

**En undersøkelse av betrakterrollen i Edward Kienholz' *The State Hospital***

**Alexander von Garaguly Bjørneboe**



Masteroppgave i kunsthistorie

**UNIVERSITETET I OSLO**

17.11.2008

## **Forord**

Jeg vil takke min veileder, Ina Blom, og konservator ved Moderna Museet, Lena Wikström.

# Innholdsfortegnelse

<b>1. Innledning .....</b>	<b>4</b>
1.1 Oppgavens tema .....	4
1.2 Metode og problemstilling .....	5
1.3 Forskningshistorie.....	6
<b>2. Edward Kienholz (1927-94).....</b>	<b>8</b>
2.1 Bakgrunn og tidlig kunstnerskap.....	8
2.2 Walter Hopps og åpningen av Ferus Gallery.....	9
2.3 En tiltagende bruk av tredimensjonalitet .....	10
2.4 De første frittstående verkene.....	12
2.5 Politisering og gjennombrudd.....	14
2.6 Roxys.....	15
<b>3. Fremveksten av nye betrakterroller i 60-tallskunsten.....</b>	<b>18</b>
3.1 Idé og rekontekstualisering.....	18
3.2 Vektleggingen av inkludering og deltagelse.....	23
3.3 Tilfeldighet som strukturerende prinsipp .....	24
3.4 Happenings og events.....	27
3.5 Regissert spontanitet.....	29
3.6 Et kunstobjekt som relaterer til rommet – et rom som også omgir betrakteren.....	32
<b>4. The State Hospital.....</b>	<b>34</b>
4.1 Formal gjennomgang.....	34
4.2 Concept Tableaux.....	35
4.3. Bishops fire modeller.....	38
4.3.1 Bishops første modell.....	41
4.3.1.1 Den iscenesatte betrakteren .....	45
4.3.1.2 Betrakteren som verkets protagonist.....	47
4.3.2 Bishops andre model.....	49
4.3.2.1 Notes on Sculpture.....	50
4.3.2.2 Art and objecthood.....	54
4.3.3 Bishops tredje modell.....	56
4.3.3.1Blikk og voyeurisme.....	57
4.3.3.2 Opplevelsen av å bli sett.....	59
4.3.3.3 Blikk og subjektivitet.....	60
4.3.3.4 Synsakten forstått som et normbrudd.....	62
4.3.4 Bishops fjerde modell.....	63
4.3.4.1 Relasjonell estetikk.....	64
4.3.4.2 En meningsbærende passivitet.....	66
4.3.4.3 Konflikt og hegemoni.....	67
<b>5. Oppsummering.....</b>	<b>71</b>

# 1. Innledning

## 1.1 Oppgavens tema

Edward Kienholz har i største delen av sin karriere som kunstner arbeidet innenfor et nedslagsfelt som trekker veksler på mange ulike medier og praksiser, men nesten alle av hans verk er assemblage-arbeider. De fleste av hans større arbeid omtaler han selv som tablå, men de defineres i kunsthistorisk sammenheng gjerne som installasjoner eller environments.

Gjennom hele Edward Kienholz' kunstnerskap later det til at ønsket om å styre tilskuerens opplevelse er sterkt til stede. Tematikken i hans verk relaterer til død, forfall, religion, rase, drifter, med et gjennomgående fokus på de livsbetingelser mennesket stilles ovenfor i samtidens samfunn. Ofte skildres enkeltindividet stilt ovenfor betingelser det vansmekter under, det være seg i form av ensomhet, sykdom, marginalisering, som følge av overgrep, hykleri, løgn m.m. Kienholz' agenda i forhold til denne type problematikk er synliggjøring og protest. I protestens vesen ligger nødvendigheten av å tydeliggjøre en stillingtagen i forhold til et gitt tema/fenomen. I så måte fremstår Kienholz' verk ofte som eksplisitte, i den forstand at det gjennom dem synes åpenbart hvilken grunntanke Kienholz vil formidle. Gjennom ulike strategier styres verksopplevelsen – verkene oppfattes ofte som en form for påstand; fortolkningsspennet strammes inn i så stor grad at de forstås i tråd med den bakenforliggende intensjonen: Protesten synliggjøres.

Det er i tråd med forestillingen om Kienholz som autoritær forteller, med vekt på intensjonslesning, at hans oeuvre vanligvis har blitt gjennomgått og beskrevet. Direkte eller indirekte relateres verkene ofte til mennesket og humanisten Kienholz, noe som i påtagelig grad farger resepsjonen av dem.

Jeg ønsker istedenfor å gå inn i en analyse av Kienholz' verk *The State Hospital* (1966) - en tredimensjonal, fullskala skildring av en pasient på et mentalsykehus - med vekt på betraktergjerningen og det performative ved denne (med performativ mener jeg ikke nødvendigvis at betrakteren er aktivt handlende). Mitt utgangspunkt er at det i dette møtet mellom verk og betrakter oppstår en kompleks relasjon, hvor det er et hovedanliggende at betrakteren iscenesettes. Verkene tilrettelegger for at vedkommende kan forstås som en verkintern aktør, ofte på en slik måte at betrakteren blir konfrontert med sitt eget nærvær og som innskrevet i verkets helhet.

## 1.2 Metode og problemstilling

En kontekstualisering av verket er naturlig for å danne en forståelsesramme, og jeg vil gi en kort historisk-biografisk gjennomgang som i all hovedsak omhandler årene 1953-62. Deretter ser jeg på 60-tallets etablering av kunstneriske praksiser som tilkjenner et ønske om en mer inkluderende kunstutøvelse og en ny holdning til betrakteren.

Dette danner en forståelsesbakgrunn for Kienholz' produksjon; det er i denne perioden at Kienholz finner frem til "sitt uttrykk" hva gjelder arbeidsmåte, tematikk og stil – en praksis som ligger til grunn for all hans senere produksjon.

Oppgavens hoveddel, den analytiske gjennomgangen av betrakterrollen i *The State Hospital*, tar utgangspunkt i fire teoretiske modeller av Claire Bishop. Dessuten vil jeg trekke inn ulike typer betrakterteori og komparativt materiale, alt etter hva jeg oppfatter som relevant i forhold til oppgavetekstens fokus og fremdrift.

I *Installation Art: A Critical History*, foretar Claire Bishop en undersøkelse av hvordan installasjonskunst tilrettelegger for ulike typer interaksjon mellom verk og betrakter. Med fokus på *betrakterens opplevelse*, inndeler hun installasjonskunsten i fire kategorier – etter hvordan verkene på forskjellig vis strukturerer betrakterdeltagelsen og på ulik måte påvirker og aktiverer intellekt og sanseapparat - og beskriver hvordan ulike typer av opplevelse impliserer forskjellige former for betraktersubjekt.<sup>1</sup>

Bishops kategorisering medfører fire modeller, fire ulike innfallsvinkler til betrakterinnvolvingen i installasjonsverk, og jeg vil bruke disse som verktøy for å belyse betrakterrollen i *The State Hospital*. Jeg gjennomgår kun et av Kienholz' verk fordi appliseringen av fire ulike perspektiv medfører et avgrensingsbehov hva gjelder det empiriske materialet. *The State Hospital* var da et naturlig valg av den årsak at dette er et av få av Kienholz' viktigste verk som ofte stilles ut innenfor Europa – det inngår i samlingen til *Moderna Museet* i Stockholm – og jeg ønsket å skrive om et verk jeg selv har sett.

Vedrørende Bishops fire modeller er det åpenbart at de i forhold til Kienholz' verk kan fremstå som i varierende grad velegnede, men min overbevisning er at nettopp dette vil kunne medføre en variert analyse, og synliggjøre tilsnitt ved verkets betrakterproblematikk som ellers ville vært oversett.

---

<sup>1</sup> Claire Bishop, *Installation art: A critical history* (London: Tate publishing, 2005), 8-10.

Et overordnet spørsmål oppgaven forventes å gi svar på er hvorvidt det å ta utgangspunkt i betrakterrolle-perspektivet vil være fruktbart i forhold til en analyse av *The State Hospital*. En rekke temaer kommer til syne i forlengelsen av dette, og problemstillinger analysen forventes å belyse er bl.a.: Hva er verkets appell, er det mulig å peke på faktorer som hva vekker betrakterens interesse og vilje til å innlede interaksjonen med verket? I hvilken forstand kan betrakteren oppleve seg som en del av det skildrede universet, og i hvilken forstand deltar betrakteren på fiksjonens premisser? Gjenspeiles betrakterens nærvær i det skildrede universet, og i så fall hvordan? Hva slags virkemidler styrer betrakteren medkonstituerende rolle? Medfører betrakterrollen handlingsalternativer – tildeles/besitter betrakteren reelle påvirkningsmuligheter? Opplevelsen av tid i interaksjonen med verket vil kunne være avgjørende for hvorvidt betrakteren opplever verkets univers som aktivt, eller som et fryst øyeblikk. Er det faktorer i verket som indikerer temporalitet? Hva er i så fall disse, og hva slags tidsopplevelse medfører de? Hvis betrakteren i møtet med verket kan forstås som iscenesatt og/eller involvert innenfor verkets univers, farger dette betrakterens selvforståelse? Kan den iscenesatte betrakteren relateres til privatindividet, kan betrakteren oppleve seg som definert som person som følge av interaksjonen med verket? Tilrettelegger verket for noen form for samhandling med evt. andre tilstedeværende? Kan betrakteren oppleve seg som forankret i et fellesskap, eller som sosialt isolert som en følge av interaksjonen?

### 1.3 Forskningshistorie

Til tross for at Kienholz er godt representert i ulike former for kunsthistoriske oppslags- og oversiktverk, er det forholdsvis lite litteratur som i sin helhet er viet ham og hans oeuvre, og det er skrevet relativt få utførlige tekster om hans kunstverk.

Blant den mest inngående litteraturen er Sarah Ann Clark-Langagers PhD-avhandling fra 1988, *Sculptural tableaux of the sixties: Edward Kienholz, Claes Oldenburg, and Georges Segal*, Robert L. Pincus' bok *On a scale that competes with the world: The art of Edward and Nancy<sup>2</sup> Kienholz* fra 1990, og utstillingskatalogen *Kienholz: A Retrospective* fra en stor retrospektiv utstilling på *Whitney Museum of Modern Art* i 1996.

---

<sup>2</sup> I 1981 formaliserte Edward Kienholz et allerede langvarig kunstnerisk samarbeid med sin kone, Nancy Reddin Kienholz, slik at de begge står oppført som verkenes skapere. Edward Kienholz gikk også til det skritt å retroaktivt oppføre Nancy som likestilt partner i alle verk laget f.o.m. året de møttes, 1972. Dette er ikke noe jeg kommer til å gå ytterligere inn på i oppgaven da dette ligger utenfor tidsrammen jeg forholder meg til.

Clark-Langager ser bl.a. på resepsjonshistorie, på i hvilken grad man kan peke på en felles tematikk kunstnerne imellom, på forbindelseslinjene til den historiske avantgarden, og tablå sett i et historisk lys. Pincus belyser og utdyper utviklingen i kunstnerskapet, verkenes tematikk og kulturelle kontekst. Katalogen til den posthume utstillingen er, selv om den rommer mye innsiktsfull og interessant informasjon, av forståelige grunner en hyllest til Kienholz og hans kunstnerskap i større grad enn en kritisk-analytisk gjennomgang.

Sammenfattet er det ingen av de tre tekstene som medfører et målrettet fokus på betrakterrollen i verk av Kienholz.

## 2. Edward Kienholz (1927–94)

### 2.1 Bakgrunn og tidlig kunstnerskap

Edward Kienholz ble født 23. oktober 1927, som første barn på en gård i Fairfield, Washington. Etter oppvekstårene på en patriarkalsk gård med knappe midler, forlot Edward Kienholz barndomshjemmet i 1946, etter fullført high school. Han reiste mye i USA og slo seg for kortere perioder ned på en rekke ulike steder, til stor grad styrt av tilgangen på kortvarig arbeid.<sup>3</sup>

I 1953 bosatte Edward Kienholz seg i Los Angeles, med en ambisjon om å etablere seg som billedkunstner. Med bakgrunn i oppveksten på en avsidesliggende gård hvor man var avhengig av egne ferdigheter når noe skulle konstrueres eller repareres, hadde han ingen problemer med å finne strøjobber som håndverker, ikke minst med konstruksjon, bygging og utbedring av de mange alternative kaféene som ble startet på denne tiden. Gjennom dette ble han delaktig, både som håndverker og privat, i kreative miljøer som sosialt og kunstnerisk sto utenfor det etablerte Los Angeles.

Kienholz var initiativrik og målrettet i det meste han befattet seg med, og i tillegg til en rekke småjobber startet han gallerivirksomhet i to kinolobbyer. I disse lokalene viste han en rekke lokale kunstners arbeider. Ved siden av dette malte han selv, abstrakte bilder, som f.o.m. 1954 utviklet seg til en slags relieffer som et resultat av at han begynte å inkorporere pålimte trebiter, listverk og ulike mindre objekter - det hele overmalt med hurtige strøk, påført med grove koster. Farge- og materialvalg var til stor grad et resultat av hva han hadde til rådighet. Produksjonen var stor, tittelen på et maleri fra 1954 er talende; *One Day Wonder Painting*, som henspiller på egne uttalelser om at han kunne gjøre ferdig et bilde om dagen.

---

<sup>3</sup> Kienholz jobbet bl.a. som bilselger, som støvsugerselger, som manager for et danseband, han var involvert i salg av ulovlig sprit, i oppføringen av en klubb i Las Vegas og hadde kortvarige ansettelse som croupier i samme by. Kienholz begynte to ganger på college i staten Washington, men sluttet etter halvhjertede forsøk. Under den siste av disse college-periodene jobbet han som nattevakt på et mentalsykehus i Cheney, Washington - noe som ifølge ham selv direkte foranlediget *The State Hospital*, fullført nærmere tyve år senere.



I 1955 hadde han sin første utstilling, dette på en kafé ved navn *Von's Café Galleria*, et stamsted for beatnicks.<sup>4</sup> Utstillingen fikk noe omtale i lokalavisene, men et gjennombrudd lå fremdeles langt frem i tid.

Kienholz hadde gjennom oppveksten i Fairfield vent seg til å være selvhjulpen, men også til å utveksle tjenester og å byttehandle gårdene i mellom. Disse forutsetningene later til å ha spilt en viktig rolle i forhold til Kienholz' gjennomslag som kremmer; han kunne ofte bytte til seg varer og tjenester i bytte mot egne malerier. Denne type byttehandler ble senere formalisert i en rekke akvareller/trykk hvor Kienholz påførte tekster som *For Nine Screwdrivers* og *For A Big Cheese from Parma* (1969), og som ble brukt som 1:1 betaling for nettopp de omtalte ting.

## 2.2 Walter Hopps og åpningen av Ferus Gallery

Sin hovedsaklige inntekt hadde Kienholz gjennom å arbeide som håndverker og reparatør, og han kjørte rundt i en gammel pick-up hvor det på dørene var malt "E. Kienholz. Expert" samt et nummer til en telefon hvor han kunne bli nådd. Han opparbeidet seg etter hvert et visst rykte som håndverker, og ble i 1956 tildelt en kontrakt på oppdraget å organisere "All-City Art Festival", en årlig, offentlig utendørs begivenhet hvor en rekke kunstnere – primært amatører – kunne stille ut.

I forkant av denne festivalen hadde Kienholz blitt kjent med en ung kunsthistorie-student ved navn Walter Hopps. Hopps drev selv et galleri, *The Syndell Studio*, og Kienholz mente de to kunne ha bruk for hverandres kvaliteter og ferdigheter, så mens sistnevnte tok styringen for den håndverksmessige delen av utstillingsfasilitetene, hadde Hopps oppgaven med å promotere, samt innhente aktører fra den mer kommersielle delen av Los Angeles' gallerier. "You're going to be in charge of all bullshit...and I'm going to be in charge of work"<sup>5</sup>, var ifølge Hopps Kienholz' kommentar til arbeidsfordelingen. Det hele ble en stor suksess, med

---

<sup>4</sup> Termen "beat generation" ble først brukt av Jack Kerouac i 1948, og ble først og fremst relatert til en krets unge forfattere i New York. Etterhvert ble imidlertid deres litterære eksperimentering, deres fokus på "live" fremføringer, og eksplisitt liberale holdning til seksualitet og narkotika, utgangspunkt for et utstrakt fenomen som spredde seg til også til vestkysten. Mot slutten av 50-tallet ble uttrykket "beatnicks" tatt i bruk for å beskrive en kultur i opposisjon til det amerikanske samfunnet og dets verdier. Denne var til stor grad sentrert rundt en løst assosiert gruppe av forfattere, filmskapere, kunstnere m.m., hvor de mest profilerte av sine tilhengere ble dyrket som stjerner.

<sup>5</sup> Walter Hopps, "A Note From The Underworld" i *Kienholz: A Retrospective*. Utstillingskatalog (New York: Whitney Museum of Modern art, 1996), 29.

rundt 15'000 besøkende. Ansporet av dette ble de to enige om å åpne et galleri i fellesskap. Mot slutten av 1956 avviklet begge sine respektive gallerier, og etter å ha utformet en kontrakt på et pølsepapir, ble partnerskapet inngått; i 1957 åpnet *Ferus Gallery*.

Den daglige tilstedeværelsen i galleriet var til stor del Kienholz' oppgave, og han opprettet et atelier i et til utstillingslokalet tilstøtende rom. Atelieret var i all hovedsak den eneste materielle avkastning galleriet genererte for Kienholz' del, for han var visstnok ikke innstilt på å bruke galleriet som et springbrett for sin egen kunstnerkarriere. I den perioden han var involvert i driften av *Ferus* stilte han kun ut egne verk en gang, da sammen med Jay DeFeo og John Altoon. Galleriet var imidlertid gjenstand for til tider stor oppmerksomhet - allerede deres andre utstilling, hvor de viste verk av Wallace Berman, ble politianmeldt og stoppet av politiet. De utstilte assemblage-arbeidene gjorde bl.a. bruk av religiøse symboler og utdrag fra jødisk-mystisistiske tekster, samt inneholdt seksuelt eksplisitte hentydninger i tekst og bilde. *Ferus Gallery* ble temporært stengt, Berman ble anklaget og dømt for overtredelse av en pornografiparagraf.

### **2.3 En tiltagende bruk av tredimensjonalitet**

I løpet av 1957 ble en rekke av de virkemidlene som kjennetegner Kienholz' kunstneriske produksjon gjenkjennbare i hans bilder: Sammensmeltningen av abstrakte og figurative elementer, bruken av humor, en hurtig og effektiv arbeidsteknikk. I likhet med action painting er tilblivelsesprosessen og det tilsynelatende rå, spontane og tilfeldige, en del av verkets ferdige uttrykk.

