

**rd i anledning Idar Ingebrigtsens bortgang**

unstneren, organisasjonsmennesket, formidleren og kunstfilosofen Idar Ingebrigtsen er død. Et langt og fruktbart liv i kunstens tjeneste er avsluttet. En kjær samtalepartner for mange har uttalt sine beste tenksomme ord. En original kunstner har lagt sin pensel og palett til side for siste gang. Tromsø kunstforening har mistet et æresmedlem gjennom 7 år.

Selv om Idar Ingebrigtsen også nedla stor praktisk innsats på flere områder, ligger nok hans største betydning i den høye idealitet han tillot seg i sin kunst og hans evne til å fange inn andre i sitt ordsystem. Det er vel neppe noe menneske som har arbeidet innenfor Tromsøs kunstliv som har vært så påvirket av hans tanker om kunstens store betydning for enkeltmennesket og for samfunnet. Gjennom sin aldri svikende interesse for å bidra i flekterte samtaler om kunsten og dens utfordringer har han stor innflytelse på dem som deltok i dem. Han satte det ærlige uttrykk, den søkende kunstner og det personlige engasjement langt høyere enn de erkjente navn, mesterverkenes aura og kunstens usaktsuelle moteretninger. Slik han talte, levde han selv også som kunstner. I den korpus av billedverker han etterlot seg er det ikke et eneste som bærer preg av en lettvinnet tillem্পing av det forrige han laget. En fordring til sann tale han satte til kunsten og evde av ham selv som kunstner at intet arbeid ikke fremstilles med sikte på en mindre tidkrevende og stilling, større avsetningsmulighet eller en bedre lønns. Hans produksjon ble derfor ikke stor, men desto mer ekte – ekte kunst.

Den idealitet han tillot kunsten fremret han også i kunstlivets organisasjoner. Idar Ingebrigtsen hadde lite sans for hierarkier og elitedyrking. Enhver lik kunstner, uansett «nivå» og bosted måtte ha stemme i kunstens verden, også i kunstnerens organisasjoner. Klikkvesen, maktbruk og favorisering var ham fremmed. Da norske ledkunstnere i 1974 demokratiserte sin 90 år gamle akademiiknende organisasjonsstruktur, ble Ingebrigtsen satt inn i det lille utvalg av eksperter som fremmet den organisasjonsstruktur som raskt vedtatt. Modellen for den var hentet fra fiskernes organisasjonsstruktur – et vitne om hvordan lokale saker aringer kunne få nasjonal betydning.

De samme høye krav stilte han til de som midlet kunsten. Disse kravene rettet han naturlig også til Tromsø Kunstforening. Den uavhengige driftslinje som denne foreningen fulgte, og som i 1981 ble belønnet med overtakelsen av Tromsø museumsbygg fra 1894, var i stor grad et uttalte av Ingebrigtsens stillferdige insistering på at det som skulle utstilles. Verken i lokaler eller i utstillingspolitikk har dette utstillingsstedet til tilbake for de fremste ellers i landet. Tromsø by dens kunstinteresserte befolkning kan ikke hedre Idar Ingebrigtsens minne bedre enn ved at dette et, der hans far var ansatt, der han selv bodde hadde atelier, og der han også gjorde en stor sats for Tromsø Dukketeater, fortsatt blir drevet i forhold til hans høye krav til kunsten.

I 1820 uttalte Slottets senere arkitekt Hans Ditlef niscus Linstow ved åpningen av en av de første utstillinger i Norge: «Det er ikke Rigdom og fængelige jordiske Gaver Kunstneren Tragter; det Forgængelige har for ham intet ubetinget verd; han lever og føler sin Tilfredshet, lig Raphael, en himmelske Idee, – men han søger deltagende rter, som forstaae og fatte det Sprog, Kunstneren r gjennom sin Pensel eller sin Meisel». En slik stner var Idar Ingebrigtsen. Nå er han i kunstens mel, der Rafael selv har tatt imot ham.

g Solbjell

**Tur til Venezia**

NBK arrangerer tur til Venezia i samarbeid med NBK 20. juni 2005

har et begrenset antall plasser. Pris: 1000,- kr. (inkludert flybillett, hotell, mat og drikke, samt bussbillett til Venezia og retur). Påmelding innen 15. mai 2005. NBK arrangerer også tur til Venezia i samarbeid med NBK 20. juni 2005

Idar Ingebrigtsen (1928-2005) var en norsk kunstmaler og billedkunstner. Han er kjent for sine abstrakte og figurative verk, som ofte viser menneskelige figurer i ulike situasjoner. Han var medlem av Tromsø Kunstforening og hadde atelier i byen.



