Eit velfungerande maskineri		

Innleiing

I juni 2011 sende Unge Kunstneres Samfund (UKS) i Oslo ut ein invitasjon på e-post til tusenvis av kunstnarar, kritikarar og kuratorar over heile verda. Invitasjonen galdt prosjektet *No Gods, No Parents*, og UKS bad om å få tilsendt faksimilar av dokument knytt til autonom kunstnarleg praksis: invitasjonar, manifest, forslag, lister, søknader, korrespondanse, offentlege dokument og kva det no måtte vera. Responsen var overveldande, går det fram av eit intervju med initiativtakaren, Linus Elmes.¹ Ved å samla alt dette «para-tekstuelle materialet» i ei bok, håpa han kunna medverka til «en bedre forståelse og riktigere lesning av selv-organisert og kunstnerstyrt praksis». Naturleg nok spør intervjuaren, Jonas Ekeberg: «Hva er egentlig definisjonen på en 'selv-organisert og kunstner-drevet kunstscene'?» Til det svarar Elmes:

Jeg er vel ikke egentlig så interessert i selve definisjonen. Det er mer interessant å forstå hvorfor noe har hendt, hva som skjer og hva som kanskje kommer til å skje, uten at man av den grunn trenger å anlegge en kronologi eller kategorisere fenomenet på en bestemt måte.²

Definisjonar avgrensar og låser fast, og dei kunstnarinitierte hendingane og institusjonane lar seg sjeldan halda fast i ei bestemt form. Men om vi ikkje har som mål å koma fram til eviggyldige definisjonar, kan vi samla saman nokre av dei karakteristikkane som finst. På det viset kan vi få tak i nokre kjernepunkt for den typen kunstarenaer som denne boka handlar om: den kunstnardrivne visningstaden.

1 Jonas Ekeberg: «Overveldende respons på arkivprosjekt,» *Kunstkritikk* 31.08.2011. <http://www.kunstkritikk.dk/nyheter/overveldende-respons-pa-arkivprosjekt/?d=dk>. Lest 03.01.2016.

2 Ibid.

Kunstnarstyrt og kunstnardrive

Eit trekk Elmes sjølv har framheva er «temporalitet». I det før nemnde intervjuet hevdar han at «temporalitet er et av de karaktertrekkene man først legger merke til».³ Med det meiner han at kunstnar drivne og sjølvorganiserte tiltak berre eksisterer i ein avgrensa tidsperiode. Som døme trekkjer han fram Marcel Broodthaers sitt prosjekt frå 1968, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, som han skapte innanfor rammene av sin eigen heim. Det same galdt for Anna Daniell og Sverre Strandberg sitt galleri Planka i Oslo (2008–2010). Dei hadde ein hylle-planke i taket mellom kjøkkenet og stova som kunstnarar blei inviterte til å bruka. Ersta Konsthall, som Elmes sjølv dreiv i ein smal korridor mellom baren og toalettet på kroa El Mundo i Stockholm (2006–2007), føyer seg inn i det same mønsteret. Alle desse oppstod «for å fylle et tomrom eller som en kritikk av en situasjon». Likevel eksisterte dei berre ei kort tid: «De var meningsfulle en stund og så forsvant de.»⁴

Boka *No Gods, No Parents* inneheld først og fremst instruksar frå kunstnarar til konseptuelle verk, eller deira brev til og frå kollegaer eller institusjonar. Men ei skildring av kva eit kunstnar drive visningsrom er, finst også:

Artist-run spaces fit all kind of models. They are testing grounds and springboards to the commercial art world, intimate gatherings in apartments, and places for reading groups and shared meals. They are little pockets of activity that serve particular audiences at particular times, filling gaps and holes for all that the art-world fails to provide. Sometimes they are meant to be temporary, and other times they can grow to become professionalized institutions that a later generation of artists define themselves against.⁵

Dette er den mest dekkande og samstundes kortfatta oppsummering eg hittil har funne av kva eit kunstnar drive visningsrom er eller kan vera, og kva funksjon det fyller i kunstverda.

Sett i et kunsthistorisk perspektiv er ikke kunstnerdrivne arenaer eit nytt fenomen. Eg starta sjølv mi eiga karriere tidleg på 1980-talet som utstillingssekretær i Galleri 1, det første kunstnarstyrte galleriet i Bergen. Det blei oppretta i 1969 av ei gruppe kunstnarar som hadde atelier i den same bygningen på Bryggen. Og det blei oppretta fordi dei mangla ein arena der unge kunstnarar kunne visa meir eksperimenterande kunst. I byrjinga var det utelukkande kunstnarar som også dreiv galleriet, i tydinga stod for den daglege

3 Ibid.

4 Ibid.

5 Institute for Applied Aesthetics: «The Artist-Run Space of the Future», i *No Gods No Parents* 2013. Upaginert.

drifta, men då Galleri 1 blei innlemma i det som i 1976 blei det første kunstnarsenteret i Noreg, Hordaland Kunstnersentrum (i dag Hordaland Kunstsenter), begynte dei å tilsette kunsthistorikarar og andre typar fagfolk til å stå for utstillingar og formidling. Men styret har heile tida bestått av kunstnarar, så institusjonen er framleis *kunstnarstyrt* om enn ikkje *kunstnardriven*. Dette er i dag tilfellet for dei fleste regionale kunstnarsentra, som blei oppretta på 1970- og 80-talet, samt for etablerte institusjonar som Kunstnerforbundet (1910), UKS (1921) og Kunstnernes Hus (1930).

I Noreg blir orda *kunstnarstyrt*, *kunstnardrive* og *sjølvorganisert* ofte nytta om kvarandre. I UKS sin før nemnde invitasjon, og i Kulturrådet si etablering av ei driftstøtteordning i 2010, var det nemninga kunstnarstyrt som blei brukt, medan kunstnardrive hadde vore ei meir korrekt nemning for den typen institusjonar ordninga i praksis omfatta. Eg vil difor nytta omgrepet kunstnardrive om visningsstadar der kunstnarane sjølve står for den daglege drifta.

Sjølv om det har funnest kunstnarstyrte og kunstnardrivne institusjonar i Noreg i hundre år, kan dei i omfang og innhald ikkje samanliknast med dei verksemdene som har gjort seg gjeldande på 1990- og 2000-talet. Det som prega den nye – også kalla alternative – kunstscena på 1990-talet, var nettopp ei stor oppbløming av kunstnardrivne galleri. Ein, to eller fleire kunstnarar gjekk saman om å starta ein visningsstad: Otto Plonk, Galleri G.U.N., Herslebsgate 10, Galleri Struts, Galleri m. Balkong, Temp, Samtidskunstforum og Galleri 21:25 var nokre av desse. Dette skjedde uavhengig av kunstnarorganisasjonane eller dei eksisterande, kunstnarstyrte institusjonane. Dei unge kunstnarane identifiserte seg rett og slett ikkje med måten dei etablerte institusjonen arbeidde på, eller posisjonen dei hadde på kunstfeltet. Ikkje minst dei regionale kunstnarsentera blei oppfatta som tunggrodde og dårleg orienterte, medan dei nye galleria sin styrke var fleksibilitet og dynamikk.⁶ At ein institusjon var kunstnarstyrt var såleis ingen garanti for ein kritisk eller eksperimentell praksis, eller ei open og inkluderande haldning til nye kunstuttrykk.

Sjølvorganisering

For å distansere seg frå den eldre generasjonen sin bruk av omgrepet kunstnarstyrt, og frå førestellingar om å utgjera eit alternativ til ein etablert, hegemonisk orden, blei *sjølvorganisert* den nye termen på 1990-talet. «Self-organisation is a mode of practice» og del av ein «pluralistic discourse», hevdar kunsthistorikaren Maibritt Borgen.⁷ Ho ønskjer å avgrensa omgrepet til

6 Aslaksen 2004, s. 62.

7 Maibritt Borgen: «The Inner and Outer Form of Self-Organisation», i Hebert og Karlsen 2013, s. 38.

nettopp den typen kollektiv praksis som har manifestert seg frå 1990-talet og til i dag, og ho held fram: «I would claim self-organisation describes practices in which two or more individuals decide to work collectively in a temporary and flexible structure.»⁸ Å driva eit visningsrom, særleg der dette er basert på eit sterkt kunstnarleg konsept, eller flat struktur, passar fint inn i denne definisjonen.

Med åra kan det synast som om omgrepet sjølvorganisert er blitt meir politisert. Rundt 2000 blei sjølvorganisering forbunde med nye måtar å tenkja politisk motstand på. I staden for å arbeida på nasjonalt nivå og gjennom etablerte politiske parti, blei det organisert protestar som spreidde seg frå land til land med klar anti-kapitalistisk profil og med fokus på globale problem. Attac-rørsla er eit døme, og seinare har Occupy-rørsla vore sterkt nærverande ved fleire store kunstmønstringar. På den 7. Berlin-biennalen i 2012 var Occupy-aktivistar jamvel inviterte til å slå leir inne i utstillingshallen. Den danske kunstnargruppa SUPERFLEX er sentral i denne samanhengen, og rundt 2003 stod dei bak eit eige prosjekt som handla om sjølvorganisering og det dei kalla mot-økonomiske strategiar. I deira tolking inneber sjølvorganisering:

[A] community organising itself independently of existing state or corporate structures, and often, but not necessarily, in opposition to them. One characteristic of this kind of organisation is that any decisions are made by the group as a whole. There is no hierarchy, and any organisational structure is open and representative, existing only to implement community decisions.⁹

Den aukande interessa for sjølvorganisering i kunstnarleg samanheng, kan ha med denne koblinga mellom kunst og politikk å gjera. I alle fall er det politiske aspektet nærverande i mykje av litteraturen: *Self-Organisation / Counter-Economic Strategies*, red. av Will Bradley, Mika Hannula, Cristina Ricupero og Superflex (2006); *Institutions by Artists: Volume One*, red. av Jeff Khonsary og Kristina Lee Podesva (2012); *Institution for the Future*, red. av Biljana Ciric, Sally Lai og Alex Hodby (2012); samt *Self-Organised* red. av Stine Hebert og Anne Szefer Karlsen (2013). Denne interessa for sjølvorganisering som fenomen har også fornya interessa for liknande praksisar frå tidlegare tider, som boka *Artist-Run Spaces: Non Profit Collective Organisations in the 1960s & 1970s*, red. av Gabriele Detterer og Maurizio Nannucci (2013). Dei mange titlane viser at interessa for emnet er stor, og pressemeldinga for boka som Hordaland Kunstsenter står som utgivar av, *Self-Orga-*

8 Ibid. s. 40.

9 http://superflex.net/texts/superflex_counter-strike_self-organise. Lest 03.01.2016.

nised, summerer opp kvifor det er slik: «The current economic situation and society's low confidence in its institutions demands that artists become more imaginative in their self-organization.»¹⁰ Likevel opnar dei for at det er anna enn politiske motiv bak sjølvorganiserte verksemdar. Dei støttar Borgen i at pluralismen rår:

If labels such as 'alternative', 'non-profit' and 'artist-run' dominated the self-organized art scene of the late nineties, the separatist position implied by the use of these terms has been moderated during the intervening years. This new anthology of accounts from the frontline [...] providing a fascinating account of the art world as a matrix of positions where the balance of power and productivity constantly shifts. Artists, curators and critics discuss [...] how self-organization today oscillates between the self and the group, self-imposed bureaucratization and flexibility, aestheticization and activism.¹¹

Denne framhevinga av at dei sjølvorganiserte kunstinitiativa ikkje utgjer eit einskapleg felt, er verd å merka seg. Det er ei spenning innebygd i omgrepet sjølvorganisert. Første del av ordet *sjølv* peikar mot det individuelle, uavhengige og frie medan det i *organisert* ligg ei rørsle mot det institusjonelle. Det er ei motsetning som dei fleste kunstnardrivne galleria kjenner seg att i, og som er medverkande til at mange av dei berre eksisterer nokre få år. Grunnane til at dei finn saman, kan, som det vil ha gått fram, vera ulike. Men ved sida av at tidsperspektivet ofte er kort, ser det også ut til å vera ei felles holdning at viss det skal vera meningsfylt å driva kunstnarstyrt, må det vera tale om noko meir enn berre eit visningsrom.

Kva dette «meir» inneber kan Galleri Otto Plonk i Bergen illustrera. I tillegg til utstillingar, arrangerte dei raveparties i galleriet og designa og selde sin eigen kleskolleksjon og arrangerte loppemarknad for unge kunstnarar. Gjennom slike prosjekt ønskte dei både å utvida kunstomgrepet og forståinga av kva eit samtidskunstgalleri kunne vera. Sjølv om galleriet berre eksisterte i åra 1995–1998, sette det varige spor. Ikkje minst meiner dei involverte at samarbeidet dei innleidde med Bergens Kunstforening, blei kimen til det som resulterte i Bergen Kunsthall.¹² Dei har kort og godt fungert som kunstnarleg fortropp slik Solveig Øvstebø oppsummerte i hovudsfagsoppgåva si i kunsthistorie.¹³

10 <http://www.artbook.com/9780949004178.html>. Lest 03.01.2016.

11 Ibid.

12 «Galleri Otto Plonk (1995–98)», *Billedkunst* nr. 2, 2013. <http://www.billedkunstmag.no/node/2618>. Lest 25.10.2016.

13 Øvstebø 2001.

Ei ny bølge med kunstnardrivne galleri oppstod ei tid etter milleniums-skiftet. *Aftenposten* kunne i 2008 melda om tre galleri og ein bokhandel som med prosjekta sine sette ein ny standard for komande, nyeksaminerte kunststudentar. Galuzin, Rekord, Bastard og Torpedo blei skildra som «viktige initiativer som drives med et minimum offentlig pengestøtte og en dugnads-ånd som kunne fått Einar Gerhardsen til å ta til tårene». ¹⁴ Få år seinare var talet på kunstnardrivne galleri mangedobla. I samband med ein artikkel om fenomenet listar bladet *Kunstforum* i 2015 opp følgjande «mer eller mindre kjente» galleri:

Planka, Freddy Knox, No. 9, Willy Wonka Inc., One Night Only, Melk, NoPlace, Tidens Krav, Percival Space, 1857, Premiss, Dortmund Bodega, Tenthaus, Demon's Mouth, Entrée, Diorama, Vestlandske Kunstmisjon, Volt, Podium, Galleri 69, Galleri Blunk, Knipsu, Galleri Annen Etage, Pink Cube, Rake, Kazachenko's Apartment, Tag Team, Small Projects, Kurant, Kunstplass 10, Lynx, The White Tube, Atopia, Prosjektrum Normanns, Grünerløkka Kunsthall, Studio 17 og Holodeck. ¹⁵

Fleira kan leggjast til: By the Way, Trans-Art, TAFKAG (The Artspace Formerly Known As Galuzin), galleri BarbaraHansen, Badet og Kontoret, Oslo prosjektrum, Tingvoll Kunsthall og Rakett. Det var denne eksplosive veksten i kunstnarinitierte verksemder som danna bakgrunnen for at det på Statsbudsjettet for 2010 fanst øyremerka midlar til Kulturrådet til oppretting av ei prøveordning med driftsstøtte ¹⁶ over tre år til kunstnarstyrte visningsstadar i etableringsfasen. Formålet med denne nye støtteordninga var først og fremst å styrka og profesjonalisera dei kunstnarstyrte visningsstadane. Ved å gi driftsmidlar for fleire år ønskte ein å medverka til å gjera det lettare å planlegga og utvikla verksemda.

Fem visningsstadar kom med i ordninga: Kurant Visningsrom og The Small Projects Gallery i Tromsø, Entrée i Bergen og Dortmund Bodega og 1857 i Oslo. I påvente av ei evaluering av ordninga tok fire av dei fem visningsstadane (Entrée, Kurant, 1857 og Small Projects) også imot støtte for to nye år: 2013–2014.

¹⁴ Sitert etter Solbakken 2015, s. 25.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ I Kulturrådet i dag blir *driftsstøtte* brukt om den ordninga som gjeld for dei tidlegare post 74 tiltaka, medan det er oppretta ei ny ordning, *arrangørstøtte*, for kunstnardrivne visningsstadar og kunstfestivalar. I denne teksten viser *driftsstøtte* utelukkande til prøveordninga som blei oppretta i 2010, og eg har valt å halda fast i denne nemninga fordi *driftsstøtte* er ordet som blei brukt i utlysinga samt i mandatet for evalueringa.

Ei evaluering

Etter ein anbodskonkurranse fekk underteikna i juli 2015 oppdraget med å evaluera ordninga.¹⁷ Resultatet er denne boka. Kulturrådet ønskte svar på særleg tre hovudspørsmål:

- Har ordninga fungert etter formålet?
- På kva måtar har ordninga fungert som eit produktivt rammevilkår og ei drivkraft for verksemdene sin kunstfaglege profil og kvalitet?
- Kva relasjonar er etablerte mellom dei kunstnarstyrte visningsstadane og eit større kretsloop av andre kunstinstitusjonar, kunstkritikarar, kuratorar og kunstnarar?

Eit mål med evalueringa er også å få fram auka kunnskap om kva erfaringar visningsstadane har med prøveordninga. Dette krev ein grundig presentasjon av både organisatoriske og kunstnarlege sider ved visningsstadane, og ei undersøking av deira verknad i kunstfeltet. Dette er også i tråd med mandatet. Som det heiter i Kulturrådet sin kravspesifikasjon:

Evalueringens formål og hensikt er dermed å undersøke de fem valgte visningsstedenes organisering, utstillingsprogrammering og resultater og belyse stedenes betydning og rolle i et utvidet kunstfelt.

Materiale og kjelder

Eg har gått gjennom det som finst av skriftleg materiale i form av søknader, rapportar og tilsegnsbrev i Kulturrådet sitt arkiv, samt utstillingskatalogar, heimesider, kunstkritikkar og avis- og tidsskriftomtalar. Kunstverk og utstillingar utgjer også eit viktig materiale. Eg har i tillegg intervjuar relevante informantar frå visningsstadane: ei(n) eller fleire av stiftarane og daglege leiarar, samt nokre av utstillarane. I Kulturrådet har eg intervjuar tre i fagadministrasjonen for visuell kunst som har forvalta ordninga.

Tre viktige observasjonar vil eg i denne samanhengen framheva:

- Utan fotodokumentasjonen som alle visningsstadane har arkivert på Internett, enten på eigne heimesider eller på Facebook, Flickr og ulike informasjonsportalar, ville mange av utstillingane og aktivitetane vore umogeleg å danna seg eit bilde av.

17 På det tidspunktet var eg ikkje blitt utpeikt til medlem av Kulturrådet, det skjedde først 18. desember 2015, men eg har vore leiar av Forsknings- og utviklingsutvalet i Norsk kulturråd sidan 2013.

- Medan visningsstadane sine eigne pressemeldingar og utstillingstekstar ofte kan vera (villa) kryptiske eller knappe, har dei viktigaste kjeldene til innsikt i verksemdene sin profil og kunstnarlege kvalitet vore kritikane som blei skrivne medan utstillingane fann stad. Opne og lett tilgjengelege kjelder som arkiva til nettstadane *kunstkritikk.no*, *billedkunstmag.no* og *kunstforum.as* har vist seg å vera særleg verdifulle.
- Den skriftlege og visuelle dokumentasjonen er særleg viktig der dei levande kjeldene har vist seg vanskelege å få tak i. Kunstnarane som har vore sentrale i drifta, har kanskje flytta utanlands, eller tykkjer kanskje det er uaktuelt å sjå seg tilbake. Trass i at det ikkje har lukkast å få intervju med eit par nøkkelpersonar, har historia likevel late seg skriva på grunnlag av annan dokumentasjon.

Teoretiske perspektiv

Mitt teoretiske utgangspunkt som kunsthistorikar er det som på 1980-talet i Storbritannia blei døypt «The New Art History».¹⁸ Det inneber ei tverrfagleg orientering, og særleg feministisk teori og kulturstudiar har utgjort ein sentral del av grunnlaget for denne tradisjonen. Noko av det som skil dagens kulturstudiar frå andre historiske studiar, er det same som skil den nye kunsthistoria frå den gamle: ei insistering på at det er samanheng mellom det personlege, politiske og akademiske. Dette er også kjerneverdier i mykje feministisk teori, og i min eigen praksis som forskar og forfattar. Medan konvensjonell kunsthistorie er mest opptatt av «høgkultur», byggjer kulturstudiane på ei meir antropologisk tilnærming til kva kultur er. Det handlar om korleis folk flest produserer mening og verdier gjennom sosial samhandling i kvardagen, og det handlar følgjeleg om kulturytringar som oppstår «nedanfrå». I tråd med eit slikt syn har eg i møtet med dei fem visningsstadane først og fremst vore opptatt av å finna ut kva dei sjølve har vore opptatt av og funne verdifullt.

Kritikken frå feministiske kunsthistorikarar, som Linda Nochlin og Griselda Pollock, har særleg retta seg mot dei rådande definisjonane av kva som utgjer «stor» og «god» kunst eller «meisterverk».¹⁹ Dyrkinga av den geniale (kvite, vestlege, mannlege) kunstnaren har lagt grunnen for ein kanon som er blitt karakterisert som både «virulent» og «virilent».²⁰ Med kanontenkinga følgjer det nemleg alltid eit skarpt skilje mellom dei som er utvalde, og dei som er utstøytte. Ved å løfta fram hittil oversette kunstnarskap og nedvurderte kunstsjangrar, og ved å skriva om kunst ut frå andre omgrep og perspektiv,

18 Rees og Borzello 1986.

19 Nochlin 2002, Reilly 2015a, Pollock 1999.

20 Salomon 1998, s. 344.

har feministar brøyta veg for ein grunnleggjande kritikk av det å operera med ein kanon i det heile. *Ein* kanon er her stikkordet. Kvar gong vi løftar fram ein kunstnar i tale og skrift, bidrar vi sjølv sagt til å kanonisera denne kunstnaren. Vurderingar høyrer med til kunsthistoria som fag, men det handlar samstundes om å ha blick for at utveljing ikkje skjer frå ein nøytral posisjon. Verdiane som ligg til grunn, kan alltid diskutera.

I samtidskunsten rår eit stort mangfald, og det er mest i den kommersielle delen av kunstmarknaden at ein framleis er opptatt av «stor» kunst for å sikra sammlarane si investering. I kunstlivet elles kan det vera andre kvalitetar som tel vel så mykje, noko eg vil ta opp seinare. I eit intervju i *ARTnews* i 2015 kunne Linda Nochlin difor slå fast: «I think the whole idea of ‘greatness’ is out of date, as far as contemporary art is concerned, and rightly so. And so are single standards.»²¹ Eg deler dette synet, og det er med innsikter frå denne typen tenking eg har sett på dei kunstnarlege aktivitetane som har funne stad på dei kunstnarstyrte visningsstadane.

Det kan finnast fleire svar på kvifor eit fenomen som kunstnardrivne visningsstadar oppstår, og kvifor kunsten som blir vist der, ser ut som den gjer. Forklaringa kan til dømes vera eit overskot på ledige og billege lokale. At ein slik faktor er relevant å undersøka som ein del av konteksten, er også mitt grunnsyn, men ikkje at det er gitt ein gong for alle kva faktorar det er som konstituerer denne konteksten. Det er heller ikkje slik at konteksten produserer kunsten. Kunsten er sjølv produktiv, og kan sjølv utløyse ulike former for sosiale effektar. Trådane som filtrar kunst og kontekst saman, er såleis svært komplekse og i stadig endring. Denne typen tenking ligg også til grunn for korleis eg vurderer visningsstadane som kunstprodusentar, og kva verknad dei har hatt i kunstfeltet.

Metodiske val

Det er mange utfordringar knytt til det å skulle skildra si eiga samtid. Konfrontert med nye historiske fenomen er det ikkje gitt kva tolkingsrammer som eignar seg best. Historikaren i meg ønskjer å ordna og klassifisera. Det er oppgåver som krev overblikk og distanse, noko som er uråd når ein lever midt i det som skal skildrast. I denne samanhengen er eg også meir aktør enn observatør. Aktør fordi eg som professor II på Kunst- og designhøgskolen i Bergen fram til 2014 var hovudrettleiar på studiet «Skapande kuratorpraksis» som har utdanna fleire kuratorar til det frie feltet. Som skribent og undervisar har eg også vore aktiv i diskusjonar om dagens kunst og kunstnarar. Det

21 Reilly 2015b, s. 71.

er difor vanskeleg å trekkja eit skarpt skilje mellom rollane som historikar, kritiker og kurator. Dette behøver ikkje vera eit problem.

Den moderne kunsten si historie har sidan midten av 1800-talet i stor grad blitt skriven samstundes som kunsten har vorte skapt og utstilt, så det er tvilsamt om det i det heile er mogeleg å trekkja ei tydeleg grense mellom historie og kritikk. Det einaste trekket ved kritikarfunksjonen som historikaren bør unngå, er eit snevert forsvar av ei bestemt kunstretning. På 1990-talet fekk kuratorane i stigande grad ein definerande posisjon på kunstscena. Eit resultat av det er ei veksande forståing for kor stor rolle utstillingsmediet spelar i produksjonen av kva kunsten tyder. Det inkluderer både korleis det fysiske rommet ser ut, og korleis kunsten blir vist. Å tydeleggjera den kuratoriske tenkinga og praksisen til visningsstadane har difor stått sentralt i undersøkinga.

Som kunsthistorikar har eg alltid gått inn for metodepluralisme. Ulike emne reiser ulike spørsmål, og krev difor ulike forskingsstrategiar. Mange av spørsmåla som blir tatt opp i denne evalueringa, var allereie formulerte i mandatet, og dei opnar i seg sjølv for svært ulike svar. Eg har difor lånt frå både sosiologi, etnografi og kunsthistorie når det gjeld metodiske tilnærmingar. Ikkje minst i skildringane av dei fem visningsstadane har eg lagt opp til ei deskriptiv og detaljert skildring i tråd med kulturanalytisk tradisjon.²²

Alle stadane er undersøkt etter same mal. Det startar med lokalisering og skildring av bygning, interiør, namn og logo. Eg har valt desse aspekta i ei tru på at det som tilsynelatande kan verka ubetydeleg, og som kanskje oppstod tilfeldig, vil visa seg å vera meningsberande. I så fall utgjer dette ein visuell kommunikasjon som publikum blir dregne inn i allereie før dei har møtt kunsten, og før noko er blitt fortalt.

Andre spørsmål opnar for institusjonelle og kunstsosiologiske perspektiv. Her har eg sett nærare på visningsstadane sine posisjonar ut frå teoriar om ulike kretsløp og maktkampar på kunstfeltet. Samstundes har eg kombinert denne typen perspektiv med ei kunsthistorisk tilnærming til utstillingar og kunstverk, for slik å få fram den kunstnarlege særarten til kvar einskild visningsstad. Fire av dei fem visningsstadane eksisterer framleis, seks år etter at støtteordninga blei innført. Sjølv om utviklinga deira blir følgt opp heilt til 2016, er hovudvekta lagt på dei tre første driftsåra som forsøksordninga i si tid galdt.

22 Ehn og Löfgren 2001.

Samtid og samtidskunst

Det er kome to kunsthistoriske oversiktsverk om norsk kunst på 1990-talet og fram til i dag: Øystein Ustvedt: *Ny norsk kunst etter 1990* (2011) og Gunnar Danbolt: *Frå modernisme til det kontemporære – tendensar i norsk samtidskunst etter 1990* (2014), samt ei bok med nordisk fokus: *Nordic Contemporary. Art from Denmark, Finland, Iceland, Norway, Sweden*, redigert av Hossein Amirsadeghi (2015). «Samtid» eller «kontemporær» (eg brukar desse omgrepa om kvarandre) er nøkkelordet i denne samanhengen. Kva er egentleg «samtidskunst»? Nokre brukar det som ei epokenemning for kunsten i etterkrigstida. Museet for samtidskunst i Oslo byggjer på ei slik forståing. Gjennom det dei vel ut og samlar, historiserer og hierarkiserer dei kva samtidskunsten frå denne perioden er. Danbolt distanserer seg frå ein slik bruk. Det kontemporære «er ikkje ei nemning på ein epoke, fordi det er for tidleg å sette namn på ein eventuell epoke vi er midt inne i». ²³ I staden brukar han det kontemporære som ei nemning for nokre nye straumdrag i kunsten. Til dei karakteristiske trekka høyrer følgjande:

- «Ismene» si tid er over. Kunsten er blitt så mangefasettert at den ikkje lar seg redusera til ei framskridande historie.
- Mangfaldet rår, og hierarkiet mellom medium, sjangrar og material er oppløyst.
- Motsetningar, paradoks og ambivalens er ikkje berre tolerert, men oppmuntra.
- Kunstverda er blitt utvida geografisk, og informasjonsflyten er med internettet blitt global.
- Å kuratera kan vera del av ein kunstnarleg praksis, slik det å driva galleri kan vera eit kunstprosjekt.
- Kunstobjektet er ofte underordna det å skapa sosiale situasjonar med eit deltakarorientert perspektiv: eit måltid, ein fest.

²³ Danbolt 2014, s. 17.

- Kunstomgrepet er blitt utvida. Kunsten kan like gjerne vera ei handling eller ei ytring som ein gjenstand.
- Kva kunst *gjer*, er viktigare enn kva kunst *er*.

Ubestemmeleg og vag

Det kontemporære betyr såleis for Danbolt noko anna og meir enn den kunsten som blir laga no. Alle som er fortrulege med samtidskunsten, vil kunna kjenna igjen desse trekka. Likevel er det problematisk å peika dei ut som det som karakteriserer samtidskunsten generelt, for med det bidrar vi nettopp til å definera ei tid og med det skapa ein epoke. Det kan synast som om Danbolt sjølv er klar over denne motsetninga, for samstundes som han krinsar inn bestemte tendensar, framhevar han at dei ikkje må gjerast til dogme:

For det kontemporære kjenner ingen manifest og er ikkje, som modernismen, opptatt av framtida, men av den tida som er akkurat her og no. Den er prega av noko ubestemt, av nøling, utsetting – og refleksjon. Den veit nemleg ikkje kvar den skal gå, og nettopp derfor bevegar den seg av garde i så mange retningar, slik ein gjer når ein vandrar utan å ha eit bestemt mål for auget.²⁴

«Prega av noko ubestemt» er kanskje den beste karakteristikken vi kan koma fram til når det gjeld samtidskunsten. Det er eit poeng også antropologen Odd Are Berkaak framhevar i ein artikkel om det å forska i samtidskultur.²⁵ Med utgangspunkt i sosiologen Zygmunt Bauman sine nyanseringar av det som er annleis, skil Berkaak og medforfattaren hans, Even Ruud, mellom «det ubestemmelige» og «det-ennå-ubestemte». Begge omgrepa er meningsfulle i møtet med samtidskunsten. «Det ubestemmelige» dekkjer det hybride, det som unndreg seg klassifikasjon, og som er korkje-eller eller både-og. «Det-ennå-ubestemte» kan brukast om fenomen som korkje er utanfor eller mellom etablert klassifikasjon, men tvert imot er på veg inn i ein slik prosess. Det er ikkje minst denne forma for annleisheit som pregar samtidskulturen. Det handlar om at samtida ikkje er avslutta, men – med Berkaak og Ruud si formulering – er ei «påbegynt virkelighet».²⁶ Oppgåva er då å setja ord på dei

24 Ibid., s. 70.

25 Berkaak: «Samtidskultur som påbegynt virkelighet: noen betraktninger om tolkingsstrategi», i Berkaak og Ruud 1992, s. 19–46.

26 Ibid.

nye fenomena medan dei framleis er i utvikling, men med alle dei vanskar dette inneber.

Det er fleire grunnar til at samtida er prega av stor uvisse. Globaliseringsprosessen grip inn i både oppfatninga og handteringa av det som er annleis, og forstyrrar tradisjonelle klassifiseringssystem. Berkaak og Ruud peikar også på endringstakta i det moderne konsumsamfunnet som ei viktig årsak til at kulturen er så sterkt prega av «det-ennå-ubestemte»:

Når endringstakten er så høy at volumet og omfanget av «det-ennå-ubestemte» opptar en så stor del av vår erfaringsverden, vil denne verden framstå som ubestemmelig for den enkelte. Tvil og usikkerhet brer seg.²⁷

Både blant samfunnsvitarar og kunstteoretikarar er det ubestemte såleis ein karakteristikk som blir brukt om både samtidskulturen og kunsten. Filosofen Stian Grøgaard har vore inne på liknande tankar, men knyter det til omgrepet *vag*. I motsetning til modernismen som blei forbunde med mediespesifikke disiplinar, som maleri og skulptur, er samtidskunsten lokalisert i *mellomrommet* mellom teknologibestemte medium, hevdar han.²⁸ Dermed blir det også vanskeleg å forstå den visuelle kunsten som ein disiplin. I staden introduserer Grøgaard ideen om kunsten som *vag*. Etymologisk er det vage noko som er i rørsle, og slik er det med kunstobjektet i dag.

Årestadar for ny kunst

Dei Danbolt trekkjer fram som førande i å undersøka den vage og ubestemmelige samtidskunsten i Noreg, var nokre ikkje-kommersielle visningsstadar som blei starta av nyutdanna kunstnarar i 1990-åra: Herslebsgt. 10 og Galleri Struts i Oslo, og Galleri Otto Plonk i Bergen. Eg har tidlegare vore inne på at desse galleria varte berre nokre få år, men aktivitetane deira førte til ei revitalisering av norsk kunst. Dei forma det som i ettertid er blitt kalla «den nye kunstscena», og som var prega av «høg aktivitet, opposisjon til dei etablerte institusjonane og ein tett kontakt med nye kunstneriske straumdrag på den internasjonale kunstscena».²⁹ Til dei nye straumdraga hørde som nemnt dette å sjå på galleridrift og kuratering som ein kunstnarleg praksis. Særleg Otto Plonk blei drive på dette viset, og i tillegg til å eksperimentera med utstillingsformatet blei dei ein arena for mange ulike slags hendingar. Dette var mogeleg fordi den relasjonelle estetikken, som var så i vinden på 1990-talet, la meir vekt på dei sosiale dimen-

²⁷ Ibid., s. 11.

²⁸ Grøgaard 2001, s. 7.

²⁹ Øvstebø 2001, s. 2.

sjonane som kunst kan romma, enn på å produsera verk.³⁰ Det interessante var kva kunsten kunne føra til av handlingar. Dette er ein tankegang som har opptatt kunstnarar sidan den tidlege avantgarden, og som ikkje minst handlar om korleis skapa større samanheng mellom kunst og liv, og unngå at kunsten berre blir eit investeringsobjekt. Eller «rosemåla obligasjonar», som ein kunstnar med ein malande metafor ein gong omtalte den kommersielle kunsten.³¹

Å berga kunsten frå kommersialisering kan skje ved å insistera på kunsten sine ikkje-materielle kvalitetar, og ved å laga kunst som er vanskeleg å selja. Kunstnarlege strategiar som fyller dette siste kriteriet, er tidsbasert, stadsspesifikk, handlingsbasert og/eller konseptuell kunst. Installasjonar svarar på fleire av desse karakteristikkane, og Ustvedt trekkjer fram installasjonskunst som ein av hovudtendensane i si bok: «Fra å være et mer marginalt og unntaksvis fenomen i samtidskunsten blir omfattende installasjoner nå et av tidens fremste.»³² Det har sett spor i korleis utstillingar blir tenkt og gjennomført. Det har blitt meir vanleg å invitera kunstnarane til å koma og laga eit verk på staden, gjerne av tidsavgrensa karakter, og i tillegg «har installasjonskunsten ført med seg en større oppmerksomhet om situasjonen og sammenhengen, om hvordan kunstverket inngår i dialog med omgivelsene og andre kunstverk».³³ Ustvedt slår også fast at installasjonskunsten ofte er svært arbeidsintensiv og situasjonskrevjande. Den lar seg ikkje så lett omsetja, og krev spesielle rammevilkår:

Brorparten av denne typen arbeider har derfor blitt realisert på kunstnerdrevne, «alternative» gallerier, på ikke-kommersielle visningssteder, eller på initiativ fra biennaler, evenementer og kunstmuseer.³⁴

Dette er ei oppsiktsvekkjande opplysning. Er det verkeleg slik at dei minste og fattigaste visningsstadane er dei som står bak dei mest krevjande produksjonane?

Både Danbolt og Ustvedt løftar såleis fram dei kunstnardrivne stadane som viktige aktørar på kunstfeltet, og framhevar dei som årestadar for visning og produksjon av ny og vesentleg kunst. Men likevel blir dei same galleria merkeleg usynlege i begge bøkene. Illustrasjonane i Ustvedts kapittel om installasjonar («Ut i rommet») er alle henta frå dei mest etablerte institusjonane i Noreg, som Nasjonalmuseet, Astrup Fearnley og Bergen Kunsthall. Heller ikkje i resten av boka finst det foto frå eller av desse visningsstadane.

30 Bourriaud 2007.

31 «Lesetekster for enhver. Fra en samtale mellom Per Kleiva, Jan Radlgruber og Willi Storn», Brun mfl. 1969, s. 13.

32 Ustvedt 2011, s. 87.

33 Ibid., s. 101.

34 Ibid., s. 100.

Bildematerialet i Danbolt si bok spenner vidare geografisk. Den store vektan han legg på relasjonell estetikk, fører til meir fokus på prosjekt utanfor etablerte institusjonar (les: utandørs). Likeins gjer det postkoloniale perspektivet hans at både samiske, kvinnelege og skeive kunstnarar er godt representerte. Men heller ikkje i hans oversiktsverk er det foto frå utstillingar i dei kunstnarstyrte visningsstadane, med unnatak av eitt frå UKS og fem frå Otto Plonk. Spørsmålet som melder seg er: Korleis er det mogeleg på éi og same tid å anerkjenne dei kunstnardrivne visningsstadane som årestadar for dei viktigaste kunsttendensane i samtida og samstundes anonymisera (og med det marginalisera) dei gjennom manglande konkretisering i form av eksempel på utstillingar og kunstverk dei har vist? Kanskje kunstsosiologane kan gi eit svar?

Det norske kunstfeltet

I boka *Det norske kunstfeltet* (2012) drøftar sosiologane Dag Solhjell og Jon Øien kva dei meiner gir kunstnarleg anerkjenning i Noreg basert på materiale frå perioden 2003–2009. Kunstnardrivne galleri har fått eit eige avsnitt. Dei framhevar at denne typen visningsstadar er av svært ulik karakter, men legg til: «De fleste er kollektivt drevet av unge kunstnere i etableringsfasen, små og lite utstillingsaktig utseende lokaler, prekær finansiering og få års levetid.»³⁵ På 2000-talet har det kanskje vore 20–25 slike galleri i Oslo, slår dei litt lausleg fast. Det er også eit fenomen som har spreidd seg. Frå å vera noko som fanst i Oslo og Bergen, har det på 2000-talet dukka opp kunstnardrivne visningsstadar i Stavanger og Tromsø. Det interessante i denne samanhengen er den tvitydige posisjonen Solhjell og Øien tillegg denne typen visningsstadar når det gjeld status. Inspirert av Pierre Bourdieu sin teori om kulturelle felt utvikla Solhjell allereie på 1990-talet ein kretslaupsmodell for det norske kunstfeltet, som han skildrar gjennom tre delfelt: det eksklusive kretslaupet, det inklusive kretslaupet og det kommersielle kretslaupet.³⁶ Desse er å forstå som idealtypiske storleikar. Dei finst ikkje i reindyrka form i røynda, men står for innsikter og realitetar som vi kan kjenna igjen i kampen om makt og status på kunstfeltet.

- Det eksklusive kretslaupet blir av samfunnet oppfatta som det hegemoniske. Det er det som har størst legitimitet. Det er der kriteria for kunstnarleg kvalitet blir bestemt, den kunstnarlege utviklinga skjer og kunstnarleg anerkjenning kan bli oppnådd. Porten er trong; mange vil inn, men få blir inkludert.

³⁵ Solhjell og Øien 2012, s. 144.

³⁶ Solhjell 1995.

- Det inklusive kretslaupet har ein vid port. Her er kunstnarleg deltaking og aktivitet viktigare enn høg kunstnarleg kvalitet. «Portvaktene her forvalter politisk kapital, dvs. offentlige bevilgninger vedtatt av politiske organer», men: «De kan ikke gi kunstnerisk anerkjennelse.»³⁷
- Det kommersielle kretslaupet vektlegg kunstens økonomiske verdi og inntening på kunstmarknaden. Det kan gi materiell uttelling, men ikkje kunstnarleg anerkjenning.

Det kommersielle kretslaupet kan vi sjå bort frå i denne samanhengen, men både det eksklusive og det inklusive kretslaupet er relevant i ein diskusjon om kunstnarstyrte visningsstadar. Solhjell og Øien skildrar det eksklusive kretslaupet som ein svært hierarkisk pyramide: «Kretsløpet blir meget hierarkisk, med få på toppen og mange på bunn.»³⁸ Dei kunstnardrivne galleria plasserer dei på botnen i dette spelet. Dei representerer «startposisjonen» for nyutdanna kunstnarar. Dei arbeider med anerkjent kunst, det nye og avantgardistiske, men dei er små, og nettverket er først og fremst kunstnarar på deira eigen alder, og publikummet er gjerne unge menneske. Kunstnarane dei stiller ut, kan karakteriserast som «up and coming», men med sine førebels korte CV-ar kjem dei ikkje med mykje sosial eller symbolsk prestisje. I det inklusive kretslaupet er det viktigare at «alle er med», eller som dei skriv:

Kunstnere velges ikke ut først og fremst på grunn av kunstneriske kvaliteter, men på grunn av deres nasjonalitet, bosted, medlemskap, teknikk, kjønn, alder, karrieretrinn, etnisk bakgrunn eller andre kulturpolitisk aktuelle egenskaper. Først når de utvendige og politiserte utvelgeseskriterier er anvendt, settes det kunstneriske minstekrav, gjerne hentet fra det eksklusive kretsløpet. Kvalitetskriteriet er ikke «best mulig», men «godt nok».³⁹

Å ta regionale eller kjønnsmessige eller liknande «snille» omsyn, som Solhjell og Øien kallar det, er for dei to sosiologane det same som å vera portvakt med «liten anerkjennende evne».⁴⁰ Nokre kunstnarstyrte visningsstadar er meir inkluderande enn ekskluderande, meiner dei, medan andre har gått i retning av posisjonar i det eksklusive kretslaupet. Det har skjedd gjennom at dei til dømes har engasjert eksterne kuratorar, som då fungerer som portvaktarar. Som dei konkluderer: «Det er altså ikke slik at det er

37 Solhjell og Øien 2012, s. 43.

38 Ibid., s. 44.

39 Ibid., s. 51.

40 Ibid., s. 56.

agentenes organisasjons- eller eierform som avgjør hvilket kretsløp de er i. Det er hvordan de i praksis håndhever sitt forhold til kunstfeltets ulike verdier som bestemmer det.»⁴¹

Innanfor dei kunstnarstyrte visningsstadane ser dei ei endring i posisjoneringa i seinare år: «Da den statlige kulturpolitikken på 1970- og 80-tallet begynte å støtte etableringen av et større antall demokratiske og kunstnerstyrte gallerier og utstillinger, ble det inklusive kretsløpet som da vokste frem styrket og profesjonalisert.»⁴² Det er her naturleg å tenkja på dei regionale kunstnarsentera, samt institusjonar som Kunstnerforbundet i Oslo. Dei kunstnardrivne galleria som oppstod på 1990- og 00-talet, skil seg frå desse ved at dei opna for eit nytt posisjonsområde på kunstfeltet:

Det styrket den avantgardistiske posisjonen i det eksklusive kretsløpet, og utfordret ikke minst de kunstnerstyrte gallerienes posisjon. Den utfordringen har de måttet møte med selv å bli mer ekskluderende og orienterte mot de avantgardistiske posisjoner.⁴³

Ut frå denne analysen plasserer kunstnardrivne visningsstadar seg i det inkluderande kretsløpet viss dei er opne for venner og kollegaer, for ikkje å seia fungerer som ein arena for lokale krefter eller arbeider for kjønnsmessig balanse i programmet. Medan dei er innanfor det eksklusive kretsløpet, om enn aller nedst, viss dei er ekskluderande i sin praksis og berre viser den typen kunst som vinn gjenklang høgare opp i dette feltet.

Danbolt målber i si kunsthistorie verdier som snarare lyt kallast inkluderande enn ekskluderande, så ikkje alle vil slutta seg til det verdihierarkiet som kretsløpsteorien inviterer til. I kapittelet «Små men viktige» vil eg også drøfta grundigare dei undersøkte visningsstadane sin posisjon og verknad på kunstfeltet. Men nettopp det at det finst motstridande syn og forklaringar på så vel samtidskunsten som den norske kunstverda, er viktig. Det gjer det tydelegare at det er eit komplekst terreng dei kunstnardrivne visningsstadane manøvrerer i. Det er ikkje eintydig korkje når det gjeld haldningar til organisering eller kunstnarlege praksisar.

Sjølv om Ustvedt framhevar installasjonar som ein hovudtendens i samtidskunsten, inneheld boka hans mange døme på kunstnarar som arbeider innanfor spesifikke medium som foto, maleri og tekstil. Dette er også heilt i tråd med funna antropologen Ellen Aslaksen gjorde i si undersøking av den nye kunstscena på 1990-talet. Ho slo fast «at det unge billedkunstfeltet først

41 Ibid., s. 57.

42 Ibid., s. 62.

43 Ibid.

og fremst er kjennetegnet ved *parallelle miljøer* med ulike kunstneriske ideologier og orienteringer». ⁴⁴ Jonas Ekeberg stadfestar i eit intervju at dette framleis gjeld, og at det har sine positive sider når det gjeld visningsstadar, fordi «each part of the scene has found its different, specialized audience: the contemporary galleries, the late modern galleries, the old-school art historians, the bohemian artists». ⁴⁵ Desse observasjonane kan tyda på at samtidskunstfeltet er prega av aukande fragmentering, og med det fleire mindre og ulike miljø. At summen av dette kan opplevast som sterkt vitaliserande, har fleire vore inne på. Kunsthistorikaren Ina Blom karakteriserer den norske kunstscena i følgjande vendingar i ei bok frå 2015:

Now there is an incredible amount of activity again with artist-run exhibition spaces really active, doing really good work, and lots of new tiny galleries [...]. The larger paradigm shifts that happened in the 1990s are still very much with us. ⁴⁶

Desse overordna perspektiva kan vera nyttige å ha i bakhovudet når vi etter kvart skal presentera dei fem visningsstadane som tok del i prøveordninga. Men først er det naudsynt med ein presentasjon av bakgrunnen for prøveordninga.

44 Aslaksen 2004, s. 32.

45 Jonas Ekeberg intervju i Amirsadeghi 2015, s. 121.

46 Ibid., s. 73.

Prøveordninga

Eit viktig motiv for sjølvorganiserte aktivitetar er blitt klart formulert av kunsthistorikaren Stine Hebert. «[T]he urge to self-organise stems from the struggle to survive», hevdar ho.⁴⁷ Marknaden for sal av kunst har aldri vore stor i Noreg. Ikkje eingong velstandsauken som kom med olja, har endra det. Kuratoren Sabrina van der Ley, som kom til Noreg i 2011 for å ta over stillinga som avdelingsdirektør for samtidskunst på Nasjonalmuseet, meiner i alle fall at det korkje er nok private samlarar eller nok museum til å skapa eit berekraftig grunnlag for kunstnarane til å overleva.⁴⁸ Det er denne mangelen på marknad for den kontemporære kunsten som skil den norske kunstnar-økonomien frå nabolanda. Eit av galleria i Oslo som arbeidde med norske og internasjonale «emerging artists», Galleri Erik Steen, la til dømes ned frå 1. april 2012, etter seks års drift. «Det er generelt vanskelige tider, og særleg for den smalere, yngre samtidskunsten», var grunngjevinga.⁴⁹ Drøyer ein norsk kunstnar om internasjonal karriere, krev det at ein lyt flytta utanlands, eller i alle fall må ein få seg ein internasjonal gallerist. Dei ulike statlege støt-teordningane som finst i Noreg, er også eit svar på denne situasjonen.

Enten målet er sal eller stipend, krev det frå kunstnaren si side at ein kan dokumentera kunstnarleg aktivitet i form av utstillingar og prosjekt. Framveksten av dei mange kunstnarstyrte visningsstadane på 00-talet kan ein også sjå i dette lyset. Som Danbolt formulerer det: «Skulle alle desse nyutdanna kunstnarane få høve til å stille ut, hadde dei ingen andre utveggar enn å starte eigne galleri.»⁵⁰ Den kraftige oppbløminga er samstundes blitt forklart med at det eksisterte eit slags kunstnarleg vakuum både i Oslo og Bergen rundt 2010. Trass i eksistensen av galleri med høge ambisjonar, som Galleri Standard som starta opp i Oslo i 2005, var fleire av musea og institusjonane i hovudstaden, som Kunstnernes Hus, Henie Onstad Kunstsenter og Nasjonalmuseet, prega av omstillingar, lite aktivitet eller i prosess med

47 «Foreword», i Hebert og Karlsen 2013, s. 15.

48 Amirsadeghi 2015, s. 271.

49 Mariann Enge: «Galleri Erik Steen stenger», *Kunstkritikk* 07.02.2012 – <http://www.kunstkritikk.dk/nyheter/galleri-erik-steen-stenger/>, lest 03.01.2016.

50 Danbolt 2014, s. 211.

å tilsetta nye kuratorar og leiarar. Avdeling Kunstakademiet på Kunsthøgskolen i Oslo var prega av strid og dårleg stemning grunna samlokaliseringa med andre kunstutdanningar, og dei kunstnardrivne stadane blei for fleire av studentane ei erstatning for det sosiale og faglege rommet skulen kunne ha vore. I Bergen fanst solide institusjonar som Bergen Kunsthall og Kunstmuseene i Bergen, men få andre arenaer for samtidskunst. Som kunstnaren Silje Heggren formulerte det i ein kommentar til bladet Kunstforum sin situasjonsrapport om kunstscena i byen: «Det kunstbyen Bergen mangler (og har manglet i en årrekke) er profesjonelle, privateide gallerier med egen 'stall'; med egne kunstnere galleriet jobber med å promotere og selge.»⁵¹

Det var med andre ord rom for nye aktørar, og eit behov for nye arenaer. Og dei oppstod med dei mange kunstnardrivne tiltaka på 2000-talet. Desse visningsstadane fekk raskt ein tydeleg og sentral plass i utviklinga av det visuelle kunstfeltet i Noreg. Som ein av informantane i Kulturrådet fortel, var det deira «høye aktivitetsnivå, synlighet og betydning for kunstproduksjon og diskurs på 2000-tallet» som la grunnlaget for Kulturrådet si satsing.⁵²

Initiativet til UKS

Initiativet til prøveordninga kom først frå Unge Kunstneres Samfund (UKS). Frå starten av har foreininga arbeidd for å betra levkåra for kunstnarar. I mellomkrigstida var det gjerne gjennom arrangement som karneval, lotteri og basarar at pengar blei skaffa. Premiane var sjølvsagt kunstverk. Lenge hadde dei sjølve også drive eit kunstnarstyrt galleri, og no var dei opptatt av å synleggjera og styrka denne scena. Dette blei difor ei sentral oppgåve for den nye daglege leiaren, svenske Linus Elmes, som blei tilsett i 2009. Utfordringane, slik han såg det, var å «tänka om» institusjonen og få meir aktivitet i lokala:

Å «tänka om» betyr å gå utenom predefinerte løsninger, eller pakkeløsninger. Jeg tror det er en naiv og instrumentell tanke å tro at bare vi har et diskursivt program, en bra formidling og tilstrekkelig med publikum så har vi en vellykket organisasjon. For at noe skal bli fruktbart er det helt andre incitamenter som kreves. Arkitekturen, utstillingsprogrammet, relasjonen til omverdenen, finansieringen, alt henger sammen.⁵³

51 Silje Heggren, kommentar 19.09.2013 til André Gali og Nikolai Strøm Olsen: «Et varsku for Bergen», *Kunstforum* 19.09.2013 – <http://kunstforum.as/2013/09/et-varsku-for-bergen>, lest 01.01.2016.

52 Birgit Bærøe, intervju 02.12.2015.

53 Beate Petersen: «Etter institusjonskritikken», *Kunstkritikk* 17.06.2013 – <http://www.kunst-kritikk.dk/artikler/etter-institusjonskritikken/?d=dk>, lest 01.01.2016.

Det innebar at utstillingsverksemd åleine var ikkje nok. Skulle staden fungera som sosial møtestad, måtte det meir til, som til dømes bibliotek og kino. Og mat: I samråd med styreleiaren, kunstnaren Sverre Gullesen, oppstod ideen om «artist in kitchen residence». Dei utvalde kunstnarane tok imot dei besøkande med å tilby ein tallerken gratis mat. «Maten gjør noe med stedet, den forandrer sammenhengen, tonen blir varmere.»⁵⁴ Eg legg vekt på dette fordi det viser korleis UKS med Elmes og Gullesen var prega av den energien og tenkemåten som karakteriserer store delar av den kunstnardrivne scena, og difor kunne tala på vegner av denne typen stadar overfor Kulturdepartementet og Kulturrådet. I tillegg husa dei i åra 2010–2013 One Night Only som kvar måndag opna ei ny utstilling som berre vara denne eine kvelden.

Elmes og Gullesen dyrka ikkje ideen om at å vera uavhengig er å avstå frå økonomisk støtte. Tvert imot var dei svært opptatt av å betra dei finansielle vilkåra. «Et av de spørsmål vi arbeider hardt med er langsiktig finansiering av kunstnerdrevne gallerier.»⁵⁵ Ifølgje Elmes hadde kunstnarstyrte visningsstadar potensial til å endra heile kunstfeltet. Dette fordi menneske som har energi og engasjement til å starta kunstnardrivne stadar, er av eit særleg slag: «De har et utrolig initiativ og er i direkte kontakt med det som skjer akkurat nå.»⁵⁶ Målet med å gi økonomisk støtte var ikkje endring, men tryggleik: «Det handler ikke om å omorganisere eller institusjonalisere disse initiativene, men gi dem anstendige forutsetninger til å virke. Da tror jeg offentlig bistand tilsvarende de arbeidsstipend som gis til kunstnere kan gi et fantastisk resultat.»⁵⁷

I 2009 foreslo UKS for Kulturdepartementet at dei burde etablere ei eiga tilskotsordning på ti millionar kroner til ti kunstnardrivne visningsstadar. Kulturrådet blei trekt inn i drøftinga, og begge instansar var lydhøyre for ideen. Fram til dess hadde støtteordningane til visuell kunst vore knytte til prosjekt (utstillingar, publikasjonar) og eingongsinvesteringar. Støtte til fleirårig drift og til utgifter som husleige, løner og honorar hadde det ikkje vore mogeleg å få. Ei driftsstøtteordning av denne typen representerte difor noko heilt nytt. Men nytt var det berre på det visuelle kunstfeltet. På andre område, som scenekunst, dans og musikk, fants det ordningar med fleirårig virksomhetsstøtte. At det skulle eksistera slike skilnader mellom kunststartane, var vanskeleg å forsvare, og er ein del av forklaringa på at forslaget frå UKS fall i god jord. Behovet for meir langsiktig planlegging og overskodelege vilkår gjeld også for dei fleste kunstnardrivne institusjonar.

54 Ibid.

55 Nicolai Strøm-Olsen: «Styrke kunstnerdrevne gallerier ...» *Kunstforum* 31.08.2009 – <http://kunstforum.as/author/nicolaistromolsen/page/7/>, lest 01.11.2015.