Kienholz' arbeider var på denne tiden til stor grad utført ved at trekapp er montert på en bakgrunn av treplater. Bildene har, til tross for sin monteringsmekanikk og derved tredimensjonale tilsnitt, fremdeles mye av maleriets karakteristika; de mangeartede trebitene utgjør og antyder former - både i seg selv og ved å innskrive flater - på en måte som ikke ligger fjernt fra penselstrøk eller andre teknikker som først og fremst forholder seg til en tradisjonell billedflate. Bildene kan sies å være skulpturert i like stor grad som malt, og gjennomgående er det liten eller ingen bruk av illusjonistisk dybde, ingen samlende perspektivistiske føringer.

Et særtrekk ved mange av Kienholz' bilder er titlene. De er ofte humoristiske, relativt lange, og veiledende i den forstand at de knytter opp til figurative elementer som er mer antydnet enn konkretisert. Eksempelvis kan nevnes *The Boy Scout Leader Leading His Troops Across The*

*Hidden Valley Bridge, Hidden Valley, Colorado* (1957). Titlene danner ikke fortellinger i egentlig forstand, men sammenholdt med bildenes utforming podes titlenes narrative potensiale inn i billeduniverset, og dette gir seg utslag i at man som tilskuer søker å få det visuelle til å i størst mulig grad overensstemme med titlenes påstand. Titlene kan også forstås som å utvide bildenes medialitet.

I ovennevnte bilde er det horisontalt i billedflaten festet en svakt krummet list, og i underkant av denne, tilnærmet vinkelrett, er det spikret fast rektangulære trebiter på rekke og rad. Over den buede listen kan man se en rekke malte, serielt utformede ”figurer”, samtlige utgjort av en sirkel hvorunder det er en vertikal strek. Disse er malt i svak kontrast til bakgrunnen som er holdt i ulike brunsjatteringer. I kraft av tittelen dannes en konkret forankring for disse bildeelementene; sirkel-og-strek-figurene er speidere, delene av tre danner en bro.

I 1958, i *The Little Eagle Rock Incident*, ser vi det antatt første eksempelet på at Kienholz tar i bruk et found object; et skjoldmontert, utstoppet hjortehode. Dette utgjør et hovedelement i et større bilde. I *The God Tracking Station # 1* (1958) - som består av en veggmontert boks, og som en helhet hentyder en form for peileinstrument – gjør Kienholz bl.a. bruk av masseproduserte maskindeler, en håndlykt, et pottetrenings-toalett, hodet av en leketøyspanter m.m. I et verk fra året etter, som også henspiller på romfart og den kalde krigens teknologikappløp, *O'er The Ramparts We Watched, Fascinated*, utgjøres noen av hovedelementene av innmaten fra ubestemmelige teknologiske innretninger, samt deler av nakne baby-dukker. Begge verk vitner om utvikling mot større grad av tredimensjonalitet og utstrakt bruk av found objects/readymades, men fremdeles er det veggmonterte verk Kienholz lager, med en som oftest klart definert billedflate som utgangspunkt.

Et og et halvt år etter oppstarten av Ferus, lot Kienholz seg, etter påtrykk fra Hopps, kjøpe ut av galleriet. Ferus hadde minimalt driftsoverskudd, men samtidig hadde de etterhvert bygget et relativt velfungerende kontaktnett med andre gallerier og private samlere, og representerte kunstnere som Billy Al Bengston, Wallace Berman, Craig Kauffman, Frank Lobdell, Jay DeFeo, m.fl. Hopps ønsket å intensivere og kommersialisere driften, og mente samtidig at Kienholz brukte for mye tid på å fremme andres kunstnerskap, istedenfor å kanalisere kreftene inn i sitt eget. ”It took a lot of arguing and grief to convince him. He was very

unhappy to sell his share, but he wouldn't have done it if he hadn't believed me"<sup>6</sup>. Fremdeles var Kienholz' inntekter primært et resultat av forefallende håndverkerarbeid. Som kunstner var han i ferd med å ta skrittet fra et medium til et annet; fra veggmonterte bilder til frittstående assemblage-verk. Det som primært skulle komme til å forbindes med hans navn; assemblage og etterhvert installasjoner, laget han for første gang i denne perioden. Det virker derfor rimelig å anta at en viktig årsak til at han var villig til å oppgi galleri-samarbeidet med Hopps, var at han sterkere enn før følte at han var i ferd med å finne sitt formspråk, og nærmet seg kunstproduksjonen som en heltidsbeskjeftigelse.

Et verk som tydelig vitner om hvordan hans bilder etterhvert tar rommet i bruk, er *Conversation Piece*, fra 1959. På en rektangulær billedflate er det av mindre enkeltbiter (tre- og metalldele - noen formålstjenlig bearbeidet i henhold til dette konkrete bildets oppbygning, andre found objects) bygget opp et troféskjold, utifra hvilket det springer en tredimensjonal skildring av nedre halvdel av en menneskekropp. Denne er montert tilnærmedesvis vinkelrett i forhold til veggflaten. Den amputerte menneskeskikkelsen er ikledd tradisjonelle amerikansk-indianske gamasjer. "The artist has explained this figure as representing the 'stuffed remains of an Indian girl raped by frontiersmen' and mounted as a hunting trophy"<sup>7</sup>.

For å vende tilbake til bildets bruk av rommet, nærmer Kienholz seg her et ytterpunkt i forhold til billedmediets tradisjonelle flatekarakter. Endringene i arbeidsmåte kan ses i en gradvis overgang fra abstrakte malerier, via tre-relieffer (hvor bruken av farge fremdeles er helt essensiell, og hvor verkene med stor rett fremdeles kan kalles malerier) som etterhvert blir mer og mer skulpturalt fundert og som når et punkt hvor verkenes bestanddeler innehar en så stor grad av fysisk, tredimensjonal form, at de nærmer seg en annen type praksis, og hvor det synes naturlig at Kienholz begynte med konstruksjoner som er gulvbasert. Samtidig er det viktig å fremheve at han også i resten av hele sin produksjon, fra mindre veggbaserte ting til store installasjoner, gjorde utstrakt bruk av ulike maleteknikker, og av effekter som ligger maleriets farge- og materialebruk nær - ikke minst i det som skulle bli noe så nær hans verkinterne signatur; bruken av rennende, klar glassfiber. Denne ble påført på en måte som gjorde at den seg nedover objektet i tynne striper, og etterlot seg tydelige spor. Ved bruk på menneskefigurer kan effekten ha et tilnærmedesvis realistisk tilsnitt og alludere til f.eks.

---

<sup>6</sup> Hopps, "A Note From The Underworld" i *Kienholz: A Retrospective*, 32.

<sup>7</sup> Hopps, "A Note From The Underworld" i *Kienholz: A Retrospective*, 72.

svettedråper, mens glassfiberstripene på ikke-organiske gjenstander utgjør et mer åpenbart abstrakt-surrealistisk tilsnitt. Bruken av rennende glassfiber er en gjenkjennelig effekt i brorparten av Kienholz' verk og er med på å gi dem en særegen patina.

#### **2.4 De første frittstående verkene**

I 1959 lager Kienholz sine første helt frittstående assemblage-verk. Blant disse er *Walter Hopps Hopps Hopps* og *John Doe*. Førstnevnte verk er en karikatur av hans venn og samarbeidspartner, og er utført på et allerede eksisterende reklameskilt/reklamefigur, en avbildning av detektiven "The Bardhal Man", som var hentet fra en tegneserie og gjorde tjeneste som blikkfang i annonseringen av en bensinstasjon-kjede. På dette skiltet/figuren har Kienholz malt en fremstilling av Walter Hopps som en slags kremmer eller svartebørsaktør, som viser frem tre bilder han har innenfor jakken; små gjengivelser av malerier av henholdsvis Willem de Kooning, Franz Kline og Jackson Pollock. Hopps er skildret med karakteristiske hornbriller, hvit skjorte og slips, dressjakke og bukser. På baksiden av figuren er det festet en slags settehylle, hvor avlukkene har dører som kan åpnes/lukkes. Dørene er merket med "innholdsfortegnelse" som f.eks. "Important people with influence and money" og "Competitors and other un-informed types". Ulike gjenstander er plassert i avlukkene, bl.a. små lapper med mer eller mindre meningsløse utsagn, som Hopps selv har skrevet (uvitende om hva de skulle brukes til) på oppfordring fra Kienholz. Tittelen spiller på at den avbildedes fulle navn er Walter Hopps III, noe Kienholz fant både pretensiøst og komisk. (Det er også fristende å assosiere tittelen til ordets leksikalske betydning, og følgelig til en narraktig figur som "hopper rundt" - som er høyt og lavt i forsøket på å komme seg frem i verden.)

Dette kan kanskje gi inntrykk av at Kienholz legger for dagen et antipatisk bilde av Walter Hopps, men det er nok ikke tilfelle, noe som ikke minst fremgår ved at de hadde et livslangt vennskap, og også profesjonelt samarbeidet helt frem til Kienholz' død i 1994.<sup>8</sup> Imidlertid uttrykket Kienholz ved flere anledninger forakt for store deler av kunstscenen, som han oppfattet som selvopptatt og affektert, og han var veldig skeptisk til den servilitet mange gallerier og muséer viste ovenfor autoriteter, det være seg kanoniserte kunstnere eller verk. I noen grad er det nok i dette lyset *Walter Hopps Hopps Hopps* må sees, samtidig som det kan

---

<sup>8</sup> Den store retrospektive utstillingen på Whitney Museum Of American Art i 1996, ble initiert og kurert av Walter Hopps, en utstilling som ble planlagt mens Kienholz var i live, men altså gjennomført posthumt, etter Kienholz' plutselige død 10 juni 1994.

forstås som et slags ertefullt hommage til hans venn og gallerist. Hopps selv skriver om første gang han så verket: "I was a little taken aback and asked, 'Is that really how you see me?' He laughed and laughed and said, 'Well, that's part of you'"<sup>9</sup>. Kombinasjonen av kritisk fokus på kunstverden, og fremstillinger av venner som opererer innenfor dette feltet, kom senere tydelig til syne i den ambisiøse installasjonen *The Art Show*, påbegynt som et *Concept Tableau* i 1963, ferdigstilt som installasjon i 1977.<sup>10</sup> Også her blir de avbildede karakterene offer for en mild sjikane, om enn de her i større grad selv var medvirkende, og visste hva de gikk til.

*John Doe* er også en nidskildring, men tar utgangspunkt i en generalisert mannstype og tilkjenner gir i så måte en større grad av samfunnskritikk.<sup>11</sup> *John Doe* består av deler fra en utstillingsdukke som er montert i understellet til en barnevogn, hvor setet er erstattet med en fremoverpekende, pil-formet treplate. Platen er langt større enn det originale setet, slik at det i bakkant er plass til en utdragbar skuff under platen, mens John Doe selv er montert oppå platen. Dukken er todelt: Fremst, med blikket fremover, en torso med hode, bakerst er torso'ens nedre del (fra midjen ned til knærne) montert "rygg til rygg" i forhold til torso'en. Gjennom begge disse går det et svakt hellende rør, hvis åpninger ender i henholdsvis bryst og skritt. På brystsiden er det satt inn et kors i åpningen. I den andre enden, åpningen i skrittet, kan det i forlengelsen av røret festes en enorm fallos (denne oppbevares i den tidligere nevnte skuffen bakerst). Koblingen mellom religion og seksualdrift indikerer hykleri og dobbeltmoral, en kamp vedrørende prioritet og forrang. På sportsvognens fotbrett kan man se følgende inskripsjon i malingen:

"Riddle: Why is John Doe like a piano?

Answer: Because he is square, upright and grand."

Den fremoverrettede pilen, dukkens smil og fremoverskuende blikk, kan synes å antyde en utstaket kurs, selvsikkerhet, målbevissthet – et tidstypisk mannsideal - men dette blir så kraftig kontrastert og underminert av helhetsinntrykket, at figuren i enda større grad fremstår som patetisk og hjelpsløs. John Doe er en på alle måter amputert og hjelpsløs karakter, noe

---

<sup>9</sup> Hopps, "A Note From The Underworld" i *Kienholz: A Retrospective*, 32.

<sup>10</sup> *Concept Tableau* er noe jeg vil komme tilbake til i et eget kapittel i oppgavens fjerde del.

<sup>11</sup> Navnet "John Doe" brukes i USA dels som en hypotetisk/fiktiv karakter i rettslige spørsmål, dels brukes det for å omtale en ukjent, feks. en avdødd som er uidentifisert, dels brukes det som en betegnelse for gjennomsnittsmannen, på linje med den norske bruken av "Ola Nordmann".

som ytterligere understrekes gjennom bruken av en barnevogn, som gir ham en plattform knyttet til infantilitet.

## 2.5 Politisering og gjennombrudd

Walter Hopps viste seg fort å være en mann med god teft for kunstformidling, og ikke minst den forretningsmessige siden av det. Han var dyktig til å markedsføre både seg selv og kunstnerne han representerte, og opprettet gradvis et kontaktnett, som foruten kunstnere og et stort antall pengesterke samlere, besto av personer ved private og offentlige kunstinstitusjoner. Sommeren 1961 fikk han derved mulighet til å kurere en Kienholz-utstilling på Pasadena Art Museum.

På denne tiden hadde Kienholz gått over til å nesten utelukkende lage frittstående assemblagearbeider, og i tillegg var hans agenda en annen enn tidligere; mer politisert, eksplisitt og aggressiv. Et eksempel er *A Bad Cop (Lt. Carter)* (1961), et stålkabinett hvis ytre er satt inn med tjære og fjær. En revolver sikter truende ut gjennom et lite vindu høyt oppe på fronten, mens en kamerainse, evig overvåkende, stikker ut lenger ned, ca. på høyde med midten av kabinettet. Mellom disse er "A BAD COP" malt med hvite bokstaver. På toppen står en svartmalt, fallisk gjenstand, pålimt et lite portrettfotografi av en viss Lt. Carter, en politimann ved Los Angeles Police Departement som Kienholz hadde et horn i siden til. Ledelsen ved Pasadena Art Museum prøvde å overtale Kienholz til å være litt mindre eksplisitt, men den ble vist som den originalt var utført.

Samme år ble Kienholz inkludert i en utstilling ved The Museum of Modern Art i New York, med tittelen "The Art of Assemblage". Kurator var William C. Seitz, og utstillingen favnet assemblage- og collagearbeider fra hele det tyvende århundre. Kienholz - representert med to verk; henholdsvis *John Doe* (1959) og *Jane Doe* (1960), fikk således anledning til å få sine arbeider presentert side om side med verk av bl.a. Picasso, Duchamp, Schwitters, Cornell. Dette medførte en langt større interesse for Edward Kienholz - også internasjonalt, som et resultat av at mange representanter for viktige utenlandske kunst-institusjoner overvar åpningen eller besøkte utstillingen på et senere tidspunkt. Utstillingen ble også vist ved *Dallas Museum for Contemporary Art* og *San Francisco Museum of Art*.

Påfølgende år, 1962, ble installasjonen *Roxys* vist på *Ferus Gallery*. Verket er på mange måter et nøkkelverk i Kienholz' oeuvre: Det er det første av hans såkalte tablåer, en term Kienholz kom til å bruke om sine installasjoner (som i all hovedsak er de verk han ble/er kjent for).

*Roxys* er en skildring av et bordell og dets ansatte, av tilværelsen på siden av det vellykkede samfunnslivet – en tematikk som kom til å prege hele Kienholz' kunstnerskap.

## 2.6 *Roxys*

*Roxys* er en installasjon av betydelig størrelse; en fullstendig gjengivelse av bordellets indre, fordelt på flere rom<sup>12</sup>, med tapetserte vegger, karmen og listverk, dører til tilstøtende rom og et eklektisk interiør bestående av en mengde enkeltgjenstander; sofa, stoler, bord, kommoder, lamper, speil, hyller, nips og pyntegjenstander, persiske tepper på gulvene, innrammede reproduksjoner, plakater og broderier på veggene. Et oppslag slår fast at ”Absolutely no drinking in rooms with the girls”. En kalender viser juni, 1943, og en jukeboks spiller populære singler fra samme æra. Interiøret er som nevnt sammensatt, men motstrider ikke 40-tallsforankringen, og til tross for at det er umoderne, lite eksklusivt og slitt, kan det passere som etter beste evne velholdt. Skildringene av ”Madame” og hennes syv ansatte er svært detaljerte - de er individuelt utformet, med spesifikke navn, kleddel og attributter. Alt i alt dannes det et mangefasettert bilde av etablissementet. Kombinert med bruken av lukt - røkelse, desinfeksjonsmiddel og parfyme - blir helheten meget omfattende, og verket appellerer til syn, hørsel og lukt.

For å se verket må man tre inn i det - gjennom en døråpning over hvilken det henger et skilt med påskriften ”ROXYS”, opplyst av en naken lyspære. Et overordnet poeng er at man som betrakter, gjennom å måtte bevege seg inn i *Roxys*, blir omsluttet av de samme verkinterne veggene som de verkinterne karakterene, og derigjennom får en kroppslig forankring i det iaktatte univers.

Figurene av bordellets ansatte er assemblage-arbeider. De er åpenbart skildringer av mennesker, men er bygget opp av gjenstander som ikke er forenlig med den menneskelige fysiognomi og naturlige proporsjoner er i liten grad forsøkt ivaretatt og lemmer utelatt. I tilfellet med Miss Cherry Delight, er hun representert i større grad av fravær enn nærvær; et enkelt hode, som i tillegg kan forstås som hennes speilbilde, roterer i den tomme rammen til et kommodespeil. Overordnet sett fremstår figurene både som abstraksjoner av et menneskelig forelegg, samtidig som de individualiseres som et resultat av

---

<sup>12</sup> Avhengig av hvor *Roxys* har vært utstilt, har installasjonens fysiske ytre rammer, og derved verkets rominndeling og størrelse, variert. Det samme gjelder for plasseringen av møbler og skildringene av bordellets ansatte.



enkeltgjenstandenes form og sammensetning. Hver enkelt har også generiske tilsnitt; de representerer typer i like stor grad som individer.

Mens enkelte av gjenstandene synes å være motivert primært i kraft av sin ytre form, tilkjenner de fleste også et fokus på assosiativt innhold; gjennomgående preges Kienholz' verk av at det inkorporeres elementer som bærer i seg referanser til tidligere bruksområder. Kombinert med en ofte godt synlig tilårskommenhet og slitasje blir gjenstandenes "tidligere liv" i en eller annen forstand delaktig i den nye kontekst de inngår i når de resirkuleres inn i hans verk.

