09.05.—03.08.2025

PANSOSIALUTVIKLINGSSENTRAL

Foto: Øystein Thorvaldsen

Steinar Haga Kristensen

KUNSTNERNES HUS

Dansegulvet er åpent. Om innviklingens nødvendighet i kunstnerskapet til Steinar Haga Kristensen

Jeg tror man kunne lagt følgende sitat i munnen på Steinar Haga Kristensen uten at han ville spyttet det ut igjen: «Tenkning er ikke noe som skjer i hodene våre, men noe vi gjør for å høre til en situasjon.»[1] Utstillingen *PANSOSIALUTVIKLINGSSENTRAL* stikker kjepper i hjulene for betraktningen. Kunsten er åpenbart henvendt til oss, men det er ikke i betrakterens blikk at verkene konsoliderer seg; de inngår i en konstellasjon der forbindelser, også de til kunstens observatører, får større vekt enn gjenstandene alene. Utstillingen kunne vel så gjerne hett «innviklingssentral». For Haga Kristensen er innvikling og utvikling på en måte to alen av samme stykke, eller det ene følger av det andre. Jeg vil foregripe meg selv litt her og si at kunsten hans er et lærestykke om innviklingens moralske konsekvens. Samtidig er den et rekviem over en sosial orden, en måte å være i verden på, som vi er i ferd med å legge bak oss.

Det som blir avløst i kunsten er en historisk betrakterposisjon vi kunne kalle melankolsk. Den kjennetegnes, noe summarisk, av distanse og hengivenhet, en holdning som søker å skjerme kunsten for krav om tilgjengelighet. Den større presentasjonsformen denne kunsten inngår i, signaliserer ikke at noe skal skje, men at noe allerede har skjedd. Og vår oppgave er å bevitne det, i taus andakt. Det er en rest av romantikkens kunstsyn her; vår stillstand en dyd, et tegn på respekt, men også på maktesløshet. Haga Kristensens kjepper er ment å få denne passiviserende transaksjonen til å kollapse og initiere en situasjon hvor handling og deltagelse er påkrevd. Et mer oppstemt motto kunne være: la famlingen begynne!

Nyordet pansosialitet er et nyttig begrep å tenke med her, men det trenger litt definisjon. Den intuitive måten å forstå det på er at det vil noe med kunstens sosialitet som illustreres av en panorerende bevegelse, et vannrett sveip. Panoreringen er som et penselstrøk som legger seg som en horisontal gest over et sosialt felt og hvisker ut aktørenes konturer. Alt legges på samme nivå og gnis sammen. Denne samtidig oppløsende og sammenføyende gesten gjenfinnes i flere av verkene til Haga Kristensen.

Jeg skal ta for meg tre av dem her, som er særlig eksemplariske, før jeg vender meg til utviklingen og det etiske imperativet den bunner i.

Vrimmelen av dansende kropper som dekker takmaleriet i utstillingen, er egentlig altfor billedlig, og nettopp derfor passende å begynne med. En måte å se det på er at det er et bilde som angir utviklingsretningen. Dansegulvet er metafor for modusen kunsten skal realisere. Dansen går i veien for observasjonen, overvinner avstanden, ved å trekke utsiden inn, overtale oss til å tape balansen og bli med. At dansegulvet er montert i taket, etablerer en påfallende vertikalitet, som nettopp fremhever det den ellers forsøker å oppløse. Betrakteren må orientere seg annerledes, justere nakkevinkelen. Det er i dette ørlille flyttet, et første trinn eller steg, at tenkning begynner. Det kan høres fromt ut, men det er også en praktisk oppgave. Man må finne ut hvor man står i forhold til det som skjer.

Ordene jeg innledningsvis la i munnen til Haga Kristensen, at tenkning er noe vi gjør for å høre til en situasjon, er egentlig Isabelle Stengers. Situasjonen for Stenger er ikke rammen rundt et fenomen, men en tilstand der noe står på spill. Tenkningens oppgave for henne er ikke å forklare hva som skjer, men å finne ut hvordan man kan bli med på det uten å ødelegge det. Målet her er ikke å bedrive nikkedukkefilosofi med nymaterialismens klisjeer. Det springende punktet er hvordan denne medtenkningen kan gjøres fruktbar som modell for kunstbefatningen. Et sted å begynne er at den postulerer at meningen ikke sitter i enkeltverk, men mellom dem. Det er lett å tro at denne tanken er en radikal nyvinning. Men kunsten har tidligere hatt en lignende funksjon – ikke som kommunikasjon, men som situasjonell teknologi.

I middelalderen og renessansen inngikk kunsten i liturgiske og seremonielle strukturer.[2] Den var ikke et isolert objekt, men et virksomt element i et helhetlig, kroppsliggjort ritual. Betrakteren var en deltager – ikke i symbolsk forstand, men faktisk fysisk medvirkende. Altertavler åpnet seg og åpenbarte Kristi lidelse, freskoserier foldet ut verdenshistorien på kirkens vegger og skulpturer kikket tilbake på deg med myndig blikk. Kunstverket var ikke en gjenstand til vurdering, men et funksjonelt ledd i en sosial koreografi. Barokken strammet regien: kunst og arkitektur inngikk i et bydende dramatisk design som skulle overbevise

og instruere massene.[3] Haga Kristensen kaller opp denne liturgiske formen gjennom bruken av sakrale elementer, men med et annet formål. Der den historiske kirkekunsten understøttet en forhåndsgitt sosial orden, er Haga Kristensens situasjoner demonstrativt åpne, befridd for et slikt instruerende, autoritativt siktemål.

Dansen i taket tas bokstavelig ned på bakken i *ULTRAIDENTIFIKASJONSPAVILJONG*, et dataspill utviklet av Haga Kristensen, hvor en humanoid avatar navigerer en virtuell verden basert på reproduksjoner av hans fysiske kunstverk. Dataspill er preget av det Alexander Galloway kaller «handlingens estetikk».[4] I motsetning til tradisjonelle medier, hvor det estetiske utspiller seg i representasjonen, er spillets estetikk forankret i det som skjer i grensesnittet mellom bruker og system. Det er ikke først og fremst noe man betrakter, men noe man gjør – og det er i denne gjøren, i selve interaksjonen, at verkets form oppstår. Spillopplevelsen består ikke bare i konsumet av bilder og lyd, men også av rytmen mellom tastetrykk og effekt, i forventningen om motstand eller flyt. Interaktiv estetikk virker ikke ved å sette noe i scene, men ved å organisere handling.

ULTRAIDENTIFIKASJONSPAVILJONG mangler klare mål og belønningssystemer. Det tilbyr likevel det man i spilldesign kaller affordanser, muligheter for handling. Affordanser er ikke eksplisitte instruksjoner, men antydninger innbakt i spillmiljøet: åpninger, overflater som signaliserer at noe kan gjøres. Dette betyr at det er spilleren selv som må skape sammenheng i opplevelsen, og verkets «form» oppstår i kraft av den rytmiske, kroppslige, intuitive tilnærmingen til rommet og reglene. Fornemmelsen man har er at det ikke er spillet som gir deg en oppgave – det er du som lager meningslinjene mens du spiller.

Motsatt den melankolske betrakteren er spilleren en aktiv gestalt. Deltakelse, utføringen av handlinger er et uomgåelig premiss. Vi påvirker og påvirkes kontinuerlig. Mangelen på klar hensikt og progresjon utfordrer spilleren til å kultivere en lavintens, nysgjerrighetsdrevet interaksjon med spillmiljøet. Det finnes ingen ytre autoritet som gir mening til elementene du interagerer med; mening oppstår gjennom bruk og interaksjon. Det

handler ikke om å forstå, men om å orientere seg. Spillets estetiske erfaring finner sted i denne uopphørlige reposisjoneringen, en kontinuerlig veksling mellom å vente og handle, lytte og svare, observere og gripe inn. Og denne årvåkne og responsive interaksjonsmodellen er overførbar på utstillingen som helhet; betrakteren er bundet til en kropp, til et sett med valg og bevegelser.

Pekefingrenes ensomheter (del III) er et musikkteaterverk skrevet for denne utstillingen, og det siste i en trilogi som strekker seg tilbake til 2009. Stykket fremføres av et profesjonelt kammerkor, Ensemble 96, i duett med et virtuelt kor satt sammen av stemmeopptak fra Den Norske Operas barnekor, akkompagnert av hardingfeler. Koret befinner seg inne i ikonostasen som deler rommet, med hodene stukket ut gjennom hull i bildeveggen. Ikonostasen er i ortodoks tradisjon ikke primært en vegg som skiller det hellige fra det profane, men et grensesnitt som muliggjør kommunikasjon mellom disse sfærene. Vi kan sammenligne den med en membran, en ømfintlig hinne som regulerer utvekslingen mellom levende systemer.