56 Ibid.

57 Ibid.

Eit anna argument til støtte for ordninga var kunstnarøkonomien. Mange av visningsstadene var prega av frivillig innsats og dugnadsarbeid, og folk sleit seg ut. Ei ordning som innebar løn til dei som dreiv verksemdene, og honorar til utstillarane, ville styrka levrekåra deira. Dette var politisk gunstig då det samstundes gjekk mot utfasing av ordninga med garantiinntekter. «Initiativet kom på riktig tidspunkt», som ein informant i Kulturrådet uttrykkjer det.⁵⁸ I utlysinga blei formålet kort og fyndig presentert: «Formålet med prøveordningen er å styrke og profesjonalisere kunstnerstyrte visningssteder som er i etableringsfasen, og bidra til større forutsigbarhet i planlegging, utvikling og drift.»⁵⁹

I statsbudsjettet for 2010 blei det under posten «Kulturrådets avsetning til billedkunst og kunsthåndverk» øymerka 750 000 kroner til ei treårig prøveordning. Norsk kulturråd sette av ytterlegare 750 000 kroner i sitt eige budsjett til formålet, slik at ramma for prøveordninga kunne bli 1,5 millionar kroner. Under handsaminga av søknadene valde Kulturrådet å tilføra 800 000 til. Slik kunne dei gi støtte til fem institusjonar på eit rimeleg tilskotsnivå og i tråd med behov og det som var intensjonen med ordninga. I alt løyvde Kulturrådet 5,3 millionar kroner til prøveordninga. Sjølv om summen var langt frå UKS sitt ønske om 10 millionar, var Elmes positiv:

Prøveordningen i sig är ett erkännande av självorganisering som modell och den befäster ett progresivt nytänkande kring en arena som har potential att förändra konstfältet i grunden. Genom att förbättra villkoren för dessa initiativ förbättras förutsättningarna för en hel generation unga konstnärer.⁶⁰

For UKS var det det viktigaste med ordninga at den ville gi kunstnarane betre økonomi. Det var også viktig for Kulturrådet, men samstundes la dei vekt på at ordninga skulle føra til profesjonalisering. Spørsmålet er berre kva profesjonalisering inneber i denne samanhengen. I det kunstnardrivne feltet er det eit omgrep som vekker motstridande kjensler, så difor kan det vera nyttig å dvela litt ved det.

58 Kalle Øen, intervju 02.03.2016.

59 Pressemelding: «1,5 mill til kunstnerstyrte visningssteder», publisert 21.04.2010 – <http://www.kulturradet.no/visuell-kunst/vis-artikkel/-/1-5-mill-til-kunstnerstyrte-visningssteder-2010>, lest 01.11.2015.

60 Pressemelding: «5,3 millioner til kunstnerstyrte visningssteder», publisert 29.09.2010 – <http://www.kulturradet.no/visuell-kunst/vis-artikkel/-/pm-5-3-millioener-til-kunstnerstyrte-visningssteder>, lest 01.11.2015.

Profesjonalisering

I ordet *profesjonalisering* ligg det innbakt ei forventning om utvikling, men kva karakteriserer ein profesjonell visningsstad, og kva faktorar bør inngå i ein profesjonaliseringsprosess? Handlar det om ryddige lokale, ordna arbeidstid, faste opningstider, rapporteringar og årsmeldingar? Er profesjonalitet ein tilstand eller karakteristikk som ein kan oppnå ein gong for alle, eller er det eit nivå som ein stadig må arbeida mot? Korkje i Kulturrådet si utlysing eller i tildelingsbreva til visningsstadane blei det definert nærare kva som låg i *profesjonalisering*. Det framstår difor som eit «innforstått» omgrep.

Sosiologen Mie Berg Simonsen hevdar at det gjer seg gjeldande to grunnleggjande ulike syn på profesjonalitet i det norske kunstfeltet: «Det ene definerer profesjonalitet i forhold til *resultatet* og det andre til *arbeidsbetingelser*.»⁶¹ Det siste, arbeidsvilkåra, er det enklaste å vurdere. Med ein profesjonell aktør forstår vi ei som er utdanna i det ho driv med, og som får løn for arbeidet sitt:

På kunstfeltene får begreper som «profesjonalitet» og «profesjonalisering» sitt meningsinnhold også i forhold til det «ikke-profesjonelle», det vil si i kontrast til det amatørbaserte: Begrepene amatør og profesjonell forutsetter hverandre. Ideen om at det finnes en amatørmessig kunstnerisk virksomhet forutsetter at det også finnes en kunstnerisk virksomhet som er av en annen karakter. [...] Amatøren blir gjerne forbundet med en person som driver med kulturelle sysler på fritiden, som ikke har formell kunstutdanning og som ikke tjener penger på eller mottar offentlig støtte for sine aktiviteter. Alt dette til forskjell fra den profesjonelle kunstneren [med] bakgrunn fra autoriserte kunstutdannelser og [med] kunstnerisk virke som sin hovedbeskjeftigelse.⁶²

Problemet for mange bildekunstnarar er knytt til vanskanene med å tena pengar på kunstproduksjonen. Mange aksepterer i tillegg å stilla ut utan vederlag eller honorar. Dei lyt difor ha anna lønsarbeid ved sida av. Å sjå alt gratisarbeidet som eit teikn på manglande profesjonalitet vil vera ein uvant tanke for mange, men det var her UKS gjekk i bresjen for ei auka bevisstgjerjing. Dei oppmoda visningsstadane til å ta med løner og honorar i søknader og budsjett. Og med driftsstøtteordninga fekk dei omsider gjennomslag for at denne typen utgifter kunne dekkast innanfor ei støtteordning. Viss dette i stigande grad blir praktisert, er det eit prov på at det har skjedd ei profesjonalisering.

Den andre forståinga av profesjonalitet, den som knyter seg til resultatet, er straks vanskelegare å vurdere. Viss målet er eit program med høg kunst-

61 Simonsen 2010, s. 11.

62 Ibid., s. 8–9.

narleg kvalitet, så vil det heilt sikkert vera ulike oppfatningar om kva det er. Kvalitet lar seg – som kunsten sjølv – ikkje formulera i faste formalar.⁶³ Så kva som skal reknast som profesjonelle resultat for ein ung og ny kunstnardriven visningsstad, er ikkje gitt. For å seia det med Berg Simonsen:

Grensene for hva som er et godt eller strålende resultat, er flytende, og de utfordres stadig, ikke bare av smak og behag, men like mye av alt nytt som baner seg vei: nye former, nye uttrykk, nye arenaer, nye publikumsgrupper osv.⁶⁴

Om Kulturrådet tenkte på resultatet eller arbeidsvilkåra, eller begge delar, då dei formulerte eit ønske om profesjonalisering, står ope. Førebels er det nok å slå fast at det i alle fall ikkje har vore ei bestemt forståing av omgrepet *profesjonalisering* som har lege til grunn for det som blei driftsstøtte-ordninga.

Utlysing og søknader

Prøveordninga skulle gjelda for verksemdar som ikkje mottok fleirårige tilskot frå Kulturrådet eller anna statleg støtte. Utlysinga bygde på forslaget frå UKS. Det kunne søkast om tilskot til drift, og som døme på kva som kunne inngå i drift, blei det lista opp løner og honorar, lokale (husleige, internett, straum), utstillingsvederlag til kunstnarar samt utgifter til mindre oppgraderingar og teknisk tilrettelegging av rom. I tillegg blei det framheva at i «vurderingen av søknadene vil det bli lagt vekt på kunstnerisk kvalitet og aktivitet, at stedet inkluderer flere kunstnere i sin virksomhet og utforsker publikumstilgjengelighet på ulike måter».

Midla blei utlyste på Kulturrådet si heimeside, med søknadsfrist 1. juni 2010. I alt kom det inn 38 søknader, med ein samla søknadssum på 52 millio-
nar kroner. Fylkesvis fordelte søkjarane seg slik: Troms 2, Sør-Trøndelag 2, Hordaland 7, Rogaland 2, Buskerud 2, Akershus 3, Oslo 17 og tiltak i utlandet 2. Åtte av verksemdene var lokaliserte utanfor store byar, ni hadde ei eller anna form for tilknytning til kunstnarverkstadar, medan tre hadde karakter av mobile, kuratorbaserte prosjekt utan fast visningslokale. Søknadene inneheldt i varierende grad opplysningar om organiseringa av dei ulike tiltaka, som spente frå enkeltpersonføretak, verkstadfellesskap med medlemskap, medlemsforeiningar, til stiftingar og delt ansvar-selskap.

Søknadene vart vurderte av Fagleg utval for bildekunst og kunsthandverk i Kulturrådet, som fann at mange av søknadene var svakt utvikla «hva angår økonomi/budsjett og forståelsen av budsjettstyring», og at drifta i dei

63 Sjå Eliassen og Prytz 2016.

64 Simonsen 2010, s. 12.

fleste var «preget av en høy grad av frivillig innsats og dugnad». ⁶⁵ Samstundes framheva rådsmedlem Solveig Øvstebø at den store søknadsmengda viste at det var eit stort behov for prøveordninga, og at ordninga var ein viktig reiskap for å vidareutvikla kompetansen som allereie eksisterte på denne scena. ⁶⁶ I tilrådinga skriv utvalet:

I behandlingen av søknadene har faglig utvalg for billedkunst og kunsthåndverk lagt vekt på vurderingen av *aktivitet og formidling* (herunder: graden av planlagt aktivitet, profil, innretning og kvalitet på planlagte visninger, formidling av visninger og annet arbeid med å nå publikum, grad av utforskning av publikumstilgjengelighet), *økonomi* (budsjett og økonomisk styring, finansieringsplan, dekningsgrad og øvrig finansiering), *lokaler* (lokalenes beskaffenhet og tilgjengelighet, leiekontrakters varighet), *gjennomføringsevne*. I tillegg har utvalget tatt hensyn til en geografisk spredning av midlene, et ønske om å prøve ut ulike driftsmodeller og et ønske om en viss variasjon i profil/uttrykk. Utvalget har valgt ikke å prioritere søknader fra kuraterte mobile visningskonsepter uten eget visningslokale og visningssteder i utlandet, da disse søknadene etter utvalgets vurdering befinner seg i et grenseland i forhold til prøveordningens formål. ⁶⁷

I utgangspunktet var det tenkt at ordninga kunne omfatta fire visningsstadar. Men sidan søknadssummen frå somme var låg, fann utvalet at med ei mindre tilleggsløyving (200 000 i 2010 og 300 000 i 2011 og 2012) kunne midla strekkjast til fem. Desse fordelte seg på tre byar: Kurant Visningsrom og The Small Projects Gallery i Tromsø, Entrée i Bergen, samt Dortmund Bodega og 1857 i Oslo.

I påvente av ei evaluering av ordninga, og etter tilråding frå Fagleg utval for bildekunst og kunsthåndverk, vedtok Kulturrådet å vidareføra støtta til fire av dei fem visningsstadane (Kurant, Small Projects, Entrée og 1857) også for åra 2013 og 2014, med til saman 4 780 000 kroner. I denne runden kunne dei også søka om støtte til programmering samstundes med midlar til drift. I den opphavlege utlysninga var utgifter til programmering (til dømes utstillingar) ikkje inkludert i ordninga, og mottakarane av tilskot måtte søka separat om dette for eit halvt eller eitt år om gongen innanfor den ordinære prosjektstøtta.

65 Norsk kulturråd. Saknr. 10/00158. Faglig utvalg for billedkunst og kunsthåndverk. Tilrådingar fra møte 01.–3.09.2010.

66 Pressemelding: «5,3 millioner til kunstnerstyrte visningssteder», publisert 29.09.2010 – <http://www.kulturradet.no/visuell-kunst/vis-artikkel/-/pm-5-3-millioner-til-kunstnerstyrte-visningssteder>, lest 01.11.2015.

67 Norsk kulturråd. Saknr. 10/00158. Faglig utvalg for billedkunst og kunsthåndverk. Tilrådingar fra møte 01.–3.09.2010.

Til saman har Kulturrådet løyvd om lag 10 millionar kroner til prøveordninga for kunstnarstyrte visningsstadar. Dette har vekt oppsikt internasjonalt. Danske Henrik Plenge Jakobsen, som frå 2006 til 2012 var professor ved Kunsthøgskolen i Oslo, skildra i ettertid kunstscena i byen i rosande ordelag: «Der er ingen tvivl om at Oslo gennem de sidste 10 år har været den mest vitale og interessante kunstscene i Skandinavien.»⁶⁸ Dette kopla han direkte til prøveordninga:

I skandinavisk kunst opstår de mest markante træk i grupperinger, som danner et kritisk felt, en mikroszene i sig selv. Det sidste årti i Oslo har modellen ofte udmøntet sig i etableringen af et kunstnerdrevet udstillingssted. I øvrigt som anerkendende konsekvens af dette har Norsk kulturråd i de senere år gjort det muligt at søge støtte til en treårig drift af den type af aktivitet – et interessant eksempel på hvorfor den norske kunststøtte i mine øjne repræsenterer noget af den mest progressive kunstpolitik i Skandinavien.⁶⁹

Artikkelen «Tilfældet Oslo» vekte stor merksemd også i Sverige og Danmark, og var den mest lesne teksten på nettstaden Kunstkritikk i 2013.⁷⁰

Etter tre år med prøveordninga kunne også dei norske bildekunstnarane sitt fagblad, *Billedkunst*, slå fast: «I dag florerer de kunstnerdrevne stedene og prosjektene som aldri før. De er mange, de er forskjellige, og de er preget av høy intensitet og eksperimentvilje.»⁷¹ Den mangfaldige floraen gjer at bladet samstundes synest tida er inne til å reisa nokre kritiske spørsmål:

Dette gjør kanskje også at spørsmålet om hva slags posisjon uavhengige kunstnerdrevne prosjekter har i kunstfeltet som helhet, blir mer påtrengende. Hva er forholdet mellom posisjonering og opposisjon? Passer adjektiver som alternativ, uavhengig eller selvorganisert på det som skjer nå? Nøyaktig hva er det som gjør dagens kunstnerdrevne prosjekter så annerledes, så spennende? Hvordan driver man et galleri, en salong, en skole eller en bondegård som kunstner? Og hvorfor?⁷²

Ein meir detaljert presentasjon av dei dei utvalde mottakarane av driftsstøtta kan kanskje gi svar på nokre av desse spørsmåla.

68 Henrik Plenge Jakobsen: «Tilfældet Oslo», *Kunstkritikk* 22.04.2013 – <http://www.kunstkritikk.dk/artikler/tilfaeldet-oslo/?d=dk>, lest 01.11.2015.

69 Ibid.

70 Audun Lindholm: «Tilfellet Kunstkritikk», *Vagant* 08.10.2013 – <http://www.vagant.no/tilfellet-kunstkritikk>, lest 30.06.2016.

71 «Kunstnerdrevet – introduksjon», *Billedkunst* nr. 2, 2013 – <http://www.billedkunstmag.no/node/2594>, lest 30.11.2015.

72 Ibid.

Kurant

Viss ikkje Kunstakademiet hadde blitt oppretta i Tromsø, hadde heller ikkje Kurant sett dagens lys. Dei første studentane starta i 2007, og dei kom til ein by med eit lite kunstmiljø. Tromsø hadde eit museum og ei kunstforeining, men våren 2008 hadde ikkje Tromsø Kunstforeining råd til å gjennomføra utstillingar. I staden blei akademistudentane inviterte til å gjera kva dei ville i lokala. Det blei til festivalen med den talande tittelen *Hjemme alene*: Tretti venner og venners venner – mange ganske så ferske studentar – frå ulike akademi i Norden blei inviterte med full reisedekking til Tromsø for å stilla ut. DJs blei likeins henta inn, for musikk blei sett på som heilt naudsynt for å kunne trekka lokale folk. Festivalen batt ulike miljø saman, og blei ein stor suksess.

Saman med inntekter frå ølsal og økonomisk støtte frå Frifond sat arrangørane etter festivalen igjen med kr 25 000 i overskot. Spørsmålet blei då reist av to av dei involverte, Line Solberg Dolmen (f. 1982) og Kåre Grundvåg (f. 1984): Skal vi starta vårt eige visningsrom? Geir Backe Altern (f. 1978), som likeins hadde vore sentral i gjennomføringa av *Hjemme alene*, var ikkje like ivrig. Han tykte han hadde gjort rikeleg av den slags tidlegare, involvert som han hadde vore i dei sjølvorganiserte prosjekta Verksted Mandelbrot og Indigo i Oslo. Men då han kom tilbake til Tromsø etter sommarferien i 2008, og Kåre Grundvåg tok han med til eit ledig lokale han hadde spora opp, blei også Altern tent på ideen.

Lokale

Bygningen var ubrukt og låg i utkanten av sentrum ved sida av eit skipsverft, i Søndre Tollbodgate 17 ved Skansen. Den første etasjen hadde stått tom lenge og likna ein stor garasje, der betongveggane hadde tydelege merke etter forskalingsbord. Endeveggen hadde store skyvedører rett ut mot sjøen. Det rå preget appellerte, og storleiken var ideell: 250 m² og med 4 meter under taket. Dette kunne dei få leiga frå 1. januar 2009 for 10 000 kroner i månaden. Lite blei gjort med lokalet i starten, «vi berre skrudde på lyset»,⁷³ men

73 Geir Backe Altern, intervju 01.12.2015.



1. Kurant sitt lokale i Søndre Tollbodgate 17, Tromsø.

for å få vern mot vind og snø blei det bygd eit stort vindfag rundt porten. Det fungerte også som praktisk røykebule. I 2010 flytta dei til motsett ende av bygget, romma blei gradvis betre isolerte, og kvitmåla MDF-plater laga meir slette veggjar. I det meste av lokalet blei likevel dei rå betongveggane bevarte. No fekk dei også innreia eit studio med arbeidsplass til seks kunstnarar, noko som gav både litt inntekter og miljø.

Som innflyttarar til byen, og med erfaring frå den vitale, kunstnardrive kunstscena i Oslo, hadde dei kome til «en ikke-eksisterende ung kunstsce-
ne».⁷⁴ No stod dei med sin eigen visningsstad. Motivasjonen var klar nok: «Jeg var gira på å ha et sted å stille ut selv, men kanskje desto mer å se hva andre unge kunstnere jobba med.»⁷⁵ Med Kurant som base kunne dei invitera ven-
ner og venners venner og andre kontaktar til Tromsø, samstundes som folk i Tromsø kunne bli introdusert til samtidskunst.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Line Solberg Dolmen i e-post 20.12.2015.

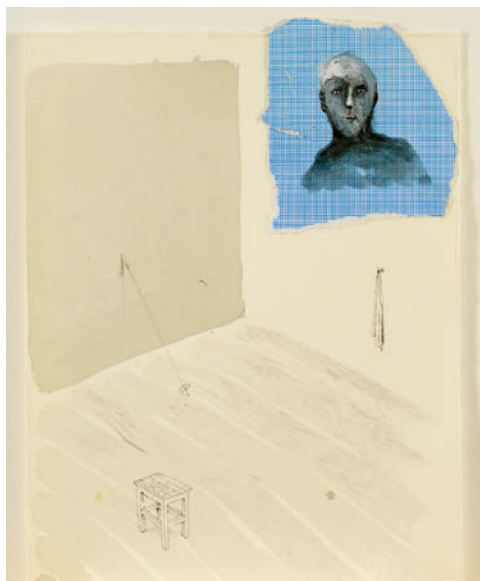
Namn og logo

Namnet Kurant fann Altern og Grundvåg på. Dei var inspirerte av dei kunstnardrivne visningsromma Rekord og Bastard, som dei kjende frå Oslo. Korte, presise namn var det som galdt. Sidan dei ikkje kjende noko behov for å vera perfekte, var ordet *kurant* dekkande: Dei ville berre vera kurante i tydinga gangbare og i orden. Grundvåg designa logoen, som er ein standard font med litt meir «speising» mellom bokstavane.

Opninga

Med 25 000 kroner i startkapital og litt lånt utstyr frå Akademiet kunne Kurant invitera til opningsfest 17. januar 2009. Plakaten viser to kvinnelege badmintonspelarar i heftig utfalding. Klesstil og frisyrrar tyder på at det er gamle foto som er brukte. Valet av motiv konnoterer humor. Sommarleg utandørsleik er ikkje det Tromsø i januar innbyr til. Men motivet konnoterer også lagspel og energiutlading. Det var inga utstilling på opningskvelden, men ein dobbel live-konsert: Boogey Boys og Les Baguettes Magiques som inkluderte DJ Boeuf/Tartare, DJ Thé à la Menthe og DJ Bouillabaisse.

Bildekunsten kom derimot på plakaten allereie veka etterpå, med Hanne Grieg Hermansen og Hans Borchgrevink Hansen. Begge er i dag kunstnarar med fine karrierar, men på den tida var dei framleis studentar på Kunsthøgskolen i Bergen. På denne opninga spelte rockebandet Kråkesølv frå Bodø, med Kaja Bremnes. Dette var før både bandet og Bremnes hadde fått utgitt sine første plater. Kurant markerte seg slik frå starten av som ein stad der studentar og nykomlingar kunne få utfalda seg, men også som arrangørar med eit blick for talent. Det blei oppdaga av meir etablerte aktørar. «Det som er morsomt er at Jan Groth kom innom mens utstillinga var oppe, han var i Tromsø pga et samarbeid med NNKM, og han kjøpte noen tegninger av Hans», fortel Dolmen.⁷⁶ Etter det kom også Nordnorsk Kunstmuseum og



2. Hans Kristian Borchgrevink Hansen (f. 1985) *Uten tittel*, 2008.

⁷⁶ Line Solberg Dolmen i e-post 03.05.2016.

kjøpte eit par teikningar. Tittelen på denne første utstillinga var *Turning their backs on Oslo*, som var som ei programerklæring å rekna: «Vi håper at folk som utdanner seg på Kunstakademiet i Tromsø vil ønske å bli igjen i Tromsø når de er ferdig utdannet, i stedet for å stikke til Oslo som mange andre kunstnere i Tromsø har gjort i alle år», uttalte Dolmen til magasinet *Grus* i samband med opninga.⁷⁷

Jamvel eit tredje arrangement fann stad i løpet av dei første to vekene. Under tittelen D.I.Y. blei resultatet etter ein workshop med musikar, komponist og bildekunstnar Espen Sommer Eide, i regi av Kunstakademiet, vist.

Profil og program

Den første søknaden om støtte til utstillingar blei sendt til Kulturrådet hausten 2008. Der er visjonen for Kurant formulert som å vera ein visningsstad for ung og uetablert samtidskunst. I praksis betydde det personar i deira eigen situasjon: unge under utdanning eller nyutdanna. Men Kurant skulle vera meir enn ein visningsstad. Det skulle også fungera som «et sted å henge ut» i helgene, «ikke for rølpa og ikke for high brow».⁷⁸ Tromsø er ein dyr by å gå ut i, så tilstellingar med billeg øl og gode DJs lokka i alle fall studentar. Denne typen arrangement blei frå starten av ein del av profilen. På Facebook presenterer Kurant seg som *Kunstgalleri – Spillested – Bar*. Det betyr ikkje at fest er overordna kunst, men at det sosiale er høgt prioritert. Målsettinga kan formulerast som det å knyta ulike miljø saman: «Å få musikkinteresserte til også å besøke utstillinger, og vise filmer som appellerer til både arkitekter og kunstnere.»⁷⁹

Mindre enn eit år etter opninga var denne profilen blitt Kurant sin identitet, og nøkkelen til å nå utover bildekunstmiljøet: «Kurants særegne utstillinger med kombinasjoner av kunst, musikk og film favnet et bredere publikum.»⁸⁰ Kurant ønskte samstundes å framstå som «litt undergrunn».⁸¹ Den illegale filmklubben Kuk og Parfyme bidrog til det imaget. «De lokker med blant annet popkornservering og filmer man mest sannsynlig ikke hadde trodd man ville se», heitte det i ein førehandsomtale av denne første trash-filmklubben i Tromsø.⁸² Bak det særeigne namnet stod kunstnarduoen Ingrid

77 Rikke Lange: «En kurant hype», *Grus* nr. 28, 2009, s. 14.

78 Geir Backe Altern, intervju 01.12.2015.

79 Line Solberg Dolmen i e-post 20.12.2015.

80 Amalie Marie Selvik: «Stikk kniven i kunsten!» *Kunstforum* 27.11.2009 – <http://kunstforum.as/2009/11/stikk-kniven-i-kunsten/>, lest 01.12.2015.

81 Ibid.

82 Ibid.

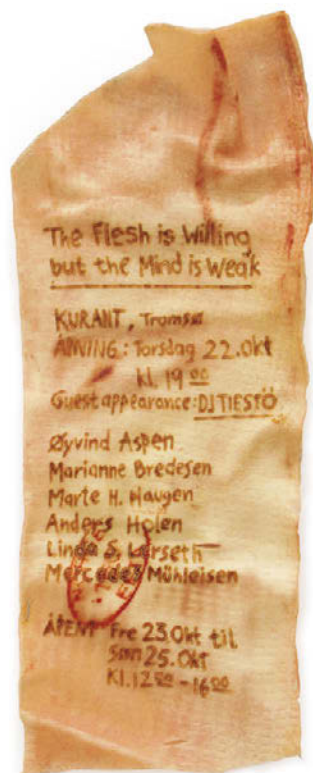
Forland og Vebjørn Guttormsgaard Møllberg, som var medstudentar på Kunstakademiet.

29. januar 2010 opna Kurant endå ei nysatsing, Brauner Kubus, eit visningsrom i visningsrommet: Ein brun kube i den kvite. Eit lydgalleri på do. På heimesida forklarte dei konseptet: «Her kommer vi til å stille ut rene lydverk, som ikke krever annen innstallering enn en avspiller, samt høyttalere eller hodetelefoner.»⁸³

Utover kunst av unge og uetablerte har Kurant aldri definert ein bestemt kunstnarleg profil. Frå starten av har det vore mange gruppeutstillingar med seks til sju deltakarar. Dei sikta mot 50–50 i kjønnsbalanse, og oversiktene over deltakande kuratorar og kunstnarar viser at dei lukkast i stor grad med å nå dette målet. Fleire utstillingar har vore kuraterte av andre, særleg dei første åra, og etter ei stund begynte Kurant også å ta imot søknader. Som dei sjølve formulerer det, var dei «veldig åpne», og finn det «umulig å trekke fram enkeltutstillinger»: «[J]eg synes vi var flinke til å ha en god bredde, med virkelig dyktige kunstnere, samtidig som det var et sted man kunne prøve ut prosjekter uten at fallhøyden var så voldsom.»⁸⁴

Breidda kan illustrerast med dei to utstillingane *The Flesh is Willing but the Mind is Weak* i 2009 og *Summer Moved On* i 2011. Kurator for *The Flesh is Willing but the Mind is Weak* var Marianne Bredeesen, som også deltok i utstillinga saman med Øyvind Aspen, Marte H. Haugen, Anders Holen, Linda S. Lerseth og Mercedes Mühleisen. Alle var den gongen studentar ved avd. Kunstakademiet på Kunsthøgskolen i Oslo, men fire av dei starta seinare den kunstnarstyrte visningsstaden Tidens Krav. På plakaten, som liknar eit stykke hud, er namna på deltakarane skrivne på ein måte så det ser ut som dei er brente inn.

Med ein tittel lånt frå a-ha sin store hit i år 2000, *Summer Moved On*, opna utstillinga i september 2011. Utstillinga var kuratert av



3. Plakat til utstillinga *The Flesh is Willing but the Mind is Weak*, 2009, kuratert av Marianne Bredeesen (f. 1982).

83 http://kurant.blogspot.dk/2010_02_01_archive.html.

84 Line Solberg Dolmen i e-post 20.12.2015.

Rina Lindgren, som sjølv deltok med ei teikning. Elles omfatta utstillinga teikningar av Sverre Malling, lydinstallasjon av Elin Øyen Vister, videofilmar av Lars Skjelbreia og Tommy Høvik, samt maleri av Thomas Falstad. Utvalet av kunstnarar blei lagt merke til. I ein blogg skreiv kritikaren Tommy Olsson om *Summer Moved On*:

Åpnet fredag for to uker siden, men det er fortsatt tid. Med en uttalt agenda om «forgjengelighet, tid og transformasjoner», og folk som Sverre Malling og Thomas Falstad med på laget, er det ikke å komme unna at dette høyst sannsynlig graviterer ned mot begrepet *vanitas* med et visst ettertrykk. Samtidig vet jeg jo innerst inne at dette? som alt annet? ser helt annerledes ut i Tromsø enn jeg kan forestille meg det sittende ved skrivebordet i Oslo. Og dette er langt fra det første signalet om at noe rører på seg der oppe.⁸⁵



4. Frå utstillinga *Summer Moved On*, 2011, kuratert av Rina Lindgren (f. 1983).

85 Tommy Olsson: The Complete Olsson anbefaler – 2011 #78, blogg.

Olsson hadde rett når det galdt tematikk. Forfall og forgiengelegdom krinsa fleire av kunstnarane rundt. Som ein annan kritikal formulerte det, inneheldt utstillinga «en god dos nostalgi och dödsromantik».⁸⁶ I grunnen var dette ei svært «streit» utstilling. Figurative bilde dominerte, og den handverksmessige utføringa var god.

Kurant hadde god kontakt til dei andre kunstakademia i Noreg, og til aktørane innanfor dei kunstnarstyrte visningsstadane. Saman med Small Projects deltok dei på kunstmessa *Supermarket* for kunstnardrivne visningsstadar og -initiativ på Kulturhuset i Stockholm i 2012. Deltakinga var støtta av OCA og den norske ambassaden, og Kurant viste verk av Sille Storihle, Matilda Carlid og Øystein Wyller Odden. I tillegg hadde dei invitert med bokhandelen Mondo Tromsø, ein non-profit, mobil kunstbokhandel. Mondo blei starta av Vebjørn Guttormsgaard Møllberg i 2007, samstundes som han var student ved Kunstakademiet i Tromsø. Saman med dei andre stiftarane av Kurant hadde også han vore ein av arrangørane bak *Hjemme alene*-festivalen. Med Mondo ønskte han å etablere ein kollektivt driven butikkstand for trykksaker, plater og illustrasjonar. Namnet atterspeglar konsept og innhald: Tromsø i verda, og verda i Tromsø.

Mondo blei rundt 2011 overteke av Ingrid Bøe, Linn Horntvedt og Miriam Haile. Etter kvart kom også Tanya Busse med. Gradvis flytta Mondo ut av Kurant og inn på Kunstakademiet og Tromsø Kunstforening. I tillegg stiller dei ofte opp med stands på ulike utstillingar og messer, som til dømes Lofoten International Art Festival 2015. I tillegg til unike fanziner, trykk og anna kuriosa sel dei publikasjonar frå Feil Forlag, Fysisk Format, Kønst, Ultra Eczema, Trusö, AAA Magazine, Torpedo Press, How is Annie records, Hellebou og mange andre. Alle varer kostar under 500 kroner.

Frå starten av har Kurant hatt som eit av sine hovudmål å styrke samtidskunsten sin posisjon i Tromsø. At dei meiner alvor med dette, viser måten dei våren 2015 gjekk inn i den offentlege debatten om utsmykkinga av det nye politihuset i byen. Det starta med eit hovudoppslag på framsida av avisa *iTromsø* med overskrifta «Slakter kunsten på politihuset».⁸⁷ Mannen som ytra seg om dette, var Karl Karlsson, lokallagsleiaren i Politiets Fellesforbund. Han mislikte særleg ein del av maleria som var innkjøpte, og på framsida av avisa var han portrettert med ei snakkeboble med teksten: «Kunne laget dette selv hjemme i garasjen!» Han blei også sitert på at «hvis det er så enkelt å lage kunst så ser jeg for meg en karriere som kunstner etter jeg er ferdig i politiet». I staden for å avfeia Karlsson sine påstandar som usaklege inviterte Kurant

86 Joakim Borda: «Det som blir kvar», *Kunstkritikk* 21.09.11 – <http://www.kunstkritikk.dk/kritikk/det-som-blir-kvar/>, lest 3. oktober 2015.

87 Sjå http://www.kurant.cc/node/281?size=_original.



5. Bokhandelen Mondo på Kurant i Tromsø.

han gjennom eit ope brev i avisa til å laga ei utstilling i lokala deira. Dette takka Karlsson ja til.

Tittelen på utstillinga blei *De aller fleste er enig med meg. En kunstutstilling av Karl Karlsson*. Visningsperioden var satt til fem dagar, 13.–17. mai 2016, «eller lenger avhengig av pågang», som det heiter på Kurant si heimeside. Temaet var angst, kunne Karlsson fortelja media: angst for kaoset på 17. mai, men også for dei store spørsmåla om kva som er kunst og kunstkritikk.⁸⁸ Dette uttrykte han i maleri prega av eit abstrakt og ekspresjonistisk formspråk. I pressemeldinga frå Kurant blei det opplyst at dei den siste tida opp til utstillinga hadde «fulgt hans kunstneriske prosess som samtalepartnere», og dei la til:

Saken har fått voldsom oppmerksomhet både i media og i befolkningen generelt. Avisa *iTromsø* har fulgt saken nærmest minutt for minutt, og

88 Martin Lægland Ellingsen: «Kritiserte kunsten på politihuset – nå har han selv tatt malekosten fatt», *iTromsø* 10.04.2016 – www.itromso.no/3%A5-har-han-selv-tatt-malekosten-fatt-12579233.ece, lest 30.06.2016.

mange har gitt uttrykk for at Karlsson setter ord på deres følelser rundt samtidskunst. Nå er det duket for siste akt i denne kulturpolitiske komedien, når Karlssons egne malerier stilles ut på Kurant. Vel møtt!⁸⁹

Kritikaren Tommy Olsson blei invitert til å gjennomføra ein kunstnarsamtale med Karlsson, og *iTromsø* bad han i same høvet om å melda utstillinga i avisa.⁹⁰ Mediemarksemda var i det heile stor, også i riksdekkande aviser og fjernsyn. Olsson vigde den to heilsider i *Klassekampen*, og *D2 Magasinet* bringa eige portrettintervju. Perspektivet i *D2* kom fram i ingressen, som lydde: «Amatøren Karl Karlsson har tatt et oppgjør med kunstsnobbingen».⁹¹

Camilla Fagerli og Henrik Sørliid, som på denne tida dreiv Kurant, kommenterte desse presseomtalane i eit lesarinnlegg i *iTromsø* 27. mai 2016:

I kommentarfeltene virker folk skuffet over kunstkritiker Tommy Olssons omtale av Karlssons utstilling. Hvor er dommen? Skal han ikke fortelle oss om dette var dårlig eller bra? Eller i det minste fortelle oss hvordan vi skal forholde oss til det? Når man sier at Karlsson fikk «gode skussmål» av en anerkjent kritiker, så handler det helt enkelt om at Karlsson og hans kunst ble behandlet med respekt, på en human måte. Verken Olsson eller noen andre av de kunstfaglige involverte har vært interessert i å presse sitt eget kunstsyn på andre. Vi går ikke med på at dette skal være en kamp om definisjonsmakt. Hvorvidt kunst er interessant eller ikke avhenger sjelden av hvor mange som liker den eller hvor mange penger den er blitt kjøpt for. Å vurdere kunst ut fra disse premissene er det som er det egentlige snobberiet.⁹²

Det Kurant ville oppnå med å invitera Karlsson innanfor i varmen, var å unngå ein polarisert og sensasjonsprega diskusjon for eller imot samtidskunst. I staden ønskte dei eit søkelys på kva som skal til for å bli kunstnar, og ein samtale med større grad av realisme:

Det vi ville var å møte denne fyren som ble gjort til talerør for holdninger vi kjenner godt fra før, og som er med på å skape et urealistisk bilde av vår yrkesgruppe, bildekunstnerne, som ingen utøvere på feltet kjenner seg igjen i.⁹³

89 Pressemelding – <http://www.kurant.cc/node/282>, lest 30.06.2016.

90 Sjå <http://www.itromso.no/nyheter/2016/05/14/De-aller-fleste-er-enig-med-meg-12735755.ece>, lest 29.06.2016.

91 Kristiane Larssen: «Jeg ser bare ikke meningen med alt det tullet som henges opp», *D2* 16.06.2016 – <http://www.dn.no/d2/2016/06/16/2100/Kunst/-jeg-ser-bare-ikke-meningen-med-alt-det-tullet-som-henges-opp>, lest 30.06.2016.

92 Camilla Fagerli og Henrik Sørliid: «Sensasjonen Kunst-Karlsson», *iTromsø* 27.05.2016 – www.itromso.no/Sensasjonen-Kunst-Karlsson%C2%BB-12801421.ece, lest 30.06.2016.

93 Ibid.

Utgangspunktet deira, som dei også framheva i avisinnlegget, var at Karlsson har dei same føresetnadene som mange andre for å laga og «forstå» kunst: praktiske anlegg, meiningar, erfaringar og refleksjonar. Så kven veit kva det kunne ha blitt til om han hadde brukt tid og energi – og kritisk ettertanke – på kunstnarleg arbeid, for det må til, framheva dei.

Om utstillinga endra haldningar, er vanskeleg å vita, men merksemda nådde «absurde dimensjonar», syntest Kurant.⁹⁴ Avisa som hadde utløyst debatten, oppsummerte at utstillinga blei særdeles vellukka, «med fulle hus og revival for den gamle diskusjonen 'hva er kunst?'».⁹⁵ I tillegg til PR gav den også salsinntekter, totalt kroner 18 500. Karl Karlsson sin del blei donert til SMISO, Støttesenter mot incest og seksuelle overgrep i Tromsø.

Drift

Frå starten av la Kurant opp til eit fast opplegg. Ei utstilling i månaden, som stod i 14 dagar, og i tillegg eit månadleg arrangement, var norma dei første åra. I regelen var det berre ope i helgane, men somme utstillingar har hatt ope fleire dagar. Det første året hadde dei 1700 besøkande fordelt på over 30 arrangement. Dei lukkast i å driva kontinuerlig, sjølv om utfordringane, ifølgje Dolmen, var mange:

Man lærer jo ekstremt mye av å sette opp en bedrift sammen, men motivasjonen vår for Kurant var å drive med kunst, og realiteten ble i stor grad rydding, vasking og maling. Vi var alle studenter og hadde andre deltidsjobber (og barn). Da vi fikk driftsstøtte lettet det enormt på kontinuiteten, det ble lettere å planlegge og ha en mer fornuftig drift. For min egen del tror jeg at jeg på dette tidspunktet allerede var ganske utslitt av jobbinga, så selv om vi kunne ta ut noe lønn hadde jeg mistet noe av motivasjonen. Vi var avhengige av frivillige hjelpere til å stille opp på dugnader og til å sitte vakt, og jeg synes det var problematisk å rettfærdige gjøre [sic] at vi fikk lønn, men ikke de. Ved frivillig aktivitet kan man heller ikke stille så store krav til innsatsen som tilbys, men må være takknemlig for det man får. Det var et godt og energisk miljø rundt Kurant ganske lenge, der det var naturlig at studenter fra Kunstakademiet kom på åpninger og interesserte seg for å bidra, så tror jeg kanskje det dabbet litt av. Det ble kanskje mer vanskelig å rekruttere personer som ønsket å forplikte seg, og det kan jeg også forstå.⁹⁶

94 Ibid.

95 Stig Jakobsen: «Hanekamp», *iTromsø* 12.06.2016 – <http://www.itromso.no/meninger/2016/06/12/%C2%ABHanekamp%C2%BB-12881084.ece>, lest 30.06.2016.

96 Line Solberg Dolmen i e-post 20.12.2015.

Sitatet gir eit godt innblikk i kvardagen på Kurant, og kor mykje det krev av idealisme og frivillig innsats. Det var ikkje berre økonomien som skapte vanskar. «Den største utfordringa var å holde et godt nivå på arrangementene når det alltid var så ekstremt mye annet som måtte gjøres.»⁹⁷ Til utstillinga 4 ½ i 2013, som markerte at Kurant hadde vore i drift i 4,5 år, laga Dolmen ei *Hustavle*. På dette tidspunktet var det to år sidan ho hadde flytta frå Tromsø og overlate styringa av Kurant til andre, men verket fungerte som ein kommentar til tida ho hadde gitt galleriet. Tradisjonelle hustavler byr på oppbyggjelege skriftstadar og fyndord om dei plikter og påbod ein bør følgja. Dei er ofte broderte, og Dolmen har også nytta seg av denne teknikken. På eit stykke stoff spent opp mellom to greiner hadde ho brodert teksten *Serve & Sacrifice* med paljettar. I tillegg leverte ho ein tekst som også lyt reknast som eit verk, og som var eit konkret svar på spørsmåla ho hadde mottatt i invitasjonen om å ta del i utstillinga:

Hva har vi fått? Hva har vi mistet? Hva har pengene gjort med oss? Hva har skjedd bak gardinen, på kontoret? Hvor ble dugnadsånden av? Hva er egentlig gjennomsnittstemperaturen i det store rommet? Og hvor lenge har det vært så mye mugg bak rotet på lageret? Kan nachspiel være en sosial skulptur? Er Kurant fremdeles Kurant?⁹⁸

Dolmen sitt svar med overskrifta «Hva har jeg fått?» fyller ei A4-side (sjå appendiks), og dei fire første linjene lyder:

våkenetter, utslett, nye venner, nye fiender, større kontaktnett, sammenbrudd, høyere innsikt, lavere selvtillit, økte utgifter, sex, saltstenger, generer, gåsehud, forelegg, stjålet kaffetrakter, knust presskanne, fotspor på dogulvet, mascara på kinna, taxiregning, ...

Jubileumsfesten 7. juni 2013 hadde eit omfattande program:

[B]ursdagen min blir årets beste fest. Det blir minst fire performance, helt ny musikk, DJs og en hel haug med kunst. [...]

20.30 Performance av Matilda Carlid

21.00 Performance av Hans Christian van Nijkerk

22.00 Konsert med Christian Hollingsæther

97 Ibid.

98 <https://www.facebook.com/kurant.cc/photos/oa.564394640277996/539022482810230/?type=3&theater>.

23.00 Performance med Emilija Skarnulyte & Ørjan Amundsen & Simon Daniel Tegander

24.00 DJs: Charlotte Bendiks, Matti Aikio, Tomi Pieski

Programmet tyder på overskot hos dei nye personane som på dette tidspunktet hadde overteke Kurant, men samstundes presenterte dei ei ønskeliste som også seier sitt om utfordringar og behov:

I bursdagsgave ønsker jeg meg:

Flere kunstnere i Tromsø

Mer besøk

Kritikk

Penger

En rik, beundrende og etisk korrekt sponsor

Permanent skjenkebevilling

Naboer som aldri klager

Bli kvitt den muggen (litt flaut)

Problemfri do (litt mer flaut)

Nye, billige, bra lokaler hvor kunstnere også kan bo, som er fin på den rette måten, praktisk og har bra beliggenhet⁹⁹

Refleksjonar over eiga verksemd og historisering av aktivitetane ser ut til å følgja dei sjølvorganiserte verksemdene frå starten av. Då Kurant blei invitert av kuratorane Nicolas Siepen og Helga Marie Nordby til å delta på mønstringa *Reality* på Kunstnerforbundet i Oslo i juni 2012, bestemte dei seg for å laga ein presentasjon av kva Kurant hadde presentert i dei fire åra verksemda hadde eksistert:

På to vegger hang vi opp bildemateriale fra utstillinger som har vært her, notater og lapper, og foto fra lokalene våre. I tillegg hadde vi en monter der vi viste deler av en utstilling som har vært her og en mail-korrespondanse med utstillerne.¹⁰⁰

Utstillinga presenterte kunstnarar med tilknytning til Tromsø for hovudstaden. Då Kurant blei etablert, meinte dei byen mangla ei ung kunstscene. Lista over deltakarar på *Reality* fortel sitt om korleis den unge scena i byen hadde vakse i omfang og mangfald etter at byen fekk kunstakademi og kunstnardrivne visningsrom. Ved sida av Kurant inneheldt den 40 namn. Mellom

99 <https://www.facebook.com/kurant.cc/photos/oa.564394640277996/539022482810230/?type=3&theater>.

100 Rapport Kurant 2012. Kulturrådet.

utstillarane var også Geir Backe Altern, ein av dei opphavlege initiativtakarane til Kurant, men sommaren 2012 flytta også han frå Tromsø, etter eit år med pendling. Dolmen og Grundvåg hadde flytta i august året før. Hausten 2011 var det difor «skiftetid» på Kurant. Kunstnar Maria Danielsen (f. 1983) og kunstnar og musikar Susanne Sakariassen (f. 1985) kom inn i drifta, og etter kvart fekk dei involvert Kristin Tårnes (f. 1985). Ho var til liks med Danielsen frå landsdelen, men hadde kunstutdanninga si frå andre stadar, og var no vendt tilbake. Ein av dei som i seinare år har fronta Kurant, kunstnaren Camilla Fagerli (f. 1986), har vore med sidan 2012. Ho fortel:

Det jeg husker fra da jeg kom inn i driften, var at vi brukte mye tid på å diskuterte hva det ville si at vi var et kunstnerstyrt initiativ – hva dette skulle ha å si for hvordan vi jobbet. Hvordan kunne det å drive visningsrom være kunstfaglig givende, og ikke bare gi organisatorisk og administrativ erfaring? Vi ble enige om en visjon om at kunstnerne som driver Kurant skal implementere sin kunstneriske kapasitet i driften av visningsrommet. Vi var også enige om at det ville vært uinteressant om vi skulle bruke lokalene til å drive og holde hver våre soloutstillinger. Disse samtalenes resulterte i at Kurant i større grad begynte å initiere prosjekter selv, som vi inviterte andre kunstnere inn i.¹⁰¹

Også seinare har det vore utskiftingar i gruppa som driv Kurant. Om folk flyttar, begynner på vidare utdanning eller får barn, har difor ikkje ført til nedlegging. «Kurant går i arv blant unge kunstnere i Tromsø», fortel Fagerli.¹⁰² Frå 2015 har drifta, forutan Fagerli, blitt ivaretatt av Henrik Sørli (f. 1989) og Madelen Eliasson (f. 1986).

Tårnes hadde ei tid ein ekstern funksjon som leiar av eit prosjekt om «publikumsutvikling, lokal satsing og utvikling av finansieringsmodell», som ho hadde fått midlar til frå Kulturvernstiftelsen SpareBank 1 Nord-Norge og Intro – fond for kulturnæringen i Tromsø. I sluttrapporten heiter det: «Vi har jobbet mer med lokale kunstnere og lokale tema.»¹⁰³ Eit forsøk i tråd med denne strategien var då dei i juni 2013 husa ei tradisjonsrik utstilling som *Nordnorsken*, Nord-Noreg sitt svar på Høstutstillingen. Men Nordnorsken trakk færre besøkande enn dei fleste andre utstillingane dei gjorde dette året, så forsøket freista ikkje til gjentakning. Dette var ikkje retninga Kurant skulle ta. I staden har dei bestemt seg for å «ville initiere prosjekter selv, og ta inn prosjekter som vi hadde genuin tro på».¹⁰⁴ Det arbeidet har bore frukt.

101 Camilla Fagerli i e-post 19.05.2016.

102 Ibid.

103 *Rapport til Introfondet for Kurant Visningsroms prosjekt «Publikumsutvikling, lokal satsing og utvikling av finansieringsmodell»*, usignert og udatert.

104 Camilla Fagerli i e-post 19.05.2016.

Besøkstalet auka med 30 % i 2013, og ytterlegare 22 % i 2014. Arbeidet med å etablera lokale samarbeidspartnarar er også blitt intensivert. Målet er å styrka banda både til næringslivet, festivalscena og universitetet i byen.

Ein annan strategi med rot i det same ønsket om å nå breiare ut har vore å flytta aktivitetar ut av eige lokale. Det mest spektakulære tiltaket i så måte var det norsk-russiske utstillingsprosjektet *Nothing will grow together because nothing belongs together* i den nedlagte marinebasen Olavsvern, sør for Tromsø, i september 2015. Danielsen og Fagerli arbeidde med dette krevjande prosjektet i to år før det opna. Satsinga blei mogeleg gjennom støtte frå Kulturnæringsstiftelsen SpareBank 1 Nord-Norge, øyremerka arenavutvikling og publikumsutvikling, og frå KORO si URO-ordning, Kulturrådet, Fritt Ord, Barentskult, Utanriksdepartementet og Olavsvern Group AS.

Som militæranlegg, bygd på 1960-talet under den kalde krigen av Nato og Forsvaret, hadde Olavsvern vore topphemmeleg. Etter at det blei vedtatt at basen skulle leggjast ned i 2009, og seinare selt til private investorar, har diskusjonen gått om kva dei 25 000 kvadratmetrane med tunnellar og hallar kan brukast til. Det har vekt oppsikt at russiske selskap har fått leiga seg inn der,



6. Frå utstillinga *Nothing will grow together because nothing belongs together*, 2015.



7. Frå utstillinga *Nothing will grow together because nothing belongs together*, 2015.

og Kurant sitt prosjekt bygde også på eit norsk-russisk samarbeid. To russiske medkuratorar, Ekaterina Golubina og Natalia Smolyanskaya, blei kopla inn, og utstillinga involverte like mange norske som russiske kunstnarar. Temaet for utstillinga var fridom og kontroll, og kva kan den kunstnarlege fridomen by på i ein så sterk og ladd situasjon. Kurant viste potensialet anlegget har som kunstarena, og prosjektet deira blei grundig presentert på nettsida *kunstkritikk.no*:

Udstillingen er bygget op som én stor totalinstallation spredt over de mange rum og tunnelgange. Værkerne varierer bredt, og både video-, lyd-, lys- og performancekunst er repræsenteret, ligesom poesi og russisk sang er det. Nogle værker forholder sig eksplicit til det politiske forhold mellem Rusland og Vesten, mens andre baserer sig friere på udstillingens tematikker og på stedets regulerende arkitektur.¹⁰⁵

Det krev båt å koma ut til anlegget, og dei organiserte turane på opningsdagen blei tidleg utselde. Prosjektet er det største Kurant til no har gitt seg i kast med, og det kravde mykje førebuing. Mellom anna kunne kuratorane fortelja til avisa: «Vi har tidligere hatt et seminar hvor blant andre veteraner fra forsvaret og filosofer holdt foredrag om Den kalde krigen. Dette har vi gjort som research til prosjektet.»¹⁰⁶ Å utvikla idé og innhald, innhenta løyve, få det logistiske på plass og samstundes administrera og pleia mange samarbeidspartnarar frå Insomnia-festivalen, som arrangerte opningsfesten, til russiske kuratorar og kunstnarar viser både pågangsmot, viljestyrke og gjennomføringsevne. Som intendanten i Tromsø Kunstforening slo fast i eit av sine «Fredagsbrev»: «Dette er et prosjekt som er en mye, mye større institusjon verdig både i ambisjon, kunstnerisk kvalitet og økonomisk størrelse.»¹⁰⁷

Kurant har brukt Olavsvern-prosjektet som ein del av si eiga undersøking av kva omgrepet *kunstnarstyrt* kan innebera for institusjonen. I det vidare arbeidet ønskjer dei å involvera andre kulturarbeidarar og intellektuelle i utviklinga av innhaldet, slik dei gjorde i dette prosjektet. Den auka lokale involveringa og ønsket om å nå breiare ut ser ut til å føra med seg ei opning mot andre deltakarar enn kunstnarar. Det inneber ikkje at alle prosjekt må vera storslagne. Det meir uformelle Kurant lar seg framleis kjenna igjen i invitasjonen til eit «industrielt ute-julebord» i desember 2014:

105 Maria Bordorff: «Havfruer og ubåde», *Kunstkritikk* 10.09.2015 – <http://www.kunstkritikk.dk/nyheter/havfruer-og-ubade/>, lest 10.03.2016.

106 Katharina Mila Hesby: «Åpner Olavsvern for publikum», *iTromsø* 10.07.2015 – <http://www.itromso.no/kultur/article11303911.ece>, lest 10.03.2016.

107 Leif Magne Tangen: «Fredagsbrev (XI) på en tirsdagskveld», udatert – <http://www.tromsokunstforening.no/default.asp?ID=243>, lest 10.03.2016.

Vår undersøkelse av Skipsverftstomta fortsetter med et ute-julebord på plassen utenfor Kurant torsdag 4. desember kl. 17. Vi inviterer deg til et uformelt måltid og samtaler om fremtiden, med flott utsikt til Skipsverftstomta. Ta gjerne på deg termadressen, vi prøver å skaffe så mange parasoller som mulig. Solstolene er på plass. Tromsø Folkekjøkken lager mat.

Baren inne på Kurant åpner kl. 19 for de som ønsker å komme inn, varme seg og snakke videre litt utover kvelden. Her blir det også mulig å bake din ideelle pepperkake-versjon av området.¹⁰⁸

Skipsverftet på nabogrunnen skal flytta ut, og diskusjonen om kva som skal skje på området, har stått på i fleire år. Undersøkinga som det blir vist til i invitasjonen, er det ei gruppe på seks kunstnarar med tilknytning til Kurant



8. Ute-julebord på Kurant 4. desember, 2014.

¹⁰⁸ <https://www.facebook.com/events/343339395850625/>.

som har stått bak. I løpet av to år har dei gjennomført ulike prosjekt på og rundt tomta, og sommaren 2016 munna det ut i mønstringa Kurant Nabolag. Den inneheldt fleire installasjonar som aktiviserte området og innbaud til refleksjon over utviklinga, til dømes Irene Rasmussen/Folkekjøkken sitt prosjekt *Fra forurenset grunn til grobunn*. Ein film som viser ulike årstider og stemningar på verftstomta, blei vist i vindauget til Kurant døgnet rundt i to månader. «I sommer blir verftstomta byens nye turistattraksjon», hevda avisa *iTromsø*.¹⁰⁹

Til liks med Olavsvern-prosjektet bidrog Kurant Nabolag aktivt til den lokale diskusjonen, men utan å propagandera. Som ein av kunstnarane, Kristina Junttila (f. 1977), fortalte til avisa *iTromsø*:

Verftstomta er et interessant område nå. Det er Tromsøs eldste arbeidsplass, og den siste gjenværende industritomta i sentrum som fortsatt er i bruk. Området er i ferd med å endres fra industri- til boligområde. Nå kan folk være med å se på nært hold hva som skjer. Vi tar ikke stilling til hva som er bra eller ikke, det overlater vi til folk selv. Vi ønsker å sette i gang tankeprosesser, så kan folk selv gjøre seg opp en mening.¹¹⁰

I samband med utstillinga blei det arrangert roturar, barnevognvennlege omvisingar, folkekjøkken og nabolagsfest. Med dette arrangementet blei det endå tydelegare at engasjement i byutvikling er blitt ein vesentleg del av Kurant sin profil.

Samarbeid

Nokre faste innslag som har vore med på å gi Kurant karakter, er filmvisingar. Dei har samarbeidd med Tromsø Internasjonale Filmfestival (TIFF), men Kurant har stort sett laga sine eigne filmprogram under festivalen. Under TIFF i 2010 gav Kurant hus til arrangementet *Silence & Noise*, som musikaren Kjetil Karolius stod for. Samarbeidet var så vellukka at Kurant bad han laga ein filmklubb, Kvernhuset, på Kurant. I presentasjonen på heimesida lyder det:

Kvernhuset er en filmklubb på Kurant som hyller den amerikanske Grindhouse-bølgen som hadde sin storhetstid på 70- og 80-tallet, med sjangere som horror, sci-fi, exploitation, cult, trash og b-filmer. Vi viser

109 Kjetil Vik: «Tar i bruk hele verftstomta til kunstprosjekt», *iTromsø* 16.06.2016 – <http://www.itromso.no/kultur/2016/06/15/Tar-i-bruk-hele-verftstomta-til-kunstprosjekt-12897017.ece#.V2JBw4Qhfeg.facebook>, lest 10.03.2016.

