

le, den psyko-realistiske ikke-verden, og på den anden side – og ganske håndgribeligt – for røvhullet. Afløbets (og denne metafor er grotesk præcis i sin flertydighed) varierede, tegnede udformning bliver til tider et utvetydigt røvhul (og ikke bare en metafor) a la 70'ernes feministiske "Cunt Paintings". Denne dobbelte metaforiske sammensætning med realiteten (afløbet og røvhullet) viser værkets kompleksitet og det er blandt andet denne kompleksitet udstillingen på imponerende vis redegør for.

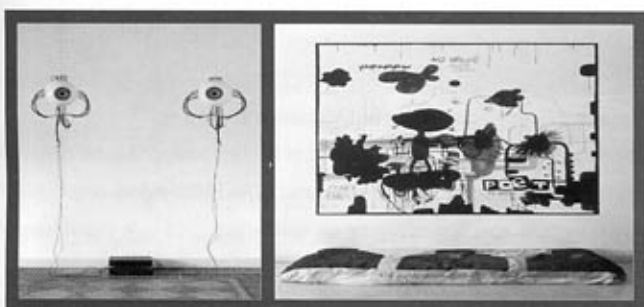
Foruden afløbet er der adskillige andre af Gobers "hjemmelavede readymades" på udstillingen. Vasken, stolen, sengen, legemsdele og tapetet. Også de "hjemmelavede readymades" viser Gobers arbejde med tvetydigheden og paradokset. Et readymade er pr definition ikke hjemmelavet, men ikke desto mindre er alle genstande på udstillingen imitationer af virkeligheden: imiterede readymades. Der byttes simpelt hen rundt på kunst og virkelighed, så det til sidst er svært at overskue kompleksiteten i værkets betydningskonstruktion. Der opstår et filter i forhold til virkeligheden, som kan være drømmens filter, og vi er således igen tilbage i psykoanalysens reelle verden.

Gober har siden 80'erne arbejdet med to gennemgående begreber, nemlig metaforen og repræsentationen. Disse to modsætningsfyldte begreber, der både ophæver og forstærker hinanden, eksisterer side om side i de fleste værker. For eksempel i aviserbunkerne, hvor det hjemmelavede readymade (metaforen for kunstværket) kobles sammen med det repræsentationskritiske og seksualpolitiske, i det at aviserne indeholde henvisninger til homoseksualitet og bøssekultur. Dermed synliggøres en lille flig af Gobers selvbiografi, som naturligvis også er impliceret i afløbets metaforik.

Foruden alle disse tegninger og skulpturer vises også lysbilledprojektion "Slides of a Changing Painting," 82-83, som er en metamorfose. Den viser, hvordan Gober ikke bare motivmæssigt, men også betydningsmæssigt arbejder med metamorfosen (og metaforen), idet der er tale om en betydningskonstruktion, der er i konstant forvandling.

Robert Gober: Sculpture + Drawing er en fantastisk sammensat udstilling, der illustrerer problemstillinger i værkerne uden at pædagogisere. Det er den bedste udstilling jeg længe har set. Gudskelov vi har Malmø.

Sanne Kofod Olsen



Jacob Tellufsen & Kristian West

Double Trouble

Overgaden

Allerede ved indgangen til Overgadens øverste etage kastes man voldsomt ind i et næsten Baudrillardsk univers af (re)præsentation, simulation, simulakrum; en tv-medieret virkelighed af naturaliseret konsum-semiotik: *Star Wars*, en tegneserie-agtig skulpturel repræsentation af et fly, der styrter ind i en bjergvæg, højtalere....

Double Trouble: To forholdsvis unge kunstnere, Kristian West og Jakob Tellufsen. Det centrale spørgsmål, der stilles, synes at handle om en artikulation af et begreb for eksistens; at være til i en postmoderne verden: Hvilke strukturer og systemer for repræsentation er det vi skal forholde os til i dag? – Og hvordan er disse involverede i konstruktionen af viden og subjekt-positioner, kilder til identifikation, individuelle motivationer? I hvilke strukturer af social, politisk og kulturel magt vedligeholdes sådanne diskursive formationer, og hvilke muligheder findes der for modstand eller modsætning i dag?