Hos Adriana Cavarero er stemmen kroppens mest umiddelbare tegn.[5] Den peker ikke på en tanke, men på en kropp – et annet menneskes nærvær. Stemmen er alltid noens, men den kan ikke eies. Den oppstår i det den ytrer seg, og forsvinner like raskt. Dette gjør at den skaper en annen form for forbindelse enn blikket tilbyr. Der det visuelle kan isolere og objektivisere, virker stemmen situasjonelt; den gjør det vanskelig å trekke et klart skille mellom her og der, mellom den som taler og den som hører. Den som hører er allerede del av det som skjer, et punkt i en delt akustisk struktur.

Haga Kristensens har en utstillingformel han benytter nokså konsekvent, som er å anlegge et kanoniserende retrospektivt blikk på kunstnerskapet sitt. Det fremstår ved første øyekast som en anakronisme, men inngår også i den horisontale omstruktureringen av kunstrommet. Den retrospektive formen er ikke en narsissistisk foregripelse av kanoniseringen, men snarere en måte å distribuere autoritet på tvers av tid og aktørposisjoner. I stedet for å vente på institusjonell validering, rekonfigurerer Haga

Kristensen betingelsene for hvordan verdi produseres. I denne prosessen lånes det gestikk og innpakning fra tradisjonelle former for kunstnerisk valorisering, men uten å følge det vanlige hierarkiet der institusjonen tildeler verdi. Kunstneren etablerer selv arkiv, fortolkning og formell ramme. Men overdrivelsen svekker illusjonen om oppriktig selvmytologi. Man kunne si at selvkanoniseringen dermed fungerer som en læringssituasjon, hvor betrakteren ikke er ment å akseptere påstanden om verdi, men å gjennomskue dens konstruerthet. I stedet for en ærefrykt for det allerede anerkjente, trigges refleksjoner over hvordan vi kan forholde oss til kunsten utenfor denne autoritative rammen, delta i en verkslogikk som ikke søker å tvinge gjennom sin betydning. Hvor den symbolske verdien ikke distribueres ovenfra og ned, men horisontalt, gjennom en modell der det å være i verkets omløp er viktigere enn å plassere det i en etablert fortelling.

Begrepet utvikling har evolusjonsbiologiske konnotasjoner. Det er ikke en rent kognitiv prosess eller begivenhet, en privat, indre modning, lik den som betrakterens ensomme fordypelse i verket igangsetter. Utvikling impliserer en aktiv tilpasning som involverer hele organismen og sosialiteten den er del av. Den er grunnleggende ekstrovert og forutsetter interaksjon med et miljø, kroppslig samhandling med en kompleks situasjon som krever nye løsninger. Og den utfolder seg over tid, gjennom prøving, feiling og påfølgende justeringer. Vi kan se på Haga Kristensens utstilling som forsøket på å konstruere et slikt utviklingsfremmende miljø.

Den pansosiale omkalfatringen av kunstrelasjonen er vesentlig ikke bare en fiks estetisk nyvinning, et nytt bilag til menyen over samtidskunstens mulige strategier, men bærer bud om et nødvendig taktskifte i kunstens selvforståelse. Den er svaret på en kulturell tilstand preget av kompleksitetsoverskudd, økologisk krise og sosial fragmentering, som stiller nye krav til oss som sosiale organismer. Det passive betrakterskapet står for fall fordi vi ikke lenger har råd til å se uten å engasjere oss. Spørsmålet nå er ikke hva kunsten betyr, men hva den gjør – hvordan den får oss til å respondere, og hvilke ferdigheter for samhandling den trener oss i. Vi må utvikle en etisk kompetanse som ikke baserer seg på faste normer, men på lyttende oppmerksomhet. Utvikling i

denne forstand er ikke å strekke seg mot et mål, men å kalibrere seg etter en virkelighet i bevegelse.

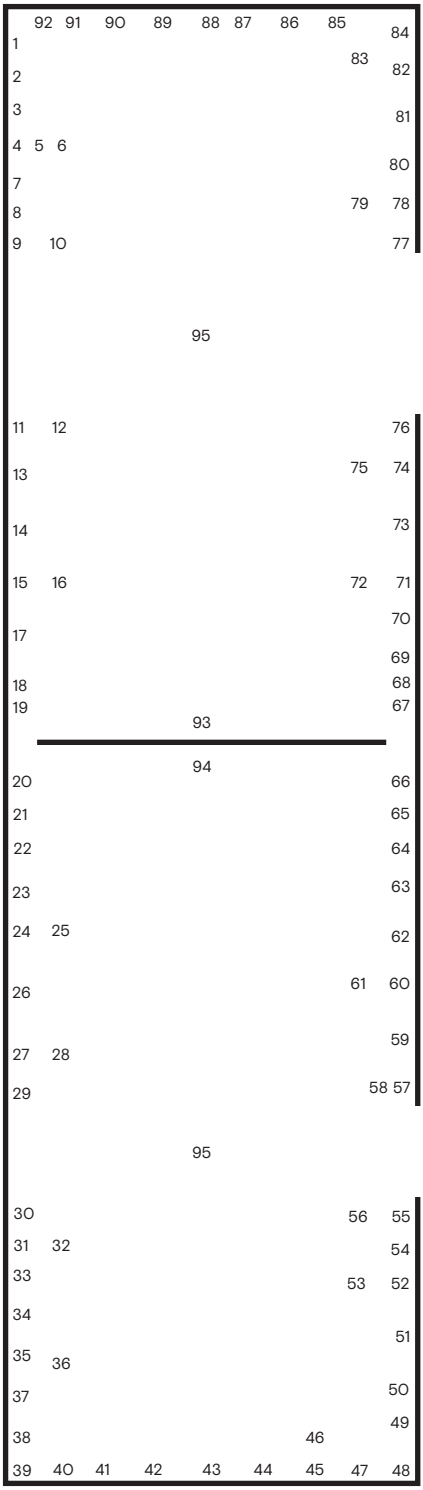
Donna Haraway har i flere tiår vært en nøkkelfigur i utviklingen av en epistemologi for en verden i krise.[6] Hun argumenterer for at vi ikke trenger mer distansert innsikt, men mer situert kunnskap – et begrep hun bruker for å beskrive en type viten som er forankret i relasjoner, kroppslighet og ansvar. Haraway kritiserer forestillingen om et nøytralt, overskuende blikk og insisterer på at all innsikt er lokalisert og delt. Dette krever ikke mindre tenkning, men en annen type tenkning: en som holder seg i bevegelse, og som vet at den aldri står utenfor det den beskriver. I stedet for å se på kunsten som en vei til sannhet – i betydningen en dypere, indre erkjennelse – peker pansosialiteten mot en heuristisk praksis. Hos Haraway er heuristikk ikke bare en teknikk, men en form for etisk praksis – et spørsmål om hvordan vi lever med, snarere enn ovenfor, hverandre. Heuristikken innebærer at vi må handle uten å ha full oversikt, og at vi må kunne justere oss underveis, med andre og for andre.

John Dewey skrev at all erfaring er eksperimentell: den består i å gjøre noe med en situasjon for å se hva som følger.[7] Denne pragmatistiske tenkemåten har gjenklang i Haga Kristensens praksis, hvor betrakteren ikke skal forstå verket, men arbeide med det. Et lignende skille kan trekkes mellom representasjon og deltagelse. Representasjon forutsetter en avstand mellom verk og betrakter, mens deltagelse krever samhandling. Der representasjonen søker å gjøre noe synlig, vil deltagelsen gjøre noe mulig. Pansosialiteten maner til deltagelse i konstruksjonen av en felles horisont. Det krever også en vilje til moralsk selvjustering. Betrakterens kompetanse måles ikke på hens evne til å tolke riktig, men i å respondere adekvat – å være en medtenkende part. Det gamle kunstsynet bygget på et ideal om avdekking, mens i Haga Kristensens verk finnes ingen slik skjult kjerne som venter på å bli gravd frem. Kunsten er ikke en gåte, men en anledning til å vikle seg inn i problemene vi deler. Ser du rundt deg er gulvet ryddet, samtlige verk trukket inn mot veggene. Dansegulvet er åpent.

Stian Gabrielsen og ChatGPT-4

NOTER:

[1] Isabelle Stengers, *Thinking with Whitehead: A Free and Wild Creation of Concepts* (Harvard University Press, 2011), s. 25.
[2] Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art* (University of Chicago Press, 1994), s. 18–43.
[3] Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy* 1600–1750, Vol. 1 (Yale University Press, 1999), s. 25–35.
[4] Alexander R. Galloway, *Gaming: Essays on Algorithmic Culture* (University of Minnesota Press, 2006), s. 3–22.
[5] Adriana Cavarero, *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression* (Stanford University Press, 2005), s. 169–175.
[6] Donna Haraway, «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective», Feminist Studies, Vol. 14, No. 3 (1988), s. 575–599.
[7] John Dewey, *Art as Experience* (Perigee Books, 2005 [1934]), s. 38–42.



1. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #01 (*2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

2. *World Report #F-01 (*2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium,
31 x 34 cm

3. *World Report #F-02* (2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium,
31 x 34 cm

4. *Jubileum 2020* (2020)
Series of 39 intaglio prints, edition 2/3, 300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 107 x 79 cm

5. *Jubileum 2020* (2020)
Series of 39 intaglio prints, edition 3/3, 300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 107 x 79 cm

6. *Pissing Man and Pissing Woman (Lamp variation) #01* (2020)
PLA print, ash wood, pigments,
epoxy, dimmable led light
50 x 31 x 25 cm

7. *Democracy Lump* (2021)
Fresco: wood, metal grid, limestone,
sand, dolomite, straw, horse hair,
pigments, aluminium framing,
50,5 x 62 x 6 cm

8. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #02* (2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

9. *Figur overkommer abstraksjon #03 - (Der Schließmuskel funktioniert nicht mehr #77)* (2023)
Oil print on cotton, artistprinted
unique diptych part 1, 120 x 100 cm

10. *Owl Bowl #01* (2021)
High fire stoneware, 14 x 40 x 40 cm

11. *Origines moqueuses #01* (2017)
Oil paint, tapestry, 183 x 174 cm

12. *Owl Basket* (2013)
Polystyrene foam, acrylic paint,
61 x 55 x 55 cm

13. *World Report #F-03* (2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium,
31 x 34 cm

14. *World Report #A-01 (Public restroom at the "Brun Periode" cinema)* (2022)
Indigosol vat dye on cotton,
134 x 122 cm

15. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #03* (2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

16. *Currently Untitled* (2017)
Ceramics, fresco, 47 x 22 x 18 cm

17. *Figur overkommer abstraksjon #02 - (Der Schließmuskel funktioniert nicht mehr #74)* (2023)
Oil on canvas, artistprinted unique diptych part 1,
160 x 100 cm

18. *World Report #F-04* (2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium,
31 x 34 cm

19. *World Report #F-05* (2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium,
31 x 34 cm

20. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #04 (*2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

21. *Jubileum 2021 #22* (2021)
Unique artist print, 300g
Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 40 x 58 cm

22. *World Report #F-06* (2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium,
31 x 34 cm

23. *World Report #B-20 (Kranke Propheten Stimmen zu)* (2022)
Oil on jute, 88 x 83 cm

24. *Pansosial mastery #01* (2025)
Intaglio print, edition 1/20
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 38 x 53 cm

25. *Identifikasjonselement #02* (2021)
Traditional fresco on high fire stoneware, epoxy,
27,5 x 39 x 14 cm

26. *World Report #A-02 (Section from Temple of Alienation)* (2022)
Indigosol vat dye on linen
195 x 127 cm

27. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #05 (*2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

28. *Fortvilelser i leire - Pottery #01* (2012)
Ceramics, 26 x 36 x 16 cm

29. *Heimat #02* (2017)
Ceramics, fresco, 60 x 55 x 5 cm

30. *Pansosial mastery #02* (2025)
Intaglio print, edition 1/20
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 38 x 53 cm

31. *The Work of Art and The Spiritualization of Self-empowerment #11* (2018)
Oil and tempera on linen, wooden stretchers, epoxy, jesmonite plaster, polystyrene foam, pine wood frame, 116 x 105 x 6.5cm

32. *Tired Protester, Neo-situationist #02* (2009)
Wood, ceramics, acrylics, epoxy,
46 x 32 x 11 cm

33. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #06 (*2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

34. *Totale Angst der Abstraktion #01 (Der Schließmuskel funktioniert nicht mehr #62)* (2014)
Jasmonite, styrofoam, acrylic paint, epoxy, aluminum and glasfiber, diptych part 1,
365 x 200 x 60 cm

35. *World Report #F-07* (2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium,
31 x 34 cm

36. *Pissing Man and Pissing Woman (Lamp variation) #03* (2020)
PLA print, ach wood, pigments, epoxy, dimmable led light,
50 x 31 x 25 cm

37. *Jubileum 2020 (#23)* (2020)
Series of 39 intaglio prints, edition 3/3, 300g Hahnemühle paper, Charbonnel oil ink,
107 x 79 cm

38. *Barneklede #02* (2012)
Wool crochet

39. *Hjørneskap #03 (- ultraidentifikasjonspaviljong 2021)* (2021)
62 x 42 x 42 cm
& *Owl bowl #05* (2021)
High fire stoneware,
10 x 25 x 25 cm

40. *Le scepticism du doute - Figur overkommer abstraksjon #08* (2023)
Tempera and oil on jute,
83 x 71 cm

41. *World Report #F-04* (2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium,
31 x 34 cm

42. *The Work of Art and The Spiritualization of Self-empowerment #17* (Part 1) (2018)
Oil and tempera on cotton, wooden stretchers, epoxy, jesmonite plaster, polystyrene foam, 231 x 535 x 7 cm

43. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #07 (*2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

44. *World Report #A-09 Cabin scene* (2022)
Indigosol vat dye cotton satin,
198,5 x 140 cm

45. *World Report #F-09* (2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium,
31 x 34 cm

46. *La chaire* (2017)
Wood and oil paint,
90 x 39 x 30 cm

47. *Le scepticism du doute - Figur overkommer abstraksjon #06* (2023)
Tempera and Oil on jute,
83 x 95 cm48. *Hjørneskap #01 (- ultraidentifikasjonspaviljong 2021)* (2021)
62 x 42 x 42 cm
& *Owl bowl #05* (2021)
High fire stoneware,
11,5 x 30 x 30 cm

49. *Brown Tapestry Beneath Cracked Composition* (2017)
Ceramic, fresco, tapestry,
105 x 51 cm

50. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #08* (2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

51. *Totaler Angst der Abstraktion #02 (Der Schließmuskel funktioniert nicht mehr #63* (2014)
Plaster, styrofoam, acrylic paint, epoxy, aluminum, glasfiber, jute & plywood, diptych part 1,
300 x 215 x 60 cm

52. *Der Schließmuskel funktioniert nicht mehr #60 (Spread of dilettantism)* (2013)
Clay, PVA, pinewood, acrylics, epoxy, relief, 49 x 52 x 12 cm

53. *Pérorer #03* (2017)
Ceramic, fresco, 38 x 23 x 17 cm

54. *Figur overkommer abstraksjon #01 (Der Schließmuskel funktioniert nicht mehr #73)* (2023)
Oil on canvas, artistprinted unique diptych part 1,
130 x 100 cm

55. *Jubileum 2020 (#19)* (2020)
Series of 39 intaglio prints, edition 1/3, 300g Hahnemühle paper, Charbonnel oil ink,
107 x 79 cm

56. *Pérorer #08* (2025)
PLA print, acrylic on oil pain
37 x 20 x 15 cm

57. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #10* (2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

58. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #11* (2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

59. *Figur overkommer abstraksjon #04 (Der Schließmuskel funktioniert nicht mehr #76)* (2023)
Oil on canvas, artistprinted uniqu diptych part 1, 130 x 100 cm

60. *Tendenser i brunt #09 (betrakterskap)* (2014)
Akvarell på film, speil

61. *Krympende kulisse #01* (2021)
Traditional Fresco on high fire stoneware, PLA print, epoxy
47 x 38 x 23 cm

62. *Caryatid #03 (Der Schließmuskel funktioniert nicht mehr #72)* (2010-2014)
oil on linen, diptych part 1,
128 x 197 cm

63. *World Report #F-010* (2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium,
31 x 34 cm

64. *Betraktende #02* (2025)
Oil on linen, diptych part 1,
75 x 83 cm

65. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #12* (2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

66. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #13* (2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

67. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #14* (2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

68. *World Report #F-011* (2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium,
31 x 34 cm

69. *Tendenser i brunt #08 (betrakterskap)* (2014)
Akvarell på film, speil, hår

70. *Studie Studie (Der Schließmuskel funktioniert nicht mehr #75)* (2023)
Oil on canvas, artistprinted unique diptych part 1,
160 x 100 cm

71. *World Report #F-012* (2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium,
31 x 34 cm

72. Ultraidentifikasjonspaviljong-barrier - vase #01 (2021)
Traditional fresco on high fire stoneware, 40 x 31 x 42 cm

73. *The Work of Art and The Spiritualization of Self-empowerment #08* (2018)
Oil and tempera on linen, wooden stretchers, epoxy, jesmonite plaster, polystyrene foam, pine wood frame, 238 x 198 x 8 cm

74. *Das totale Desinteresse #01* (2017)
Ceramic, fresco, 61 x 55 x 9 cm

75. *Pérorer #05* & *Pérorer #06* (2021)
Traditional fresco on high fire stoneware, PLA print, jesmonite, acrylic paint,
10 x 10 x 48 cm each

76. *World Report #B-15 (ved total penetrasjon)* (2022)
Oil on jute, 88 x 66 cm

77. *Angst Total 2016* (2016)
Jesmonite, oil paint, 55 x 46 cm

78. *Betraktende #02* (2025)
Oil on linen, diptych part 1,
75 x 83 cm

79. *Ultraidentifikasjon #02* (2021)
Traditional fresco on high fire stoneware, 43 x 53 x 33 cm

80. *Pansocial Mastery #03* (2025)
Intaglio print, edition 1/20,
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 45 x 55 cm