110 Ibid.

to utvalgte filmer annenhver søndag kl. 18:00. [...] Ps: For de som har Kurants tidligere filmtilbud Kuk og parfyme friskt i minne, kan vi opplyse om at komfortnivået i det nye konseptet vil være noe høyere, i alle fall med hensyn til temperatur og snacksutvalg.

Prisen er dog den samme: 0,-.¹¹¹

Året etter, i 2011, blei det framført stumfilm og støyrock under TIFF. Årabrot, Jabba The Butt og River To Aintree framførte live sine høgst personlege lydspor til tidlege tyske grøssarklassikarar.

I 2012 blei det vist ein serie filmar ved midnattstid, og dei ansvarlege for dette programmet var igjen Kuk & Parfyme. I *Norsk kunstårbok 2012*, under overskrifta «Kuratorer velger kunstnere», trekkjer Leif Magne Tangen fram denne opplevinga som særleg minneverdig:

Movies at Midnight var en vanlig off-space filmopplevelse med til dels uvanlig publikum (folk fra festivalen forvirret seg inn og satte seg på europallene i finklærne sine) og varte fem netter på rad, hver natt med laid back, stille introduksjon av Vebjørn Guttormsgaard Møllberg.¹¹²

Kuk & Parfyme var også ansvarlege for filmprogrammet på Kurant under TIFF i 2015. Då valde dei ut filmar der innhald og uttrykk låg i grenselandet mellom draum og røyndom. For at publikum skulle kunna nyta desse på ein høveleg måte, blei Altern invitert tilbake til Tromsø for å byggja eit japansk-inspirert kapselhotell – små «boksar» plassert i same rom. Kvar kapsel blei utstyrt med ein TV-skjerm der det blei presentert åtte videoverk som gjekk i loop. Kapselen fungerte både som visningsrom og overnattingsstad. Om ideen fortel Altern i eit intervju med *iTromsø*:

Jeg vet ikke helt hvordan ideen til dette prosjektet dukka opp, men jeg har vært litt fascinert av dette hotellkonseptet hvor hver hotellgjest får sin lille intimsone, men samtidig så tett innpå andre gjester at grensene for det som er intimt utfordres.¹¹³

Kurant Seng og Video var tittelen på prosjektet, og kapsel-romma kunne bestillast for overnatting under filmfestivalen. Det kosta 150 kroner for ei natt, og som Altern framheva: «[S]om det skikkelige hotellet dette blir,

111 http://www.kurant.cc/ny_filmklubb.

112 *Norsk kunstårbok 2012*, s. 110.

113 Helge Matland: «Bygger 'hotel' på Kurant», *iTromsø* 12.12.2014 – <http://www.itromso.no/kultur/article10444634.ece>, lest 10.12.2015.



9. Kapselhotell og visningsrom bygd av Geir Backe Altern (f.1978) til filmvisingar på Kurant under Tromsø Internasjonale Filmfestival i 2015.

kommer vi også til å servere frokost til våre gjester.»¹¹⁴ I 2016 var det ikkje mogeleg å overnatta, men filmane kunne nytast på komfortabel vis under programtittelen Kurant Divan & Cinema.

Kurant har samarbeidd med mange av festivalane som finn stad i Tromsø: KontAk (Ny Musikk Tromsø), Insomnia (festival for nyskapande elektronisk musikk) og Vårscenefest. Hausten 2010 samarbeidde dei med Nord-Norges Arkitektforening om ein serie foredragskveldar der arkitektar presenterte seg. Fleire gonger har dei gjeve hus til Pecha Kucha-arrangement. Kontakten til Kunstakademiet har vore tett. Dei første åra viste Kunstakademiet semesterutstillingane sine på Kurant, seinare er det blitt tradisjon å visa BA-utstillingane.

På utstillinga *Re-Aligned*, i regi av Tromsø Kunstforening, stilte Kurant (til liks med Small Projects og mange andre av byens institusjonar) opp som

¹¹⁴ Ibid.

arena.¹¹⁵ Denne mønstringa var kuratert av dei Helsinki-baserte kuratorane Ivor Stodolsky og Marita Muukkonen (Perpetuum Mobile), og formidla ulike aktivistiske strategiar blant kunstnarar frå Russland, Ukraina og Hviterussland, mellom dei Pussy Riot.¹¹⁶

Samarbeid og fellesskap kunstinstitusjonane imellom er karakteristisk for Tromsø, og gjeld også på det heilt praktiske planet:

Et annet moment er at vi månedlig byttelåner utstyr med Kunstakademiet, Small Projects og Tromsø Kunstforening, i tillegg til diverse andre. Vi hadde aldri klart å gjennomføre programmet vårt om vi skulle betalt for alt utstyret vi får lånt. Dette fellesskapet institusjonene imellom er også en viktig årsak til at vi har hatt den utviklinga i kunstscenen i Tromsø som vi har hatt.¹¹⁷

Økonomi

På eit spørsmål frå *Kunstkritikk* i 2014 om kva planar og ønske Kurant hadde for framtida, svara Fagerli:

Vi vil at Kurant skal bli en arbeidsplass for kunstnere, der nye folk med jevne mellomrom kommer inn og setter sitt preg på programmet. Vi ønsker å få på plass en økonomi som gjør at både de som stiller ut og de som jobber her får ordentlig betalt for det. Det er også et viktig poeng for oss at kunstnerne som driver Kurant skal involvere seg kunstnerisk, og ikke bare organisatorisk. [...] Det er ikke aktuelt å gå tilbake til start da man kun baserte seg på prosjektstøtte og dugnadsarbeid.¹¹⁸

Svaret hennar tyder på at eit fornuftig økonomisk grunnlag er heilt grunnleggjande for deira vurdering av kva som kan sikra ei framtidig drift. I Kurant sine første fem leveår var situasjonen fleire gonger kritisk i så måte.

Kurant hadde allereie vore i gong i bortimot to år før driftsmidla frå Kulturrådet kom. I denne perioden hadde visningsrommet mottatt kr 100 000 frå Kulturrådet i 2009 (50 000 til utstillingar og 50 000 til oppgradering av lokala), og 256 000 i 2010 (100 000 til utstillingar, 56 000 til oppgradering og 100 000 til utstyr til sjanger- og kunstoverskridande fellesverkstad i samband med visningsrom).

115 Maria Moseng: «Generasjon pre», *Kunstkritikk* 27.09.2013 – <http://www.kunstkritikk.dk/kritikk/generasjon-pre/?d=dk>, lest 10.12.2015.

116 <http://www.re-aligned.net/re-aligned/?lang=no>.

117 Camilla Fagerli i e-post 19.05.2016.

118 Mariann Enge: «Kurant i knipe», *Kunstkritikk* 15.10.2014 – <http://www.kunstkritikk.dk/nyheter/kurant-i-knipe/?d=dk>, lest 20.10.2015.

Frå prøveordninga for driftsstøtte fekk Kurant i 2010 melding om at dei ville få 0,9 millionar fordelt over tre år. I tillegg søkte dei om støtte til utstillingar i 2011 og 2012. Tabellen nedanfor viser fordelinga mellom drifts- og utstillingsstøtte samt tilskot til Olavsvern-prosjektet.

TABELL 1 TILSKOT TIL KURANT FRÅ STØTTEORDNINGA FOR KUNSTNARSTYRTE VISNINGSSTADAR, 2010–2016

	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	SUM
Drift	300 000	300 000	300 000	200 000	400 000	400 000	800 000	2 700 000
Utstillingar		80 000	180 000	350 000	300 000	400 000		1 310 000
Olavsvern						100 000		100 000
Sum	300 000	380 000	480 000	550 000	700 000	900 000	800 000	4 110 000

Tar vi 2016 med, har Kurant sidan starten for åtte år sidan mottatt i alt kr 4 466 000 frå ulike støtteordningar i Kulturrådet. I gjennomsnitt blir det ca. kr 587 000 pr. år.

Kunstnarane som har arbeidd i Kurant, har ikkje putta eigne midlar i verksemda, men mykje tid og arbeidskraft mot beskjedne honorar. Som dei sjølvvironisk skreiv i invitasjonen til 4,5 års jubileumsfeiringa i 2013:

Hver dag kunne jo vært slutten, men her var det snakk om at de gjentakende pengetransaksjonene fra Norsk Kulturråd kom til å ta slutt. De nåværende folka her hadde jo lagt seg til noen vaner, som å få betalt 3750 kroner i måneden, dekt husleie, strøm og revisor.¹¹⁹

Lenge var stillingane definerte som 30–33 % stillingar, men i 2016 er situasjonen at Sørli og Fagerli «i realiteten jobber 100 %».¹²⁰ For dette har dei fått løn, men «lønnspotten har alltid vært på 15 000 kr totalt i måneden, som fordeles på de som jobber her».¹²¹ I tillegg kjem honorar for gjennomføring av prosjekt, og dei varierer alt etter kva det lukkast å få inn av ekstra midlar. Verksemda baserer seg såleis framleis på store mengder frivillig arbeid.

Kurant brukte i starten ikkje midlar til transport av kunst. Dei ville ha besøk av kunstnarar, og ikkje berre senda kunstverk rundt. Film og video kunne kunstnarane lett ta med i bagasjen, eller dei produserte nye verk direkte på staden. Til gjengjeld kunne dei tilby kunstnarane gratis reise pluss 1500 kroner i honorar. Midla Kurant har motteke, har difor først og fremst blitt lagt i produksjonen av kunst.

¹¹⁹ <https://www.facebook.com/events/385026978280723/>.

¹²⁰ Camilla Fagerli i e-post 19.05.2016.

¹²¹ Ibid.

Driftsstøtta frå Kulturrådet gav eit løft då den kom. Det første oppslaget på heimesida er pressemeldinga om støtte:

For oss er dette tilskuddet helt unikt, da slike ordninger som regel kun gir økonomisk støtte til utstillingsutgifter, og aldri til drift. Nå har vi mulighet til å få dekket store deler av husleie, strøm, og til og med til å ta ut noe honorar. Etter to år med ulønnet dugnadsarbeid vil dette gi oss mulighet til et økt fokus på å profesjonalisere Kurant, både kunstnerisk og driftsmessig. Vi kan våge å være enda mer ambisiøse og tenke stort!¹²²

Driftsstøtta har vore avgjerande for kontinuiteten. Fagerli har offentleg understreka «at driftsstøtten Kurant har fått fra Kulturrådet har vært avgjørende for at stedet har overlevd så lenge som det har gjort». ¹²³ I tillegg var det å bli tilkjent støtte ei fjør i hatten: «Å få driftsstøtte fra Kulturrådet var en vanvittig stor anerkjennelse for arbeidet vårt.» ¹²⁴

Den finansielle støtta lokalt har alltid vore beskjeden. Kunstakademiet betalte dei første åra for leige av lokalet til visning av semesterutstillingar, men dei tre siste åra har Kurant vist bachelor-utstillinga utan å få økonomisk tilskot. Kommunen løyvde 25 000 kroner i året frå 2010, men auka summen til 50 000 i 2015 og 70 000 i 2016. «Økningene er resultat av at vi har jobbet målrettet med å synliggjøre arbeidet vi gjør overfor byråkrater og politikere.» ¹²⁵

Då den forlenga prøveordninga gjekk mot slutten i 2014, oppstod det krisestemning på Kurant. Kva skulle dei gjera viss driftsstøtta frå Kulturrådet fall bort? Ein aksjon *Redd Kurant* blei sett i verk. Initiativet kom frå dei andre kunstinstitusjonane i byen, og direktøren i Nordnorsk Kunstmuseum, intendanten i Tromsø Kunstforening og rektor ved Kunstakademiet i Tromsø gjekk saman om eit opprop til støtte for verksemda, der dei direkte oppmoda kommunen om å handla:

Tromsø har i en årrekke nytt godt av å være vertskap for sentrale kunstinstitusjoner, men kommunens egen satsing på det visuelle kunstfeltet har til nå vært begrenset. Nå er tiden kommet for handling! Vi som ledere av byens etablerte kunstinstitusjoner mener at om Tromsø skal være en kunstby også i årene fremover, må vi satse på unge krefter – morgendagens viktige kunstnere – og sørge for at de har en scene hvor de kan vise

¹²² <http://www.kurant.cc/pressemelding>.

¹²³ Sitert etter Mariann Enge: «Kurant i knipe», *Kunstkritikk* 15.10.2014 – <http://www.kunstkritikk.dk/nyheter/kurant-i-knipe/?d=dk>, lest 20.10.2015.

¹²⁴ Line Solberg Dolmen i e-post 20.12.2015.

¹²⁵ Camilla Fagerlid i e-post 19.05.2016.

seg fram. Tromsø kommune må forplikte seg til å sørge for at Kurant kan leve videre og blomstre som visningssted for unge kunstnere. Det vil for kommunen være en god investering i både kunstens og byens fremtid.¹²⁶

Lokalpressa greip fatt i saka, og Jonas Stein, byråd for kultur, sitt svar er interessant i si samankopling av at å vera fri er også å vera økonomisk uavhengig:

En scene som Kurant må ha en balanse. De skal være fri og uavhengig, da bør de ikke være for avhengig av offentlig støtte. De bør vise at de får inn noe inntekt selv også. Samtidig mener vi at det er en verdi for Tromsø å ha en plass som Kurant.¹²⁷

Året etter dobla kommunen likevel tilskotet sitt. Og Kulturrådet løyvde arrangørstøtte. Kurant overlevde. Men dei arbeider framleis med å sikra det økonomiske fundamentet: «Grunnfinansieringen til å drive Kurant må komme fra det offentlige.»¹²⁸

126 Sitert etter Mariann Enge: «Kurant i knipe», *Kunstkritikk* 15.10.2014 – <http://www.kunstkritikk.dk/nyheter/kurant-i-knipe/?d=dk>, lest 20.10.2015.

127 Sitert etter Marte Hotvedt: «– Vi vet ikke om vi har penger nok til husleia i januar», *Nordlys* 09. 10.2014.

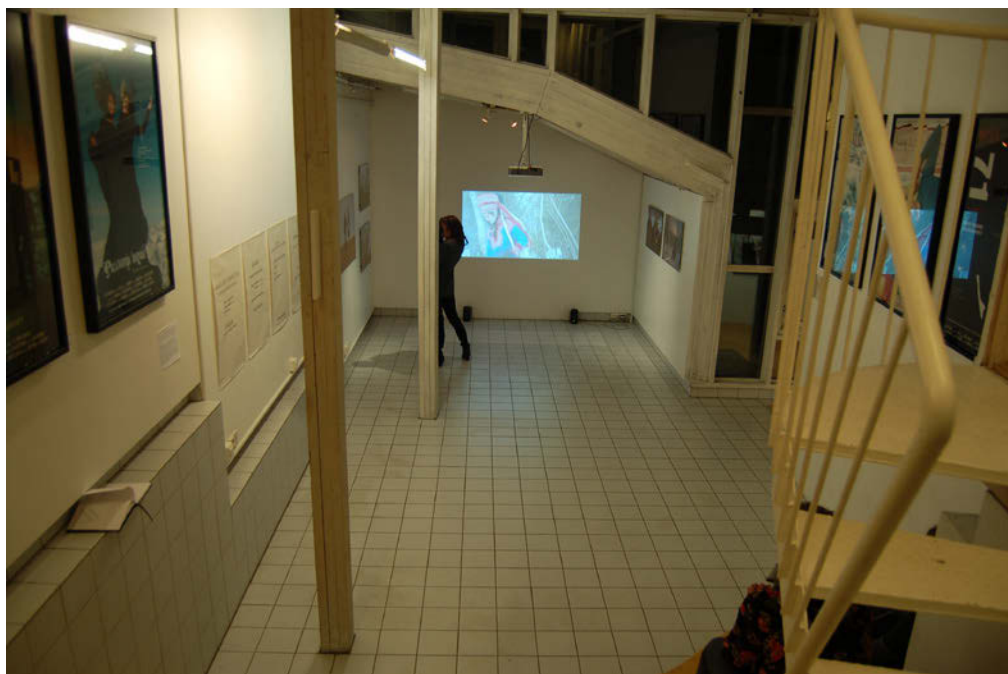
128 *Rapport til Introfondet for Kurant Visningsroms prosjekt «Publikumsutvikling, lokal satsing og utvikling av finansieringsmodell»*, usignert og udatert.

Small Projects

Før kunstnaren Jet Pascua (f. 1969) slo seg ned i Tromsø, hadde han starta Small Projects i fødebyen sin, Manila på Filippinene, i 2001. Utan ein fast visningsstad arrangerte han under dette namnet happenings og andre kunsthendingar av eksperimentell natur i alt frå konteinrar og lagerbygg til sin eigen barndomsheim og non-profit galleri. Ofte involverte han andre fagfolk enn biledekunstnarar, som musikarar, filmskaparar, politiske aktivistar, forfattarar og akademikarar av ulikt slag. Denne praksisen har han halde fram med etter at han flytta til Noreg. Etter periodevise opphald i Tromsø frå år 2000, og fullførte studium på kunsthøgskulane i Oslo og Bergen, etablerte han seg fast i Tromsø hausten 2009. Gjennom utdanninga hadde han skaffa seg eit breitt kontaktnett i kunstmiljøet. Sjølv om han med sine 40 år var eldre enn det som vanleg er for dei som startar visningsstadar, var han som nyutdanna ein del av den unge scena. Small Projects var framleis eit aktuelt konsept, men denne gongen oppstod ønsket om ein fast base i form av eit galleri.



10. Small Projects sitt lokale i Grønnegata 23 i Tromsø.



11. Interiør frå Small Projects sitt lokale i Grønnegata 23 i Tromsø.

Lokale

Då Kulturrådet utlyste driftsstøtteordninga, var lokalet enno ikkje funne, men planane var klare. Small Projects enda til slutt i den same lange gata som Kunstakademiet, men i motsett ende: Grønnegata 23. På denne adressa flytta dei inn i eit blått hus teikna av arkitektkontoret Blå Strek, og som saman med eit par nabobygningar utgjer eit av dei mest kjente døma på post-modernistisk arkitektur frå 1980-talet i Tromsø. Bygningen høyrer til Norske Reindrifsamers Landsforbund, som også held til her. Small Projects disponerer eit hjørnelokale over tre plan og med eigen inngang, og skildrar lokalitetane slik: «Its a special architectural space, [...]. It is open to the midnight sun via walls and vaulted ceilings of windows, and it offers heated floors and only a few right angles.»¹²⁹

Varme i golvet kan koma godt med i Tromsø, men få galleri har flisegolv som også strekker seg oppetter veggene. Den skrå veggene krev også sitt av kunsten som skal visast, men trappetrinna i dei to trappene i hovudrommet fungerer fint som publikumstribunar under performances, opplesingar og

¹²⁹ <https://fopnews.wordpress.com/2014/06/20/tromso/>.

konserter. Mest av alt minner rommet om ein entré eller inngangshall. Den doble glasdøra omgitt av vindaugo innbyr til å kikka inn på kva som føregår innanfor. Husleiga var billeg. I 2011 betalte dei 84 000 kroner i året, i 2012 var ho gått ned til 70 000.

Namn og logo

Over inngangsdøra heng eit kvadratisk skilt med Small Projects sin logo: bokstavane sp i minusklar på kvit bakgrunn med ein grå, kvadratisk rammekant. Namnet Small Projects melder klårt ifrå om at det ein vil møte her, har prosjektkarakter: Det er tale om resultatata av tidsavgrensa undersøkingar i mindre skala. Logoen er teikna av Pascua, som alt anna materiale frå Small Projects dei første åra: «In the first years of SP I just did everything including the logo, cards, website, social network sites, etc.»¹³⁰

Opningsutstillinga

19. januar 2011 kunne Small Projects opna dørene for publikum. *Does it really matter? – Between video art and film* var tittelen på opningsutstillinga. I hovudrommet var det sett opp høgtalarar og ein projektor for visning av film rett på vegg. I tillegg blei det vist film i eit rom ovanpå, medan plassen nedst ved kjøkkenet blei delt opp med ein midlertidig vegg midt i rommet, med ein flatskjerm på kvar side og tre stolar plasserte framfor kvar skjerm.

Men før det blei vist film, var der ein performance av ei gruppe kunstnarar leia av den franske kunstnaren Laurent Fauconnier. Kunstnarane kom alle frå ulike land, men var no heimehøyrande i Tromsø. Pascua skildrar hendinga som ei på same tid både uformell og spirituell oppleving, der kunstnarane stille glei mellom gjestene og kom i tett kontakt med dei. «It was in a way a welcoming of sorts with the artists giving long, warm hugs, or moving around a person in controlled and deliberate manner or staring them in the eye.»¹³¹

Videoprogrammet var blitt til i eit samarbeid med kuratoren Mona Bentzen, som Pascua kjende frå studietida i Bergen. Ho er aktiv i nettverket Art Video Exchange (AVE) som arbeider for å skapa visningsmoglegheiter for videokunstnarar. Verk av Claudia Reinhardt (Tyskland), Birgitte Sigmundstad (Noreg), Jannicke Låker (Noreg), Per Teljer (Sverige), Beate Petersen (Noreg), Sabina Jacobsson (Sverige) og Bull.Miletic (Synne Bull (Noreg) / Dragan Miletic (Serbia)) utgjorde programmet. Dette er namn som mange i Noreg

¹³⁰ Jet Pascua i e-post 29.06.2016.

¹³¹ Ibid.

med kjennskap til samtidskunst og eksperimentell film vil kjenna igjen, for dei har både museumsutstillingar og -innkjøp samt filmprisar på CV-en.

I kunstsamanheng har det vore ein tendens til å skilja skarpt mellom videokunst og film, men utviklinga både når det gjeld forteljeformer og teknologi, har gjort eit slikt skilje stadig meir uinteressant. I utstillingstittelen markerer Small Projects at dei stiller spørsmål ved fastlåste posisjonar. At tittelen er formulert som eit spørsmål, er også karakteristisk for den under-søkande innstillinga som pregar Small Projects si haldning til kunsten og samfunnet.

Dei viste filmene var alle forteljande, og fleire hadde eit feministisk eller samfunnsengasjert innhald. Emna dei tok opp, stod Pascua nær:

The works themselves were addressing topics that were close to me personally, as they dealt with migration, remembering and forgetting, liminal state, identity and gender issues, death and life.¹³²

Grunnleggjande menneskelege spørsmål prega med andre ord opningsutstillinga. Både innhaldet og valet av medium er representativ for Small Project. Eller som Pascua uttrykkjer det: «It is interesting that together with the performance, it kind of set the tone for what Small Projects would become.»¹³³

Profil og program

I søknaden om driftsstøtte som Small Projects sendte inn før dei hadde eit fast visningsrom for hand, formulerte dei formålet sitt med følgjande ord:

Å organisere ulike kunstneriske events som utforsker ulike tilnærminger til produksjon, forskning og presentasjon av samtidskunst og andre relaterte områder.

Å skaffe en plattform for intellektuell utveksling, informasjonsdeling, kritisk dialog og samarbeid innen kunstsamfunnet i Tromsø og i Nord-Norge. Vår rolle er å støtte og promotere samtidskunstarbeid, og skape et miljø for å produsere og presentere kunstarbeider som utfordrer og er innovative.¹³⁴

Slik Pascua hadde arbeidd i Manila, heldt han også fram i Tromsø. I gruppa han knytte til seg, var mange ulike kompetansar og fag representerte. Sjølv

¹³² Ibid.

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Kulturrådet sitt arkiv. Sak dok. nr.: 1013167-1, arkiv nr. 321 Kunstnerstyrte.

definerte han seg som prosjektleiar, medan den franskfødde performance-kunstnaren Laurent Fauconnier fungerte som prosjektmedarbeidar. I gruppa elles deltok den italienskfødde antropologen og filmskaparen Rossella Ragazzi frå Tromsø Universitet, den norskfødde diakonen Line M. Skum og den lulesamiske duodjiutøvaren Sverre-Egil Knutsen. Ei felles interesse for fleire av desse er urfolk og deira situasjon og kultur, og naboskapet med Norske Reindriftsamers Landsforbund var ikkje tilfeldig. Small Projects har fleire gonger vist utstillingar av urfolk-kunstnarar.

I det norske kunstmiljøet har det vore ein tendens til å lata dei samiske institusjonane ta seg av visning av samtidskunst som på ulik vis relaterer seg til samiske emne og tradisjonar. Grovt sagt blir denne typen bildekunst og kunsthåndverk gjerne handsama som noko eksotisk, og oppfatta som meir etnografisk enn kunstnarleg relevant.¹³⁵ Mot dette hevdar den canadiske urfolk-kunstnaren Raymond Boisjoly at kunst er ein tvers igjennom kolonial kategori som kan brukast til å nøytralisera den politiske slagkrafta i urfolks-kunst.¹³⁶ I dette perspektivet byr Small Projects seg fram som ei plattform på tvers av skiljet urfolkskunst/samtidskunst. Utan å oppheva spenninga som kategoriane representerer, blir dei lagt fram som noko å undersøka.

Då Tommy Olsson, kritikar i *Morgenbladet*, i 2012 skreiv ein lengre artikkel om kunstscena i Tromsø, var det verket *HornSpinne* av Aslaug Magdalena Juliussen, frå ei utstilling på Small Projects, som var nytta som illustrasjon. Bildeteksten var kryptisk: «HornSpinne: Mutert edderkopp? Portabel boenhet for nisser? Aslaug Magdalena Juliussens verk kan egentlig ikke beskrives rettfærdig.»¹³⁷ Det er ikkje heilt lett å forstå kva som meinast med denne siste utsegn, men ei mogleg utlegning er at vi står overfor eit verk som kan tolkast på mange måtar.

Materialbruken er sterkt assosiativ. Pelskledd (kasterte) oksereinsdyr-horn strekkjer seg ut frå ei stor, mørk, sfærisk form. Dei liknar edderkopp-føter som balanserer med spissane på golvet medan dei held kula sjevande i lufta. Kula er fast, men også lodden og taktil, forma som ho er av brokade og lintråd. I tillegg til kule er leksikondefinisjonen på sfære: «Krets, område, nivå hvor noen befinner seg, hører hjemme, fagområde, interesseområde, virkekrets.»¹³⁸ Alle desse tydingane gir meining i møtet med dette verket, som vekkjer assosiasjonar til jordklode, mørketid, reinsdyr, urfolk, handverk, samt reiser spørsmålet om livsvilkår og overleving for både dyr og menneske. Det

135 Hansen 2007.

136 «Hvor ur er kunsten din?» Samtale mellom Joar Nango og Raymond Boisjoly. *Billedkunst* nr. 7, 2015, s. 17.

137 Tommy Olsson: «Uimotståelige sekunder», *Morgenbladet*, 19.04.2012.

138 Kaare Aksnes: «Sfære – kule», *Store norske leksikon* – <https://snl.no/sfære%2Fkule>, lest 03.05.2016.



12. Aslaug Juliussen (f. 1953) *HornSpinne*, 2012.

er eit verk som samlar i seg mange av dei emna Small Projects har profilert seg med:

Small Projects organize exhibitions, workshops and events which deal with relevant issues such as the environment, the food crisis, gender issues and the rights of indigenous cultures.¹³⁹

Samstundes er det eit verk som går på tvers av mange kategoriar, som norsk, samisk og internasjonal samtidskunst, eller bildekunst og kunsthåndverk, som begge representerer kunstkategoriar eller fagområde som Juliussen opererer innanfor. Den viktigaste grunnen til at kritikaren finn det vanskeleg å skildra dette verket rettvist, er kanskje denne hybride karakteren. Det er eit godt døme på «det ubestemmelige» som unndreg seg klassifikasjon, og som eg drøfta i kapitlet om samtidskunsten innleiingsvis. For Juliussen blei utstillinga på Small

¹³⁹ <http://smallprojects.no/about.html>.

Projects ein suksess, og *HornSpinne* blei innkjøpt av Sametingets Innkjøpskomité og plassert i RiddoDuottarMuseat – De samiske samlinger i Karasjok.

Meir direkte politisk opererte Small Projects etter kommunevalet hausten 2011. Under valet vart det retta mange verbale angrep mot samar, jamvel frå leiande politikarar. Small Projects reagerte med å bruka utstillingsmediet og kunsten til å fremja sitt syn. Valet fall på den amerikanske indianske kunstnaren Dylan Miner, urfolksaktivist og professor ved Michigan State University. Utstillinga hans, *Nággárvuodas, Bealuštussan In Defiance In Defense*, blei vist i februar 2012. Medan Miner var i Tromsø, organiserte Small Projects foredrag med han både på Kunstakademiet og Universitetet, og i tillegg heldt han eit kurs i silketøy for elevlar på Kongsbakken vidaregåande skole. Dette leia til at Universitetet inviterte Dylan Miner tilbake seinare på året for å tala på ein konferanse om urfolkskunst. Likeins fekk dei i stand eit møte mellom samiske akademikarar ved Universitetet og kona til Miner, Estrella Torres, også ho akademikar og aktivist.

Dette er eit døme på korleis ei lita verksemd som Small Projects kan bli navet i noko større, der nettverk blir bygde på tvers av fag og institusjonar. Felles for nettverka er engasjementet i nokre sosiale og samfunnsmessige spørsmål, og at kunst er omdreiings- eller utgangspunktet. Eit nøkkelord i søknader og rapportar frå Small Projects er *relevance*:

We insist that if the project is not relevant in the community and does not participate and does not take a position in important global and local issues, then there is no use for the Small Projects to exist in Tromsø.¹⁴⁰

Relevans kan lyda som eit tomt honnørord, men som dei innleiande eksempla viser, er det høgst konkret og forpliktande meint frå Small Projects si side.

Jet Pascua sitt internasjonale og tverrfaglege nettverk har vore viktig for programmeringa til Small Projects. Koplingane mellom eit lokalt kunstnar-miljø og ei brei, internasjonal kontaktflate blir oppfatta som Small Projects sin styrke, saman med deira sjenerøse haldning til sjangrar og kunstnarskap. Men ikkje alle har vore like positive. Tidleg på hausten det første driftsåret ironiserte kritikaren Joakim Borda over tiltaket på *Kunstkritikk*:

Det påminner om ett galleri för samtidskonst, men såväl arbetsmetoderna som de sporadiska utställningarna har från starten för snart ett år sedan mer liknat teaterkulisser för en föreställning i konstmiljö. På avstånd är det vagt övertygande, men från scenen ser man att det är fejk.¹⁴¹

140 Small Projects Report 2013, Kulturrådet sitt arkiv.

141 Joakim Borda: «Försvinnande små projekt», *Kunstkritikk* 29.09.2011 – <http://www.kunstkritikk.no/kritikk/forsvinnande-sma-projekt/>, lest 05.10.2016.



13. Hans Christian van Nijkerk (f. 1982) *Winners of loss*, performance, 2013.

Utstillingane Small Projects så langt hadde vist, samanfatta han i eitt ord: bagasjeutstillingar. «Med bagageutställning menar jag en sådan som får plats i resväskan på Norwegian.»¹⁴² Sjølv om Borda samstundes rosa den aktuelle utstillinga av Lars Korff Lofthus, *Save the Date*, så blei det å få ein slik omtale i oppstartsfasen oppfatta som «et slag under beltestedet».¹⁴³ Kritikken utløyste då også fleire kommentarar på *Kunstkritikk*. Men som namnet Small Projects indikerer, passar «bagasjeutstilling» fint inn i deira konsept. Ved at kunstnarane har frakta med seg kunsten på dette viset, har dei kunna visa verk av kunstnarar frå mange ulike land, og det utan for store kostnader. Video er særskild velegna i så måte, og videoutstillingar er det Small Projects har vist flest av.

Samanlikna med andre galleri har Small Projects også vist mykje performance og dans. Ein som uttrykkjer seg gjennom alle desse formene, samt lyd, elektronika og poesislam, er nederlandsk-norske Hans Christian van Nijkerk. Til liks med mange av dei andre utstillarane har han gått på

142 Ibid.

143 Joar Nango i e-post 04.05.2016.

Kunstakademiet i Tromsø, og performansen han hadde 16. januar 2013, hadde tittelen *To perform is to achieve*. Som tidlegare mellomdistanselaupar på høgt nivå (aktiv 1996–2005) var van Nijkerk interessert i å utforska korleis atletikk-erfaringa har prega han som kunstnar. Som Small Projects skreiv i førehandsomtalen:

Put it this way: It's no coincidence that he ended up in the Norwegian national poetry slam competition finals in 2011. Do you always need to prove your skills to an audience? Are you fully dependent upon their approval? (In poetry slam, sadly – yes) To improve artistically, you must get comfortable with failing – which opens up for exploring new ways of expression. And excelling at failing – that's what Hans Christian is trying to do in his current performance projects and most recently his «Winners of Loss» video series, shot at his former track and field stadium near Bergen. Through performing various actual and invented warm-up exercises, he plays around with the strict and absurd training regimen so central to the training program of a top athlete. He is not doing it for applause. He is doing it to try to express – using his body – what the cultish social rituals of a sportsclub and years of training discipline can do to you.¹⁴⁴

Performansen trekte fullt hus. I seg sjølv er ikkje det overveldande. I eit lite lokale som Small Projects sitt, skal det ikkje meir enn 40–60 personar til før det er «stinn brakke». Fullt hus er likevel fullt hus, og eit kriterium for suksess. Det byggjer også opp under det sosiale, som er ein viktig del av Small Projects sin filosofi. Dei arrangerer karaoke- og opplesingskveldar, og byr på suppe og middag:

Food, continue to be an essential part of our community and we have had situations wherein artists volunteer to make food for people to share, and making dinner with a selected group of local artists is also a way for the staff of Small Projects to welcome our guest international artists and have a more intimate interaction with them.¹⁴⁵

Lokalet til Small Projects kan vera svært kaldt om vinteren, for kostnadene ved oppvarming tvingar dei til å spara på straumen. Så verdien av at suppa også heilt bokstaveleg har ein varmande effekt, skal ein heller ikkje sjå bort frå.

144 <http://smallprojects.no/jpp2-bugge/malstafs/annakukielka/hcvnijkerk.html>.

145 Small Projects Report 2013. Kulturrådet sitt arkiv.

Drift

Small Projects er eit hellegalleri. Opningstidene i utstillingsperiodane er fredag etter avtale, laurdag og søndag 12–16. Aktivitetane har vore mange og mangfaldige. I dei to første åra viste Small Projects 32 utstillingar (av desse definerer dei 9 som politiske) og 13 performances (1 politisk). I gjennomsnitt var det 32 besøkande på kvart arrangement. Dei stod bak 3 workshops og 21 suppekveldar/artist talks/middagar. I alt blir dette 69 arrangement.

Det dominerande mediet var video (40), og deretter følgjer installasjon (36), foto (20), objekt (11), teikning (9), performance (8), musikk/lyd (7), maleri (7), poesi (3) og dans (2).

I alt blei det vist verk av 108 kunstnarar i åra 2011 og 2012. Av desse var 42 menn og 66 kvinner, og 9 var samar og 2 amerikanske indianarar.

I 2013 gjennomførte Small Projects 26 prosjekt med 10 kvinner og 11 menn, og i 2014 blei det til 19 prosjekt.

Kontakt til andre visningsstadar hadde dei etablert allereie innan opninga, og dei kunne difor delta på messa Supermarket for kunstnardrivne visningsstadar på Kulturhuset i Stockholm allereie etter få veker med drift. Andre norske deltakarar var Entrée, Knipsu og ArtSceneTrondheim. Supermarket er dei kunstnardrivne institusjonane sitt motsvar til kunstmessa Market, som blir arrangert på same tid. Der Market er velregissert og meir konvensjonell i kunstutvalet, er Super Market mykje opnare. Det inneber større variasjon i kunstnarleg kvalitet, men også meir rom for det eksperimentelle. Som ein kritiker formulerer det:

Hver av messene har sine kvaliteter, men møtet med Supermarket karakteriseres best som en kakofoni av uttrykk, inntrykk, teknikk, lyd, og ikke minst enorme mengder med folk.¹⁴⁶

Messedeltakinga inneber difor nye moglege kontaktar ikkje berre for galleristane, men også for kunstnarane som blir vist.

Small Projects valde å visa eitt einaste verk på sin messedebut. Til gjengjeld er det eit omfattande prosjekt som kunstnaren Lise Bjørne Linnert starta allereie i 2006, og som framleis pågår: *Desconocida Unknown Ukjent*. Det er sett saman av ei uendeleg mengde (i juni 2016 var det oppe på ca. 7900) handbroderte namnelappar. Namna høyrer til myrda kvinner i Ciudad Juárez i Mexico, og er broderte av fleire tusen deltakarar på workshops som Linnert har halde rundt om i verda. Slik arbeider kunstnaren kontinuerleg for å få

¹⁴⁶ Monica Holmen: «Supermarket: kaotisk kakofoni», *Kunstforum* 21.02.2013
– <http://kunstforum.as/2013/02/supermarket-kaotisk-kakofoni/>, lest 05.10.2016.



14. Lise Bjørne Linnert (f. 1964) *Desconocida Unknown Ukjent*. Frå kunstmessa Supermarket i Stockholm, 2009.

retta merksemda mot den uretten og valden desse kvinnene har blitt utsette for. Kvinnedrap er blitt karakterisert som ein pandemi i Mexico. Berre 24 % av dei 3892 kvinnedrapa som aktivistar kartla i 2012 og 2013, blei til dømes etterforska av politiet, og berre 1,6 % av gjerningsmennene blei dømde. Verst har det gått ut over kvinnene i grensebyen Ciudad Juárez. Verket er politisk, kollektivt og internasjonalt, og i tråd med Small Projects sitt krav til relevans. Dei var også nøgde med messeresponsen: «This project received a lot of attention and praise from the public in Stockholm.»¹⁴⁷

Berre to månader seinare, i april 2011, deltok dei i nettverket Trans Europe Halles for uavhengige og ikkje-kommersielle kultursentra i Tartu i Estland. Året etter deltok Small Projects igjen på Supermarket, saman med mellom andre Kurant. OCA og den norske ambassaden støtta deltakinga begge år. OCA inviterte i tillegg Small Projects til å presentera seg på *Condition Report: A Symposium on Building Art Institutions in Africa* i Dakar, Senegal,

¹⁴⁷ Small Projects Report, 2011. Kulturrådet sitt arkiv.

i byrjinga på 2012. Tilhøyrarane var kuratorar og museumsleiarar. Dette gav verdfulle kontaktar, som institusjonen Raw Material i Dakar.

Ei blanding av lokale og tilreisande kunstnarar er gjennomgåande i utstillingar og arrangement. Breidda i land og verdsdelar som er representerte, er stor. I årsrapporten for 2013 skriv Pascua:

For 2013 we focused even more on the idea of bringing interesting and innovating international artists to Tromsø, while also focusing on giving local artists the opportunity to show their art locally. 14 out of the 26 events in our 2013 program involved artists who either live in Tromsø or has studied at the Art Academy of Tromsø. Four of these events involved current students from the Art Academy as well. The other exhibitions, performances and video screenings were by artists/curators from Finland, Australia, Japan, Germany, Greece, Serbia, Netherlands, Ukraine, Russia, Estonia, England, Czech Republic and Sudan.¹⁴⁸

Pascua har heile tida drege andre kunstnarar med i drifta, og sommaren 2013 skjedde ei viktig endring på personalsida. Kunstnaren Tanya Busse (f. 1982) frå Canada, som har slått seg ned i Tromsø etter å ha fullført ein MA på Kunstakademiet, tok over den daglege drifta av galleriet, og har i dag tittelen «co-director». Med dette er banda mellom ulike kunstnarinitiativ i Tromsø ytterlegare styrka. Busse har fleire gonger deltatt i utstillingar på Kurant, og ho har vore involvert i bokhandelen Mondo.

Pascua er framleis med som «co-director». Den internasjonale profilen er ikkje blitt mindre med denne endringa. I 2016 blir Small Projects drive av ei gruppe kunstnarar som i tillegg til Busse og Pascua tel Calder Harben frå Canada, Robel Temesgen frå Etiopia, Marion Bouvier frå Frankrike og Georgia Munnik frå Sør-Afrika. I tillegg fungerer Rossella Ragazzi framleis som rådgjevar saman med den samiske kunstnaren og arkitekten Joar Nango.

Samarbeid

Small Projects har vore særleg oppteke av å samarbeida og byggja nettverk med andre kunstnardrivne galleri. Fleire av kunstnarane som stilte ut det første året, hadde også hatt separatutstillingar på Entrée, som Gabriel Kvendseth og Lars Korff Lofthus, medan Tag Team Studio frå Bergen stod bak ei utstilling på Small Projects våren 2013. Men nettverket rekkjer også utanfor landegrensa: «To date, Small Projects is in partnership with at least 5 inter-

148 Small Projects Report 2013. Kulturrådet sitt arkiv.

national organisations», skriv dei på heimesida si.¹⁴⁹ Til desse høyrer mellom andre Ptarmigan i Helsinki/Tallin, Mt. Analogue i Stockholm, Sami Center for Contemporary Art i Karasjok, Silverlens Gallery i Singapore og kunstnar-grupper i Liverpool og Hongkong. Dette er institusjonar eller grupperingar som Small Projects utvekslar utstillingar med. Mot at Small Projects stiller opp som vertsskap for desse i Tromsø, forpliktar dei andre seg på si side til å visa arbeid av kunstnarar frå Tromsø, eller invitera ein kunstnar frå Tromsø.

Small Projects samarbeider mykje med lokale institusjonar i Tromsø, særleg Kunstakademiet. Gjestekunstnarar held foredrag og workshops, som Small Projects organiserer. I mars 2013 var dei vertar for ein vekelang workshop for studentar frå Kunstakademiet i Tromsø og Hamburg Art Academy (HFBK). Temaet var *Unigrow*, og handla om ein alternativ, beredyktig og økologisk livsstil i store byar.

Til liks med Kurant deltok dei i prosjektet *Re-Aligned Art* i regi av Tromsø Kunstforening. «Som seg hør og bør når man dokumenterer ulike aktivistiske strategier, er Re-aligned på Tromsø Kunstforening en utstilling som strekker frieriet sitt ut av institusjonen og inn i offentlighetens hverdagsrom og de kunstnerdrevne visningsstedene Kurant og Small Projects», som ein kritikal formulerte det.¹⁵⁰ Og ho la til:

Denne omfattende mønstringen av aktivistisk samtidskunst fra Russland, Hviterussland og Ukraina, er engasjerende i sitt kuratoriske konsept [...] alt fra miljøbevegelser til markeringer mot etnisk hat, homofobi, neoliberalisme og patriarkatet finner resonans på tvers av nasjonale grenser. Utstillingen er, i likhet med konferansen i åpningshelgen og en senere seanse ved Tensta Konsthall, del av et større pågående prosjekt som forsøker å gi begreper til en tid der kunstnerisk og sosial motstand i økende grad orienterer seg globalt og geopolitisk, samtidig som de faktiske motstandshandlingene er lokale og mikropolitiske.¹⁵¹

På Small Projects kunne ein sjå arbeid av den ukrainske kunstnaren Roman Minin og den russisk-franske geografen og kunstnaren Sofia Gavrilova.

Small Projects har fleire gonger delteke i scenekunstfestivalen Tromsø Vårscenefest. I mai 2013 samarbeidde dei til dømes med gruppa Ferske Scener, som laga utstilling og framsyning med tittelen *Rekviem for ein gris*. Året før samarbeidde dei med både Tromsø Vårscenefest og Low Lives 4 Networ-

149 <http://smallprojects.no/about.html>.

150 Maria Moseng: «Generasjon pre», *Kunstkritikk* 27.09.2013 – <http://www.kunstkritikk.dk/kritikk/generasjon-pre/?d=dk>, lest 10.12.2015.

151 Ibid.

ked Performance Festival som fann stad samstundes. Her blei framsyningane viste både «live» og virtuelt på same tid. Å bruka internett til å nå eit større publikum er noko Small Projects har nytta seg av fleire gonger. Fleire av performancene har blitt strøymt gjennom UStream.com og finst no tilgjengelege på YouTube og Vimeo. På festivalen i 2012 strøymde dei den spanske dansaren Nuria Guiu Sagarra som har vore medlem av kompaniet Carte Blanche. Framsyninga kunne sjåast i «real time» i meir enn 30 byar i 13 land og av rundt 60 gjester i galleriet.

Gjennom å invitera til arrangement med akademikarar så vel som kjente musikarar, som til dømes Bugge Wesseltuft, når Small Projects ut til ulike publikumsgrupper. Ei særleg gruppe nådde dei med Mohamed Fadlabi si utstilling *Fade* hausten 2013. Fadlabi er født i Sudan og bur i Oslo. Han blei svært kjent gjennom mediemerksemda han fekk for attskapinga av *Kongo-landsbyen* i Frognerparken i høve Grunnlovsjubileet i 2014. Vestlege/europeiske oppfatningar av Afrika og kva omgrepet *afrikansk* kan bety, er eit gjennomgangstema i kunsten hans. Utstillinga på Small Projects inneheldt såleis nokre forslag til ei afrikansk malerihistorie, som samstundes problematiserte dei tradisjonelle kunsthistoriene og det umoglege i å laga *ei* afrikansk historie. Small Projects inviterte ei gruppe afrikanske asylsøkjjarar på førehandsopning av utstillinga. Sidan Fadlabi talte deira språk, kunne han formidla utstillinga til ei gruppe der mange korkje meistra engelsk eller norsk.

Det mest spektakulære arrangementet Small Projects hittil har stått bak, og truleg det som har fått mest merksemd utanfor dei vanlege bildekunstsirklane, er solidaritetskonserten for Filippinane 18. november 2013 på Radisson Blue Hotel i Tromsø. Tyfonen Haiyan sine herjingar i fødelandet hans gjorde sterkt inntrykk på Pascua. På fem dagar fekk han organisert ein støttekonsert i samarbeid med Tromsø Filippinske Forening og med Mari Boine, Bel Canto, BandaCUITO, Blót, Frost og Strange Mara & The Sound på plakaten. Hotellet stilte konsertlokale og rom for artistane til gratis disposisjon, og kunstnarane opptredde vederlagsfritt. Over 300 tromsøværingar møtte fram, og over 70 000 kroner kunne donerast til eit lite fiskarsamfunn på øya Bantayan. Den store oppslutninga, med ordføraren i spissen, gjorde at lokalavisa kunne portrettera ein svært glad initiativtakar:

Etter å ha drevet Small Projects i Tromsø har Pascua erfart at samfunnsånden lever i Tromsø. Det har vært tydelig i kunstmiljøet lenge, men Tromsøs samfunnsånd strekker seg langt utover dette, stråler Pascua.¹⁵²

152 Åsgeir Johansen: «Alle ville være med og støtte Filippinene», *iTromsø* 18.11.2013 – <http://www.itromso.no/video/article8650643.ece>, lest 10.12.2013.



15. Frå Mohamed Fadlabi (f. 1975) si utstilling *Fade*, 2013.

Som prosjekt har støttekonserten lite med det visuelle kunstfeltet å gjera, men for Small Projects innebar den mykje positiv merksemd og anerkjenning. I neste omgang kan dette koma dei til gode som både sosial og symbolsk kapital.

I fleire år har Small Projects innstilt og vore vert for gjestekunstnarane som får ein månads opphald i Tromsø gjennom ordninga Nordisk-Baltisk Artist-in-Residency. Det skjer i samarbeid med Troms fylkeskultursenter, og er støtta av Kulturkontakt Nord. Men Small Projects er ikkje berre oppteke av å få kunstnarar til Tromsø, dei arbeider også aktivt med å få Tromsø-baserte kunstnarar ut gjennom deltaking i messer og samarbeid med utanlandske institusjonar. Sommaren 2013 kuraterte Busse og Pascua videokunstutstillinga *Melancholy Lover of a Vanished Space* på Silverlens Gallery Singapore med både norske og internasjonale kunstnarar. Silverlens starta som eit fotogalleri i Manila i 2006, og har seinare starta ein filial i Singapore. Det er

eit viktig og anerkjent galleri, og Jet Pascua har stilt ut der fleire gonger både separat og i gruppestillingar.

Økonomi

Small Projects søkte berre om kr 211 500 i driftsstøtte frå prøveordninga til Kulturrådet. Dei mottok 0,8 millionar for dei tre første åra. I tillegg søkte dei om støtte til utstillingar. Tabellen nedanfor viser fordelinga mellom drifts- og utstillingsstøtte. For 2016 har dei mottatt kr 700 000 frå den nye arrangørstøtteordninga.

TABELL 2 TILSKOT TIL SMALL PROJECTS FRÅ STØTTEORDNINGA FOR KUNSTNARSTYRTE VISNINGSSTADAR, 2010–2016

	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	SUM
Drift	200 000	300 000	300 000	450 000	450 000	600 000	700 000	3 000 000
Utstillingar			55 000*	130 000	150 000			335 000
Sum	200 000	300 000	355 000	580 000	600 000	600 000	700 000	3 335 000

*Kr 15 000 til utstilling utanfor eige lokale.

Tar vi 2016 med, har Small Projects sidan starten for åtte år sidan mottatt i alt kr 3 335 000 frå ulike støtteordningar i Kulturrådet. I gjennomsnitt blir det ca. kr 476 000 pr. år viss vi først reknar drifta frå 2011, som var det året dei opna visningsrommet.

Det at Small Projects mottok støtte frå Kulturrådet allereie i 2010, men først opna galleri i 2011, førde til negativ omtale på *Kunstkritikk*, med påfølgjande diskusjon om dei hadde misbrukt offentlege midlar.¹⁵³ Men som det går fram av rapporten til Kulturrådet, brukte Small Projects berre halve summen, kr 100 000, i 2010 til klargjering av lokalet og investering i utstyr, medan den andre halvdel blei overført til seinare år.

Small Projects har også mottatt mindre tilskot til drift frå Tromsø kommune, svingande årleg mellom 15 000 og 30 000 kroner. Troms fylkeskommune har aldri støtta dei økonomisk, men har samarbeidd med Small Projects om fleire prosjekt som residency-program, gjestebesøk og studieturar til Russland, Finnmark og Svalbard.

I Small Projects sine rekneskapsoversyn i årsrapportane til Kulturrådet er ein av dei største postane visningsvederlag. I 2012 utgjorde vederlaget

153 Joakim Borda: «Försvinnande små projekt», *Kunstkritikk* 29.09.2011, samt innlegg frå Borda i kommentartråden, datert 10.10.2011 – <http://www.kunstkritikk.no/kritikk/forsvinnande-sma-projekt/>, lest 05.10.2016.

34 % av midlane, og like stor prosent blei det same året brukt til honorar og løn. Dei første to åra då Pascua var åleine om drifta og arbeidde full tid med Small Projects, hadde han 10 000 kroner i månaden i løn. Det same fekk Tanya Busse då ho tok over. Andre medhjelparar har fått timebetalt. Den siste tredjedelen av driftsmidlane har så gått til husleige, forsikring, straum og vedlikehald. I ei påteikning frå administrasjonen i Kulturrådet står det:

Det er interessant å merke seg at det kunstnerstyrte visningsstedet med den minste bevilgningen er det stedet som utbetaler høyst andel av bevilgningen (– og størst samlet beløp) til utstillende og/eller deltakende kunstnere.¹⁵⁴

Når vederlagssummen er så stor, kjem det av at Small Projects i denne posten har lagt inn alle utstillingsutgiftene, som utstillingsmateriell, reiser, mat, opningsutgifter og jamvel kostnadene i samband med utsending av invitasjonar. Det er uklart ut frå rekneskapen om kunstnarane i tillegg til å ha fått utgiftene sine dekkja reint faktisk også har fått eit honorar eller vederlag. På spørsmål stadfestar Pascua dette inntrykket:

For the most part we just covered expenses and hosted them in the gallery or our own flats. We'd pay for materials and when they shipped works, we paid for the shipping as well. But depending on how much funds we have in relation to how many more projects we need to do and what time of the year it is, we gave fees of up to 2.000.¹⁵⁵

Small Projects håpar kommunen i sterkare grad vil støtta det visuelle kunstfeltet framover, og er forsiktige optimistar i så måte. Pascua fortel at då han kom tilbake til Tromsø i 2009, var det til eit heilt anna kunstmiljø enn det han hadde forlate i 2004. Skilnaden skuldast Kunstakademiet og Kurant. Small Projects har med sine mange arrangement bidrege til ei ytterlegare vitalisering av denne scena. Som kritikaren Tommy Olsson kunne fortelja lesarane av *Morgenbladet* etter eit besøk i Tromsø i 2012: «Sett utenfra har det en stund virket som om det virkelig er her det skjer, altså, og det er ikke noe å si på aktiviteten.»¹⁵⁶ Høgt aktivitetsnivå pregar begge dei kunstnardrivne visningsstadane i byen.

¹⁵⁴ Kulturrådet sitt arkiv, signert KØ 5/2 2013.

¹⁵⁵ Jet Pascua i e-post 29.06.2016.

¹⁵⁶ Tommy Olsson: «Uimotståelige sekunder», *Morgenbladet* 19.04.2012.

Entrée

Visningsrommet Entrée på Nøstet i Bergen blei starta av Randi Grov Berger (f. 1982) og Cato Løland (f. 1982) i november 2009. Dei kjente til kvarandre frå studietida ved fotolinja på Kunsthøgskolen i Bergen (KHiB), og fekk kontakt igjen då dei begge etablerte seg med atelier på Dokken sommaren 2009. I mellomtida hadde Løland tatt mastergraden i kunst på KHiB, og som nyutdanna satsa han på Bergen:

Eg var nok ganske innstilt på å bli buande i Bergen etter utdannelsen, både av personlig og faglige årsaker. Det var mange i mitt kull som valde å bli buande og allerede når min klasse gjekk ut fra KHiB var kunstmiljøet i Bergen godt på veg til å bli pulserandes og interessant.¹⁵⁷

Berger hadde i mellomtida fullført masterprogrammet «Kunst i offentlig rom» på Konstfack i Stockholm. Der hadde ho arbeidd med prosjekt som ofte innebar å promotera andre, så tanken om å halda fram med det var ikkje framand for henne. Eigentleg fann både ho og Løland det meir lokkande å kunna arbeida i ein meir open situasjon enn åleine i eit atelier, og var difor opne for ulike kombinasjonsløysingar.¹⁵⁸ Dei utfylte kvarandre på ein god måte, meiner Berger:

Det som passa bra i oppstartinga av Entrée var at me kom utifrå ulike kunsthøgskular, Cato i Bergen og eg i Stockholm, me hadde ulike idear og me hadde kvart vårt nettverk som blei slått saman. Eg graviterte mot Cato fordi eg likte så godt arbeida hans og den roen han har som er heilt i motsetning til min personlegdom som er av typen kontrollfrik med listeskriving og konstant stress.¹⁵⁹

157 «Månedens kunstner mai 2012: Cato Løland», *Visp* 02.05.2012 – http://visp.no/~page/show/16297_maanedens-kunstner-mai-2012-cato-loeland?ref=checkpoint, lest 17.02.2016.

158 Johnny Herbert: «New Space for Entrée», *Kunstforum* 06.11.2015 – <http://kunstforum.as/2015/11/new-space-for-entree/>, lest 17.02.2016.

