

2

**KROHGSTØTTEN
SENTER FOR KUNSPRODUKSJON I OSLO SENTRUM
DIPLOM ARKITEKTUR NTNU 2018**

**SONDRE HERMUNDSTAD
FELIKS ULVÅEN ISAKSEN**

VEILEDER: GEIR BRENDELAND

TYOLOGI OG PROGRAM

INTRODUKSJON

I dette heftet ønsker vi å greie ut om typologien og problemstillingene knyttet til delene av prosjektet som ikke dreier seg direkte om prosjekteringsarbeidet, men som har vært essensielt for å drive prosjektet fremover.

Det er ikke tilstrekkelig å arbeide med en tomt, og et bygg - det skal også fylles med noe, og som arkitekter er ikke dette "fyllingsarbeidet" nødvendigvis noe vi er best egnet til å drive med. Likevel ligger det i arbeidets natur at en grad av programmering er viktig for å ha noe å teste romlige, og arkitektoniske idéer mot - måter å bekrefte, eller avkrefte hypoteser om form, flyt og funksjon.

Arbeidet startet med en fascinasjon for en tomt, et område, en kompleks situasjon, og vokste til å omfatte en fascinasjon for en fortelling om tomten som del av et større narrativ: en lokalhistorie preget av produksjon og industri, og en samtid preget av kultur og kreativitet. Hvordan kan disse to møtes og forenes i et prosjekt?

Disse tankene førte oss inn på en debatt som har rast i lang tid, men som i den siste tiden har fått en del oppmerksomhet i pressen og det kulturpolitiske livet i Oslo - nemlig situasjonen rundt kunstnerøkonomien, og arbeidsplasser for kunstnere og uavhengige kulturprodusenter.

Marianne Heier fanget vår oppmerksomhet med sine debattinnlegg, og en performance som ble

gjengitt i Klassekampen (og på side 31 i dette heftet) hvor hun, med støtte fra en stor mengde kunstnerkollegaer, retter en anklagende pekefinger mot kommunen og næringslivet som fremstår monomant opptatt av presentasjonsarenaer, slik som prestisjetunge museer og utstillingsarenaer i Bjørvika og Pipervika, samtidig som kunstnerne som skal fylle disse enorme arealene med kunst står uten arbeidsplasser og produksjonsmidler.

Disse forskjellige perspektivene smeltet etter hvert sammen til å formulere et prosjekt:

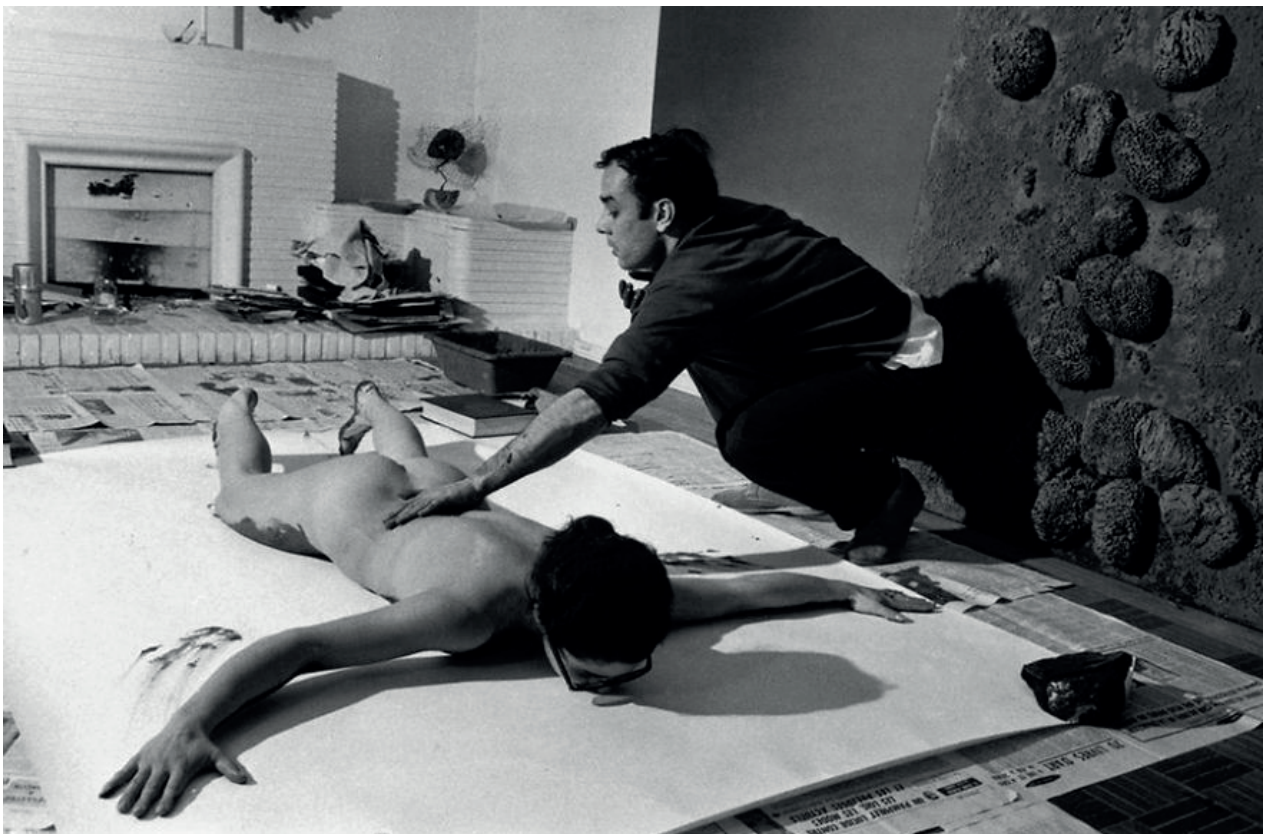
Hvordan kan Legevaktens bygningsmasse rekontekstualiseres til et senter for kunstproduksjon?

Det sentrale i vårt prosjekt vil være å studere Legevaktens fraflyttede lokaler i Oslo sentrum og utforske potensielle arkitektoniske strategier og kvaliteter med utgangspunkt i den eksisterende bygningsmassen, og programmere bygget på en slik måte at det bidrar til å styrke den kunstneriske produksjonen i Oslo sentrum, og finne sin plass blant kulturinstitusjonene langs Akerelva.

PRODUKSJONSLOKALER



Kunst skapes i 1855 (Malerens Studio av Gustave Courbet)



Yves Kleins atelier 1961

KUNSTNERENS ARBEIDSPLASSE

Det er logisk å anta at vår forståelse av produksjonslokaler i dag, særlig i en situasjon hvor en står ovenfor en anledning til å tenke nytt rundt disse, vil være annerledes enn de har vært, og annerledes enn de bildene vi holder i hodet når vi hører ord som kunstnerstudio, atelier eller verksted.

For hundre og femti år siden, i Paris eller en annen europeisk storby, kan en se for seg høye rom, med overlys og en maler eller skulptør som tankefullt vurderer et kunstverk han har arbeidet med i mange måneder. Foran ham står eller sitter en naken modell, omringet av draperier og planter på alle kanter, og med gardiner og skjermer dandert foran vinduene slik at lyset faller nøyaktig slik det skal.

Dette bildet er naturligvis en slags klisjé. men på den tiden vi snakker om vil det være representativt, og idéelt på en helt annen måte enn i dag. Uten å gå i dybden på hvordan kunsten i seg selv har endret seg i moderne tid, hvordan selve grunnfjellet har endret farge og fasong, vil det være åpenbart for de fleste at også produksjonen av kunsten har endret seg drastisk.