81. *Owl Framed Angst Total (Der Schließmuskel funktioniert nicht mehr #65)* (2016)
Jasmonite, sand, glassfiber, styrofoam, oil paint,
diptych part 1, 180 x 150 x 25 cm

82. *Abstraction Hug #03 (Parasosialtvekkelsesapparat)* (2025)
Oil and wax on cotton, 44 x 44 cm

83. *(vanskelig periode) - ULTRAIDENTIFIKASJONS-PAVILJONG #01* (2021)
High fire stoneware, linen canvas, acrylic, 85 x 46 x 46 cm

84. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #15 (*2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

85. *World Report #A-08 (Stack of owl bowls)* (2022)
Indigosol vat dye on cotton
180 x 134 cm

86. *World Report #C-01 (ekkokammmmmeraderi)* (2023)
Oil on jute, pine stretchers, oak frame, 95 x 75 cm

87. *World Report #F-012* (2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium,
31 x 34 cm

88. *World Report #F-012* (2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium,
31 x 34 cm

89. Currently untitled (2016-25)
Oil on jute, 83 x 305 cm

90. *ULTRAIDENTIFIKASJONS-PAVILION* video game
year 2021 - 2025
Art and directions: Steinar Haga Kristensen
Game design/Programming: Magnus Andreas Hagen Olsen
Programming: Lars Hemmingsen
Nørgaard/Midtjyllands 3D service
Photogrammetry: Thomas Bremerstent / Steinar Haga Kristensen
Sound: Morten Norbye Halvorsen / Steinar Haga Kristensen

91. *Pansocial Mastery #04* (2025)
Intaglio print, edition 1/20,
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 45 x 55 cm

92. *Pansocial Mastery #05* (2025)
Intaglio print, edition 1/20,
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 45 x 55 cm

93. *World report D# 04 PANSOSIALUTVIKLINGSSENTRAL* (2025)
Tempera, oil and wax on polyester canvas, 860 x 410 cm

94. *Sentralapparat* (2025)
Tempera, oil and wax on cotton
860 x 410 cm

95. *PANSOSIAL-UTVIKLINGSSENTRAL* (2025)
Tempera, oil and wax on cotton,
440 x 2750 cm

96. *Pekefingrenes ensomheter (del III)*
Musikkteater for PANSOSIALUTVIKLINGSSENTRAL & PARASOSIALTVEKKELSES-APPARAT

Regi & Libretto:
Steinar Haga Kristensen
Komponister:
Trond Reinholdsen
Morten Nordbye Halvorsen &
Steinar Haga Kristensen
Dirigenter:
Simon Arlasjö & Hugo Herrman
Kor: Ensemble 96
Hardingfele:
Kenneth Lien
Sunniva Langås-Røiland
Sindre Tronrud
Tiril Eirunn Einarsdotter

Våre sommerutstillinger er muliggjort takket være generøs støtte fra Sparebankstiftelsen DNB.

Takk også til Bergesenstiftelsen, Kulturdirektoratet, Ingrid Lindbäck Langaards stiftelse, Billedkunstnernes Vederlagsfond, Irma Salo Jæger Institutt og Bergen senter for elektronisk kunst for sin støtte til utstillingen.

09.05.—03.08.2025

PARASOSIALTVEKKELSESAPPARAT

Foto: Øystein Thorvaldsen

Steinar Haga Kristensen

KUNSTNERNES HUS

Guddommelig komedie. Om Steinar Haga Kristensens kunstsosiologiske teater

PARASOSIALTVEKKELSESAPPARAT er en forferdelig tittel. Vi skal likevel oppholde oss litt ved den, og ikke avskrive den som bare et plagsomt vedheng til kunsten, som alltid er fristende i møte med titler som vokser i munnen. Den rommer nemlig en nøyaktig beskrivelse av et kunstsyn som Steinar Haga Kristensen kan mistenkes for å dele. Enhver utstilling foreskriver underhånden et ideologisk program for kunsten, selv når den er uvitende om det. Spørsmålene vi logisk må begynne med for å få tak på Haga Kristensens program er «hva er det parasosiale?» og «hva menes med vekkelsesapparat?»

Parasosial interaksjon beskriver intime relasjoner som folk har til mediepersonligheter. Et klassisk eksempel er forholdet mellom kjente skuespiller og et filmpublikum eller tv-seere, der enkelte begynner å oppfatte skuespilleren som en venn, noen de faktisk kjenner, og begynner å investere emosjonelt i relasjonen, *bry* seg. I ekstreme tilfeller kan den parasosiale interaksjonen gi dyssosiale utslag, som forfølgelse og vold, men den befinner seg på et spektrum, og i en mild utgave av er den ganske hverdagslig og utbredt, bevitnet av tabloidmedienes kapitalisering på den brede leserens interesse for kjente personers privatliv. Det er denne *normale* parasosialiteten som er av interesse her, dvs. en enveisrelasjon der kjendisen blir gjenstand for emosjonell projeksjon fra publikum i kraft av status og medietilgang, men uten at det fører til avvikende eller etisk diskutabel adferd. Parasosialiteten er en relasjon der beundring på avstand glir over i lengsel etter intimitet. Man kan bytte ut filmstjernen med kunstneren og se at den samme dynamikken gjelder her (selv om intimitetslengselen nok sjelden er like intens). Kunstneren er hentet ut av de anonyme massene og gjort til sentrum for en oppmerksomhet som det er strukturelt umulig å gjengjelde.[1]

Forholdet mellom masse og individ, spesifikt kunstneren, er et tema som går igjen hos Haga Kristensen. Noe summarisk kan man si at hovedmotivet i kunstnerskapet er en påminnelse om denne parasosiale relasjonen gjennom en tvetydig gjenreisning av beundringen som premiss for kunstbefatningen. La oss tentativt kalle den overordnede teknikken

hans et «kunstsosiologisk teater». Med det sikter jeg ikke til de teatrale formene han bruker (selv om de er indikative), men at utstillingen bruker dramatiske midler til å iscenesette utstillingen som sosialt fenomen.
Men nå foregriper jeg meg selv. Jeg må begynne med en kursorisk beskrivelse av hvordan den parasosiale modellen settes i scene. Haga Kristensen benytter i hovedsak tre strategier for å fremkalle og forsterke dette motivet: selvkanonisering, saliggjøring (av kunstbefatningen) og mystifisering (av objektet). Jeg vil kort beskrive hvordan disse nedfeller seg, før jeg vender meg til spørsmålet om hvordan vi skal forstå begrepet vekkelsesapparat.

Selvkanonisering er den mest iøynefallende av strategiene til Haga Kristensen. I hovedsak foregår den ved at han anlegger et retrospektivt perspektiv på sin egen produksjon. Retrospektiviteten er en utstillingsformel han benytter nokså konsekvent. Resirkulering av tidligere verk og motiver, gjerne fra helt tilbake til kunstnerens ungdom, har pågått gjennom hele det modne kunstnerskapet til Haga Kristensen; man kunne til og med si at kunstnerskapet er grunnlagt på denne formelen. [2] Omgangen med tidligverkene er dessuten preget av en påtagelig, over grensen til komisk, ærbødighet. Hyllesten som er innbakt i denne gesten ber publikum om å sette til side skepsis og godta en verdipåstand som ennå ikke er gitt en offisiell sosial garanti. Sagt annerledes: kunstneren maner til en fascinasjon overfor sine egne frembringelser som foregriper bekreftelsen av verkets kvalitet, som egentlig er resepsjonens oppgave. Den retrospektive operasjonen til Haga Kristensen kobler seg symbolsk forbi den kritiske mottagelsen, og innlemmer slik den eksterne autoritative anerkjennelsen som normalt er mekanismen som leder til kanonisering. [3] På den måten skyver Haga Kristensen spillet om kunstnerens verdi og relasjon til publikum, opp i forgrunnen.

Saliggjøringen er det estetiske, eller mer eksakt *atmosfæriske*, tilsvaret til den beundrende relasjonen til kunsten. Det er en måte å organisere presentasjonen av kunsten på som opphøyer den. Saliggjøringen tas til en foreløpig ytterlighet i *PARASOSIALTVEKKELSESAPPARAT*, der utstillingens arkitektoniske grunnskjema usjenert mimer et kirkerom, med

monumentalt takmaleri og en ikonostas som deler av rommet på midten.[4] Å påpeke kunstrommets likhet med steder for religionsutøvelse, et sekulært tempel, er en klisjé. Sammenligningen er likevel treffende. I dag er vi blitt allergiske mot følelsen av litenhet som kirkerommet gir oss. Selv kirken gjør det den kan for å dempe denne følelsen, for å imøtekomme en omgivelse som ikke tåler andre vertikale forskjeller enn de som skapes av markedet. Vesentlig her er at både kunst- og kirkerommet er åsteder for tillitsbaserte investeringer i noe som forfekter å, i en forstand, ikke være av denne verden. Selv i sin mest profane utgave utmerkes kunsten av en unntagelse fra kravet om umiddelbar anvendelse eller omsettbarhet; den tilbyr en forsinket og usikker avkastning på det vi investerer i den. Denne kontrakten forutsetter tillit, og beundringen av kunstneren som gjør at vi godtar den, har mye til felles med den troendes positur. Gudsforholdet i kristendommen er også parasosialt, i den forstand at lengselen etter å forenes med Gud (i det hinsidige), og slik overskride distansen til ham, står sentralt. Dette er en forskjønnet utgave av begjæret etter å henge ut med folk du har sett på tv.

