

# Fortidas kultur som råstoff

ANNETTE KIERULF

*Den walisiske skribenten og kuratoren Will Bradley har gjennom en rekke prosjekter undersøkt ulike sammenhenger mellom samtidskunst og historie; både kunsthistorie og politiske bevegelsers historie. Han er kurator ved Kunsthall Oslo hvor Per Gunnar Eeg-Tverbakk er direktør. Kunsthallen åpnet høsten 2010 og er et nytt ikke-kommersielt visningssted som det er knyttet forventninger til. Kunstjournalen har intervjuet Bradley om hans kuratoriske bakgrunn og ideer.*

*Annette Kierulf (AK): Du var en av grunnleggerne og direktør for The Modern Institute i Glasgow fra 1997-2001. Hva var grunnlaget for organisasjonen og galleriet, og hvorfor navnet The Modern Institute?*

Will Bradley (WB): Det var Toby Webster, Charles Esche og jeg som sammen etablerte The Modern Institute. Heller enn å kalle det et galleri, valgte vi å kalle det «produksjonssted og forskningsinstitusjon for samtidskunst og samtidskultur». Vi produserte en rekke ulike typer kunstprosjekter, blant annet bøker, CDer, performancer, konserter, foredrag, videoproduksjoner, utendørskino, en midlertidig radiostasjon, utstillinger og gjesteatelierer. Ut over dette representerte vi på ikke-kommersielt grunnlag en gruppe hovedsaklig unge Glasgow-baserte kunstnere på kunstmesser. I realiteten responderte vi bare på situasjonen vi befant oss i. Kunstscenen i Glasgow var på den tiden preget av en konsentrasjon av energi, ideer og idealisme. Dette dannet grunnlaget for organisasjonen, og navnet The Modern Institute tillot oss å være åpne for alle muligheter.

## Psykedelisk minimalisme

*AK: I 2002 kuraterte The Modern Institute utstillingen «My Head is on Fire but my Heart is Full of Love» i Charlottenborg Udstillingsbygning i København. En gruppeutstilling hvor samtidskunst ble kombinert med historiske kunstverk, samt møbler og smykker fra det tidlige 1900-tallet. I katalogen hevder du at «de fleste ideer i kunsthistorien med fordel kan misforstås, speilvendes og snus opp-ned på» Kan du fortelle om ideene bak utstillingen? I hvor stor grad betraktet dere som kuratorer objektene fra et ikke-lineært og ikke-kronologisk perspektiv?*

WB: Toby Webster, Henriette Bretton-Meyer og jeg kuraterte utstillingen sammen etter invitasjon fra Charlotte Brandt ved Charlottenborg Udstillingsbygning. Toby og jeg var spesielt opptatt av arbeidene til de tsjekkiske kubistene, designerne og

arkitektene som var aktive tidlig på 1900-tallet; blant annet Pavel Janak og Vlastislav Hofman. De baserte arbeidet sitt på en produktiv feillesning, nærmest en reversering, av fransk kubisme, som deretter utviklet seg til egne teorier og språk. Dette ser vi tydeligst i Janaks essay «Prismen og Pyramiden» som ble en av utstillingens kildetekster. En annen kilde fant vi i Robert Smithsons hallusinerte reiseberetning fra Mexico, hvor han en gang opplevde at gamle meksikanske guder plutselig spratt opp foran bilen hans på motorveien. Denne fortellingen beskriver Smithsons poetiske, psykedeliske og krystall-geologiske tilnærming til begrepet tid. I tillegg brukte vi Lucy Lippards artikkel «Overlay», der hun diskuterer minimalisme ut fra et pre-historisk kunstperspektiv. Det disse svært ulike tekstene har til felles er at de innebærer en kortslutning av hele ideen om modernistisk utvikling, samtidig som de opprettholder et historisk engasjement. Vi var opptatt av å erstatte den museale tradisjonen med å samle kunstverk over tid med andre organiserings- og assosiasjonsprinsipper, parallelle bevegelser eller til og med irrasjonelle sammenstillinger. Vi ønsket å unngå objektivitetskravet og dets følgesvenn; vektleggingen av individuell subjektivitet, og fant løsningen ved hjelp av et jungiansk flettverk av halvpsykotiske assosiasjoner, der det ene verket nesten ble en del av det neste, og redefinerte det. Dermed ble spørsmålet om smak, autentisitet eller intensjon uvesentlig. Kanskje dreide utstillingen seg egentlig om hvordan kunst blir opplevd, ute i det fri, så og si, innimellom alle andre former for sanseintrykk, på bakgrunn av begrenset kunnskap og forståelse, og preget av hukommelsens evne til å både fragmentere og skape nye sammenhenger.