Installasjonskunst, performancekunst, slampoesi, videoinstallasjoner, lydkunst, internettkunst og illustrasjon. Alle disse kunstnerne arbeider forskjellig fra hverandre - så hva hvilke fellestrekk kan vi fremheve for å danne et godt rammeverk rundt produksjon?

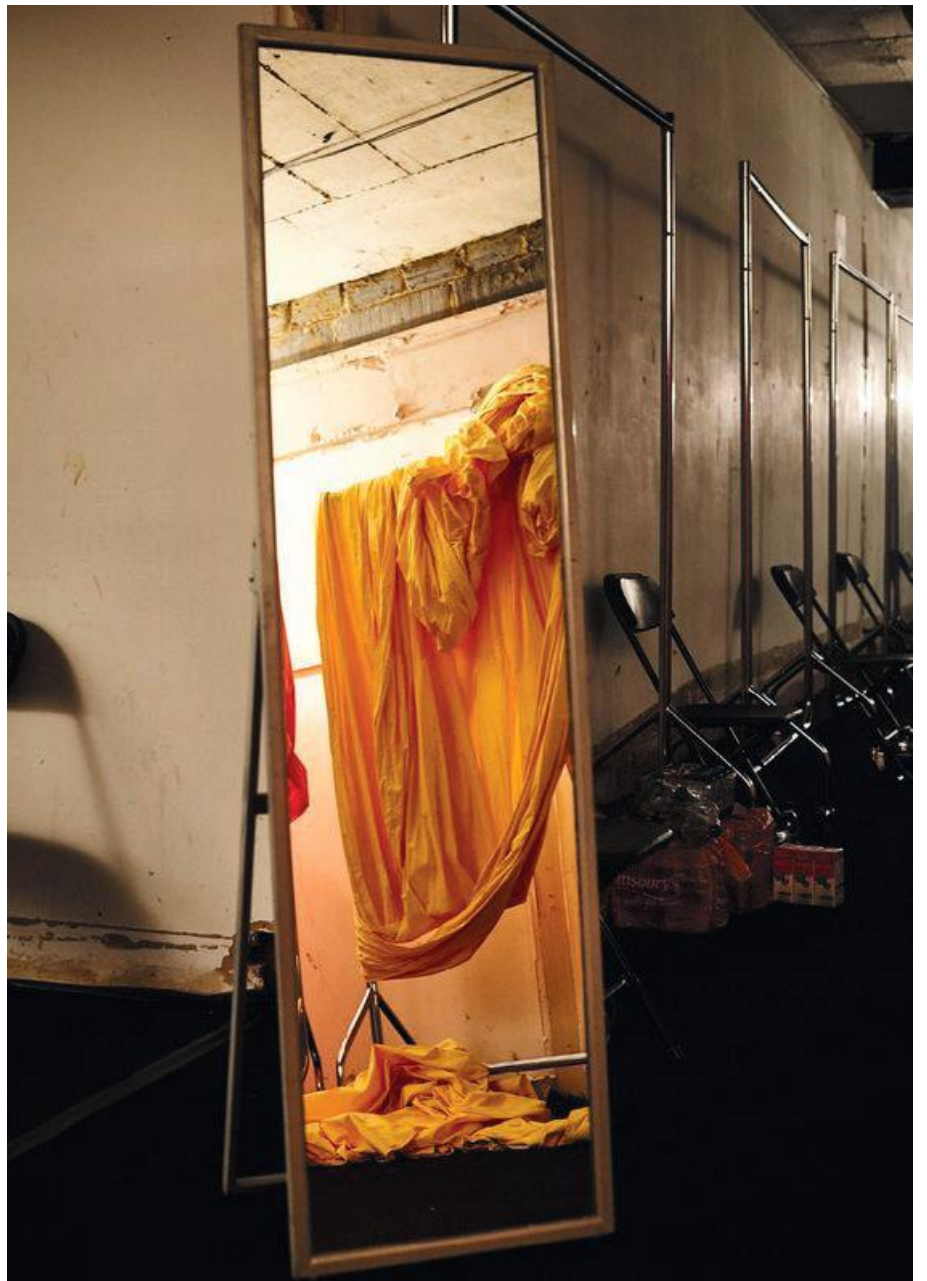
**PERFORMATIV
MATERIELL
VIRTUELL**

PERFORMATIV, MATERIELL, VIRTUELL

Når kunst presenteres er det vesentlig å ha vel-fungerende begrepsbredde, en frihet og ledighet i hvordan konseptuelt komplekse og mangesidige kunstverk og kulturuttrykk beskrives. Ord som beskriver intrikate samtidskunstuttrykk er nyttige begreper, og engasjerer en lang historie av hvordan kunst beskrives og representeres etter at skapelsesprosessen er avsluttet, og verket, eller det ferdige produktet, presenteres for et publikum. Disse begrepene blir derimot vanskelige å håndtere dersom de skal beskrive den foregående prosessen, når kunstverkene eller kulturproduktet er i ferd med å bli skapt.

Det er ikke kun bakenforliggende prosesser, politiske føringer eller økonomiske drivkrefter som skiller presentasjon fra produksjon, det finnes også begrepsforskjeller og definisjonsforskjeller. Særlig nyttig er det å finne konkrete og tydelige avgrensninger for disse i arbeidet med å programmere lokalene, og rammeverkene for slik produksjon.

Dersom man tar tilstrekkelig med skritt tilbake og observerer floraen over kulturell produksjon i sammenheng med deres produksjonslokaler kan man peke på tre forskjellige typer produksjon: Performativ, materiell og virtuell.



PERFORMATIV

Observert helt grunnleggende er performativ kunst midlertidig og tett sammenknyttet med utfoldelse i tid. Det er noe som settes i gang for så å opphøre, og eksisterer kun i et øyeblikk. Performative uttrykk etterlater ikke alltid spor, og involverer ikke alltid objekter, eller fysisk transformasjon utover utøvernes egne kropp. Derfor kan performativ kunst foregå hvor som helst, og hvilket som helst sted kan danne rammeverket som fører til produksjonen av denne.

Selv når et performativt verk er dokumentert (hvilket i seg selv er utfordrende), lar det seg ikke skille fra sin utfoldelse i tid, og sin midlertidighet. I hukkommelsen er det bundet til det samme, og uansett hvordan det reproduseres, i virkelighet eller medialt gjennom dokumentasjon eller alternative fremvisninger, vil det ikke etterlate seg spor. I denne formen for kunst er det også lite som skiller produksjon og presentasjon på denne måten, og stedene som fremviser slike uttrykk, som dans eller teater, baserer seg på midlertidigheten, og fraværet av fysisk permanens. Et stykke settes opp, en danseforestilling finner sted, for så å forsvinne og bli erstattet av nye forestillinger, nye teaterstykker innenfor nøyaktig det samme arkitektoniske rammeverket.

Alt denne kunstformen behøver, helt grunnleggende, er tomme rom og gulv.

Det er i nettopp dette tomme rommet, at teaterprodusenten Peter Brook definerer teaterhandlingen i sin bok "The Empty Space"¹

I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across an empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged.

Denne midlertidigheten forener en rekke forskjellige kunstuttrykk, slik som dans, teater, slampoesi og performancekunst. De har mer til felles med hverandre enn de deler med andre former for kunst og kultur, slik som skulptur, maleri og liknende, hvilket er den grunnleggende metoden for å skille disse tre (performativ, materiell og virtuell) produksjonstypene fra hverandre - ikke i begrener som beskriver representasjonen av de, men i infrastrukturen som fasiliterer skapelsen av disse.