159 Randi Grov Berger i e-post 12.05.2016.

Ein sterkt medverkande faktor var også at dei kom over veleigna lokale. Som Cato Løvland fortalte i eit intervju på den kunstnardrivne nettstaden ytter.no: «Og så fikk vi veldig kick da vi oppdaget disse lokalene. Det var det at det var ferdig oppusset også. Hadde det vært et oppussingsobjekt, så hadde det nok ikke skjedd nå.»¹⁶⁰

Kjensla av at det var mogleg å få noko til i Bergen, var dei ikkje åleine om. Takk vera nye kommunale stipendordningar og ateliertilbod hadde mange fleire kunstnarar på 2000-talet blitt verande i Bergen etter enda utdanning. Dette var ein del av ein ny strategi frå kommunen si side, formulert i ein einstemmig vedtatt kunstplan, *Kunstbyen Bergen 2008–2017*. Bergen Kunsthall hadde utvikla seg til ein leiande institusjon innanfor samtidskunsten. I september 2009 stod dei bak ein stor, velorganisert konferanse om biennalar, noko som bringa internasjonalt kjente kuratorar, kunsthistorikarar, kritikarar og kunstnarar til byen. Eit av formåla var å drøfta om Bergen skulle ta mål av seg til å bli ein internasjonal biennaleby. Alternative og råare visningsplassar, som til dømes Bergen Kjøtt, var allereie etablert, og i 2009 blei Entrée den første i ei ny bølge av kunstnardrivne visningsplassar saman med Knipsu, Tag Team og Premiss.

Så det var ein ny energi i byen, men likevel ikkje nok arenaer for unge kunstnarar, meinte Berger: «I felt the younger art scene was almost invisible and underrepresented at the time in other venues.»¹⁶¹ Å vera ein visningsstad for nyetablerte var difor den viktigaste oppgåva Entrée såg for seg frå starten av:

Målet var å lage eit visningsrom kor nyutdanna og nyetablerte kunstnarar kunne jobbe fram nye prosjekt og kome saman og sjå kunst av kollegaer, og samtidig fungere som eit springbrett til utstillingar i inn- og utland for desse kunstnarane.¹⁶²

Ikkje minst var det deira visjon at Entrée skulle kunna fungera som ein overgang frå det å laga skuleutstillingar og til å stilla ut i større institusjonar.

160 Anngjerd Rustand: «Nytt verdensbilde», *Ytter* 15.11.2009 – <http://ytter.no/2009/11/nytt-verdensbilde/>, lest 17.02.2016.

161 Johnny Herbert: «New Space for Entrée», *Kunstforum* 06.11.2015 – <http://kunstforum.no/2015/11/new-space-for-entree/>, lest 17.02.2016.

162 Harald Skeie: *Prosjekter gjennom 50 år. Kunstnarstyrte visningsstader*, Norsk kulturråd. Publisert 20.04.2015 – <http://www.kulturradet.no/jubileum-2015/vis-artikkel/-/entree-kunstnarstyrte-visningsstader>, lest 17.02.2016.

Lokale

Lokalet som hadde fanga interessa deira, var eit nedlagt blomebutikkklager i Nøstegaten 42. Strøket var den gongen prega av å vera under forvandling. Bygget ligg tett på hamna mellom underjordisk parkeringshus, trafikkårar, bygg under oppføring og verneverdige trehus. I denne transformeringsprosessen var romma på bakkeplan blitt ståande tomme. Hovudrommet var på 56 m², rektangulært i forma, og den eine langveggen bestod av store vindaugo, med ei vindaugsnisje under i passande høgde til å fylla funksjonen som benk under ulike arrangement. Rommet var nyoppussa så det likna ein klassisk «kvit kube»: kvitmåla veggjar og perlemorsfarga golv. Eit bakrom kunne eigna seg til atelier for dei to kunstnarane, for i utgangspunktet hadde dei tenkt kombinasjonsdrift:

We wanted to see if it was possible to combine an exhibition space with our own studio; something that failed and we became solely a gallery.

We were from the beginning sort of a project room with the architectural framing of a white cube gallery.¹⁶³

I dette mellomrommet eller spenningsfeltet mellom prosjektrum (røft, opposisjonelt, prosessorientert, ikkje-perfeksjonistisk, upolert, hurtig til å fanga opp noko nytt) og galleri (etablert, kvit kube, profesjonelt, perfeksjonistisk, polert) var det dei såg seg sjølv. I andre intervju framstår dei litt meir som strøket galleri enn prosjektrum:

As a curatorial platform, Entrée is a local replica of the well-known, self-organized, and artist-run white cube, a well-tested and internationally recurring model.¹⁶⁴

Husleiga var rimeleg, kr 7500 i månaden, noko som gjorde det mogleg å opna eit visningsrom utan særleg startkapital eller med krav til fortjeneste: «Vi var aldri styrt av kommersielle interesser.»¹⁶⁵ Etableringa av Entrée skapte ein ny kulturell akse i byen. Medan den etablerte løypa tidlegare gjekk mellom Bergen Kunsthall og visningsrommet og atelier på USF (Verftet), oppstod det i 2009 også ei tverrgåande løype frå atelierfellesskapet på Dokken til Bergen Kjøtt. Mitt i skjeringspunktet mellom desse to aksane var Entrée plassert.

163 Heather Jones: «Interview with Randi Grov Berger», *Kunsthall Stavanger* 19.08.2014. Opptrykt i *Entrée Retrospective '12 '13 '14*, 2015, s. 56.

164 Johnny Herbert: «New Space for Entrée», *Kunstforum* 06.11.2015 – <http://kunstforum.as/2015/11/new-space-for-entree/>, lest 17.02.2016.

165 Harald Skeie: *Prosjekter gjennom 50 år. Kunstnarstyrte visningssteder*, Norsk kulturråd. Publisert 20.04.2015 – <http://www.kulturradet.no/jubileum-2015/vis-artikkel/-/entree-kunstnarstyrte-visningssteder>, lest 17.02.2016.



16. Entrée sitt lokale i Nøstegaten 42 i Bergen. Ethan Hayes-Chute (f. 1982), *Make/Shifted Cabin*, 2011.

Namn og logo

«Vi satt på Kaffemisjonen og diskuterte navn. Da vi fikk ideen om Entrée var det vel egentlig avgjort at det måtte bli det.»¹⁶⁶ Innholdsmessig så vel som visuelt tykte Berger og Løland at det var eit fint ord. Entrée er eit opent og inviterande namn. Det kan bety inngang, adgang eller den første retten i ein meny. Det passar med grunnleggjarane si oppfatning av staden: «Vi ser også på det som starten på noe, vi vil gi unge, nyetablerte kunstnere en mulighet til å stille ut i et profesjonelt visningsrom.»¹⁶⁷ I meir overført tyding byr Entrée samstundes på ein inngang til samtidskunsten. Logoen blei forma av designaren Christian Brandt, som også laga galleriet sine plakatar dei første

166 Cato Løland i intervju med Anngjerd Rustand: «Nytt verdensbilde», *Ytter* 15.11.2009 – <http://ytter.no/2009/11/nytt-verdensbilde/>, lest 17.02.2016.

167 Randi Grov Berger i intervju med Anngjerd Rustand, *ibid*.

to åra, men Løland og Berger visste godt korleis logoen skulle sjå ut: «Vi var veldig klare på hvordan vi ville ha det, med en ring rundt av streker som peker utover.»¹⁶⁸ Inni sirkelen stod gallerinamnet i versalar. I stort format og utforma i svart blei logoen festa på vindaugnet nærast inngangen. Ingen tilleggsforklaringar i form av ord som galleri eller rom for samtidskunst blei brukt. Kva lokala romma, kunne forbipasserande i staden sjå ved sjølvsyn gjennom dei store vindaugo.

Opningsutstillinga

12. november 2009 opna galleriet med utstillinga *Erasing Knot Paintings* med verk av Ragnhild Johansen (f. 1983). Ho hadde same år fullført studiane ved KHiB, så ho levde opp til Entrée sitt ønske om å presentera nyutdanna kunstnarar. Materiala hennar var ulike typar tre, som europallar og finerplater. Desse trematerialane hadde kunstnaren omarbeidd med maling og olje, men ofte på ein slik måte at ein skulle sjå godt etter før ein blei klar over kva som var treet sitt naturlege mønster og kva som var blitt tilført av kunstnaren. Som det heitte i pressemeldinga:

Maleriene har et tilsynelatende enkelt uttrykk, men er et resultat av en nitid prosess som vektlegger det håndverksmessige. Det er en subtil fremmedgjøring av velkjente objekter som fordrer til å se etter – enda en gang.¹⁶⁹

Europallar på golv, finerplater lent opp til vegg: For mange vil dette representera ei utviding av omgrepet «maleri». Kanskje kunne dei like gjerne ha kategorisert utstillinga som skulptur eller installasjon. I så måte er utstillinga representativ for mykje av det Entrée har vist gjennom åra. Utstillingane inneheld ofte eit sterkt undersøkande element. Det kan vera eit tema, men gjeld like gjerne formale spørsmål, enten dei knyter seg til medium som maleri eller foto, eller ein kunstnarleg så vel som vitskapleg kategori som farge. Og som Johansen si utstilling er eit døme på, blir ei konseptuell tilnærming gjerne kombinert med ei sterk kjensle for materialar og materialisering. Nokre av dei same karakteristikkane som pressemeldinga nemner i omtalen av Johansen si utstilling – enkel, nitid, gjennomarbeida, handverksmessig i orden – kan overførast til Entrée som institusjon. Som opninga og seinare utstillingar har vist, er galleriet prega av presisjon både i produksjon og presentasjon.

¹⁶⁸ Cato Løland i intervju med Anngjerd Rustand, *ibid*.

¹⁶⁹ Pressemelding 12.11.2009 – <http://www.entreebergen.no/indexhibitv070e2/index.php?archive/current/>, lest 18.02.2016.

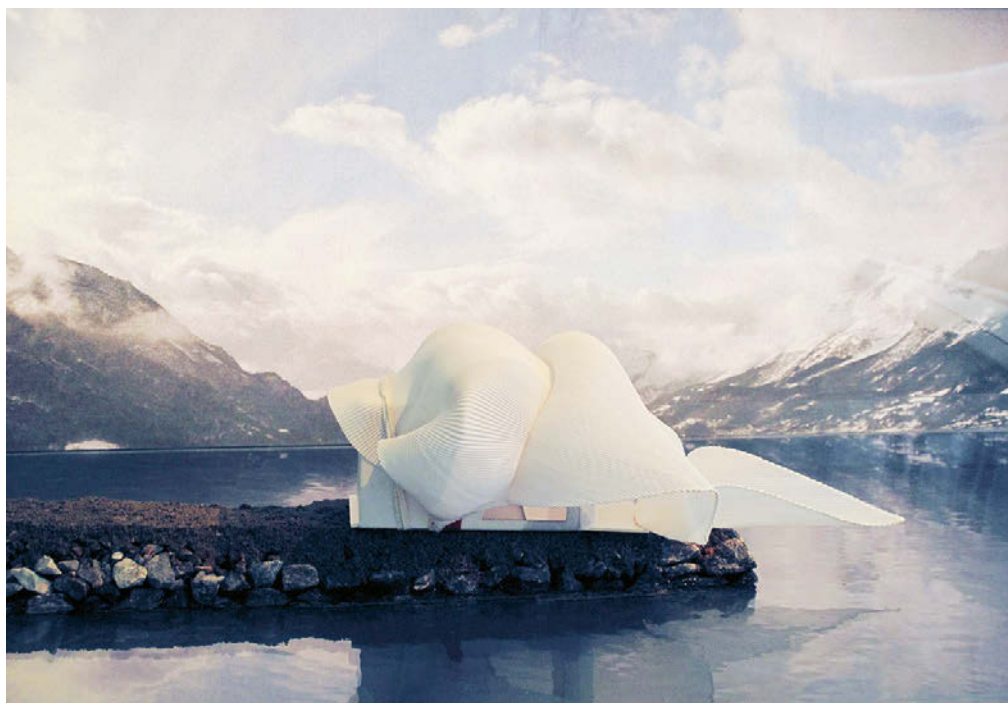


17. Ragnhild Johansen (f. 1983) *Erasing Knot Paintings*, 2009.

Profil og program

I starten blei Entrée ofte spurt om dei hadde ein bestemt profil.¹⁷⁰ Men utover valet av nyutdanna kunstnarar avviste dei dette. «In the beginning I used food-making as a metaphor for curating», framheva Berger i eit seinare intervju, og oppskrifta var: «Use good ingredients and just try not to mess it up.»¹⁷¹ Men gjennom praksis har det etablert seg ein stil og nokre utstillings-format som kan seiast å vera typiske for Entrée.

Å bety noko for kunstnarar i Bergen var ei målsetting frå starten. Med ein viss rett kan ein påstå at galleriet også har betydd noko for Vestlandet, dels gjennom samarbeid med regionale institusjonar (Nordisk Kunstnarsenter Dale og L/R Residency og kurator Gunhild Moe på Nesflaten i Suldal), og dels gjennom å visa kunst som tematiserer regionen på ulike vis. I utstillinga



18. Lars Korff Lofthus (f. 1978) *Vestnorsk Paviljong*, 2010. Fotomontasje frå Hardanger.

170 Nicolai Strøm-Olsen: «Kom inn ...», *Kunstforum* 17.11.2009 – <http://kunstforum.as/2009/11/kom-inn/>, lest 18.02.2016.

171 Heather Jones: «Interview with Randi Grov Berger», *Kunsthall Stavanger* 19.08.2014. Oppattrykt i *Entrée Retrospective '12 '13 '14*, 2015, s. 57.

Vestnorsk paviljong i 2010 leika Lars Korff Lofthus, kunstnar busett i Hardanger, med ideen om korleis også ein liten stad på Vestlandet kan bli eit kulturrelt sentrum gjennom branding og spektakulær arkitektur. Ordet *paviljong* assosierer til biennalerepresentasjon og større kulturevenement, og bygget i forslaget hans kunne minna om både operaen i Sydney og Guggenheim-museet i Bilbao. I galleriet bestod utstillinga av ein lysboks med eit fotografi av fjord og fjell i Hardanger. Dette danna bakgrunn for arkitekturmodellen. Eit koneskaut til hardangerbunaden var brukt som arkitektonisk modell, og det var plassert på småstein i eit vassbad på eit typisk arkitektmodellbord. Slik kunne besøkande danna seg eit inntrykk av korleis paviljongen ville kunna sjå ut viss den blei plassert på kaien i Kinsarvik.

Mange av utstillingane på Entrée har utnytta galleriet sitt arkitektoniske særpreg. Forholdet mellom kunst og rom er såleis eit tilbakevendande tema, og vindaugsveggen blir som regel svært aktivt utnytta. I Sveinung Rudjord Unneland si utstilling *U.T.* hausten 2011 var vindaugo mot gata dekkja av transparent folie i sterke fargar, sett saman i eit tilsynelatande tilfeldig puslespelmønster. Frå utsida kunne besøkande skimta utstillingsgjensandane gjennom den farga folien. Kunstnaren hadde også konstruert ein kopi av Entrée sitt utstillingsrom, skalert ned i storleik med 33 %. Alle sentrale vinklar og arkitektoniske sædrag som gjer gallerirommet til Entrée attkjenneleg, slik som nisjen langs vindaugo, var gjenteke inne i det forminska rommet. Plassert på lecablokker, og slik heva over galleriet sitt eigentlege golv, stod det forminska utstillingsrommet i opphøgd positur midt inne i den større utgåva av seg sjølv.

Ein annan strategi har vore å lata kunsten strekkja seg utanfor gallerirommet sine fysiske grenser. Ebba Bohlin sitt verk *Här* kan illustrera dette. Det blei vist på utstillinga *Pica Pica* i april 2011. Kurator var Johanne Nordby Wernø, som på den tida også var kritikar i Dagbladet. Kritikarkollegaen Tommy Olsson har gitt ei levande skildring av korleis dette verket blei opplevd:

«Må folk tråkka i møkka?» Spørsmålet sto å lese på vinduet til Entrée dagen for åpningen, skrevet i – nettopp – møkk, av en ukjent nattlig kritiker, men fjernet i god tid før kl 19.00 da hvitvinen sto på bordet. La meg dvele litt ved dette, siden det skyldes et av de, isolert sett, ganske drastiske grep Nordby Wernø har tatt som kurator. I den borte enden av lokalet befinner seg nemlig arbeidet *här*, av Ebba Bohlin: en sølete brun leire iblandet noe faenskap som gjør at den ikke tørker. Den likner aller mest på et osean av sjokolade, og befinner seg også til dels utenfor lokalet der den gir skinn av å ha sipret ut under vinduet og fortsatt ut på fortauet. Dette er altså både grunnen til den ukjentes spørsmål, og det medium spørsmålet er stilt i. Det kan enkelt besvares med et «Nei» da det ikke på langt nær dekker fortauet, men bare befinner seg aller nærmest



19. Ebba Bohlin (f. 1976) *Här*, 2011.

veggen – men vedkommende må nesten ha klart å trække i det likevel, for hva ellers ville motivere en slik intervensjon? Men det som opptar meg, som medmenneske og kurator, er hvorvidt man burde valgt å la dette stå heller enn å vaske det vekk. For hvis man velger å understreke det organiske aspektet ved samtidskunsten på denne måten – der den altså til dels befinner seg utenfor lokalet ber man jo nesten om interaksjon fra verden utenfor. Og når den da kommer ville det vært konsekvent å bare la den stå igjen – særlig når den er såpass bøllete. Bare en tanke, eller en mulighet som ligger og surrer i mitt bakhode.¹⁷²

Denne typen installasjoner krev at det er tid mellom utstillingane slik at verka kan bli produserte, og det har blitt ei arbeidsform som Entrée i stor grad har satsa på: «Vår modell har vært å invitere kunstnere i god tid i forkant til å gjøre nyproduksjoner, noe som har ført til at vi ofte også har fungert som

¹⁷² Tommy Olsson: «Med munnen full av jord», *Kunstkritikk* 04.04.2011 – <http://www.kunstkritikk.dk/kritikk/med-munnen-full-av-jord/?d=dk>, lest 25.11.2015.



20. Ethan Hayes-Chute (f. 1982) *Make/Shifted Cabin*, 2011.

et produksjonslokale.»¹⁷³ Den amerikanske kunstnaren Ethan Hayes-Chutes si utstilling *Make/Shifted Cabin*, vist sommaren 2011, lever opp til denne modellen. Basert på funne materialar han hadde samla under eit to månaders opphald på Nordisk Kunstnarsenter Dale, bygde han ei hytte i full storleik i galleriet. Å gå inn i den var som å koma inn i verda til ein einebuar i skogen. Spor etter levande liv som mat på kjøkkenbenken, oppvask, klede og verkty fortalde om eit aktivt liv med sjølvberging som leietråd. Ifølgje kunstnaren refererer *Make/Shifted Cabin*

to the handmade in general, the editing process that naturally occurs with such an ad-hoc creation, as well as the somewhat rudimentary or ramshackle construction, as well as the idea of a cabin transplanted from it's natural habitat to another, as well as the lifestyle adjustments required to produce such an object.¹⁷⁴

173 Frå Entrée sin søknad om driftsstøtte, signert 01.09.2012. Kulturrådet sitt arkiv.

174 Pressemelding – <http://www.entreebergen.no/indexhibitv070e2/index.php?/archive/ethan-hayes-chute-makeshifted-cabin/>, lest 25.11.2015.

Entrée prøvde å finna ein varig heim til dette verket, og for ein periode leigde dei det ut til Handelshøyskolen BI i Bergen. Omgitt av moderne arkitektur i glas og stål blei kontrasten stor og talande.

Ulike tiltak for å få kunsten ut av gallerirommet er eit anna kjenneteikn ved Entrée si drift. Mest merksemd har i så måte utstillinga *sticks, stones and bones* av kinesisk-canadiske Terence Koh fått, ei utstilling kuratert av Espen Johansen i 2014.¹⁷⁵ Publikum måtte finna seg i å bli ståande på utsida av galleriet og sjå inn på ein stabel vedkubbar som stengte for inngangsdøra. I staden blei ein gjennom eit teikna kart i postkortstorleik på døra informert om avgangstidene for ein båtuttur frå Entrée og til den kunstnardrivne visningsstaden Tag Team Studio. Der blei ein møtt av ein mur av stein. Spaserte ein tilbake til bykjerna, kunne ein passera ein skulptur av Koh på Festplassen: ein trestamme skore ut som eit fyrtårn og med blinkande lys i. Det hørde også med ei kunstnarbok, *Blindhet og lys*, som følgde utstillinga som ei guidebok. Som det heitte i pressemeldinga: «For this exhibition, travel literature might serve as a loose point of departure as the exhibition unfolds in several locations, and the journey between these sites might very well prove to be as important as everything else.»¹⁷⁶

Medieinteressa for utstillinga var stor, med mellom anna portrettintervju med kunstnaren i magasinutgåva av Dagens Næringsliv.¹⁷⁷ Kritikarane lét seg også riva med:

I sammenheng med de narrative som springer ut fra utstillingens ulike komponenter, føles det helt naturlig å skride ned en rusten metallstige på steinbryggen i upraktiske pumps og sette seg i en åpen båt midt i et urbant landskap. Båten kjører ut fra Hurtigrutekaia, rundt Nøstet og Jekteviken, inn Puddefjorden og til slutt Store Lungegårdsvannet. Jeg blir flau av begeistring over den vakre og ramponerte topografien som man kan skue på alle kanter under båtturen. Tiden blir så synlig. Alle vet at en fysisk reise følges av en mental reise, og da båten ankommer Tag Team Studio, bekreftes denne vissheten av en steinvegg som viser seg å være laget av dynamittsprengte megablokker fra byggingen av nye IKEA i Åsane.

Overskridelsesaspektet i den flere tonn tunge installasjonen føles vemodig.

Den forskjøvne navigeringen som oppstår når man er på et ukjent sted, finner man også i boken som er utgitt i forbindelse med utstillingen. Den har tittelen *blindhet og lys* og ser innholdsløs ut ved første øyekast.

175 Utstillinga var Espen Johansen sitt eksamensprosjekt på studiet «Skapende kuratorpraksis» på KHiB, og eg var hovudrettleiaren hans.

176 Pressemelding – <http://www.entreebergen.no/indexhibitv070e2/index.php?/terence-koh/>, lest 03.02.2016.

177 Maren Stette Mosaker: «Skogens ro», *D2 Magasinet* 14.03.2014, s. 72–75.

Kun ved nærmere granskning ser man de vage bildene av stjernekart, som kun kan sees ordentlig i et mørklagt rom. På sensitivt vis konstruerer Koh en oppdagelsesferd der betrakterens persepsjon og bevegelse igangs-etter en parallell kartlegging av reisen.¹⁷⁸

Med Terence Koh på programmet har Entrée kome langt bort frå ideen om å vera ein visningsstad for nyutdanna kunstnarar i Bergen. Etter fem års drift har også internasjonale kunstnarar med separatutstillingar i prestisjetunge galleri og museum på CV-en kome på plakaten. Jamvel for kunsthistorikaren Espen Johansen, som med dette prosjektet debuterte som kurator, var dette vanskeleg fullt ut å forstå: «Han har jobba med dei største musea i verda, og så kjem han hit, til to små kunstnardrivne galleri. Det er veldig stort», slo han fast i Bergens Tidende.¹⁷⁹ Men som kuratoren også visste gjennom masteroppgåva i kunsthistorie som han i si tid hadde skrive om Koh, var alvoret og engasjementet han og Entrée kunne by på, nettopp av interesse for kunstnaren:

I mange artikler som omtaler Koh ligger fokuset på hans tilsynelatende flamboyante livsstil, hans underlige personlighet eller hans omgang med klesdesignere og kjendiser. Denne tabloide tilnærmingen overskygger ofte de langt mer lavmælte verkene hans, som er gjennomsyret av mer subtile poetiske gester. Min masteroppgave vokste fram som en motvekt til dette fokuset, noe som medførte at jeg ble svært godt mottatt av Koh. Hans beste utstillinger har vært på institusjoner uten en sterk kommersiell profil.¹⁸⁰

sticks, stones and bones markerer ei utvikling i Entrée si programmering mot ei stadig sterkare internasjonal orientering. Dette er ein profil dei har markert at dei ønskjer å utvikla vidare.

Koh si utstilling kan også seiast å representera nokre estetiske kvalitetar som over tid er blitt karakteristisk for mykje av kunsten som galleriet har vist:

Generally speaking, the invited artists do appear to subscribe to a certain set of similar aesthetic principles, as the exhibitions usually emit a sense of sobriety and quiet grandeur.¹⁸¹

Orda er Espen Johansen sine, og etter 2014 har han vore involvert i fleire prosjekt på Entrée.

178 Julie Lillelien Porter: «Magisk-realistiske avsløringer», *Billedkunst* 13.05.2014 (nr. 3 2014) – <http://www.billedkunstmag.no/node/13887>, lest 25.11.2015.

179 Siri Økland: «Sjøvegen til kunsten», *Bergens Tidende* 15.03.2014, s. 29.

180 Espen Johansen: *Prosjektbeskrivelse*. Skapende kuratorpraksis, Kunsthøgskolen i Bergen. Upublisert.

181 Espen Johansen: «On Entrée», i *Entrée Retrospective '12 '13 '14*, 2015, s. 14.

Drift

Dei to initiativtakarane blei overvelda av den positive mottakinga dei møtte frå kunstmiljøet i Bergen, og anerkjenninga som det innebar at dei etter eit års drift fekk støtte frå Kulturrådet si prøveordning for kunstnarstyrte visningsstadar. «Det tok litt av.»¹⁸² Hausten 2011 gjekk Løland ut av den daglege drifta for å arbeida på heiltid som kunstnar, men heldt fram i styret for galleriet. Berger bestemte seg derimot for å satsa heilt og fullt på Entrée. Rett nok med servitørjobb ved sida av, for å få økonomien til å gå rundt. Dei første åra var det aldri tale om å ta ut meir enn 10 000 kroner i månaden i løn. Parallelt har ho også tatt vidareutdanning som kurator på KHiB (2010–2012).¹⁸³ Entrée er difor blitt synonymt med Berger. Om rolla si seier ho sjølv:

My approach to organizing exhibitions has been to function as a facilitator and hopefully a useful assistant to the artists. Sometimes I'm very much involved in the entire process, other times not. Since it's a one-woman organization, I'm fortunate to follow the projects from inception all the way to promotion.¹⁸⁴

Som kurator har ho særleg markert seg med prosjektet *Flagg*, som har utvikla seg til eit prosjekt med fleire knoppskytingar: Flagg Nesflaten, Flagg New York, Flagg Stavanger og Flagg Tromsø.

Det starta med ti kunstnarar i Bergen. På Berger sitt initiativ designa dei alle eit nytt flagg, og ho sørga for å få dei produsert. Aktuelle flaggstenger på toppen av sentrale bygningar i Bergen sentrum blei identifisert, men å få lov til å nytta desse kravde ein del overtaling. Eit sett av dei same flagga blei samstundes vist innandørs på Entrée. Symboltungt som flagg er, reknar Berger dette som eit av dei mest synlege og politiske prosjekta til Entrée.

Berger har også vidareutvikla galleriet til å bli ei kuratorisk plattform uavhengig av dei fysiske lokala i Bergen. Allereie i byrjinga av 2013 kuraterte Entrée ei utstilling i Platform Stockholm, eit kunstnarkollektiv og utstillingslokale på Liljeholmen i Stockholm. Her viste ho eit samarbeidsprosjekt mellom Magnhild Øen Nordahl (bergenskunstnar, men på den tida student på Kungliga Konsthögskolan) og musikar Omar Johnsen (frå bandet CasioKids). Dette prosjektet dukka seinare opp igjen på Norsk skulpturbiennale 2015.

182 Randi Grov Berger sitert i Harald Skeie: *Prosjekter gjennom 50 år. Kunstnarstyrte visningsstader*, Norsk kulturråd. Publisert 20.04.2015 – <http://www.kulturradet.no/jubileum-2015/vis-artikkel/-entree-kunstnarstyrte-visningsstader>, lest 24.11.2015.

183 Prosjektet hennar på studiet «Skapande kuratorpraksis» var utviklinga av Entrée, og eg var hovudrettleiaren hennar.

184 Jonny Herbert: «New Space for Entrée», *Kunstforum* 06.11.2015 – <http://kunstforum.as/2015/11/new-space-for-entree/>, lest 24.11.2015.



21. Magnhild Øen Nordahl (f. 1985) *Dit*, 2012.

Som fleksibel plattform kan Entrée flytta både utanbys og utanlands. Hausten 2014 fekk Entrée jamvel ein avleggar i New York, der det blei gjennomført fem prosjekt. For Berger gir det ny energi å flytta på seg, og i eit intervju med *Kunstforum* i 2015 kommenterte ho utviklinga mot ei meir mobil plattform:

Entrée can be portable, so when I got a curatorial residency in New York I thought the best way to get the most out of it was to install a Entrée satellite there, and to also use the opportunity to also involve curator Espen Johansen to work on a new project simultaneously in Bergen [...]. I thought for a while about bringing Entrée to New York, but soon realised I would have to give up everything in Bergen to do so as I certainly don't have unlimited resources. For the time being it's Bergen all in, with new energy from the move.¹⁸⁵

Eit døme på korleis denne doble satsinga fungerer i praksis, er koordineringa av Marit Følstad si utstilling *Sense of Doubt* hausten 2014. Den hadde same sluttdato på ISCP, Studio No. 221 i Brooklyn og på Entrée i Bergen.

185 Ibid.

Aktivitetsnivået har heile tida vore høgt, med omtrent ei ny utstilling kvar månad. I 2009–2010 viste dei 10 eigenkuraterte utstillingar, og i tillegg ei utstilling på KODE 2 som del av museet si satsing *BG01*. Dette året hadde Entrée også eit samarbeid med Ytter og Flaggfabrikken, to andre kunstnarinitierte tiltak i Bergen. I 2011 arrangerte dei 8 utstillingar, i 2012 blei det til 6 utstillingar, i 2013 vart det vist 10 utstillingar, og i 2014 heile 11 utstillingar og eit prosjekt med Artist's Supper Club.

Ei opptelling over separat- eller mindre gruppeutstillingar i eige galleri i åra 2009–2015 viser ei overvekt av mannlege kunstnarar (39 mot 29 kvinnelege), men dette er omtrentlege tal. Kunstnarane som har vore involverte i Flagg-prosjektet, samt dei Entrée har trekt inn i samband med aktivitetar på messer og i andre institusjonar, er ikkje rekna med. Norske kunstnarar utgjer omtrent dobbelt så mange som dei utanlandske, og inkluderer også to norsk-iranske og ein norsk-colombiansk kunstnar. Av andre nasjonalitetar dominerer Canada, Sverige og Irland.

Besøktala har lege på rundt 300 for kvar utstilling på Entrée, men fleire har sett utstillinga gjennom dei store vindaugo i Nøstegaten eller følgt dei på nett, der kvar utstilling er fotodokumentert. Opningstidene i galleriet var torsdag til søndag kl. 12–16.

Entrée meiner sjølve at dei har blitt ein viktig aktør gjennom hyppige utstillingar, lange opningstider, mange omtalar og meldingar av utstillingane, deltaking i debattar, kommunikasjon via sosiale medium og plakatar. Ei raus og positiv innstilling, para med stor gjennomføringsevne og profesjonalitet, har gitt Entrée eit svært godt ry. Sjølv om Espen Johansen er involvert i Entrée, er oppsummeringa hans dekkande for det inntrykket mange formidlar:

Looking at the programming, and comparing it to Entrée's earlier years, it is apparent that the institution has matured since 2009. Starting out as an artist-run space with a very limited budget, Entrée has gradually developed into something that rather resembles a miniature Kunsthall.¹⁸⁶

Prov på dette er at fleire av utstillingane Entrée har produsert, er etterpå blitt vist på museum som Preus i Horten (Vilde Salhus Røed) og Stenersenmuseet i Oslo (Espen Sommer Eide og Kristin Tårnesvik). Det er ganske oppsiktsvekkande at ein liten, kunstnardriven visningsstad evnar å laga utstillingar som blir fanga opp av museum. At ein av dei leiande medarbeidarane i

186 Espen Johansen: «On Entrée», i *Entrée Retrospective '12 '13 '14*, 2015, s. 9.

Bergen Kunsthall, Steinar Sekkingstad, skriv utstillingstekst til Entrée, fortel også sitt om den sentrale posisjonen Entrée på kort tid har opparbeidd.¹⁸⁷

Entrée er opptatt av kunstnarproduserte publikasjoner. I 2014 deltok dei med Terence Koh si bok *blindhet og lys* på den prestisjefylte messa New York Art Book Fair, der kunstnarbøker frå Noreg var eit satsingsområde under titelen Norway Focus. Den ikkje-kommersielle organisasjonen Printed Matter Inc. står bak messa, men Berger var koordinator for den norske delen som fylte eit eige rom på MoMA PS1.¹⁸⁸ Sjølv har ho allereie produsert to bøker med dokumentasjon av galleriet sine eigne aktivitetar, *Entrée Retrospective Catalogue 2009–11* og *Entrée Retrospective '12 '13 '14*. Utgivingane har blitt markert med eigne lanseringsarrangement.

Ei stor endring skjedde i 2015: Entrée flytta til nye lokale. Gentrifiseringa hadde nådd Nøstegaten, og husleigestiginga blei for stor. Utstillinga *Black Holes and other painted objects* med den canadiske duoen Lewis & Taggart blei den siste i dei gamle lokala. Om den nye staden seier Berger:

[A]s soon as I visited Markveien 4b I was one hundred percent sure this was the place. The gut feeling was just right. The location in the heart of the city was of course very attractive, with the rooms looking promising, but a lot of work was needed. The oak floors, the door, and the strange window designs, are really giving this old 1920s storefront its character and are all architectural signatures from the building's architect, Ole Landmark, who also made Bergen Kunsthall in the same period. This is a space I would love to make the future exhibitions in, I thought.¹⁸⁹



22. Entrée sitt nye lokale i Markveien 4B i Bergen.

187 Steinar Sekkingstad: «Marit Følstad», ibid., s. 139–145.

188 Gjessing 2016, s. 38–39.

189 Johnny Herbert: «New Space for Entrée», *Kunstforum* 06.11.2015 – <http://kunstforum.as/2015/11/new-space-for-entree/>, lest 17.02.2016.

Med denne flyttinga starta ein ny epoke. Om det blir meir galleri enn prosjektrum som blir profilen, står att å sjå. Opningstidene er i alle fall meir i tråd med det som er vanleg for kommersielle galleri: tysdag til laurdag 12–18. I 2012 framheva Berger:

Jeg har ikke hatt utstillinger med den samme kunstneren to ganger, og jeg har heller ikke jobbet for å selge arbeidene deres. Til nå har jeg videreformidlet kunstnernes kontaktinformasjon dersom interesserte kjøpere har vært innom galleriet.¹⁹⁰

Samstundes kunne ho fortelja: «Jeg har i det siste begynt å jobbe med å selge trykk og andre arbeider på papir fra et lite arkiv på kontoret.»¹⁹¹ Tydelegvis er Entrée meir open for gallerimodellen i dag enn dei var i starten.

Samarbeid

Mindre enn eitt år etter opninga blei Entrée invitert av Bergen Kunstmuseum som ein av tre eksterne gjestekuratorar (dei andre var Tommy Olsson og Anne Szefer Karlsen) til å kuratera eit av romma i museet si store mønstring av kunst frå Bergen – *BG01*. Dette viser at Entrée tidleg blei teke seriøst. Som kunsthistorikaren Eva Rem Hansen slår fast i ein artikkel, opplevde Entrée «umiddelbar anerkjennelse på kunstfeltet: Entrée ble så å si bråmodent».¹⁹² Museet si grunngeving for å invitera eksterne kuratorar var at det spegla eit typisk trekk for måten å arbeida på i Bergen, nemleg *samarbeid*.¹⁹³ Av fleire kritikarar blei Entrée sitt bidrag oppfatta som det mest vellukka på utstillinga. «Entrées rum er udstillingens mest vellykkede; det mindst støjende og mest tankevækkende», konstaterte til dømes Susanne Christensen i *Kunstkritikk*.¹⁹⁴ Dei to kunstinstillasjonane i rommet skildra ho på følgjande vis:

Den svenske kunstner Michael Johansson har ved hjælp af et møjsommeligt Tetris-agtigt princip bygget en stor kubus i midten af rummet af mate-

190 «Kunstnerstyrt vs. kommersielt.» Samtale mellom Randi Grov Berger og Randi Thomessen ført i pennen av Reinhold Ziegler, i Steinsvåg 2012 – <http://cargocollective.com/Nevermind-theBenefits/Randi-Grov-Berger-og-Randi-Thommessen>, lest 25.11.2015.

191 Ibid.

192 Eva Rem Hansen: «Speil, speil ... noen refleksjoner over Entrées første år», i *Entrée 2009–11* 2012, s. 136.

193 Line Ulekleiv: «Byen er Bergen», *Kunstkritikk* 29.10.10 – <http://www.kunstkritikk.dk/nyheter/byen-er-bergen/?d=dk>, lest 20.11.2015.

194 Susanne Christensen: «Non-stop deleuziansk cocktailparty», *Kunstkritikk* 10.11.2012 – <http://www.kunstkritikk.dk/kritikk/non-stop-deleuziansk-cocktailparty/?d=dk>, lest 20.11.2015.



23. Michael Johansson (f. 1975) $27m^3$. Frå utstillinga *BG01* i Bergen Kunstmuseum, 2010.

riale fra diverse bergensiske kunstinstitusjoner. Her finnes plastikstole og arkivskabe og andre hverdagslige genstande som er puslet sammen til en perfekt hybrid helhet. Genstandene er på samme tid frataget deres almene nytteverdi og kunstgjort – Johansson kalder dette at «nollställa» dele af den institution som samtidig er ansvarlig for utstillingen. Med andre ord en subtil og rituel forflyttelse af materiale og betydning som lige så godt kunne være utført af Marcel Duchamp, Joseph Beuys og en flok indianere. I væggen sitter faktisk noget som ligner to indianerpiler, den ene brækket. Dette er Gabriel Johann Kvendseths bidrag, og jeg haster forbi med et stort grin og et ordspil i hovedet: indie, indianer, institution.¹⁹⁵

Kunstforum sin kritiker, Vilde Andrea Brun, gav endå fleire grunnar til kvifor Entrée hadde lukkast så godt:

Entrée, et nytt kunstnerdrevet visningssted, må berømmes for å ha gitt kunstnerne sine best plass. Michael Johansson sin stedsspesifikke installasjon, en monumentale «kloss», som er bygget av materialer funnet i mange av byens atelierer, fremviser både håndverksmessig presisjon og estetisk slagkraft. Gesten, å vise frem elementer av bergenskunstnerens daglige virke gjennom en utenforstående kunstners uttrykk, viser en både en ydmyk og original måte å tenke på fra Entrée sin side.¹⁹⁶

Samanstillinga av den internasjonale og etablerte kunstnaren Michael Johansson (f. 1975) med den nyutdanna BA-studenten frå KHiB, Gabriel Johann Kvendseth (f. 1984), vart også trekt fram som eit vellukka trekk. Kvendseth sine heimelaga og knekte piler av funne og brukte materialar hadde tittelen *First we take Mannahatta – Bow and Arrows*, og Vilde Andrea Brun leste verket som kunstnaren sitt ønske om å erobra verda:

De spinkle materialene får det til å fremstå som et nytteløst forsøk. Men paradoksalt nok gjør et så «stakkarslig» uttrykk tankerommet og refleksjonene rundt verket desto større. Kunstens påvirkningskraft ligger kanskje ikke først og fremst i volum, men i ringvirkningene den evner å skape.¹⁹⁷

Samarbeidsanden i Bergen har Entrée demonstrert gjennom tett kontakt til Kunsthøgskolen, der ikkje berre studentar, men også nyutdanna kuratorar

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Vilde Andrea Brun: «BGO – Bergen på godt og vondt», *Kunstforum* 09.11.2010 – <http://kunstforum.as/2010/11/bgo-bergen-pa-godt-og-ondt/>, lest 17.02.2016.

¹⁹⁷ Ibid.

som Arne Skaug Olsen, Espen Johansen og Lars Sture har blitt engasjerte. Samarbeid med andre institusjonar som Tag Team Studio har blitt gjennomført, og det var sjølvsaugt for Berger å stilla galleriet til disposisjon då den første utgåva av triennalen Bergen Assembly ønskte det i 2013. Galleriet deltar fast i kunstfestivalen B-Open (opne atelier-helg i Bergen).

Messer er blitt ein av arenaene Entrée tar i bruk for å promotera nyutdanna kunstnarar, og til å få oppfylt ambisjonen om få norske kunstnarar ut i verda. Med kroner 20 000 i støtte frå OCA deltok dei på Supermarket i 2011. Til liks med Small Projects valde dei å visa berre éin kunstnar, nemleg Kvendseth. Også her viste han piler, der funne ting og avfallsmaterialar var blitt transformerte til våpen for opprørarar, men «ikke dem som har lov til å bære våpen».¹⁹⁸ Ei vidareutvikling av desse arbeida inngjekk i masterutstillinga hans våren 2013 på KHiB, og utløyste Kunststudentprisen frå Norske Kunsthåndverkere.

I 2013 deltok Entrée på den tre veker lange biennalen for performance-kunst, Performa, i New York. Der viste dei ein større versjon av flaggprosjektet *Flag New York City* og eit tingingsverk av Pedro Gómez-Egaña, *Object to be Destroyed*, i Abrons Art Center. Begge prosjekta var ein del av den norske paviljongen som Berger var koordinator for dette året. I etterkant er New York blitt eit satsingsområde for Entrée, fortel ho i eit intervju med *Kunstforum* i 2015:

I have specifically focused on New York to keep in touch with our network there following our participation in Performa 13 in 2013. This is also the reason we participated in NADA Art Fair in May this year, and plan to go back next spring.¹⁹⁹

NADA (The New Art Dealers Alliance) er ein non-profit kunstorganisasjon «dedicated to the cultivation, support, and advancement of new voices in contemporary art».²⁰⁰ Entrée si deltaking var støtta av OCA med 20 000 kroner. Det viktigaste med messedeltakinga er kontaktane det gir, framhevar Berger:

Du treff mange kuratorar, kunstnarar, institusjonsledarar, kunstsribentar og media, samlarar, andre initiativtakarar og galleristar og eit stort publikum i løpet av hektiske og lange dagar på «stand», som alle er der

198 Vilde Andrea Brun: «Rituelle våpen», *Kunstforum* 14.10.2011 – <http://kunstforum.as/2011/10/rituelle-vapen/>, lest 17.02.2016.

199 Johnny Herbert: «New Space for Entrée», *Kunstforum* 06.11.2015 – <http://kunstforum.as/2015/11/new-space-for-entree/>, lest 17.02.2016.

200 <http://www.newartdealers.org/about>.

fordi dei er interesserte i det me driv med. Dette er ei muligheit for å promotere vårt program og dei kunstnarane me stiller ut på messa og elles jobbar med, og me får meir utanlandserfaring.²⁰¹

I tillegg håpar dei naturleg nok på suksess for kunstnarane som dei promoterer på messa:

Om me klarer å få verk frå norske kunstnarar inn i fine samlingar så er det sjølv sagt ein bonus, og eg håper at kunstnarane får utstillingar ulike andre stader som ein konsekvens av å bli eksponert slik.²⁰²

Økonomi

Entrée fekk støtte til drifta frå Bergen kommune, med kr 30 000 i 2009 og kr 70 000 (+ 27 000 i prosjekttilskot) i 2010, før dei opplevde å få støtte frå Kulturrådet. Kommunen har halde fram med si støtte med kr 70 000 i 2011. I åra etter har den årlege kommunale løyvinga vore kr 100 000.

Frå driftsstøtteordninga til Kulturrådet fekk Entrée 1,2 millionar i den første tildeling, og i tillegg prosjektstøtte til utstillingar og publikasjonar. Tabellen nedanfor viser fordelinga mellom driftstilskot og andre tilskot.

TABELL 3 TILSKOT TIL ENTRÉE FRÅ STØTTEORDNINGA FOR KUNSTNARSTYRTE VISNINGSSTADAR, 2010–2016

	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	SUM
Drift	400 000	400 000	400 000	400 000	400 000	400 000	800 000	3 200 000
Utstillingar	25 000	100 000	100 000	200 000	200 000			625 000
Publikasjon		25 000	25 000					50 000
Sum	425 000	525 000	525 000	600 000	600 000	400 000	800 000	3 875 000

Tar vi 2016 med, har Entrée sidan starten mottatt i alt kr 3 875 000 frå ulike støtteordningar hos Kulturrådet. I gjennomsnitt blir det rundt kr 554 000 pr. år.

I rekneskapen er honorar og reiseutlegg slått saman, så det er uklart kva som er kva. I starten fekk ikkje kunstnarane honorar, «men etterkvart som me fekk driftsstønad har me budsjettert med honorar mellom 5000–10 000».²⁰³

Det er likevel ikkje alltid at dette skjer; ofte går dei heller inn med støtte til produksjon:

²⁰¹ Randi Grov Berger i e-post 12.05.2016.

²⁰² Ibid.

²⁰³ Ibid.

Kvart prosjekt er unikt og har ulike behov. Vi avtaler med den enkelte kva kostnader som vi betaler, og i kva grad vi er involvert i produksjon. Nokon gonger betaler vi for innramming, andre gonger går vi til innkjøp av utstyr som trengs. Kanskje betaler vi ei leilegheit i nokre veker slik at kunstnaren kan komme å bu i ein periode og jobbe stads-spesifikt i gallerirommet.²⁰⁴

Rekneskapen for 2013 er representativ for korleis utgiftene stort sett fordeler seg. Husleiga er på kr 104 800, og i denne posten inngår straum, internett, forsikring og alarm. Det er utbetalt kr 12 000 i honorar til skribentar, medan den største utgiftsposten på 355 000 er produksjon av utstillingar. I denne summen inngår kunstnarhonorar på 60 000 kroner, samt materialar, reise og opphald for kunstnarane, representasjon og transport. I 2014 betalte Entrée ut totalt kr 48 794 i kunstnarhonorar, medan dei totale utgiftene til utstillingar var kr 401 200. Lønsumtgiftene har alltid vore låge, fortel Berger:

Då me fekk 3-årig driftstøtte trur eg me begynte med å ta ut ei løn på 10 000 pr. mnd som overskot fordi me var den gang registrert som DA (delt ansvar-selskap). Etterkvart blei organisasjonsforma omgjort til Foreining og lønsumtgiftene har stege litt kvart år. Entrée hadde i 2015 lønsumtgifter på 250 000 som inkluderer arbeidsgivaravgift.²⁰⁵

Mykje av midla går med andre ord direkte til produksjon av utstillingar. «Drifta har gått rundt på grunn av lave lønskostnader og fram til no ei lav husleige.»²⁰⁶ Men støtteordninga har også vore heilt essensiell for drifta av Entrée:

Utan denne støtta er det 33 kunstnarar som ikkje ville ha hatt ei av sine første soloutstillingar i Bergen. Vi ville heller ikkje hatt 17 duo- og grupeutstillingane eller utanfor-prosjekta i inn- og utland vi har gjort sidan 2009.²⁰⁷

Denne aktiviteten peikar mot verknadene av at ein institusjon som Entrée oppstod då den oppstod. Den har tilført kunstlivet i Bergen ein ny dynamikk. Som kritikaren Tommy Olsson skreiv i samband med utstillinga *Pica Pica* våren 2011:

204 Ibid.

205 Ibid.

206 Randi Grov Berger sitert i Harald Skeie: *Prosjekter gjennom 50 år. Kunstnarstyrte visningsstader*, Norsk kulturråd. Publisert 20.04.2015 – <http://www.kulturradet.no/jubileum-2015/vis-artikkel/-entree-kunstnarstyrte-visningsstader>, lest 17.02.2016.

207 Ibid.

Denne utstillingen, som – det må også nevnes – utmerker seg med en veldig merkelig dynamikk jeg ikke helt klarer å lokalisere hvor kommer fra, vinner jo også på å vises nettopp her og nå. Den ville fungert fint andre steder og, men det er noe ekstra som ligger i den elektrifiserte luften på Vestlandet for tiden; dette at potensialet oppdages av en større gruppe mennesker på samme tid pleier jo å få konsekvenser; aktivitetsnivået er ganske enkelt skrudd vesentlig opp i løpet av de siste årene. Det vi ser er etableringen av en kunstnerisk metropol. Noen vil sikkert si «re-etablering», men det er bare tull; det som skjer nå er noe ganske annet enn hva som eventuelt må ha skjedd i gamle dager.²⁰⁸

Som vi har vore inne på, er det mange faktorar som bidrog til å leggja grunnlaget for at Bergen kunne få ry som «en kunstnerlig metropol»: kommunen si satsing, Kulturrådet si støtteordning, eksemplet Bergen Kunsthall, samt kunstnarane som valde å bli verande. I tillegg kan nemnast utdanningsinstitusjonane og det som skjer innanfor musikk, teater, dans og litteratur i byen. Alt dette er faktorar som har spela med i utviklinga av ei aktiv kunstscene, men ein slik faktor er også eldsjelene som har starta og held liv i byen sine kunstnardrivne visningsstadar.

208 Tommy Olsson: «Med munnen full av jord», *Kunstkritikk* 04.04.2011 – <http://www.kunstkritikk.dk/kritikk/med-munnen-full-av-jord/?d=dk>, lest 25.11.2011.

Dortmund Bodega

Gratisavisa *Natt & Dag* kunne 23. april 2009 fortelja om eit alternativt og «velkomment tilskudd til Oslos i overkant homogene kunstscene»:

[H]old øyne og ører åpne og kjenn deres besøkelsestid, så skal dere ikke se bort fra at det i nær fremtid kommer til å stelles i stand galleriopplevelser noe utenom det vanlige. Når gamle ting kastes ut, nye ting henges opp eller sprayes over. Og hele begivenheten feires på behørlig vis.²⁰⁹

«Sprayes over» er eit stikkord. Dortmund Bodega vaks ut av miljøet rundt Oslo Kunstmateriell (tidlegare Blackout), den beste butikken for spraydåsar og anna utstyr for graffitimålarar i Oslo. Då nabolokalet blei ledig, overtok dei dette for å kunna utvida med bar og visningsstad. Med i gruppa bak Bodegaen var det såleis fleire som også dreiv Oslo Kunstmateriell. Etter at dei fekk støtte av Kulturrådet, blei Leander Djønne (f. 1981) offentleg talsperson, men han framheva alltid at dei var fire som stod bak, og at Bodegaen blei driven kollektivt og hadde flat struktur. Forutan Djønne var dei andre Sjur Kolstad (f. 1978), Lars Erik Ones (f. 1978) og Lars Christian Sigmarr Steffens (f. 1976).

Djønne hadde legitimitet i kunstmiljøet, og hans perspektiv på Bodegaen var i tråd med aktuelle diskusjonar i delar av samtidskunstfeltet. Med solid kunstutdanning frå kunsthøgskulane i Bergen og Oslo samt Städelschule i Frankfurt am Main og Malmö Konsthögskola var han godt orientert. Sjølv arbeider han med både film, tekst, skulptur og performancekunst. I 2006 starta han Parallellaksjonen saman med Snorre Hvamen, Anders Dahl Monsen og Anders Smebye. Det fungerer som ei alternativ diskusjonsplattform, eller noko som «befinner seg et sted mellom undervisning, fest og billedkunst».²¹⁰ Interesse for å skapa uavhengige arenaer blei også vekt gjennom

209 Gaute Brochmann: «Back to Blackout», *Natt & Dag*, 23.04.2009 – <http://www.nattogdag.no/2009/04/back-to-blackout/>, lest 16.10.2015.

210 Kjetil Røed: «Pedagogiske fiksjoner – parallellkritikken II.» Kulturrådet: Kunstløftet / Artikler og debatt. 27.09.11 – <http://www.kulturradet.no/kunstloftet/vis-artikkel/-/kl-artikkel-roed-parallellaksjonen>, lest 10.05.2016.

jobben han i fleire år hadde som teoriansvarleg, undervisar og rettleiar på den private kunstskulen Prosjektskolen i Oslo. Desse oppgåvene dreiv han også med då han blei involvert i etableringa av Dortmund Bodega. Kva som var motivet hans for å gå inn i drifta, har han sjølv forklart i eit intervju med Tine Semb i *Billedkunst*:

Vi hadde lenge snakket om å starte et eget sted hvor vi kunne skape en plattform for aktiviteter som vi syntes at manglet i byen. På det tidspunktet vi bestemte oss for å etablere Dortmund Bodega, var jeg mye involvert i ulike former for undervisning på en del kunsthøgskoler. Samtidig hadde jeg begynt å utforske det kunstneriske potensialet som lå i alternative pedagogiske virkemidler, blant annet gjennom prosjektet Parallellaksjonen. Det kan også nevnes at vi var veldig inspirert av Manifesta 6, kuratert av Mai Abu ElDahab, Anton Vidokle og Florian Waldvogel. Manifesta 6 handlet om å bruke kapital, nettverk og infrastruktur og lokale strukturer til å starte en eksperimentell kunstskole. Dette tankegodset var en viktig bakgrunn for ønsket om å starte Dortmund Bodega. I tillegg kom det at vi kjente mange unge kunstnere fra ulikt hold og at det var behov for en plattform for autodidakte kunstnere.²¹¹

Opplevinga av at noko mangla, går igjen i grunngevingane for opprettinga av fleire kunstnardrivne visningsstadar, men ønsket om å skapa ei plattform for *autodidakte* kunstnarar er nytt. Dette peikar mot det andre miljøet som Dortmund Bodega vaks ut av: graffiti. Det som skil Dortmund Bodega frå dei andre kunstnardrivne visningsstadane, er funksjonen galleriet fekk som brubyggjar mellom graffiti og samtidskunst.

Lokale

Det første lokalet til Dortmund Bodega låg på Schous plass nr. 6, vegg i vegg med Oslo Kunstmateriell, som nemnt. Tidlegare hadde det vore ein porno-butikk. Ei svart dør og eit vindauga var alt som vende mot gata. Gallerirommet var heller ikkje særleg stort. Veggane var kvite, men linoleumsgolvet var lagt i eit brunleg-rustfarga rutemønster. Frå dette rommet gjekk det ein gang til eit mørkt bakrom som blei brukt som bar. «Løkkas nye subkulturelle skyttergrav», skreiv Gaute Brochmann i ein omtale.²¹² Uttrykket fall tydelegvis i

211 Tine Semb: «En lavere terskel», *Billedkunst* 18.03.2013 (nr. 2, 2013) – <http://www.billedkunstmag.no/node/2598>, lest 16.10.2015.

212 Gaute Brochmann: «Back to Blackout», *Natt & Dag* 23. 04.2009 – <http://www.nattogdag.no/2009/04/back-to-blackout/>, lest 16.10.2015.



24. Frå Dortmund Bodegas lokale på Schous plass 6 i Oslo.

smak, for seinare blei det brukt som undertittel til Dortmund Bodega på nett-staden Underskog, og då om den nye staden dei flytta til i 2011: «Subkulturell skyttergrav brøyta opp på Grønlandsleiret.»²¹³ Denne nye arenaen var større, nærare 400 kvadratmeter fordelt på fleire rom, og innreia på klassisk vis med kvitmåla veggjar og tak. Men eit rått preg dominerte også her: Golvet var grått og slitt og fullt av spor. Adressa var Grønlandsleiret 55 («til venstre ved 37 buss-stoppet – politihuset»),²¹⁴ og opninga fann stad i desember 2011.