## Myten om permanent endring

*AK: I anmeldelsen av utstillingen i Frieze skrev Ina Blom: «Ut over å stille seg litt på siden av den vanlige diskursen om utstillingens ulike objekter, minner den på et vis også om den vestlige kulturs relativt sakte og repeterende rytme. I denne kulturen er*



Fra høyre mot venstre: Yvonne Rainer, *Trio*, 16mm film på DVD, 1976, Silke Otto-Knapp, *Moontrail (Mountain)*, akvarell og gouache på lerret, 2010, *Moontrail (Trio)*, akvarell og gouache på lerret, 2010, *Moontrail (Figure)* akvarell og gouache på lerret, 2010, Mary Redmond, *The Pashtun*, rafiabast, maling, bambus, silke, ull, lingarn, 2010. Fra den første utstillingen på Kunsthall Oslo «I must say that at first it was difficult work», 2010.

Foto: Vegard Kleven

myten om permanent endring og ustabilitet i årevis blitt gjentatt i ulik form og med ulikt publikum». Hvordan forholder du deg til denne «myten om permanent endring»?

WB: Jeg er åpenbart enig med Inas kommentarer. Dette å være «litt på siden av den tilvante diskursen» var ett av de grepene vi håpet noen ville bite seg merke i. I tråd med Smithson og Ballard beveget vi oss inn i et endret tids- og historieperspektiv, uten å fornekte «myten om permanent endring» eller erstatte den med en annen myte om evige arketyper. Vi var langt mer opptatt av hvilke transaksjoner som foregikk mellom bilde og betydning; det vil si den måten nåtiden påvirker betydningen av fortiden, til tross for at fortiden er uforanderlig. For å ta et banalt eksempel fra utstillingen; pyramideformen vi ser i Lee Millers fotografier fra Egypt, gjentas i Dan Grahams speilglass skulptur, i Sol Le Witts abstrakte isfjell, snudd opp-ned i Freddie Mercurys scenekostyme og i stolbeina hos en Tsjekisk kubist. Det interessante er ikke hvordan formen huskes, men hvordan formen har gått i glemmeboken. Myten om permanent endring og ustabilitet ligger under den kontinuerlige, kulturelle gjenoppfinningen av formens betydning, eller den ligger under en utgave av modernismens tendens til å glemme tidligere tiders betydninger. Samtidig dreier det seg om måten kapitalismen oppløser borgerlige tradisjoner og oppfatninger, som for eksempel kunsthistorien. Alle faste og fikserte relasjoner, med sin portefølje av konserverte fordommer og forutinntatte meninger, blir vasket bort. Alle nydannede relasjoner blir antikverte før de får festet seg. Vi var svært bevisst på at der på den tida var en bølge av utstillinger som diskuterte forholdet mellom kunst og design og forfalt av estetisk design til forbruksvare. Vi valgte bevisst forvirring, motsetning, repetisjon, forfalskning og fiksjon som innfallsvinkler i utstillingen.

#### Dialektisk ineffektivitet

AK: I en utstilling du kuraterte ved det kunstnerdrevne utstillingsstedet IMO i Danmark våren 2010 kalt «Fragments of Machines», tar du utgangspunkt i opprøret mot nye, industrielle maskiner i veveriene i England på 1800-tallet. Opprørene som gikk til angrep på maskinene lot som om de var undersätter av en imaginær leder, Kong Ludd, og kalte seg luditter. Hvordan knytter du en slik historie til samtidskunsten?