Til tross for denne flyktigheten, finnes det i blant all midlertidigheten et slags behov for permanens. I møte med de romlige kravene til øving for disse kulturformene, er det få tilgjengelige steder som har vært villige til å ta på seg de spesifikke og særlige kravene som stilles til slike rom. I seg selv er rommene relativt uprogrammert, men arkitekturen må være av en type som tillater hopp, sprett og vibrasjoner. Dette fører til at til tross for sin mobilitet

1 Brook 1968



Siobhan Davis Dance Studio i London er et av svært få skreddersydde øvingsrom for dans og performance.

tet og enkelhet i utførelse, finnes det få steder som oppfordrer til slik bruk grunnet nettop problemer som støy eller vibrasjon fra dans eller musikk. Større byer har et fåtall øvingsrom tilgjengelig til offentligheten, og disse gjerne utleid på timesbasis og uten muligheten til å være aktivt involvert i rom og steder på en måte som ofte andre kulturutøvere kan være. Her oppstår også et stort skille mellom utøvere av performativ kunst som ikke opererer i samarbeid, eller som del av større institusjoner eller kompanier.

Det er ikke umulig at disse utøvernes nære forhold til midlertidighet og fravær av objektpermanens spiller en rolle i manglende øvingslokaler og produksjonsrammeverk. Med økt mobilitet, er de mindre synlige i byen og derfor blir påvirkningen mindre når kunstnernes interessorganisasjoner roper etter produksjonslokaler for de som arbeider med materialbasert kunst og kultur.

Til tross for dette er andre grupper, (som vi kommer tilbake til i kapittelet om Virtuell kultur) som også er mobile og med liten grad av permanens og produksjonsbehov knyttet til stor grad av fysiske objekter, prioritert i det private markedet på en helt annen måte, antakelig grunnet deres tilknytning til verdiskaping på en helt annen måte enn de førnevnte performative kulturutøvere. Med dette menes de som av blant andre Richard Florida kalles den kreative klassen, de som arbeider med design

og media, gjerne som freelancere, og arbeidere med mediale produkter de selv står for produksjon og salg av. Coworking-kontorer og kontor/kafé hybrider, gjerne i sammenheng med servering av mat og drikke, trendy designlokaler og løfter om innflytelsesrike og produktive kollegaer på nabobordet har vokst frem som resultat av dette.

Under studieturen til Sao Paulo i Brasil vi gjennomførte i sammenheng med diplomprosjektet oppsøkte vi Centro Cultural Sao Paulo tegnet av Eurico Prado Lopes og Luiz Telles i 1978.

Her observerte vi store mengder dansende personer, både unge og voksne, som benyttet seg av de generøse offentlige arealene og reflektive overflatene som var til stede. Denne dansingen var ren øvelse, og ikke ment for fremvisning eller presentasjon. Det fremsto for oss at dette vokste frem som en respons, og som en utilsiktet konsekvens av arkitekturens-, og de offentlige arealenes utforming og tilgjengelighet, men også sansynligvis grunnet manglende øvingslokaler for offentligheten i byen. Dette er en antakelse, og det er mulig det finnes øvrige øvingstilbud på stedet.

Offentlig øving, og presentasjon av performativ kunst i offentlige rom er interessant, men vanskelig å kontrollere, og kan få en blanding av utilsiktede og planlagte hendelser som en del av det som ut-



Gang- og vrimlearealer på Centro Cultural Sao Paulo i Brasil er full av dansende ungdommer og voksne. Arealet er generøst og fritt for barrierer, og glassoverflatende reflekterende, hvilket gjør det mulig å utfolde seg i store bevegelser og samtidig observere seg selv.

øves. På denne måten kan det presenterte stykket, eller forestillingen mottas på en annerledes måte enn slik utøverne i utgangspunktet ønsket. Offentlige rom kan også bidra til å gi det som presenteres en ufokusert atmosfære - slik at det lettere sklir i oppmerksomheten og fungerer i bakgrunnen. For skikkelig presentasjon, og øving av performativ kultur kan det argumenteres for at det avhenger av et romlig rammeverk som er mer fokusert enn offentlige rom, og mer privat enn hva en plass, park eller et gangareale kan tilby.

Med de førnevnte beskrivelsene og definisjonene av performativ kultur, er det nyttig å gjenta det faktum at det som kunstform og som kulturuttrykk alltid har vært mobilt og at det (som regel) ikke etterlater seg fysiske spor eller avtrykk. Det er flyktigere, og mer uhåndgripelig enn de andre kulturuttrykkene, og rent hypotetisk kan hvilket som helst sted danne rammeverket for, og infrastrukturen til skapelsen av dette. Denne flyktigheten gjør det vanskelig å peke på konkrete, spesifikke elementer eller aspekter ved byen og de bygde omgivelser som legger til rette for skapelsen av performativ kultur. Likevel kan vi ta utgangspunkt i denne mobiliteten, og se for oss de fordelene eller ulempene som kan komme av en permanens, og en tilstedeværelse i skapelsen av performativ kultur.

Det finnes fordeler ved det å bebo et sted, begre-

pet residency er et stadig tilbakevendende begrep i kunstverden, hvor det å tilhøre et sted, og bebo det som utøvende kunstner medfører positive, og kreativt oppbyggende konnotasjoner. Dette har den performative kunsten ikke hatt anledning til å nyte godt av, ettersom alle rommene og stedene de for et kort øyeblikk bebor, må alle de spor og energier de etterlater seg utslettes og renskes vekk, slik at det kan fylles med ny kunst og opptreden. I materialbasert kunst, har en alltid kunnet opparbeide seg personlige arkiv, og outsourcet sin egen hukommelse og dokumentasjon av sin egen prosess. I dans og teater, for eksempel, har en ikke kunnet gjøre dette før film og fototeknologien ble utviklet og tilgjengelig for allmennheten, og en kultur for dette er ikke blitt etablert gjennom århundrene, slik det har med materialbasert kunst. Usikre og ambulerende romlige rammeverk gjør det vanskelig å dokumentere, og beskrive performativ skapelse. Dette påvirker også feedback, og muligheten til å kontrollere, og oppfordre til tilbakemeldinger fra kollegaer, eller fra offentligheten. Behovet for lukkede, private rom er naturligvis essensielt av diverse årsaker slik som ro og kontroll over ens egen kreative prosess, samt ønsket om hemmelighet, eller konfidensialitet rundt et prosjekt. Fokuserede rom og arkitektoniske rammer som gjør det mulig å utestenge forstyrrende elementer er også viktig. Likevel vil det kanskje være uheldig og totalt eliminere noen av de elementene som utøvere har nytt



En av Erwin Wurms "One Minute Sculptures"

godt av i sin rolle som vandrende nomader, slik som input og eksponering fra offentlighet og kollegaer. Det kan tenkes at en nytenking rundt produksjonslokaler for performativ kultur tar opp i seg, og er seg selv og sin historie bevisst når det kommer til denne mobiliteten, samtidig som ny stabilitet og muligheten for å bebo et sted på en mer spesifikk måte får utspille seg som et alternativ til dagens situasjon. Det vil likevel være et stort skille mellom produksjonslokaler, og produksjonsinfrastruktur for performativ kultur og materialbasert produksjon, ettersom de store arealene er vanskelige å håndtere, og mindre praktiske, dessuten stilles det store krav til den byggetekniske funksjonen av disse. På den måten vil et fullstendig og totalt eierskapsforhold være vanskelig, og en stor grad av deling fortsatt finne sted - det er sikkerheten, og muligheten til å komme tilbake med gjentatthet, og muligheten til å bebo et rammeverk - en stabil infrastruktur som sitter i høysetet, og som blir hovedgrunnlaget for en nytenking rundt performativ kulturproduksjon.