Namn og logo

Geografiske referansar er ikkje uvanleg når det gjeld institusjonar, men vanlegvis er det då namn som vekker assosiasjonar til noko kjent og fasjonabelt. Dortmund Bodega representerer som gallerinamn det stikk motsette. Dortmund er ein tysk by som har gitt namn til eit kjent ølmerke, og bodega er eit spansk ord for vertshus(kjellar). Som ein kommentator formulerte det, er det eit namn som «levner liten tvil om at det er en av de mørkere sidene ved den kontinentale kulturarven som her står i fokus».²¹⁵ Det blei understreka av den handskrivne logoen i tjukk, svart løkkeskrift. Ein bodega krev ikkje fine klede, stil og stettglas, og «det er plausibelt å anta at vernissagene her kan bli av det mer hardhendte slaget».²¹⁶ Og som namnet signaliserte, skulle dette vera ein møte- og visningsstad med låg terskel: «Dortmund Bodega startede som en slags illegal bar med tilhørende utstillinger.»²¹⁷

Opningsutstillinga

Den første utstillinga opna laurdag 4. april 2009 kl. 20.00. I annonsen på nett-staden Underskog blei opninga annonsert med lokkande tilbod: «Gratis entré. Ølservering. DJ: Hele Fitta.»²¹⁸ Utstillinga som blei vist, hadde tittelen *strictly graffiti* og presenterte dei svenske graffiti-kunstnarane KAOS, NUG og AMAN. Trekkplasteret var ikkje minst KAOS, som laga sin første «piece» allereie i 1985, og som sidan er blitt eit kjent graffiti-namn internasjonalt, med oppdrag også frå kunstverda. *Natt & Dag* sin journalist var berre delvis begeistra:

213 https://underskog.no/sted/5941_dortmund-bodega, lest 17.10.2015.

214 https://underskog.no/kalender/82957_dortmund-bodega-presenterer-simen-dyrhaug-1979-2008/forestilling/127286.

215 Gaute Brochmann: «Back to Blackout», *Natt & Dag*, 23.04.2009 – <http://www.nattogdag.no/2009/04/back-to-blackout/>, lest 16.10.2015.

216 Ibid.

217 Henrik Plenge Jakobsen: «Tilfældet Oslo», *Kunstkrikk* 22.04.2013 – <http://www.kunst-kritikk.dk/artikler/tilfaeldet-oslo/?d=dk>, lest 01.11.2015.

218 https://underskog.no/kalender/48754_Apning-av-galleri-dortmund-bodega/forestilling/68803.



25. Jame One (f. 1971) *Scandinavian Vandalism*, 2010.

Noen spraya ting og en del tradisjonelt penselmalte bilder. Sånn passe gjennomført. Noen ting er ganske tydelig på hva de handler om# by, energi, graffiti og – ja nettopp – KAOS. Andre ganger er det litt sånn: «Hvorfor i helvete gadd han å tegne ut den ideen der!? Og at på til henge den på veggenn!?» Men det at man stiller seg noen spørsmål på et galleribesøk er bare av det gode. Alle som har interesse av tingene må definitivt stikke innom og ta en kikk.²¹⁹

Meir enn KAOS var det likevel NUG som på denne tida var mest i vinden – på godt og vondt – i Sverige. Året før hadde han tatt mastergraden på Konstfack i Stockholm. Eksamensprosjektet hans var filmen *Territorial pissing* som viser ein maskert mann som sprayar ned ei togvogn og ein togstasjon. Som graffitikunstnar ønskte han å ta med seg denne uttrykksforma over i andre medium og samanhengar. Som han seier i eit «statement»:

219 Gaute Brochmann: «Back to Blackout», *Natt & Dag* 23.04.2009 – <http://www.nattogdag.no/2009/04/back-to-blackout/>, lest 16.10.2015.



26. Jame One (f. 1971) *Walk the line*, 2010.

Graffiti is often being accused of being «just» territorial pissing, but this is what I'm trying to express by working with more ingredients than the usual graffiti letters in their usual context i.e. city and suburbs. I focus on the energy that is released performing graffiti and the energy that manifests itself in irrational lines and movements based on instinct and feeling. It may not look so nice or smells so good, but it's nice to pee, and it is necessary for everyone, everywhere.²²⁰

Filmen *Territorial pissing* utløyste ein mediestorm då den blei vist på eit svensk galleri i februar 2009, og ikkje minst blei det retta sterk kritikk mot Konstfack. Gjennom å godta slike prosjekt sanksjonerte skulen ulovlege handlingar, blei det hevda. Det blei likevel ikkje reist sak mot NUG då det ikkje

kunne bevisast at han var den maskerte mannen i filmen. Det var såleis ein omdiskutert kunstnar, med ein fot i kunstverda og ein i graffiti-kulturen, som Dortmund Bodega kunne presentera til opninga.

Profil og program

Frå starten av markerte Bodegaen seg som ein visningsstad for graffiti. Mellom graffitikunstnarane dei løfta fram, var fleire av pionerane Noreg, som Espen Sørli (aka Jame One) og Kim André Hagen (aka Ridder). *Walk the line* var tittelen på Jame One si utstilling i november 2010. I vindauget lyste ein T likt eit T-bane-skilt. Innanfor måtte gjestene krypa gjennom piggrådgjerde og – omgitt av tagga veggjar – klatra over bom og jernbaneskinne og -svillar for på endeveggen å stå overfor eit foto av ein vegg med Jame One sin signa-

220 NUG: «Artist statement» – <http://scamgallery.com/artists/nug/>, lest 27.04.2016.

tur-piece. Eit poetisk innslag var ein stein i grorudgranitt omkransa av visne haustlauv. På den var det inngravert *jame one Oslo 2010*. Det er nærliggjande å tolka dette som ei gravstøtte over den ulovlege graffitiverksemda til fordel for det nye livet på kunstarenaen.

Hagen er truleg ein av dei som har utstilt aller mest på Dortmund Bodega, med opptil fleire separatutstillingar i året og deltaking i gruppeutstillingar i tillegg. I 2010 samarbeida Christopher Nielsen og Kim André Hagen om utstillinga *Kollisjon (Fuck Street Art)*. I ei kunngjering blei resultatet skildra på følgjande vis: «Graffitimaestro og billedkunstner Kim André Hagen har vandalisert Christopher ‘kan ikke tegne’ Nielsens tegneserier og kunstverk med graffiti, tægging, spaghetti og malingsbomber.»²²¹

Eit felles teikneseriesamarbeid, *Globus Hystericus*, kunne kjøpast som nummererte og signerte jalla-«trykk» – laminerte teikneseriesider kopiert på papp. Nielsen hadde på denne tida status som både «undergrunnshøvding» og «renessanse menneske», med suksess både som teikneserieteiknar, forfattar, dramatikar og filmskapar.²²² At han presenterte «flotte ting», overraska difor ikkje journalisten Gaute Brochmann, som omtalte utstillinga i *Natt og Dag*. Difor var han meir oppteken av det han oppfatta som Hagen sitt sporskifte frå graffiti til kunst:

Hagen representerer en switch fra hjertet av graffiti-Oslo til kunstkunsten. Og da snakker vi ikke noe sånn der air-brusha idioti som enkelte andre har syslet med. Dette handler mer om å ta slagkraften fra graffiti og lure den inn i et nytt format uten at for mye av energien går til spille i prosessen.²²³

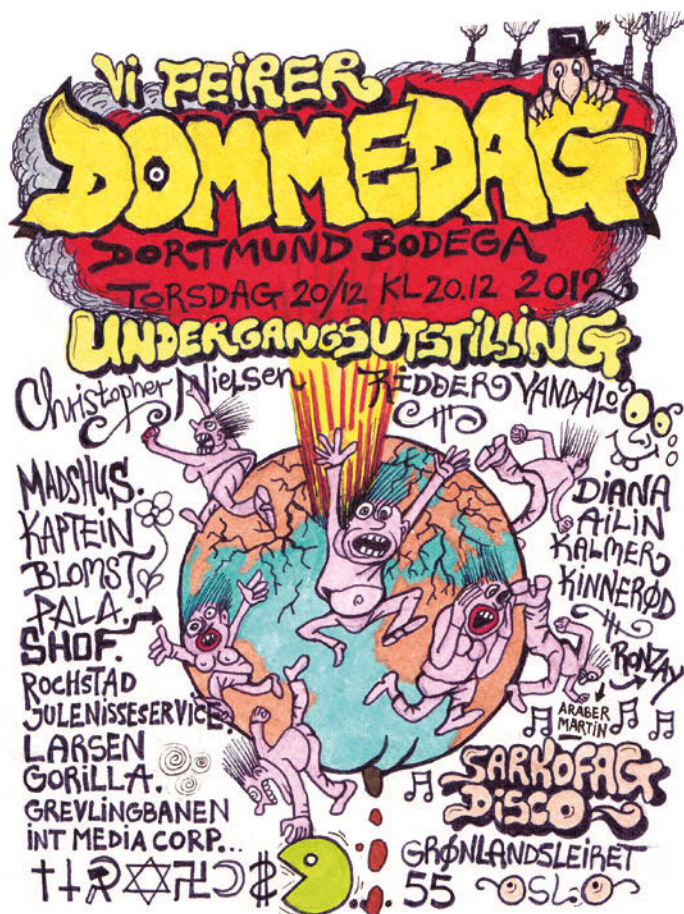
Duoen har halde fram med å samarbeida i åra etter, og umiddelbart etter at den tre dagar lange utstillinga var over på Dortmund Bodega, heldt dei fram på Sound of Mu i Markveien 58. Der blei det i tillegg halde releaseparty for Christopher Nielsen sitt teikneseriehefte *Weltschmerz # 9* – «132 sider helspekket med neggasjon, neggasjon, neggasjon».²²⁴ Brochmann konkluderte omtalen sin av dette fellesprosjektet med også å gi rosande ord til Bodegaen:

221 <http://kreativtforum.no/kalender/2010/04/releaseparty-pa-weltschmerz-9>, lest 27.06.2016.

222 Gaute Brochmann: «På kollisjonskurs», *Natt & Dag* 03.05.2010 – <http://www.nattogdag.no/2010/05/pa-kollisjonskurs/>, lest 27.06.2016.

223 Ibid.

224 <http://kreativtforum.no/kalender/2010/04/releaseparty-pa-weltschmerz-9>, lest 27.06.2016.



27. Utstillingsplakat
Vi feirer dommedag,
2012.

Det beste med utstillingen – og for så vidt Dortmund Bodega som sådan – er blandingen av å ta seg selv og sitt 100 % på alvor – og å samtidig gi fullstendig faen. Et snaut år etter at dørene åpnet første gang, kan vi slå fast at folket bak Oslo Kunstmateriell har klart å innfri potensialet og blitt en akseptert og anerkjent institusjon. Samtidig som feelingen på åpningene og stilen på det som vises ikke ligner på noe annet vi har i byen.²²⁵

I ein gjennomgang av graffiti i Noreg på 2000-talet er det nettopp dette at Dortmund Bodega gav graffiti-målarane ein fast tilhaldsstad innanfor kunst-

225 Gaute Brochmann: «På kollisjonskurs», *Natt & Dag* 03.05.2010 – <http://www.nattogdag.no/2010/05/pa-kollisjonskurs/>, lest 27.06.2016.



28. Frå utstillinga *Skitsnack 2*, 2012.

scena, som blir framheva: «Stedet bidro dermed til å gi gatas lovløshet et gallerirom.»²²⁶ NUG frå opningsutstillinga kom tilbake i *Skitsnack 2* i september 2012, der pionergenerasjonen nok ein gong blei hylla:

Dortmund Bodega presenterer flere av verdens mest notoriske og legendariske graffiti «writere» siden 80 tallet til dags dato. Dette er en gruppe individer som har satt standeren for generasjoner av malere av hva som er mulig og gjennomføre innenfor alle sjangere i den internasjonale undergrundskulturen. Derfor tittelen *Skitsnack* da de fleste bare prater piss. Dette er ektehetens ekthet.²²⁷

Den første *Skitsnack*-utstillinga hadde funne stad allereie i 2007 på Galleri 33 i Oslo, og var den gongen kuratert av Kolstad.

Men Dortmund Bodega var også anna enn graffitikunst. I samband med opninga kunne avisa *Natt&Dag* rapportera følgjande om profilen:

På spørsmål om hva som blir greia her, svares det ikke overraskende at dette blir en kulturinstitusjon med lav terskel og høy frekvens i utskifting av utstillingene. Og stedet blir ikke forbeholdt graffiti-folket også venner og bekjente fra andre deler av kunst-Oslo blir å finne her.²²⁸

226 Trond Hugo Haugen: «Graffiti og street art i Norge 2000–2014 – en kommentar til tall og figurer», *Kunstjournalen B-post 2015* – <http://www.b-post.no/15/trond-hugo-haugen-graffiti-og-street-art-i-norge-2000-2014-2013-en-kommentar-til-tall-og-figurer>, lest 28.10.2015.

227 <http://cargocollective.com/dortmundbodega/SKITSNACK2>.

228 Gaute Brochmann: «På kollisjonskurs», *Natt & Dag* 03.05.2010 – <http://www.nattogdag.no/2010/05/pa-kollisjonskurs/>, lest 27.06.2016.

Låg terskel innebar at det var lett å få ja om ein spurde om lov til å stilla ut. Utgiftene heldt kunstnaren sjølv. Eit døme på ei slik utstilling er Gunvor Nervold Antonsen si separatutstilling *Malerei. Stickerei*. Ho hadde gjennom fleire år handla spraymaling på Oslo Kunstmateriell, og kjende difor folka bak Bodegaen. 30. juni 2010, same dag som ho opna utstilling på Soft, galleriet



29. Gunvor Nervold Antonsen (f. 1974). *Barskog* Frå utstilliga *Malerei. Stickerei*, 2010.

til Norske Tekstilkunstnere, opna ho også utstilling på Bodegaen, der den felles festen med open bar vart halden.

Antonsen er ein interessant kunstnar i denne samanhengen, for ho både liknar og liknar ikkje dei andre utstillarane på Bodegaen. Ho er utdanna tekstilkunstnar frå Kunst- og designhøgskolen i Bergen (og mottok i 2015 den prestisjefylte svenske prisen Nordic Award in Textiles), og ho er svært medviten om kva bruken av tekstile materialar representerer kulturelt og kunstnarleg. Som kunsthistorikaren Line Ulekleiv formulerte det i ein katalogtekst om Antonsen det same året som utstillinga fann stad:

Håndverkets mangslungne og kjønnede tradisjon gis en frisk og velopp-
lagt ny tapning, uten overdreven respekt for lange linjer og måtehold. Å
ta utgangspunkt i tekstiler blir for henne en interessant posisjon, siden
materialet bærer i seg en direkte kroppslig erfaring – taktilitet og sanse-
lighet sitter i fibrene. Ved å inkludere maleriets assosiative verden åpnes
arbeidene ytterligere opp. De plasseres i en sone som spenner mellom det
intime, skjøre rommet og det ekspressivt monumentale uttrykket.²²⁹

Dialogen med maleriet oppstår gjennom ein rå og ekspressiv bruk av spray-
måling og oljemåling på montasjar av tekstilar. For å sitera Ulekleiv igjen:
«Maleriet – hele kunsthistorien – er i mente, og dens eventuelle oppblåsthet
blir stukket hull på med nålens broderier.»²³⁰ Av det tittelen *Malerei. Stickerei*.
«Hybridenes poesi» er Antonsen sine eigne ord om kva ho har søkt å få fram
i mange av arbeida sine.²³¹ Deira estetiske uttrykk passa godt inn blant den
typen kunst Bodegaen hittil hadde vist, men motiva refererte meir til land-
leg natur enn urban jungel. Smale og lange, tekstile flak, hengt tett i tett,
illuderte trestammar og danna ein skog ein måtte gå gjennom for å koma
fram til baren, difor tittelen *Barskog*. Vel ein månad seinare fekk Antonsen
Norske Kunstforeningers nyoppretta debutantpris på Haustutstillinga for
verket *Barovessjan* (norsk-romani for Storskogen), og dei fleste montasjane på
Bodegaen blei seinare innkjøpt av Nordland fylkeskommune.

Til liks med mange kunstnarstyrte visningsstadar hadde også Dortmund
Bodega sans for historia til lokala dei heldt til i. At det ein gong hadde vore ein
pornobutikk, blei såleis utgangspunkt for Vidar Kristoffersen si utstilling *Red-
light shop* i november 2010. Den var lagt opp som ei forteljing: «The Strange
and Terrible Saga of the Rise and Fall of a Porn Baron». I oppsummeringa

229 Ulekleiv 2011. Upaginert.

230 Ibid.

231 Sitert etter Silje Rønneberg Hogstad: «Tekstilkunstens enfant terrible», *Billedkunst* nr. 4, 2016, s. 10.

av «det beste fra året 2010» i *Norsk kunstårbok* trekkjer Leander Djønne fram denne utstillinga, og grunngjev valet med følgjande ord:

Dette var en utstilling som tilbakeførte og skapte en iscenesettelse av det visningsstedet Dortmund Bodega en gang var – en pornosjappe, med alt dets tilbehør. Dette var en totalinstallasjon med alle de elementer som tilhørte det forhenværende rom. Atmosfæren og den innholdsmessige kollaps virkeliggjorde visningsstedets selvprofeterende undergangsfatalisme. Utstillingen ble et speilbilde på den gjengse åndsforflating og fordummelsen blant Norges stadig voksende og fremtvungne relasjon mellom subsidiert kultur og dets næringspotensial.²³²

Undergangsfatalisme og depressiv stemning har det vore i mange av utstillingane. Som Leander Djønne ein gong konstaterte, «[[J]odda, skal ikke stikke under en stol det faktum at jeg blir oppløftet av saftig stoff som katastrofer og lemlestelse.»²³³ Eit svart høgdepunkt, ifølgje Henrik Plenge Jakobsen, professor ved Kunsthøgskolen i Oslo i Bodegaen si stordomstid, var Per-Oskar Leu si utstilling *Vox Clamantis in Deserto*. For Plenge Jakobsen var dette den mest minneverdige utstillinga i Oslo i 2011: «Per-Oskar Leu iscenesat som en depressiv black metal-figur på soloudstilling i 2011 er det som står stærkest i min erindring.»²³⁴

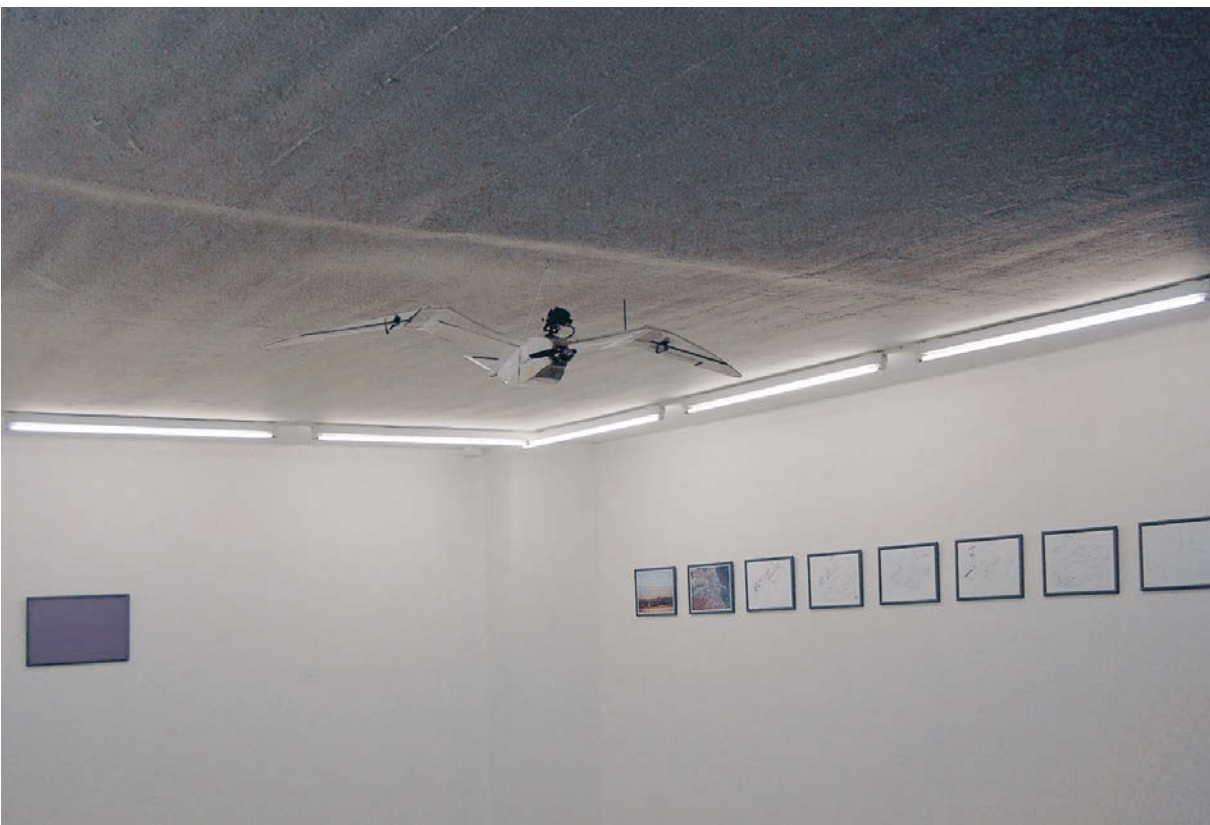
Sjølv vil eg framheva den canadiske kunstnaren Cameron MacLeod si soloutstilling i 2011, *A Book and A Pistol*. Den inneheld to objekt, som det går fram av tittelen, eit skytevåpen og ei bok. Våpenet var ein heimelaga 9 mm maskinpistol, og boka var ein manual til korleis ein kan laga eit slikt våpen. Manualen hadde kunstnaren funne på nettet. All naudsynt informasjon om korleis ein pistol kan byggjast av delar som det er vanleg å finna i butikkar a la Clas Ohlson og vvs-senter, fanst der. På utstillinga var våpenet presentert i tråd med konvensjonane for verdfulle ting, tronande i ein glasmonter på ein sokkel.

Do-It-Yourself-teknologi og estetikk går også igjen i utstillingane. I byrjinga av 2012 viste Bodegaen Anders Eiebakke si utstilling *Return To Home*, med tre dronar han sjølv har bygd, og videomateriale og fotostills basert for det meste på materiale filma av kamera som har vore monterte på dronane. For dei fleste av oss er dronar noko vi assosierer med militær bruk. Eiebakke sitt utgangspunkt er at droneteknologien i dag er i feil hender. Med kunst-

232 «Leander Djønne», *Norsk kunstårbok 2011*, s. 96.

233 Annonse på Underskog fredag 18.02.2011.

234 Henrik Plenge Jakobsen: «Tilfældet Oslo», *Kunstkritikk* 22.04.2013 – <http://www.kunstkritikk.dk/artikler/tilfaeldet-oslo/?d=dk>, lest 01.11.2015.



30. Frå Anders Eiebakke (f. 1970) si utstilling *Return To Home*, 2012.

prosjekta sine snur han på denne situasjonen, og vender teknologien den andre vegen.²³⁵

Då Djønne skulle sjå seg tilbake etter fire års drift, hevda han at Dortmund Bodega hadde evna å fanga opp andre typar kunstnarar og publikum enn andre institusjonar:

Men det jeg kan si uten å ta munnen for full, er at vi gjennom flere år har representert en noe avvikende posisjon ved å åpne opp for et annet spektrum av utøvere og publikum. [...] Dersom Dortmund Bodega har hatt én spesifikk rolle, så må det være at mange unge kunststudenter, og andre som ikke har hatt direkte innpass i kunstlivet, har blitt behandlet

235 Tonje Bergmo: «Denne måken er en overvåkingsdrone», NRK 10.03.2014 – http://www.nrk.no/kultur/dronemakene-kommer_1.11595443, lest 11.05. 2016.

på lik linje med mer etablerte kunstnere. Forhåpentligvis har alle hatt det morsomt under prosessen. Man kan kanskje si at vi har skapt en scene som har vært med på å gi form til noe som tidligere var temmelig udefinert.²³⁶

Denne udefinerte scena med rom for dei «som ikke har hatt direkte innpass i kunstlivet», er kanskje det mest særegne ved Dortmund Bodega. Bodegaen er humoristisk blitt omtalt som «Djønne sin utvida prosjektskole».²³⁷ Geografi eller ulike former for «utanforskap» ser også ut til å ha spela inn. Fellesnemnaren i utstillinga *Mennesket kjem frå Hardanger* i 2011 var såleis ei tilknytning til Hardanger. Dei fire kunstnarane spente frå den sjølvlærte bildevevaren Svein Nå (f. 1944) til bildekunstnarane Solfrid Aksnes (f. 1953), Lars Korff Lofthus (f. 1978) og oddabuen Leander Djønne sjølv.

I 2012 viste Dortmund Bodega *Long Left / Short Right*, ei separatutstilling med Chris Bould, hans første i Oslo. Bould blei født i Stoke on Trent i England i 1942, men har budd i Noreg sidan 1969, fekk garantiintekt som kunsthåndverkar i 1979, og har hatt eigen keramikkverkstad i Larvik. Av ein blogggar blir han i 2009 presentert slik:

[Chris Bould] er ikke noe A4ark av et gjennomsnittsmenneske. Se på den selvsydde kostymen som han bærer med stil. Han bruker alt han finner i naturen både når det gjelder glasur til keramikken og ellers. Han lager installasjoner av det han finner, og som andre hiver. Det ser litt kråkereiraktig ut rundt han, men det er noe frigjørende med slike mennesker som en kan kalle originaler.²³⁸

På utstillinga viste Bould forutan keramikk, reiskapar, bevergnagde stokkar, tekstilar, bøker, tekstar, måleri, med meir. Av invitasjonen går det fram kva det er ved dette kunstnarskapet som appellerte til Dortmund Bodega:

Installasjonene til Chris Bould bærer i seg en voldsom dedikasjon til materialet, en subtilitet og presisjon av svært sammensatt karakter. Dette er en kunstner vi burde ha sett oftere, grunnet Boulds kunsthistoriske holdpunkt og materialsforståelse som gjenspeiles i mye av samtidskunsten.²³⁹

Dedikasjon og intensitet er ord som ofte går att i tekstane frå Dortmund Bodega. Og totalinstallasjon er eit utstillingsformat dei gjerne opnar for. Då blir lokala

236 I intervju med Tine Semb: «En lavere terskel», *Billedkunst* 18.03.2013 (nr. 2, 2013) – <http://www.billedkunstmag.no/node/2598>, lest 16.10.2015.

237 Kalle Øen, intervju 02.03.2016.

238 Blogg: *Aases verden*, mandag 02.11.2009 – <http://akroemk.blogspot.dk/2009/11/chris.html>, lest 11.05.2016.

239 <http://cargocollective.com/dortmundbodega/Chris-Bould>.

nærast tapetserte med alle slags meldingar og material. Opningsutstillinga etter flyttinga til Grønlandsreiret 55 med vernissasje fredag 9. desember 2011 kl. 20.00 var ein slik totalinstallasjon: *Simen Dyrhaug 1979 – 2008 Samlede verker*. Trass i at han berre var 29 år gamal då han døydde, lét Dyrhaug etter seg ein omfangsrik produksjon. «Simen Dyrhaug spøkte ikkje, han jobbet utrolig hardt og ga mer til sitt arbeid enn de fleste», skreiv kritikaren Tommy Olsson i nekrologen, og la til: «Arbeider som dessuten bar i seg en bemerkelsesverdig grad av fortærende intensitet, med tydelige spor etter en hard produksjonstakt.»²⁴⁰ Utstillinga rørte dei besøkande. Då biledekunstnaren Monica Winther blei beden av bladet *Billedkunst* om å fortelja om nokre av sine seinaste kunstopplevingar, trekte ho fram denne minneutstillinga over Dyrhaug:

Simens arbeider treffer meg midt i sjelen, de graver seg inn i det dypeste mørket. De er formidlet i en manisk form for tegning, der tekstfragmenter og utsagn er en viktig del av helheten: Det blir for meg noen ganger så presist at det gjør vondt. Men arbeidene inneholder også en svart humor som gjør at jeg ler hele veien inn i dypet. Simen var en kjær venn, og en helt fenomenal kunstner.²⁴¹



31. Frå utstillinga *Simen Dyrhaug 1979–2008 samlede verker*, 2011.

²⁴⁰ Tommy Olsson: «Drevet av noe større enn seg selv», *Morgenbladet* 20.06.2008.

²⁴¹ Janicke Iversen: «Sett: Monica Winther forteller om kunstopplevelser», *Billedkunst* 03.02.2012 (nr. 1, 2012) – <http://www.billedkunstmag.no/node/2267>. Sist lest 11.05.2016.

Som mange unge av sin generasjon dyrka Dyrhaug teikning som medium, og på utstillinga var både veggjar og tak dekkja av eit kaos av teikningar utført på alt frå gule post-it-lappar til store ark, farga papir, klistremerke og tøystykke. Kunstnaren sin næraste familie, venner og kollegaer hadde gjort utstillinga mogeleg, men mangelen på kuratering blei kritisert av kritikaren Geir Haraldseth:

Kaoset på Dortmund Bodega presenterer arbeider fra en lang periode, men gir ingen kronologisk oversikt over Dyrhaugs korte kunstnerskap. Heller ingen annen kuratorisk eller kunsthistorisk vinkling er valgt for å presentere arbeidet. En gjeng av Dyrhaugs venner og bekjente har vært med å henge utstillingen, og man har prøvd, i alle fall på overflaten, å beholde Dyrhaugs innstillinger til installasjonsaktig montering, men uten å kunne ta seg de frihetene kunstneren tok, [...]. Utstillingen unngår også å isolere enkeltarbeider, noe som gjør det vanskelig å vite hva man ser på. Ser man på kunst eller er man vitne til en frammaning av eller et minnesmerke over Dyrhaug? [...]

At installasjonen er kaotisk er bevisst for å unngå en autoritær eller definitiv retrospektiv hending. Men kaoset i utstillingen glir over i en dyrkning av Dyrhaug som figur, som en slags outsider, og dette fremhever kanskje i for stor grad den kaotiske trash-estetikkens alltid underliggende romantisering av kunstneren.²⁴²

Opningsutstillingane på Schous plass og Grønlandsreiret er begge svært representative for Dortmund Bodega. Trass i at det i kunstverda er stor avstand mellom posisjonane til ein graffiti-kunstnar og ein akademiutdanna kunstnar med stempelet talentfull og lovande, så var begge desse utstillingane prega av ein sterk intensitet og kaoset og energien dei utstråla. Om Dyrhaug si utstilling skreiv Olsson: «Alt ga inntrykk av å ha blitt til i et anfall av veldig mye adrenalin.»²⁴³

Programmet til Dortmund Bodega spente frå det romantiske og anarkistiske til det samfunnskritiske og institusjonskritiske. Med deira praktisering av «låg terskel» er det interessant at programmet deira blei så godt tatt imot i andre delar av kunstlivet. I ein situasjonsrapport frå Oslo kjem Henrik Plenge Jakobsen inn på kvifor stadar som Dortmund Bodega opptar han:

Den del af Oslo-scenen som spesielt interesserer mig er den, som udfører hvad den tyske kunstner Stephan Dillemuth kalder «bohemian research». Det er et gammelt norsk «forskningsområde» som stammer helt tilbage fra tiden omkring Kristianiabohemen og som selv relativt unge kunstnere

242 Geir Haraldseth: «Fragmenter av et kunstnerskap», *Kunstkritikk* 14.12.2011

– <http://www.kunstkritikk.dk/kritikk/fragmenter-av-et-kunstnerskap/?d=dk>, lest 11.11.2015.

243 Tommy Olsson: «Drevet av noe større enn seg selv», *Morgenbladet* 20.06.2008.

ser som et alternativ. [...]; forholdet mellom liv og kunst, figur og abstraksjon, en antagonistisk position og en eksperimentel attitude. [...] Måske er den romantiske idé om kunstnerisk frihed paradoksalt nok den eneste modstandsform der faktisk står tilbage – en kunstnerrolle som er dybt engageret og ligeglad på én og samme tid.²⁴⁴

Det er vel den same haldninga Brochmann observerte tre år før: blandinga av å ta seg og sitt fullt ut på alvor og samtidig gi fullstendig faen. Leander Djønne har ein gong sagt at han trur på det han kallar eit «poetisk samfunnsengasjement».²⁴⁵ Den viktigaste måten ein som kunstnar kan engasjera seg på, er, etter hans meining, gjennom å skapa eit miljø og etablera uavhengige rom i kunst- og kultursektoren.²⁴⁶

Drift

Frå starten i 2009 og til dei stengte våren 2013, stod Dortmund Bodega for over hundre utstillingar. Dei fleste utstillingane stod i tre til åtte dagar, og med opningstider frå 12 til 17. I tillegg blei det halde konsertar, filmvisingar og festar. Dortmund Bodega hadde eit sterkt ønske om å vera ein sosial møtestad like mykje som eit visningslokale. Dei er blitt kritisert for høg festfaktor, men samstundes fanga dei opp unge gutar med rullebrett under armen og med interesse for graffiti.

Kvinner har det derimot vore færre av. Utstillingsprogrammet viser ei stor overvekt av mannlege utstillarar. Av kvinner som har stilt ut, kan forutan Gunvor Nervold Antonsen nemnast Kjersti Vetterstad, og ikkje minst har Diane Ailin Kalmer Kinnerød deltatt i mange utstillingar.

Frå starten av vekte Dortmund Bodega oppsikt for aktivitetsnivået og intensiteten. I fleire av dei publikasjonane som har for vane å oppsummera kunståret, blei Bodegaen trekt fram som ein hit i 2010, som var det året dei fekk driftsstøtte:

Dortmund Bodega er et annet kunstnerdrevet visningsrom som fortjener oppmerksomhet, ikke minst for et usedvanlig høyt aktivitetsnivå gjennom hele 2010. [...] Med utstillingsåpninger hver uke fungerer Bodegaen som en viktig utstillingsplattform for mindre etablerte kunstnere.²⁴⁷

244 Henrik Plenge Jakobsen: «Tilfældet Oslo», *Kunstkritikk* 22.04.2013 – <http://www.kunstkritikk.dk/artikler/tilfaeldet-oslo/?d=dk>, lest 1.11.2015.

245 Djønne intervju av Mariann Enge: «Å kreve det umulige», *Kunstkritikk* 25.11.2010 – <http://www.kunstkritikk.dk/nyheter/a-kreve-det-umulige/?d=dk>, lest 11.11.2015.

246 Leander Djønne: «Å skape miljøer», *Norsk Kunstårbok 2012*, s. 56.

247 *Norsk kunstårbok 2011*, s. 89.

Dei som ytra dette, var Karen Christine Tandberg og Elin Maria Olaussen frå kunstbokhandelen Torpedo. Nina Paus, underdirektør i det kommersielle Galleri Erik Steen, var heller ikkje i tvil: «Året 2010 stod i Dortmund Bodegas tegn, og jeg synes det har vært et veldig bra tilskudd til Oslos kunstscene.»²⁴⁸ Også ho legg vekt på at dei er ein arena for nye kunstnarar som der kan utfalda seg meir fritt enn i andre samanhengar:

De viser kunstnere som kommer rett fra akademiet, men smeller til med mer etablerte kunstnere også. Jeg synes det er kult at kunstnerne tør å være litt mer lekne der enn de kanskje ville vært på andre typer visningssteder.²⁴⁹

Eit døme på denne meir leikne stilen kjem til uttrykk i ei annonse på nettstaden Underskog:

Glemte skatter og gammel morro søker nye eiere, Dortmund Bodega. Vi er et knippe kvinner som stadig handler i affekt både i butikk, på nett og markeder. Dette har nå kommet til et punkt hvor det ikke lenger er noen annen utvei enn å selge rubbelet videre. Kom'a – cash only.²⁵⁰

Eit år seinare var det slutt. Også det blei annonsert på Underskog. Onsdag 16. januar 2013 kunne ein lesa:

På utkikk etter lokaler / atelier/ galleri? Dortmund Bodega skal avvikle sin virksomhet slik den ser ut i dag. Vi ønsker at kunstnere skal ta over lokalene vi har pusset opp på Grønland. (Grønlandsleiret 55) Nærmere 400 kvm. To toaletter, en dusj, mange rom, kjøkken. Ta kontakt om interesse: dortmundbodega@gmail.com.²⁵¹

Nokre få prosjekt blei haldne våren 2013, men lufta var gått ut av ballongen. Dei individuelle karrierane kravde også sitt: «Det tar mye tid å drive et sted som Dortmund Bodega, og vi har alle fire våre egne praksiser å passe på ved siden av. Etter hvert er det nok det som blir kjernen i produksjonen vår», fortalde Djøanne i eit intervju med Tine Semb i *Billedkunst*.²⁵² Sjølv hadde

248 Ibid., s. 93.

249 Ibid.

250 Underskog laurdag 24.03.2012 – https://underskog.no/kalender/85619_glemte-skatter-og-gammel-morro-soker-nye-eiere/forestilling/132274, lest 18.10.2015.

251 https://underskog.no/kalender/92399_på-utkikk-etter-lokaler-atelier-galleri/forestilling/145194, lest 18.10.2015.

252 Tine Semb: «En lavere terskel», *Billedkunst* 18.03.2013 (nr. 2, 2013) – <http://www.billedkunstmag.no/node/2598>, lest 16.10.2015.

han dei tre siste månadene av 2012 vore på artist-in-residency-opphald i Los Angeles, med støtte frå OCA. Levetida til Dortmund Bodega blei difor kort, men intens. Slik sett stadfesta verksemda ein av UKS sine karakteristikkar av denne typen institusjonar: «Det ligger nærmest innbakt i det kunstnerdrevne feltets natur at store deler av prosjektene er intense og brenner seg selv ut i løpet av noen år.»²⁵³

Linus Elmes framheva i eit intervju med *Kunstkritikk* at det hadde lukkast Dortmund Bodega å skapa ein institusjon som ikkje likna alle andre, men peika samstundes på at Djønne gjennom superhøg aktivitet «har fått Dortmund Bodega til nærmest å materialisere seg som sitt eget verk».²⁵⁴ Viss det er rett, melder spørsmålet seg om ikkje andre kunstnarar og deira verk då blir nærast for eit slags råmateriale å rekna. Meir enn einskilde verk og utstillingar er det Bodegaen som blir det vesentlege.

Samarbeid

I arbeidet på Dortmund Bodega trekte Djønne aktivt vekslar på sine andre roller i kunstlivet. Ein workshop på Prosjektskolen kunne bli til ein publisasjon som kunne føra med seg eit lanseringsarrangement på Bodegaen. Det var tilfellet med workshopen *Demanding the impossible; borgerlig offentlighet og sivil u lydighet*, som Djønne leia i samarbeid med Linus Elmes.

Andre visningsstadar var også viktige samarbeidspartnarar. I 2012 innleidde Dortmund Bodega eit samarbeid med det kunstnar drivne galleriet A.M. 180 i Praha. Formålet med kontakten var

å møtes og dele erfaringer og tanker rundt hvordan, hvorfor og under hvilke omstendigheter slike visningssteder opererer og hvilke strategiske muligheter disse har ut fra forskjellige sosio-politiske perspektiver.²⁵⁵

Dette resulterte i utstillinga *Twilight Zone* med dei Praha-baserte kunstnarane Nik Timkova, Jakub Hosek, Vit Svoboda og Anders Grønlien. «Twilight Zone gir samtidig publikum innblikk i samtidige trender i et aktivt kunstnermiljø i Praha rundt galleri A.M.180 som aldri før har blitt vist i Norge.»²⁵⁶ Ei av dei siste utstillingane på Bodegaen, *Colomborama*, var også eit samarbeid med eit utanlandsk kunstnar drive galleri, El Bodegon, frå Bogotá i Colombia.

253 UKS 2014, s. 4.

254 Beate Petersen: «Etter institusjonskritikken», *Kunstkritikk* 17.06.13 – <http://www.kunstkritikk.dk/artikler/etter-institusjonskritikken/?d=dk>, lest 24.10.2015.

255 <http://cargocollective.com/dortmundbodega/Twilight-Zone>.

256 Ibid.

I 2012 valde kunstmessa The Armory Show i New York å fokusera på Norden i eit sidearrangement til den kommersielle delen, der galleria betalar dyrt for å ha ein bås å selja kunstverk frå. Oppdraget med å vera kurator for *Nordic Focus 2012* gjekk til Jacob Fabricius, som på den tida var sjef for Malmö Konsthall. Medan invitasjonen til å vera med stort sett gjekk til unge, kommersielle galleri i dei andre nordiske landa, bestod utvalet frå Noreg av eitt kommersielt og tre ikkje-kommersielle, kunstnardrivne galleri: NoPlace, D.O.R. og Dortmund Bodega. Dette seier noko både om statusen Bodegaen hadde på denne tida, og om nettverka dei var ein del av. Men Dagbladet sin kritikal, Johanne Norby Wernø, hadde alvorlege innvendingar:

Det skjeve utvalget – bare fra Oslo, nesten bare kunstnerdrevet i kontrast til de andre landene, og (med noen unntak) med en romantisk bad-boy-slagside – kan vitne om at den ellers troverdige Fabricius har stolt på en for snever krets tipsere i sin utvelgelse.²⁵⁷

Kunstnarane Dortmund Bodega presenterte, var alle menn: Leander Djønné, Arild Tveito, Viktor Rosdahl og Anders Smebye. I tillegg til å kritisera det pinlege i ein så mannstung representasjon tykte Norby Wernø at Bodegaen også framstod som for kommersiell:

Et visningssted som Dortmund Bodega har mottatt hundretusener i statsstøtte som nonprofit og kunstnerdrevet. De ble invitert av messa, samt raust støttet av det norske konsulatet, på ditto grunnlag. Da er det et feilgrep å ikke rendyrke den markedsuavhengige identiteten, men heller fantasiløst posere som kommersiell aktør. Det ideologitunge imaget som «autentisk», uavhengig underdog skurrer i kombinasjon med fokuset på salg.²⁵⁸

Truleg er denne prioriteringa eit uttrykk for at det å pleia eige kunstnarskap var begynt å bli viktigare enn prosjektet Dortmund Bodega.

Økonomi

Dortmund Bodega søkte Kulturrådet om midlar til teknisk oppgradering og utstyr i 2009, og fekk 65 000 kroner til det. Frå driftsstøtteordninga mottok dei 1,2 millionar fordelt som 400 000 årleg i perioden 2010–2012.

257 Johanne Nordby Wernø: «Nordic Focus på kunstmessa Armory Show i New York», *Dagbladet* 13.03.2012.

258 Ibid.

TABELL 4 TILSKOT TIL DORTMUND BODEGA FRÅ STØTTEORDNINGA FOR KUNSTNARSTYRTE VISNINGSSTADAR 2010–2016

	2010	2011	2012	SUM
Drift	400 000	400 000	400 000	1 200 000
Sum	400 000	400 000	400 000	1 200 000

Totalt i dei åra Dortmund Bodega eksisterte, mottok dei i alt kr 1 265 000 frå ulike støtteordningar hos Kulturrådet. I gjennomsnitt blir det rundt kr 316 000 pr. år.

På spørsmålet om kva driftsstøtta har betydd, svara Djonne i eit intervju med Tine Semb i *Billedkunst* at «pengene vi ble tildelt, representerte et meget generøst og vitalt rom som jeg er takknemlig for».²⁵⁹ Samstundes framhevar han at «det at denne støtteordningen dukket opp gjorde overhodet ingen forskjell for oss når det gjelder mengden arbeid og engasjement som er lagt ned i prosjektet».²⁶⁰ Dette er ei interessant melding frå ein kunstnar som har markert at å skapa uavhengige visningsrom handlar ikkje berre om å vera eit alternativ reint kunstnarleg, men også økonomisk. At Djonne meiner driftsstøtteordninga ikkje har hatt negativ innverknad for Dortmund Bodega, er difor verd å merka seg.

259 Tine Semb: «En lavere terskel», *Billedkunst* 18.03.2013 (nr. 2, 2013) – <http://www.billedkunstmag.no/node/2598>, lest 16.10.2015.

260 Ibid.

1857

Dei to kunstnarane Steffen Håndlykken (f. 1981) og Stian Eide Kluge (f. 1977) har drive 1857 sidan 2010. Då dei starta, hadde dei allereie tumla med tanken nokre år, fortel Håndlykken:

Ideen bak visningsstedet begynte å ta form allerede et par år tidligere, mens vi delte et atelier bak det kunstnerdrevne galleriet Rekord og snakket om kunstnere vi gjerne skulle sett i Oslo, og ideer til utstillinger vi hadde lyst til å lage.²⁶¹

I tillegg til Rekord var dei også sterkt inspirerte av Fredrik Værsvang sitt program i det vesle prosjektrummet Landings på Vestfossen. Dei kunstnarane som blei viste der, lærte dei at ein kunne utnytte attraksjonen som ligg i at «der har eg ikkje vore før», og at Oslo for somme er ein eksotisk stad. Dei såg også opp til OCA og Standard (Oslo) som to andre aktørar med høge ambisjonar og internasjonal orientering. Som det går fram av eit intervju med *Kunstkritikk*, ønskte dei frå starten av å vera eit visningsrom for internasjonal samtidskunst:

Selv om kunstnerdrevne visningsrom er like viktige for et livskraftig kunstmiljø som før, har den stigende graden av internasjonalisering av den norske kunstscenen de siste 20 årene (tenk på Internett og Norwegian) gjort at et utelukkende lokalt perspektiv i dag fremstår som utdatert. Spørsmålet er snarere hvilken rolle de lokale initiativene kan spille på den internasjonale scenen – og vice versa.²⁶²

Eller som det heiter på heimesida deira:

1857 aims to forge connections between the Norwegian art scene and young artists abroad. It is a place to convene and converge, receive, answer and honour contemporary art in Oslo.²⁶³

261 Steffen Håndlykken: «Shanaynay + 1857: Bedre, billigere og vanskeligere», *Billedkunst* nr. 2, 2013 – <http://www.billedkunstmag.no/node/2597>, lest 27.10.2015.

262 Jonas Ekeberg: «Nytt Oslo-galleri åpner 7. Mai», *Kunstkritikk* 15.04.2010 – <http://www.kunstkritikk.dk/nyheter/nytt-oslo-galleri-apner-7-mai/?d=dk>, lest 27.10.2015.

263 <http://1857.no/1857/about>.



32. Timothy Furey (f. 1981) *The Savage Innocents*, 2010. Frå opningsutstillinga *Like Eskimo Space*, 2010.

Lokale

1857 held til i Tøyenbekken 12 på Grønland i Oslo. I eit lite, toetasjes hus finst i tillegg til atelier og gallerikontor eit visningsrom med eit stort vindauga og ei dør ut mot gata. Sjølve huset er bak veggkledninga eit lafta tømmerhus frå 1840-talet. Den gode tilgangen frå gata er eit pre. Då 1857 overtok, hadde lokalet stått tomt i to år, og var difor billeg å leiga. Det mest iaugefallande er golvet i visningsrommet: Store, stiliserte blomar i oransje og gult prydar den lysoransje linoleumen som må vera frå 1960- eller -70-talet. Det er uråd å sjå bort frå dette golvet, så visuelt slåande er det. Kritikaren Tommy Olsson drøftar det jamvel i ei melding:

På alle disse årene som har gått, har dette gulvet, uten unntak, kun vært en distraherende faktor i utstillingslokalet, samtidig som det er fullt forståelig hvorfor det er blitt ivaretatt og nærmest vernet. Det er for unikt, liksom. Det kommer fra en tid av visuell overdrivelse som gradvis er blitt redigert vekk og nå bare kan distansert beskues med ironisk filter på internett av grinende hipstere.²⁶⁴

264 Tommy Olsson: «Autopilotens drømmer», *Klassekampen* 30.03.2016, s. 27.



33. Verk av Marianne Vierø (f. 1979), Zin Taylor (f. 1978) og Philippe Fix (f. 1937). Frå utstillinga *Architectooralooral*, 2010.

Ei større overrasking ventar likevel på andre sida av den beskjedne døra på bakveggen. Der openberrar det seg ein stor hall på 300 m² med overlysvindauge og ei takhøgdpå 11 meter. Hallen blei bygd som trelastlager i 1937 i samband med eit tidlegare sagbruk, og representerer eit svært unikt utstillingslokale:

[D]en gamle lagerhallen er rett ut sagt et fabelaktig lokale. Lett skråstilt vinduer i taket slipper stadig glimer av foranderlig lys inn, metallskinner og rester av kranmaskineri i taket vitner om tidligere lageraktivitet. Malingflekke og sår i betongvegger og sementgulv er spor etter lagring av trelast og nomadiske MC- og reggae-klubber som tidligere har holdt hus i bygningene. Kluge og Håndlykken har lagt ned mye arbeid i å tømme og renske lokalene, men har valgt å la selve hallen stå mer eller mindre uforandret. Dette gjør at rommet holder fast på tidligere tiders aktiviteter som et historisk ekko.²⁶⁵

265 Peter Amdam: «Mot en mindre geometri», *Kunstkrikk* 28.05.2010 – <http://www.kunstkrikk.dk/kritikk/mot-en-mindre-geometri/?d=dk>, lest 03.11.2015.

Heile anlegget er bevaringsverdig – hallen som industrilokale og huset som eit av dei eldste i bydelen. Den uventa romkombinasjonen har vekt oppsikt:

Få visningsrom for kunst har mer schizofren arkitektur enn 1857. Det innerste rommet er som en katedral i forskalet betong. Rett fra gaten trår man imidlertid inn i et lite lavloftet rom med vindskeivt planketak fra 1840-tall, nyoppsatte white-cube vegger og oransje, storblomstret vinylgulv fra 70-tallet. Det er et gallerirom så stilhistorisk kakofonisk at man trenger litt tilvenningstid før man klarer å konsentrere seg om kunsten.²⁶⁶

Dei særeigne lokala har vore med å forma 1857 sitt utstillingsprogram, «samtidig som størrelsen på utstillingsrommet gjorde at vi hevet ambisjonsnivået noen hakk».²⁶⁷ Meir enn eit prosjektrum liknar dette ein kunsthall.

Namn og logo

Å velja eit årstal som namn utan nærare forklaring er usedvanleg. Men Kluge og Håndlykken ønskte eit mystisk namn, samt eit namn med historisk sus og som fungerer på alle språk. Det gjer eit tal, sjølv om uttalen blir forskjellig. Årstalet refererer korkje til gata eller bygningane, men indirekte til golvet med blomemønster. I 1857 utkom Charles Baudelaire si diktsamling *Les Fleurs du mal* («Det ondes blomster»). Golvet symboliserer for dei to kunstnarane det vonde fordi det her alltid utspelar seg eit drama om å bli ferdig til tida. Ei ny utstilling er sjeldan klar før tre minutt før opninga. Namnevalet er truleg også inspirert av Gilles Deleuze og Félix Guattari si bok *Mille Plateaux* (1980) (engelsk utgåve: *A Thousand Plateaus*, 1988), der kvart kapittel, eller rettare tablå, blir introdusert med ein dato eller eit årstal. I alle fall tyder opningsutstillinga på at denne boka har vore ei viktig inspirasjonskjelde.

Logoen er enkel. Årstalet er skrive med feit, svart og skrå skrift og ramma inn av ei svart, rektangulær ramme. Til liks med alt anna grafisk materiale frå 1857 er den designa av Ian Brown.

266 Ingvild Krogvig: «Mellom perfekt plan og utilstrekkelig virkelighet», *Kunstkritikk* 22.09.2010 – <http://www.kunstkritikk.dk/kritikk/mellom-perfekt-plan-og-utilstrekkelig-virkelighet/?d=dk>, lest 03.11.2015.

267 Steffen Håndlykken: «Shanaynay + 1857: Bedre, billigere og vanskeligere», *Billedkunst* nr. 2, 2013 – <http://www.billedkunstmag.no/node/2597>, lest 27.11.2015.

Opningsutstillinga

Før opninga gjekk det fleire månader med rydding og oppussing, men 7. mai 2010 kl. 18.00 kunne 1857 invitera til vernissasje på *Like Eskimo Space* med to kvinnelege og ein mannleg kunstnar: Falke Pisano (f. 1978), Haegue Yang (f. 1971) og Timothy Furey (f. 1981). Medan Furey framleis var student på denne tida (Städelschule, Frankfurt og Cooper Union, New York), var dei to andre allereie etablerte namn i kunstverda, med deltaking mellom anna på Venezia-biennalen året før.

I materialet frå 1857 blei ikkje utstillingstittelen nærare forklart, men kritikaren Peter Amdam greip tydinga:

Like Eskimo Space er tittelen på den første utstilling på 1857, og både utstillingen og dens tittel skisserer et bevisst «vagt» anslag for dette rommet. Tittelen er hentet fra Deleuze og Guattaris *A Thousand Plateaus*,



34. Haegue Yang (f. 1971) *Series of Vulnerable Arrangements – Version Utrecht*, 2006. Frå opningsutstillinga *Like Eskimo Space*, 2010.

nærmere bestemt fra det kapittelet som nok er det viktigste hva Deleuze og Guattari-inspirert kunst angår, nemlig «1440: The smooth and the striated». Her forsøker Deleuze og Guattari å utarbeide en teori om det «glatte» og det «stripete» rom, der det glatte gis en slags forrang: Et rom som ikke er inndelt, kategorisert og målbart, et rom uten konvensjonelle konturer og horisonter som er karakterisert av det man kan kalle nomadiske intensiteter, et rom som ikke er rent optisk eller visuelt men også taktilt, «haptisk».²⁶⁸

Det nomadiske står svært sentralt i Deleuze og Guattari si tenking, noko som kjem endå betre fram i eit anna tablå, «1227 – Traktat om nomadologien: krigsmaskina». Det som opptar forfattarduoen med nomadiske folk, og her viser dei eksplisitt til eskimoane, er deira evne til å tilpassa seg barske naturvilkår, flytta rundt og tola påkjenningane ved å leva på tilsynelatande ulegelege stadar som til dømes isen representerer. Nomadane nektar å bli bufaste og er alltid i rørsle, og blir difor for Deleuze og Guattari eit eksempel på ein suksessfull krigar mot alle slags former for overmakt, enten det gjeld normalitetstenking, majoritetskultur eller statsapparat. Nomaden *deteritorialiserer* eksisterande system, for å bruka eit anna av deira nøkkelomgrep, og opnar med det for alternative forståingar og praksisar. Eg legg vekt på dette fordi det er lett å forstå at nomaden kan bli ein modell for kunstnaren, slik teorien deira om det glatte, nomadiske rom kan bli eit ideal for kunstrommet og kunstomgrepet.

Ein referanse til eskimoar gjekk også att i det første verket den besøkande blei konfrontert med, *The Savage Innocents*. Timothy Furey frå Irland hadde dekkja vindauget med avisa New York Times og i tillegg ark i amerikansk letterstorleik som var brukt som sjablongar for parti dekkja av kvit måling og sprayfinish. Reint visuelt endra verket seg stadig:

The Savage Innocents kan sees både fra innsiden og utsiden av gaten, fra gallerirommet og fra kontoret, mens graden av lys fra utsiden og inne i gallerirommet gradvis veksler på å gjøre mønstrene fra sjablongene positive og negative. Dermed markeres en grense mot byen utenfor med et verk som stadig omdannes av omgivelsene rundt, ikke ulikt et «eskimo space», altså. Således kan man lese utstillingen som et forsøk på å viske ut visse grenser, eller med Deleuze og Guattari å gjøre «stripete» rom «glattere», som et forsøk på å reise uten å flytte på seg.²⁶⁹

268 Peter Amdam: «Mot en mindre geometri», *Kunstkritikk* 28.05.2010 – <http://www.kunstkritikk.dk/kritikk/mot-en-mindre-geometri/?d=dk>, lest 3.11.2015.