Kristian Wests, måske mest iøjenfaldende værk, var "Mind Trick: The Mountain", som var placeret så det øjeblikkeligt overraskede den besøgende. Det var en skulptur af forskellige materialer, der viste et flystyrt; et legetøjsfly nærmer sig et bjerg, en menneskelig figur har forladt flyet og flyder i luften langt fra flyet, kun forbundet til det via en iltmaske. På væggen ved siden af skulpturen fandtes "Earball Loudspeakers": højtalere, der minder om den slags pædagogiske reproduktioner af kropsdele brugt til demonstration i folkeskolen. Udover disse to værker udstillede West fem store tegninger og værket "The Blue Raspberry Flavour Kool-Aid and Amazing Growing Brain Analogy" bestående af lemonadepulver i en plasticflaske og en legetøjshjerne i vand.

Selvom de to kunstnere umiddelbart deler interessen for at prøve at få det at være til i en postmoderne verden til at give mening; en semiotisk virkelighed mættet med billeder, repræsentationer, simuleringer og simulakrer, synes Jakob Tellufsens arbejder i højere grad at koncentrere sig om den epistemologiske dimension ved en voksende adskillelse mellem virkeligheden og dens systemer og repræsenterende strukturer. *Star Wars* synes at optage Tellufsen en hel del: "R2D2 (refused)" var en skulpturel modificering af den kendte *Star Wars*-robot, og "star wars on paper (double child system)" (flere tegninger og tryk med *Star Wars* ikonografi i forskellige sammenstillinger)... Temaet vendte tilbage i andre værker med figurer og karakteristika der minder om filmene. Tellufsen udstillede derudover også en serie tegninger og malerier: "no value, money erect, poet redoubles"; street-style, rodede dynger af formationer og ord, og et værk kaldet "double trouble", bestående af et fundet stykke stof formet som en torso og bemalet; et fundet objekt, som faktisk har været brugt til at skyde til måls efter.

For mig at se deltager de udstillede værker i en generel diskurs i dag: en diskurs, der ofte involverer sig selv i i pågribelsen af og tilnærmelsen mod en allerede etableret og dominerende semiotisk struktur, fra hvilken mening og betydning muligvis kan udtrækkes når den sættes over for *Star Wars* ikonografien og de trashede street-agtige tegninger. Det er en kunstnerisk strategi der er meget forskellig fra det, der måske er blevet en international konceptualisme; et afsæt mod nye måder at behandle spørgsmål på, praktisk og teoretisk, end det synes muligt i dag. Det pro-

blematiske aspekt ved en udstilling som denne er nok at den energi og det potentiale der synes tilstede, ikke altid er nok til at kompensere for en vis mangel på substans. Jakob Tellufsens arbejde tilbød, mere end Kristian Wests, synes jeg, en artikulering af spørgsmål vedrørende strukturer og funktioner i forskellige systemer for repræsentation, og omhandlede desuden også det problematiske ved at finde nye måder at producere oppositionel og kritisk samtidskunst. Som sådan synes jeg det konstituerede en gyldig kommentar til samtidens samfund, dets systemer for repræsentation og de problemstillinger, der ligger i at etablere en kritisk, betydningsgivende praksis. Spørgsmålet står alligevel tilbage: Hvornår bliver alt dette til andet og mere end blot en goer-agtig overflade-dekoration? Dette er et spørgsmål der hurtigt dukker op bag al livligheden og alle potentialerne i *Double Trouble*, og bliver særligt synligt gennem sammenstillingen af de to kunstnere. Det er et spørgsmål jeg synes behøver overvejelse når jeg ser denne udstilling.

Ola Støhl



Inside Out

Overgaden, København

I 1966 viste det dengang netop nyrenoverede og udvidede museum i La Jolla en udstilling ved navn *Inside/Out*. Blandt de udstillende kunstnere kan nævnes Edward Ruscha, Gabriel Orozco og Nina Levy. *Inside/Out* refererede i denne sammenhæng til det faktum, at der både fandtes værker inde i det nyligt istandsatte museumsrum, såvel som udendørs, på et område der ligeledes var blevet sat i stand med henblik på at ændre og forbedre museets muligheder for at kunne agere i samtiden (60'erne), hvilket stillede helt andre krav end f.eks. 40'ernes og 50'ernes museum. Hvorvidt denne udstilling lykkedes eller ej er ikke relevant i denne sammenhæng, faktisk er jeg ikke engang sikker på at parallellen mellem *Inside/Out* og så *Inside Out* denne sommer på Overgaden (og forskellige steder i København – og Houston) er kendt af hverken kunstnerne eller kuratoren, Henriette Bretton-Meyer. Men motivationen for begge udstillinger synes at have en del tilfælles. Forskellen er naturligvis at *Inside Out* har en goer tilgang til problematikkerne fra *Inside/Out*: Den hvide kube og konteksten. Denne forskel mellem de to udstillinger, mellem 1969 og 1990, synes jeg illustrerer en central strategi bag Overgaden *Inside Out*.