Gjenstandsutvelgelsen har, som så ofte i verk av Kienholz, en fellesnevner i en særpreget estetikk; en estetikk med vekt på det nedslitte, det utbrukte, det forkastede. Dette gir i mange tilfeller objektene et særpreg, et individuelt tilsnitt. Slitasjen blir en del av figurenes individualitet – gjenstandenes egenskaper projiseres over på de verkinterne karakterene.

Måten figurene er bygget opp på - detaljrikdommen, og den groteske og i noen grad komiske virkelighetsfordreining de representerer - er også med på å gjøre dem visuelt interessante. Den russiske litteratutteoretikeren Viktor Sjklovskij skrev om det poetiske språkets potensiale at det var i stand til å bryte med hverdagsspråket og de internaliserte konvensjonene, en prosess han omtalte som "desautomatisering".<sup>13</sup> Kunstens grep er å "underliggjøre", dvs. at bruken av virkemidler fraviker en fastsatt/stivnet norm, slik at det dannes nye sammensetninger og bilder. For mottagerens del vil derved persepsjonsprosessen forlenges og den konvensjonaliserte virkelighetsforankringen utfordres. Kienholz' virkelighetsfordreininger kan forstås som et slikt desautomatiserende grep. De antropomorfe figurene i *Roxys* er konstruksjoner bestående av uventede sammensetninger, og vekker en visuell nysgjerrighet, til stor grad som et resultat av sine virkelighetsbrudd. Obskure detaljer og avvik i gjengivelsen av den menneskelige fysiognomi, tiltrekker og opprettholder betrakterens interesse.

Barbara Rose skrev i 1963, i en kritikk av *Roxys*: "Kienholz obviously has something to say, but why has he chosen to express himself visually and not verbally?"<sup>14</sup>

En åpenbar innvending mot denne kritikken er at installasjonenes mimetiske skildring, i sammenligning med en diegetisk, medfører en vesensforskjellig involvering av "leseren".

---

<sup>13</sup> Viktor Borisovitsj Sjklovskij (1893-1984) var en av grunnleggerne av den russiske formalismen.

<sup>14</sup> Robert L. Pincus, *On a scale that competes with the world – The art of Edward and Nancy Reddin Kienholz* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990), xii.

Kienholz' tablå tilrettelegger for en interaksjon som betinger betrakterens fysiske tilstedeværelse og førstehånds involvering – en involvering som i tillegg til synsaken medfører opplevelsen av lyd, lukt og berøring.

### 3. Fremveksten av nye betrakterroller i 60-tallskunsten

#### 3.1 Idé og rekontekstualisering

I essayet "Minimal Art" fra 1965 bruker Richard Wollheim uttrykket "minimal" for å definere det forfatteren oppfatter som en ny type kunst.<sup>15</sup> Han illustrerer sitt syn med utgangspunkt i en anekdote om Mallarmé, og gjør rede for hvordan sistnevnte beskriver skrekken, følelsen av sterilitet, poeten opplever når han i forsøket på å skrive et dikt ikke er i stand til å finne ordene. Wollheim spør retorisk; kan ikke poeten la det blanke arket være diktet? Ingenting vil i store grad kunne uttrykke hans frustrasjon enn det tomme papiret. "The interest for us of such a gesture is, of course, that it would provide us with an extreme instance of what I call Minimal Art"<sup>16</sup>. Han tillegger: "...our principal reason for resisting the claims of Minimal Art, is that its objects fail to evince what we have over the centuries come to regard as an essential ingredient in art: *work, or manifest effort* (min kursivering).

I 1917, etter at "Society of Independent Artists" hadde refusert *et* bidrag – det senere beryktede *Fountain*, et pissoar signert "R. Mutt" – til sin forestående utstilling, skrev Marcel Duchamp, som viste seg å stå bak verket; "Whether Mr Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for the object"<sup>17</sup>. Denne vektleggingen av valg og kontekst, medfører et brudd med den tradisjonelle forestillingen om at verket er resultatet av spesielle ferdigheter. Store deler av kunstproduksjonen på 1900-tallet vitner om at idéen blir en bærende kraft, fremfor teknisk dyktighet og utførelse, og denne dreiningen er svært tydelig i mye av 60-tallskunsten. Kunstsynet i denne perioden var selvsagt ikke preget av konsensus, og krefter så vel innenfor som utenfor kunstfeltet opponerte mot en utvikling som innvarslet en "demokratisering" av kunstproduksjonen, men med fokus på betraktergjerningen og interaksjonen mellom betrakter og verk, er det åpenbart at mye av 60-tallskunsten i en helt annen grad enn tidligere kunst preges av ulike former for deltagelse og bevissthet knyttet til et betrakternærvær. Dette ga seg

---

<sup>15</sup> Det må understrekes at det ikke er den historiske minimalismen Wollheim referer til - han diskuterer i sitt essay blant annet verk av Duchamp, Rauschenberg og Reinhardt.

<sup>16</sup> Richard Wollheim "Minimal Art" i *Minimal art: A critical anthology*, red. av Gregory Battcock (University of California press, 1995), 388.

<sup>17</sup> Marcel Duchamp, gjengitt i Matthew Gale, *Dada & Surrealism* (London: Phaidon, 1997), 103.

til tider utslag i en oppheving av muligheten for en distansert betrakterrolle - verket gjør seg avhengig av betrakterens aktive engasjement.

Den som under 1900-tallet kanskje i størst grad har vært delaktig i å problematisere kunstobjektets status, er tidligere nevnte Duchamp. I forlengelsen av hans fokus på idé fremfor objekt, at skaperakten først og fremst er en tankeprosess, blir også resepsjonen en slik skaperakt. Under et foredrag han holdt på et møte i regi av American Federation of the Arts, 1957, fremhevet han betrakterens avgjørende rolle:

”All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act”<sup>18</sup>.

Denne forestillingen om at verkets realisering oppstår i møtet med betrakteren, en overføring av autoritet fra avsender til mottager, er tematisert i tekster som *The Open Work* (1962) av Umberto Eco og *Death of the Author* (1968) av Roland Barthes. Disse kritiserer forestillingen om litteraturen som medium for en forfatterørst, og vektlegger i stedet interaksjonen mellom tekst og leser - at teksten er et åpent og konnotativt felt fremfor bærer av en dechiffrerbar mening. Imidlertid det litteratur som er utgangspunktet for Eco og Barthes, og selv om det finnes en åpenbar overføringsverdi i forhold til andre deler av kunstfeltet, er det i deres vektlegging av leseren den intellektuelle bearbeidelsen som fremheves, mens mye av 60-tallskunsten også involverer en kroppslig verkserfaring.

Blant de fremtredende strømningene som eksisterte innenfor kunstfeltet mot slutten av 50- og under 60-tallet, var en vilje til å utfordre grenseoppgangene mellom kunstdisiplinene og mellom kunst og liv. Blant de eksperimenterende praksisene som utviklet seg, impliserte mange av dem en undersøkelse av kunstfeltet selv – av dets autoritet, definisjon og bruk. En rekke nye fremstillingsmetoder, samt en forsterket bruk av readymades, found objects og ”junk” knyttet verkene til et annet assosiasjonsfelt enn den tradisjonelle kunsten og kunstnerrollen. Hverdagslivets bestanddeler ble for mange kunstnere et utgangspunkt, og i mange henseende resirkulert og omdefinert ved å settes inn i nye sammenhenger. Det var også en fremvekst av praksiser som genererte flyktige verk, ofte i form av opplevelser fremfor varige objekt.

---

<sup>18</sup> Marcel Duchamp, ”The creative act”, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, red. av Michel Sanouillet og Elmer Peterson (London: Thames and Hudson, 1975), 140.

Til en utstilling på Iris Clert Gallery i 1961, hvor ulike kunstnere bidro med ukonvensjonelle portretter av innehaversken med samme navn, sendte Robert Rauschenberg et telegram som lød ”This is a portrait of Iris Clert if I say so”. Telegrammet ble først kastet, men senere reddet for ettertiden og utstilt. Dette kan stå som et eksempel på den ambivalensen som ofte preger resepsjonen av verk som kan oppleves som ”lettvinte”, eller som Wollheim formulerte det, ikke fremviser ”work or manifest effort”.

Jeff Kelley skriver i forordet til *Essays on the Blurring of Art and Life*, en samling tekster av Allan Kaprow, at ”If there is a dirtier word than *copying* in the lexicon of serious art, Kaprow thinks it must be *play*”. Han skriver videre at ”lek”, med konnotasjoner til frivolitet og barnslighet kan synes å være det motsatte av hva kunstneren er ment å skulle beskjeftige seg med, men fremhever også at vi lærer gjennom lek, at det har en instruktiv og bearbeidende side. Kelley hevder Kaprow inkorporerer lekens humor og spontanitet i sitt arbeide. ”For him, play is inventive, and adults must be endlessly inventive to remember how to do it”<sup>19</sup>.

Iboende i lekens natur er interaksjonen med både ting og andre individer, og deltagelse snarere enn en ren betraktergjerning. I verk av Kaprow er fokuset på å bevisstgjøre oss våre konvensjonaliserte mønstre et tilbakevendende tema, og de inviterer ofte til udramatisk samhandling hvor det hverdagslige blir gjenstand for undersøkelse gjennom repetitive handlingsmønstre.

En langt mer provokatorisk form for dramaturgi finner man i verk av Yves Klein. Hans oeuvre gjenspeiler en lang rekke strategier for å manipulere publikum. I 1958 sendte Iris Clert Gallery ut 3’500 invitasjoner til åpningen av Yves Klein-utstillingen *The Void*. Invitasjonen lød:

“Iris Clert invites you to honor, with all your affective presence, the lucid and positive event of a certain reign of the sensible. This demonstration of perceptive synthesis sanctions the pictorial quest of Yves Klein for an ecstatic and immediately communicable emotion”<sup>20</sup>

I forkant av at dørene åpnet, samlet et stort publikum seg forventningsfullt utenfor, men da utstillingslokalet ble tilgjengelig viste det seg å være, som tittelen kan antyde, tomt.

---

<sup>19</sup> Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life* (Berkely and Los Angeles: University of California Press, 1993), xxii.

<sup>20</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Galerie\\_Iris\\_Clert](http://en.wikipedia.org/wiki/Galerie_Iris_Clert)

Rekkevidden av Kleins idé strekker seg lenger enn å fremvise fraværet av et identifiserbart objekt. Selve begivenheten blir et hovedanliggende. Og selv om den er initiert av Klein, utgjøres den av publikum selv, av betrakterens forventninger og reaksjoner.

Typisk for mye av 60-tallskunsten er at den impliserer en utforsking av roller knyttet til kunstfeltet, og at det refereres til kunsthistorien. En slik bruk av metanivåer – i skarp kontrast til forestillingen om kunstobjektet som unikt og autonomt – medførte ofte strategier som synes å opprette en forbindelseslinje til Dada og praksiser fra tiden rundt 1. verdenskrig.

Da Manzoni i 1961 presenterte en oppblåst ballong som *Artist's Breath*, alluderte ikke dette bare til Duchamps *50cc air de Paris* (1919), hvor sistnevnte innkapslet Paris-luft i en forseglet glassampulle, Manzoni spilte også på forestillingen om kunstneren som et opphøyd vesen. Denne harselerende referansen til kunstneren som en pseudo-messiansk skikkelse ble ytterligere forsterket i *Artist's Shit* fra samme år, hvor Manzonis avføring ble hermetisert og prissatt etter vekt i henhold til prisen på gull. Manzonis *Magic Base*, også fra 1961, som i all enkelhet besto av en sokkel hvor det på toppflaten er festet to konturer med samme form som skosåler, indikerte at betrakteren kan stille seg på sokkelen og der igjennom selv innta skulpturens plass.

I verk som disse er det åpenbart at betrakteren må forholde seg helt annerledes enn i en fortolkningsprosess knyttet til mer tradisjonell kunst, samtidig som nettopp referansen til tradisjonen og den tradisjonelle betrakterrollen utgjør et nødvendig bakteppe. Om enn på en helt annen måte enn i verk av Kaprow, ser vi også her hvordan det lekfulle blir et tydelig tilsnitt ved verkene. Manzonis verk er fulle av humor og synes å si at kunsten ikke behøver være et alvorlig anliggende, eller i det minste ikke bare det. Felles for verkene er også at de i stor grad tematiserer menneskekroppen – indirekte gjennom fremhevingen av "breath" og avføring, meget konkret i tilfellet med *Magic Base*, hvor betrakterens egen kropp i dobbel forstand kan eleveres.

Interessen for menneskekroppen har alltid vært gjenspeilet i kunsten, men typisk for mye av 60-tallets praksiser er at de medfører en problematisering av kroppens og kroppslige prosessers tabuiserte og liminale tilstander.

I 1960, i Kleins performance *Anthropométries de l'Epoque bleue*, fikk publikum se hvordan nakne kvinner innsmurt i kunstnerens signaturfarge, "International Klein Blue", gjennom å følge henvisninger fra Klein avsatte farge på hvite lerret spredd utover gulvet. Allusjonen til

Jackson Pollocks ”drip paintings” er åpenbar, men der Pollock var direkte involvert i påføringen av farge på lerretet, sto Klein som en dirigent og ledet hendelsesforløpet, akkompagnert av en gruppe musikere som spilte Kleins *Monotone Symphony*, en komposisjon som besto av tyve minutters sammenhengende fremføring av én tone.

Der mye av den kvinnelige nakenheten i 60-tallets performance vitner om kvinnelig selvbevissthet, eller problematiserer tradisjonelle kvinneroller, kan *Anthropométries* fremstå som en bekreftelse av ubalanserte kjønnsroller med sitt androsentriske utgangspunkt. Kvinnene engasjeres i en aktivitet som alluderer til både infantil lek og sexuell aktivitet, barnets skamløshet og kvinnelig underkastelse. Det fornedrende potensialet forsterkes av malingens affinitet til kroppsvæsker, og kontrasten mellom kvinnenens nakenhet og den formelt antrukne Klein.

En langt mer målrettet undersøkelse av kjønn og makt ser vi i Carolee Schneemanns performances, som mer direkte rettet fokus på kjønn som både naturgitt og sosialt fenomen. Dette tematiseres og synliggjøres i hennes verk, som ofte tok utgangspunkt i hennes egne nakne kropp, bl.a. gjennom utlevering av til dels meget intime scenarioer, som vi vanligvis forbinder med en privat sfære.

Seksuell frigjøring var et viktig og stridbart tema på 60-tallet, og særlig kontroversielt med utgangspunkt i kvinner, hvis libido, begjær og fantasier var et langt mer marginalisert anliggende enn menns. I *Meat Joy*, en performance som ble oppført for første gang i 1964, opptrer menn og kvinner som likestilte deltagere i kaotisk interaksjon – ikke bare med hverandre, men også med blant annet kadavre av fisk og ribbede kyllinger. Performansen innebar blant annet at de deltagende, som kun var kledd i undertøy, berørte, omfavnet og gned seg mot hverandre innsmurt i maling og blod. *Meat Joy* har flere sammenfallende trekk med *Anthropométries*, men i tillegg til en helt annen innfallsvinkel til kjønnsbaserte roller, er det heller ikke noen form for objektsproduksjon involvert. Betrakteren konfronteres med en begivenhet som kan fremstå som hedonistisk eksess, hvor korporlig nytelse illustreres både gjennom heftige berøringer de deltagende imellom, men også i fysisk omgang med blod og dødt kjøtt. Kjøttet har, både som materie og lukt, en rekke konnotasjoner, og knyttes i likhet med det sensuelle, erotiske og seksuelle til fysisk, kroppslig opplevelse, med overlevelse, regenerering og fellesskap, men også med forgjengelighet, forfall og død.

Koblingen mellom det animalske slaktet og menneskelig seksualitet og taktil nytelse, inviterer til lesning tuftet på forklaringsmodellen ”matter out of place”, som dreier seg om hvordan

materie i en sammenheng vi finner naturlig, oppleves som nøytralt eller til og med positivt, mens hvis det kommer ut av denne ”naturligheten” oppleves som frastøtende.<sup>21</sup>

Jeg skal ikke forfølge dette ytterligere, men heller påpeke denne modellens affinitet til en overgripende tendens i mye av 1900-tallskunsten, nemlig rekontekstualisering – her ment som å sette noe inn i en sammenheng hvor det virker fremmed, å opprette nye sammenhenger. Dette kan sies å være et nøkkelbegrep for å forstå store deler av den nye kunsten på 60-tallet. Som Duchamp, i forsvaret av *Fountain*, skrev at han ”created a new thought for the object”, så er også mye av 60-tallskunsten preget av at det virkelighetsnære, hverdagslivets bestanddeler, føres inn i kunstfeltet - det rekontekstualiseres og danner i møtet med betrakteren et utgangspunkt for ny meningsproduksjon.

I Kienholz’ assemblagearbeider er det meget tydelig hvordan de enkelte objektene verkene er satt sammen av, fører med seg et assosiativt felt i kraft av sine tidligere bruksområder, samtidig som deres betydning utvides i en ny sammenheng. William Seitz skriver i *The Art of Assemblage*: ”Intrinsic to the medium of assemblage is an entirely new relationship between work and spectator: a reconquest, but by different means, of the realism that abstract art replaced.”<sup>22</sup>

Realismen er alltid en bestanddel i Kienholz’ tablåer, men også der hvor hans verk tilkjenner en mer abstrakt og poetisk sensibilitet, vil betrakteropplevelsen, som en følge av inkorporeringen av found objects, preges av enkeltelementenes referanser og nærhet til det verkeksterne livet - en form for realisme tuftet på andre forbindelseslinjer til virkeligheten som omgir oss enn en naturtro skildring. En slik realismeforankring er det som gjenspeiles i Rauschenbergs kjente uttalelse “I don’t want a picture to look like something it isn’t, I want it to look like something it is. And I think a picture is more like the real world when it’s made out of the real world”<sup>23</sup>.

### 3.2 Vektleggingen av inkludering og deltagelse

---

<sup>21</sup> Begrepet ble først brukt av antropologen Mary Douglas i hennes bok *Purity and Danger* (1966). Et eksempel på fenomenet det beskriver, er hvordan spytt ikke oppfattes som noe negativt i sin naturlige sammenheng, dvs. i munnen, men kan oppfattes som frastøtende utenfor munnen.

<sup>22</sup> William C. Seitz, *The Art of Assemblage* (New York: The Museum of Modern Art, 1961), 72. Bok utgitt ut i forbindelse med utstilling ved samme navn. Kienholz var som tidligere nevnt representert med to verk.

<sup>23</sup> Calvin Tomkins, *The bride and the bachelors: The heretical courtship in modern art*, (New York: The Viking Press, 1965),193-94.