269 Ibid.

Tittelen, *The Savage Innocents*, hadde Furey lånt frå ein film av Nicholas Rays frå 1960, der ein særdeles uvitande eskimojeger frå villmarka kjem heilt galt av stad i møte med moderne kultur. Historia er klassisk «eskimo-orientalisme», slik ordet *eskimo* også er det, men kanskje desse referansane til det kalde nord og uskuldige ville kan lesast som ein sjølvvironisk hint til 1857 sin eigen posisjon som nykommar på den internasjonale kunstscena?

Innanfor viste nederlandske Falke Pisano videoen *Chillida (Forms & Feelings)*, medan koreanske Haegue Yang sine arbeid fylte den store salen. Spreidd rundt i rommet stod ulike apparat som lamper, varmeomnar, duftdispenserar og ein luftfuktar. Alle var kopla til tidsbrytarar og rørslesensorar, som fekk dei til å klikka av og på. Dei framstod som ein slags animerte individ som reagerte på sanselege stimuli som lys, varme, lukt, vind og tåke. Samstundes var dei forbunde med kraftige leidningar som slynga seg gjennom rommet, og ei felles straumforsyning. Eit samspel oppstod mellom objekta, og i tillegg skapte dei sensoriske samband til dei besøkande. *Series of Vulnerable Arrangements – Version Utrecht* kalla kunstnaren denne installasjonen, og den minner oss om dei usikre vilkåra vi alle deler. Som ein av kritikarane framheva, er rommet mellom apparata like viktig som apparata sjølve.²⁷⁰ Det var eit rom fullt av affektive kvaliteter, og der menneska som bevega seg rundt i det, sette i gong diverse prosessar:

Således berører Yangs installasjon det man kan kalle et *avstandens felleskap*, der maskiner fra industri og husholdning kommuniserer med hverandre og med oss i mellomrommene. På denne måten i-verk-settes også det politiske, forstått som felles-væren, i «glatte rom».²⁷¹

Ulike medium og materialar var i spel på opningsutstillinga. Kuratorisk var dei bunde saman av eit konsept som den besøkande sjølv måtte lytta seg fram til i møte med kunsten, og med titlane på arbeida og utstillinga som leietrådar. Som Amdam konkluderte:

Like Eskimo Space er en ambisiøs første utstilling for 1857. Samtidig har den noe trygt ved seg, en korrekt tilknappethet som ikke helt kler de deleuzianske strømningene som ligger i bunn. Kan hende bruken av eldre, riktignok veldig gode, verk med etablerte resepsjonshistorier forsterker dette inntrykket. Samtidig skal man være takknemlig for å få disse presentert og at disse verkene aktiveres i ny setting. Hadde første forsøk oppfylt stedets ambisjon helt og fullt hadde også prosjektet og rommet vært for lett målbart og ferdig klassifisert.²⁷²

270 Ibid.

271 Ibid.

272 Ibid.

Det kan også leggjast til at den utstilte kunsten signaliserte kursen 1857 hadde staka ut, både med omsyn til tematisk innhald, kunstnarleg uttrykk og bruken av rom.

Profil og program

Kluge og Håndlykken tenkte mykje over profilen før dei starta opp, og ikkje minst på kvar dei skulle plassera seg i kunstlandskapet. Frå byrjinga var det klart at dei ville visa kunstnarar som ikkje hadde vore viste i Noreg tidlegare. I motsetning til mange andre kunstnardrivne stadar har dei ikkje satsa på nyutdanna, men på litt meir etablerte og kjente kunstnarar, der konturane av ein karriere og eit kunstnarleg prosjekt er begynt å teikna seg: «kunstnere som vi tidligere kun har fulgt, eller kanskje bare beundret, på avstand».²⁷³

For kunstnarane dei inviterer inn, ønskjer dei å fungera som ei profesjonell produksjonsplattform. «Det har også et visst element av konkurranse, å vise det etablerte feltet at vi kan gjøre ting bedre enn dem», framheva Håndlykken i ein samtale i *Billedkunst*.²⁷⁴ Dei fleste verka er blitt til på staden, og kjernen i utstillingsprogrammet er diskusjonen med kunstnarane «om hva som er mulig og hva som er interessant innenfor utstillingsformatet».²⁷⁵ For Håndlykken er det her noko av styrken til ei verksemd som 1857 ligg:

Jeg tror at styrken til kunstnerstyrte visningssteder er at de er basert på tillit og samarbeid mellom kolleger, noe som gjør det lettere å gå utenom de løypene som markedet eller museet allerede har tråkket opp.²⁷⁶

Den særeigne arkitekturen har vore utgangspunkt for fleire utstillingar og verk, og det blei markert allereie med den andre utstillinga, *Architectooralooral*, som i tilbakeblikk framstår som prototypen på ei 1857-utstilling. Utstillinga blei vist frå 10. september til 23. oktober 2010, og også denne utstillinga hadde eit verk som fungerte som nøkkel til dei andre arbeida og ideen som låg til grunn for utvalet, nemleg den franske barneboka *Le merveilleux chef-d'oeuvre de Séraphin* av Philippe Fix (f. 1937) frå 1967 (utgitt på norsk som *Serafins makeløse mesterverk* i 1969). Kritikaren Ingvild Krogvig fann fleire parallellar mellom boka sitt innhald og 1857 sin situasjon og funksjon:

273 Steffen Håndlykken: «Shanaynay + 1857: Bedre, billigere og vanskeligere», *Billedkunst* nr. 2, 2013 – <http://www.billedkunstmag.no/node/2597>, lest 27.10.2015.

274 Ibid.

275 Ibid.

276 Ibid.

Philippe Fix' *Serafins makeløse mesterverk* er en fortelling om vennene Séraphin og Plume som arver en ruin i utkanten av Paris. Ved hjelp av fantastiske oppfinnelser klarer de å forvandle det til en makeløs bolig. Men idyllen varer ikke evig, området er regulert til industrielt satsningsområde, og huset skal rives. Fix' fortelling kan leses som en metafor for Stian Eide Kluge og Steffen Håndlykkens eget galleriprosjekt. Lokalet, som de to egenhendig har pusset opp, befinner seg i en av Olav Thons rivingsgårder, og eksisterer dermed på lånt tid. Men her, i et galleri på Grønland, blir Fix' fortelling aktuell i en videre forstand. For der den franske barneboken var ment som en kritikk av rivingsbølgen på 60-tallet, så befinner vi oss i en del av byen der grådige eiendomsutviklere, håndtlanger-arkitekter og historieløse politikere fortsatt herjer fritt. Boken blir dermed en påminnelse om at 60- og 70-tallets brutale modernisering ikke er historie, men høyst aktuell virkelighet.²⁷⁷

Boka låg oppslått på ein sokkel av finerplater like innanfor inngangsdøra, og var omgitt av arbeida til to andre kunstnarar, danske Marianne Vierø (f. 1979) og canadiske Zin Taylor (f. 1978), som begge baud på både humor og absurdisme. Vierø sine skulpturar av trestokkar, *joints*, hadde ingen konstruktive funksjonar, men somme var plasserte slik at dei tilsynelatande støtta opp under ein vegg eller ein vindaugskarm. Det andre bidraget hennar, fotografi av søyler bygde opp av leireklumpar, var plasserte i alle hjørna som om dei var berande element. «Dermed gir de skinn av å støtte opp under en bygning som i praksis er en gigant på leirføtter.»²⁷⁸ Frå Taylor sin video, *The Bakery of Block*, lydde det klaprande lydar frå treklossar. Dei spelar hovudrollene i ein 15 episodars, animert fjernsynsserie, der det takk vera deira gå-på-mot lukkast å omforma uregjerleg deigmaterie til fullenda brød. Ei konstruktiv haldning bind dei ulike kunstverka saman: Det blir bakt, bygd, modellert og skapt. Denne stemninga stod i skarp kontrast til den som rådde i det store rommet:

I det man trer inn i den store utstillingshallen skjer det et stemningsskifte. Plutselig konfronteres man med baksiden av denne produksjonsiveren. Her er det riving, resirkulering og destruering som står i fokus.²⁷⁹

Den for eit galleri uventa lukta av brent ved var det første ein besøkande møtte i denne avdelinga. Den norske kunstnaren Petter Ballo (f. 1979) hadde skore til og sveisa saman ein husforma vedomn av dei originale jerndørene til trelast-

277 Ingvild Krogvig: «Mellom perfekt plan og utilstrekkelig virkelighet», *Kunstkritikk* 22.09.2010 – <http://www.kunstkritikk.dk/kritikk/mellom-perfekt-plan-og-utilstrekkelig-virkelighet/?d=dk>, lest 03.11.2015.

278 Ibid.

279 Ibid.

lageret og kopla den til eit eksisterande skorsteinsrøyr. Trevirke og bjelkar som var blitt erstatta under renoveringa, blei brukte som ved.

Umiddelbart fremstår det som et ganske enkelt stedsspesifikt verk. Men i en by der en rekke gårder har brent kort tid etter fredning, og i et hus hvis skjebne fortsatt er uvisst, fungerer Ballos *Burning House* som et stillferdig, men urovekkende utropstegn.²⁸⁰

I same rom fanst ein film av Gordon Matta-Clark (1943–1978) som den besøkande måtte gå opp nokre trapper til ein platting for å sjå. Modellen til denne konstruksjonen var henta frå Fix si tidlegare nemnde bok:

I Fix' barnebok flykter de to vennene fra bulldosere og gravemaskiner ved å bygge i høyden; først i form av langstrakte tårn, før de til slutt tar skrittet ut i skyene på selvbygde trappetrinn. En eksakt kopi av disse trinnene finner vi igjen i utstillingshallen, der de leder de opp til en enmanns visningsplattform. Herfra kan man se Gordon Matta-Clarks filmatiske dokumentasjon av *Conical Intersect* (1975) høyt oppe på en kortvegg. Filmen viser Matta-Clarks utsaging av et stort konisk hull gjennom to av 1600-tallsgårdene som skulle rives for å gi plass til Pompidousenteret, den franske kulturindustriens nye storstue. Men den store avstanden mellom betrakteren og «lerretet» gjør at konturer og detaljer forsvinner, og filmen forvandles til en blek hildring. Det er et genialt kuratorgrep, som tvinger oppmerksomheten bort fra Matta-Clarks ikoniske verk til den lappverksaktige arkitekturen i akkurat denne delen av galleriet.²⁸¹

Det mest dominerande arbeidet i rommet var likevel serbiske Shane Munro (f. 1978) og engelske Ryan Siegan-Smith (f. 1982) sin femti tonn tunge skulptur *The Cloud*:

Laget av baller av returkartong, troner verket midt i rommet som et uinntagelig pappslott. Fra tid til annen brytes stillheten i den store hallen av en skrapende printerlyd, og et A-4 ark svever fra oven og legger seg over skulpturen. Disse arkene med bilder av alt fra trilobitter og toast, greske søyler og spøkelser, krysserraketter og stjerner, fremstår som et slags sivilisasjonsarkiv i kortformat. Slik minnes vi på at billedlige og tekstlige representasjoner og ideer formidlet på papir, i likhet med returpappen, både kan resirkuleres og destrueres.²⁸²

280 Ibid.

281 Ibid.

282 Ibid.



35. Petter Ballo (f. 1971) *Burning houses*. Frå utstillinga *Architectooralooral*, 2010.

Dei subtile koplingane mellom verka og kontrastane mellom dei to romma blei ikkje forklart og gjort tydelege for besøkande. Det kan difor hevdast at 1857 krev mykje av publikummet sitt. Utstillingane tar tid å fordjupa seg i, og krev at ein har tillit til at der finst ei meining. I ein annan samanheng har Håndlykken uttalt:

Jeg tror det er i tråd med hvordan kunstnere tenker om utstillinger, at når man viser verk eller bilder, så kan de tale for seg uten videre forklaringer. Det ville vært interessant å se et museum følge den samme oppskriften.²⁸³

Det er ikkje alltid at ei utstilling blir noko meir enn summen av dei einskilde verka, men det gjeld for fleire av utstillingane på 1857. Dette blei også framheva av kritikaren Ingvild Krogvig i omtalen av *Architectooralooral*:

Architectooralooral er full av gode, om enn ikke banebrytende verk. Når utstillingen hever seg over en rekke andre tematiske utstillinger er det først og fremst på grunn av det gjennomtenkte kuratoriske arbeidet, der steds-

283 Steffen Håndlykken: «Shanaynay + 1857: Bedre, billigere og vanskeligere», *Billedkunst* nr. 2, 2013 – <http://www.billedkunstmag.no/node/2597>, lest 27.10.2015.



36. Shane Munro (f. 1978) og Ryan Siegan-Smith (f. 1982) *The Cloud*. Frå utstillinga *Architectooralooral*, 2010.



37. Frå *Telephone*, 2012.

spesifikke og ikke-stedsspesifikke verk føyes sammen til et interessant hele. Med humor og brodd makter kuratorduoen å synliggjøre husets historie, sitt eget galleriprosjekt, byutviklingen i Oslo generelt, og det nye Grønland og Bjørvika spesielt. Her går altså selvpresentasjon og samfunnskritikk i ett.²⁸⁴

Arkitekturen er ikkje det einaste som representerer ei utfordring for 1857; det norske klimaet har dei også blitt nøyddde til å ta omsyn til. Den store hallen er iskald om vinteren, medan den er lys og fin om sommaren. Klimaskiftet har dei utnytta på ulike vis. Til *Telephone* vinteren 2012, som Håndlykken har karakterisert som «ingen kunstnere, ingen kurator, bare utstilling»,²⁸⁵ konstruerte dei eit ni meter høgt fyrårn. I form og proporsjonar bygde det på Høgsteinen Fyr på Sunnmøre, som er frå 1857 (sic!). Frå tårnet blei det projisert film på betongveggen i dei 128 timane utstillinga var open, og som publikum kunne nyta frå det indre av lykerommet. Til utstillinga *An Account of Discovery and Wonder* vinteren 2015 laga den amerikanske kunstnaren Sean Landers (f. 1982) ein isskulptur, *Around the World Alone (The Gloucesterman)*.

Eit internasjonalt gjennombrøt opplevde 1857 at dei fekk våren 2012 med separatutstillinga til den amerikanske kunstnaren Darren Bader (f. 1978). I åra etterpå har han ofte figurert på plakatane til biennalar og prestisjefylte galleri. På 1857 hadde han appropriert ei rekkje ting frå dagleglivet, og under den kryptiske tittelen *Where is a Bicycle's Vagina (and other enquires), or Around the Samovar* kunne ein mellom motorsykkel, bil og sykkel finna to objekt med tittelen *Sandwiches*. Det eine bestod av eit DVD-omslag med røykelaks og kvisekrem lagt mellom, eit anna av ein baguette med eit lysstoffrøyr som fyll. «Food is nature's impeccable sculpture – as seen through my formalist, or more to the point, minimalist, lens», har han forklart om fascinasjonen sin for bruk av mat i kunstsamanheng.²⁸⁶

Nokre utstillingar har i tillegg til å spela på arkitekturen og det dekorative blomemolvet inkludert for lengst avlidne kunstnarar. På *Tussie-mussie* våren 2013 fanst ei dobbeltdør dekorert med vassliljer på ein mørk bakgrunn, malt av Theodor Kittelsen (1857–1914) og romanen *Stakkars Napoleon* som forfattaren, aksjemeklar og kunstsamlaren Rolf Stenersen (1899–1978) skreiv i 1934. Hovudpersonen i Stenersen sin roman er ein blomehandlar som hatar blomane han handlar med. Likevel arbeider han ustansleg med ei

284 Ingvild Krogvig: «Mellom perfekt plan og utilstrekkelig virkelighet», *Kunstkritikk* 22.09.2010 – <http://www.kunstkritikk.dk/kritikk/mellom-perfekt-plan-og-utilstrekkelig-virkelig-het/?d=dk>, lest 03.11.2015.

285 Benedikte Rønsen: «Ung galleriboom på Grønland», *Kunstkritikk* 26.01.2012 – <http://www.kunstkritikk.dk/nyheter/ung-galleriboom-pa-gronland/?d=dk>, lest 27.10.2015.

286 Bruce Hainley: «Portrait Darren Bader. Hold it against me», *Spike Art Daily*, no. 28, Summer 2011 – <http://www.spikeartmagazine.com/en/articles/portrait-darren-bader>, lest 02.11.2015.



38. Frå utstillinga *Tussie-mussie*, 2013.

oppfinning som skal motarbeida at blomane visnar og døyr, men sjølvsagt blir denne oppfinninga aldri ferdig. Boka var plassert i ei hylle med tittelen *Study for flowerpot*, og som var laga av Liudvikas Buklys (f. 1984), medan lyden i utstillinga var av Ruth White (f. 1925), ein av pionerane innanfor amerikansk, elektronisk musikk. Plateomslaget til verket hennar, *Flowers of Evil* (1969), var montert på eit verk av Allison Katz (f. 1980).

Tussie-mussie er den engelske nemninga for ein liten, kompakt blommebukkett. Den var svært populær i viktoria-tida då ein også utvikla eit symbolsk blomespråk. I høgverdig kunst har blomar gjerne blitt rekna som eit banalt og klisjéfullt motiv, altfor dekorative og vakre som dei er. Når 1857 vel «å seia det med blomar», er det som vanleg eit uttrykk for deira humor, slik det elles i utstillinga finst subtile samanhengar i konstellasjonane av tekst og objekt,

dekor og arkitektur. At referansane til blomgespråket hadde ei djupare meining for kuratorane, var tydeleg for kritikaren Line Ulekleiv:

Ved å skape en analogi mellom kunstens og blomstenes språk, foreslår 1857 at vi aksepterer kunstens kodete karakter. Kunstens mangel på direkte tilgjengelighet krever at vi gjør oss kjent med et særegent språk. Samtidig er det åpenbart ikke like enkelt å avlese kunsten som det var å avlese en blomsterbukett på 1800-tallet. I *Tussie-mussie* bidrar kunstens sjenerøse fortolkningsrom til at arbeidene virker fruktbart forvirrende og destabiliserende.²⁸⁷

Utstillingane på 1857 har jamt over fått gode kritikkar. Frå starten av blei bruken av utstillingsromma og humoren, framheva:

Vrimmelen av uavhengige og energiske unge visningssteder har fått en mer helstøpt og gjennomtenkt variant i 1857, entusiastisk dratt i gang av Steffen Håndlykken og Stian Eide Kluge. Dette galleriet på Grønland har gjennom hittil tre utstillinger vist seg som svært treffsikkert, og har introdusert navn som ikke uten videre er kjent for et norsk publikum. Det er humoristisk nerve i kurateringen som får fritt spillerom i lokalenes industrielle absurditet.²⁸⁸

1857 er det mest inspirerende og beste som skjedde i kunståret 2010, hevda kunstnaren Terje Nicolaisen i *Norsk kunstårbok 2011*.²⁸⁹ Han fekk støtte frå Karen Christine Tandberg og Elin Maria Olaussen, kvinnene bak kunstbokhandelen Torpedo: «1857 skal ha skryt for å tørre å satse høyt, og er på alle måter et ambisiøst prosjekt som innfrir forventningene!»²⁹⁰ Andre har tillate seg å hella litt malurt i begeret. Kritikaren Stian Gabrielsen skreiv såleis i ei melding i 2015 at han finn deira karakteristiske kuratoriske grep enerverande:

Gruppeutstillingene på 1857 befinner seg alltid i den smarte enden av skalaen, fulle av underkommuniserte verkforbindelser og innforstått sjonglering med konvensjoner. Om man – som meg – er mer interessert i kunstnerisk praksis enn fascinerende tingbiografier og fiks kuratering, kan den nivellerende syntaksen til tider oppleves noe enerverende.²⁹¹

287 Line Ulekleiv: «1857 sier det med blomster», *Kunstkritikk* 16.04.2013 – <http://www.kunstkritikk.dk/kritikk/1857-sier-det-med-blomster/>, lest 02.11.2015.

288 Line Ulekleiv: «Kunståret 2010», *Norsk Kunstårbok 2011*, s. 107.

289 Terje Nicolaisen: «Kunståret 2010», *Norsk kunstårbok 2011*, s. 89.

290 Karen Christine Tandberg og Elin Maria Olaussen: «Kunståret 2010», *Norsk kunstårbok 2011*, s. 89.

291 Stian Gabrielsen: «Kunst og kuriosa», *Kunstkritikk* 05.03.2015 – <http://www.kunstkritikk.dk/kritikk/kunst-og-kuriosa/?d=dk>, lest 03.11.2015.

Drift

1857 satsar på tre til fire utstillingar per år, som til gjengjeld står i éin til to månader. Opningstidene er 12–17 onsdag–fredag og 12–16 laurdag–søndag. Kulden om vinteren og kostnadene ved å fyra har gjort at dei har halde stengt tre til fem månader i vinterhalvåret. I tråd med profilen er dei fleste kunstnarane utanlandske, og tar vi våren 2016 med, har dei vist dobbelt så mange mannlege som kvinnelege kunstnarar (33 menn mot 17 kvinner). På opningane kjem det gjerne 100–200 gjester, og tilsvarende i utstillingsperioden. Besøktstala er ganske stabile, med 2015 som toppår med 1991 besøkande.

Frå starten av har Håndlykken og Kluge tenkt gjennom kva verkemiddel dei ønskjer å bruka i formidlinga av utstillingane. Kvar utstilling har blitt forsynt med plakat, flyar og pressemelding. Denne delen av verksemda går inn i den utforskinga det å driva ein visningsstad utgjer, går det fram av eit intervju med Håndlykken i *Kunstkritikk*:

Vi er kunstnere selv og har sett på det å drive utstillingssted som en måte å utforske alle de lagene som legges på kunsten etter at den er produsert; alt fra installasjon via pressemeldinger til distribusjon – alle de tingene som forankrer kunsten i institusjonen.²⁹²

Til kvar utstilling skriv dei ein tekst. I tillegg til at den blir publisert på heimesida, skal den liggja synleg tilgjengeleg for besøkande i galleriet. Det skulle vore interessant å få undersøkt kva publikum får ut av denne teksten, for det er ikkje ein forklarande tekst. 1857 har etablert den regelen at teksten skal ikkje skildra det vi kan sjå med egne augo, men den tener likevel som ein nøkkel.²⁹³

Grafisk designar Ian Brown i firmaet Eriksen/Brown har stått for designarbeidet heile tida, både heimesida og trykt materiell. Han har gitt dei ein tydeleg visuell identitet. Som Håndlykken framhevar:

For 1857 har samarbeidet med designerne Eriksen/Brown vært like viktig for visningsstedet som selve lokalene, ikke minst fordi en stor del av publikum bare har mulighet til å se utstillingene gjennom nettet.²⁹⁴

292 Jonas Ekeberg: «En verden full av muligheter», *Kunstkritikk* 19.10.2015 – <http://www.kunstkritikk.dk/nyheter/en-verden-full-av-muligheter/?d=dk>, lest 25.01.2016.

293 Eit representativt døme er teksten til utstillinga *Drop handkerchief backdrop*, sjå appendiks.

294 Steffen Håndlykken: «Shanaynay + 1857: Bedre, billigere og vanskeligere», *Billedkunst* nr. 2, 2013 – <http://www.billedkunstmag.no/node/2597>, lest 27.10.2015.

Frå starten av har publiseringa på nett vore viktig. Første året var 3480 innom heimesida, i 2011 var talet omtrent dubla til 6898, og i 2015 var besøkstalet 10 984. Dei fleste besøka på heimesida er frå utlandet. På nettsida lever utstillingane også lenger, og med sjenerøs fotodokumentasjon har dei satsa medvite på nettpublisering:

Vi tenkte at siden det er et såpass lite publikum i Oslo uansett, og vi regnet med at de ville komme, så var det viktig å være tilgjengelig for folk som ønsket å følge utstillingsprogrammet fra andre steder.²⁹⁵

Den internasjonale merksemda har auka ytterlegare etter at dei har fått utstillingar publiserte på Contemporary Art Daily-bloggen, som er mykje omdiskutert og lest. Bloggen starta i 2008, og er ein amerikansk non-profit organisasjon som dagleg legg ut informasjon om ei pågåande utstilling ein stad i verda. Det er eit trøgt nålauga å koma gjennom, og det er nøkkelen til bloggen sin suksess. I byrjinga var det berre tale om éi utstilling om dagen, no er det kanskje tusen i året.

Medan kritikarane ofte har rost Kluge og Håndlykken for deira evner som kuratorar, så ser dei ikkje seg sjølv som kuratorar.²⁹⁶ Dei reknar seg som kunstnarar som driv ein visningsstad. Som ansvarlege for visningsstaden må dei ta hand om mange fleire oppgåver enn det dei tenkjer seg at ein kurator gjer, til dømes smått og stort som har med drifta å gjera. Gjennom at mykje av produksjonen skjer på staden, har arbeidet hatt ein positiv læringsdel også for dei sjølv: Tekniske problem må løysast, glas skal skjerast, betong støypast, forutan all den innsikta dei har fått i korleis den internasjonale kunstverda fungerer.

I det tette samarbeidet dei har med kunstnarane dei inviterer inn, er dei seg svært bevisste kva dei som kunstnarar sjølv kan og skal bringa med inn i prosessen. For dei handlar det først og fremst om å fylla rolla som produsentar og vertar. Dei har brukt nokre få eksterne kuratorar, som Esperanza Rosales og Fleur van Muiswinkel, men til dei aller fleste utstillingane har dei gjort utvalet åleine.

Samarbeid

1857 har opna institusjonen for andre fagfelt enn bildekunst. I august 2010 viste dei ei utstilling av dei tretti premierte bøkene i konkurransen Årets vakraste bok i Sveits 2009. Utstillinga var støtta av Oslo kommune, og var eit samarbeid

²⁹⁵ Ibid.

²⁹⁶ Steffen Håndlykken, intervju 19.11.2015.

med Grafill og The Swiss Federal Office for Culture. På opninga blei det servert sveitsisk sjokolade og kvitvin, sponsa av den sveitsiske ambassaden.

1857 stilte også lokale til disposisjon for Tekstallianse 2011, ei messe og ein festival som har som ambisjon å visa breidda og mangfaldet av meir eller mindre uavhengige og idealistiske aktørar innanfor litteratur, bildekunst, musikk og teater. Ny musikk og Notam har dei også samarbeidd med. I dagane 14.–17. april 2015 viste dei samarbeidsprosjektet *Forhøst* av moteskaparen Admir Batlak og kunstfotografen Ingrid Eggen.

Etter eit par års drift begynte 1857 å få invitasjonar til å delta i ulike prosjekt utanfor eigen institusjon. På Reykjavik Arts Festival 2012 deltok dei ikkje fysisk, men sende i januar same året ein flaskepost frå Senegal i håp om at havstraumane ville bringa den til Island i tide til opninga på den kunstnardrivne visningsstaden Kling & Klang i mai. Meldinga i flaska inneheld namn og telefonnummer til kuratoren, og ein invitasjon til finnaren om å representera 1857 i festivalutstillinga med alle utgifter betalt. Viss ingen gjorde krav på dette, ville kunstnarane sette i gong søk etter flaska. Og slik blei det. Ut frå analysar av vind- og straumforhold enda dei på Jamaica, der dei finkjemma strendene. I utstillinga fanst eit foto av flaska, og eit som viste at dei kasta flaska i sjøen. Tema for festivalen var samarbeid, og 29 kunstnarkollektiv deltok. 1857 sitt prosjekt tente som døme på «On-Site Collaboration».²⁹⁷

Året etter, sommaren 2013, blei dei inviterte til å delta i Malmö Konsthall si utstilling *24 Spaces*. Med denne utstillinga ville Konsthallen «visa ett antal icke-kommersiella konstnär- eller kuratorsdrivna verksamheter. Det är ett försök att med Norden som utgångspunkt se på olika alternativa utställningsrum».²⁹⁸ Kvar verksemd fekk 80 m² til disposisjon, og 1857 presenterte Petter Ballo, Aurora Passero, Helge Røed og Federico Domínguez Zacur. Dei tre andre norske deltakarane på utstillinga var alle visningsstadar frå Oslo: Tidens Krav, NoPlace og VI, VII.

Med åra har 1857 samarbeidd med fleire utanlandske visningsstadar som dei deler kunstnarlege interesser med, som Toves i København og Hacienda i Zürich. Ein av medlemmene i Toves, Janus Høm, viste dei ei separatutstilling av i november 2014. Den opna same dag som dei stod for premieren for ein dokumentarvideo om same kunstnar på Astrup Fearnley Museet. Videoen kan karakteriserast som eit undersøkande og ironisk kunstnarportrett:

297 Jonatan Habib Engqvist: «(I)ndependent People», i *In Dependence. Collaborations and Artist's Initiatives*, 2013, s. 21.

298 <http://www.mynewsdesk.com/se/malmo/pressreleases/malmoe-konsthall-presenterar-24-nya-utstallningar-24-spaces-en-kakofoni-859754>, lest 29.10.2015.



39. 1857 på messa Paris Internationale i oktober, 2015.

In keeping with the genre of artist portraits that often accompany museum shows, the documentary shows Janus Høm conceptualising and making objects for his exhibition. For the past three years the physical production of artworks has not been part of his practice, which has dealt primarily with curatorial and organizational models of production.²⁹⁹

Med andre ord peikar videoen på ulike former for kunstnarleg praksis: det å driva ei plattform for visning og diskusjon om kunst, og det å produsera fysiske verk. Ironien ligg i motsetninga mellom desse to rollane. Som det heiter i 1857 si pressemelding: «*Janus Høm explores contemporary practice as a collaborative process that de-romanticises the artist subject only to re-romanticise it right back – soaking in the magic of the studio.*»³⁰⁰

Det siste tiåret har Astrup Fearnley Museet organisert fleire utstillingar basert på ulike land sine kunstscener. Hausten 2014 retta museet merksemda mot Europa med utstillinga *Europe, Europe*. Hovudtemaet var unge kunstnarar sin mobilitet og migrasjon på dette kontinentet. Kuratorane, Hans Ulrich Obrist, Thomas Boutoux og Gunnar B. Kvaran, danna det dei kalla ein «organisk kuratormodell» som gjorde at utstillinga kunne endra og utvikla seg over tid.³⁰¹ Dette stod åtte «Alternative Spaces» frå åtte ulike byar for. Under utstillingsperioden viste dei kvart sitt vekelange prosjekt, slik at det heile tida blei ei roterande utstilling i utstillinga. 1857 blei invitert til å representera ein slik alternativ visningsstad, som den einaste frå Noreg, og videoen om Janus Høm var deira bidrag.

På 2000-talet har det vore ein stor vekst i talet på kunstmesser, både kommersielle og ikkje-kommersielle. I oktober 2015 opna Paris Internationale som omfatta 34 galleri og 7 ikkje-kommersielle visningsstadar. Tre nordiske galleri deltok på denne messa, og 1857 var igjen einaste norske. Å presentera norsk kunst utanfor Noreg har vakse fram av utlandet si interesse for 1857, går det fram av eit intervju med Håndlykken i *Kunstkritikk*:

Etter å ha startet 1857 og drevet et par år oppdaget vi at vi hadde fått et stort publikum i utlandet. Dette var fremmede folk som kunne beskrive flere av utstillingene vi hadde vist, ofte uten at de hadde besøkt oss. Dette var interessant, fordi vår intensjon var å hente verden hjem til Oslo. Dette har vist seg å interessere også et internasjonalt publikum. Nå tenker vi at den oppmerksomheten som blir 1857 til del ute i verden også

299 <http://afmuseet.no/en/hva-skjer/2014/november/1857>, lest 29.10.2015.

300 <http://1857.no/1857/projects/%22janus-høm%22/35>, lest 29.10.2015.

301 <http://www.afmuseet.no/en/utstillinger/2014/europe-europe>, lest 29.10.2015.

kan komme kunstfeltet i Norge til gode. Det kan vi gjøre ved å presentere norske kunstnere i utlandet, blant annet på denne messen her i Paris.³⁰²

Dei tre kunstnarane dei valde å presentera på messa, var den norske duoen Erlend Hogstad og Jennie Hagevik Bringaker og iransk-canadiske Mirak Jamal. Erfaringa med messedeltaking har så langt vore positiv, går det fram av det same intervjuet:

Det er en konkurransepreget og sosial situasjon som er full av muligheter, der man kommer i kontakt med interessante folk. Mange av samlerne er pasjonerte, kunnskapsrike og oppdaterte, sier Håndlykken, som savner en dynamisk galleriscene i Oslo.³⁰³

Å delta på messer er difor blitt eit nytt satsingsområde for 1857. I desember 2015 deltok dei med eit prosjekt av Tora Dalseng på NADA i Miami Beach, ei alternativ samling «of the world's youngest and strongest art galleries dealing with emerging contemporary art».³⁰⁴ Berre vel ein månad etterpå, i januar 2016, var dei den einaste norske visningsstaden på den tredje utgåva av Paramount Ranch i Los Angeles, der dei viste Eirik Senje. I april 2016 deltok dei på Independent 2016 i Brussel som ein av to norske (den andre var VI, VII). Messedeltakinga betyr ikkje at 1857 er i ferd med å bli eit kommersielt galleri, meiner dei sjølve:

Det er ikke akkurat noen blue chip-verden vi er i ferd med å bevege oss inn i. Vi er fortsatt en ikke-kommersiell forening. [...] [D]et å bli et kommersielt galleri ville innebære at vi skulle representere kunstnere, og det har vi ingen planer om å gjøre. Jeg tror dessuten det ville være svært dårlig for nattesøvn.³⁰⁵

Å delta på messer passar snarare inn i den utforskande tilnærminga til den institusjonelle sida ved kunstverda som pregar 1857: «Nå vil vi også utforske de konvensjonene som gjelder et kommersielt galleri. Det er spennende.»³⁰⁶

302 Håndlykken i intervju med Jonas Ekeberg: «En verden full av muligheter», *Kunstkritikk* 19.10.2015 – <http://www.kunstkritikk.dk/nyheter/en-verden-full-av-muligheter/?d=dk>, lest 25.01.2016.

303 Ibid.

304 <https://www.newartdealers.org/fairs/2016/miami-beach>, lest 29.04.2016.

305 Håndlykken i intervju med Jonas Ekeberg: «En verden full av muligheter», *Kunstkritikk* 19.10.2015 – <http://www.kunstkritikk.dk/nyheter/en-verden-full-av-muligheter/?d=dk>, lest 25.01.2016.

306 Ibid.

Det inneber promotering av utvalde kunstnarar like mykje som av seg sjølv som institusjon.

Økonomi

Før driftsstøtteordninga kom, hadde 1857 mottatt kr 100 000 til utstyr, 200 000 til oppgradering av lokala og 150 000 til utstillingar. Då prøveordninga blei innført, fekk 1857 i driftsstøtte kr 1,2 millionar, fordelt over tre år. Som tabellen nedanfor viser, fekk dei i tillegg støtte til utstillingar.

TABELL 5 TILSKOT TIL 1857 FRÅ STØTTEORDNINGA FOR KUNSTNARSTYRTE VISNINGSSTADAR, 2010–2016

	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	SUM
DRIFT	400 000	400 000	400 000	750 000	750 000	750 000	600 000	4 050 000
UTSTILLINGAR		150 000	300 000					450 000
SUM	400 000	550 000	700 000	750 000	750 000	750 000	600 000	4 500 000

Tar vi 2016 med, har 1857 sidan starten mottatt i alt kr 4 950 000 frå ulike støtteordningar hos Kulturrådet. I gjennomsnitt blir det rundt kr 707 000 pr. år.

Utstillingane deira kostar i snitt 80 000–100 000 kroner å laga. I honorar betalar dei 15 000 kroner pr. utstilling. Denne summen blir delt mellom kunstnarane dersom det er ei gruppeutstilling. Det har hendt at dei ikkje har betalt vederlag til kunstnarar ved innlån av verk frå samlingar eller galleri. I tillegg står dei for produksjonsutgiftene og betalar for reise og opphald. Den største utgifta er som regel alltid kostnadene til produksjon.

1857 framhevar som positivt at støtteordninga for drift har hatt eit tydeleg definert mål, og finn at den har vore godt tilpassa det at dei er ein kunstnardriven stad.³⁰⁷ Men støtta har ikkje vore stor nok til å kunna betala fast løn for funksjonar som administrasjon og kunstnarisk leiing, og drifta krev framleis mykje dugnadshjelp. For sin eigen arbeidsinnsats har Kluge og Håndlykken tatt ut 10 000 kroner i månaden i honorar, til saman 240 000 kroner i året. Driftsstøtta har likevel spora dei positivt, og gjort dei til det ein kritikal kalla eit «kledelig rufsete og definitivt ambisiøst» galleri.³⁰⁸

307 Steffen Håndlykken, intervju 19.11.2015.

308 Line Ulekleiv: «Siste reisverk», *Kunstkritikk* 02.12.2010 – <http://www.kunstkritikk.dk/kritikk/siste-reisverk/?d=dk>, lest 28.01.2016.

Små, men viktige

Eit år etter at Kurant hadde flytta inn i lokala sine på Søndre Tollbodgate i Tromsø, var bygningen full av andre verksemder innanfor det som blir kalla kreativ industri: film- og fotostudio, reklamebyrå og musikkproduksjon. Frå å ha vore eit lite attraktivt område med ledige og billege lokale er området no interessant for eigedomsutviklarar og entreprenørar. Kurant blei såleis spydspissen i prosessen med å føra nytt liv til denne delen av byen, og endringa inneber samstundes eit skifte frå industri- til kulturnæringar.

På liknande vis har dei kunstnardrivne visningsstadane bidrege til byutviklinga i Oslo. Medan dei kommersielle galleria ligg vest i Oslo eller i sentrum, fins dei kunstnardrivne på austkanten. Som bladet *Frieze* kunne rapportera frå den norske hovudstaden:

Oslo is crushingly expensive. [...] The one thing that's slightly affordable is rent, and the independent galleries have mostly taken up in Grønland, a melting-pot neighbourhood home to a fair number of Somali immigrants and a reminder that Oslo is the fastest-growing city in Europe, thanks both to international immigration and to Norwegians relocating to the capital.³⁰⁹

I ein større artikkel om ein kunstpolitikk for Oslo har forfattaren spurt forskaren Heidi Bergsli ved By- og regionforskningsinstituttet ved Høgskolen i Oslo og Akershus om kva ein kreativ by treng for å leva. Svaret hennar er *kaos og ustabilitet*, og at det finst rom for å «la outsiders komme inn».³¹⁰ Utan dei meir rufsete innslaga blir det ikkje noko kreativt kaos. Når alt blir glattstrigla og pent, mister ein overraskingsmomentet. Kanskje kan dette forklara noko av den store og positive merksemda som Dortmund Bodega opplevde. Dei tilførte kunstscena i Oslo ein annleis vitalitet, energi og intensitet, og lét

309 Jason Farago: «Oslo City Report», *Frieze* 13.04.2013 – <https://frieze.com/article/oslo-city-report>, lest 19.11.2015.

310 Emil Flåtø: «Kunstpolitikk på etterskudd», *Morgenbladet*, *Kunstkritikk* nr. 2, sommeren 2016, s. 14.

nettopp «outsidarar» sleppa til. I den same rapporten i *Frieze* er det tydeleg Dortmund Bodega forfattaren har i tankane, og både opningstider og oppførsel tyder på ein uvanleg og heller kaotisk stil:

Exhibitions in Grønland sometimes stay open for just a weekend. Openings go until 1am, but they may not be announced, and at one gallery the owners allegedly beat up the artist they were exhibiting, then trashed his work with a baseball bat and chucked it outside.³¹¹

Særleg i byrjinga enda gjerne ein opningsfest på Bodegaen med at lokala blei tagga ned.

Problemet for kunstnarane er at samstundes som dei er medverkande til å gi nedslite område nytt liv, så fører det til ei gentrifisering som gjer at dei sjølve etter ei stund ikkje lenger har råd til å bli verande. Det krev difor kommunal styringsvilje om ein vil sikra ikkje-kommersielle aktørar ein plass. Bergen kommune skil seg her ut som den byen som mest aktivt har innført støtte- og stipendordningar med det formålet å stoppa kunstnarflukt etter enda utdanning. At det finst stadar å stilla ut, har vist seg å vera ein svært viktig faktor for å hindra slik fråflytting.

Både Small Projects og Kurant er såleis overtydde om at deira eksistens har vore med å sikra at fleire kunstnarar har slått seg ned i Tromsø. Som-maren 2011 arrangerte Kurant utstillinga *Omveg hjem*, for å få fram dette. Utstillinga handla om dei som hadde blitt igjen i byen frå det første kullet på Kunstakademiet. I alt seks personar deltok, dvs. halve kullet, og mellom dei to av Kurant-stiftarane, Geir Backe Altern og Line Solberg Dolmen.

At Kulturrådet gjennom prøveordninga satsa på to visingsstadar i Tromsø og ein i Bergen, har også bidrege til ei styrking av kunstscena utanfor hovud-staden. At det har etablert seg internasjonale miljø i både Tromsø og Bergen, kan vera lett å gløyma når utgangspunktet er Oslo. Det går fram av innleiinga til ein artikkel i *Billedkunst* i 2015, der den samiske kunstnaren og arkitekten Joar Nango, som er med i krinsen rundt Small Projects, skriv:

[R]edaktøren av *Billedkunst* ringte meg nettopp fra et sted i sør. Han ville vite hvordan kunstnere utenfor de dominerende kulturelle sentrene kobler seg til andre ikke-sentrale steder, snarere enn å ferdes på hovedrutene.³¹²

311 Jason Farago: «Oslo City Report», *Frieze* 13.04.2013 – <https://frieze.com/article/oslo-city-report>, lest 19.11.2015.

312 «Hvor ur er kunsten din? Samtale mellom Raymond Boisjoly og Joar Nango», *Billedkunst* nr. 7, 2015, s. 15.

Nango er tydeleg ironisk i si haldning til spørsmålet han blir stilt. Forståinga av sentralt og usentralt, sentrum og periferi, blir utfordra av urfolk som lever i fleire ulike samfunn samstundes. Personane som driv Small Projects, kjem elles frå Filippinane, Canada, Etiopia, Frankrike og Sør-Afrika. Med sine internasjonale bakgrunnar og erfaringar frå ulike verdsdelar og land er det i alle fall ikkje Oslo som er det mest opplagte sentrum. Allereie tre år tidlegare hadde kritikaren Tommy Olsson i Oslo-avisa *Morgenbladet* slått fast at det er i Tromsø det skjer:

Og Tromsø er også blitt påfallende dynamisk som kunstby på de årene som er gått siden sist. I tillegg til de evige institusjonene Nordnorsk Kunstmuseum og Kunstforeningen har tilstedeværelsen av landets yngste kunstakademi avfødt visningsstedene Small Projects og Kurant – der du også finner et slags Torpedo i miniatyr, bokhandelen Mondo Tromsø. Sett utenfra har det en stund virket som om det virkelig er her det skjer, altså, og det er ikke noe å si på aktiviteten – dette er hva som skjer hvis du har mange nok kunststudenter samlet i en forholdsvis liten by som ligger ganske langt fra nærmeste større by.³¹³

Året før hadde han gjort den same observasjonen i Bergen, og ytra seg begeistra om byen han meinte var i ferd med å bli ein kunstmetropol.³¹⁴

Kanskje skulle ein tru at identifiseringa av ei aktiv og internasjonalt orientert samtidskunstscene i ulike byar ville bidra til ei undergraving av den hierarkiske tenkinga som ligg til grunn for omgrepa *sentrum* og *periferi*. Men som sitatet frå *Billedkunst* viser, har slike tenkemåtar vist seg seigliva. Ikkje minst i kunstlivet har ordparet *sentrum/periferi* ein særskild valør. Medan det norske samfunnet elles er prega av likskapstenking og demokrati, har kunstfeltet sine eigne verdisystem. Boka *Det norske kunstfeltet* av Solhjell og Øien skildrar eit system bygd på strukturar som dyrkar einarar og eksklusivitet, og som framhevar skilnader. På kunstfeltet er det mykje som er betre enn noko anna: Sentrum rangerer høgare enn periferi, storbyen over småbyen, internasjonalt over nasjonalt. Eksistensen av Entrée, Kurant og Small Projects forstyrar denne logikken. Dei opererer alle meir internasjonalt enn dei meir etablerte og «tunge» kunstinstitusjonane i heimbyane sine. Dei stiller ut og drar på «residencies», «workshops» og messer i mange delar av verda, og inviterer utanlandske gjester til liknande opphald i Noreg. Dei er kort og godt for

313 Tommy Olsson: «Uimotståelige sekunder», *Morgenbladet* 19.04.2012.

314 Tommy Olsson: «Med munnen full av jord», *Kunstkritikk* 04.04.2011 – <http://www.kunstkritikk.dk/kritikk/med-munnen-full-av-jord/?d=dk>, lest 25.11.2015.

globale aktørar å rekna. På eit overordna plan har dei undersøkte kunstnardrivne visningsstadane difor bidrege til

- utvikling og transformasjon av byane dei verkar i,
- meir levande og kreative byar, og
- undergraving av omgrep som sentrum og periferi

Ser vi meir direkte på kva betydning og funksjon dei kunstnardrivne visningsstadane har i det norske kunstfeltet, så er det som gjer at dei skil seg ut frå andre og meir etablerte institusjonar, direkte knytt til deira identitet som ikkje-kommersielle visningsstadar. Det vil eg difor gå grundigare inn på i det følgjande.

Eit ikkje-kommersielt alternativ

Ingen av visningsstadane som her er blitt presenterte, held til i lokale som er bygde for formålet. Snarare tvert imot. For sosiologen Dag Solhjell er det eit poeng:

Den «store» kunsten av de «store» kunstnerne holder til i «stor» arkitektur tegnet av «store» arkitekter. Det bidrar nok til å gjøre kunst «stor». Jo mer beskjeden plass kunsten og formidlerne har i maktens kontekst, jo mer beskjeden er vanligvis den bygningen de holder til i. Arkitekturen er et signal om kvaliteten på den kunsten og betydningen av de formidlerne som befinner seg i en bygning, men også om den økonomiske makten bak dem.³¹⁵

At lokala speglar dei kunstnardrivne visningsstadane si manglande økonomiske makt, er ikkje vanskeleg å sjå, men at arkitekturen også skulle vera eit signal om kvaliteten på kunsten og galleristane, er ei feilslutning. Det dei kunstnardrivne visningsstadane først og fremst signaliserer gjennom val av bygg og innreiking, er at dei er *ikkje-kommersielle*. Dei bryt med ei rekkje av kodane for kommersielle galleri, og det startar allereie i valet av namn. Kommersielle galleri har ofte namn etter eigaren/eigarane. Kunstnardrivne visningsrom anonymiserer personane bak drifta, og finn i staden namn som speglar deira verdiar.

315 Solhjell 2001, s. 199.

Betydninga ligg korkje i val av strøk, bygning eller fancy innpakning. Small Projects sitt hovudrom minner mest av alt om ein entré eller inngangshall, men det høver godt til ein institusjon som er prega av både menneske og kunst i transitt. Likeins utfordrar 1857 sine to kontrastrike rom ideen om den kvite kubens makt over oss. Kunstnaren Brian O'Doherty skildrar den kvite kubens som den aller viktigaste konteksten for kunst.³¹⁶ Det reine, vindaugslause utstillingsrommet med sitt kunstige lys og sine kvite veggar er alt anna enn nøytralt. Det er ladd med heile kunstinstitusjonen si tyngde, den som gjer kunst til kunst. Den kvite kubens står for ein særleg fellesskap som byggjer på felles idear og oppfatningar.³¹⁷ Til dømes tyder luft og rom rundt verka prestisje. Dess meir luft, dess viktigare verk. Ikkje sjeldan blir denne typen rom omtalt som eit kunsttempel. Den opphøgde og høgtidelege auraen som følgjer med tempelet, er ein del av arven frå modernismen som framleis sit i veggane til den kvite kubens.

Nye museum og kommersielle galleri har halde fram med å leggja denne typen estetikk til grunn for utstillingsarkitekturen. Dei fem kunstnarstyrte visningsstadane formidlar derimot ein viss ambivalens til denne tradisjonen, og er med det med på å utfordra autoriteten som følgjer med den kvite kubens. Det viser dei med nedtagga veggar, mønstra golv eller gjennom aktiv bruk av vindauga som utstillingsflate. Det opphøgde preget blir også undergrave av kvardagslege aktivitetar som det å eta og festa i lokala. Samstundes har alle visningsstadane kvitmåla veggar og vanlegvis – med unnatak av Dortmund Bodega – ein utstillingsestetikk prega av mykje luft og rom rundt verka. Med dette signaliserer dei den positive verdien som den kvite kubens også tilbyr, nemleg å fungera som eit vern. «Kunsten er skrøpeleg», hevda nestoren blant kuratorar, sveitsaren Harald Szeemann (1933–2005) ein gong.³¹⁸ Med det meinte han at kunsten treng ein eigen stad for å bli tydeleg som eit alternativ til alt som er retta inn mot reproduksjon og forbruk i samfunnet vårt. Ein liknande tanke har kritikaren og kuratoren Nicolas Bourriaud fremja idet han forsvarar den kvite kubens med at den tener som ein tilfluktsstad der ein kan testa utsegner som ikkje kan formulerast andre stadar.³¹⁹

Når dei kunstnardrivne visningsstadane ikkje er endå meir «alternative» i måtane å utforma romma sine på, skuldast det kanskje eit ønske om trass alt å delta i den samtalen om kunst som går føre seg innanfor dei institusjonelle rammene som også den fysiske utforminga av visningsstadane er med på å

316 O'Doherty 2002.

317 Ibid., s. 88.

318 Sitert i Debora J. Meijers: «The museum and the 'ahistorical' exhibition», i Greenberg, Ferguson og Nairne 2005, s. 7.

319 Referert i Marit Paasche: «Gimme Shelter, Momentum Moss», *Billedkunst* nr. 4 2004, s. 25.

definera. Samstundes har dei bidrege til ei utviding av rammene for korleis ein aktuell arena for kontemporær kunst kan sjå ut. Til saman har dei

- gått utover den kvite kuben (1857, Dortmund Bodega),
- utvida gallerirommet til byrommet (Entrée, Kurant), og
- gjort gallerirommet meir heimleg og sosialt med matservering, bar og jamvel høve til overnatting (Dortmund Bodega, Kurant, Small Projects).

Utstillingsproduksjon og programmering

Profilen til visningsstadane er heller vagt formulert som det å visa kunst av unge og uetablerte, eller internasjonal samtidskunst, eller kunst med relevans. Men den ikkje-kommersielle målsettinga viser seg klart i visningsstadane si haldning til fysiske kunstverk. Heller enn lett omsettelege verk viser dei gjerne videokunst, performances, stadsspesifikke arbeid eller installasjonar som etter visning blir demonterte eller destruerte. Nokre av dei verka som har fått mest merksemd av kritikarar og andre, har såleis hatt eit kort liv. Det gjeld Michael Johansson sin kubeforma skulptur *27 m3 (3 x 3 x 3 meter)*, som Entrée viste på utstillinga *BG01*. Den var sett saman av skåp, kassar og andre funne materialar på institusjonar og kunstnaratelier i Bergen. Då utstillinga slutta, blei skulpturen demontert og dei einskilte elementa levert tilbake til eigarane. Den femti tonn tunge skulpturen *The Cloud* av Shane Munro og Ryan Siegan-Smith, som 1857 viste i utstillinga *Architectooralooral*, var bygd opp av ballar av returkartong. Desse kom frå Veolia gjenvinning på Alnabru, og gjekk tilbake til dei etterpå. Begge desse skulpturane er døme på verk produserte i eit samarbeid mellom kunstnar og visningsstad. Det er imponerande at små institusjonar som Entrée og 1857 tar på seg ei leiande rolle i utviklinga og produksjonen av nye verk. Dei er ikkje passive mottakarar av ei ferdig utstilling, men er aktive medskaparar og ansvarlege produsentar.

Ei følge av at drifta ikkje er retta mot verk som skal seljast eller samlast, er at heilskapen kan bli viktigare. Heilskapen vil i denne samanhengen seia utstillinga. I dette ligg ei forskyving frå det einskilte kunstverket mot utstillinga som medium. På dette punktet er dei kunstnardrivne visningsstadane i tråd med dei fremste utviklingstendensane på feltet. Meir enn mange etablerte institusjonar i Noreg har dei fanga at endringane i den kontemporære kunsten opnar for andre former for utstillingar.

Heller enn separatutstillingar, som gjerne er det dominerande i kommersielle galleri, dominerer gruppeutstillingar. «The group exhibition model is very interesting because in a sense it works contra to the canonical model of the monographic presentation», hevdar Okwui Enwezor, som

har kuratert mange internasjonale biennalar.³²⁰ Sjølv om utstillingane han refererer til, er av ein heilt annan storleik enn dei som dei kunstnardrivne visningsstadane har vist, gjeld det også for desse at dei viser «the vital and productive messiness of the contemporary» og «the inherent disarray within its forms».³²¹ Ulike posisjonar kan setjast i spel, og tema meir enn personar blir det vesentlege.

Utstillingane som dei kunstnardrivne visningsstadane har produsert, har vore med å prega kva som har blitt utnemnd til å vera dei sentrale straumdraga i kontemporær kunst. Til dette høyrer at utstillingsformatet er blitt utvida til også å omfatta foredrag, filmvisingar og publikasjonar. Dette fyller den funksjonen som den svenske kuratoren Maria Lind i 2009 døypte «the curatorial»:

Today I imagine curating as a way of thinking in terms of interconnections: linking objects, images, processes, people, locations, histories, and discourses in physical space like an active catalyst, generating twists, turns, and tensions. This is a curatorial approach that owes much to site-specific practices, and even more to context-sensitive work and various traditions of institutional critique – each encouraging you to think from the artwork, with it, but also away from it and against it. In this sense, the «curatorial» resembles what an editor should do, only with a broader set of materials and relationships.³²²

Her samanliknar ho kuratoren si rolle med redaktøren, og så langt er det lett å kjenna igjen den aktive rolla dei som driv visningsstadane, utøver i produksjonen av utstillingar og hendingar. Ein annan stad presiserer Lind at «the curatorial» i motsetning til «curating» har eit kritisk sikte:

«Curating» is «business as usual» in terms of putting together an exhibition, organizing a commission, programming a screening series, et cetera. «The curatorial» goes further, implying a methodology that takes art as its starting point but then situates it in relation to specific contexts, times, and questions in order to challenge the status quo.³²³

320 «Curating Beyond the Canon: Okwui Enwezor Interviewed by Paul O'Neill», i O'Neill 2007, s. 112.