MATERIELL

Til forskjell fra performativ kunst og kultur, har de som arbeider med materialbasert kultur ikke vært på konstant flyttefot, men til stor grad basert seg på konkret lokalisering, og arbeid med objekter, materialer og fysisk manifestasjon på en måte som vanskelig lar seg sammenlikne med den performancekunstens forgjengelighet. Ordet materiell forsøker ikke å si noe om kunstneriske, eller estetiske kvaliteter, kun om de spesifikke prosessene som beskriver skapelsen av kunstverk - at det har med fysiske materialer å gjøre, fysisk forvandling av objekter eller annet materiale. Dette dreier seg til stor grad om maleri, skulptur og installasjonskunst, grafikk og tegning - men som med alt innenfor kunsten kan også dette begrepet tøyes og strekkes ut.

Arbeidsplasser for kunstnere, som ofte får ord tilknyttet seg som studio, eller atelier, har en lang historie tett sammenknyttet de formelle rammene rundt profesjonsutøvelsen til kunstnerne. Ettersom disse arbeidsplassene gjerne er utleid på individuell basis, et enkelt rom utleid til en enkelt kunstner, eller større delte arealer, kan dette gi inntrykket av at arbeidet baserer seg på en personlig aktivitet, snarere enn en profesjonell utøvelse. Dette perspektivet har fulgt situasjonen tilknyttet arbeidsplasser til den dag i dag. Kunstnere og kulturutøvere med behov for konkret plass blir nedprioritert fordi arbeidet som utføres ikke er ansett som grunnleggen-

de essensielt, eller bidrar til stor grad til verdiskaping i samfunnet på samme nivå som andre yrker, eller mer tradisjonelle ansettelsesforhold.

Til tross for at den kreative klasse har fått en stor, og tilstedeværende rolle i samfunnet og arbeidsmarkedet, har såkalt kreative arbeidsplasser kun forholdt seg til den digitale markedsplassen, og er forbeholdt småskalaproduksjon og de som arbeider digitalt, virtuelt og kunnskapsbasert. Rene arbeidsplasser basert på pulter og datamaskiner ønsker å fremstå som kulturelt ambisiøse steder å arbeide, men tilfredstiller ikke behovet for materiell kulturproduksjon på en skala utover det som kan 3D-printes, eller kladdes i en notatbok.

Et annet aspekt ved produksjonslokaler, er det store skillet mellom presentasjon, og produksjon av kunst. Der hvor kunstnere, og kunsten benyttes som kjernefunksjon, er det forventet at disse skal vises frem, og nærmest opptre for slik å bidra til verdien som ønskes skapt. I Oslo bygges store museer og lokaler for fremvisning og eksponering av kunstnere og kultur, mens produksjonslokalene glemmes i det store bildet. Kultur erstatter kultur, og driver seg selv på flukt, slik markedet og de store utviklingslinjene er i dag.

I et prosjekt hvor arbeidet er å planlegge, og danne rammeverket for kunstproduksjon adskilt fra pre-



"Untitled" (Perfect Lovers), Felix Gonzales-Torres 1987-1990

sentasjonen av den, blir ett av de sentrale spørsmålene hvordan kunstnerens tilstedeværelse kan bidra til å løfte et område, og være en aktiv deltagende del av et nærmiljø uten å bli dyttet i front av et gentrifiseringstog, eller som dansende apekatt ved en utviklers lirekasse. Et sted som dette må også være kreativt sikret, stabilt, og oppleves som dette dersom en kunstner eller kulturutøver skal kunne bebo et sted og vite at det er mulig å prøve, utforske, og feile på skapende, kreative måter. Fokuset må ligge på å lage et produktivt sted å være, hvor kunstnerisk skapelse, og en prosess av skapelse vektlegges. Materiell kulturproduksjon, lik den performative, avhenger av øvelse og er ikke en lineær prosess.

Kunst- og kulturproduksjon er ikke en produktiv prosess, men full av ineffektive eksperimenter og feilslåtte forsøk. Arbeidsplassene, og rammeverket som skal fasilitere skapelsen av kunstverk må være komfortabelt med dette. Videre bør arbeidsplassene ikke kun legge til rette for nakent rom hvor ting kan produseres, slik som med performativ kultur. I materiell kultur finnes det en permanens, og en skapelseskultur som kontinuerlig etterlater seg spor og merker. Det er også store behov for opparbeidelsen av personlige, kunstnerisk arkiv og muligheten for kontinuerlig arbeid i et sted som er stabilt, fokusert, og med en grad av privatliv og en egenråderett over hvem som har tilgang og kontroll

over det som finnes innenfor selve arbeidsplassen.

Kunstneren Marianne Heier, holdt som tidligere nevnt en performance ved grunnsteinsnedleggelsen til det nye Munchmuseet i Bjørvika, hvor hun i den fremførte teksten blandet konkrete ønsker med poetiske formuleringer:

Vi trenger ikke internasjonale arkitektkonkurranser og nye sofaer trukket i årets tekstiler.

Trenger ikke air condition, dimmere, hydrauliske pulter, vannbåren varme, universelt utformede kan-tineområder, eikegulv, designprofiler og logoer.

Vi trenger ikke flere planer, flere utredninger, flere rapporter, evalueringer, tilrettelegginger, inntjeningsprognoser, sammenslåinger og effektiviseringer.

Vi trenger

Flere nakne gulv, vinduer som kan åpnes, vegger som kan dekkes til, tak som ikke er dekket av reglementerte ventilasjonssystemer, lukt av spraybokser, terpentin, støv, kjeller, mugg.

Flere tanker uten navn. Flere ord vi ikke kan.