Performance og happenings var en viktig del av 60-tallets kunstscene. Innenfor disse praksisene, som medfører en "live" fremføring, er betrakternærværet ofte en grunnleggende forutsetning og derved blir betrakterrollen aktualisert og inkorporert på en annen måte enn i objektbaserte verk. RoseLee Goldberg fremhever i *Performance art* at "Unlike the theatre, the performer is the artist..."<sup>24</sup>. Dette skaper en annen type relasjon mellom verk og betrakter enn i det tradisjonelle teateret, en relasjon som medfører en utvisking av grenseoppgangen mellom verkindern og verkekstern sfære. Performance og happenings påvirket i stor grad en rekke kunstnere – også av de som arbeidet innenfor andre media – og mange jobbet interdisiplinært. Med utgangspunkt i interessen for kollektive, inkluderende begivenheter ble prosjekt som *Judson Dance Theater* dannet i New York 1962, og arrangerte workshops hvor fysisk deltagelse var det overordnede prinsippet. Gruppen var sammensatt - en rekke kunstnere etablert innenfor andre uttrykksformer var engasjert i gruppens aktiviteter - men med en kjerne av skolerte dansere med bakgrunn i progressive dansemiljøer som eksperimenterte med mer prosaiske, udramatiske bevegelsesmønstre enn hva klassisk og moderne dans innebar. *Judson Dance Theater* fokuserte på kroppslig aktivitet gjennom enkle øvelser og handlinger - ofte ved å etterligne hverdagslige mønstre og bevisstgjøre individet kroppens bevegelser og motorikk. Deres egalitære organisering hadde som utgangspunkt at enhver som var interessert kunne delta. Koreografien tilrettela for kroppslig forankret interaksjon, ofte i bevegelse til tale fremfor musikk, og anskueliggjorde hvordan kroppen er et objekt i tid og rom.

*Judson Dance Theater* er et tidstypisk eksempel på bruddet med forestillingen om en autonom kunst og et tiltagende fokus på deltagelse. Disse faktorene var med å bryte opp skillet mellom ulike kunstneriske praksiser, og å oppheve den tradisjonelle betrakterrollen som begrenses til en passiv synsakt. Fremfor et endelig kunstobjekt ble det prosessuelle vektlagt. En av nøkkelpersonene i denne dreiningen var John Cage.

### **3.3 Tilfeldighet som strukturerende prinsipp**

John Cage (1912-1992) er kanskje best kjent som komponist, og skrev musikk fra tidlig på 30-tallet, men han var også en innflytelsesrik lærer innenfor kunstfeltet. Selv om undervisningsgrunnlaget var eksperimentell musikk og komposisjon, ble hans klasser utgangspunkt for multimedial utprøving av idéer - på samme måte som Cages eget

---

<sup>24</sup> RoseLee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present* (London: Thames and Hudson, 1998), 8-9.

kunstnerskap har utforskning og bruk av lyd som sitt kjerneområde, men involverer andre disipliner, og hvor det performative alltid er nærværende.

Fra sommeren 1948 deltok Cage sporadisk i undervisningen ved Black Mountain College, en alternativ skole som tiltrakk seg en rekke kunstnere.<sup>25</sup> Her var det at Cage i 1952 organiserte hva som ofte omtales som den første happeningen, en multimedialt sammensatt forestilling uten tittel.<sup>26</sup> Den var basert på en minimalt spesifisert overenskomst deltagerne imellom, og ble gjennomført uten å være basert på et manuskript, eller med spesielt utformede antrekk, innøvde innslag eller utprøvende gjennomgang. Mens Cage selv foreleste, var andre samtidig engasjert i ikke-synkronisert, til dels improvisatorisk utfoldelse som inkluderte piano, dans, høytlesing av poesi, avspilling av 78-plater. Fra taket hang fire hvite, monokrome malerier (*White Paintings*) av Rauschenberg, og film og lysbilder ble projisert på tak og vegg.<sup>27</sup>

M. C. Richards, som selv deltok, beskriver begivenheten sett fra publikums ståsted:

“When you are first exposed to that kind of theatre, it seems to me, you might mistakenly think that you are supposed to give each element the same attention that you would be giving it if it was the only thing going on. And that can be very stressful. You have to sort of let it roll over you, and not try to make sense of the individual threads”.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Skolen ble opprettet i 1933. Blant andre Josef Albers og Xanti Schawinsky – begge med bakgrunn i Bauhaus – underviste der (Albers frem til 1949, Schawinsky forlot skolen i 1938), og videreførte i en amerikansk kontekst en rekke av de idéene og metodene som var blitt praktisert ved Bauhaus-skolen. Black Mountain College representerte således en forbindelse med en sentral tendens i Europa under 1900-tallets første halvdel, nemlig ønsket om en sammensmelting av liv og kunst hvor ”fine art” og håndverk går opp i en høyere enhet; hvor ulike disipliner kombineres i en moderne estetikk. Skolens scenerelaterte eksperimentering ble i særlig grad et interdisiplinært møtepunkt og samarbeidsgrunnlag for mange av elevene.

<sup>26</sup>Begrepet ”happening” ble ikke tatt i bruk før senere. Jeg vil i det følgende allikevel omtale begivenheten ved Black Mountain College som happening.

<sup>27</sup> Happeningen ble ikke dokumentert, og først i 1965 ble en detaljert beskrivelse av dens mange elementer gjengitt i en skriftlig gjennomgang. Denne teksten ble skrevet av Michael Kirby og Richard Schechner, basert på intervju med Cage, og publisert i et temanummer av *The Drama Review* (som Kirby og Schechner var redaktører for) som omhandlet Happenings. William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances* (Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996), 97-104. Kirby og Schechners gjennomgang skiller seg på vesentlige punkter fra en senere skildring tuftet på intervjuer med Cage og andre deltagere og tilstedeværende. Mary Emma Harris, *The Arts at Black Mountain College* (The MIT Press, 1987). Redegjørelsene til intervjuobjektene i Harris' tekst skiller seg tidvis mye fra hverandre og utgjør i sum en erindring preget av inkohenser og tidvis direkte motstridende informasjon. Hva som imidlertid virker sikkert – også med støtte i Cages tidligere og senere praksis - er at de deltagende utover en viss forutbestemt enighet om den type aktivitet de skulle bidra med, fikk utdelt en skriftlig instruks bestående av en tidsangivelse. Disse tidsangivelsene ble tilfeldig fordelt, og lå til grunn for på hvilket tidspunkt i happeningen deltagerens aktivitet skulle tilta og avsluttes, samt eventuelt gjenopptas.

<sup>28</sup> M. C. Richards, 1989. Sitert i Fetterman, *John Cage's theatre pieces*, 101.

Som komponist eksperimenterte Cage mye med kakofoniske lydverk, verk som er åpne og bevisst inkorporerer tilfeldighet, og denne begivenheten kan sies å danne en visuell ekvivalent til en slik kaotisk helhet.<sup>29</sup>

I komposisjonen *4'33''*, Cages mest kjente verk, består fremføringen i at det *ikke* spilles – i en varighet av tre minutter og trettitre sekunder. I det originale partituret angis et tempo (60), men det er ingen toner<sup>30</sup>. Stykkets varighet er beregnet ut fra det samlede antall takter.

I de fleste verk hvor fremføringen overlates til en annen enn komponisten selv, vil det kunne reises spørsmål vedrørende realiseringens nærhet til forelegget, m.a.o. i hvilken grad fortolkeren følger de instruksene som er gitt i partituret. I *4'33''* er det nesten ingen instruksjoner utover at stykket er inndelt i tre satser, hvor hver sats er definert ut ifra varighet.

Stykket har blitt gitt meget ulike fortolkninger, og enkelte har beveget seg i retning av det humoristiske, ofte ved at det visuelle har blitt meget eksplisitt; voldsomme og overdrevne gester gjør at fremføringen får karakter av å være et blikkfang og til stor grad mister dimensjonen av å være et lydverk. Ved å på denne måten nærme seg parodien reduseres stykkets konnotative felt, fordi betrakterens fokus til stor grad reduseres til det visuelle og stykket ikke tilkjenner sine auditive implikasjoner. Andre fortolkninger har tatt stykkets anarkistiske potensial til et ytterpunkt hvor verket fragmenteres i mangel på struktur. I likhet med en parodisk fortolkning vil dette fort resultere i at det for publikum fortøner seg som et harselas med "high-brow"-mentaliteten innenfor musikkinstitutionen, noe som synes å være en legitim lesning, men som like fullt må kunne omtales som en reduksjon av verkets potensial.

*4'33''* blir ofte referert til som "The Silence Piece", noe som egentlig er misvisende fordi fraværet av toner i verket, fraværet av musikk i tradisjonell forstand, ikke er stillhet, men medfører at øret oppfatter andre lyder – lyder som ellers ville forblitt uhørbare, eller i hvert fall oppfattet som verkesterne. Richard Kostelanetz påpeker i *John Cage: (ex)plain(ed)* at "As 'silence' signifies the absence of intentional sound, Cage called the resulting piece 'non-

---

<sup>29</sup> Jeg vil poengtere at jeg ikke refererer til et begrep brukt av Cage selv, og at begrepet har et problematisk tilsnitt i kraft av sin normative betydning som mistilpasset, dårlig sammensetting av lyd.

<sup>30</sup> Antatt tapt. Verket er nedtegnet av Cage i fire ulike skriftlige versjoner. I den første versjonen var stykket spesifisert for klaviatur, mens senere versjoner holder instrumenteringen åpen. Komposisjonen ble skrevet og uroppført i 1952, fortolket av pianisten David Tudor.

intentional' music."<sup>31</sup> Med utgangspunkt i at verket fremføres under omstendigheter hvor lyder utenifra i liten grad kan høres, blir den primære lyd-kilden publikum selv. Det blir således auditivt uforutsigbart, og sett i forhold til fremføringer av mer tradisjonelle lydverk, er det åpenbart at den type lyder som ofte anses som uønskede; hosting, kremting, noen som vrir seg på setet, hvisking, kanskje er det noen som forlater lokalet - alt dette kan i "4'33" inkorporeres som en tilfeldighetenes orkestrering.

I tråd med dadaistenes praksiser gis det i Cages verk rom for tilfeldighet og verket er åpent og foranderlig, noe som ikke minst er tydelig i kraft av den konstante vekselvirkningen mellom publikums oppfatning/reaksjon på verket og hva slags lyd de genererer. Dette medfører imidlertid en uavklart grenseoppgang; hva kan, og hva kan ikke, forstås som inkorporert i verkets helhet.

Med bakgrunn i en konkret fremføring av *Empty Words Part IV*, skriver William Fetterman: "...this specific audience seemed to make the mistake that because Cage uses chance and silence, that 'anything goes.'" Under denne fremføringen av verket (som til stor grad besto av Cages verbale fremføring av ikke-referensielle vokal- og konsonantlyder), ved Naropa Institute i 1974, "bidro" publikum uoppfordret med blant annet gitarspill, fløyter, utrop og "catcalls". I etterkant var det anledning til å stille Cage spørsmål vedrørende hans arbeid:

"Q: Haven't you said that you want to incorporate outside noises into your work?"

J.C.: I haven't said that, I've said that contemporary music should be open to the sounds outside it. I just said that the sounds of the traffic entered very beautifully, but the self-expressive sounds of people making foolishness and stupidity and catcalls are not beautiful and they aren't beautiful in other circumstances either".<sup>32</sup>

Cage selv er altså tydelig på at han ikke anser at all lyd kan likestilles, eller at publikum har rett til å bidra etter eget godtbefinnende.

Som i mye av den moderne kunsten hvor verkets betydning hviler på en idé snarere enn håndverksmessig utførelse, forblir potensialet urealisert såfremt ikke betrakteren er villig til å

---

<sup>31</sup> Richard Kostelanetz, *John Cage: (ex)plain(ed)* (New York: Schirmer Books, 1996), 11.

<sup>32</sup> Fetterman, *John Cage's theatre pieces*, 212.

investere et visst alvor i sin omgang med det som presenteres.<sup>33</sup> Fortolkningsarbeidet krever en innsats fra betrakterens side, en vilje til dialog med teksten vedkommende blir forelagt.

Det kan være fruktbart å se verket som en *proposisjon*, hvis realisering betinger betrakterens deltagelse. Dette er imidlertid ikke en uproblematisk modell, og reiser bl.a. spørsmålet om hvilket ansvar som hviler på betrakteren, eksempelvis i forhold til vedkommendes forkunnskaper. Som Pierre Bourdieu har gjort til et credo i sine sosiologiske undersøkelser, utgjør internaliseringen av kulturelle koder en egen type kapital - som forståelsen av koder er nødvendige for å beherske det sosiale samspillet, er de i enda større grad påkrevet og i mindre grad tilgjengelige innenfor kunstfeltet. Typisk for mye av den betrakterorienterte kunsten er at disse spørsmålene kan forstås som immanente i verkene.

### 3.4 Happenings og events

Cages bruk av tilfeldighet og ubestemthet/åpenhet som omnipotente strategier er gjenkjennelig i mye av 60-tallskunsten, og preger bl.a. praksisene til kunstnerne som assosieres med *Fluxus*. En type happening/performance-verk som forbindes med *Fluxus*, er "events", hvor et minimalt retningsgivende skriftlig forelegg ligger til grunn.<sup>34</sup> Konseptet attribueres til George Brecht. Et eksempel er på et slikt verk er Brechts *Three Aqueous Events* (1961), hvor det på et ark i tillegg til tittel og når det er laget, står tre ord: ice, water, steam. La Monte Young utviklet en lignende praksis, men hans skriftlige forelegg har ofte en noe mer instruktiv karakter. I hans *Composition 1960 #10 to Bob Morris* (1960), lyder den skriftlige instruksjonen: "Draw a straight line and follow it."

Verk som dette er ekstremt åpne og nærmer seg en konseptuell praksis. Tekstene impliserer ingen definerbar betrakterrolle, og i den grad verkene vil medføre en interaksjon verk/betrakter, er denne helt uforutsigbar.

---

<sup>33</sup> Jeg vil understreke at jeg med "alvor" ikke sikter til at betrakteren skal underkjenne humor som en del av kunstopplevelsen, men snarere peke i retning av at betraktergjerningen til stor grad krever en seriøs, intellektuell bearbeidelse.

<sup>34</sup> I den grad det kan kalles en bevegelse, er Fluxus mangefasettert og sprikende, med aktiviteter i USA, Europa og Japan. Navnet antyder noe som flyter, er i bevegelse, og ble gitt av George Maciunas i 1962. Han skrev året etter et Fluxus-relatert manifest: "Purge the world of bourgeois sickness...PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art...PROMOTE A REVOLUTIONART FLOOD AND TIDE IN ART. Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY...". George Maciunas, "Manifesto" (1963) i Hannah Higgins, *Fluxus Experience* (University of California press, 2002), 76. Dette ikonoklastiske skriftet gir åpenbare assosiasjoner til dadaistenes holdninger og polemikk. Selv om det ikke på noen måte er et manifest som fikk tilslutning av alle som assosieres med Fluxus, kan det like fullt sies å peke i retning av en felles sensibilitet.

Ben Vautier skriver om Fluxus-kunstnerne at påvirkningen fra Cage i første rekke dreier seg om "the depersonalization of the artist situation".<sup>35</sup> En av de mest profilerte kunstnerne som assosieres med *Fluxus*, Yoko Ono, arbeidet imidlertid ofte med problemstillinger som bryter med denne påstanden. Carolee Schneemanns skriver at Dick Higgins skal ha sagt til henne at "The trouble with Yoko Ono's pieces is that she wants to make you feel what she felt, to feel like her, and I don't think I want to do that"<sup>36</sup>. Et eksempel på hva Higgins sikter til kan være Onos performance *Cut Piece* (første gang fremført i 1964), hvor Ono, sittende på kne foran publikum, har medbragt en saks og oppfordrer den enkelte betrakter til å klippe av deler av hennes bekledding. Verket tilrettelegger for en betrakterrolle med et uvanlig stort potensial for fysisk og emosjonell involvering. Det er åpenbare paralleller til forholdet mellom offer og overgriper(e), men det utydeliggjøres av det faktum at "offeret" er den initierende part. *Cut Piece* impliserer en konkretisering og legemliggjøring av kvinnen som passivt mottagende og manipulerbar, og er full av seksuelle konnotasjoner. Verket problematiserer frivillighet og i hvilken grad en handling legitimeres av at den følger som resultat av en oppfordring. Verket snur et etablert hierarki og gjør kunstneren til passiv mottager og betrakteren til aktivt utøvende.

I "A Statement" beskriver Allan Kaprow hvordan han som maler, inspirert av Pollock, begynte å lage "action-collage": "These action-collages...were done as rapidly as possible by grasping up great hunks of varied matter: tinfoil, straw, canvas, photos, newspaper, etc."<sup>37</sup>. Han beskriver videre hvordan disse ble mer omfattende og tok i bruk større deler av rommet. Han inkorporerte også mer aktive elementer: "...I introduced flashing lights...and more and more audible elements: sounds of ringing buzzers, bells, toys, etc., until I had accumulated nearly all the sensory elements I was to work for [sic] during the following years"<sup>38</sup>. Kaprow forteller at han gjennom denne arbeidsmåten fylte gallerirommet fra vegg til vegg, og hvordan

---

<sup>35</sup> Ben Vautier sitert i Owen Smith, *Fluxus: The History Of An Attitude* (<http://www.thing.net/~grist/ld/smith-fl.htm>).

<sup>36</sup> Carolee Schneemann, "More than Meat Joy: The Notebooks" i *Happenings and Other Events*, 250.

<sup>37</sup> Allan Kaprow, "A statement" i Michael Kirby, *Happenings: An illustrated anthology*, red. og skrevet av Michael Kirby (London: Sidgwick and Jackson, 1965), 44-45. Innledningsvis står det i "A Statement" at det er "Rewritten from a recorded interview". Det står ikke noe om hvem som intervjuet ham, noe jeg antar betyr at det er forfatteren av boken. Det fremkommer heller ikke når intervjuet ble gjennomført. Boken er imidlertid utgitt i 1965.

<sup>38</sup> Kaprow, "A statement" i Kirby, *Happenings*, 45.

dette resulterte i fullstendige environments. Han benyttet også materialer som delte opp rommet, som vanskeliggjorde visuell oversikt - for eksempel strimlede plastpresenninger og tøyremser. Betrakteren ble nødt til å utforske det kaotiske rommet bit for bit, og bane seg vei gjennom all staffasje. ”I immediately saw that every visitor to the Environment was part of it. I had not really thought of it before. And so I gave him occupations like moving something, turning switches on – just a few things. Increasingly during 1957 and 1958, this suggested a more ‘scored’ responsibility for that visitor. I offered him more and more to do, until there developed the Happening”<sup>39</sup>.