De deltagende kunstnere var en international og ret forskelligartet gruppe med meget forskellige motiver: Jens Haaning (DK), Abid Fricke (D), Jakob Jakobsen (DK), Andreas Schlaegel (D), N55 (DK) og Ceal

Floyer (GB). Det, der forbinder disse kunstnere til hinanden, er netop dét spørgsmål der toner frem i mellemrummet mellem *Inside/Out* og *Inside Out*: Hvad er gyldigheden af denne ude-inde dikotomi i dag? – Kan en mere flydende og deterritorialiserende struktur produceres: et "inside-out-perspektiv", altså et perspektiv vendt på vrangen?

Et godt eksempel på denne problematik blev givet af Jens Haaning, der skiftede en lyspære fra Overgaden ud med en lignende lyspære fra en vietnamesisk købmandsforretning fra hvad der beskrives som et fattigt, sort område af Houston, og vice versa: "Copenhagen – Texas light bulb exchange". Denne udveksling af lyspærer artikulerer ikke blot et engagement i købmandsforretningens sociale kontekst – en vietnamesisk forretning i et sort område i en racediskriminerende, reaktionær region af et land, hvis generelle politiske dagsorden i forhold til race i høj grad er tvetydig – og magtens hierakier og strukturer i denne sociale kontekst. Udvekslingen artikulerede samtidig en kommentar til den kulturelle institution hvor lyspæren fra Houston blev udstillet: Overgaden; et galleri, den hvide kube. Værket peger i begge retninger, både direkte mod den sociale kontekst uden for udstillingsstedets hvide vægge, og inde i denne institutionaliserede hvide kube, og det er kun i denne position, på een gang ude og inde, at det når sit fulde kritiske potentiale.

Et andet eksempel blev præsenteret af Jakob Jakobsen, som udstillede billeder af Gropiusstadt – et område i udkanten af Berlin, hvor omkring 50.000 mennesker bor i en særlig form for højhuse; uendelige rækker af blokke udformet efter den berømte arkitekt Walter Gropius (og andres) store projekter. Billederne var sat i forhold til faktisk beton, der var hældt ud på galleriets gulv. Plakater med Gropiusstadt blev samtidig vist i et område af København, der antagelig skulle være karakteristisk for netop denne form for materialer og arkitektur. Udvendige faktorer – sociale, kulturelle, politiske og på anden måde ideologisk kontekst – blev hentet ind i galleriet, og den sociale og ideologiske diskurs bag et projekt som Gropiusstadt og dets forfald, ikke blot af det faktiske materiale men også af de sociale og politiske motivationer bag det, blev således tvunget frem. Indvendigt blev udvendigt: galleriet en beton-kube.

Denne undersøgelse synes ikke motiveret af en form for konceptuel negering af den hvide kube, men snarere af en vilje til at arbejde med og uddybe mulighederne for en anden position; en position, i hvilken galleriets kontekst ses som en produktiv kontekst, en kontekst som – sammenstillt med et "udenfor", med andre kontekster – kan forstås og benyttes kritisk; positioner mellem indenfor og udenfor. Abid Fricke's protonym-klistermærker var et iøjenfaldende eksempel. "Protonym" er et begreb, der refererer til ord udviklet af Fricke i hans ord-firma (Word Company), grundlagt i 1994. Protonymerne betyder aldrig noget, de hører ikke til et specifikt sprog og de indeholder med vilje ingen konventionelle af nogen som helst art. I Overgaden udstillede Fricke klistermærker med ordene SMORP, MIPSEL, YEMMELS og RITOB: ord, som beskueren var velkommen til at tage med sig og placere i andre sammenhænge og dermed skabe en masse forskellige betydninger af. Indenfor er vendt udad: Dette projekt ville ikke have virket uden et indenfor, ej heller uden et udenfor. Det eksisterer mellem denne

dikotomis to poler.

Inside Out præsenterede mange interessante projekter der pegede på de her skitserede problemstillinger. De nævnte værker er blot, synes jeg, de mest illustrative. Parallellen mellem *Inside/Out* fra 1966 og *Inside Out* er, så vidt jeg kan se, også tydeligere gennem disse eksempler; både inden for og uden for den hvide kube; de hellige, institutionaliserede og institutionaliserende hvide vægge; eller måske galleriet vrang- vendt. Udstillingen findes samtidigt inden for og uden for Overgaden. Den synes således at være bevet lavet – og det er måske det mest succesfulde aspekt af den - med henblik på at fjerne skråstregen (/) mellem "inside" og "out", mellem "inde" og "ude", som en fortælling om denne to-hed fra en position der er altid både ude og inde; vrangvendt.