Susan Sontag under bokmessen i Frankfurt i 2003. Hun døde av kreft i New York 28. desember 2004, 71 år gammel. Foto: Scarpix/Boris Roessler, DPA

**Please step back. Minneord for Susan Sontag**

Så sent som på 90-tallet var begrepet virkelighet noe man helst ikke brukte i kunstnerisk sammenheng – fordi det var så komplisert. Kunsten syslet med sitt, på siden av alt annet som foregikk i verden. Også i kunstoffotografier var man opptatt med å definere avstand, isolere bildet fra de faktiske hendelser og skape koder.

I dag er det som om kunsten har kræsjet landet i virkeligheten. Den krever engasjement, handlekraft, politisk og global bevissthet. Susan Sontags siste bok, som kom på norsk rett før hun døde i desember i fjor, befinner seg midt i dette feltet. Hun skriver om krig, terror, grusomme menneskelige handlinger parallelt med bildene av disse. Hun sammenvever vår forståelse av virkeligheten med forståelsen av fotografiet, som om det ikke finnes noe skille. Og kanskje det ikke er noe skille? Alt vi vet om hva som foregår i verden kjennes vi gjennom fotografiske bilder. Sontag er opptatt av den kollektive billednarkomani vi lever i, der alt er fotografert; alle hendelser, alle steder, alle ting, alle mennesker og alt som har betydning.

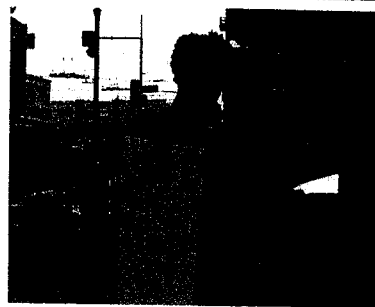
Når fotografer skriver teori om fotografiet er det for å tydeliggjøre, konkretisere og materialisere mediet. Definere fotografiets ontologi. Jeg opplever at Sontags tekster fungerer omvendt, her løses fotografiet opp til noe vagt og transparent og likevel allestedsnærværende. Som et virus – spredt overalt – nærmest usynlig i sin opplagthet. Jeg lærer at fotografiet er som en kameleon – det opptrer i nye former og med nye funksjoner hele tiden. Som ren informasjon, som refleksjon, som objekter og ikoner. Det er et verdens universalspråk som viser, informerer, forenkler og fortolker.

Susan Sontag tok aldri bilder selv, men likevel har hun skrevet noen av de mest sentrale tekstene om fotografiet og vår billedkultur. Eller kanskje nettopp derfor. Hun ville ikke fotografere, hun ville delta i sitt eget liv og ha en 1:1 opplevelse av tid og rom. (Det er noe beundringsverdig i denne styrken i å ikke fotografere). Hun tok konsekvensen av det ubehag som oppstår når man leser første setning i hennes første bok *Om fotografi*: «Mennesket slumrer fremdeles uforløst i Platons hule og lar seg blende av bilder av sannheten, (...)» Det ubehagelige er forståelsen av at hver gang jeg tar et bilde, bidrar jeg til å skape avstand mellom mennesket og verden. For, som hun sier: det er ikke verden som bringes nærmere gjennom fotografiet, det er bildet av den. Og hun spør: Hva gjør denne avstanden med oss? Hva skaper den av handlingslamme og avmakt?

Spørsmålet utløser faktisk en krise der jeg som fotograf utpekes som den passivt betraktende, den som ikke griper inn, men tolker verden på avstand. Hun påpeker fotografiets manglende delaktighet, manglende engasjement, manglende handlekraft – fordi jeg med kamera på magen plasserer meg selv utenfor handlingens sentrum. Som fotograf representerer jeg ettertiden; i det man tar et bilde sier man allerede «dette har vært». Man foregriper tidens gang og løsrivertingene fra sin sammenheng, man utelater, isolerer, skreller vekk, lyver og hemmeligholder, og jeg tenker; med hvilken rett kan jeg forenkle verden på denne måten? Skape så mye avstand?

Men det oppstår en forsoning av denne krisen mot slutten av hennes siste bok. Hun bytter med sin tidligere pessimisme og kommer til at vi trenger denne avstanden. Det er den som gjør at vi kan tenke, for som hun siterer: «Ingen kan tenke og slå noen på samme tid». Fotografier er ikke kun et monster som invaderer oss med all sin stumme støy, ikke bare et begjersobjekt som skaper følelsen av avmakt. Platons hulelignelse beskriver et nødvendig refleksjonsnivå. Å se lidelser på avstand åpner for refleksjon, gir muligheten til å tenke og se større sammenhenger. Det er både overraskende og forløsende at Susan Sontag kommer til at opplevelsen av avstand gjør ikke blind, men klok.