Ikonostasen er ikke bare en arkitektonisk form i utstillingen, men tjener også som scene for oppsetningen av et nyskrevet korverk. Å la utstillingen være ramme for musikalske verk, gjerne med teatrale innslag, er noe Haga Kristensen har gjort ved flere anledninger.[5] Høykulturelle musikkformer som korverk og operaer er med å understøtte andaktsfølelsen. De er estetiske henvendelser som på et basalt nivå fyrer opp under beundringen, fordi de har en bydende form, en prakt, som vi ikke kan unngå å registrere. Selv når vi ikke helt hengir oss, instruerer de andektighet og stimulerer oss til å overgi oss til verket.

Mystifiseringen er i slekt med saliggjøringen. De over hundre enkeltverkene som er utstilt på Kunstnernes Hus, fremhever indirekte verkets status som relikvie. Mengden skaper nemlig en fornemmelse av at det ikke har funnet sted noen utvelgelse, at *alt* er tatt med. Dette forteller oss at objektets verdi ikke avgjøres gjennom en siling av kunstnerens produksjon via ekstern vurdering. Det er den initielle skaperakten, den fysiske omgangen med materien, som er den avgjørende instansen. Den altinkluderende gesten er parallell med hvordan Haga Kristensen, via

retrospektiviteten, kobler seg utenom resepsjonen, eller lar resepsjonen utspille seg *i* utstillingen. Det er noe demonstrativt utidsmessig ved insistere på dette biografisk-sensuelle kriteriet. Det overstyrer symbiosen mellom verk og institusjon, ved ikke å etterspørre en forklaring på kunsten. Behovet for forklaring skyldes en mystikk som av ideologiske årsaker ikke kan få være i fred. Det er en tidstypisk fordom at det mystiske bare er noe som venter på å bli gitt begrep. Adorno hevder den estetiske erfaringens sannhet er at den ikke lar seg gripe av språket[6], men uttrykker det uutsigelige. Han formulerer det blant annet slik: «Som erkjennelse er kunsten imidlertid ikke diskursiv, like lite som dens sannhet er gjenspeilingen av et objekt».[7] Som en anerkjennelse av dette postulatet om at kunsten krever av oss at vi skal avfinne oss med en gåte som ikke lar seg oversette til kommuniserbar mening, blir det modernistiske objektet fremstilt som en gjenstand for blind hyllest i mange av Haga Kristensens bilder. Modernismens rike stilhistorie danner også en mal for produksjonen hans mer generelt, som om praksis gikk ut på å hoste opp provisoriske variasjoner over det forrige århundrets uutgrunnelige formalismer.[8]

Vekkelsen som utstillingstittelen hentyder til, er logisk knyttet til et objekt som er ukommuniserbart, eller som motsetter seg uttømmende formidling. Ideen om kunsten som vekkelsesapparat forener en holdning til kunsten som en unik type erfaring med den parasosiale betrakterrelasjonen. Vekkelse er et begrep med religiøse konnotasjoner, mens apparat har tekniske. Religionen er en sosial teknologi som genererer vekkelse (blant mye annet). Vekkelse betyr oppvåkning, mer spesifikt å våkne til en erkjennelse av noe man ikke allerede visste. I kristendommen henger det sammen med frelsen, som gir en ny dimensjon til tilværelsen, lar oss se verden i et nytt lys, eller gjennomlyst. Kunstens vekkelse er nok mer triviell, men den har likevel likheter med den religiøse vekkelsen. Møtet vårt med verket innebærer muligheten for å få ny bevissthet. Denne beskrivelsen av kunsten ligner den Maurizio Lazzarato gir av Duchamp.[9] Han skriver om Duchamps ferdiglagd (eller readymade) at den fungerer som «en maskin for desubjektivering». Nøyaktig hva den duchampianske vekkelsen består i, er mindre viktig her enn den generelle funksjonen han

mener kunstverket har.[10] Det utfører en negativ operasjon (opphever kategoriene som subjektiviteten vår er konstruert over), men prosessen leder til en potensielt omveltende erkjennelsesmessig frigjøring. Duchamp erstatter en substansialistisk teori om verdi i kunsten med en relasjonell, skriver Lazzarato; kunstens verdi kommer verken av arbeidet som legges ned i tilvirkingen av den eller objektets bruksverdi, men er noe som oppstår i samspillet mellom verk og betrakter, som får rollen som medprodusent.[11] Vi kan også si det slik: Møtet med kunsten innebærer å tre inn i og aktivere et apparat som vekker oss fra vanetenkningen. Kunstneren er en slags sosial ingeniør som skaper situasjoner der denne oppvåkningen kan skje. Poenget er ikke hva man våkner til, men at kunstens hensikt er å bevirke vekkelse.[12]

Duchamp ville oppløse den hierarkiske relasjonen mellom kunstner og kunstens publikum, noe som for så vidt går på tvers av den parasosiale modellen beskrevet over. Navnet hans har likevel en aura av genialitet. Riktignok en som er påført utenfra, av en omgivelse som ikke vil slippe den vanemessige svermingen for unntaksindividet. Relasjonen sitter fortsatt fast i det hierarkiske støpet som Duchamp forega å ville sprenge. Men kunstnernavnets tiltrekningskraft er paradoksalt nok også helt nødvendig for at apparatet hans skal aktiveres; den må til for å overtale oss om et utbytte som ikke er umiddelbart synlig, men likevel presumptivt verdt innsatsen, og slik få oss til å avgi tid.

Det må bemerkes, apropos Duchamp: Ferdiglagden er ikke den dominerende teknikken til Haga Kristensen. Det går mest i tradisjonelle medier, fresko, olje og tempera på lerret, keramikk osv., og han gjør ingen forsøk på å skjule kunstnerhånden eller demonstrativt utplassere arbeidet, selv om han allierer seg med spesialister når det trengs (sangere, komponister, skribenter). Men forventningen til publikum om at de skal forholde seg til verket som apparatet, er påtagelig. Haga Kristensen trekker oppmerksomheten mot verkets sanselige manifestasjon med alle midler. Dette er et kunstforhold som setter møtet med objektet i sentrum, hvor erfaringen av verkets spesifikke egenskaper er den vesentlige hendelsen. For ordens skyld, vi snakker ikke her bare om direkte sansbare egenskaper. Poenget er at tingen som fremstilles for oss, blir gjenstand for en fortolkende innsats. Det høres kanskje selvfølgelig ut, men det fins

konkurrerende modeller for kunstbefatningen, som nedtoner viktigheten av vår perseptuelle interaksjon med tingen, der utstillingen isteden gir anledning til en i hovedsak *mellommenneskelig* prosess, og hvor kunsten trer tilbake for fremvisning og sirkulering av ideer, intensjoner og holdninger som har lite med den estetiske formen å gjøre, men snarere er ment å forme eller bekrefte publikums politiske og moralske holdninger. Her er kunstobjektets spesifikke karakteristika mer eller mindre likegyldige. Det som teller er hvor godt verket fungerer som resonanskasse for språket som omgir det. Noe generaliserende kunne man si at dette kunstsynet er i ferd med å avløse det parasosiale vekkelsesapparatet som mal i kunstinstitusjonen. Den historiske årsaken er at kommunikasjon har tatt over som kjerneoppgaven til museene, og kunsten må ha et innhold som passer denne funksjonen. Et tidligere forhold, der kommunikasjonen bare var middel for kunsten, som aldri lot seg uttømme i den, er snudd på hodet; nå er det kunsten som må innordne seg kommunikasjonens behov, gjøre seg *kommuniserbar*. En formidling som ikke vil anerkjenne det urepresenterbare ved kunsten, er heller ikke interessert i den erfaringen som bare kunsten kan gi. Kommuniseringen av kunsten skjer typisk ved å spille opp de minst komplekse sidene ved den, for å kunne redusere den til vendinger som kjennes selvfølgelige (floskler), og på den måten *skru av* apparatet.

Besettelsen med kommunikasjon er indikativ for at tilliten til kunsten, som var vekkelsens forutsetning, er borte. Vekkelsen er bare en strukturell mulighet, den er ikke garantert. Vekkelse er det vi før implisitt *håpet* på når vi så på kunst. Kunstreligiøsitet gir en flau smak i munnen, men den var, satt på spissen, den eneste måten å ha et forhold til kunst på som ikke besto i å avvise den. For kun ved å tro på den, dvs. akseptere proposisjonen om kunstens ureduserbarhet, kunne man fullbyrde kunstens henvendelse. Moderne kunst (i vid forstand) rettferdiggjør seg gjennom den individuelle betrakterens aktive tilslutning. Nå trenger vi imidlertid ikke tro på kunsten lenger, forklaringen løper foran og er seg selv nok. Festen som avbildes i takmaleriet til Haga Kristensen (se opp) er selve emblemet på en slik *mellommenneskelig* betrakterkultur, der den meningsfulle transaksjonen foregår i kontakflaten mellom kropper som så å si har vendt kunsten ryggen. Kunst blir da kun en utskiftbar ramme for

genereringen av sosial entusiasme, og det er ikke lenger noe som utmerker kunstverket som kulturell form.

