

INNLEDENDE INNLEGG TIL DANSERISK SAMTALE OM STEDSSPESIFIKK KUNST: "ET STED FOR DANS"

AV PER GUNNAR EEG- TVERBAKK

Stedsspesifikke arbeider forekommer i en rekke kunstarter, som teater og dans, men trolig er det billedkunstfeltet som har utviklet den mest omfattende diskursen. Her har termen vært diskutert i drøyt førti år. Hver for seg opererer de nevnte kunstfeltene med ulike utøverroller, og de forholder seg til forskjellige tradisjoner og institusjonsrom. Det er derfor sannsynlig at det finnes varierende forståelser av hva det vil si å arbeide stedsspesifikt. Når jeg nå videre bruker betegnelsen kunst, henviser jeg først og fremst til billedkunst, men grunnproblematikken går likevel på tvers av fagområdene.

Stedsspesifikk kunst er kunst skapt med tanke på et særskilt sted. Det er verdt å merke seg at betoningen av den stedlige forbindelsen først skjer i sammenheng med aktiv bruk av rom og sammenhenger som ikke er forbeholdt kunst. Likevel, ikke alle kunstuttrykk som befinner seg ute i et by- eller landskapsrom, blir betegnet som stedsspesifikke. I billedkunstspråket regnes verken monumenter eller utplasserte skulpturer inn under denne kategorien. Stedsspesifikk kunst er egen sjanger som har oppstått under bestemte forhold, og som over tid har gjennomgått en rekke endringer, det gjelder ikke minst selve forståelsen av stedsbegrepet.

Stedsspesifikke arbeider kan forstås som en respons på og kritikk av sider ved fenomenet kunst slik vi kjenner det i dag. Men, for å ta det første først: Kunst med stedlig tilknytning er et gammelt konsept. Går vi tilbake til den førmoderne oppdragskunsten, kjennetegnes denne nettopp ved sin stedbundethet. Når kunstnerne i middelalderen – i rollen som håndverkere – utførte bestillinger for kirken, handlet det om å skape kollektive bilder for kirkerommet. Oppgaven bestod i å representere kirken og å synliggjøre og underbygge dens posisjon som en selvsagt maktøver. Arbeidet ble utført på stedet, og billedfremstillingene var knyttet til konkrete rom. Først i overgangen fra eneveldet til et borgerlig og demokratisk samfunn begynner kunstnerrollen å ta den formen vi er fortrolig med i dag. Kunstnerne frigjør seg gradvis fra sine oppdragsgivere, de opererer i større grad med sin egen stil og signatur, og det de lager får en stadig sterkere gjenstandskarakter. Typisk for malerier og skulpturer er at de ikke er bundet til et sted, men kan selges og sirkulere i et marked. Det moderne kunstverkets tids- og stedsuavhengige karakter – som er en form for autonomi – er også med på å sikre det en markedsverdi. Det kan omsettes og flyttes på uten å tape verdi. Stedsspesifikke arbeider er derimot fastgjorte og kan ikke forflyttes, de lar seg vanskelig selge og bli en eiendel eller kapital på samme måte som et maleri. Å motarbeide kommersialiseringen var da også del av den opprinnelige tanken med stedsspesifikke arbeider, men interessen for å dokumentere, tilgangen på ny informasjonsteknologi og en stadig mer immateriell og tjenestebasert økonomi, innlemmet også disse arbeidene i begrepet salgbar.