WB: Utstillingen ved IMO presenterte en rekke ulike praksiser, fra Lillian Schwartz teknisk-utopiske dataanimasjoner til Travis Meinolfs objekter av anti-industrielt håndverk. Det er ikke mulig å gi et enkelt svar på hvilken forbindelse historien om ludittene har til det vi kaller «samtidskunst», fordi

samtidskunsten ikke er en entydig størrelse, men et konglomerat av ulike teknikker og arbeidsmetoder. I denne spesielle utstillingen blir det som knytter kunstnerne sammen et felles forsøk på å stille spørsmålsteget ved den moralske nytteverdien av produktivitet og å forstyrre idealet om effektivitet. Vi er alle selvsagt klar over modernismens filosofi om kunstens manglende nytteverdi, at kunsten skal befinne seg i et spesielt, ikke-produktivt, kontemplativt rom. Denne utstillingen dreide seg om en mer målrettet, dialektisk ineffektivitet, utilstrekkelighet eller overflod – eller om å nekte å bidra til å smøre samtidens samfunnsmaskineri – ikke ved å trekke seg tilbake, men gjennom produksjon, gjenskaping og forskjønning og ved å bidra med objekter og bilder med formål og begrunnelser som kunne bidra til en endret oppfatning av det gode samfunnet, samtidig som de totalt avviste ethvert effektivt industrielt formål.

#### Pengefri subkultur

AK: For noen år siden kuraterte du en utstilling ved California College of the Arts (CCA) med tittelen «Radical Software» som undersøkte forbindelsene mellom kunst, teknologi, radikal politikk og psykedelisk avantgarde. Ser du noen forbindelse mellom disse to utstillingene? (Selv om de er forskjellige diskuterer jo begge utstillingene vårt forhold til teknologi?)

WB: Klart det er en forbindelse. Denne forbindelsen er noe jeg også håper å kunne arbeide med i framtiden. «Radical Software» var et hjertebarn og ble et bilde på en kontinuerlig læringsprosess, samtidig som den ble en dokumentasjon av den utrolige kunnskapen mine medarbeidere framviste da vi skapte den. Selve utstillingen ble like mye et sett med merkelapper for framtidig forskning som et fullt utviklet kuratorisk utsagn, men den forsøkte, i alle fall delvis, å dokumentere en utvikling av utopiske ideer som motkulturen har bakt inn i teknologiske nettverk vi i dag tar som en selvfølge. Konsekvensen av den antikapitalistiske undergrunnens hemmelige seier blir stadig mer tydelig; fra Indymedia og Wikileaks til Microsofts fall, framveksten av Linux og fildelingsnettverk. Samtidig prøver lovmakerne, overvåkerne i de nasjonale sikkerhetsrådene og rettighetsbeskytterne få fengst å få denne spesielle ånden til å trekke seg tilbake inn i lampen. Det jeg den gang og fremdeles mener betyr noe, er den utopiske impulsen som er bærebjelken i de ulike prosjektene utstillingen dokumenterer; å skape eierskap uten eier; å lage TV-produksjoner utenfor stats- eller selskapskontroll; å forestille seg copyright uten kommersiell verdi; å spre informasjon og ideer gjennom frie nettverk; å skape åpne universiteter der alle lærer og alle underviser; å skape en hel subkultur uten penger.



Dina Danish, *Stop, Sun!* 1 og 2, sollys på papir, 2010 og *Continue, Sun!*, 1 og 2, olje på papir, 2010. Fra den første utstillingen på Kunsthall Oslo «I must say that at first it was difficult work», 2010.