Kommunikasjonen har ingen egentlige forpliktelser overfor kunsten. Den skal bare sørge for en størst mulig rekkevidde, og har dispensasjon til å snakke om alt annet enn det den liksom har blitt satt til å kommunisere, som den er systemisk helt adskilt fra og derfor ikke skylder noe. Jeg noterer at kunstnere har begynt å gjøre seg behjelpelige for denne distributive ambisjonen ved å legge igjen en bekjennende form for selvfortolkning i utstillingene sine.[13] Disse personlige henvendelsene legger en kappe av relaterbarhet over verket og puster liv i en intensjonell og biografisk tilnærming der verkets mening enten er foreskrevet eller reduserbar til levd erfaring, og slik allerede klar for sirkulering. Dette intimiserende kommunikasjonsgrepet svarer både på den parasosiale lengselen etter å oppheve avstanden mellom kunstner og publikum, og er en måte å sørge for at kunstbefatningen fremst blir et samkvem mellom mennesker på, ved å lukke tilgangen på en befatning med verket på dets egne vilkår. Denne lukningen er antagelig dypest sett en reaksjon på endringer i den videre mediekulturen som kunsten inngår i, hvor tempo og berøring er de sentrale kriteriene også kunstneriske utsagn nå bedømmes etter.[14] Delingsimperativet som styrer nettverksmediene har tatt over for den ensomme fordypelsen i verket; kunstens affektive eller sosiale potensiale er noe som må realiseres umiddelbart.[15] Kravet om rask effekt og spredning gjør at man ikke kan regne med en mottager som «fulllbyrder verket», som har viljen til å ta innover seg dets kompleksitet. Apparatet er et for treigt medium for en kultur som har trykket feeden til hjertet sitt.

Et aspekt som sikkert fremstår mistenkelig fortiet så langt, er Haga Kristensens komikk. Den gir seg til kjenne gjennom en kombinasjon av karikert figurasjon, oppskrudd pretensiøsitet og en provisorisk, og derfor «useriøs» materialitet (talende er soklene hans bare tomme pappesker), og ved første øyekast motarbeider den etableringen av en parasosial relasjon. Til tider fremstår ironien så tjukk at verkene truer med å tippe over i ren parodi. Latter på kunstnerens bekostning gjør ham mer tilsnakkende. Det er imidlertid feil å tro undergraving er hensikten.

Like lite som Haga Kristensen prøver å restituere geniet er han ute etter å latterliggjøre det. Haga Kristensens komedie bør forstås som en taktisk bearbeiding av grensesnittet mellom kunsten og et publikum som er oppflasket på kommunikasjon og derfor må få fordommene sine strøket medhårs, om man ikke vil miste dem. Den er en pragmatisk løsning på en uungåelig motstand mot fordypelse og overgivelse, som må avvæpnes, for å forhindre at kunstneren vurderes som *ufrivillig* komisk og dermed dumpes. En pretensiøsitet som ler av seg selv, er ikke så lett å håne, og det som er hovedsaken, nemlig å få publikum til å tre inn i rollen som beundrere, eller i det minste oppleve fremstillingen av en slik relasjon som spiselig, kan skje uten å fornærme den egalitære sensibiliteten. Posisjonen Haga Kristensen plasserer betrakteren i, gjør beundringen vår til realitet gjennom gang på gang å generere og eksponere oss for denne beundringen som iscenesettelse. Og ved å delta i den, gir vi ubevisst kunstneren status som rettmessig gjenstand for beundring, tross i at vi inviteres til samtidig å le av denne pretensjonen.

For et egalitært samfunn har det parasosiale hierarkiet en bismak av noe umoralsk og skal helst erstattes med en motsatt, *horisontal*, relasjon, der kunstneren står på likefot med publikum. Peter Sloterdijk skriver om hvordan det radikale likhetsprinsippet i det moderne demokratiet angriper den borgerlige kulturens talentadel.[16] I kunsten skjer det gjennom «geniets selvlikvidering i kunstformene». Han gir tre paradigmatiske eksempler: Beuys går fra geni til sosialarbeider; Warhol forflytter talentet fra å tjene kunsten til å tjene penger; Duchamp er århundrets symptomkunstner: han frigjør talentet fra atelieret ved å stille ut endeløst fortolkbare kvasiverker.[17] De siste tiårenes deltagelsesbaserte kunstformer kan ligne kulminasjonen av denne selvlikvideringen, idet de lar kunstneren forsvinne i den prososiale aktiveringen av publikum og samarbeidspartnere, og gjenoppstå som koordinator for en estetisk produksjon som er utplassert til omgivelsene, der verket som sådan er oppløst i aktiviteten det genererer. Men det parasosiale skjemaet holder stand i bakgrunnen, om enn i en blassere utgave. Den kreative prosessens henrykkelse skal deles, men en rest av «beundring» er forutsetning for at kunstneren skal kunne skape entusiasmen som lar hen fylle rollen

som fasilitator for denne distribuerte kreativiteten. En effekt av Haga Kristensens terping på kunstnerens sosiale rolle er at han får vrengt opp i dagen den indre konflikten i et kunstforhold som vil genidyrkelsen til livs, men som fortsatt betjener seg av kunstnerens karismatiske nærvær.

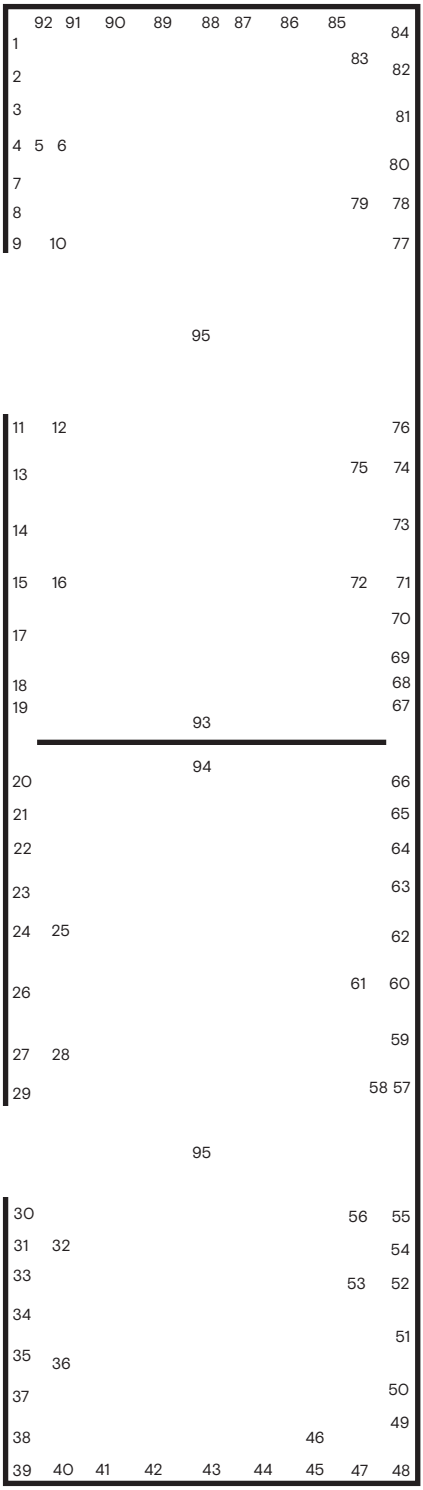
Er det riktig å kalle Haga Kristensens kunst et vekkelsesapparat eller er også dens henvendelse dypest sett tilpasset kunstens nye vilkår? Spørsmålet bør nok stiles mer generelt: Er vekkelsesapparatet ennå overhodet mulig i kunsten, eller har omfordelingen av makt mellom kunstner og betrakter nådd punktet der en slik transaksjon ikke lenger kan finne sted? Deltagelseskunsten er i en forstand mal for kunstforholdet vårt selv der objektet ikke er oppløst per se. Deltagelsens imperativ handler nemlig dypest sett om at vi omgås kunsten med en annen innstilling til den enn tidligere, en annen innstilling til hva den kan gi oss, oppsummerbart som et krav om hurtigere – helst umiddelbar – avkastning. Og dette skiftet er å spore fremst i kunstens institusjonelle og distribusjonstekniske rammeverk, og er ikke nødvendigvis direkte synlig i verkets form. Det er disse tekniske og institusjonelle betingelsene som primært avgjør vårt forhold til kunsten, ved å programmere vår forventning.