Hedevig Anker  
styrelleder i Forbundet Frie Fotografer/Fotogalleriet



ChroDelat: Stop the Machine, 2003

**Den hvite kubens muligheter**

På den internasjonale konferansen KLARTEXT i Berlin ble det politiske i kunsten tatt opp til debatt. Er vi vitne til en overflatisk estetisering av politiske temaer innen samtidens kunst og kultur? Er kunsten egnet til å artikulere sosiale og politiske anliggender – og i så fall, i hvilken kontekst kan den fungere effektivt? Dette var noen av spørsmålene som arrangørene ønsket å diskutere. Politiske aktivister, kunstnere og teoretikere som Yes Men, Oliver Kessler, Hans Haacke, Chantal Mouffe, Irit Rogoff og Catherine David deltok. Det ble ikke trukket noen konklusjoner, men floylene kunne enes i en bekymring over tilstanden sosialt kritisk kunst befinner seg i. Jeg benytter i denne artikkelen hovedsaklig betegnelsen «sosialt kritisk kunst» om kunst som betjener seg av kunstneriske strategier til politisk effektiv handling. Altså i mindre grad til kunst om politikk eller sosiale problemstillinger.

Konferansen kan vanskelig sammenfattes (se www.klartext-konferenz.net), men det hersket bred enighet om at sosialt kritisk kunst nå må kaste et kritisk blikk på seg selv. Svaret på hvorfor det er nødvendig ligger nok i noen av spørsmålene som ble stilt fra svært forskjellige hold gjentatte ganger på konferansen: hva kan sosialt kritisk kunst gjøre annerledes for å bli mer effektiv som politisk handling? Har vi i den senere tiden vært vitne til en kynisk utnyttelse av medlemmer definert som «de andre» innen kunstverdenen? Lyktes virkelig Documenta 11 i å skape en plattform – et globalt og demokratisk erfaringsrom – innenfor det vestlige kunstsystemet? Eller fungerte den kontraproduktivt?

Jeg kan ikke gå inn på alle spørsmålene her, men vil gripe fatt i en problematikk som Irit Rogoff, som arbeider med et forskningsprosjekt om publikums deltakelse innen samtidskunstens rom, tok opp. Hun hevdet at sosialt kritisk kunst i dag står overfor en rekke utfordringer som krever nye holdninger og strategier fra aktørene. I den sammenheng bør man ta den hvite kubens opp til ny vurdering, mente hun. Inspirert av Irit Rogoffs tanker stiller jeg spørsmålet: Kan en del av den sosialt kritiske kunsten være tjent med *the return of the white cube*?

Jeg skal prøve å begrunne hvorfor jeg mener at det paradoksale (?) nok kunne fungere konstruktivt.

På konferansen KLARTEXT var det ikke til overs at vi lever i en verden med mange parallelle virkelighetsforståelser som i varierende grad overlapper hverandre. Hvor mye har f.eks. en venstresradikal kunstner fra den autonome scenen i Berlin til felles med Catherine David? Ikke særlig mye, vil jeg si. Våre forskjellige sosiale kretsløp prøver å kommunisere ved hjelp av et stadig skiftende sett av felles koder.

Den hvite kubens bruk som ledd i en «strategi» for å oppnå avstand til den realitet kunstverket refererer til. Den hvite kubens selvfølgelig ikke ideologisk nøytral, men den har en kodet «nøytralitet» som kan danne en kontekst hvor det kunstneriske utsagnet fremheves. Den hvite kubens blir et eget erfaringsrom og ideelt sett et bindeledd mellom forskjellige sosiale kretsløp. Både kunstner og senere «publikum» (vanskelig definerbar størrelse) vil begynne å betrakte realiteten med kunstverket. Man modellerer nye virkelighetsforståelser ved hjelp av visuell kunst.

En fordel med den hvite kubens er at den er en innarbeidet størrelse innen kunstformidlingen. Jeg tviler på om det er mulig å ivareta kunsten som en relativt autonom størrelse hvis man velger å gå inn i og delvis «oppløse» seg i den sosiale realiteten man ønsker å si noe om. Min hovedinnvending mot sosialt kritisk kunst i dag er at den legger for liten vekt på helt unike estetiske og kunstneriske erfaringer. Ved å anerkjenne kunstens relative autonomi og spesielle krav til resepsjonsbetingelser fornekter man heller ikke realiteten – tvert i mot – man tar den på alvor på kunstens premisser.

Aage Langhelle, billedkunstner og kunstkritiker

**Skriv inn til debatt**

Max 3000 tegn  
red@billedkunst.no  
fax 23135 69 69  
Billedkunst, Grey Vedels plass 7, 0151 Oslo