Gjennom historien har en rekke kunstnergrupperinger opplevd den borgerlige kunstinstitusjonens opphøyde, selvrefererende og universelle kunstsyn som et

problem. Rekken av radikale bevegelser som oppstod under og etter første verdenskrig som en respons på de omfattende ødeleggelsene og den ideologiske krisen som fulgte i kjølvannet av denne krigen, er et eksempel. Det omfatter dadaismen, surrealismen og den russiske konstruktivismen. Kunstnerne som tilhørte disse retningene, delte ikke et felles kunstsyn, men stod sammen bak kritikken av en distansert og "interesseløs" kunst. Dadaistbevegelsen som var aktiv i en rekke europeiske land stod bak manifeste, offentlige markeringer, demonstrasjoner og publikasjoner. Aktivitetene omfattet både teater, kabareter og det vi i dag ville ha kalt performancelignende situasjoner som involverte et uforberedt publikum. Under paraplyen *La grande saison Dada* (Den store dada-sesongen) i 1921 ble det eksempelvis arrangert en rekke hendelser, deriblant alternative utflukter til steder uten interesse og en iscenesatt rettssak der publikum ble invitert til å sitte i juryen.

Aktivitetene i regi av dadaistene foregikk på offentlige steder utenfor de tradisjonelle visningsrommene, men de ble ikke benevnt som stedsspesifikke og er heller ikke i ettertid innskrevet i denne sjangeren. Det er først på 1970-tallet at begrepet stedsspesifikk dukker opp, og da i forbindelse med skulptur. Det dreier seg om amerikanske kunstretninger som på 1960-tallet videreførte den historiske avantgardens kritikk av kunstinstitusjonen og det etablerte kunstbegrepet. Et avgjørende anslag skjedde innenfor *amerikansk minimalisme*. Betegnende for denne retningen var at industrielt fremstilte objekter uten personlig uttrykk ble fremstilt som kunst. De minimalistiske objektene satte etablerte vurderingskriterier ut av spill og introduserte en fornyet forståelse av forholdet mellom kunstobjektet, utstillingsrommet og publikum. De faktiske omstendighetene, som rommets egenskaper, kunstobjektens fysiske plassering og publikummernes kroppslige tilstedeværelse, ble inkludert som del av kunstverket.

Som del av denne utviklingen blir også skulpturbegrepet tøyd til det ugjenkjennelige og nærmer seg det Rosalind E. Krauss i teksten *Skulpturen i det utvidete felt* kaller et "kategorisk ingenmannsland". Når skulptur kan omfatte alt fra plaststrimler, smeltet bly på gulv til stabler med vedkubber, jordhauger og hull i bakken, kan denne betegnelsen kun forstås i lys av hva den ikke er, sier hun. Krauss påpeker en utvikling vekk fra de tradisjonelle disiplinene og mot nye og mer urene sjangere som konseptkunst, performance, installasjon og landart. Felles for disse er at de plasserer seg mellom og på utsiden av de tradisjonelle kategoriene. Det er mot denne bakgrunnen man kan se fremveksten av en stedsspesifikk orientering som knytter an til konkrete steder og situasjoner, og som slik kan forstås som en kritikk av modernismens idé om kunst som universelle, flyttbare og salgbare gjenstander, historisk og stedlig uavhengige.

Interessen for fysiske omgivelser som arkitektur, landskapsrom og geologiske, naturmessige forhold preget den tidlige fasen av den stedsspesifikke orienteringen. Dimensjoner, proporsjoner og skala ble utgangspunkt for kunstneriske arbeider, og i noen tilfeller ble disse romlige faktorene *selve* arbeidet. Kunst utført i avsidesliggende landskap og inngrep i natur, såkalt "land art" eller "environmental art", inngår her. Gradvis ble denne fenomenologiske tilnærmingen erstattet med en interesse for de kulturelt betingete sidene ved et

sted. Kunstnerne går løs på stedet og rommet som institusjon. Kunsten blir kritisk innstilt og spesifikk også i et sosialt, ideologisk og kulturelt henseende, slik den amerikanske kunsthistorikeren formulerer det i sin bok *One place after another* fra 2002.