På et formalestetisk plan kan mye av Haga Kristensens kunst rubriseres som en slags arkaisk modernisme, ergo med tilbudet om vekkelse innebygget. Men han synes vemodig innforstått med at invitasjonen til ensom fordypelse i verket henvender seg til døve ører. Tapet av betrakterens interesse for en erfaring av kunsten på det gåtefulle verkets premisser kompenseres av den totaliserende, dramatiske formen enkeltverkene innlemmes i – det jeg over kaller «kunstsosiologisk teater». Denne forlener kunsten med en trengt suggesjon, og innebærer en pragmatisk innrømmelse til den historiske situasjonen der møtet vårt med kunsten hans utspiller seg, som ligger under for et uomgjengelig krav om kommuniserbart utbytte og umiddelbar affekt.

Stian Gabrielsen

NOTER:

[1] Det skal anføres at mediesituasjonen vår har endrer seg i retning av å tilrettelegge for å virkeliggjøre lengselen etter kontakt som ligger i den parasosiale interaksjonen. «Kjendisen» er i dag i større grad presset til å kultivere reelle, om enn i hovedsak medierte, relasjoner til publikummet sitt. Denne gjensidige relasjonen legges til rette for på sosiale medier, og er typisk for kommunikasjonen mellom influensere og følgere. Vi kunne kalle dette for en horisontalisering av kjendisrelasjonen. Den kausale forklaringen er formodentlig at nettverksmedia nærer seg på trafikk og derfor insentiverer gjensidig responsivitet i høyere grad enn det tidligere massemediale sambandet mellom kjendis og publikum.
[2] Den første offentlige manifestasjonen av dette retrospektive programmet var Haga Kristensens avgangsprosjekt vist på Stenersenmuseet i 2009.
[3] Denne tilsidesettelsen av en samtidig autoritet kommer uvanlig tydelig til uttrykk i musikalteaterforestillingen hans *The Loneliness of the Index Finger*. *The Specialization of Sensibility in the Raw Conceptual State into Stabilized Theatrical Sensibility, the Phantom View*, fremført på Unge Kunstneres Samfund i 2009, der tidsreisende kunstkritikere fra fremtiden besøkte kunstnerens utstilling og (bokstavelig) sang dens pris.
[4] Ikonostas er en billedvegg med dører som skiller koret fra skipet i ortodokse kirker, og den spiller en sentral rolle i den ortodokse liturgien.
[5] Korverket som oppføres i utstillingen er nummer tre i en serie med musikalske forestillinger under tittelen *Pekefingrenes ensomheter*.
[6] Hos Adorno eksisterer det modernistiske kunstverket i et spenningsforhold til språkliggjøringen, som det motsetter seg. Dette forutsetter implisitt en logosentrisme som i dag utfordres av bildemedienes kulturelle dominans. Men det endrer ikke det vesentlige poenget, som er å betone et skille mellom kunstens og kommunikasjonens sfærer.
[7] Se Theodor W. Adorno, *Estetisk teori*, oversatt av Arild Linneberg (Oslo: Vidarforlaget, 2021), s. 484.
[8] Stilvariasjonen og gjenbruksaspektet betones av flere av Haga Kristensens anmeldere, som Ingvild Krogvig (https://kunstkritikk.no/i-repetisjonenes-desperate-tidsalder/) og Nora Joung (https://kunstkritikk.no/en-regnbue-av-brunt/).
[9] Se Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp and the Refusal of Work*, oversatt av Joshua David Jordan (Los Angeles: Semiotext(e), 2014).
[10] Lazzarato mener at ferdiglagden utfører en serie avvisninger, hvor negasjonen av arbeidet er den sentrale – men også «of meaning, of communication, of taste, and of aesthetics». Ibid., s. 24.
[11] Ibid., s. 28.
[12] Litt sveipende kan vi si at denne vekkelsesfunksjonen blir toneangivende i den vestlige kunstinstitusjonen med institusjonaliseringen av den europeiske avantgarden i etterkrigstiden.
[13] Et eklatant eksempel er den pågående retrospektiven til Ed Atkins på Tate Britain, der presentasjonen av kunsten hans ledsages av forklaringer skrevet av kunstneren, hvor han kobler dem til egen biografi.
[14] Caroline Busta skriver om hvordan strategiene for å håndtere informasjon endres, med konsekvenser også for kunsten. Vi forventes ikke lenger å kontemplere eller avkode, men å reagere umiddelbart – dele, kommentere, reposte – og slik bli medprodusenter av informasjonsstrømmen. Se Caroline Busta, «Hallucinating Sense in the Era of Infinity-Content, Document Journal», vår/sommer 2024, publisert 22. mai 2024. Tilgjengelig på: https://www.documentjournal.com/2024/05/technical-images-film01-angelicism-art-showtime-true-detective-shein/.
[15] En utvikling i retning av økt hensyn til flyt har gjort umiddelbarhet til et dominerende stiltrekk i kunsten og den videre mediekulturen, ifølge Anna Kornbluh. Se Anna Kornbluh, *Immediacy: Or, The Style of Too Late Capitalism* (Verso, 2024), s. 13.
[16] Se Peter Sloterdijks *Masseforakt: Kampen mellom høy og lav kultur i moderne samfunn* (oversatt av Eivind Tjønneland, utgitt av Spartacus forlag, 2002)., s. 92-94
[17] Ibid., s. 94.



1. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #15 (*2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

2. *World Report #F-15 (*2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium,
31 x 34 cm

3. *World Report #F-16* (2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium,
31 x 34 cm

4. *Jubileum 2020* (2020)
Series of 39 intaglio prints, edition 3/3, 300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 107 x 79 cm

5. *Jubileum 2020* (2020)
Series of 39 intaglio prints, edition 2/3, 300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 107 x 79 cm

6. *Pissing Man and Pissing Woman (Lamp variation) #02* (2020)
PLA print, ach wood, pigments,
epoxy, dimmable led light
50 x 31 x 25 cm

7. *Democracies Square* (2021)
High fire stoneware, 61 x 52 x 12 cm

8. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #16* (2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

9. *Figur overkommer abstraksjon #03 - (Der Schließmuskel funktioniert nicht mehr #77)* (2023)
Oil print on cotton, artistprinted
unique diptych part 2, 120 x 100 cm

10. *Owl Bowl #02* (2021)
High fire stoneware, 14 x 40 x 40 cm

11. *Origines moqueuses #02* (2017)
Oil paint, tapestry, 155 x 160 cm

12. *Owl Basket* (2013)
polystyrene foam, acrylic paint,
61 x 55 x 55 cm

13. *World Report #F-17* (2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium,
31 x 34 cm

14. *World Report #A-01_02 (Special edition for PARASOSIALTVEKKELSES-APPARAT)* (2025)
Tempera and oil and wax linen,
145 x 120 cm

15. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #17* (2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

16. *Hidden Advocacy #05* (2017)
Ceramics, fresco, 45 x 34 x 23 cm

17. *Figur overkommer abstraksjon #02 - (Der Schließmuskel funktioniert nicht mehr #74)* (2023)
Oil on canvas, artistprinted unique diptych part 2,
160 x 100 cm

18. *World Report #F-18* (2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium,
31 x 34 cm

19. *World Report #F-19* (2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium,
31 x 34 cm

20. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #18 (*2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

21. *Jubileum 2021 #21* (2021)
Unique artist print, 300g
Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 40 x 58 cm

22. *World Report #F-20* (2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium,
31 x 34 cm

23. *World Report #B-22 (Dyp dyp åndsinkongruens konfigurerer)* (2023)
Oil on linen, 75 x 85 cm

24. *Parasocial Mastery #06* (2025)
Intaglio print, edition 1/20
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 38 x 53 cm

25. *Identifikasjonselement #01* (2021)
Traditional fresco on high fire stoneware, epoxy,
27,5 x 39 x 14 cm

26. *World Report #A-08 (PARASOSIALTVEKKELSES-APPARAT)* (2022)
Tempera, oil and wax linen
175 x 114 cm

27. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #19 (*2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

28. *Fortvilelser i leire - Pottery #02* (2012)
Ceramics, 26 x 36 x 16 cm

29. *Heimat #01* (2017)
Ceramics, fresco, 60 x 55 x 5 cm

30. *Pansosial mastery #07* (2025)
Intaglio print, edition 1/20
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 38 x 53 cm

31. *The Work of Art and The Spiritualization of Self-empowerment #10* (2018)
Oil and tempera on linen, wooden stretchers, epoxy, jesmonite plaster, polystyrene foam, pine wood frame, 116 x 105 x 6,5 cm

32. *Tired Protester, Neo-situationist #03* (2009)
Wood, ceramics, acrylics, epoxy,
46 x 32 x 11 cm

33. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #20 (*2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

34. *Totale Angst der Abstraktion #01 (Der Schließmuskel funktioniert nicht mehr #62)* (2014)
Jasmonite, styrofoam, acrylic paint, epoxy, aluminum and glasfiber, diptych part 2,
365 x 200 x 60 cm

35. *World Report #F-22* (2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium,
31 x 34 cm

36. *Pissing Man and Pissing Woman (Lamp variation) #04* (2020)
PLA print, ach wood, pigments, epoxy, dimmable led light,
50 x 31 x 25 cm