Flere former, flere lyder, flere syner, rom for større

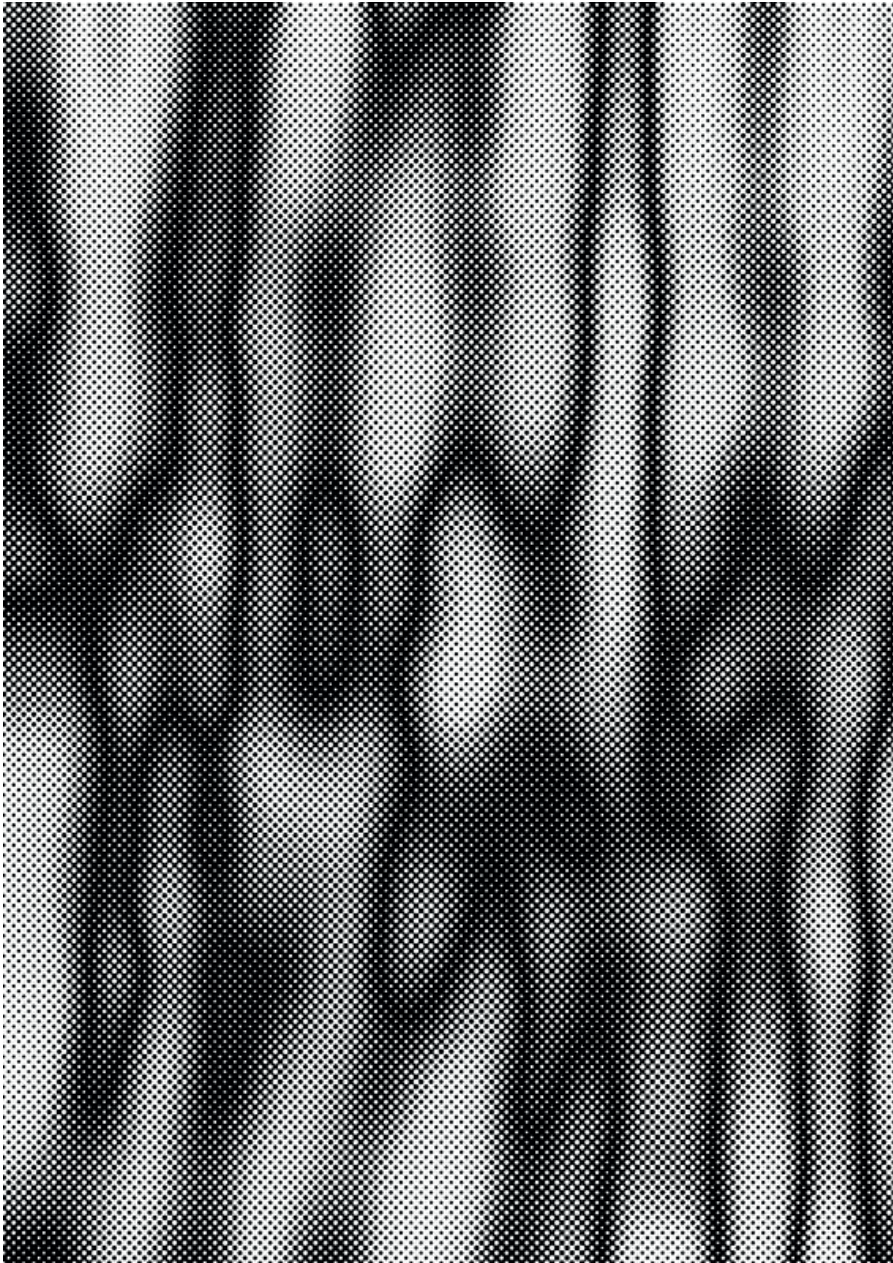
vinger, høyere flukt og dypere dyp. Større mot, større brannfare, skarpere, mer presise analyser.

Vi trenger

Borgen, Verkstedhallene på Vestbanen, Seildukgata 25, Sørligata 8, Akersveien 24-26, Sjokoladefabrikken, Sandakerveien 102/104, Lakkegata 21, Stavangergata 46, Schweigaards gate 33, Kongens gate 10, Youngs gate 6.

Vi flytter videre. Takk, og farvel.

Her peker hun på et behov, og gir uttrykk for en slags desperasjon og en oppgitthet rundt de kompliserende prosessene rundt noe hun opplever som svært ukomplisert: Det dreier seg om plass, om arealer, og et rammeverk - en ukomplisert infrastruktur.



VIRTUELL

Virtuell kultur er den som ikke avhenger av det fysiske, men eksisterer digitalt, eller som idé, og konsumeres uavhengig av spesifikt medium eller kunstnerens tilstedeværelse. Det kan ta fysisk form, men er ikke definert av det. Slik som tekst, grafisk illustrasjon og design, etc. Utøverne av denne er som oftest fullstendig mobile, ettersom resultatet av skapelsesprosessen ikke er bundet til et sted, eller avhenger av utfoldelse over tid bundet til et spesifikt sted. På disse måtene skiller det virtuelle seg fra det performative og materielle, selv om det finnes estetiske forbindelseslinjer. Denne formen for kunstproduksjon, er antakelig den som har blitt gitt minst oppmerksomhet som ren kunstproduksjonsform. Det finnes en rekke steder som legger vekt på muligheten for at arbeidssituasjonen kan oppstå og opphøre, litt på samme måte som den performative kunsten, men disse ofte i form av coworkingkontor med helt andre fokus enn det kunstneriske. Disse, slik de fremstår i dag, er høyst kommersielle, knyttet opp mot business, startups og næringsliv fremfor et kunstmiljø. Slikt sett er dette en typologi som er nesten fullstendig fraværende fra de kjente kunstneriske produksjonsrammeverkene.

Ettersom denne kunstformen ikke er avhengig av fysisk form, og kan nytes uavhengig av noens tilstedeværelse annet enn sin egen, er det ikke naturlig at et slikt sted blir tildelt fysiske arealer, og gitt sin del av byen.

Et sted som legger til rette for slik produksjon, for arbeid med eksempelvis tekst og skjerm, vil først og fremst anerkjenne utøverens behov for permanens, og stabilitet - samt et sted som knytter en til resten av samfunnets strukturer.

Den stereotypiske forfatteren sitter i sitt eget hjem og arbeider i ensomhet, men disse stereotypene har ikke blitt gitt muligheten til å utfordres eller utvides. Det er dette profesjonelle rammeverket, som skiller en dedikert arbeidsplass fra for eksempel et bord på biblioteket, en caféstol eller et generelt coworkingareal. Biblioteket er ikke tilrettelagt for en skapelsesprosess, og har en ganske annen funksjon i samfunnet som helhet, og kan derfor ikke tilby stabilitet eller permanens for utøveren. De veletablerte coworkingkontorene er som nevnt ikke fjernt fra en potensiell modell, men det oppstår likevel en betydelig avstand mellom for eksempel kunstnerisk tekstarbeid, og fokuset på økonomisk og kommersiell kunnskapsbasert arbeid.

Det fremkommer av disse punktene at et godt rammeverk for virtuell kunstproduksjon ligger i hvordan systemet tilrettelegges, fremfor konkrete romlige behov. Det fysiske kan oppsummeres som rom, luft, bord, stoler og en internettilgang. Det essensielle blir rammeverket, stabiliteten et slikt sted kan tilby, og friheten knyttet til det å tilhøre et utvidet kunstfelt med store, vide begreper.

"ÅPENT BREV TIL OSLO KOMMUNE"

FREMFØRT ANNLEDNING GRUNNSTEIN- SNEDLEGGELSE TIL DET NYE MUNCHMUSEET I BJØRVIKA

MARIANNE HEIER

Jeg ser på de høye huse, jeg ser på de tusende vinduer, jeg ser på det fjerne kirketårn. ¹

De gråblå skyer samler seg. ²

Tusenvis av mil skiller oss fra solen, men bygningen foran oss dekker den likevel. ³

En rovfugl har sat sig fast i mit indre. Dens klør har hugget sig fast i mit hjerte. Dens næb har boret sig ind i mit bryst og dens vingelag har formørket min forstand. ⁴

Vi er her. Vi har kommet helt hit. Vi vet hvorfor vi er her.

Vi er

Vi er:

Arbeiderne på byggeplassen. ⁵

Arbeiderne i snø. ⁶

Arbeiderne på hjemvei. ⁷

Lever et sted i spennet mellom blåleira og Saturns ringer, Google og Galgeberg.

Vi er pynten på planeten Sult.

Attraktivt, glitrende, skinnende aktivum.

Overstrør den med tryllestøv og spennende, illegale stoffer dere håper barna deres ikke vet om.

Vi har sånne sorte øyne.

Vi lukter våt skog og aske. Terpentin, støv og råte.

Ser ting som ikke fins, hører lyder som ikke har navn.

Vi er stygge, gamle, grove. Spiller på lag med troll, kjemper og dverger.

Svømmer i sorte hull, skraper med neglene i ver-nissen over skjemaene, over pensjonsordningene, parkeringsplassene, planleggingsmøtene, referatene, strategiene.

Upassende.

Latterlige.

Jeg ville løyet om jeg sa vi kom i vennskap.

Vi sitter ikke ved samme bord.