### 3.5 Regissert spontanitet

Høsten 1959 ble sendt ut invitasjoner fra ”Reuben-Kaprow Associates” hvor det sto at atten happenings vil finne sted i Reuben Gallery i New York, og at mottageren ble invitert til å *samarbeide* med Mr. Allan Kaprow i realiseringen av disse.<sup>40</sup> Det sto videre at ”As one of seventy-five persons present, you will become part of the happenings; you will simultaneously experience them”<sup>41</sup>. Følelsen av delaktighet ble forsterket av at begivenheten var preget av fysisk intimitet; i små rom og med et lite publikum, plassert tett opp til de aktive deltagerne. En strategi som også bandt utøvere og publikum sammen, var at noen av de aktive deltagerne var utplassert blant publikum ved fremføringens start, slik at de underveis reiste seg og deltok, tilsynelatende fra en betrakterposisjon.

Under fremføringen av *18/6* var gallerirommet inndelt i tre mindre rom ved hjelp av semi-transparente plastpresenninger og alle gjenstander/rekvisitter var utbyttbare og ikke særlig kostbare. De utøvende deltagerne utførte enkle, innøvde bevegelser/handlinger, uten noen form for ekspressive gester eller mimikk. ”Dialogene” var kortfattede, fragmenterte og ”meningsløse” (en mer adekvat betegnelse er kanskje ”monologer” fordi de i liten grad bar preg av ytring/respons). Lysbilder ble innkorporert i deler av happeningen. Det lå ingen narrativ struktur til grunn. Publikum fikk ved ankomst utdelt kort med instruksjoner om hvor de skulle sitte, og forklaring på når de skulle bevege seg til et annet rom. Det var utarbeidet

---

<sup>39</sup> Kaprow, ”A statement” i Kirby, *Happenings*, 46.

<sup>40</sup> I ”A Statement” beskrives hvordan ordet ”happening” var ment å skulle være nøytralt – at det ikke skulle gi assosiasjoner til eksisterende former for evenement eller kunstnerisk praksis. Kaprow, ”A statement” i Kirby, *Happenings*, 47. I invitasjonene sto det at ”The present event is created in a medium which Mr. Kaprow finds refreshing to leave untitled”. Kirby, *Happenings*, 67. Verket refereres ofte til som ”18 Happenings in 6 Parts”, men dette er altså ikke dets tittel. Jeg vil i det følgende omtale verket som *18/6*.

<sup>41</sup> Kirby, *Happenings*, 67.

flere sett med instruksjoner, og disse ble tilfeldig tildelt slik at hvis noen kom i følge var sjansen liten for at de skulle sitte på samme sted og etterkomme samme progresjon. Kortene inneholdt foruten instruksjonene et grunnriss for den forestående fremføringen:

”The performance is divided into six parts...Each part contains three happenings which occur at once. The beginning and end of each will be signalled by a bell...There will be *no applause after each set*. You may applaud after the sixth set if you wish, although there will be no ‘curtain call.’”<sup>42</sup>

Det ble også opplyst hvem som deltok og meget kortfattet hva de bidro med, og som siste oppføring sto ”The visitors – who sit in various chairs.”<sup>43</sup>

I likhet med happeningen på Black Mountain College var fremføringen preget av at tilsynelatende ikke-relaterte hendelser foregikk simultant, og ved en bruk av lyd og lys som ikke bygget opp under noen form for helhetlig fremdrift eller suggesjon. Susan Sontag skriver om happeningen som form, at den har en drømmeaktig og tidsløs karakter: ”The Happening operates by creating an asymmetrical network of surprises, without climax or consummation; this is the alogic of dreams rather than the logic of most art. Dreams have no sense of time; Neither do the Happenings. Lacking a plot and continuous rational discourse, they have no past.”<sup>44</sup>

I sammenligningen av *18/6* med happeningen på Black Mountain College var også den ikke-hierarkiske, kollektive utførelsen og opplevelsen, fellestrekk. Men Kaprows foretagende var mye mer kompleks og gjennomregissert (alt var minutiøst innøvd - prøvene hadde tiltatt to uker før første happening), og de enkelte elementene var mindre utagerende. Mens tilfeldighet og åpenhet fikk stort spillerom i Cages happening, preges Kaprows av en langt større grad av kontroll. I sistnevnte verk er en forhåndsvarslet struktur meget tydelig - fremføringen er oppstykket i mindre deler hvor start/slutt markeres på en måte som er kjent for publikum, fremfor at det hele presenteres som en sammenhengende sekvens. Imidlertid må ikke dette nødvendigvis oppfattes som om pausene og omfordelingen av publikum ikke blir en viktig del av helheten.

---

<sup>42</sup> Kirby, *Happenings*, 71.

<sup>43</sup> Kirby, *Happenings*, 71.

<sup>44</sup> Susan Sontag sitert i Rosalind E. Krauss, *Passages in modern sculpture* (The MIT press, 1999), 232-233.



Sammenlignet med tradisjonelt teater, hvor pausene vanligvis blir en kile mellom to eller flere akter, og hvor returen til salen medfører at publikummeren gjenopptar betrakterrollen, har pausene i *18/6* en langt mer uavklart status; betrakteren er fremdeles situert i det spesifikt for denne fremføringen innredede rommet, og det eksisterer ikke et klart skille mellom en verkintern og verkekstern sfære.

Også instruksjonskortenes pålegg om plassering, som medfører at de tilstedeværende må fordele seg uavhengig av sine eventuelle bekjenskaper, er med på å fremmedgjøre den enkelte vis-à-vis med-betrakterne, og der igjennom å motvirke opplevelsen av at ikke verket er aktivt.

*18/6* preges av nærheten til hverdagslivets opplevelser, hvor menneskene og omgivelsene rundt oss oppleves fragmentarisk, ofte løsrevet fra en meningsgivende kontekst, og hvor en mengde inntrykk kommer tett på oss uten at vi føler et behov for å sette det inn i en større sammenheng. Det simultane fremstillingsmoduset, med ikke-relaterte hendelser og bruk av lyd og lys som ikke bygget opp under noen form for fremdrift eller synkron suggesjon, og den ikke-hierarkiske, kollektive utførelsen og opplevelsen, ligger tett opp til hverdagslivets fragmenterte hendelser. Hva gjelder opplevelsen av verkets gjennomgående simultanitet, er det også en tydelig forbindelseslinje til Kaprows beskrivelse av betraktererfaringen knyttet til malerier av Jackson Pollock: "We do not enter a painting of Pollock's in any one place (or hundred places). Anywhere is everywhere, we dip in and out when and where we can."<sup>45</sup>

Susan Sontag beskriver happeningens betraktererfaring: "Perhaps the most striking feature of the happening is its treatment (this is the only word for it) of the audience...There is no attempt to cater to the audience's desire to see everything. In fact this is often deliberately frustrated, by performing some of the events in semi-darkness or by having events go on in different rooms simultaneously."<sup>46</sup>

Michael Kirby fremhever at happenings, til tross for spredd uenighet, er en form for teater. Han beskriver dem som preget av en "physical crudeness and roughness that frequently trod an uncomfortable borderline between the genuinely primitive and the merely amateurish. This was partly intentional, due to their relationship with action painting and so-called junk

---

<sup>45</sup> Allan Kaprow, "The legacy of Jackson Pollock" i *Essays on the blurring of art and life*, red. av Jeff Kelley, 1-9 (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993), 5.

<sup>46</sup> Susan Sontag sitert i Rosalind E. Krauss, *Passages in modern sculpture* (Cambridge: The MIT press, 1999), 232.

sculpture, and partly the inevitable result of extremely limited finances.”<sup>47</sup> Til tross for at happeningen ofte - som i tilfellet med 18/6 - er minutiøst innøvd, vil disse formale særtrekkene underbygge en følelse av happeningens prosessuelle karakter. Motsatt institusjonelt teater som svært ofte har en gjennomarbeidet scenografi, opererer happeningen innenfor rammer som understreker dens marginalitet - både i forhold til det tradisjonelle teateret og i forhold til det tradisjonelle kunstfeltet (jeg tenker her primært på maleri og skulptur), som i ytterste konsekvens assosieres med autoritære institusjoner, ”highbrow”-mentalitet og god finansiering. Happeningens fysiske omgivelser vil i så måte, i kraft av den formale ”uferdigheten” og rommets knappe størrelse, ha visse likheter med et atelier - et sted der kunst skapes - fremfor et utstillingslokale - et sted hvor et ferdig kunstobjekt vises frem. Sett fra et betrakterståsted vil den omtalte ”physical crudeness and roughness” inngi følelsen av å være deltager i et verk i tilblivelsesfasen, samt av å bevitne, eller delta i, en utprøvende praksis, noe som foregår i den etablerte kunstens randsone.

Paul Schimmel skriver i *Out of Actions* at Kaprow i 18/6 syntetiserer sin bakgrunn i action painting og ”Cage’s scored and performed events”, og at Kaprow gjennom sitt nøye utarbeidede manuskript som minutiøst veileder fremføringen, ”created an interactive environment that manipulated the audience to a degree virtually unprecedented in twentieth-century art.”<sup>48</sup>

En slik fortolkning kan imidlertid kritiseres for å primært se betrakterrollen i lys av verkets teoretiske potensial for publikumspåvirkning – til sammenligning slår f.eks. Michael Kirby fast at ”Many spectators attended Happenings merely as entertainment. Without concern for the work as art, they noticed only the superficial qualities”<sup>49</sup>.

### **3.6 Et kunstobjekt som relaterer til rommet – et rom som også omgir betrakteren**

En av de mest profilerte kunstnerne som jobbet innenfor en minimalistisk praksis, Donald Judd, hevdet i essayet ”Specific Objects” at mye av den mest interessante kunsten ikke lenger

---

<sup>47</sup> Kirby, *Happenings*, 11.

<sup>48</sup> *Out of Actions: Between performance and the object 1949-79*, red. av Paul Schimmel, Los Angeles: The museum of contemporary art, 1988), 61.

<sup>49</sup> Kirby, *Happenings*, 9.

passet inn i kategoriene maleri og skulptur.<sup>50</sup> I denne teksten nevnes en rekke kunstnere (blant andre Kienholz) som han anser beveger seg utover disse tradisjonelle kategoriene. Judd tar til orde for ikke-illusjonistiske, tredimensjonale verk som forholder seg til det faktiske rommet.

Selv om minimalismen ikke var en klart definert stil eller enhetlig bevegelse, var det felles for minimalistenes praksiser at verkene preges av forenklete former, fravær av illusjonistisk og ekspresjonistisk innhold, samt fornekte forestillingen om en verksgenerert sfære adskilt fra reelt rom - noe som blant annet kommer til uttrykk gjennom ekskluderingen av sokkel. Verkene ble i stor grad industrielt fremstilt etter kunstnerens anvisninger, og det blir ofte påpekt at i den grad de kan kalles referensielle, er dette ikke ved at form og innhold forfølger en illusjonistisk eller mimetisk gjengivelse, men snarere ved at verket alluderer et masseprodusert, ”upersonlig” objekt.

Barbara Rose hevder at minimalismen kan ses i forlengelsen av pragmatismen, og skriver om Judds verk at: ”Any disjunction between appearance and reality, such as illusionism, which distorts the facts, is sharply felt as an affront to truth, because pragmatism equates truth with the physical facts as experienced.”<sup>51</sup> Verket er hva det umiddelbart tilkjenner – et fysisk, tredimensjonalt objekt i fysisk, tredimensjonalt rom og betrakteren står således ovenfor verk som i likhet med betrakteren selv forholder seg til konteksten de inngår i, til øyeblikkets tid og sted.

Andrew Causey skriver at minimalistenes ikke-hierarkiske orientering ikke bare gjorde seg gjeldende i former og strukturer, men også i verkenes interaksjon med omverden: Interaksjonen ”did not involve making crudely ’social’ or ’political’ statements; it implied making work that faced outwards to its surroundings. That was why it was important that Minimalist art implicated the viewer and related to ambient space.”<sup>52</sup> I kraft av sin tydelig avklarte og geometriske form vil verket skape en forbindelse til det omgivende rommet gjennom likhet i flater, materialbruk, overflatebehandling og relative nøytralitet. I dialogen med det omgivende rommet genererer verkene en relasjonell situasjon som inkorporerer

---

<sup>50</sup> Donald Judd, ”Specific Objects” i *Art in theory 1900-1990: An anthology of changing ideas*, red. av Charles Harrison og Paul Wood (Oxford UK & Cambridge: USA Blackwell Publishers Inc, 2000), 809. Essayet ble først publisert i *Arts Yearbook*, 1965.

<sup>51</sup> Barbara Rose sitert i Michael Archer, *Art since 1960* (London: Thames and Hudson), 50-53.

<sup>52</sup> Andrew Causey, *Sculpture since 1945* (Oxford New York: Oxford university press, 1998), 121-122.

betrakteren. Slik sett utgjør verkene og rommet en helhet som nærmer seg et environment eller installasjonsverk.

Hva gjelder betrakteropplevelsen i møtet med det minimalistiske verket, kan den således sammenfattes Robert Morris' uttalelse om at "Simplicity of shape does not necessarily equate with simplicity of experience"<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Morris, "Notes on sculpture" i *Art in theory*, 816.

## 4. The State Hospital

### 4.1 Formal gjennomgang

*The State Hospital* er sett fra utsiden en hvitmalt, frittstående, rektangulær kube, med ytre mål 244x366x305 centimeter (høyde, bredde, dybde). Verkets sidevegger/kortvegger skrår noe innover mot det som utgjør verkets bakvegg. Midt på verkets front er det en dør med et lite vindu, i hvilket det er satt inn tre vertikale metallstenger som gitter. På døren er det satt en hengelås, som tydeliggjør at den er låst. I frontveggens øverste venstre hjørne (sett fra et betrakterståsted) er det festet et iøynefallende skilt på hvilket det står ”WARD 19”, og på døren er det montert et åttetall.<sup>54</sup> Konstruksjonen har tak, vegger, gulv og danner således et indre rom. Den eneste muligheten betrakteren har for visuell tilgang til det indre rommet er vinduet i døren. I rommet er det plassert to helt like metallsenger – den ene montert på toppen av den andres gavler. Det er tydelig at det ikke er en køyeseng, men to separate senger. De er begge hvitmalt, men malingen har i stort omfang skallet av, tilsynelatende som følge av tilårskommen slitasje. I hver av dem – på madrasser som er skitne og flekkete, uten sengetøy - ligger identiske fremstillinger av en naken, utmagret mann.<sup>55</sup> De ligger på siden. Den øverste er innskrevet i en tankeboble<sup>56</sup> som springer ut fra den nederste figures hode. Tankeboblen er tilnærmet todimensjonal – dens omkrets/kontur utgjøres av et lysstoffrør, og i denne er det satt inn en plexiglassplate, i hvilken det er skåret ut plass til den øverste figuren.

Figurene er malt i farger som er tilnærmet hudlignende - hovedsakelig i sjatteringer av brunt og grått. Betraktet med den avstanden installasjonens konstruksjon betinger, har figurenes overflate et organisk, om enn ikke antropomorft, preg. Stripper av rennende maling og flytende glassfiber alluderer skitt og svette, men er ikke påført på en måte som gjør figurene til en realistisk, naturtro skildring – overflatebehandlingen må heller sies å tilføre figurene et ekspresjonistisk tilsnitt.

---

<sup>54</sup> ”Ward” i en sykehuskontekst vil bety avdeling, sal eller rom, men kan også beskrive en person under formynderskap/noe(n) som er under bevoktning.

<sup>55</sup> Figurene er avstøpninger av en bekjent av Kienholz, Ed Born, som var døende av kreft. (Pincus, 64-66). Støpeformen ble laget i gips. (Gips av typen som brukes til medisinske formål, f.eks. bruddskader. Gipsen er festet til lange tøyremser, og påføres i vætet tilstand.) Deretter ble figurene støpt i polyester.

<sup>56</sup> Ifølge dagens konvensjoner innen vestlige tegneserier er dette strengt tatt en ”snakkeboble”. Snakkeboblen har en rekke historiske forløpere, og i sin nåværende form ble den brukt i bl.a. politiske karikaturer og illustrasjoner f.o.m. 1700-tallet. Snakke-/tankeboblers utforming varierer avhengig av tid og sted. Jeg kommer ikke til å forfølge dette ytterligere, og jeg velger å følge verkets skriftlige forelegg som beskriver boblen som ”representing the old man’s thoughts”, m.a.o. en tankeboble.

Hodene er abstrahert, uten menneskelignende trekk eller detaljert anatomi. I stedet for et ansikt ser man en konveks glassflate. Ved nærmere ettersyn er dette del av en glassballe som er satt inn i figurens hode. Glassbollene er fylt med vann, og i hver av dem svømmer to små, svarte akvariefisk.<sup>57</sup>

Figurene er festet til sine respektive senger med en lærmansjett rundt venstre håndledd.

I *The State Hospital* gjøres det etter Kienholz' anvisninger bruk av lukt; det konsentrerte desinfeksjonsmidlet "Lysol" smøres på innsiden av døren, noe som medfører en distinkt odør.

For øvrig står det i rommet et lite metallbord og under den nederste sengen en skitten metallpote - begge er av utseende typiske institusjonsfasiliteter. Rommet er hvitmalt og hovedsakelig opplyst av en naken lyspære i taket. I tillegg avgir lysstoffrøret i snakkeboblen et svakt rosa skjær.

## 4.2 Concept Tableaux

*The State Hospital* er et av Kienholz' såkalte "Concept Tableaux".<sup>58</sup> Han hevder selv at idéen til disse var et resultat av at det å fullføre tablåene var meget tid- og kostnadskrevende, og at det å transportere og lagre dem krevde betydelige ressurser. I stedet for å iverksette byggingen av tablåene han ønsket å lage, inndelte Kienholz fremstillingen av dem i tre stadier:

Det første besto av en skriftlig beskrivelse av det forestående verket; maskinskrevet, innrammet og "signert" med et fingeravtrykk. Med beskrivelsen fulgte en messingplakett med inngravert verkstittel, og i nedre høyre hjørne Kienholz' navn og inneværende år.<sup>59</sup> Ved å kjøpe verket som skriftlig proposisjon, sikret kjøper seg retten til å bestille ferdigstillingen av et materialisert verk, henholdsvis del to og tre. Spesifisert i det skriftlige forelegget var også prisen knyttet til de ulike stadiene (som omtales som "Part One", "Part Two", "Part Three").

Det andre stadiet var en såkalt "Concept Drawing"; assemblage-arbeider tuftet på beskrivelsen av tablået - stort sett konstruert for veggmontering, og av begrenset størrelse. Det

---

<sup>57</sup> Fiskene er av typen svarte slørhaler. Ifølge konservator Lena Wikström ved Moderna Museet (MM eier verket), vantrives fiskene i de små bollene, noe som kan medføre at de dør prematurt (dette har inntruffet under utstilling – og bruken av fisk har blitt politianmeldt). Når verket stilles ut må derfor flere par fisk alternere, slik at de etter noen timer får tilbringe tid i et miljø som i større grad er tilrettelagt deres naturlige behov. Opphold i de små bollene er imidlertid stressende for fiskene, og Wikström beskriver dette som et moralsk dilemma hun selv opplever som problematisk. Det er åpenbart en tankevekkende dimensjon at et verk som tematiserer overgrep inkorporerer levende skapninger som lider under det.