37. *Jubileum 2020 (#23)* (2020)
Series of 39 intaglio prints, edition 2/3, 300g Hahnemühle paper, Charbonnel oil ink,
107 x 79 cm

38. *Barneklede #01* (2012)
Wool crochet

39. *Hjørneskap #04 (- ultraidentifikasjonspaviljong 2021)* (2021)
62 x 42 x 42 cm
& *Owl bowl #04* (2021)
High fire stoneware,
11,5 x 30 x 30 cm

40. *Le scepticism du doute - Figur overkommer abstraksjon #04* (2023)
Tempera and oil on jute,
83 x 66 cm

41. *World Report #F-23* (2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium,
31 x 34 cm

42. *The Work of Art and The Spiritualization of Self-empowerment #17* (Part 2) (2018)
Oil and tempera on cotton, wooden stretchers, epoxy, jesmonite plaster, polystyrene foam, 231 x 535 x 7 cm

43. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #21 (*2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

44. *World Report #A-09_02 (Special edition for PARASOSIALTVEKKELSES-APPARAT)* (2025)
Indigosol vat dye cotton satin,
198 x 140 cm

45. *World Report #F-24* (2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium,
31 x 34 cm

46. *Indoktrineringsanstalt* (2021)
Pine wood, PLA prints, epoxy,
leather, 91 x 50 x 41 cm

47. *Le scepticism du doute - Figur overkommer abstraksjon #05* (2023)
Tempera and oil on jute,
83 x 95 cm

48. *Hjørneskap #02 (- ultraidentifikasjonspaviljong 2021)* (2021)
62 x 42 x 42 cm
& *Owl bowl #02* (2021)
High fire stoneware,
10 x 25 x 25 cm

49. *Spiritualization of Self-empowerment #03* (2017)
Ceramic, fresco, jute, 55 x 55 cm

50. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #22* (2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

51. *Totaler Angst der Abstraktion #02 (Der Schließmuskel funktioniert nicht mehr #63* (2014)
Plaster, styrofoam, acrylic paint,
epoxy, aluminum, glasfiber, jute &
plywood, diptych part 2,
300 x 215 x 60 cm

52. *Der Schließmuskel funktioniert nicht mehr #59 (Spread of dilettantism)* (2013)
Clay, PVA, pinewood, acrylics,
epoxy, relief, 49 x 52 x 12 cm

53. *Pérorer #04* (2017)
Ceramic, fresco, 38 x 23 x 17 cm

54. *Figur overkommer abstraksjon #01 (Der Schließmuskel funktioniert nicht mehr #73)* (2023)
Oil on canvas, artistprinted
unique diptych part 2,
130 x 100 cm

55. *Jubileum 2020 (#19)* (2020)
Series of 39 intaglio prints,
edition 2/3, 300g Hahnemühle
paper, Charbonnel oil ink,
107 x 79 cm

56. *Pérorer #02 (*2017)
Ceramic, fresco, 38 x 23 x 17 cm

57. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #23* (2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

58. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #24* (2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

59. *Figur overkommer abstraksjon #04 (Der Schließmuskel funktioniert nicht mehr #76)* (2023)
Oil on canvas, artistprinted
unique diptych part 2,
130 x 100 cm

60. *Tendenser i brunt #08 (betrakterskap)* (2014)
Akvarell på film, speil, hår

61. *Krympende kulisse #02* (2021)
Traditional fresco on high fire
stoneware, PLA print, epoxy
47 x 38 x 23 cm

62. *Caryatid #03 (Der Schließmuskel funktioniert nicht mehr #72)* (2010-2014)
Oil on linen, diptych part 2,
128 x 197 cm

63. *World Report #F-25* (2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium,
31 x 34 cm

64. *Betraktende #02* (2025)
Oil on linen, diptych part 2,
75 x 83 cm

65. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #25* (2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

66. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #26* (2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

67. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #27* (2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper,
Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

68. *World Report #F-26* (2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium,
31 x 34 cm

69. *Tendenser i brunt #09 (betrakterskap)* (2014)
Akvarell på film, speil

70. *Studie Studie (Der Schließmuskel funktioniert nicht mehr #75)* (2023)
Oil on canvas, artistprinted
unique diptych part 2,
160 x 100 cm

71. *World Report #F-27* (2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium,
31 x 34 cm

72. Ultraidentifikasjonspaviljong-barrier - vase #01 (2021)
Traditional fresco on high fire
stoneware, 37 x 34 x 35 cm

73. *The Work of Art and The Spiritualization of Self-empowerment #04* (2018)
Oil and tempera on linen, wooden stretchers, epoxy, jesmonite plaster, polystyrene foam, pine wood frame, 266 x 211 x 8 cm

74. *Das totale Desinteresse #03* (2021)
Traditional fresco on high fire stoneware, 58 x 48 x 14 cm

75. *Pérorer #07* (2021)
Ceramic, 15 x 15 x 52 cm

76. *World Report #B-25 (tilsidetakere)* (2023)
Oil on linen, 83 x 60 cm

77. *Angst Total 2016 (Glass mosaic variation)* (2016)
Glass mosaic, oak frame, limestone, sand Jesmonite, oil paint, 55 x 46 cm

78. *Betraktende #02* (2025)
Oil on linen, diptych part 2, 75 x 83 cm

79. *Ultraidentifikasjon #01* (2021)
Traditional fresco on high fire stoneware, 43 x 53 x 36 cm

80. *Parasocial Mastery #08* (2025)
Intaglio print, edition 1/20, 300g Hahnemühle paper, Charbonnel oil ink, 45 x 55 cm

81. *Owl Framed Angst Total (Der Schließmuskel funktioniert nicht mehr #65)* (2016)
Jasmonite, sand, glasfiber, styrofoam, oil paint, diptych part 2, 180 x 150 x 25 cm

82. *Abstraction Hug #01 (Spiritualization of Self-empowerment) #04* (2017)
Ceramics, fresco
48 x 47 x 3 cm

83. *(vanskelig periode) - ULTRAIDENTIFIKASJONS-PAVILJONG #02* (2021)
High fire stoneware, linen canvas, acrylic, 85 x 46 x 46 cm

84. *Utviklingssentral & vekkelsesapparat #28 (*2025)
Intaglio print, edition 1/1
300g Hahnemühle paper, Charbonnel oil ink, 30 x 37 cm

85. *World Report #A-08 (PARASOSIALTVEKKELSES-APPARAT)* (2022)
Tempera, oil and wax cotton
180 x 134 cm

86. *World Report #C-02 (Ekkokammmmmeraderi)* (2023)
Oil on jute, pine stretchers, oak frame, 95 x 75 cm

87. *World Report #F-27* (2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium, 31 x 34 cm

88. *World Report #F-27* (2025)
Digital photography, edition 1/1
CromaLux print on aluminium, 31 x 34 cm

89. Currently untitled (2016-25)
Oil on jute, 83 x 305 cm

90. *ULTRAIDENTIFIKASJONS-PAVILION* video game
year 2021 - 2025
Art and directions: Steinar Haga Kristensen
Game design/Programming: Magnus Andreas Hagen Olsen
Programming: Lars Hemmingsen Nørgaard/Midtjyllands 3D service
Photogrammetry: Thomas Bremerstent / Steinar Haga Kristensen
Sound: Morten Norbye Halvorsen / Steinar Haga Kristensen

91. *Parasocial Mastery #09* (2025)
Intaglio print, edition 1/20, 300g Hahnemühle paper, Charbonnel oil ink, 45 x 55 cm

92. *Parasocial Mastery #10* (2025)
Intaglio print, edition 1/20, 300g Hahnemühle paper, Charbonnel oil ink, 45 x 55 cm

93. *World report D# 04 PARASOSIALTVEKKELSES-APPARAT* (2025)
Tempera, oil and wax on polyester canvas, 860 x 410 cm

94. *Apparatsentral* (2025)
Tempera, oil and wax on cotton
860 x 410 cm

95. *PARASOSIALT-VEKKELSESAPPARAT* (2025)
Tempera, oil and wax on cotton, 440 x 2750 cm

96. *Pekefingrenes ensomheter (del III)*
Musikkteater for PANSOSIALUTVIKLINGSSENTRAL & PARASOSIALTVEKKELSES-APPARAT

Regi & Libretto:
Steinar Haga Kristensen
Komponister:
Trond Reinholdsen
Morten Nordbye Halvorsen &
Steinar Haga Kristensen
Dirigenter:
Simon Arlasjö & Hugo Herrman
Kor: Ensemble 96
Hardingfele:
Kenneth Lien
Sunniva Langås-Røiland
Sindre Tronrud
Tiril Eirunn Einarsdotter

Våre sommerutstillinger er muliggjort takket være generøs støtte fra Sparebankstiftelsen DNB.

Takk også til Bergesenstiftelsen, Kulturdirektoratet, Ingrid Lindbäck Langaards stiftelse, Billedkunstnernes Vederlagsfond, Irma Salo Jæger Institutt og Bergen senter for elektronisk kunst for sin støtte til utstillingen.