Vi er:

Steinen i skoen.

Urolige, uberegnelige.

Puster så lett det går an mens man fortsatt er i live.

Det blir enklere for alle når vi slutter med det

og blir spøkelses.

Levende på utsiden, tomme på innsiden.

Kan ikke si noe de ikke alltid har sagt.

Kan ikke svare, ikke forsvare seg.

Mot den sunne fornuften som absorberer livet som en svamp.

Som tror risiko kan kontrolleres, livet styres, verden presses inn på Excel-ark.

Vi vil snakke om viktigheten av ekte fare, om skjønnheten i det som ikke er ferdig, ikke er planlagt, det som fortsatt kan bli, som ikke har navn.

Om å tape konkurransen, om det fornuftige i å styre mot konkurs.

Om å trenge inn i mysteriet.

Om det magiske i formen, streken, strøket, alltid nytt, sett for første gang.

Om det som ikke kan eies, ikke kan fanges.

Om stjernene på himmelen.

Om det som er i tid hva tigreren er i rom. ⁸

Om hat og lyst og avmakt.

Om det som er mulig.

Praksis er ikke synonym for produksjon, produksjon betyr ikke produkt.

Produkt er ikke ensbetydende med vare.

En grønn sol.⁹

Det gule som skinner gjennom huden vår.

Det flammende røde.

Det dansende grønne, blå og fiolette.

Menneskenes ansikter er ikke lyserøde, beige eller brune.

De er gule, røde, grønne, blå, fiolette.

Forslag til vedtak:

I tilknytning til den offentlige kulturplanlegginga som nå pågår, vil vi åtvare mot ei sterkere byråkratisering av norsk kulturliv. Så lenge dei skapande kunstnarane ikkje har eit økonomisk grunnlag som set dei i stand til å leve av sitt yrke, og det frivillige kulturarbeidet blir halde nede av mangel på økonomiske midlar, kan dei skapande kunstnarane ikkje slutte opp om ein kulturpolitikk som først og fremst synest å ta sikte på å bygge ut eit nytt kulturbyråkrati.¹⁰

Vi trenger ikke internasjonale arkitektkonkurranser og nye sofaer trukket i årets tekstiler.

Trenger ikke air condition, dimmere, hydrauliske pulter, vannbåren varme, universelt utformede kantineområder, eikegulv, designprofiler og logoer.

Vi trenger ikke flere planer, flere utredninger, flere rapporter, evalueringer, tilrettelegginger, inntjeningsprognoser, sammenslåinger og effektiviseringer.

Vi trenger

Flere nakne gulv, vinduer som kan åpnes, vegger som kan flekkes til, tak som ikke er dekket av reglementerte ventilasjonssystemer, lukt av spraybokser, terpentin, støv, kjeller, mugg.

Flere tanker uten navn.

Flere ord vi ikke kan.

Flere former, flere lyder, flere syner, rom for større vinger, høyere flukt og dypere dyp. Større mot, større brannfare, skarpere, mer presise analyser.

Vi trenger

Borgen, Verkstedhallene på Vestbanen, Seildukgata 25, Sørligata 8, Akersveien 24-26, Sjokoladefabrikken, Sandakerveien 102/104, Lakkegata 21, Stavangergata 46, Schweigaards gate 33, Kongens gate 10, Youngs gate 6.

Vi flytter videre. Takk, og farvel.



Fotnoter:

¹ Sigbjørn Obstfelder, «Jeg ser», fra Digte, 1893

² Sigbjørn Obstfelder, «Jeg ser», fra Digte, 1893

³ Umberto Boccioni og andre, Futurist Painting: Technical Manifesto, 1910, fra 100 Artists' Manifestos, Penguin Classics, 2011

⁴ Edvard Munch, fra skissebok datert 1930 – 1935, Munchmuseet MM T 2547

⁵ Maleri av Edvard Munch, 1929 – 31, Munchmuseet

⁶ Maleri av Edvard Munch, 1909 – 10, Munchmuseet

⁷ Maleri av Edvard Munch, 1920, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design

⁸ Georges Bataille, «The Accursed Share», an Essay on General Economy, Vol. 1: Consumption. Tr. Robert Hurley. Zone Books, 1991

⁹ Takamura Kōtarō, «A Green Sun», 1910, fra 100 Artists' Manifestos, Penguin Classics, 2011

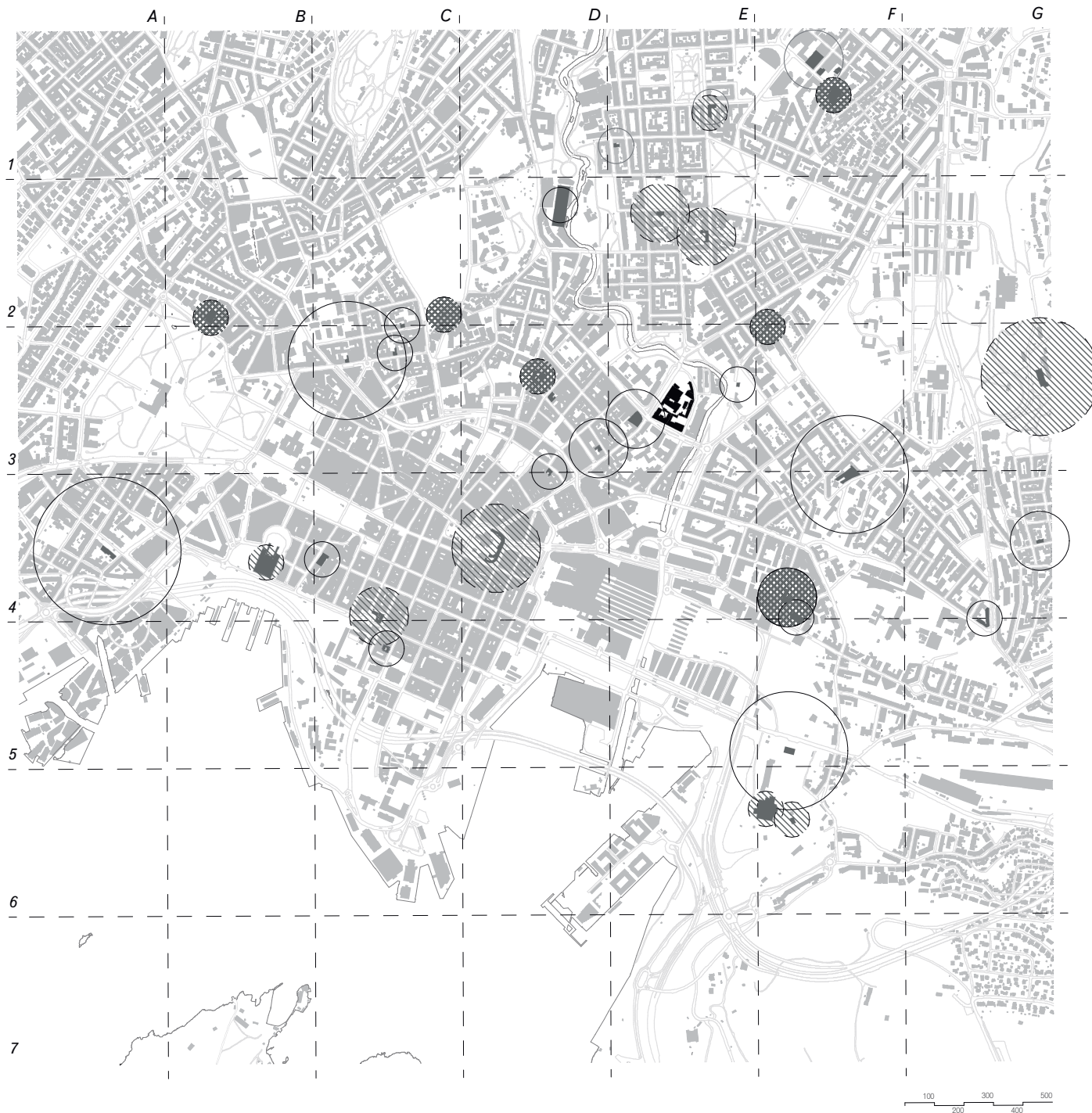
¹⁰ Arbeidsutvalget i Kunstneraksjon -74, Forslag til vedtak, Almennmøtet 30/9 1974, fra Eva Langes arkiv