<sup>58</sup> I det følgende vil jeg i stor grad omtale dette som "konsept-tablå".

<sup>59</sup> Størrelsen på tekst-arket og plaketten er alltid den samme: Den innrammede teksten er 34 x 23,5cm, plaketten 23,5 x 29,8cm.

er altså ikke snakk om en type arbeidstegninger eller miniatyrer av en forestående installasjon, men ”selvstendige” verk, som i sammenligning med et ferdigstilt tablå ofte fremstår som et tredimensjonalt synopsis.

Det tredje stadiet var realiseringen av tablået i full størrelse - materialiseringen av det scenarioet som den skriftlige beskrivelsen gjør rede for.

Det skriftlige forelegget til *The State Hospital* er som følger:

#### THE STATE HOSPITAL 1964

This is a tableau about an old man who is a patient in a state mental hospital. He is in an arm restraint on a bed in a bare room. (The piece will have to include an actual room consisting of walls, ceiling, floor, barred door, etc.) There will be only a bedpan and a hospital table (just out of reach). The man is naked. He hurts. He has been beaten on the stomach with a bar of soap wrapped in a towel (to hide tell-tale bruises). His head is a lighted fish bowl with water that contains two black fish. He lies very still on his side. There is no sound in the room.

Above the old man in the bed is his exact duplicate, including the bed (beds will be stacked like bunks). The upper figure will also have the fish bowl head, two black fish, etc. But additionally, it will be encased in some kind of Lucite or plastic bubble (perhaps similar to a cartoon balloon), representing the old man’s thoughts.

His mind can’t think for him past the present moment. He is committed there for the rest of his life.

PRICE:	Part One	\$ 15,000.00
	Part Two	\$ 1,000.00
	Part Three	Costs plus the artist’s wages

Det skriftlige forelegget gjør rede for et sted/miljø og et hendelsesforløp, men er i like stor grad en verksbeskrivelse. Teksten veksler mellom ulike narrative og deskriptive nivåer. I utsagnet om at “He is naked. He hurts. He has been beaten on the stomach with a bar of soap wrapped in a towel (to hide tell-tale bruises)”, er det ingenting som motsier at fortellerstemmen forholder seg til det skildrede universet som en realitet, mens “His head is a lighted fish bowl with water that contains two live black fish”, tilkjennegir en fortellerstemme som beskriver det som et verk, og underminerer tekstens narrative fiksjon. Det står om den øverste av verkets figurer at ”...additionally, it will be encased in some kind of lucite or

plastic bubble (perhaps similar to a cartoon balloon)”. Mens teksten ellers synes å kommunisere en klar visjon av scenarioet, medfører denne passasjen at teksten overgår fra å være konsis til fabulerende.

I omtalen av Kienholz’ konsept-tablåer blir ofte tekstenes affinitet til konseptkunst fremhevet, og at konsept-tablåene i så måte kan omtales som en forløper til sistnevnte. Begrepet konseptkunst omfatter meget ulikartede praksiser og forsøksvise definisjoner/avgrensninger er gjerne problematiske. Men blant særtrekk som assosieres med denne type kunst er at verket fremstår som i en viss forstand ikke-materielt; i tråd med den tidligere omtalte vektlegging av idé fremfor håndverk kommuniserer det med ”mottager” gjennom andre teknikker og media enn de tradisjonelle visuelle kunstformene, f.eks. i form av beskrivelse og dokumentasjon. Deler av det konseptuelle feltet har formalt sett likhetstrekk med konsept-tablåene i det at et scenario beskrives og presenteres i tekstlig form. Imidlertid ses konseptuelle verk ofte som å implisere en kritikk av *kunstobjektet*, av kunsten som en vare og investeringsobjekt. I den sammenheng er det interessant at Kienholz selv omtaler utviklingen av konsept-tablåene som motivert av helt andre, praktiske årsaker, og at denne praksisen på mange måter kan omtales som å være påfallende markedstilpasset; tekstene muliggjør presentasjon/eksponering av idéer-til-tablåer ovenfor publikum og eventuelle kjøpere. Interessenter kan således velge mellom en rekke skriftlige forslag til verk, og sikrer seg ved kjøp av en av proposisjonene en opsjon til å bestille dets fullføring. Det betyr ikke at det ikke er mulig å forstå Kienholz’ tekstlige proposisjon som et verk i seg selv, i tråd med konseptuell praksis, men hvis den bakeforliggende idéen legges til grunn for en kategorisering av teksten, kan det synes som om Kienholz’ praksis/konsept er tuftet på helt andre premisser.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Imidlertid skriver Anna Dezeuse om konseptkunsten at ”Rather than producing objects...most conceptual artists sought to generate, classify, and transmit information. Thus, in terms of labor, they seemed to mimic the position of consultants, administrators, and the white-collar employees of the service industry”. Anna Dezeuse, ”The 1960s: A decade out-of-bounds”, i *A companion to contemporary art since 1945*, red. av Amelia Jones, 39-59 (Blackwell publishing, 2006), 46. Hun fremhever Benjamin Buchlohs påstand om at konseptkunsten ikke nødvendigvis representerer et forsøk på å forandre samfunn eller verekultur, men speiler en generell samfunnsutvikling – konseptkunsten kan da kanskje mer fruktbart sees som fremveksten av en “aesthetics of administration”, som snarere enn å stille spørsmål ved det senkapitalistiske samfunnet, speiler den styrkede posisjonen til en byråkratisk middelklasse. En slik forståelse av en konseptuell praksis knytter på mange måter opp til Kienholz’ fremgangsmåte.



Konsept-tablåene beskriver svært ulike scenarier - tematisk, hva gjelder størrelse og konkretiseringsnivå.<sup>61</sup> *The State Hospital* er et av relativt få konsept-tablåer som ble fullført. Verket ble realisert uten å være solgt som skriftlig proposisjon, og kjøpt av Moderna Museet i Stockholm, i forbindelse med utstillingen *Edward Kienholz: 11+11 Tableaux*, som ble arrangert i 1970.

### 4.3. Bishops fire modeller

Claire Bishop foretar i *Installation Art: A Critical History* en kategorisering av installasjonsverk ut i fra hva slags opplevelse de tilrettelegger for - med andre ord er betrakteren og betrakteropplevelsen utgangspunktet for en definisjon av verkene. Hun deler inn installasjonskunsten i fire kategorier som på hvert sitt vis impliserer en definerbar type betraktersubjekt – dette som et resultat av måten verket påvirker betrakteren, hvordan verket styrer betrakterdeltagelsen.

Den første kategorien er tuftet på en psykoanalytisk forankret subjektmodell. Bishop fremhever installasjoner hvor betrakteren blir situert i drømmelignende, altopplukende omgivelser. Hun viser bl.a. til surrealismen, påvirket av Freud, og den internasjonale surrealist-utstillingen i 1938, som paradigmatisk for denne type verk.

Den andre kategorien er knyttet til en fenomenologisk fundert subjektforståelse, og fokuserer på verk som medfører en vektlegging av en kroppslig forankret betrakteropplevelse. Bishop fremhever i denne forbindelse bl.a. den historiske minimalismen, og hvilken avgjørende rolle fenomenologiske forklaringsmodeller var for teoretiseringen av minimalistisk praksis.

Den tredje kategorien tar utgangspunkt i en type opplevelse hvor betraktersens sanseapparat og selvforståelse undermineres. I motsetning til å høyne bevisstheten om den kroppslig forankrede persepsjonen og kroppens fysiske grense, desorienteres betrakteren. Interaksjonen med verket fremhever subjektets ustabilitet og tilrettelegger for en opplevelse av å være fragmentert og desentrert.

---

<sup>61</sup> Eksempelvis er konsept-tablået *The American Trip* (1966) - som ble utarbeidet i samarbeid med Jean Tinguely - så åpent hva gjelder gjennomføringen, at kunstnerne nærmest vil ha carte blanche: "...Starting from Los Angeles, Jean and I will drive by car until we are both compelled by a thing, a place, a situation, etc., to do something. I don't know what it will be, where it will be, what it will cost, whether it will be animal, vegetable or mineral, or even bigger than a bread box. It might be alive or explosive". *Edward Kienholz: 11+11 Tableaux*, utstillingskatalog til utstilling ved samme navn, (Stockholm: Moderna Museet, 1970). Katalogen er ikke paginert.

Den fjerde kategorien tar for seg installasjonskunst hvor betrakteren kan forstås som et politisk subjekt. Det trekkes forbindelseslinjer mellom aktivert betrakterdeltagelse, politisert estetisk praksis og et bredere politisk engasjement. Bishop belyser bl.a. verk som tilrettelegger for interaksjon betrakterne imellom.

Utover en kategorisering av installasjonskunst hvor de beskrevne modellene ligger til grunn, er det et hovedanliggende for Bishop at installasjonskunst generelt er tuftet på to ideer; *aktivering* og *desentrering* av betraktersubjektet.

Bishop hevder at denne aktiveringen av betrakteren foregår ved at vedkommende adresseres direkte, at verket *presenterer* fremfor *representerer* (tekstur, rom, lys osv.) og vektlegger sensorisk øyeblikkelighet og fysisk deltagelse – betrakteren er i bevegelse i interaksjonen med verket, og måten betrakteren aktiveres på ligner måten vedkommende engasjeres på i verden for øvrig. Istedenfor å være et selvtilstrekkelig objekt som krever optisk kontemplasjon, som er tilfellet for mye av den tradisjonelle kunsten, medfører installasjonsverk en mer eksplisitt bruk av spesifikt rom - det opprettes en situasjon i hvilken betrakteren inngår, og i hvilken vedkommende fremstår som aktiv/handlende.<sup>62</sup>

Hva gjelder desentrering av betraktersubjektet, skriver Bishop at 60- og 70-tallets fremvekst av installasjon som kunstnerisk praksis sammenfaller med fremveksten av en rekke diskurser som medførte en øket problematisering av individets rammebetingelser, både psykologisk og sosialt. Forståelsen av enkeltindividet som innehaver av mange identiteter (åpenbare eksempler er kjønn, nasjonalitet, etnisitet, alder), som bærer av ubevisste ønsker og drifter, og som underlagt determinerende sosiale strukturer, ble utdypet med mange ulike innfallsvinkler – ofte ledsaget av en form for frigjøringsretorikk.<sup>63</sup> Blant annet vokste det frem en artikulert kritikk av den etno- og androsentrisme som fra mange hold ble hevdet å gjennomsyre samfunnet. Denne type kritikk, knyttet til spørsmål om makt og hegemoni, gjorde seg også gjeldende innenfor mer spesifikke kontekster, ikke minst kunstfeltet.

Generelt medførte mye av 60- og 70-tallets kunst og kunstteori en bevisstgjøring av i hvilken grad kunstfeltet gjenspeiler normer og verdier - ikke bare i kraft av tematikk, i betydningen *hva* som presenteres, men også *hvordan*. Relatert til dette skriver Bishop at det fra slutten av 60-tallet var en markant økning av kritisk skrivning om perspektiv, og at dette kan sies å ha

---

<sup>62</sup> Bishop, *Installation art*, 10.

<sup>63</sup> Bishop, *Installation art*, 10-13.

fått en tilbakevirkende kraft på tidligere kunst- og perspektivteori. Hun refererer til Panofsky, som argumenterer for at renessansemalerienes perspektivbruk, med et midtstilt forsvinningspunkt i horisonten, tilrettelegger for en sentralt plassert betrakterposisjon hvor vedkommende betrakter utgjør det avbildete universets naturlige sentrum og utgangspunkt.<sup>64</sup> Således oppstår en hierarkisk relasjon mellom betrakter og det betraktede, en modell som imidlertid er forsøkt opphevet innen mye av det tyvende århundres kunst. Bishop viser bl.a. tilbake til kubistiske stilleben, hvor motivet er avbildet som sett fra flere synsvinkler samtidig, og El Lissitzky, hvis verk og tekster forespråker en bruk av tredimensjonalt rom som omgir betrakteren. Bishop hevder installasjonskunsten undergraver renessansens perspektivmodell gjennom å sidestille ulike betrakterposisjoner, ulike visuelle innfallsvinkler, fremfor å tilrettelegge for én ideell. Dette bruddet med renessansens idé om betrakteren, ser hun som symptomatisk(/karakteristisk) ikke bare for en ny kunstnerisk praksis, men bredere anlagt for en ny forståelse av individet - en poststrukturalistisk forankret forståelse som postulerer et ”subjekt”, hvor identitet og selvforståelse ses som en uendelig kompleks konstruksjon, snarere enn forankret i et stabilt og udelelig ”jeg”.<sup>65</sup> Poststrukturalistiske forklaringsmodeller bestrider den humanistiske forestillingen om et individ som er universelt, enhetlig og konsistent, og vektlegger at subjektet - i seg selv en term som antyder en form for kategorisert anonymisering og fremhever identitet som til stor grad systemskapt - er fragmentert, ustabil og kontekstuell betinget; det er desentrert. Bishop hevder denne vendingen gjenspeiles i den type betrakterinvolvering og opplevelse installasjonsverk tilrettelegger for; bruken av rommet gjør at det finnes ikke et utgangspunkt fra hvilket man kan erfare hele verket samlende, og det finnes ikke et nullpunkt fra hvilket man kan erfare omgivelsene objektivt. Subjektet utgjør ikke et stabilt sentrum.

Det er viktig å fremheve at desentrering dypest sett refererer til den oven beskrevne forståelsen av subjektet som fragmentert, og ikke kun til en posisjonering av betrakteren i forhold til rommet. Bishop hevder imidlertid at det er åpenbare tangeringspunkter mellom en slik subjektsforståelse og installasjonskunst som et metodologisk felt, bl.a. som et resultat av sistnevntes bruk av mangfoldig perspektiv, og store deler av Bishops tekst later til å være tuftet på idéen om at forståelsen av subjektet som desentrert er immanent i alle installasjonsverk. I hennes konklusjon blir dette imidlertid mer differensiert: Hun fremhever

---

<sup>64</sup> Bishop, *Installation art*, 11-13. Hun viser til Panofskys tekst *Perspective as symbolic form* fra 1927.

<sup>65</sup>En forklaringsmodell som ble introdusert innen strukturalismen.

bl.a. at installasjonsverk opererer på to nivåer; de adresserer den tilstedeværende betrakteren som et rasjonelt individ, men postulerer også en abstrahert subjektmodell som innebærer forestillingen om et desentrert subjekt. Idet installasjonskunsten forsetter betraktersubjektet i en situasjon hvor vedkommendes interaksjon med verket medfører en forståelse av seg selv som desentrert, forutsettes en betrakter som er i stand til å kontrastere dette med en selvopplevelse tuftet på et ikke-fragmentert, rasjonelt og overordnet ståsted – altså som sentrert.

Bishop kommer til at en eventuell pendling mellom en sentrert og desentrert opplevelse/selvforståelse, eller en forsøksvis sammensmelting av disse subjektmodellene, i seg selv medfører en desentralisert tilstand, og at installasjonskunsten i så måte ikke bare medfører en problematisering av subjektet som desentralisert – den er også delaktig i å produsere det.<sup>66</sup>

Før jeg appliserer Bishops fire modeller på *The State Hospital*, vil jeg poengtere at jeg ikke vil forsøke å gi en uttømmende redegjørelse av Bishops prosjekt. Jeg gjør bruk av hennes betrakterfokuserte kategoriseringer av installasjonskunst som innfallsvinkler til en analytisk gjennomgang av Kienholz' verk, *The State Hospital*, men hverken mitt endemål eller fremgangsmåte er sammenfallende med Bishops. Oppgaveteksten vil heller ikke medføre et forsøk på å styrke eller kritisere hennes hypoteser.

Til forskjell fra i Bishops tekst forholder jeg meg kun til et verk, og vil prøve å belyse betraktergjerningen knyttet til det ved hjelp av samtlige modeller – et prosjekt som på mange måter er kontrært i forhold til Bishops. Hva gjelder de fire modellene vil de i noen grad kunne fremstå som innbyrdes motstridende. Målet i den forestående analysen er imidlertid ikke å sammensmelte disse – å fremme en overordnet teori i hvilken alt føyer seg friksjonsfritt inn - men å se på betraktergjerningen i *The State Hospital* med fire ulike utgangspunkt, i håp om å på denne måten bevisstgjøres flere sider ved betrakterrollens kompleksitet.

#### **4.3.1 Bishops første modell**

Bishop skriver at ifølge Freuds drømmetydning er drømmens første karakteristika at den fremstår med en sensorisk klarhet, primært visuell, som er mer beslektet med bevisst persepsjon enn en tankekonstruksjon eller et minne - den *oppleves* snarere enn tenkes.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Bishop, *Installation art*, 128-133.

<sup>67</sup> Bishop, *Installation art*, 16.

Bishop hevder at film-, teater-, leseopplevelser, til tross for å være ulike former for erfaring, har til felles at man kan snakke om en *psykologisk absorpsjon* - man henses i en tilstand som ligner det å drømme - og at deler av installasjonskunsten medfører at betrakteren situeres i omgivelser som har en lignende effekt; betrakterens interaksjon med verket medfører en situasjon hvor vedkommende er totalt oppslukt - psykologisk og fysisk.

I kraft av at nettopp drømmen er nærmeste analogi til en slik persepsjonssituasjon, omtaler hun den som "the dream scene"<sup>68</sup>. Jeg kommer i det følgende til å referere til dette som "drømmescenariot".

Når Bishop fremhever surrealistutstillingen i 1938 som paradigmatisk for drømmescenariot, skyldes det først og fremst den samlede konteksten verk og utstillingsrom utgjorde, og i mindre grad det enkelte verk. Surrealistenes opptatthet av det ubevisste og av drømmer og imaginasjon manifesterte seg i fantasmer preget av omrokkering av konvensjonaliserte koblinger og en dyrking av det irrasjonelle og absurde. André Breton forfattet i 1924 et surrealisme-manifest, hvor han skriver: "I believe in the future resolution of...dream and reality, which are seemingly so contradictory, into a kind of absolute reality, a surreality"<sup>69</sup>. Utstillingen i 1938 utgjorde en helhetsopplevelse hvor rommets innredning, lys- og lydbruk var gjennomført i tråd med slike forsett: Da utstillingen åpnet fikk publikum utdelt lommelykter til bruk i et ellers mørklagt lokale, fra taket hang tolv hundre kullsekker, løv var spredd utover gulvet, i hvert av lokalets hjørner sto en seng i Ludvig XV-stil - ved en av dem var det bygget opp en tilsynelatende naturlig dam med vannliljer, omringet av "viltvoksende" planter. I utstillingslokalet spredte seg lukten av ristet kaffe og lyden fra grammofonskiver med tyske militærmarsjer og opptak av skrikende innsatte på et mentalsykehus.