I første rekke tar kunstnerne for seg sin egen institusjon. De kritiserer ideen om det "nøytrale" gallerirommet og påpeker maktideologien som kunstinstitusjonen til enhver tid eier og gjør bruk av. Som del av denne dreiningen identifiserer kunstnerne en rekke ideologiske og strukturelle faktorer som betinger visning og produksjon av kunst. De påviser blant annet kunstinstitusjonens koplinger til kapital og statsmakt, noe som gjør den åpen for politisk og ideologisk press. Den tyske kunstneren Hans Haackes arbeider som demonstrerer koplingen mellom museer og privat kapital, kan stå som eksempel. Forståelsen av stedet er nå utvidet til å omfatte de sosiale, økonomiske og politiske forholdene som er med på å forme det.

Når kunstnere i dag gjør hverdagsvirkeligheten og forordningene som dominerer kulturen, til emne og åsted for sine arbeider, må dette sees i lys av et slikt utvidet stedsbegrep. En hvilken som helst eksisterende romlig situasjon eller et økonomisk, politisk eller sosialt forhold kan tjene som utgangspunkt for et kunstnerisk arbeid, eksempelvis et gatehjørne, en avis, et yrke, en kulturell identitet eller en sosial relasjon.

Gjennom å gi slipp på institusjonsrommets beskyttelse og opptre som del av en større og mer sammensatt offentlighet har kunsten satt seg i forbindelse med en sosial virkelighet utenfor sine egne spesialiserte rom. Det har oppstått et begjær etter nye utfoldelsesrom. Slik sett tjener det angivelige "stedet" en bestemt hensikt: som utgangspunkt og materiale for kunstnerisk virksomhet som vil reposisjonere seg for slik å komme i berøring med det autentiske som er blitt borte som følge av flere hundre år med institusjonalisering.

Å ville være *både* noe særskilt og beskyttet *og* en sentral kraft i samfunnet, kan virke paradoksalt, men denne indre stridigheten fungerer som en energikilde som fortsatt driver kunsten til å opptre i nye sammenhenger.

Til å begynne med var den stedsspesifikke vendingen utforskende og progressiv, men i dag virker den noe slitt. En grunn til umattelsen er muligens det at den stedsspesifikke kunsten i stadig større grad skapes på bestilling, og ikke initieres av kunstnerne selv som en følge av en undersøkende holdning. Det handler i stedet om å respondere på bestillinger, ofte med spesifiserte oppdragstekster og føringer. Både byer, kommuner, fylker og staten står bak denne typen oppdrag. Interessen for det stedsspesifikke fra det offentliges side kan ha sammenheng med oppmerksomheten og diskusjonene disse arbeidene skaper. Kunst som opptrer som innslag i hverdagen, og som tar stilling til et lokalt anliggende, blir fort gjenstand for engasjerte meningsdanninger. Den kommer i berøring med et stort og uforberedt publikum, annerledes en det som frekventerer de etablerte institusjonsrommene, og det oppstår en offentlighet der en rekke perspektiver og oppfatninger kommer til syne. Dette har en demokratisk effekt. Likevel, den bakenforliggende intensjonen med stedsrelaterte satsninger i offentlig regi

handler som oftest om å gi identitet til et sted, fremheve det, eller i noen tilfeller også konstruere egenskaper som kan gi det en attraksjonsverdi, for eksempel i turistøyemed. Gjennom å bekrefte stedets unikhhet, risikerer den stedsspesifikke kunsten å forenkle og idealisere det lokale, og også å promotere det. Det skjer stikk i strid med tilnærmingen som tidligere skjedde på kunstens egne premisser, og som var langt mer uberørt av politiske og økonomiske interesser.

Som fenomener er imidlertid steder ganske uhåndgripbare. De er åpne og alltid gjennomstrømmet av motstridene impulser, ikke lukkete og fikserte. Steder er konkrete og abstrakte, kjente og fremmede, med andre ord konstruksjoner som alltid oppleves fra en bestemt posisjon, og med et individuelt blikk. En slik ikke-bekreftende stedsforståelse virker som et egnet utgangspunkt for alliansen kunst og sted. Den gjør det mulig for kunsten å dyrke noen av sine egenskaper: det flertydige og uforutsette.