ATELIERSITUASJONEN I OSLO

Det er typisk for byer som Oslo, hvor byutviklingen først og fremst er drevet frem av økonomisk gevinst, og av kjøpesterke grupper, bedrifter og fundert på økonomiske interesser, at de små, mindre kjøpesterke gruppene og institusjonene presses ut. Dette kommer som oftest frem i form av problemstillinger som at byer mister sitt særpreg, hvor for eksempel små nabolagskaféer, eller butikker ikke lenger er i stand til å betale leiekostnader, og må vike for de store kjedenes kjøpekraft.

Der dette er synlig på gatenivå i utflatingen av tilbudet i næring og handel, er dette et svært mye større problem for kulturinstitusjoner, og kunstnere. Det å være utøvende kunstner i 2018, er en høyrisikohverdag for de fleste.

Den typiske gentrifiseringsfortellingen dreier seg om at verdiskapingen som kulturaktører tilfører et område samtidig priser de samme aktørene ut av stedet, ettersom de ikke er på mottakersiden av verdiene som sirkulerer. Derfor skjer det som typisk er tilfellet i Oslo i dag - kunstnere, og små kulturaktører presses ut av sentrum, og vekk fra egnede lokaler, som til fordel for atelierer eller arbeidsplasser skal ombygges til luksusleiligheter, trendy utesteder eller liknende.



-  **REKET/NEDLAGT**
-  **KOMMUNALE FELLESKAP**
-  **PRIVATE FELLESKAP**
-  **3-5 PLASSER**
-  **15-25 PLASSER**
-  **25-50 PLASSER**

ATELIERFELLESKAP 2007-2016

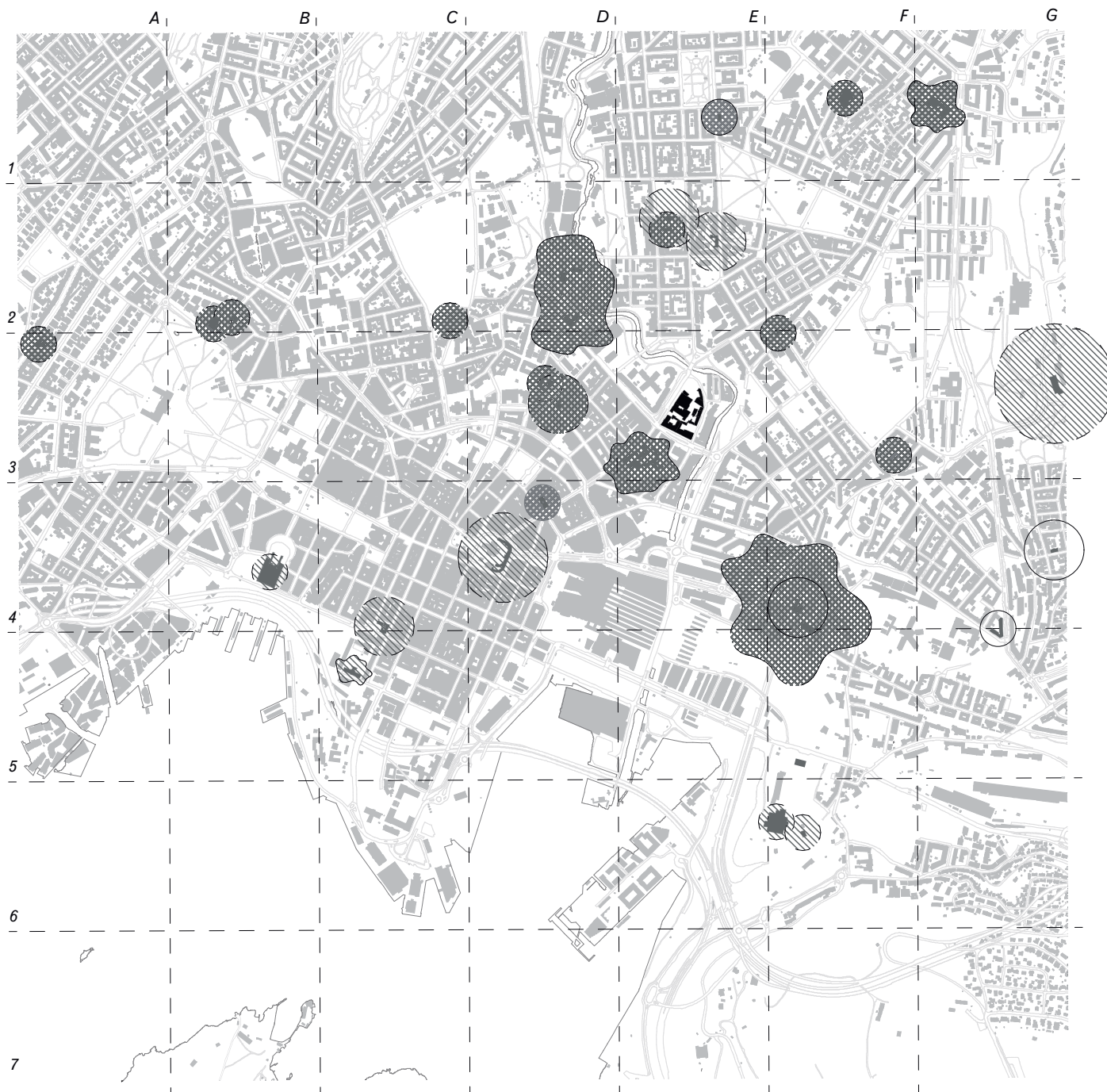
Oslo 1:20 000

Kilde: UKS/TF

Oversikten til venstre gir en indikasjon på ateliersituasjonen slik den har vært de seneste årene. Kartleggingen baserer seg på materiale fra Atelierrundersøkelsen gjennomført av Telemarksforskning på oppdrag av UKS.

Det finnes omtrent 1250 kunstnere registrert med bostedadresse i Oslo. Undersøkelsen viser at en fjerdedel av disse ikke disponerer atelier, og det fremkommer av undersøkelsen at årsaken til dette er tett knyttet opp mot kostnaden av å leie passende arealer. Halvparten av respondentene til undersøkelsen indikerer at arbeidsplassene i utgangspunktet er uegnet for bruk som atelier.

En vanlig situasjon for kunstnerne er at atelierene blir revet, eller renoverert til ny bruk - hvilket gjør at kunstnerne hele tiden flytter seg fra sted til sted, uten mulighet til å slå rot.



100 200 300 400 500



ATELIERFELLESKAP 2020

Oslo 1:20 000

Kilde: UKS/TF

I årene etter at undersøkelsen ble gjennomført i 2014, har fire atelierfelleskap på tilsammen 85 arbeidsplasser forsvunnet, og prognosene indikert av atelierundersøkelsen peker på at ytterligere 154 arbeidsplasser vil forsvinne innen 2020.