Det er flere berøringspunkter mellom den historiske surrealismen og *The State Hospital*, både formalt og tematisk: Inkorporeringen av glassbollene og fiskene som svømmer i dem, i figurenes hoder, eksemplifiserer nettopp den nevnte omrokkeringen av konvensjonaliserte koblinger - elementer som hver i seg er gjenkjennelige og forståelige, sammenføres på en måte som danner en grensesprengende helhet; verket utgjør en materialisert fantasi som går utover enhver virkelighetsforankring. Verket gjenspeiler også surrealistenes interesse for det

---

<sup>68</sup> Bishop, *Installation art*, 14-16.

<sup>69</sup> <http://www.tcf.ua.edu/courses/Jbutler/T340/SurManifesto/ManifestoOfSurrealism.htm>

utstøtte og uønskede; menneskelige drifter, infantilitet og galskap – tilstander hvor individet ikke er underlagt rutinepregede og rasjonelle mønstre.

I forbindelse med beskrivelsen av de aparte figurene i *Roxys* tidligere i oppgaven, refererte jeg til Sjklovskijs redegjørelse for hvordan det poetiske språket er resultatet av en desautomatisering - hvordan underliggjøring er et grep som medfører at mottageren utfordres av nye og overraskende sammensetninger, og hvordan dette kan intensivere og forlenge persepsjonsprosessen. Som arbeidsmåte knytter dette opp til surrealistiske strategier, og i visuell kunst som forfølger en lignende praksis, vil betrakterens blikk gjerne attraheres av slike ”uventede” tilsnitt - de er med på å fange betrakterens interesse, både i betydningen å initiere den og å opprettholde den.

Der alle figurene i *Roxys* var assemblage-arbeider, og til tross for å være konkrete og meget individualiserte skildringer, medførte en generisk, abstrahert referanse til menneskekroppen, er figurene i *The State Hospital* avstøpninger av et faktisk menneske, og fremstår formmessig som meget virkelighetsnære. Videre gjøres det bruk av ekte senger, bord, potte. Slik sett utgjør verket overordnet sett en realistisk skildring, og nettopp dette medfører at de egenskapene ved figurene som representerer brudd med realismen, tydeliggjøres. Verkets indre rom som helhet betraktet, kan således hevdes å ha tilsnitt av både overveldende realisme, og overveldende realismebrudd. Konfrontert med en fremstilling av menneskekroppen – som alltid vil medføre en form for sammenligning med egen kropp, og med egen tilstand – kan en slik sammenblanding vekke en ambivalent respons: Betrakteren opplever skildringen både som interessant og besnærende, men samtidig som frastøtende og skremmende – som å innebære en trussel ovenfor ens egen kropp og eksistens.

Å se skildringer av menneskelig lidelse medfører gjerne følelser av medlidenhet og empati, noe som er høyst relevant i forhold til *The State Hospital*, men reaksjoner som dette er sammensatte og fremstillinger av menneskelig lidelse tiltrekker seg oppmerksomhet som er komplekst motivert. I boken *Å betrakte andres lidelse* beskriver Susan Sontag hvordan fotografier av død og lidelse har en appell som kan oppleves som upassende: ”Ikke alle reaksjoner på slike bilder styres av fornuft og samvittighet. De fleste avbildninger av lidende, lemlestedede kropper vekker faktisk en pirrende nysgjerrighet.”<sup>70</sup> Denne koblingen mellom et

---

<sup>70</sup> Susan Sontag, *Å betrakte andres lidelse* (Oslo: Pax Forlag, 2004), 84.

nysgjerrighetsdrevet ønske om å se, og følelsen av at synsakten medfører et normbrudd, er stadig tilbakevendende i verk av Kienholz, og i *The State Hospital* er det en grunnleggende del av verkets dramaturgi at man som betrakter kan finne skildringen av lidelse fascinerende samtidig som erkjennelsen av denne fascinasjonen er skambelagt. Dette vil jeg komme tilbake til.

Å i underholdningsøyemed presentere mennesker som faller utenfor den allmenne oppfatning av "naturlighet" har blitt gjort til alle tider og under mange påskudd, og kunsthistorien er full av eksempler på skildringer av anomali – tragisk og komisk, reell og imaginær. Fascinasjonen for det abnormale kan synes å være universell, og et grunnleggende trekk ved anomali som tilstand – og i tråd med forestillingen om underliggjøring som virkemiddel - er sammenblandingen av det kjente og ukjente; anomalien kjennetegnes ved å være både utenfor og innenfor det gjenkjennelige og klassifiserbare. Figurene i *The State Hospital* fremstår både som menneskelige og umenneskelige, og som skildringer forstått, både som realistiske og urealistiske.

Figurenes ekspressive overflatebehandling går utover en strengt realistisk skildring, men alluderer samtidig svette, skitt, forfall. Deres sykelige avmagtethet forteller om en tilstand på grensen til døden – m.a.o. en tilstand som gjerne oppleves og omtales som utenfor det normale, men som like fullt er en del av livets betingelser. Måten hodene er skildret på derimot, går utover hva som kan forstås som realistisk, og betinger en annen type lesning. Fiskene kan assosieres med øyne, men fremstår først og fremst som en metafor på mannens tilstand, både psykologisk og fysisk. De er nesten uten mulighet for bevegelse, de innvarsler en total stagnasjon. Egenskaper ved fiskene projiseres over på pasienten; de indikerer liv, men representerer ikke en artikulert bevissthet eller tilstedeværelse. Bak hodenes glassfront beveger fiskene seg sakte frem og tilbake, og er med på å skape en forestilling om mannens totale apati og eksistens på et tilnærmet subliminalt nivå. Dessuten er han, som fiskene, fysisk innestengt, under forhold som ikke ivaretar grunnleggende behov utover å opprettholde eksistensen.

Fiskene tilfører også verket et kinetisk element. Med utgangspunkt i en diskusjon om kinetisk skulptur, skriver Rosalind E. Krauss om Pol Burys skulpturer, at de, som et resultat av verkenes knapt sansbare bevegelser, medfører "a subtle shift of gears from the position of the sculpture as the explicit actor in a kinetic performance to a position of another kind. In this latter stage a roomful of Burys contrives a very special environment of sensuous alertness, one

that theatricalizes the room to the point where it is the *viewer* who is the actor in question”<sup>71</sup>. Med fare for å forenkle Krauss’ argument noe, antyder denne passasjen at en måte å forstå Burys skulpturer på, er som en kinetisk scenografi; de etablerer en særegen kontekst, i hvilken betrakteren inkorporeres - skulpturenes subtile bevegelsesmønstre teatraliserer rommet og iscenesetter betrakteren. Krauss kontrasterer Burys verk med Jean Tinguelys motoriserte skulpturer, som hun hevder fremstår, i kraft av sine eksplisitte og iøynefallende bevegelser, som aktører i en spesifikk performance.<sup>72</sup>

I *The State Hospital* er fiskenes bevegelser og tilstedeværelse diskret, og de fremstår snarere som attributter enn som aktører. De er heller ikke, som i tilfellet med Burys skulpturer, i egentlig forstand kontekstualiserende. Imidlertid er de med på å teatralisere rommet de inngår i – deres tilstedeværelse preger i aller høyeste grad verkets samlede scenografi og de medfører en opplevelse av en utvidet virkelighet.

*The State Hospital* utgjør et fiktivt univers som blander realitet og tilsynelatethet, en kontekst som ligger teateret nær. I hvilken forstand kan verket hevdes å iscenesette betrakteren, og der igjennom trekke vedkommende inn i verkets helhet?

#### **4.3.1.1 Den iscenesatte betrakteren**

Et hovedanliggende i drømmescenariot er at opplevelsen ikke kontrasteres av elementer som bryter illusjonen. Det betyr ikke at verkets alle bestanddeler og implikasjoner må føye seg friksjonsfritt inn i en overordnet helhet, men for at verket skal kunne hensette betrakteren i en tilstand hvor vedkommende er psykologisk absorbert, i størst mulig grad totalt oppslukt, må det være i stand til å fange betraktersens fulle oppmerksomhet, og å vedlikeholde den innenfor den verksgenererte konteksten.

Bishop trekker frem Ilya Kabakovs installasjon *The Man Who Flew into Space from his Apartment* (1985), som et eksempel på et verk hvor betraktererfaringen på mange måter er sammenfallende med drømmens karakteristika. I *The Man Who Flew into Space from his Apartment* presenteres betrakteren for et rom tapetsert med propagandaplakater fra Sovjetunionen, hvor et hull i taket og en konstruksjon bestående av bl.a. kraftige fjærer festet til et sete synes å bety at noen har latt seg skyte ut av rommet ved hjelp av en hjemmelaget katapult. I likhet med i møtet med *The State Hospital* lukkes betrakteren fysisk ute fra rommet

---

<sup>71</sup>Rosalind E. Krauss, *Passages in modern sculpture*.(Cambridge: MIT Press, 1999), 220-221.

<sup>72</sup> Krauss, *Passages in modern sculpture*, 220.



– i Kabakovs verk kan dette sees gjennom en delvis gjensnekret døråpning. En forskjell de to verkene imellom er imidlertid at i sistnevnte installasjon er betrakteren situert i et forværelse, dvs. i et tilstøtende, verkinternt rom, og stående i dette forværelset er vedkommende fysisk omgitt av verkets univers, mens betrakteren i møtet med *The State Hospital* fysisk sett ikke trer inn i verket, men opprettholder en eksplisitt forankring i utstillingslokalet.

Til tross for at *The State Hospital* ikke omgir betrakteren, kan det argumenteres for at det tilrettelegger for en opplevelse av å være *i* (i betydningen omgitt av) en situasjon. Dette skyldes hovedsakelig to faktorer: For det første at visuell tilgang til dette rommet betinger at man står tett inntil det lille dørvinduet; jo nærmere vinduet, jo mer av det indre rommet er det mulig å se, og jo mindre vil gitterstengene utgjøre et visuelt hinder - som et resultat av dette blir det omgivende utstillingsrommet ikke del av synsfeltet. For det andre er verkets front gitt en utforming som er i samsvar med verkets sykehusforankring; det opprettes en tematisk forbindelse mellom verkets front og det indre rommet. Kombinasjon av at betrakterens synsfelt i liten grad rommer verkeksterne faktorer og at de deler av fronten som visuelt og taktilt blir en del av betraktersituasjon (døren, vinduet, gitteret) underbygger illusjonen av å være i en sykehuskontekst, inngir en kumulativ følelse av å være i den skildrede situasjonen snarere enn av å stå ovenfor den. Verkets front kan således omtales som en synekdochisk fremstilling, hvor en konkretisert del (her; vegg og dør) kan forstås som å representere en større helhet (f.eks. en sykehuskorridor).

Imidlertid blir denne opplevelsen motarbeidet av en rekke faktorer, ikke minst av lys og lyd: Idet betrakteren går inn i et verk som eksempelvis *The Man Who Flew into Space from his Apartment*, vil faktorer som at lydopplevelsen (f.eks. av ens egne skritt) og lyset man beveger seg inn i er annerledes enn i rommet utenfor, i sterk grad være med på å forsterke følelsen av å befinne seg i en annen virkelighet, av å ha trådt ut av utstillingslokalet og entret et annet univers. Et slikt tydelig skille mellom verkeksternt og verkinternt rom vil også kunne gi seg utslag i at betrakterens ”persepsjonsberedskap” endres, d.v.s. at en tydeliggjøring av betrakterens initiering i verket medfører at persepsjonen blir mer situasjonsbetenget og alert - bevisst og ubevisst forbereder betrakteren seg på å forholde seg til et ukjent scenario og et partikulært rom, og derved trigges en situasjonsbestemt forventning og årvåkenhet.

At *The State Hospital* mangler dette tilsnittet er med på å forsterke verkets sjokkeffekt. Gitt at verket utstilles i et museum eller galleri, vil betrakteren være forberedt på å kunne

konfronteres av verk hvis innhold på ulike måter oppleves som ubehagelig, men det spesielle med *The State Hospital* er at iakttagelsen av det indre rommet ikke kan tilta før betrakteren er tett på det skildrede, *samtidig* som overgangen fra en kontekst til en annen ikke oppleves som tydelig markert. Betrakteren står fremdeles på utstillingsrommets gulv, omgitt av utstillingsrommets lys og atmosfære, men ser inn i et fysisk rom som er upåvirket av disse faktorene, et rom som i proporsjoner og realisme kan oppfattes som så virkelighetsnært at man i en brøkdel av et sekund således faller ut av rollen som betrakter av et *verk*, og at reaksjonen følgelig mangler den distanse som vissheten om at det man ser er fiksjon gjerne medfører. (Dette kan synes å underminere den tidligere beskrevne opplevelsen av å være omgitt av det skildrede universet, men en slik opplevelse vil primært være kumulativ, ikke spontan. M.a.o. kan man tenke seg at den ”kontekstforvirring” som er med på å underbygge sjokkeffekten, suksessivt avtar til fordel for en følelse av å være *i* situasjonen.)

En faktor som utvider opplevelsen i *The State Hospital*, er verkets bruk av lukt.

Hva gjelder menneskets sensoriske apparat er det store psykofysiologiske forskjeller mellom de ulike sansenes måte å formidle verden på. Måten vi erfarer lukt på – gjennom inhalering – preges av mangel på avstand. Lukt kan videre oppleves som et substansielt inntak, og uønsket lukt som å påvirke kroppen negativt, å forgifte den - selv om det i toksikologisk forstand ikke medfører riktighet. I *The State Hospital* gjør bruken av lukt at situasjonen for betrakteren fremstår som mer virkelighetsnær og at opplevelsen intensiveres. Lukten er i tråd med hva man kunne forventet å kjenne på et sted som tablået skildrer.

John Cage uttaler i et intervju med Kirby og Schechner at ”The two public senses are seeing and hearing: the senses of taste, touch and odor are more proper to intimate, nonpublic, situations”<sup>73</sup>. Følelsen av intimitet forsterkes gjennom bruken av lukt, fordi lukt som et sensorisk fenomen innvarsler mangel på distanse, både fysisk og psykologisk. Lukten i *The State Hospital* forsterker både sjokkeffekten og opplevelsen av å stå ovenfor et reelt scenario – dels fordi illusjonen ved hjelp av lukt blir mer omfattende og der igjennom mer overbevisende, men også fordi lukt bevisst og ubevisst assosieres med det virkelige liv, fremfor former for mimetisk gjengivelse.

---

<sup>73</sup> “An interview with John cage” i *Happenings and other events*, red. av Mariellen R. Sandford (London: Routledge, 1995), 51.

#### 4.3.1.2 Betrakteren som verkets protagonist

Bishop skriver at drømmescenariot særpreges av at betrakteren forankres i det skildrede universet som protagonist, og hun viser i denne forbindelse til forskjellen mellom en installasjon av Lucas Samaras, *Room* (1964) - en rekonstruksjon av kunstnerens soverom - og verk av Kienholz og George Segal. Hun fremhever hvordan de to sistnevnte kunstnerne plasserer figurer i partikulære scenarier, mens *Room* sett fra et betrakterståsted danner et mer virkelighetsnært møte.<sup>74</sup> *Room* er utformet og innredet som et rom som er i bruk av noen som er temporært fraværende. Betrakteren entrer rommet, som inneholder møbler, klær, uferdige kunstverk og tekster, bøker, en påslått radio. Installasjonen pålegger ikke betrakteren noen restriksjoner – rommet innbyr til en åpen og uforutsigbar interaksjon. Hvor *The State Hospital* er en åpenbar *skildring* av en spesifikk situasjon, går *Room* langt i å situere betrakteren i omgivelser som snarere fremstår som et ikke-modifisert ”found object”. Bishop hevder at forskjellen mellom verk av Samaras og Kienholz representerer forskjellen mellom drøm og fantasi. Hun henviser til psykoanalytikere som forklarer drømmer og dagdrømmeri som noe vi opplever/lever ut i første person, mens fantasien derimot er fundert på identifisering med en allerede eksisterende figur.<sup>75</sup> Således er betrakteren i Samaras’ verk protagonist i et drømmelignende scenario, mens verk av Kienholz eksemplifiserer fantasien ”...since their [her skriver Bishop om både Kienholz og Segal] sculpted figures are immersed and absorbed on our behalf, and prevent us from becoming the psychological centre of the work”<sup>76</sup>.

Selv om noen av Kienholz’ tablåer kan oppfattes som relativt selvtilstrekkelige, medfører en slik kategorisk forklaringsmodell å overse potensialet for en langt mer kompleks interaksjon.

I forlengelsen av at det som tidligere nevnt er mulig for betrakteren å oppfatte seg som situert i en verksgenerert kontekst, åpner dette for en lesning som involverer og inkorporerer betraktersens fysiske tilstedeværelse.

I ”On Acting and Not-Acting” differensierer Michael Kirby mellom ulike typer teaterrelatert fremføring, og beskriver performative situasjoner som ligger mellom ytterpunktene ”acting”/”not-acting”. I denne sammenheng er Kirbys bruk av begrepet matrise (matrix) sentral: “When the performer...is merely himself and is not embedded...in matrices of pretended or represented character, situation, place and time, I refer to him as being ‘non-

---

<sup>74</sup> Bishop, *Installation art*, 27.

<sup>75</sup> Bishop, *Installation art*, 28. Psykoanalytikerne det refereres til er Jean Laplanche og Jean-Bertrand Pontalis.

<sup>76</sup> Bishop, *Installation art*, 28.

matrixed”<sup>77</sup>. Eksempelvis kan dette gjelde en aktør i en happening eller performance, mens virkelig skuespill (”true acting” er begrepet Kirby bruker - dette er ikke å forstå normativt) aldri vil foregå utenfor enhver slik matrise. Dette fordi skuespill alltid medfører en form for tilsynelatethet. Denne kan i ytterste instans være resultatet av minimal innsats og innlevelse, men innebærer allikevel en situasjonsbetinget forstilling. Imidlertid vil også en person som ikke aktivt bidrar, eller i oppførsel går utover sitt ”vanlige jeg”, men som inngår i en sammenheng hvor de oven nevnte matriser gjør seg gjeldende, kunne oppfattes i tråd med disse: “When matrices are strong, persistent and reinforce each other, we see an actor, no matter how ordinary the behaviour. This condition...closer to true acting on our continuum, we may refer to as ‘received acting’”<sup>78</sup>. Dette trenger altså ikke være initiert av personen selv, men er et resultat av kontekstuelle faktorer. “As ‘received’ references increase...it is difficult to say that the performer is not acting even though he is doing nothing that we could define as acting”<sup>79</sup>.