Foto: Vegard Kleven



Arild Tveito, *The Great Gabbo (Double-Entry) and the Artificial Octopus*, installasjon, 2010. Johan Berner Jakobsen, *Det 6. bud*, og *Taterfølge*, maleri, udatert. Fra den første utstillingen på Kunsthall Oslo «I must say that at first it was difficult work», 2010. Foto: Vegard Kleven

## Kunsthall Oslo

AK: *I Kunsthall Oslo kombinerte begge de to første utstillingene samtidskunst med historiske kunstverk. Kan du si noe om valget av en slik tilnærming? Og om hvilke framtidsplaner dere har?*

WB: Ved Kunsthall Oslo er ansvarsområdet, slik det er definert i formålet, å produsere og presentere samtidskunst i dens sosiale og historiske kontekst. Noen ganger sies det også at samtidskunsten kan være vanskelig å forstå uten at man også forstår denne historiske konteksten. I den første utstillingen ba vi fem unge samtidskunstnere om å velge seg et verk av en annen kunstner og deretter selv produsere et verk de skulle presentere sammen med dette. Vi håpet dette ville skape en utstilling som kunne avdekke ulike forskningsprosesser, vise hvor inspirasjonen kom fra, eller hvordan samtidskunstnere benytter seg av det forholdet verkene har til sin historiske

kontekst – uten at vi ville påvirke utfallet. Hensikten var å lage en utstilling som dreide seg om hvordan unge kunstnere ser på eldre kunstverk, men også om hvordan fortidens kultur omskapes til råmateriale for dagens og framtidens kultur. Til en viss grad håpet vi også at denne utstillingen kunne forsvare selve eksistensgrunnlaget vårt – produsentrollen for nye verk som responderer på en sosial og historisk kontekst – fordi nettopp disse nye verkene vil danne grunnlaget for en fremtidig kultur.

Vi har planer om å utvikle disse ideene videre, men vi er en veldig ung organisasjon og tidlig i utviklingen. Vi har lært mye om stedet, publikum og om vårt forhold til kunstscenen på disse få første månedene. Opprinnelig ønsket vi først å vise utstillinger for et spesialisert kunstpublikum, og deretter følge opp med mer tilgjengelige utstillinger etterhvert som organisasjonen ble mer etablert. For tiden pusser vi opp visnings-

rommene mens vi forbereder et sterkt utstillingsprogram for 2011. Vi vil arbeide med norske kunstnere, både kjente og relativt ukjente, samt flere internasjonale samtidskunstnere. Vi har i bestilling store nye hovedverk og kommer også til å vise betydningsfulle historiske verk. I tillegg arbeider vi med å utvikle kuratoriske samarbeidsprosjekter hvor vi blant annet har et spennende sommerprosjekt der et ungt kunstnerinitiert prosjekt fra Oslo vil overta kunsthallen, og vi arbeider med et langsiktig prosjekt der selve byen blir tema.

AK: *Henter samtidskunsten fornyende energi ved å forholde seg til historisk materiale og arkiver?*

WB: Jeg ville snudd opp-ned på problemstillingen og spurt hvorfor samtidskunsten har brukt så mye energi på historisk materiale og arkiver, og jeg foreslår to ulike svar som knyttet

an til dette. For det første er internett enormt, og dette har gjort mange historier langt mer tilgjengelige for dagens internettkyndige kunstnere enn de var tidligere. Dernest har denne tilgjengeligheten til historisk materiale stilt spørsmål ved de etablerte og autoriserte historiene, og gitt kunstnerne mulighet til å omskrive slektshistorier, oppdage skjulte forløpere, utfordre allmenn oppfatning og gjenoppdage glemte eksperimenter. Noen av de mest interessante arbeidene fra unge kunstnere består av kulturell improvisasjon på nettet. Den foregår fullstendig på utsiden av kunstverdenens systemer, men er likevel basert på inngående kunnskap om forløpere og kilder. Historien kan ikke gi ny energi til kunsten. Ny energi dannes i det nåtidens muligheter endrer vårt forhold til historien.

*Oversatt av Bjørn Inge Follevaag*