Levekårsundersøkelsen av 2015 forteller at norske kunstnere gjennomsnittlig tjener 89.000 kroner årlig på kunstnerisk virksomhet, mens en liten leilighet og et lite atelier kan i aller beste fall koste omkring 15.000 kroner i måneden.

Dette maler et tydelig bilde av en gruppe under store økonomiske stress.

PRODUKSJON VS. PRESENTASJON

Den tydelige trenden som tegnes opp, dersom en følger det offentlige ordskiftet, og ordene som benyttes av politikere og de store kulturaktørene, er at fokuset utvilsomt hviler på presentasjon av kunst og kultur, hvor kunsten fremstår som en attraksjon, og noe som til stadighet må unnskyldes og argumenteres for som noe som kan bidra til verdiskaping og økt handel. De to store, nye kulturbyggene i Oslo er det nye Nasjonalmuseet på vestbanetomta i Vika, hvor argumentasjonen nesten i sin helhet hviler på innrettingen mot turisme, og tilhørigheten til en bydel rik på materielle verdier. Munchmuseet i Bjørvika dreier seg mye om det samme, hvor både det arkitektoniske prosjektet til selve museet, men også diskusjonene rundt hvorfor, og hvordan, kun tar sikte på å iscenesette kunstneren, og male glansbilder av dens prosess og produksjon.

Hverdagskulturen er underprioritert i dagens byutviklingsproblemstillinger, hvor budsjett og effektivitet prioriteres, og det som for mange fremstår som uhandgripelige produksjonsprosesser, blir fremmede og vanskelige å spå utfallet av.

Dette er ikke bare uheldig for kunstneres økonomiske rammevilkår, og handlingsrom - men negativt for kunsten i seg selv.



"Jabba the Hutt as Property Developer" by Marvin Gaye Chetwynd

FROM THE HORSES MOUTH

Essay on the presence of the studio on recent works by three artists

Feliks Ulvåen Isaksen

In the slug-like hands of the Star Wars villain Jabba the Hutt, art is – despite his corpulent silhouette – not something to consume. It becomes the means to an end. The laser gun in the war for increased capital, and the tool he employs to ensure the success of the next shopping center or residential tower he plans to build in the area we see pictured behind him and his conspecific friends.

The work is made from paper and cardboard, pieces of plastic and simple watercolor-renditions of famous paintings that becomes the representation of art and culture as a whole. The simplicity of the work, and the allusions in materiality to Arte Povera, speaks of an artist so stripped of funds that all she can afford is scraps of paper, cardboard and plastic tape. The work goes on to tell us two stories. Firstly it reinforces the well-established notion that the value of contemporary, post-conceptual art (for better and for worse) is entirely detached from that which is inherent in its materiality. This is a truth that is well established, but which often leads to misunderstandings and misreadings by those on the outside attempting to regulate the framework around which artists practice and produce their works - thinking that constructed scarcity somehow gets the artistic juices flowing. It also holds within it an exchange of viewpoint and characterization, both framed by the artist, so not exactly objective in its attempts to do so.

We see the developers exploitation of the artist while the artist herself exploits and literally alienates the perpetrator. It is a childish act, a quick stab of the crayon into the fleshy side of the big-guy. But then again, these are the materials children use to make their doodles.

The problem of funds, framework and stability also finds physical form in works that appear less accusational and direct in their characterisations, and does not aim to draw attention to a problem, or a cause, but rather dwells on the outcome.

Candypool by Vibeke Tandberg chooses to invite the viewer into a whiteout of imprint and deconstruction. The economic crisis in 2007 caused Tandberg to limit her material expenses, but this notion of limitation quickly found parallels and alternatives in interpretation of concepts of recycling and reuse. Not necessarily physical, material re-use but an artistic, aesthetic repurposing of her own oeuvre. In the exhibition "Infinite Signature" at OSL Contemporary, Oslo in 2015, she purchased the unsold examples of her debut novel from her publisher and cast them within square blocks of concrete. In a different work she made a bronze cast of her entire bibliography - using her own practice to generate new art in a vein not unlike her previous artistic practice where she focuses on depictions (often duplicates) of herself¹. The reproductive impulse is not directly limited to that which has been produced directly by Tandbergs hand, but also the spaces and objects that surround



"Candypool" by Vibeke Tandberg

the artist in everyday activities.

In 2017 Tandberg was nominated, and won the most substantial art prize in Europe (500.000 NOK) with her work "Candypool" which consists of plaster casts of the doors of the freezer/fridge from her studio space in Oslo, plaster friezes of pool-balls on the walls, and a deconstructed pool table. The table had originally been purchased by Tandberg to provide leisure and entertainment in her studio, but due in part to its size, it quickly became repurposed as a table to produce art on, before it was subsequently turned into an artwork itself.

To my knowledge, Tandberg has not yet engaged the architectural boundaries of her practice - the windows, doors or walls of her atelier - but perhaps given time these too will be subject to artistic deconstruction and recontextualization. In mentioning this it is not my intention to cast any judgement or predict the direction of the artist's practice, but rather to highlight the potential importance of physical surroundings in the production of one artist.

It is especially interesting given the media of production in Tandbergs work. Although not limited to it, her work is often photographic, and in this most recent example the 1:1 plaster casts are so fine in their resolution that any detail (dents, scratches...) will be transferred from the original to the reproduction.

As a novelist and writer, Tandberg has voiced a fascination with the works of French nouveau-roman author Alain Robbe-Grillet, whose works often provide meticulous descriptions of detail, focusing on objective and superficial accounts of actions and places, rather than subjective, sentimental storytelling.

In speculation, it would be possible to imagine that any inconspicuous detail in the space that surrounds her quite suddenly could find itself on the floor or wall of a gallery space in the future.

The nature of production-spaces naturally manifests itself in other, more obvious ways than the aforementioned. Decision pertaining to size, medium and materials are considerations that an artist or designer experiences restrictions within depending on the nature of the physical framework. A recent example that was explained to me was the work "I don't want to be anywhere but here I am" by Vanessa Baird.

The work consists of a series of long pieces of pastel on paper that hangs down the gallery walls, but due to the limited size of her studio space, some of the pieces of paper are of differing lengths depending on the conditions available to the artist at any given moment. This differs from the situation and approach of Tandbergs works, but is still interesting to consider.



From "Living Together" by Vibeke Tandberg

The artists studios become physically manifest in both works, but where it on the one hand becomes the conceptual heart of a project it is entirely irrelevant to the understanding or reading of the other – yet the evidence is there, and depending on the severity of the impact – potentially subject to interpretation.

KILDER

KILDER

Bingham-Hall, John og Adam Kaasa. 2017. Making Cultural Infrastructure.

London: Theatrum Mundi CIO. Hentet 19. Februar 2018

<http://theatrum-mundi.org/research/makingculturalinfrastructure/>

Brook, Peter. 1968. The Empty Space. London: Penguin Classics

Florida, Richard. 2012. The Rise of the Creative Class, Revisited. New York City: Basic Books

Oslo Og Den Nye Kunsten, UKS Unge Kunstneres Samfund

Wergeland, Even Smith. 2015. Art on the Move in the City of Temporariness.

Nordisk Arkitekturforskning, Urban Mobility - Architectures, Geographies and Social Space.

Heier, Marianne. 2016. Åpent Brev til Oslo Kommune.

<http://www.klassekampen.no/article/20180421/ARTICLE/180429991>

<https://www.aftenposten.no/meninger/i/0EleGM/Kunstnere-fortjener-storre-respekt--Knut-Olav-Amas>