321 Ibid.

322 Maria Lind: «The Curatorial», i Wood 2011, s. 63.

323 Jens Hoffmann og Maria Lind: «To Show or not to show», *Mousse Magazine* nr. 31 (November 2011).

I denne utlegninga av det kuratoriske blir utstillingar i meir tradisjonell forstand underordna aktivitetar som foredrag, debattar, filmvisningar, publikasjonar og kunstprosjekt utan produksjon av verk som kan utstillast. Dette representerer aktivitetar som ein annan kurator, Jens Hoffmann, i ein debatt med Lind, har kalla «paracuratorial». ³²⁴ Med det er to frontar innanfor kuratering av samtidskunst trekte opp. Den eine er konsentrert om utstillingsmediet, den andre tenderer mot å handsama det å laga utstillingar med fysiske objekt som noko underordna og jamvel gammaldags. I staden legg dei meir vekt på andre måtar å formidla kunst på, og der samtalen om kunst har ein meir sentral plass. Dette behøver ikkje å vera ei motsetning, men at det innanfor delar av samtidskunstmiljøet har vore ein tendens til å redusera verdien av utstillinga som medium, er ikkje til å koma forbi.

Hoffmann, som har vore kurator og direktør på ei rekkje museum og kunsthallar i fleire land, er djupt skeptisk til det han ser som ei nedvurdering av utstillingsformatet og potensialet dette mediet har, og med det ei bagatellisering av den praktiske kunnskapen det krev å laga utstillingar. Som han seier: «Exhibition making is a craft.» ³²⁵ Det er difor interessant å kunna konstatere at i dei kunstnarstyrte visningsstadane i Noreg står utstillinga som medium framleis svært sterkt. Det som også er blitt kalla ei «extended, expanded exhibition», og – som tidlegare nemnt – kan vera tilstellingar, diskusjonsfora og publikasjonar, har i det store og heile spela ei underordna rolle. Samstundes kan fleire av mønstringane seiast å leva opp til forventningane Lind knyter til «the curatorial» når det gjeld kritisk dimensjon. Kurant sitt prosjekt på Olavsvern, og måten dei arbeidde denne utstillinga fram på, er eit døme. Eit anna er Entrée sitt *Flagg*-prosjekt, som på eit overordna plan handla om kven som har retten til det offentlege rommet, og kva roller kunsten kan spela utanfor trygge, institusjonelle rammer. Dortmund Bodega og Small Projects sine medvitne val om å lata underrepresenterte grupper og subkulturar få koma til, stiller spørsmål ved status quo. Til ein viss grad gir det også meining å sjå 1857 sin utstillingspraksis i dette perspektivet. Dei undersøker heile tida utstillingsformatet og konvensjonar i kunstverda gjennom subtile samanstillingar og iscenesettingar. Men dei gjer det som ei undersøking av utstillingsmediet sitt potensial, og ikkje som ei avvising.

Small Projects er dei som tydelegast skil seg ut med den mest alternative programmeringa gjennom mengda av foredrag, performances og filmvisingar. Noko heng saman med storleiken og karakteren til lokalet deira, men det er også ein del av filosofien. Deira forståing av «relevance» handlar både om val av format og om innhald. I så måte er det heilt i tråd med ein «curatorial» praksis.

324 Ibid.

325 Ibid.

Meir enn dei andre institusjonane representerer Small Projects det kunst-historikaren Terry Smith har kalla «worldly contemporary art». ³²⁶ Denne er korkje «global» eller «world», framhevar han, men er kjenneteikna av tre tendensar, der den tredje passar særleg godt på mange av utstillingane Small Projects har presentert:

The third current cannot be named as a style, a period, or a tendency. It proliferates below the radar of generalization. It results from the great increase in the number of artists worldwide and the opportunities offered by new informational and communicative technologies to millions of users. These changes have led to the viral spread of small-scale, interactive, DIY art (and art-like output) that is concerned less with high art style or confrontational politics and more with tentative explorations of temporality, place, affiliation, and affect—the ever-more-uncertain conditions of living within contemporaneity on a fragile planet. ³²⁷

Den kjensla som her blir skildra, har Small Projects evna å fanga opp gjennom sine prosjekt. Desse har bygd på ei anna og meir dynamisk forståing av samspelet mellom det lokale/regionale og det globale/internasjonale enn den som vanlegvis gjer seg gjeldande i norske kunstinstitusjonar.

I det norske kunstmiljøet har det også vore ein tendens til å lata dei samiske institusjonane ta seg av visning av kunst som på ulik vis relaterer seg til samiske emne og tradisjonar. Det er tankevekkjande at det først har vore med utanlandske tilflyttarar, som kurator-kunstnarane Gavin Jantjes, Samir M’Kadmi og Jet Pascua, at postkoloniale og skeive («queer») perspektiv har sett spor i utstillingspraksisen. Med si programmering fyller Small Projects difor eit særleg behov. Som ein av informantane i Tromsø sa det: «Det har vært svært viktig for en sårt tiltrengt kontaktflate mellom oss med samisk bakgrunn og det unge kunstmiljøet i byen og landsdelen.» ³²⁸

Inklusjon, eller det dei kalla «snille hensyn», er usemjande med kunstnarleg kvalitet, meinte sosiologane Solhjell og Øien, som eg refererte innleiingsvis. Det gjeld enten kriteriet er etnisitet eller kjønn. Small Projects scorar høgt på begge desse parametrane. Men i staden for å slutta at det gjer at dei som institusjon fell utanfor det eksklusive krinslaupet og i staden hamnar i det inklusive krinslaupet, bør bruken av ein slik forklaringsmodell problematiserast. Ingen av dei kunstnardrivne visningsstadane følgjer reglane Solhjell og Øien har konstruert for korleis skapa seg ein posisjon på kunstfeltet. Tvert imot utfordrar dei gjennom praksisen sin mange av

³²⁶ Smith 2012, s. 34.

³²⁷ Ibid.

³²⁸ Joar Nango i e-post 4. mai 2016.

dei sosiale og hierarkiske kategoriane som hittil har blitt brukte til å skapa orden i norsk kunstliv. Den franske sosiologen Pierre Bourdieu hevdar at «det finnes de som er skapt til å legge beslag på allerede eksisterende posisjoner og det finnes de som er skapt til å lage nye».³²⁹ Dei kunstnar-drivne høyrer heilt klart til den siste kategorien.

Trass i at dei kunstnar-drivne visningsstadane har fremja til dels andre verdiar enn dei Solhjell og Øien hevda galdt for det eksklusive krinslaupet, så har dei hausta stor kunstnarleg anerkjenning. Det viser at å skildra kunstfeltet med statiske modellar er problematisk. Desse modellane evnar ikkje å fanga opp at reglane heile tida er i rørsle. I ei verd i endring må etablerte modellar for kva som er gyldige kriterium for kunstnarleg kvalitet, og kva som gir status, med andre ord stadig reviderast og undersøkjast kritisk.

Den store merksemda Dortmund Bodega fekk frå kritikarar og kuratorar, stør opp under dette. Dei var aktivt inkluderande når det galdt uttrykksformer og kunstnarskap som elles blei definerte som «lågstatus» eller «outsiderkunst», og skapte med det overraskingar og ny dynamikk. Samstundes blei Bodegaen – i tidsskriftet *Frieze* – kritisert for å dyrka ein macho-stil, og det blei sett i samband med rådande haldningar i kunstmiljøet i Oslo meir generelt:

[T]here is an unmistakable, underlying macho vibe in Oslo's art scene. Queer and feminist perspectives are not often visible or deemed relevant. [...] A local curator I broached this subject with insists that the tendency can be traced to the Academy of Fine Art in Oslo (KHIO), where a bohemian, anti-establishment attitude is still cultivated by male professors of a certain generation. Whatever the roots, there is both an expressed and unacknowledged admiration for the pursuit of a vaguely bohemian lifestyle and, with it, the fantasy of a more authentic artistic practice. With neither critics nor artists too concerned about problematizing this, the critical framework for assessing such activities falls away, reduced to shaking heads, grinning all the same.³³⁰

Fråveret av feministiske perspektiv i programmeringa i norske institusjonar har vore påtateleg på 2000-talet. Først etter Kunsthall Oslo si mønstring *Hold stenhårdt fast på greia di. Norsk kunst og kvinnekamp 1968–89* i 2013 (kuratert av kunstnarane Eline Mugaas og Elise Storsveen i samarbeid med Kunsthall Oslo) har det skjedd ei merkbar endring. Det er interessant at dei kunstnar-drivne visningsstadane ikkje er meir leiande i denne diskusjonen,

³²⁹ Sitert etter Aslaksen 2004, s. 21.

³³⁰ Milena Hoegberg: «Oslo City Report», *Frieze* 13.04.2013 – <https://frieze.com/article/oslo-city-report>, lest 19.11.2015.

sjølv om dei fleste av dei har mange utstillingar av eller med kvinnelege kunstnarar. Small Projects skil seg ut som den einaste institusjonen som fører statistikk på kjønnsfordelinga i utstillingane sine.

Eit anna karakteristisk trekk ved dei kunstnardrivne visningsstadane er deira tverrfaglege og tverrkunstnarlege orientering. Alle slags medium og materialbruk innanfor visuell kultur ser ut til å vera representerte. Dette er i tråd med ein internasjonal tendens. Forfattaren av boka *Sculpture Now*, som inngår i Thames and Hudson World Art-serie, hevdar at det på 2000-talet har skjedd ei tilnærming mellom bildekunst, arkitektur, design og keramikk.³³¹ Vi kunne også lagt til tekstil. Denne tendensen er synleg i programmeringa på fleire av visningsstadane. Det kan tyda på at i det ikkje-kommersielle feltet er tidlegere tiders hierarkiske skilje mellom bildekunst, design og kunsthåndverk (materialbaserte praksisar) uinteressante.

Andre kunstartar som musikk, scenekunst, film og litteratur har også blitt inkluderte i ulike prosjekt, og dei kunstnardrivne visningsstadane har vist seg som aktuelle arenaer og samarbeidspartnarar for ulike festivalar. Ikkje minst gjeld dette i Tromsø. Denne typen samarbeid på tvers av faglege og institusjonelle grenser er mindre vanleg i det meir etablerte kunstlivet. Av kunstmusea er det berre Henie Onstad Kunstsenter som aktivt har fremja andre kunstartar som musikk, dans og film. Så også på dette feltet kan ein med ein viss rett seia at dei kunstnardrivne visningsstadane står for ei anna haldning, sjølv om ingen av dei har tverrkunstnarlege satsingar som ein del av sitt program.

Oppsummert har dei til saman

- vore aktivt medskapande i produksjonen av nye verk,
- bidrege til større differensiering i norsk kunst gjennom utvalet av kunst og kunstnarar,
- praktisert dekolonialisert programmering ved at underrepresenterte grupper og subkulturar har fått koma til,
- utfordra og utvida kva rammene for ei utstilling kan vera og kva omgrepet *utstilling* rommar, og
- skapt arenaer for tverrkunstnarlege hendingar.

Kunstnarkuratoren

Fordi mykje av samtidskunsten blir produsert for ei bestemt utstilling, som då blir ramma for tyding og tolking, kan samtidskunst i dag forståast som ein utstillingspraksis. Det gjer det stadig vanskelegare å trekkja skarpe skilje mellom kunstnaren og kuratoren:

331 Moszynska 2013, s. 132, 161.

It could be said that the role of the curator has shifted from a governing position that presides over taste and ideas to one that lies *amongst* art (or objects), space, and audience. The motivation is closer to the experimentation and inquiry of artists' practices than to the academic or bureaucratic journey of the traditional curator.³³²

Rett nok vil ikkje alle vera einige i den forståinga kuratoren Kate Fowle her gir uttrykk for. Som UKS si *Håndbok for kunstnerdrevne visningssteder* gjer merksam på, så er kuratoren ingen kunstnar ifølgje merverdiavgiftslova. I det systemet er kuratoren snarare ein type konsulent som yter tenester overfor kunstnar eller visningsstad.³³³ I kunstfeltet har det gradvis vakse fram ei anna haldning. På 2000-talet har kuratoren blitt ein stadig viktigare aktør, og *kunstnarkurator* er blitt eit omgrep. Det har fått fleire organisatoriske utslag. Kunsthøgskolen i Bergen starta ei utdanning for kuratorar (Skapande kuratorpraksis) i 2004, og i 2010 vedtok UKS at kuratorar kan søka medlemskap i organisasjonen. Året etter blei Norsk kuratorforening oppretta.

Visningsstadane er litt meir tilbakehaldne med bruken av kuratornemninga. Kanskje skuldast det at dei er så sterkt profilerte som *kunstnardrivne*, eller det kan henga saman med at dei har ei for snever oppfatning av kva oppgåva til ein kurator er. Dei er alle prega av ei svært praktisk tilnærming til det å driva visningsrom. For Berger i Entrée inneber jobben «i tillegg til å vere kurator å vere montør, assistent, kommunikasjonsansvarleg, utstillingsguide, gallerist og ikkje minst produsent».³³⁴ Den fleksibiliteten dette krev, er ein viktig eigenskap for ein kurator. Jamvel den viktigaste meinte Harald Szemann. Han blir ofte trekt fram som den første kuratoren, slik vi forstår denne rolla i dag. På spørsmål om korleis han ville definera denne funksjonen, svara han:

Well, the curator has to be flexible. Sometimes he is the servant sometimes the assistant, sometimes he gives artists ideas of how to present their work; in group shows, he's the coordinator, in thematic shows, the inventor.³³⁵

332 Kate Fowle: «Who Cares? Understanding the Role of the Curator Today», sitert etter Smith 2012, s. 177.

333 UKS 2014, s. 14.

334 Randi Grov Berger sitert i Harald Skeie: *Prosjekter gjennom 50 år. Kunstnarstyrte visningssteder*, Norsk kulturråd. Publisert 20.04.2015 – <http://www.kulturradet.no/jubileum-2015/vis-artikkel/-entree-kunstnarstyrte-visningssteder>, lest 17.02.2016.

335 Hans-Ulrich Obrist: «Mind over matter (interview with Harald Szeemann)», *Artforum International* 11.01.1996 – <http://umintermediai501.blogspot.dk/2008/01/mind-over-matter-interview-with-harald.html>, lest 20.06.2016.

I spennet frå tenar og assistent til koordinator, oppfinnar og produsent utfal-
dar kuratoren seg. Alle dei kvardagslege arbeidsoppgåvene som denne rolla
inneber, gjer at Håndlykken og Kluge ikkje tenkjer på seg sjølv som kurato-
rar i samband med 1857, men som kunstnarar som driv ein visningsstad.³³⁶
Ikkje minst fordi utstillingane deira som oftast krev mykje snekring, rigging
og bygging. Det er likevel ingen grunn til *ikkje* å tenkja desse oppgåvene som
ein del av kuratorrollen. Terry Smith hevdar at

whatever else curatorial thinking is, it is always deeply embedded in the
practice of actually mounting the exhibition. On analogy to the thinking
within a medium that artists must do in order to create a work, it is pra-
xiological.³³⁷

Å laga utstillingar er, som tidlegare nemnt, eit handverk. Og å laga utstillin-
gar inneber alltid ulike former for utfordringar. For kunstnardrivne galleri er
det gjerne små budsjett, slitne rom, rufsete strøk, lita tid og mangelfullt utstyr
som utgjer ein del av vilkåra dei opererer innanfor. Likevel er det påfallande
kor godt dei fem visningsstadane har evna å utnytta dei særeigne føresetna-
dene i lokala sine både estetisk og konseptuelt.

Szemmann hadde som mål å laga utstillingar som var «poems in space».
I denne tradisjonen føyer særleg Entrée og 1857 seg inn. Utstillingane dei har
produsert, er meir enn summen av dei einskilde verka, for dei inngår sam-
stundes i ein dialog med kvarandre og med staden, og det på ein måte som
gjer at også mellomromma blir «talande». Utstillingane blir ein kunstnarleg
heilskap som ofte kan klassifiserast som ein installasjon. Til liks med dei tre
andre stadane behøver dei ikkje å definera ein profil, for den oppstår over tid
gjennom kunsten dei viser. Og den kunsten dei vel å visa, er den dei sjølv
likar og ønskjer å dela med oss andre.

Den fysiske konteksten og den visuelle retorikken i ei utstilling er såleis
sentral for korleis kunsten blir forstått og opplevd. I norsk kunsthistorie-
skriving har dette faktumet i liten grad sett spor. Utstillingar blir framheva
som viktige, men som tolkingsramme for kunsten blir dei som regel fortrent
av det å sjå kunstverk i lys av kunstretningar og individuelle kunstnarskap.
Praksisen til dei kunstnardrivne visningsstadane viser at mykje av samtids-
kunsten kan ikkje lausrivast frå utstillinga.

Erfaringa med å driva visningsstad har for dei involverte ført til at dei i
tillegg til oppgåva som kuratorar i eige galleri også har fått oppdrag eksternt
som produsentar og kuratorar. Berger framhevar: «For meg har Entrée også

336 Steffen Håndlykken, intervju 19.11.2015.

337 Smith 2012, s. 38.

fungert som en utdanning.»³³⁸ I stigande grad har Berger gjort Entrée til ei kuratorisk plattform lausrive frå det fysiske gallerirommet. Ei liknande utvikling har prega Kurant, og både Small Projects og 1857 har brukt institusjonsnamnet sitt i kurateringa av eksterne prosjekt. I tillegg har visningsstadane gitt oppdrag til mange andre kuratorar, og slik lagt grunnen for ein frilansmarknad for kuratorar og produsentar.

Interessant nok er det ingen frå dei kunstnardrivne institusjonane som har gått vidare til stillingar i meir etablerte institusjonar (enno). Men som Berger framhevar: «Alle de kunstnerstyrte visningsrommene opparbeider seg kunnskap og kompetanse som kan bli nyttig for de større institusjonene på sikt.»³³⁹ Kunstnarane som har vore involverte i drifta, framhevar at dei har lært mykje om det å laga utstillingar, alt frå kva krav ein kan og bør stilla i samband med ei utstilling, til måtar å kuratera på, og til det å løysa tekniske og andre praktiske problem. Gjennom arbeidet har dei møtt mange kunstnarar, noko som har gitt større kontaktnett. Og ikkje minst har dei blitt betre til å skriva søknader.

Dei kunstnardrivne visningsstadane har såleis bidrege til

- utviklinga av nye kunstnarkuratorar,
- etableringa av ein marknad for frie kuratorar,
- fleire fleksible modellar for galleriverksemd og ulike typar kuraterte plattformer, og
- styrking av ideen om visningsstad og utstillingar som (del av) kunstnarleg praksis.

Eit supplement til det etablerte

Den nye kunstscena på 1990-talet blei ofte kalla «alternativ». Oppfatninga var at dei stod i opposisjon til dei eksisterande kunstinstitusjonane.³⁴⁰ Den største skilnaden mellom dei kunstnardrivne tiltaka på 1990-talet og dei fem frå 2000-talet, som eg har undersøkt, handlar om haldninga til det etablerte kunstlivet. Dagens kunstnardrivne visningsstadar presenterer seg ikkje som i opposisjon eller alternative, men som *supplement*.

Ein annan vesentleg skilnad er interessa frå andre institusjonar og media. Dei kunstnardrivne initiativa på 1990-talet blei stort sett oversette medan dei eksisterte, av både kritikarar og museum, medan dei fem kunstnardrivne visningsstadane eg har undersøkt, straks blei omfamna av det meir etablerte

³³⁸ «Entrée (2009–)», *Billedkunst* 2, 2013.

³³⁹ Ibid.

³⁴⁰ Brønnstad 2015, s. 24.

kunstlivet. Nordnorsk Kunstmuseum kjøpte verk på den første utstillinga Kurant arrangerte, og Small Projects og Dortmund Bodega blei rost i media for å skapa ny vitalitet gjennom høgt aktivitetsnivå og andre måtar å gjera ting på. 1857 blei invitert av Astrup Fearnley Museet til å delta i *Europe Europe*, og Entrée av KODE til *BG01*. Astrup Fearnley inviterte likeins Kurant til å koma og presentera seg i serien deira med torsdagsforedrag 6. mars 2014. Fleire av utstillingane Entrée har produsert, er etterpå blitt viste på museum, som Preus i Horten (Vilde Salhus Røed) og Stenersenmuseet i Oslo (Espen Sommer Eide og Kristin Tårnesvik). Det er ganske oppsiktsvekkande at ein liten kunstnardriven visningsstad evnar å laga utstillingar som blir fanga opp av musea. Dette provar at dei kunstnardrivne visningsstadane var velkomne, og at dei blei verdsette. Eg kan berre spekulera i kvifor det er slik. Ein nærliggjande tanke er at her blir nye kunstnarskap og idear testa og lansert, og at dei difor gjer eit viktig undersøkings- og utveljingsarbeid for institusjonane høgare oppe i det eksklusive krinslaupet.

I det kunstnardrivne systemet finst det også ein fridom dei etablerte ikkje tillèt seg, og ein vilje til å ta sjansar, som dei ikkje kan tillata seg. Kanskje er det difor det ikkje har skjedd nokon rekruttering frå dei aktuelle visningsstadane til det etablerte kunstlivet? Det er rett og slett ikkje særleg lokkande? Å sjå på det å arbeida med kunstnardrivne initiativ som ein mellomstasjon medan ein ventar på å klatra opp i institusjonane, eller bli oppdaga av eit kommersielt galleri, blir difor feil. I eit temanummer om «det kunstnerstyrte universet» framhevar redaktøren i Kunstforum betydninga det har at dei som driv visningsstadane, er kunstnarar sjølve:

Sidan organisatorane av kunstnarstyrte initiativ er kunstnarar sjølv – meir eller mindre aktive – deler dei gjerne i det minste eit minste felles multiplum av erfaring med kreative prosessar. Difor kan dei navigere samtids-kunstmiljøet på ein flytande og frimodig måte, på anna vis enn mange kunsthistorikarar kan.³⁴¹

Framhevinga av kunstnarkompetansen er eit vesentleg poeng. I kunstnarrolla finst det ein stor fridom, og ei forventning om noko ukonvensjonelt. Eg har tidlegare sitert Hebert som hevda at «the urge to self-organize stems from the struggle to survive»,³⁴² men i norsk samanheng ser ikkje det ut til å vera hovudmotivet. Å sjølvorganisera seg kan rett og slett vera eit uttrykk for at ein har fridomen til å gjera det. Dette kan sjåast som ei gåve til samfunnet i stort. Kritikaren og skribenten Jan Verwoert talar om at

341 Rasmus Hungnes: «Leder», *Kunstforum* nr. 4 2015, s. 5.

342 Hebert og Karlsen 2013, s. 15.

when we organize, we don't just expand networks, we work towards possible societies. We do so when we produce a form of consciousness that is more than this or that knowledge which could be traded as capital (in return for credit points or something to list on your CV.)³⁴³

Førebels held dei involverte kunstnarane seg i alle fall til det såkalla frie feltet, og nøyer seg med frilansoppdrag og samarbeidsprosjekt med musea. Derimot har dei sjølve inspirert andre til å starta visningsstadar. Esperanza Rosales, kunstnar, skribent og kurator frå New York, starta galleriet VI, VII på Grønland i Oslo, etter å ha hatt eit oppdrag for 1857:

Jeg begynte å tenke på å starte galleriet etter at jeg kuraterte en utstilling på 1857. På det tidspunktet undersøkte jeg også visningsrom i Oslo for å skrive en artikkel for det østeriske kunstmagasinet *Spike*. Og da jeg tenkte på hva slags steder som fantes, så jeg at det var noen hull.³⁴⁴

Det ho finn interessant med å arbeida i Oslo, og det same kan seiast om situasjonen i Bergen og Tromsø, kan tena som ein del av forklaringa på veksten i kunstnardrivne institusjonar:

Kunstscenen er liten, men jeg synes folk assisterer hverandre i stor grad. Det virker som nordmenn har forstått at en kunstpraksis består av mange aktører som sameksister og at det sånn sett er et delt «prosjekt». Jeg tror bakteppet og en forklaring på dette er Norges politiske historie med aktivisme, grasrot og dugnad. Dette var medvirkende til at jeg så en mulighet for å gjøre noe her.³⁴⁵

Ho får støtte i dette synet frå både 1857 og Kurant. 1857 framhevar den tekniske hjelpa dei har fått frå Dansens Hus, og Kurant ser samarbeidet mellom kunstinstitusjonane i Tromsø som avgjerande for miljøet. Også utanlandske tidsskrift har merka seg dugnadsanden:

Like much of the Oslo art world, 1857 demonstrates that hard-to-translate Norwegian virtue of *dugnad*: participation, pitching in, working for

343 Jan Verwoert: «All the wrong examples», i Hebert og Karlsen 2013, s. 134.

344 «Grensesprengende gallerier», *Kunstforum* 19.03.2013 – <http://www.kunstforum.as/2012/08/grensesprengende-gallerier>, lest 20.05.2016.

345 Emil Finnerud: «Esperanza Rosales satser alt for Oslo», *Natt & Dag*, 17.05.2013 – <http://www.nattogdag.no/2013/05/esperanza-rosales-satser-alt-for-Oslo/>, lest 20.05.2016.

the common good. The principles of the welfare state and of the small community are deeply intertwined.³⁴⁶

Leander Dønne har ei liknande oppleving: «Jeg har en opplevelse av at nettverkene i Norge er små, tilgjengelige, lojale og inkluderende.»³⁴⁷

Dei kunstnardrivne visningsstadane fungerer også som eit supplement til dei kommersielle galleria. Eivind Furnesvik, som driv Standard, det mest internasjonalt orienterte galleriet i Noreg, er kritisk til den kulturen som rår i det internasjonale kunstsamlarmiljøet. Det er i stor grad den same kunsten alle vil ha, og mykje av kunsten er døgnfluger som kan samanliknast med lettfatteleg popmusikk, hevdar han:

Det digitalt baserte tempoet og globaliseringen av kunstmarkedet har paradoksalt nok resultert i en slags konsensuskultur i kunstsamlarmiljøet. Alle er opptatt av de samme evenementene, de samme kriteriene for å måle suksess og de samme informasjonskildene. Dette fører til et overraskende rigid rammeverk for hva som er «god smak», eller iallfall godkjent smak, der samlerne på samme måte som en jukeboks har noen klassikere – stort sett lettfattelig popmusikk og mange av dem døgnfluer – der samlernes eneste oppgave er å sitte og trykke på knapper fra et ferdig og høyst begrenset utvalg.³⁴⁸

Ikkje-kommersielle visningsstadar fungerer ikkje som «jukeboksar». Uavhengige som dei er av sal, er det andre kriterium som styrer programmeringa. Ikkje minst viser dette seg i mengda av verk som lyt reknast som vanskelege å selja: performances, installasjonar og filmar. I tillegg viser dei uetablerte og ferske kunstnarar. For fleire av dei unge kunstnarane har utstillingane på Kurant, Dortmund Bodega og Entrée vore deira første soloutstilling. Visningsstadane har såleis fungert som fødselshjelparar for mange debuterande kunstnarar, og vore springbrett til utstillingar i inn- og utland for desse kunstnarane. Einast 1857 konsentrerer seg om kunstnarskap som allereie har hatt ei viss karriereutvikling, men som ikkje har stilt ut i Norge før. Ved å føra desse saman med norske kunstnarar har dei bygd viktige nettverk.

Kjersti Solbakken, som sjølv har etablert fleire kunstnardrivne plattformer, som Holodeck og Feil forlag, spør i ein artikkel:

346 Jason Farago: «Oslo City Report», *Frieze* 13.04.2013 – <https://frieze.com/article/oslo-city-report>, lest 19.11.2015.

347 *Norsk Kunstårbok 2012*, s. 57.

348 Sitert etter Kagge 2015, s. 54.

Hvordan kan det ha seg at kunstnerstyrte gallerier bygget på lommerusk har oppnådd en viktig posisjon i kunstens kretsløp? Er det kun romantiske ideer som gir disse initiativene posisjonen de besitter, eller baserer de selvorganiserte visningsrommenes styrke på faktiske strukturelle og økonomiske modeller som er nødvendige for å produsere meningsfull kunst?³⁴⁹

Dette er spørsmål som eg håpar denne rapporten evnar å svara på. Solbakken meiner i alle fall at sjølv om prøveordninga til Kulturrådet berre har omfatta fem galleri, så har den indirekte fungert som ei støtte til heile det sjølvorganiserte feltet.³⁵⁰ I Noreg har såleis dei kunstnardrivne galleria fått stadig større definisjonsmakt. Meir enn å representera motsetningar ser vi at det etablerte kunstlivet og nykommarane blant dei kunstnardrivne fungerer i gjensidig respekt (meir eller mindre). Dei anerkjenner kvarandre, og fyller ulike funksjonar i det som utgjør den norske kunstverda.

Internasjonalisering

Etter kvart har det vakse fram eit internasjonalt nettverk for ikkje-kommersielle visningsstadar. Det blir arrangert messer og utstillingar, og oppretta bloggar og utgitt bøker om fenomenet. 1857 har fått fleire av utstillingane sine formidla på bloggen Contemporary Art Daily, og Entrée figurerer til dømes i New Museum i New York si bok *The Art Spaces Directory*. Denne boka blei publisert i samband med triennalen *The Ungovernables* i 2012, og Entrée inngår i ei oversikt over 400 kunstnarstyrte visningsstadar frå 96 land. Museet forstår seg som ein «hub» i eit nettverk av stadar som har det til felles at «contemporary art and artists are nurtured, interrogated, and sustained».³⁵¹ Tydelegvis ønskjer museet å bli assosiert med denne typen verksemdar. Slik har denne scena blitt både stor og internasjonal og attraktiv i seg sjølv.

Alle dei fem visningsstadane har deltatt i internasjonale samanhengar, og gjer det til dels i stigande grad. Meir enn utstillingar er det messer som er blitt den nye internasjonale arenaen. Medan det på 1970-talet berre fanst tre messer, Köln, Basel og Brussel, så var talet i 2005 stige til 68, i 2011 til 189, og i dag er det internasjonalt tale om over 200.³⁵² Den eksplosive veksten vitnar om betydinga messene har fått som salskanalar, men også kostnadene

349 Solbakken 2015, s. 25.

350 Ibid.

351 Joo, Haring og Swan 2012.

352 Eileen Kinsella: «Are Art Fairs Good for Galleries – Or Killing Them?», *artnet News* 31.05.2014 –<http://news.artnet.com/market/are-art-fairs-good-for-galleries-or-killing-them-28920>, lest 29.05.2016.

ved å delta har eksplodert. Mange mindre galleri har rett og slett ikkje råd. For dei små galleria blei difor etableringa av non-profit-messa NADA i 2002 i Miami eit vendepunkt. Ifølgje eigenpresentasjonen til NADA er formålet å utforska «new or underexposed art that is not typical of the ‘art establishment’». ³⁵³ Både Entrée og 1857 har deltatt på denne messa. Som Berger i Entrée framhevar: «Det gir meining når eg vanlegvis promoterer kunst frå eit lite visningsrom i Bergen å dra ut å få litt nye impulsar gjennom ei slik messe. Det er heilt annleis å være der som ein aktør med utstilling, enn om du er der som publikum.» ³⁵⁴

Gjennom messedeltaking har dei bidrege til at norske kunstnarar har blitt eksponerte internasjonalt. Dei etablerte musea gjer lite for å fremja norske samtidskunstnarar utanfor Noreg, og vi har få kommersielle galleri som har ressursar til det. Som Håndlykken i 1857 uttrykkjer det:

Noe av det jeg savner mest på den norske kunstscenen er et mer velfungerende kommersielt system. Om det fantes en slags underskog eller et mangfold av gallerier som kunne samarbeide med norske kunstnere om deres produksjon, og som ville kunne hjelpe dem til å bli mere kjent i utlandet, så ville det være positivt. Da ville det ikke være så stort behov for at vi skulle gjøre dette. ³⁵⁵

Men sidan dette kommersielle systemet er så svakt i Noreg, har dei ikkje-kommersielle visningsstadane kome til å stå for promotering av norsk kunst også internasjonalt. Her fyller desse visningsstadane ei oppgåve som kanskje ikkje heilt er blitt anerkjent enno. OCA har frå starten av støtta alle dei fem visningsstadane si deltaking på messer, og 1857 er ofte med i besøksprogrammet OCA legg opp for utanlandske kuratorar.

To trekk pregar samtidskunsten: internasjonalisering og kommersialisering. Dei kunstnardrivne visningsstadane ser ut til å vera heilt på høgde med internasjonaliseringa i si programmering, nettverksbygging og kunstnarlege orientering. På godt og vondt, hevdar Milena Høgsberg, kurator på Henie Onstad Kunstsenter, i ein rapport om kunstscena i Oslo:

While galleries such as these are piquing interest in artists in Oslo, the young art scene is becoming more international – with everything this brings: conformity to whatever conceptual style the art market seems to favour, ideas picked up on a semester abroad in Frankfurt with star

³⁵³ <https://www.newartdealers.org/>.

³⁵⁴ Randi Berger i e-post 12.05.2016.

³⁵⁵ Jonas Ekeberg: «En verden full av muligheter», *Kunstkritikk* 19.10.2015 – <http://www.kunstkritikk.dk/nyheter/en-verden-full-av-muligheter/?d=dk>, lest 25.01.2016.

professors, and not least, art speak. (Curiously, independent spaces in particular seem to have developed their own misguided recipe for press releases, advocating dense, opaque and nonsensical language.) But, considering the wealth in Oslo, the art scene remains relatively independent of the market. For now, it has the unpolished energy and momentum of a city in the making, and the feeling that we are all in this together, contributing to change.³⁵⁶

Dei kunstnardrivne visningsstadane sine internasjonale ambisjonar viser seg også i den utbreidde bruken av engelsk som hovudspråk i alt informasjonsmateriale. Samstundes er dei å rekna som ein motpol i høve til det andre trekket som pregar samtidskunsten: kommersialisering. Dette er blitt ein gjennomgangstone i denne rapporten, men det er fordi dette er noko av det som gjer dei så unike i ein større samanheng. Som Esperanza Rosales skriv i bladet *Billedkunst*:

[D]et er nettopp mangelen på det presset man finner i markedsdominerte byer som London og New York, som gjør den norske kunstscenen så enestående og – det er i det minste min oppfatning – så uberørt av den kommersielle desperasjonen og økonomitenkningen som preger de internasjonale kunstsentrene. De norske samlerne ser ikke ut til å være så opptatt av å kjøpe arbeider ut fra investeringshensyn – i alle fall ikke ennå. Og det gjenstår å se hvordan en endring i kunstsamlernes motiver ville påvirket det lokale kunstmiljøet. Men selv om en slik utvikling kan få negative konsekvenser, er det ikke nødvendigvis grunn til bekymring. Måten man vil forholde seg til det internasjonale markedet på, vil forhåpentligvis være preget av den samme grundigheten og fantasifullheten som har kjennetegnet det norske kunstmiljøet frem til i dag, og som også er grunnen til at de ikke-kommersielle galleriene råder grunnen, i det minste i Oslo.³⁵⁷

Rosales har i ulike samanhengar framheva at dei mest interessante institusjonane i Noreg er dei uavhengige og kunstnardrivne.³⁵⁸

356 Milena Høgsberg: «Oslo City Report», *Frieze* 13.04.2013 – <https://frieze.com/article/oslo-city-report>, lest 19.11.2015.

357 Esperanza Rosales: «Dansen for tilværelsen», *Billedkunst* nr. 2 2013 – <http://billedkunstmag.no/node/2595>, lest 03.01.2016.

358 Esperanza Rosales: «Going North», *Spike* 29 (Autumn 2011), s. 109–114.

Testgrunn

Kulturdepartementet har fatt i to viktige sider ved dei kunstnardrivne visningsstadane då dei i kulturmeldinga om visuell kunst i 2012 skreiv:

Hvis man ser på kunstfeltet som et slags økosystem der de ulike aktørene står i et gjensidig avhengighetsforhold til hverandre, kan de kunstnerstyrte visningsrommene betraktes som både reelle alternativer til institusjonaliserte rom og som en testgrunn.³⁵⁹

Funksjonen som testgrunn blir også framheva i ein svensk studie om kva slags verdiskaping små og mellomstore kunsthallar for samtidskunst står for. I denne rapporten oppsummerer forfattere Mikael Löfgren desse institusjonane sitt bidrag til samtidskulturen, og det er i stor grad dekkande også for dei norske visningsstadane. Han skildrar dei som start- og landingsbanar for intensiv trafikk i tid og rom.³⁶⁰ Dei har store kontaktflater og inngår i mange nettverk. Trass i at dei er små og ofte underfinansierte, investerer dei gjerne i yngre og mindre etablerte kunstnarar. Mange kunstnarar har hatt debututstillinga i si denne typen institusjonar, men slår kanskje først for alvor gjennom ti–tjue år seinare.

I vurderinga av visningsstadane si betydning for ein kunstnar sin karriere må ein ha eit langsiktig sikte. Viss det tar ti år, så er det heilt andre instansar som haustar æra. Dei som la grunnen for framgangen gjennom å vera dei første til å gi kunstnaren ein sjanse, får derimot ingen økonomisk eller symbolsk del i «verdiauken». Dette er eit vesentleg poeng for Löfgren, og han viser her til den engelske kulturøkonomen Sarah Thelwall sitt omgrep *utsett verdi* («deferred value»)³⁶¹ Dei kunstnardrivne visningsstadane bidreg i stor grad til denne typen utsett verdiskaping. Dei fungerer kort og godt som ein utviklingsfaktor i kunstfeltet.

359 Meld. St. 23 (2011–2012) *Visuell kunst*. Tilråding fra Kulturdepartementet 4. mai 2012, godkjent i statsråd samme dag (Regjeringen Stoltenberg II). http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/regpubl/stmeld/2011-2012/meld-st-23-20112012.html?reg_oss=1&id=680602.

360 Löfgren 2014, s. 21.

361 Sarah Thelwall: *Storleken spelar roll. Värdet, funktion och potentialen hos små konstorganisationer*. Svensk omsetjing ved Anna Holknekt. Nätverkstan skriftserie 004, Åmål 2013. Sitert etter Löfgren 2014, s. 16.

Vurdering av ordninga

At støtteordninga har vore viktig for visningsstadane, er heva over tvil, men kor avgjerande den har vore, kan diskutertast. Kunstnaren Morten Kvamme, som også er leiar av den kunstnardrivne visningsstaden Tag Team Studio i Bergen, hadde store voner til driftsstøtteordninga. Frå året 2010 er det denne ordninga han trekkjer fram som noko av det viktigaste som skjedde det året for utviklinga av norsk kunstliv:

Norsk kulturråds utlysning av midler til kunstnerstyrte visningssteder er en prøveordning som bidrar med avgjørende driftsmidler i et sjikt av norsk kunstliv som i dag drives på dugnad.³⁶²

Dugnad er ein god, norsk tradisjon, men å basera drift på frivillig innsats gjer verksemda sårbar. Det set òg grenser for kva som er mogeleg å få til. Økonomien er avgjerande for ambisjonsnivået visningsstaden kan leggja seg på. Skal drifta kombinerast med andre jobbar eller skulegang, blir opningstidene deretter. Finansiering er grunnleggjande for utvikling, for investeringar og for omfanget på prosjekt og produksjon. Dette gir alle visningsstadane uttrykk for. «Det kritiske for vår framtid er å få en mer stabil og varig finansiering», framhevar til dømes Kurant.³⁶³

Lukka ved å vera fattig kunstnar er ein romantisk myte. I seinare år har det blitt meir vanleg å trekkja parallellar mellom kunstnarar og prekariatet (prekær + proletariat = prekariat).³⁶⁴ Også kunstlivet er prega av prekære arbeidsforhold, som er kjenneteikna av korttidsengasjement, manglande framsynt planlegging og sikkerheit, og krav om fleksibilitet. Og jamvel med forventning om gratis arbeidsinnsats. Med innføringa av driftsstøtte blei det for første gong på det visuelle feltet mogeleg å bruka delar av støtta frå Kulturrådet til løner og honorar.

³⁶² *Norsk kunstårbok 2010*, s. 98.

³⁶³ *Sluttrapport Kulturvernæringsstiftelsen SNN*, signert Kristin Tårnes 02.09.2015.

³⁶⁴ Slette-meås 2008.

Honorar og løn

Å styrka kunstnarøkonomien har vore eit satsingsområde for Kulturrådet i fleire år. Ein måte å styrke den på er at kunstnarar faktisk får løn eller honorar for arbeidet sitt, vederlag for bruk av deira kunst, og støtte til produksjon av verk. Dei kunstnardrivne stadane har alle vore gode til det siste – produksjon av verk – men løner og honorar har det skorta på. Berger i Entrée seier det slik:

Jeg tenker at Entrée er med på å gi kunstnerne en mer indirekte økonomisk hjelp. Hvis jeg gir en kunstner utstillingsplass kan hun bruke kontrakten til å søke for eksempel prosjektstøtte fra Kulturrådet eller utstillingsstøtte. Nå i det siste har jeg dessuten kunnet betale henne et beskjedent honorar, noe som var utenkelig i begynnelsen. Da var det faktisk slik at folk spurte meg hvor mye det kostet å stille ut. Slik bidrar jeg til å generere inntekt for kunstnerne.³⁶⁵

Grunnen til at Entrée i løpet av 2011 kunne begynna å betala honorar, var driftsstøtta. Det er også den som gjorde at dei som dreiv staden, begynte å ta ut løn:

Då me fekk 3-årig driftsstøtte trur eg me begynte med å ta ut ei lønn på 10 000 pr. mnd som overskot fordi me var den gang registrert som DA (delt ansvar-selskap). Etterkvart som eg dreiv vidare utan Cato blei organisasjonsforma omgjort til Foreining og lønnsutgifter har steget litt kvart år. Eg hadde i 2015 lønnsutgifter på 250 000 som inkluderer arbeidsgivaravgift.³⁶⁶

Kunstnardrivne visningsstadar er svært billege i drift. Dei færraste tar ut full løn, eller definerer seg i fulle stillingar, men driftsstøtta har betydd at dei har gått frå inga løn til trass alt noko løn. Og som Fagerli i Kurant framhevar, då det oppstod krisestemming hausten 2014: «Det er ikke aktuelt å gå tilbake til start da man kun baserte seg på prosjektstøtte og dugnadsarbeid.»³⁶⁷

Ordninga har også bidrege til å styrka ein praksis med å utbetala honorar til utstillande kunstnarar. Ingen av visningsstadane betalte honorar før dei fekk driftsstøtte. Dette er som regel ein fast sum per utstilling, som så blir delt på

365 «Kunstnerstyrt vs. Kommersielt», samtale mellom Randi Grov Berger og Randi Thomessen, ført i pennen av Reinhold Ziegler, i Steinsvåg 2012 – <http://cargocollective.com/Never-mindtheBenefits/Randi-Grov-Berger-og-Randi-Thommessen>.

366 Randi Grov Berger i e-post 12.05.2016.

367 Mariann Enge: «Kurant i knipe», *Kunstkritikk* 15.10.2014 – <http://www.kunstkritikk.dk/nyheter/kurant-i-knipe/?d=dk>, lest 15.11.2015.

utstillarane. Tidlegare var det meir vanleg at all støtte til kunstnarane skjedde i form av støtte til produksjon og dekking av reise- og opphaldsutgifter.

Det kan lyda sjølvsagt at kunstnarane skal ha honorar for arbeidet sitt, men paradoksalt nok er det først og fremst dei fattigaste institusjonane i det norske kunstfeltet som praktiserer ei slik ordning. Det viste debatten som blussa opp i norske medium rundt Astrup Fearnley Museet si utstilling *Europe, Europe*, der 1857 deltok. Norsk kulturråd hadde løyvd 260 000 kroner i støtte til denne utstillinga. Desse midla var øyremerka kunstnarhonorar og produksjonsutgifter.³⁶⁸ Likevel hevda direktøren ved museet, Gunnar B. Kvaran, i eit intervju med avisa *Klassekampen* at dei ikkje hadde råd til honorar eller produksjonsstøtte:

Det er en ære for oss å kunne stille ut kunstverkene deres, på samme måte som vi håper det er en ære for dem å bli invitert. For en stor gruppeutstilling som dette har vi heller ingen økonomi som tilsier at vi kan dekke kostnadene til produksjon av kunstverkene. Men på den annen side kan det å delta på utstillingen føre til salg. I 99 prosent av tilfellene synes kunstnerne at dette ikke er noen dårlig deal.³⁶⁹

Kunstnarane skulle med andre ord vera nøgde så lenge dei fekk eksponering og tilgang til ein salsarena. Rett nok enda den offentlege merksemda med at Astrup Fearnley til slutt betalte honorar. Dette var då også ein føresetnad for støtta frå Kulturrådet.

Pengar er ikkje alt

Spørsmålet er om desse institusjonane ville ha overlevd utan driftsstøtta. Det er ikkje mogeleg å svara eintydig på dette. Dortmund Bodega fekk støtte, men brente likevel ut etter nokre få år. Aktivitets- og intensitetsnivået var for høgt til at det kunne bli eit varig prosjekt i den forma dei hadde valt. Ser vi på kven som søkte i 2010 og ikkje fekk støtte, så er det mange som framleis er i full drift. I tal gjeld dette 9–10 verksemdar i tillegg til dei 5 som fekk støtte. Verksemdene som ikkje fekk driftsstøtte, har til gjengjeld teke imot andre former for økonomiske tilskot, til dømes til prosjekt, oppussing og utstyr. Så ordninga åleine har ikkje skapt den vitale kunstscena, men er kanskje like mykje eit svar på den. Rosales, som har undersøkt det kunst-

368 Mariann Enge: «Europamønstring uten kunstnerhonorarer», *Kunstkritikk* 18.09.14 – <http://www.kunstkritikk.dk/nyheter/europamonstring-uten-kunstnerhonorarer/?d=dk>, lest 07.12.2015.

369 Sitert etter Enge, ibid.

nardrivne scena i Noreg, meiner: «The funding that artists living in Norway receive from the Arts Council Norway is considerable even by European standards.»³⁷⁰ Trass i eit slikt sjenerøst system finn ho likevel ikkje teikn på at det blir misbrukt:

[M]ost initiatives remain relatively thoughtful, and maintain agendas which explore various sets of concerns (admittedly, these can at times appear unfocused and at worse lapse into just showing friends). Their most fully realized examples – spaces such as Landings, 1857, Kunsthall Oslo, and UKS – don't simply exist because funding does, but because existing conditions have necessitated and cultivated them.³⁷¹

Det var ikkje støtteordninga som fekk visningsstadane til å starta verksemda. Dei fleste trur likevel ikkje at dei ville ha halde på så lenge utan støtte, sjølv om Leander Dønne i Dortmund Bodega har ei anna oppfatning:

Vi vet at støtteordningene i Norge virkelig er enestående i verdenssammenheng, og det har vært et privilegium å få oppleve at bevilgninger til kunst og kultur faktisk fører til progresjon – både diskursivt, sosialt og politisk – uten en despotisk overhengende agenda. Her vil jeg berømme Kulturrådet og UKS' politiske arbeid opp mot departementet. Støtten vi mottok, muliggjorde mye for oss og det miljøet vi skapte. Det å kunne lønne alle kunstnerne som stilte ut, har vært en veldig givende opplevelse. Men: Dortmund Bodega ville ha holdt på like lenge uavhengig av midler.³⁷²

Av dei 38 som søkte om driftsstøtte i 2010, er samstundes bortimot 20 forsvunne 6 år seinare. Det er ikkje nødvendigvis trist at ein institusjon blir lagt ned når den enten ikkje lenger får støtte frå Kulturrådet, eller når dei som driv staden, vil noko anna. Kanskje er det ein styrke ved mange kunstnarstyrte initiativ (i alle fall for kulturlivet i stort) at dei har ein flyktig karakter? Det gir større dynamikk og opnar for andre aktørar.

UKS oppmoda i si tid alle om å søkja, for å få fram breidda i feltet. Men ikkje alle kunstnardrivne visningsstadar synest støtte er av det gode. Som ein av dei drivne på feltet, Ivan Galuzin, formulerer det i eit intervju med *Billedkunst*:

370 Esperanza Rosales: «Going North», *Spike* 29 (Autumn 2011), s. 110.

371 Ibid., s. 112.

372 Tine Semb: «En lavere terskel», *Billedkunst* 18.03.2013 (nr. 2, 2013) – <http://www.billedkunstmag.no/node/2598>, lest 16.10.2015.

Det nye nå er at staten gir økonomisk støtte til enkelte kunstnerstyrte visningssteder. Dermed fungerer ikke disse lengre etter intensjonen, nemlig som fristilte alternativer til den etablerte kunstscenen.³⁷³

Fristilte, uavhengige rom var også Dønne sitt ideal. Det handla ikkje berre om å vera eit alternativ reint kunstnarleg, men også økonomisk. Særleg har han vore oppteken av «den spekulative økonomien som er knyttet til kunstverdenen og hvordan kunstnernes arbeid, tankegods og liv påvirkes av denne».³⁷⁴ Han har difor vore ambivalent til det å ta imot støtte, og listar sjølv opp fleire innvendingar i intervjuet med Tine Semb:

Det kan jo nevnes at det er et syn blant flere at statlig støtte av kunstnerdrevne visningssteder er med på å knekke den nødvendige idealismen som ligger til grunn for å kunne drive nettopp denne formen for initiativ. Dette argumentet er uten tvil legitimt og viser til en generell, og nødvendig, skepsis mot administreringen av den radikale uavhengige kulturproduksjonen. Videre kan man tenke seg at det alltid ligger en potensiell politisk agenda som bakteppe i slike situasjoner. Denne eventuelle agendaen representerer i dette tilfellet ulike byråkratiserte kontrollmekanismer, styring av det frie kulturfeltet, sentralisering, administrering og mye annet som hindrer grunnleggende idealer knyttet til autonomi. Risikoen for at et slikt system dreper de frie aktivitetene som de kunstnerdrevne visningsstedene representerer, er selvfølgelig til stede.³⁷⁵

Samstundes erkjente Dønne at «det at denne støtteordningen dukket opp gjorde overhodet ingen forskjell for oss når det gjelder mengden arbeid og engasjement som er lagt ned i prosjektet.»³⁷⁶

Reint personleg var han difor positiv til støtteordninga:

Sett i lys av hvordan våre kunstnerkollegaer internasjonalt må forholde seg til finansieringsprosesser, så representerer midlene vi har blitt tildelt et såpass ambisiøst prosjekt at argumentene imot ordningen etter min mening blir urimelige. – Penger er i sannhet alltid en styggedom, men en uomtvistelig nødvendighet i enhver produksjon. Slik har pengene vi ble

373 Janicke Iversen: «I øyeblikket: Ivan Galuzin», *Billedkunst* 10.09.2012 (nr. 5, 2012) – <http://www.billedkunstmag.no/node/2456>, lest 23.11.2015.

374 Leander Dønne: «Å skape miljøer», *Norsk Kunstårbok 2012*, s. 56.

375 Tine Semb: «En lavere terskel», *Billedkunst* 18.03.2013 (nr. 2, 2013) – <http://www.billedkunstmag.no/node/2598>, lest 16.10.2015.

376 Ibid.

tildelt, representert et meget generøst og vitalt rom som jeg er takknemlig for.³⁷⁷

Internasjonalt er det i mykje større grad marknaden som rår. På 2000-talet har det vore ein stor vekst i handelen med samtidskunst gjennom private galleri og eit aukande tal kunstmesser. Sammlarane har fått meir makt og innverknad. I dette spelet har det offentlege, det som er statleg støtta, ingenting dei skulle ha sagt, hevda Daniel Birnbaum den gongen han var rektor på Städelschule, kunstakademiet i Frankfurt am Main. Og han la til: «Privatiseringen av kunstlivet reiser et annet spørsmål, nemlig om det overhodet finnes et offentlig rom i klassisk forstand lenger.»³⁷⁸ Dette er eit viktig poeng i møtet med norsk kunstliv. Når utanlandske medium blir så forundra over styrken i dei ikkje-kommersielle institusjonane og over dei statlege støtteordningane for kunst, heng det saman med at dei ikkje er vane med eit slikt system. Men dei er heller ikkje i tvil om at det er dette systemet som har ført til at ein by som Oslo no har fått ry som viktig kunstby. «Is Oslo the Next Art Capital?» spurte såleis *The Wall Street Journal* sommaren 2013, og ingressen er verd å sitera:

A combination of unrivaled government funding and wholesome creative energy has transformed this formerly hardscrabble Norwegian city into one of the most electrifying places to see new art.³⁷⁹

Dei kulturpolitiske støtteordningane vi har i Noreg, er også eit svar på at vi har ein svak marknad og få private fond. I åra 2007–2012 var kunstslet i Noreg i stadig tilbakegang:

Tall fra 2011 hentet inn av Bildende Kunstneres Hjelpefond (BKH) viser at det også i fjor var en nedgang i kunstslet. – Vi har sett at det har vært en jevn nedgang i kunstslet de siste årene, i hvert fall siden 2007, som var et godt år, sier direktør i BKH, Anniken Thorsen. Det totale kunstsletget var 2,7 millioner kroner lavere enn i 2010.³⁸⁰

377 Ibid.

378 Beate Petersen: «Kunsten som fetisjobjekt», *Kunst* nr. 1 2005, s. 5.

379 Zeke Turner: «Is Oslo the Next Art Capital?», *The Wall Street Journal* 28.06.2013 – <http://www.wsj.com/articles/SB10001424127887323469804578525262793725892>, lest 23.06.2016.

380 «Notiser 2/2012», *Billedkunst* 14.03.2012 (nr. 2 2012) – <http://www.billedkunstmag.no/node/2322>, lest 28.11.2015.

Etterdønningane etter finanskrisa i 2008 lét seg merka også i omsetninga av kunst, og driftsstøtteordninga si betydning bør også sjåast i lys av denne vanskelege marknadssituasjonen for kunst.

Støtte eller sal

Ikkje minst utover i landet er det lite kunstomsetjing, så å skulla basera verksemda på sal er ikkje vegen til overleving. Likevel har fleire kunstnardrivne visningsstadar prøvd ut ulike strategiar for å undersøkje om det finst andre modellar for inntening og finansiering enn offentleg støtte.

Kurant har mellom anna arrangert salsutstilling:

I april arrangerte vi salgsutstillingen DSNY i samarbeid med to kunstnere og kuratorer fra New York, Vanessa Albury og Sörine Andersson. De brakte med seg verk fra kunstnere fra New York og Kurant inviterte lokale kunstnere til å bidra. Vi solgte for 7390,-kr, noe vi er fornøyde med når makspris per verk var 800 kr. Kunstnerne ble oppfordret til å donere 40 % av salget som så ble delt mellom DSNY og Kurant. Dette er ikke et konsept for å tjene mye penger på å selge kunst, men det fungerer godt slik at alle involverte tjener litt.³⁸¹

I byrjinga av desember 2015 dumpa følgjande invitasjon inn i e-postboksen: «Cash & Carry på Entrée i Bergen!» Dette uhøgtidlege formatet har også Dortmund Bodega nytta seg av. Bruken av tittelen Cash & Carry peikar tilbake på det no legendariske kunstnardrivne galleriet Galleri Otto Plonk i Bergen sin kunstloppemarknad, som med overskrifta Cash & Carry lokka med: «Anerkjente kunstnere gir deg utrolige knalltilbud på kunst.»³⁸² Entrée nøya seg med: «Great works by a number of artists available!»³⁸³ Konseptet representerer ein ironisk leik med forbrukarsamfunnet og klassisk salsretorikk.

Nyare kunstnardrivne visningsstadar som Tidens Krav og VI, VII har prøvd ut meir uortodokse metodar for å vekke interessa for å kjøpa kunst, men å gå inn på deira arbeidsmåtar fell utanfor ramma for denne evalueringa. Det er likevel verdt å ta opp hansken Esperanza Rosales har kasta om kva som er skilnaden mellom det kommersielle og det ikkje-kommersielle.