Ola Ståhl



Robert Smithson

Retrospektiv – Værker 1955–1973

Arken, Ishøj

Vort århundrede har budt på mange modeller for kunstnerrollen, hvoraf den ekspressive, romantiske kunstnerfigur naturligvis er den mest kendte. Men der er mange andre rollemodeller: Tænkeren, antropologen, kynikeren, ironikeren, forretningsmanden osv. En af disse mange rollemodeller er naturligvis Robert Smithson, der på een gang eksemplificerer

idéen om kunstneren som (pseudo)videnskabsmand og ensom, romantisk vandrer. Smithson spillede bevidst på disse roller – han spillede dem intelligent ud mod hinanden og opererede behændigt i spændingsfeltet mellem dem: imellem og imod modsætningerne. Som sådan står Smithson i dag også som rollemodellen for vor tids kunstner, der netop forsøger at mediere mellem moderne, fastlåste positioner. Dette kaldes også – blandt venner og fjender – for en postmoderne diskurs. Eller: relationalitet, rhizomatik, kynisk rationalitet etc.

Centralt i Smithsons forhold til kunsten og kunstnerrollen står museet som "sted" og virkelighedsforståelse. Smithson forholdt sig halv-kritisk over for kunstinstitutionen, over for gallerietrummets hvide kube som et såkaldt "ikke-sted". I stedet arbejdede han med det stedsspecifikke, dvs. med udforskningen af et steds materielle karakteristika, af stedets placering og funktion. Til dette formål udviklede Smithson den værkkategori han benævnte *Nonsite*, ikke- sted, i 1968. Et *Nonsite* består i al sin enkelhed i at bringe et materiale, et stykke virkelighed fra en sfære til en anden, i et skift i kontekst. Materialer som sten og sand bringes uforandret ind i udstillingsrummet. Væsentligt i denne proces står den ledsagende dokumentation: en skrevet beskrivelse og et kort som henviser til materialernes oprindelsessted og historie, således at disse *Nonsites* genforbindes med deres oprindelige site i en egentlig rekontekstualisering af de oprindelige omgivelser til deres nye omgivelser, udstillingsrummet. Med indførelsen af *Nonsite* arbejdede Smithson med forbindelsen mellem det rumligt indre og ydre, en bevægelse, der gik fra natur og til kultur (galleriet, kunstinstitutionen), og herigennem med et givent rums inklusive og eksklusive egenskaber - det som normalt blev ekskluderet fra kunstrummet, naturen – virkeligheden – blev nu helt konkret indført. For Smithson var kunst en åben, anti-formal kategori som netop ikke lod sig indeholde i formmæssige kategorier, men som var en proces der bestod af materialer, tænkning, kortlægning og skrivning. Det væsentligste var en dislokering af kunsten, både geografisk og økonomisk, fra galleriet og objekt karakteren til en bundethed af sted og af tid, fra et rent visuelt felt til et allegorisk, tekstuel felt.

Det kan derfor forekomme problematisk at udsætte Smithsons oeuvre for en klassisk musealisering, dvs. ved netop at konstruere et egentligt kunstnerisk, objekt mæssigt oeuvre. For hvor går egentlig grænsen for oeuvre? Smithson mente selv, at hans bevidste arbejde som kunstner først begyndte i midten af 60'erne, hvorfor det kan undre at vi skal se på alle de mange malerier fra de tidlige år. Et andet problem herved ligger jo også i den lineære, museale logik, med et værk efter det andet med hver sit katalognummer, uanset værkets udtrækning og betydning. Et Land Art-værk lader sig jo – i sagens natur – ikke installere i museet, sådan som enhver tegning og skitse gør det. I den museale gengivelse fylder værkerne stort set det samme, uanset om der er tale om en tegning eller dokumentationen af et Land Art projekt. Sat lidt på spidsen får et værk som f.eks. maleriet "Walls of Dis" fra 1959 således samme museale betydning som "Spiral Jetty" fra 1970!

Man må derfor spørge, om alle udsagn i et kunstnerskab er lige interessante og museale, og om alt hvad kunstneren har ytret, det være sig i