381 *Rapport til Introfondet for Kurant Visningsroms prosjekt «Publikumsutvikling, lokal satsing og utvikling av finansieringsmodell»*. Usignert og udatert.

382 Øvstebo 2001, s. 36.

383 Pressemelding – <http://www.entreebergen.no/indexhibitv/070e2/index.php?/upcoming/cash-carry>.

Ho eig og driv galleriet VI, VII, og freistar å skapa ein profil som opererer i grenselandet mellom det kommersielle og den innstillinga som pregar kunstnardrivne visningsstadar. I eit intervju i *Kunstforum* reiser ho spørsmålet om grensa mellom dei to:

Når blir et visningsrom kommersielt? Er det på det tidspunktet du ønsker at det skal være det, eller når du begynner å selge kunst? [...] Å støtte en kunstner som gallerist kan komme av samme motivasjon som gjør at noen starter et kunstnerdrevet galleri. Det handler om å bevege seg mot et langsiktig mål, og at man realiserer et eller flere prosjekter.³⁸⁴

Medan Small Projects framleis har mange likskapstrekk med eit prosjektorom, så har utviklinga til Entrée meir vore i retning galleri, og 1857 låner trekk frå både kunsthallen og galleriet. Dette er ei naturleg utvikling, hevdar Berger: «Self-organized exhibition platforms often have a short life; quite naturally this is the way it works. When they get bigger they change into something else.»³⁸⁵

Enno står det att å sjå om det er slik det vil gå.

Meir profesjonelle?

Formålet med støtteordninga var å styrka og profesjonalisera dei kunstnardrivne visningsstadane.

I første kapittel var eg inne på at det er to grunnleggjande ulike syn på profesjonalitet i tilknytning til det norske kunstfeltet. Det eine vurderer profesjonalitet i forhold til resultatet, og det andre til arbeidsvilkår. Det enklaste er å vurdere vilkåra, og då er den vanlegaste tydinga av ein profesjonell aktør ein kunstnar som får løn for arbeidet sitt. Som vi har sett, var det først då dei fekk driftsstøtte at visningsstadane begynte å betala honorar og løner. Ordninga har på dette viktige området klart medverka til meir profesjonell drift. I byrjinga blei honorar ofte blanda saman med støtte til produksjon og reise- og opphaldsutgifter. Først med innføringa av arrangørstøtta i 2016 er det blitt eit krav å skilja tydeleg i rekneskapen mellom løner, honorar og produksjonsstøtte.

I dag er det Kulturrådet si haldning at fagpersonane som driv visningsstadane, bør få løn, og kunstnarane som stiller ut, bør få honorar. At dette

384 Nicolai Strøm-Olsen: «Grensesprengende gallerier», *Kunstforum* 30.08.2012 – <http://kunstforum.as/2012/08/grensesprengende-gallerier/>, lest 03.01.2016.

385 Johnny Herbert: «New Space for Entrée», *Kunstforum* 06.11.2015 – <http://kunstforum.as/2015/11/new-space-for-entree/>, lest 17.02.2016.

blir praktisert, er då eit prov på ei profesjonalisering. Framleis er graden av gratisarbeid høg på fleire av visningsstadane, men støtteordninga har heilt klart drive fram ein betre praksis når det gjeld utstillande kunstnarar.

1857 seier det slik:

Støtten har gjort det mulig å drive på et profesjonelt nivå med tanke på forutsigbarhet i planlegging, i oppfølging og produksjon knyttet til den enkelte kunstner og utstilling og honorarer til de utstillende kunstnere. Det har imidlertid ikke vært nok til å kunne betale ut fast lønn for administrasjon og kunstnerisk ledelse.³⁸⁶

Med eit lønnsbudsjett på 240 000 kroner i året er dugnadsinnsatsen i 1857 framleis stor. Deira eige overslag tilseier at arbeidsmengda svarar til omtrent to og ei halv stilling i året. I ein søknad til Kulturrådet legg dei vekt på at ytterlegare profesjonalisering handlar om å få tilsette i lønna stillingar:

Vi ønsker at profesjonaliseringen av 1857 også skal omfatte tilknytningen til visningsstedet, og at profesjonell i mange sammenhenger betyr å være ansatt. For driften 2013–2014 har vi budsjettert med to halve stillinger til administrasjon og kunstnerisk ledelse, samt en 25 % stilling som galleri-assistent. Vi søker å dekke mesteparten av de økte kostnadene gjennom en økning i driftstøtten fra Norsk kulturråd, resten regner vi med å kunne tjene inn gjennom andre tilskuddsordninger, økt utleie av lokalene og betalte oppdrag utenfor 1857.³⁸⁷

Særleg galleriassistentar er ein stillingskategori som fleire av stadane får behov for når opningstidene blir utvida og ambisjonane veks i retning av kunsthall eller galleri.

Også Kurant har som mål å få ned mengda frivillig gratisarbeid, og ser dette som ein del av det å verka som profesjonell arbeidsgjevar:

Kurant har blitt arbeidsgiver og alle som jobber for Kurant får utbetalt pengene som lønn i stedet for honorar til selvstendig næringsdrivende slik som tidligere. Det ser vi på som enda et viktig steg mot profesjonalisering og en mer bærekraftig organisering av visningsrommet. Et langsiktig mål er å skaffe en finansiering som gjør at vi kan betale for alle timene med

386 Frå 1857 sin søknad om fleirårig arrangementstøtte 2015. Kulturrådet sitt arkiv.

387 Ibid.

arbeid som legges ned, og at det i hvert fall blir en mindre grad av frivillig arbeid blant de ansatte.³⁸⁸

Ei endring frå å vera venner og kollegaer som gjer noko saman, til å ha tilsette med kontraktar, arbeidstider og rettar er eit stort sprang. Arbeidsfellesskap som byggjer på vennskap, er noko anna enn å ha arbeidsgivaransvar overfor kvarandre. Om ei slik profesjonalisering vil påverka miljøet ved dei aktuelle visningsstadane på sikt, er det enno for tidleg å seia noko om.

Framleis er Kurant kunstnardrive, men ikkje lenger berre kunstnarstyrt. For å styrka organisasjonen har dei fått eit eige styre med fleire ikkje-kunstnarar:

Kurant som arbeidsplass for kunstnere er styrket ved at vi har fått en bedre organisasjon i bunn, som danner grunnlaget for alle prosjekter vi gjør. Det å få på plass et styre med bred kompetanse bidrar mye til dette.³⁸⁹

Driftsstøtteordninga har ført til eit fokus på administrative rutinar og rekneskap. Tre av verksemdene har endra organisasjonsform som følgje av dette. Kurant, Entrée og 1857 har alle skifta frå delt ansvar-selskap til foreining. Dette er i tråd med anbefalingane i handboka UKS har utarbeidd. Foreiningsmodellen blir tilrådd som «passende for de aller fleste som ønsker å starte et ikke-kommersielt visningssted eller -prosjekt».³⁹⁰

Det er likevel ei utbreidd haldning i det kunstnarstyrte feltet at det å bli ryddigare i økonomisk-administrative forhold kan gå ut over arbeidet med det kunstnarlege innhaldet. Ei tildeling kan i verste fall bety meir byråkrati og mindre kunst, hevda såleis dei to bergensbaserte kunstnardrivne initiativa Ytter og Knipsu i bladet *Billedkunst* i 2013, og problemet knyter dei til omgrepet *profesjonalisering*:

Problemet med profesjonaliseringsbegrepet er at det henger sammen med økonomi- og næringslivstenkning og blir brukt til å forsterke ideen om at kunst skal være en næring. Når man søker og tar imot støtten fra Kulturrådet, går man også med på å søke om mer penger fra andre steder. Administrativt får man mer arbeid bare på grunn av mengden med penger man får inn.³⁹¹

388 Rapport til Introfondet for Kurant Visningsroms prosjekt «Publikumsutvikling, lokal satsing og utvikling av finansieringsmodell». Usignert og udatert.

389 Sluttrapport Kultur næringsstiftelsen SNN, signert Kristin Tårnes 02.09.2015.

390 UKS 2014, s. 10.

391 Ytter/Knipsu: «Handlingsrom eller rapporteringsrom?», *Billedkunst* 18.03.2013 (nr. 2 2013) – <http://www.billedkunstmag.no/node/2596>, lest 28.11.2015.

Ikkje berre inneber økonomisk støtte meir arbeid, den har også andre negative utslag for drifta, meiner Ytter og Knipsu:

Det skjer noe med timingen. Tidsperspektivet går fra å være umiddelbart til å måtte planlegges ett år frem i tid. For hvert år som går, blir prosjektene bedre og bedre produsert. I begynnelsen lå det mer spenning i å kuratere og lage prosjekter, vi var fornøyde med å få reise rundt, møte kunstnere og ha det gøy. Ta ting på sparket. Profesjonalisering skaper en forventning om lønn, etter hvert er det ikke lenger nok å få være en uke i Stockholm. Det ligger en motsetning i å skulle profesjonaliseres på frivillig basis.³⁹²

Og dei konkluderte: «Det er fristende å la være å bli mer profesjonell på grunn av dette. Å bli mer uprofesjonell.»³⁹³ At driftsstøtteordninga har «tvinga» fram ei meir ansvarleg haldning på ei rekkje område, er tydeleg i gjennomgangen av dei fem visningsstadane. Fordi ein forvaltar andre midlar enn sine egne, og har forplikta seg overfor andre enn seg sjølv, lyt ein opptre meir ansvarsfullt. Dette er også teikn på at det har skjedd ei profesjonalisering.

Å vurdere profesjonalitet i forhold til resultatet er straks ei vanskelegare oppgåve. Dei fem visningsstadane er svært ulike, og har ulike mål og ambisjonar. Å opna for arbeida til nyutdanna kunstnarar inneber gjerne ujamt kunstnarleg nivå. Men det kan kompensera av andre kvalitetar, som Høgberg er inne på i rapporten om kunstscena i Oslo i *Frieze* i 2013:

These independently run initiatives offer the varying quality that comes with presenting the work of emerging artists. But they also feel like important sites of formative artistic experimentation and informal communities. Compared to so many other cities where serious, independent curatorial undertakings remain underfunded, it can be perplexing to learn that Dortmund Bodega, a gritty space with an uneven, at times nonchalant programme, received one million NOK in public funding over a three-year period. Other aforementioned spaces make do with much less. MELK, a gallery that is run and funded by two artists, is – alongside the magazine *Objektiv* – staking out a territory with an interest in redefining what camera-based work can be, showing both promising young local artists and more established international names. In the same neighbourhood of Grønland, the galleries VI, VII and 1857 are in a league of their own.³⁹⁴

392 Ibid.

393 Ibid.

394 Milena Hoegberg: «Oslo City Report», *Frieze* 13.04.2013 – <https://frieze.com/article/oslo-city-report>, lest 19.11.2015.

Ho plasserer Dortmund Bodega og 1857 i kvar sin liga, og det vil ikkje vera feil å seia at dette gjeld også med omsyn til profesjonalitet både administrativt og kunstnarleg. Men igjen kan ein spørja om dette er ei fruktbar samanlikning når intensjonane deira er så ulike?

Kunstnardrivne initiativ har ofte ei sjølvforståing om at dei er ikkje-institusjonelle. Men profesjonaliseringa har opna for ein prosess mot ei forvandling mot ein institusjonell struktur. Dette burde vera uproblematisk i Noreg, der den statlege støtta sikrar ei programmering styrt av ikkje-kommersiell tenking. Det burde difor ikkje vera noka motsetning mellom institusjon og ikkje-institusjon. I alle fall har driftsstøtta medverka til å skapa ein ny type kunstnardrivne galleri, som plasserer seg midt mellom dei meir etablerte institusjonane og resten av kunstnardrivne galleri når det gjeld økonomi og drift.

Alle visningsstadane som fekk støtte, framhevar at støtta har vore utelukkande av positiv verdi. Den har medført at dei har kunna satsa profesjonelt. Utviklinga i profesjonalitet er tydelegast når det gjeld 1857 og Entrée. Grunnen er at desse institusjonane blir framleis drive av dei same personane som starta verksemda. Dei har difor opparbeidd solid erfaring både administrativt og kunstnarleg, og er også blitt profesjonaliserte på den måten at dei kjenner lokala sine og veit kva som er mogeleg å få til der.

Publikum og formidling

Small Projects, Kurant og Dortmund Bodega har hatt ein sentral funksjon som sosial møtestad. Mat, drikke, musikk og sosialt samvær er ein sjølvsgatt del av det å samlast rundt kunst. «Selvorganiseringen finner sin kontekst først og fremst som intervensjoner, samarbeid eller ved å utvikle nye offentlighetsmodeller, der kunstrommet defineres som et utvidet sosialt rom», hevdar bildekunstnaren og skribenten Eivind Slettebø. ³⁹⁵ Dette står i motsetning til den typen offentlegheit som dei etablerte kunstinstitusjonane baser seg på:

Både kunstinstitusjoner og det private kunstmarkedet baserer seg på et offentlighetsparadigme der man «informerer», «tilbyr» eller er «vertskap» for et publikum som i utgangspunktet forventes å være ensartet (eventuelt generasjonsdelt), passivt og konsumerende. ³⁹⁶

I tillegg til dei mange aktivitetane av sosial karakter gjer Slettebø rett i å trekkja fram samarbeid som ein sentral verdi. Det utbreidde samarbeidet, som særleg utmerkar seg i Tromsø, mellom visningsstadane og andre kunstdisipli-

³⁹⁵ Slettebø 2008, s. 51.

³⁹⁶ Ibid.

nar og -miljø er eit karakteristisk trekk ved kunstnardrivne institusjonar. Slik byggjer dei bruer mellom ulike kunstgreiner og mellom ulike publikumsgrupper. Det er gjennom å driva på andre måtar enn etablerte institusjonar at desse verksemdene fyller ein viktig funksjon. Deira verdi bør såleis ikkje vurderast på grunnlag av besøkstal og statistikk åleine. I staden er dei eit supplement til dei store og etablerte institusjonane, og dannar dei spesialiserte nisjane og alternative miljøa som drar mange av oss til storbyar som Berlin og London. Når italienske *Vogue* fann det interessant å trekkja fram Dortmund Bodega i ein rapport frå Oslo, er det fordi denne typen institusjonar er relevante for utviklinga også på andre felt som design, mote, litteratur og musikk.

Kven når dei så? Kva slags offentlegheiter vender samtidskunsten seg til? Systematiske undersøkingar av publikummet si samansetjing er ikkje blitt gjort, men variasjonane i visningsstadane sitt publikum indikerer at det er ein myte at samtidskunsten er eksklusiv og berre når ein liten elite. Den når svært ulike grupper, for gjennom ulik profil og stil appellerer visningsstadane til ulike miljø. Dortmund Bodega bygde bru mellom kunst- og graffitimiljøet, medan Small Projects samlar personar frå både academia og urfolk. Entrée har nådd mange tilfeldig forbipasserande gjennom sin aktive bruk av vindaugsfasaden. Kurant sine konsertar og filmar trekkjer andre til enn dei som utelukkande interesserer seg for bildekunst.

Den visningsstaden som mest systematisk har arbeidd med publikumsutvikling som eit prosjekt, er Kurant. I oppsummeringa etter prosjektslutt slo dei fast: «Det er for eksempel vanskelig å jobbe med å få et større publikum før man har en velfungerende organisasjon i bunn.»³⁹⁷ Å utvikla organisasjonen har difor for dei blitt ein del av det å profesjonalisera verksemda og samstundes nå nye grupper. Med utstillinga på Olavsvern lukkast dei til fulle med å nå eit nytt og større publikum, og prosjektet vekte nasjonal merksemd. Førebuingane var omfattande og krevjande, og viser både eit imponerende pågangsmot og stor gjennomføringsevne frå Kurant si side. Samstundes er dette eit prosjekt som nærmar seg den eventkulturen og det spektakulære som musea i stigande grad har blitt avhengige av for å tiltrekka seg både sponsorar og publikum. Er dette vegen å gå også for ein kunstnarstyrt visningsstad i utviklinga mot å bli ein meir publikumsvennleg institusjon? Må utvikling alltid innebera kvantitativ vekst?

1857 og Entrée sine strategiar er knytt til ei svært medviten profilering: profesjonell grafisk design på alt materiale, pressemelding til kvar utstilling, og ei fylldig og oppdatert heimeside. Entrée har også gitt ut to publikasjonar som dokumenterer galleriet sine aktivitetar i tekst og foto. Heimesida til

397 Rapport til Introfondet for Kurant Visningsroms prosjekt «Publikumsutvikling, lokal satsing og utvikling av finansieringsmodell». Usignert og udatert.

Small Projects inneheld også full oversikt over aktivitetane så langt, medan Kurant har kommunisert både via heimeside, Facebook og fotodokumentasjon på Flickr. I 2015 fekk Kurant ny visuell profil og heimeside. Dortmund Bodega brukte også sosiale medium for å annonsera sine arrangement.

«Å utvikle og utforske nye måtar å forholde seg til publikum på er et sentralt kriterium ved tildeling av midler fra støtteordningen», heitte det i kriteria for tildeling. I dag vil truleg dei færreste tenkja på internett som noko nytt, men samanlikna med situasjonen for dei kunstnardrivne galleria på 1990-talet så er utviklinga innanfor informasjonsteknologien ein av dei store skilnadene. Som 1857 legg vekt på, har dei fleire besøkande på nettet enn reint fysisk, og difor prioriterer dei nettsidene høgt. Det var også via nettet dei først oppnådde internasjonal merksemd.

Elles kan det stillast spørsmål ved i kor stor grad visningsstadane har utforska nye måtar å forholde seg til publikum på. Kunstnarsamtalar- og presentasjonar har blitt arrangerte. Ikkje minst Small Projects har hatt mange slike på programmet. Men eigne tiltak retta mot publikum er ikkje styrken til denne typen visningsstadar. Med drift basert på deltidsarbeidande kunstnarar seier det seg mest sjølv. Dei har korkje formidlings- eller kommunikasjonsavdelingar. Utforskinga deira ligg først og fremst i produksjonen av utstillingar og kva ei utstilling kan vera. Og i så måte har publikum blitt utfordra gjennom invitasjonar til filmvisingar i sovekapslar og fyrtårn, til byvandringar og måltid, og ikkje minst gjennom høvet til å sjå kunst på ukonvensjonelle tidspunkt. Dette bidrar også til utviklinga av nye måtar å forholde seg til publikum på. Som ei eineståande hending med stor medieappell lyt Kurant sin utstillingsinvitasjon til politimannen Karlsson nemnast. Det var ein intelligent reaksjon på eit fordomsfullt medieoppslag, og vekte stort engasjement.

Kulturrådet si rolle

Fagutvalet som tildelte driftsstøtte til dei fem visningsstadane, valte nett desse fordi dei representerte ei viss breidde og fordi dei hadde eit lokale. I dei i alt fem åra som prøveordninga eksisterte før den blei erstatta av ei arrangørstøtteordning, var det ingen nye institusjonar som kom med i ordninga. Det finst andre som har tatt i bruk meir uortodokse og radikale strategiar enn desse fem, eg tenkjer særleg på Tidens Krav i Oslo. Det finst nokre som driv meir nomadisk og diskursivt, til dømes Volt i Bergen, eller som har evna å fornya det mediespesifikke galleriet, som til dømes Melk i Oslo. Desse eksempla berre for å seia at det i same perioden som desse fem visningsstadane har vore i drift, så har det også vore mange andre interessante institusjonar som har medverka til å utvida forståinga av kva ein kunstnardriven visningsstad kan vera.

Allereie i handsaminga av søknadene i 2010 slo Kulturrådet fast at mange av søknadene var svakt utvikla «hva angår økonomi/budsjett og forståelsen av budsjettstyring».³⁹⁸ Dette stadfestar fleire av verksemdene. Å driva galleri inneber mykje arbeid med søknader, rapportar og rekneskap, framhevar Entrée, medan Kurant nemner «orden i regnskap og oversikt over økonomi» som dei største utfordringane.³⁹⁹ Dette skapte mange vanskar dei første åra. Nye midlar kunne ikkje utbetalast før det var sendt inn rekneskap og rapportar for det ein tidlegare hadde mottatt. Fleksibiliteten og hjelpa fagadministrasjonen har ytt i desse prosessane, viser stor forståing for særarten til institusjonane og dei involverte sin situasjon. Men samstundes lyt det seiest at Kulturrådet hadde undervurdert behovet støtteordninga innebar for oppfølging og rettleiing. Problemet for Kulturrådet var at dei administrative ressursane strakk ikkje til i starten. Dei var vante til prosjektstøtte og -tenking. At driftsstøtte ville krevja ei heilt anna oppfølging, var dei ikkje førebudde på. Det gjekk difor for lang tid før verksemdene fekk svar på spørsmål dei hadde, eller dei måtte purre på både svar og utbetaling av midlar dei hadde krav på. Kulturrådet gir såleis visningsstadane rett i deira kritikk om at det var «mykje surr med støtta».⁴⁰⁰ Ikkje slik at Kulturrådet meiner det er deira oppgåve å driva rekneskapskurs, men «vi kunne hatt mer tid, vært tilstede, gitt råd».⁴⁰¹

Til liks med verksemdene har Kulturrådet lært undervegs. Dei oppdaga at å gi driftsstøtte skapar eit behov for å møtast og ha ein dialog gåande. Dei var difor raskt ute med å melda at det ville bli arrangert kontaktmøte for dei kunstnardrivne tiltaka som var med i prøveordninga. Planen var fleire møte, men det blei med eitt. Det blei halde i Tromsø 24. februar 2011. I tillegg til dei fem visningsstadane og representantar frå fagadministrasjonen i Kulturrådet deltok også tre av initiativtakarane til ordninga frå UKS. Det at UKS var med, viser kor sterkt denne ordninga blei oppfatta som eit felles prosjekt for UKS og Kulturrådet. Men noko av problemet i forvaltinga av ordninga kan kanskje også tilskrивast arbeidsdelinga mellom dei.

UKS skulle ha ansvaret for å følgje opp arbeidet med korleis driva ein visningsstad. Dette resulterte i det tidlegare nemnde heftet *Håndbok for kunstnerdrevne visningsprosjekter*. Det får mykje ros, men kom først i 2014. På samlinga i Tromsø blei det difor mykje Kulturrådet som førte ordet, og det blei «mykje teknisk prat om rekneskap».⁴⁰²

398 Norsk kulturråd. Saknr. 10/00158. Faglig utvalg for billedkunst og kunsthåndverk. Tilrådingar fra møte 01.–3.09.2010.

399 Frå Kurant sin søknad om forlenging av driftsstøtte og støtte til program 2013. Kulturrådet sitt arkiv.

400 Kalle Øen, intervju 02.03.2016.

401 Birgit Bærøe, intervju 02.12.2015.

402 Kalle Øen, intervju 02.03.2016.

Det som slo Kulturrådet på møtet i Tromsø, var «kor fantastisk ulike visningsstadane var på alle måtar».⁴⁰³ Den fellesskapen som dei alle kanskje kvar for seg hadde håpa på, var det difor ikkje sikkert at det var grunnlag for i praksis. Nokre av visningsstadane undrar seg likevel over at det ikkje blei fleire samlingar. Dei blei til dømes lova rekneskapskurs i Bergen, som aldri blei noko av. Visningsstadane framhevar samstundes at kontakten til sakshandsamarane i Kulturrådet har vore god og prega av tillit. Dei kunstnardrivne verksemdene opplever at dei har blitt tatt på alvor av Kulturrådet, og dei framhevar den offentlege støtta som noko unikt ved norsk kulturpolitikk. Som Djønne i Dortmund Bodega seier det, er det norske kunstsyste­met «et temmelig velfungerende maskineri».⁴⁰⁴

Tilskota har ikkje vore store nok til å dekkja drifta. Eller det kan vendast til at aktivitetsnivå og opningstider lyt stadig tilpassast til at andre jobbar eller eiga kunstnargjerning også skal pleiast. Dugnad og eldsjeler pregar framleis mykje av drifta. Fleire av visningsstadane hadde i utgangspunktet svært tett kontakt til kunstskular og blei drivne av personar med studielån eller etableringsstipend. Hadde dei ikkje hatt ei slik finansiering, hadde dei aldri kunna lagt ned så mykje tid og krefter i å etablera ein visningsstad. I Kulturrådet sine retningslinjer heiter det at studentar eller skuleprosjekt ikkje har rett til støtte. På dette området har det vist seg vanskeleg å vera konsekvent, og det er grunn til å sjå nærare på praksis. Er det ikkje prosjektet sin karakter og kunstnarlege innhald som bør vega tyngst?

Fleire av dei som har drive kunstnardrivne visningsstadar, kjem til eit punkt der dei føler at dei enten må ekspandera eller bli mobile. Som Maja Økland, ei av kvinnene bak Knipsu i Bergen, seier det i eit intervju med *Kunstforum*:

Mer erfaring førte etter hvert til mer profesjonalisering, som videre ledet til mer kostbare prosjekter. Et viktig poeng er at driftsstøtten tar lang tid å få på plass. Dagens ordning er bra med tanke på forutsigbarhet, men det tar fire måneder å få behandlet en søknad, og det motarbeider den umiddelbarheten som jo nettopp er noe av det fine med kunstnerstyrte rom.⁴⁰⁵

Alternative miljø er av stor verdi for kulturell utvikling. Ikkje minst fordi dei innbyrdes er så ulike:

De kunstnerstyrte rommene kan ved første øyekast se ganske like ut, men det som preger scenen i dag er det stikk motsatte: et enormt mangfold og

403 Ibid.

404 *Norsk Kunstårbok 2012*, s. 56.

405 Brønnstad 2015, s. 24.

en drøss ulike subjektive tilnærminger til det å drive et galleri. Det finnes ikke lenger ett enkelt svar på om de kunstnerstyrte stedene representerer et alternativ eller et motsvar, om de er non-profit, uavhengig eller ikke. Samtidig bruker sjelden kunstnerne som driver disse stedene mye tid på sponsormøter og strategiseminarer, noe som gir dem større rom til å skape brennaktuelle utstillinger i nær kontakt med sine kunstnerkollegaer.⁴⁰⁶

Feltet ønskjer seg støtteordningar som inneber kort ventetid før ein får svar, og som er tilpassa karakteren og tempoet til mange av dei kunstnarinitierte prosjekta. Eit langsiktig perspektiv er det meir delte meiningar om, men her framhevar UKS verdien av at i alle fall støtteordninga er langsiktig:

Det ligger nærmest innbakt i det kunstnerdrevne feltets natur at store deler av prosjektene er intense og brenner seg selv ut i løpet av noen år. Støtteordningen i seg selv bør allikevel være langsiktig og stabil for at den skal være i stand til å støtte det som skjer når det skjer. UKS mener det er viktig at støtteordningen gir stabilitet til de enkelte visningsprosjektene, men mest av alt at den gir langsiktighet for det kunstnerdrevne feltet i sin helhet.⁴⁰⁷

På grunn av stort arbeidspress og mangel på administrative ressursar lét det seg ikkje gjera å setja i gang evaluering av prøveordninga ved utgangen av prøveperioden, slik planen opphavleg var. Det blei difor naudsynt å forlenga ordninga ut 2014. Det innebar at dei fem fekk høve til å søkja om vidareføring av tilskotet. Som første gongen kunne dei søkja om støtte til driftsutgifter som løn og honorar, lokale (leige, internett, straum), utstillingsvederlag eller kunstnarhonorar, og i tillegg blei det opna for at dei også kunne søkja om midlar til programmering. I den opphavlege utlysinga var programmering ikkje inkludert i ordninga, og visningsstadane måtte søkja separat om dette innanfor den vanlege prosjektstøtta, og då for eit halvt eller heilt år om gongen. At Kulturrådet sjølv innsåg at dette var ei uheldig oppdeling, og gjekk bort frå å skilja program og drift, blei verdsatt.

Eit velfungerande maskineri

Støtteordninga representerte ei ny tenking innanfor det visuelle feltet. Fram til 2010 hadde det ikkje vore vanleg med driftsstøtte, alt var knytt til individuelle stipend eller ulike former for prosjektstøtte. Ordninga blei innført på eit tidspunkt då det var tydeleg at det var nokre endringar på gang i kunst-

406 Solbakken 2015, s. 25.

407 UKS 2014, s. 4.

feltet som kravde ein ny kulturpolitikk. Det auka talet på nyutdanna kunstnarar på 2000-talet har vist seg å vera ein samfunnsmessig ressurs. Dei har tilført byane både kunstnarleg alvor og liv og røre. Stor virketrong para med ei orientering mot sjølvorganiserte prosjekt har resultert i mange og ulike tiltak. Dei kunstnardrivne verksemdene og sjølvorganiserte prosjekta har blitt så mange at dei utgjer ein vesentleg del av samtidskunsten som ikkje er til å oversjå. Visningsstadane har lagt grunnen for ei utviding av kunstnarrollen til også å omfatta praksisformer som det å driva ein visningsstad, kuratering og samarbeidsprosjekt. Dei endra arbeidsvilkåra dette gir, er spegla i driftsstøtteordninga.

Alle som har kommentert vitaliteten i den norske samtidskunstscena, har lagt vekt på støtteordninga si betydning. I 2015 blei driftsstøtta erstatta av ei arrangørstøtteordning, der det ikkje blir skilt mellom drift og programmering. Dette representerer ei forbetring og vidareutvikling av ordninga som alle er nøgde med. Det inneber færre søknadsskrivingar og meir oversiktlege og føreseielege vilkår. Eit langsiktig perspektiv som gjer det mogeleg å planlegga og driva ansvarleg, er framleis ein hovudgrunn for å gi fleirårig drifts-/arrangørstøtte. Og sjølv sagt byggjer heile ordninga på ei erkjenning av at det å ha eit mangfald av ulike og ikkje-kommersielle visningsstadar er av samfunnsmessig og kunstnarleg verdi.

På eit overordna plan er kanskje den viktigaste verknaden av dei kunstnardrivne visningsstadane at dei skapar uorden. I prinsippet er dei i ein risikovillig posisjon, for dei har lite å tapa. Ikkje har dei som mål å vara evig, ikkje skal dei tena pengar eller tekkjast nokon (andre enn eventuelt sitt eige miljø og rådande trendar). Dei kan difor eksperimentera og ta sjansar og utfordra konvensjonar. Ikkje minst kan dei forstyrre og destabilisera dei hierarkia som kultureliten opererer med, eller reglane som somme sosiologar hevdar gjeld for kunstfeltet. Det har vi sett at visningsstadane gjer, både i val av lokale, gjennom programmeringa si og verdiane dei byggjer på samt gjennom si kollektive driftsform med fleksible arbeidsområde.

At den statlege støtta til kunst aktivt byggjer opp under denne typen praksis, er ganske eineståande i internasjonal samanheng. Historia til driftsstøtteordninga illustrerer dette. Samarbeidet mellom UKS, Kulturrådet og Kulturdepartementet som resulterte i opprettinga av ordninga, er ein viktig brikke i denne historia. Det viser institusjonar som er tilgjengelege for kvarandre, og det er ein viktig faktor for å få til noko nytt. Tilliten mellom dei som forvaltar ordninga og dei som har mottatt støtte, utgjer ein annan viktig faktor for at ordninga har fått ein så positiv verknad. Det norske kunstsyste- met er kort og godt eit velfungerande maskineri.

Samandrag

Ein hurtig vekst i talet på kunstnardrivne galleri var bakgrunnen for at Kulturrådet i statsbudsjettet for 2010 fekk øyremerka midlar til oppretting av ei prøveordning med driftsstøtte over tre år til kunstnardrivne visningsstadar i etableringsfasen. Seinare blei prøveordninga utvida med to nye år, 2013–2014. Fem visningsstadar kom med i ordninga, to i Tromsø, eitt i Bergen og to i Oslo, og dei fekk frå 200 000 til 400 000 kroner i årleg driftsstøtte. Midlane dekkja lokale (husleige, internett, straum), løner og vederlag, samt utgifter til tilrettelegging av rom, men ikkje programmering. Fleirårig driftsstøtte frå Kulturrådet var i 2010 noko heilt nytt på det visuelle kunstfeltet. Det uttalte formålet var å styrka og profesjonalisera visningsstadane gjennom å gjera det lettare å planlegga og utvikla verksemdene.

I denne evalueringa har eg undersøkt på kva måtar ordninga har fungert som produktivt rammevilkår for verksemdene. Eg har undersøkt visningsstadane sin kunstfaglege profil, posisjonen dei har i norsk kunstliv, og kva relasjonar dei har til andre kunstinstitusjonar, kritikarar, kuratorar og kunstnarar. Eit mål med evalueringa har også vore å få auka kunnskap om kva erfaringar visningsstadane sjølve har hatt med støtteordninga. For å kunna svara på desse spørsmåla har det vore naudsynt med ein grundig presentasjon av både organisatoriske og kunstnarlege sider ved visningsstadane.

Eg har lånt frå både sosiologi, etnografi og kunsthistorie når det gjeld metodiske tilnærmingar. Evalueringa baserer seg også på ulike typar empirisk materiale:

- 1 Søknader, rapportar og tilsegnsbrev i Kulturrådet sitt arkiv, samt kunstfagleg litteratur, heimesider, kunstkritikkar og andre medietekstar.
- 2 Kunstverk og utstillingar.
- 3 Kvalitative intervju med relevante informantar med tilknytning til visningsstadane, samt tilsette i fagadministrasjonen i Kulturrådet som har forvalta ordninga.

Kva som karakteriserer kunstnardrivne eller sjølvorganiserte tiltak, står sentralt i evalueringa. Ei spenning lar seg identifisera mellom eit ønske om å vera uavhengig og fri samstundes som det med driftsstøtta har skjedd ei

profesjonalisering som inneber ei rørsle mot det institusjonelle og føreseielege. Denne motsetninga kan dei fleste kunstnardrivne galleria kjenna seg att i. Samstundes gir alle involverte klårt uttrykk for at det å driva ein visningsstad basert på idealisme og dugnad kan berre gå for ei kort tid. Den tydelegaste effekten av driftsstøtta er at den har ført til at utstillande kunstnarar får honorar, og at dei som driv staden, får løn (men ingen av visningsstadane har tilsette i fulle stillingar). Kulturrådet sine krav til rapportering og budsjettstyring har også vore med på å utvikla tiltaka i profesjonell lei. Mi overordna vurdering er difor at støtta har fungert etter formålet. Ein veikskap med ordninga slik visningsstadane opplevde det, var at driftsstøtta ikkje omfatta midlar til programmering. Dette medførte meirarbeid ved at det måtte søkjast separat om prosjektmidlar til utstillingar og andre aktivitetar.

Dei kunstnardrivne visningsstadane skil seg frå større, offentleg støtta kunstinstitusjonar og kommersielle galleri både i val av lokale og lokalitet, i namn og ofte også i prioriteringar av kunstnarar. I norsk samanheng har dei fungert som årestadar for visning og produksjon av ny kunst og som arena for debututstillingar. I tillegg utgjer dei ein testgrunn for utprøving av nye utstillingsformat, og dei har vore svært viktige for framveksten av frilanskuratorar og kunstnarkuratorar. Dei er internasjonalt orienterte og gode nettverksbyggjarar. Visningsstadane fungerer ofte som sosiale møtestadar med matservering og bar, eller dei har ein tverrfagleg profil som stadar for musikk og film i tillegg til visning av bildekunst. Dette gjer at dei fyller fleire og andre behov enn meir tradisjonelle museum og galleri. Likevel er det viktig å framheva at utover desse fellestrekk utgjer ikkje dei kunstnardrivne visningsstadane eit einskapleg felt. Dei har ulik kunstnarleg profil, ulike ambisjonar og er ulikt organiserte.

I Noreg har dei kunstnardrivne galleria fått stadig større definisjonsmakt på 2000-talet. Driftsstøtta har vore med på å gi dei legitimitet, og ordninga har vekt internasjonal merksemd. Det etablerte kunstlivet har vore raske til å anerkjenna dei kunstnardrivne visningsstadane. Meir enn eit alternativ eller ein opposisjon står dei undersøkte visningsstadane såleis fram som eit supplement til det etablerte. I tillegg viser evalueringa at deira eksistens har hatt positive ringverknader for utviklinga av byane dei finst i.

Litteratur

Her har eg tatt med bøker og artiklar som eg enten har sitert frå eller støtta meg til i arbeidet med denne rapporten. I tillegg har eg sitert frå interne dokument i Kulturrådet og frå aviser og nettsider. Dei bibliografiske opplysningane om desse kjeldene går fram av hovudteksten eller fotnotane.

- Amirsadeghi, Hossein (red.) (2015). *Nordic Contemporary. Art from Denmark, Finland, Iceland, Norway, Sweden*. London: Thames and Hudson.
- Aslaksen, Ellen (2004). *Ung og lovende. Unge kunstnere – erfaringer og arbeidsvilkår*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Bradley, Will og Mikka Hannula, Cristina Ricupero og Superflex (red.) (2006). *Self-Organisation / Counter-Economic Strategies*. Berlin: Sternberg Presss.
- Berkaak, Odd Are og Even Ruud (1992). *Den påbegynte virkelighet. Studier i samtidskultur*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bourriaud, Nicolas (2007). *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax.
- Brun, Hans-Jakob mfl. (1969). *Kunst – for mennesket eller museet?* Oslo: Gyldendal.
- Brønnstad, Petter (2015). Ekspandere eller dø. *Kunstforum* nr. 4 2015, s. 22–25.
- Ciric, Biljana, Sally Lai og Alex Hodby (red.) (2012). *Institution for the Future*. Manchester: Centre for Chinese Contemporary Art.
- Danbolt, Gunnar (2014). *Frå modernisme til det kontemporære. Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*. Oslo: Samlaget.
- Detterer, Gabriele og Maurizio Nannucci (red.) (2013). *Artist-Run Spaces: Non Profit Collective Organizations in the 1960s & 1970s*. Zürich: JRP/Ringier.
- Ehn, Billy og Orvar Löfgren (2001). *Kulturanalyser*. Malmö: Gleerups.
- Eliassen, Knut Ove og Øyvind Prytz (red.) (2016). *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*. Oslo: Kulturrådet/Fagbokforlaget.
- Elmes, Linus og Johan Hjerpe (red.) (2013). *No Gods, No Parents*. Oslo: UKS.
- Entrée 2009–11. Retrospective catalogue* (2012). Bergen.
- Entrée Retrospective '12 '13 '14* (2015). Bergen.
- Gjessing, Mona (2016). Boken som kunstner. *Prosa* nr. 2 2016, s. 37–41.
- Greenberg, Reesa, Bruce W. Ferguson og Sandy Nairne (red.) (2005). *Thinking about Exhibitions*, London: Routledge.

- Grøgaard, Stian (2001). *Det vage objektet. 12 samtaler om kunst*. Oslo: Pax.
- Hansen, Hanna H. (2007). *Fortellinger om samisk samtidskunst*. Karasjok: Davvi Girji.
- Hebert, Stine og Anne Szefer Karlsen (red.) (2013). *Self-Organised*. Bergen: Hordaland Art Centre.
- In Dependence. Collaborations and Artist's Initiatives* (2013). Oslo: Torpedo Press.
- Joo, Eungie, Keith Haring og Ethan Swan (red.) (2012). *The Art Spaces Directory*. New York: New Museum og ArtAsiaPacific magazine.
- Kagge, Erling (2015). *Kunsten å samle kunst*. Oslo: Kagge Forlag.
- Khonsary, Jeff og Kristina Lee Podesva (red.) (2012). *Institutions by Artists: Volume One*. Vancouver: Fillip.
- Kunstens autonomi og kunstens økonomi* (2015). Rapport frå utval leia av Vigdis Moe Skarstein. Oslo: Kulturdepartementet.
- Kunstforum* nr. 4, 2015. Tema: Det kunstnerstyrte universet.
- Löfgren, Mikael (2014). *Inga undantag. Värdeskapandet i små och medelstora samtidskonsthallar*. Rapport på oppdrag for Klistar 2014: <https://riksutställningar.se/content/inga-undantag-%E2%80%93-rapport-om-samtidskonsthallarnas-nyckelroll>.
- Moszynska, Anna (2013). *Sculpture Now*. London: Thames & Hudson.
- Nergaard, Kjetil, Erlend Hammer og Marie Nerland (red.) (2010). *Norsk kunstårbok 2010*. Oslo: Pax Forlag.
- Nergaard, Kjetil, Erlend Hammer og Marie Nerland (red.) (2011). *Norsk kunstårbok 2011*. Oslo: Pax Forlag.
- Nergaard, Kjetil og Marie Nerland (red.) (2012). *Norsk kunstårbok 2012*. Oslo: Pax Forlag.
- Nergaard, Kjetil, Marie Nerland og Arve Rød (red.) (2013). *Norsk kunstårbok 2013*. Oslo: Pax Forlag.
- Nergaard, Kjetil og Arve Rød (red.) (2014). *Norsk kunstårbok 2014*. Oslo: Pax Forlag.
- Nergaard, Kjetil og Arve Rød (red.) (2015). *Norsk kunstårbok 2015*. Oslo: Pax Forlag.
- Nochlin, Linda (2002). *Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere?* Oslo: Pax.
- O'Doherty, Brian (2002). *I den hvide kube*. København: Rævens Sorte Bibliotek.
- O'Neill, Paul (red.) (2007). *Curating Subjects*. London: Open Editions.
- Pollock, Griselda (1999). *Differencing the Canon: Feminism and the Writing of Art's Histories*. London: Routledge.
- Rees, Alan Leonard og Frances Borzello (red.) (1986). *The New Art History*. London: Camden Press.
- Reilly, Maura (red.) (2015a). *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*. London: Thames & Hudson.

- Reilly, Maura (2015b). «Linda Nochlin on Feminism Then and Now», *ArtNews* juni 2015, s. 71.
- Salomon, Nanette. *The Art Historical Canon: Sins of Omission* (1991). I: Donald Preziosi (red.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 1998, s. 344–355.
- Simonsen, Mie Berg (2010). *Profesjonalisering av kor. Evaluering av en forsøksordning*. Oslo: Norsk kulturråd / Fagbokforlaget.
- Slettemeås, Eivind (2008). *Kunst og prekaritet*. Oslo: Torpedo Press.
- Smith, Terry (2012). *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International.
- Solbakken, Kjersti (2015). Run artist, run! *Kunstforum* nr. 3 2015, s. 24–27.
- Solhjell, Dag (1995). *Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Solhjell, Dag (2001). *Formidler og formidlet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Solhjell, Dag og Jon Øien (2012). *Det norske kunstfeltet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Steinsvåg, Gjertrud (red.) (2012). *Never mind the Benefit*. Oslo: Feil forlag.
- UKS (2014). *Håndbok for kunstnerdrevne visningsprosjekter*. <http://www.uks.no/#members-resources/handbok-for-kunstnerdrevne-visningsprosjekter>.
- Ulekleiv, Line (2011): *Skogen ser tilbake*. I: Gunvor Nervold Antonsen (red.), *Selvportrett uten briller*. Oslo: Norske Kunstforeninger.
- Ustvedt, Øystein (2011). *Ny norsk kunst etter 1990*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Wood, Brian Kuan (red.) (2011). *Selected Maria Lind Writing*. Berlin: Sternberg Press.
- Øvstebø, Solveig (2001). *Galleri Otto Plonk og den nye kunstscena i Noreg – ein 90-tals avantgarde?* Hovudfagsoppgåve i kunsthistorie, Universitetet i Bergen. (Stensiltrykk.)

Nettstadar

<http://1857.no>
<http://cargocollective.com/dortmundbodega>
<http://www.entreebergen.no>
<http://www.kurant.cc>
<http://www.kunstkritikk.no>
<https://www.flickr.com/photos/46416690@N06/albums/72157623180442870/with/4264976675/>
<http://www.smallprojects.no>
<http://ytter.no/>
<https://underskog.no/kalender>

Appendiks

KURANT 4 ½

JEG
Hva har ~~X~~ fått?

våkenetter, utslett, nye venner, nye fiender, større kontaktnett, sammenbrudd, høyere innsikt, lavere selvtilit, økte utgifter, sex, saltstenger, genever, gåsehud, forelegg, stjålet kaffetrakter, knust presskanne, fotspor på dogulvet, mascara på kinna, taxiregning, underslag, biceps, panterytme, linsesuppe, glasskår, sneiper, sparkel, powertools, totomfire, bambussag, peltor, kviser, krøller, jobb, mer jobb, enda mer jobb, avslag, skittent sengetøy, posisjon, kalde skuldre/spisse albuer, ost, vest, pels, poeng, luksus, blemmer, bæsj, varmepumpe, fuktsperre, tomtegløgg, gaffa, kuttskader, rampelys, molton, fribilletter, tomkasser, popcorn, politikk, panikk, pølsevogn, pariserhjul, floker, flekker, hull, maling på skoa, sinte naboer, forarga huseiere, enslige tennissokker, kald kaffe uten lokk, torsketunger, influensa, ødelagte forsterkere, forsvunne mic-stativ, paraplyer, post-its, kulepennar, orgelnach, kritikk, skepsis, soloppgang, svensktoppar, sataniske vers, baksmell, bøter, punkterte dekk, ambulanseutrykning, akustikk, babyboom, øresus, lipgloss, småmynt, gode unnskyldninger, fravær av tilstedeværelse, gipsplater, butikkvarer, svinn, kink, terapi, tunnellsyn, talefeil, forakt, (for høye)forventninger, forbundsfeller, gjemmesteder, hjemsted, framtid, dødtid, mange strøk av hvit grunning, lister, rubrikker, permer, «skjema», baksmell, publikum, gulvbelegg, utferdstrang, saccosekker, hipsterkids, europaller, ekstra hender, smerteterskel, stygge stoler, tjuvgods, velvilje, svetteregn, sparepærer, stipend, grums, skjøteledninger, kabelkrøll, batikkbad, strømbrydd, hysteri, utsettelse, smøring, gjennomslagskraft, leggmuskler, knuste speil, sprukne lepper, blå negler, vinslanter, vitaminbjørner, vannkokernudler, julebord, jantetanter, joikeonkler, lommepenger, ullgensre, hyllemeter, brede fortau, smågodt, høydeskrekk, mørke rom, furupanel, danseparkett, talerør, trange hjørner, vide vinkler.

(jeg ønsker å få dekket reise t/r oslo-tromsø)

1857

DROP HANDKERCHIEF BACKDROP

01/04 – 08/05/2011

Preview: Friday 01/04 19:00

Until the middle of the last century it was not known what actually caused cavities in teeth. In Sweden it was a widespread problem, and in the 1940s as many as 99,9% of the military conscripts had cavities. Though it was suspected that sugar played an important role, it was not yet scientifically confirmed.

As a countermeasure the government established The National Dental Service in 1945, and a set of experiments were initiated to root out any uncertainty. The location was Vipeholm Mental Hospital, housing several hundred patients that were to become part of the largest human experiment ever conducted in Sweden. The key element was to replace their regular meals with candy. Over the course of several years the patients were fed copious amounts of candy and caramel, and some were even allowed and encouraged to eat as much as they wanted at any time of the day.

The experiment was a huge success, and eventually led to a full understanding of the effect of sugar on teeth. Furthermore it prompted a concise formula of the necessary elements in the formation of dental caries, namely the inclusion of:

- Sugar
- Bacteria
- Time
- Teeth

By removing any of these four components you will not form cavities. (Cavities are usually understood as negative space, but are in reality soft spots on the teeth.)

Vanessa Billy contributes two recent sculptures. David Keating and Christian Tonner present commissioned work and have been instrumental in developing the backdrop for the show – following preset outlines. In no order: Perspex sheet covered with Vaseline, propped up by concrete / wall-mounted mirror foil with SAAB Force Protection multispectral Winter Camouflage Net / partially spray painted polystyrol-hardfoam and Michael Jackson's torso /

carpet sculpture / trash can with elevated water / three steel vitrines with painted rope (looping lyrically), transparent, larger than preceding work / autostereogram – internal image (to overcome focus and vergence: the simultaneous movement of the pupils) / two jackets (zip-locked).

Two half a century old works by Georges Braque, were made on the initiative of the Maeght gallery, the artist's longtime supporters, at the very end of his career. Severely wounded in WWI, Braque remained a productive painter for the rest of his life, ever faithful to the ideas of Cubism. In one print two birds soar through blue skies, with the ageing artist presenting his best wishes for 1960.

Bildeliste

1. Kurants lokale i Søndre Tollbodgate 17, Tromsø. Foto: Kurant
2. Hans Kristian Borchgrevink Hansen (f. 1985): *Uten tittel*, 2008. ©Hans Kristian Borchgrevink Hansen. Foto: Nordnorsk Kunstmuseum
3. Plakat til utstillinga *The Flesh is Willing but the Mind is Weak*, 2009. Kuratert av Marianne Bredeesen (f. 1982). Foto: Kurant
4. Frå utstillinga *Summer Moved On*, 2011. Kuratert av Rina Lindgren (f. 1983). Foto: Kurant
5. Bokhandelen Mondo på Kurant i Tromsø. Foto: Kurant
6. Frå utstillinga *Nothing will grow together because nothing belongs together*. Norsk-russisk kunstprosjekt i den tidlegare NATO-ubåtbasen Olavsvern i 2015. Kuratert av Maria Danielsen (f. 1983) og Camilla Fagerli (f. 1986). Foto: Kurant
7. Frå utstillinga *Nothing will grow together because nothing belongs together*, norsk-russisk kunstprosjekt i den tidlegare NATO-ubåtbasen Olavsvern i 2015. Kuratert av Maria Danielsen (f. 1983) og Camilla Fagerli (f. 1986). Foto: Kurant
8. Ute-julebord på Kurant 4. desember, 2014. Foto: Kurant
9. Kapselhotell og visningsrom bygd av Geir Backe Altern (f. 1978) til filmvisingar på Kurant under Tromsø Internasjonale Filmfestival i 2015. Foto: Kurant
10. Lokalet i Grønnegata 23 i Tromsø, januar 2017. Foto: Jorunn Veiteberg
11. Interiør frå Small Projects sitt lokale i Grønnegata 23 i Tromsø. Frå utstillinga *Fall Back Spring Forward*, 2012. Foto: Small Projects/Samisk senter for samtidskunst
12. Aslaug Juliussen (f. 1953): *HornSpinne*, 2012. ©Aslaug Magdalena Juliussen / BONO 2016. Foto: Small Projects
13. Hans Christian van Nijkerk (f. 1982): *Winners of loss*, performance, 2013. ©Hans Christian van Nijkerk. Foto: Small Projects
14. Lise Bjørne Linnert (f. 1964): *Desconocida Unknown Ukjent*. Frå kunstmessa Supermarket i Stockholm, 2009. ©Lise Bjørne Linnert / BONO 2016. Foto: Small Projects

15. Frå Mohamed Fadlabi (f. 1975) si utstilling *Fade*, 2013. ©Mohamed Fadlabi. Foto: Small Projects
16. Entrée sitt lokale i Nøstegaten 42 i Bergen. Ethan Hayes-Chute (f. 1982) *Make/Shifted Cabin*, 2011. Foto: Entrée
17. Ragnhild Johansen (f. 1983): *Erased Knot Paintings*, 2009. ©Ragnhild Johansen / BONO 2016. Foto: Entrée
18. Lars Korff Lofthus (f. 1978): *Vestnorsk Paviljong*. Fotomontasje frå Hardanger, 2010. Foto: Entrée
19. Ebba Bohlin (f. 1976): *Här*, 2011. ©Ebba Bohlin / BONO 2016. Foto: Entrée
20. Ethan Hayes-Chute (f. 1982): *Make/Shifted Cabin*, 2011. Foto: Entrée
21. Magnhild Øen Nordahl (f. 1985): *Dit*, 2012. ©Magnhild Øen Nordahl / BONO 2016. Foto: Entrée
22. Entrée sitt nye lokale i Markveien 4B i Bergen. Foto: Entrée
23. Michael Johansson (f. 1975): *27m³*. Frå utstillinga *BG01* i Bergen Kunstmuseum, 2010. ©Michael Johansson / BONO 2016. Foto: Entrée
24. Frå Dortmund Bodega sitt lokale på Schous plass 6 i Oslo. Foto: Leander Dønne
25. Jame One (f. 1971): *Scandinavian Vandalism*, 2010. ©Jame One. Foto: Espen Sørli
26. Jame One (f. 1971): *Walk The Line*, 2010. ©Jame One. Foto: Espen Sørli
27. *Vi feirer dommedag*, utstillingsplakat, 2012. Foto: Kim Andre Hagen
28. Frå utstillinga *Skitsnack 2*, 2012. Foto: Kim Andre Hagen
29. Gunvor Nervold Antonsen (f. 1974): *Barskog*. Frå utstillinga *Malerei. Stickerei*, 2010. ©Gunvor Nervold Antonsen / BONO 2016. Foto: Gunvor Nervold Antonsen
30. Frå Anders Eiebakke (f. 1970) si utstilling *Return To Home*, 2012. ©Anders Eiebakke. Foto: Anders Eiebakke
31. Frå utstillinga *Simen Dyrhaug 1979–2008 Samlede verker*, desember 2011. Foto: Leander Dønne
32. Timothy Furey (f. 1981): *The Savage Innocents*, 2010. Frå opningsutstillinga *Like Eskimo Space*, 2010. ©Timothy Furey. Foto: 1857
33. Verk av Marianne Vierø (f. 1979), Zin Taylor (f. 1978) og Philippe Fix (f. 1937). Frå utstillinga *Architectooralooral*, 2010. ©Marianne Vierø. Foto: 1857
34. Haegue Yang (f. 1971): *Series of Vulnerable Arrangements – Version Utrecht*, 2006. Frå opningsutstillinga *Like Eskimo Space*, 2010. © Haegue Yang. Foto: 1857
35. Petter Ballo (f. 1979): *Burning Houses*. Frå utstillinga *Architectooralooral*, 2010. ©Petter Ballo. Foto: 1857

BILDELISTE

36. Shane Munro (f. 1978) og Ryan Siegan-Smith (f. 1982): *The The Cloud*.
Frå utstillinga *Architectooralooral*, 2010. ©Shane Munro og ©Ryan
Siegan-Smith. Foto: 1857
37. Steffen Håndlykken (f. 1981) og Stian Eide Kluge (f. 1977): *Telephone*,
2012. ©Steffen Håndlykken og Stian Eide Kluge. Foto: 1857
38. Frå utstillinga *Tussie-mussie*, 2013. Foto: 1857
39. 1857 på messa Paris Internationale i oktober 2015. Foto: 1857

Siste tiåret har det oppstått mange kunstnardrivne visningsstadar i Noreg. Dei er blitt anerkjende som viktige og vitale årestadar for visning og produksjon av ny kunst. Men kva inneber det å vera kunstnardrive eller sjølvorganisert? Kva skil dei frå meir etablerte institusjonar og kommersielle galleri? Er dei å rekna som eit alternativ eller eit supplement?

I 2010 oppretta Kulturrådet ei prøveordning med driftsstøtte til fem utvalde visningsstadar. I denne boka blir verknaden av ordninga diskutert gjennom ei grundig skildring av dei aktuelle visningsstadane: Kurant og Small Projects i Tromsø, Entrée i Bergen og Dortmund Bodega og 1857 i Oslo. Boka kan lesast både som eit bidrag til norsk samtidskunsthistorie og som ei vurdering av driftsstøtta si betydning.



KULTURRÅDET
Arts Council
Norway

i kommisjon hos Fagbokforlaget

www.fagbokforlaget.no

ISBN 978-82-7081-182-3



9 788270 811823