Med utgangspunkt i at *The State Hospital* kan oppleves som å generere slike sterke og vedvarende matriser, åpner dette for at betrakteren kan forstås som iscenesatt. Selv om det kan falle seg mindre intuitivt å forstå seg selv som iscenesatt enn andre, er konteksten så vidt suggestiv at det er nærliggende for betrakteren å oppleve seg selv som inkorporert i verket - at ens tilstedeværelse går utover å være en registrerende tilskuer, i retning av emosjonelt og intellektuelt aktivert deltagelse.

Interaksjonen med verket medfører ikke noen form for tildelelse av en spesifikk rolle, men idet betrakteren står ved døren og kikker inn vinduet er den kanskje mest åpenbare assosiasjonen at betrakteren kan forstås som legemliggjøringen av mannens vokter (eller mer generelt(/generisk) som personifiseringen av det apparatet som er ansvarlig for mannens innesperring og nedverdiggende tilstand). Det er i alle tilfelle ikke snakk om en identifisering med en av verkets skulpturerte figurer, som er den identifiseringsprosess som beskrives av Bishop, men med aktører/entiteter som verket antydningvis impliserer, som er plausible innenfor verkets univers. Dette betyr ikke nødvendigvis at betrakteren er å forstå som verkets protagonist – begrepet er i seg selv problematisk fordi et verks hovedperson ikke alltid er udiskutabel eller lokalisierbar. Imidlertid medfører eksempelet en helt annen

---

<sup>77</sup> Michael Kirby, ”On acting and not-acting” i *The Drama Review*, vol. 16, nr. 1 (mars, 1972), 4.

<sup>78</sup> Kirby, “On acting and not-acting” i *The Drama Review*, 5.

<sup>79</sup> Kirby, “On acting and not-acting” i *The Drama Review*, 5.

betrakterinnvolvering enn Bishops beskrivelse. Hennes klassifisering av Kienholz' tablåer synes å bety en kategorisk utvisking av betrakterens fysiske tilstedeværelse. Deltagelsen reduseres til identifisering med en allerede eksisterende figur/aktør, og betrakteren til et intellekt som er kapabelt til å identifisere seg med en verkintern figur, men hvis fysiske tilstedeværelse ikke er relevant innen verkets univers. At betrakteren knytter sitt nærvær opp til en verksgenerert deltagelse derimot, medfører at vedkommende kan forstås som involvert i første person og at betrakterens fysiske tilstedeværelse anerkjennes også på et nivå hvor det er verkets univers, d.v.s. fiksjonen, som utgjør premissene.

#### **4.3.2 Bishops andre modell**

Maurice Merleau-Ponty fremmet i sitt hovedverk, *The phenomenology of Perception*, forestillingen om at persepsjonsprosesser kun kan forstås som forankret i kroppens aktive deltagelse.<sup>80</sup> I likhet med gestaltteori bestrider han den cartesianske forestillingen om en dualitet mellom kropp og sinn, og han retter i større grad fokuset på at all sansning og kognitiv bearbeidelse er knyttet til den kroppslige erfaringen av å være tilstede i verden.

*The Phenomenology of Perception* utgjør et viktig grunnlag for deler av diskursen knyttet til den historiske minimalismen. Som Bishop påpeker, karakteriseres Kienholz' tablåer av en symbolsk og psykologisk iscenesettelse, og tar opp i seg nettopp de aspekter ved den abstrakte ekspresjonismen som minimalistene ønsket å eliminere; det narrative, det følelsesladete, det organiske. Grunnen til at jeg i det følgende likevel vil vie plass til en gjennomgang av to tekster som omhandler teori og praksis innenfor minimalismen, er at de begge medfører et fokus på relasjonen og interaksjonen verk/betrakter, og at en rekke av de problemstillingene som fremkommer er høyst relevante også i forhold til *The State Hospital*.

---

<sup>80</sup> Boken er opprinnelig fra 1945, men ble utgitt på engelsk 1962.

Jeg vil i dette kapittelet derfor trekke ut noen av hovedmomentene som fremkommer i Robert Morris' tekst, "Notes on Sculpture", og Michael Fried's "svar", "Art and Objecthood", og se på Kienholz' verk i lys av disse.<sup>81</sup>

#### 4.3.2.1 Notes on Sculpture

Hvor en annen av minimalismens frontfigurer, Donald Judd, i essayet "Specific objects" tar til orde for et verk som hverken er maleri eller skulptur, definerer Morris de nye, geometrisk funderte verkene som skulptur, og han beskriver den skulpturale tradisjonen som forankret i faktisk fremfor illuderende nærvær; "Save for replication, which is not to be confused with illusionism, the sculptural facts of space, light, and materials have always functioned concretely and literally." For Morris er det et kjernepunkt at skulptur ikke er tuftet på det han omtaler som "indicating sensibilities", men tvert imot reell tilstedeværelse.<sup>82</sup> Dette er sammenfallende med et for Bishop sentralt kjennetegn ved installasjonskunsten, og det er til stor grad gjeldende også for *The State Hospital*. Samtidig er det åpenbart at Kienholz' verk går utover en slik begrensning.

Morris' formulering om "indicating sensibilities" refererer til maleriet, som han hevder representerer en motsetning til "skulpturens essensielt taktile natur"<sup>83</sup>. Det som i kanskje større grad enn noe annet kan betegnes som "indikerende" i *The State Hospital* – tankeboblen – har sitt opphav i todimensjonale medier, og indikerer ikke tilstedeværelse, men det motsatte; at verkets øverste figur skal forstås som et sinnbilde. Slik forstått er figurene forankret på ulike narrative/mimetiske nivåer. Samtidig er de så å si identiske: De er like konkret og

---

<sup>81</sup> Hva gjelder de respektive tekstene har de ulike utgangspunkt i den forstand at mens Morris i all hovedsak argumenterer på vegne av sitt eget kunstnerskap, argumenterer Fried mot det han oppfatter som en *gruppe* kunstnere – de som jobber med det han omtaler som "literal art".

"Notes on sculpture" ble opprinnelig trykket i *Artforum*. Teksten er tredelt og delene ble trykket hver for seg. I forhold til oppgavens problemstilling er del to, som i størst grad tar for seg betraktererfaringen, den mest relevante, men den kan vanskelig ses løsrevet fra den foregående delen av teksten. Jeg kommer i det følgende kun forholde meg til de to første delene, utgitt i henholdsvis februar og oktober 1966.

"Art and Objecthood" ble også opprinnelig trykket i *Artforum*, i 1967. Teksten er polemisk ikke bare i den forstand at Fried gjør rede for en normativ overbevisning, men også gjennom tekstens bruk av en rekke stridbare absolutter. Det har blitt fremhevet, blant andre i Hal Fosters og James Meyers lesninger av essayet, at det har tilsnitt av å være en trobekjennelse. Foster hevder at hva som for Fried står på spill ikke bare er kunstens autonomi, men at troen på kunst undergraves, og han legger til at det antyder at "autonomous art is, in part, a secret substitute for religion – that is, a secret substitute for the moral disciplining of the subject that religion once provided." Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999), 53. Jeg kommer ikke til å utdype videre denne siden av Fried's tekst, men dette tilsnittet i teksten utgjør et grunnleggende premiss.

<sup>82</sup> Robert Morris, "Notes on sculpture", i *Art in theory*, 814.

<sup>83</sup> Morris, "Notes on sculpture", i *Art in theory*, 814.

detaljert fremstilt, den øverste figuren er i like stor grad av taktil natur som den nederste. Som fremstillinger av menneskelig lidelse og som groteske skildringer av menneskekroppen - både i kraft av sine realismebrudd og virkelighetsnærhet – kan de antas å ha samme type påvirkning på betrakteren, en påvirkning som gjennomgående forsterkes av at det er to figurer, ikke én. Verket initierer på denne måten en intuitiv, emosjonell opplevelse av å stå ovenfor en skildring av to mishandlede individer, samtidig som de intellektuelt skal forstås – som et resultat av tankeboblen - som en skildring av *et* menneske, samt manifestasjonen av dets tankevirksomhet. Den øverste figuren og sengen denne ligger i, medfører således reell tilstedeværelse i Morris' forstand (det er fysiske objekt som fremtrer i reelt rom og lys), og er underlagt et fortellerteknisk hjelpemiddel (tankeboblen) som indikerer at denne tilstedeværelsen ikke skal forstås som reell.

Morris hevder i sin tekst at det er avgjørende at verket motsetter seg *perseptuell separasjon*, med andre ord må ingen av verkets iboende egenskaper tillates å tiltrekke seg oppmerksomhet på en måte som undergraver verkets helhetlighet.<sup>84</sup> Når Morris skriver at ”The better new work takes relationships out of the work and makes them a function of space, light and the viewer's field of vision”, betyr det at fraværet av formal kompleksitet medvirker til å vekke bevisstheten om verkets kontekstuelle faktorer.<sup>85</sup> I kraft av verkets stringens tydeliggjøres bl.a. spillet mellom verk, rom og betrakter.

Mens Morris' ikke-referensielle skulptur omtales som å forsterke betrakterens bevissthet om å være tilstede i samme rom som verket, er betrakterens situasjon i SH av en annen karakter: Vedkommende befinner seg i samme rom som verket, men ikke i samme rom som det som betraktes (med utgangspunkt i at det er verkets indre rom som utgjør grunnlaget for synsaken). Som gjennomgått kan interaksjonen med *The State Hospital* inngi en opplevelse av å være *i* verket, av at verket omgir en, men dette er en imaginær forankring. Det faktiske utstillingsrommet er ikke en del av den verksgenererte konteksten, og idet betrakteren er posisjonert tett inntil dørvinduet er ikke rommet betrakteren står i delaktig i verksopplevelsen. Morris hevder at betrakteren er ”more aware than before that he himself is establishing relationships as he apprehends the object from various positions and under varying conditions

---

<sup>84</sup> Morris, ”Notes on sculpture”, i *Art in theory*, 815.

<sup>85</sup> Morris, ”Notes on sculpture”, i *Art in theory*, 818,

of light and spatial context”<sup>86</sup>. I *The State Hospital* er det utelukket å se verkets indre fra ulike posisjoner, og der igjennom under ulike lys- og romforhold. Imidlertid er det lysmessige variabler som innvirker på verksopplevelsen; selv om betrakterens innsynspunkt er fiksert og styrken på lyskildene i det verkinterne rommet er konstant, vil styrken på lyset *utenfor* det verkinterne rommet spille en avgjørende rolle for i hvilken grad betrakteren visuelt forankres i verket: Når vedkommende står inntil dørvinduet i *The State Hospital*, reflekteres han/hun i glassbollene som en mørk silhuett, og kaster skygge inn i det indre rommet – en skygge som faller over realistiske former og proporsjoner i reelt rom. Avhengig av styrken på det verkeksterne lyset, vil skygge og refleksjon i varierende grad utgjøre en iøynefallende effekt, men i alle tilfelle medføre en påminnelse og bekreftelse av betrakterens nærvær - et nærvær som, i tråd med Morris’ påstand, innebærer etableringen av relasjoner til verk og kontekst, dog i liten grad til det fysiske utstillingsrommet.

Bishop beskrivelse av interaksjonen med installasjonskunst vektlegger bl.a. betrakterens mulighet til å være i fysisk bevegelse i verket, samt at betrakterblikket ikke er begrenset til én favorisert posisjon. Betrakterrollen i *The State Hospital* kan i denne sammenheng synes å påminne mer om den implisert i renessansemaleriet; i forhold til det indre rommet og dets hovedelement, mentalpasienten, er betrakteren plassert frontalt og sentralt. Også i bruken av en optisk effekt kan verket sies å knytte opp til renessansemaleriet; installasjonens sidevegger skråner innover mot bakveggen for å forsterke dybdefølelsen, og slik gjøres det i installasjonen nytte av (om enn i moderat grad) sentralperspektivets konstruksjonsprinsipp, hvor illusorisk dybde dannes ved at bildets diagonale linjer strekker seg mot et i billedflaten sentralt forsvinningspunkt. Som en følge av at muligheten til innsyn ikke bare begrenses av vinduets størrelse, men også av gitteret som er montert i vindusrammen, må betrakteren imidlertid stadig repositionere blikkets innsynspunkt for å kunne se mest mulig av installasjonens indre rom. Istedenfor å kunne stå i ro og ha tilgang til all visuell informasjon samtidig (den betrakterposisjon som renessansemaleriet legger opp til) blir således synsakten, til tross for at det ikke snakk om stor fysisk bevegelse, preget av en kontinuerlig justering av kropps- og blikkposisjon, og synsintrykkene brytes opp av blikkets vandring over gitterstengene. Denne visuelle forstyrrelsen gjør at synsakten fragmenteres. Til tross for at

---

<sup>86</sup> Morris, ”Notes on sculpture”, i *Art in theory*, 818.



vinduet gir betrakterblikket adgang til det indre rommet, oppleves det således ikke som om verket tilrettelegger for en posisjon hvorfra verket kan ses i sin helhet, noe som forsterkes av at selv om alle verkets bestanddeler som er viktige innenfor fiksjonens univers er synlige gjennom vinduet, er det også deler av rommet som ikke kan ses fra vinduet. Disse faktorene resulterer i en følelse av at betraktergjerningen ikke er komplett, at det er noe i dette rommet som unndrar seg beskuelsen. Motsatt en slik opplevelse, skriver Morris at møtet med de enklere polyhedron<sup>87</sup>, for eksempel kuben og pyramiden, medfører en spesiell type betraktererfaring, ved at "...one need not move around the object for the sense of the whole, the gestalt<sup>88</sup>, to occur. One sees and immediately 'believes' that the pattern within one's mind corresponds to the existensial fact of the object"<sup>89</sup>.

Form impliserer størrelse og skala, og Morris vektlegger at betrakteren relaterer objektet han står ovenfor til sin egen kropp. Blir objektet betraktelig større enn kroppen, må betrakterens fysiske avstand til det økes for å oppleve det som én form, blir objektet betraktelig mindre, vil dette medføre et tilnærmet fravær av avstand. Stilt ovenfor et objekt av omtrent samme størrelse som ham selv, vil betrakteren intuitivt holde en distanse som medfører at han ikke taper av syne dets helhet, dets gestalt, samtidig som rommet involveres på en naturlig måte. For at en slik resepsjon skal kunne finne sted er det ikke bare skulpturens størrelse som er avgjørende, det er også et spørsmål om verkets detaljer – disse må ikke påkalle en type oppmerksomhet som fører til at betrakteren trekkes for nærmere verket.

---

<sup>87</sup> Et polyhedron er en flersidet, geometrisk figur. En kube er et sekssidet polyhedron.

<sup>88</sup> Han definerer ikke hva han legger i "gestalt", men begrepet blir tydeligere etter hvert som det brukes i teksten. I gestaltpsykologi/-teori, hvor persepsjonsprosesser er et hovedanliggende, tar man utgangspunkt i at en helhet alltid er mer en summen av delene, og at alt må forstås ut ifra sin sammenheng - at konteksten er avgjørende for hvordan vi forstår for eksempel synsinntrykk. I Morris' tekst forstår jeg det slik at "gestalt" først og fremst knytter opp til form og enhetlighet. Imidlertid kan det tillegges at et slikt metafysisk forankret nøkkelbegrep utgjør et problematisk nivå i teksten.

<sup>89</sup> Morris, "Notes on sculpture", i *Art in theory*, 815. Dette utsagnet kan synes å stå i kontrast til det forrige sitatet, hvor Morris vektlegger en betraktergjerning som oppfatter objektet og rommet fra ulike posisjoner. Her derimot, beskriver Morris en betraktergjerning som er "øyeblikkelig", hvor ikke temporalitet er en viktig bestanddel. James Meyer skriver at Morris i gestaltteori og i begrepet "gestalt", fant en forklaringsmodell som anskueliggjør "the wholeness of a shape perceived in real space", men at den ikke kunne beskrive en bevegelig kropps persepsjon av objektet. James Meyer, *Minimalism: Art and polemics in the 60s* (New Haven and London: Yale university press, 2001), 161. Selv om utsagnene ikke nødvendigvis er gjensidig utelukkende synes de å tilkjenne ulike persepsjonsmodeller. Meyer skriver også at Morris forsøker å sammenføre gestaltteori og fenomenologisk teori innenfor samme tekst, og at Morris, i likhet med Merleau-Ponty, tok utgangspunkt i gestaltpsykologien, men fant den utilstrekkelig. James Meyer, *Minimalism*, 161.

I interaksjonen med *The State Hospital*, kan betrakteren i ekstremt liten grad variere avstanden til verkets indre rom – det er nesten ikke mulig å øke den fysiske distansen til verket uten å miste det indre rommet av syne, og den låste døren utelukker en nærmere undersøkelse av det indre rommets elementer og deres detaljer. *The State Hospital* er i sammenligning med mange av Kienholz' øvrige verk relativt moderat hva gjelder detaljrikdom, men den begrensede muligheten til innsyn og nærmere undersøkelse oppleves likevel som frustrerende - noe som gjenspeiles i det prosaiske, men i denne forbindelse interessante poeng at det på *The State Hospital's* utvendige front, rundt vinduet, er mørke felt av skitt etter besøkende som ubevisst har etterlatt sine håndavtrykk idet de trykker seg mot vindusåpningen. I tilknytning til en fenomenologisk forankret persepsjonsmodell – som vektlegger en kroppslig forankret betrakteropplevelse – er det interessant at håndavtrykkene både kan hevdes å gjenspeile en verksopplevelse som utøkes til å omfatte taktile inntrykk, men også hvordan ens egen kropp kan oppleves som å utgjøre et hinder for en uttømmende undersøkelse av verket.

#### **4.3.2.2 Art and objecthood**

Fried fremmer i "Art and objecthood" påstanden om at det modernistiske verket har kvaliteten "presentness" - det vil i sin helhet kunne oppfattes av betrakteren ved første visuelle kontakt, og er teoretisk sett ikke avhengig av en persepsjon som strekker seg over tid: "... *at every moment the work itself is wholly manifest...* It is this continuous and entire presentness, amounting, as it were, to the perpetual creation of itself, that one experiences as a kind of *instantaneousness*". Han skriver videre at "... if only one were infinitely more acute, a single infinitely brief instant would be long enough to see everything..."<sup>90</sup>. Det minimalistiske verket derimot, krever en sekvensiell tilnærming. Deres tredimensjonalitet og sentrale plassering i rommet legger opp til en betraktergjerning som persiperer verket i sin helhet, dvs. i bevegelse rundt det, og der igjennom får en utstrakt varighet - temporaliteten er ufrakommelig. "The literalist"<sup>91</sup> preoccupation with time – more precisely, with the *duration of*

---

<sup>90</sup> Michael Fried, "Art and objecthood" i *Art in theory*, 832.

<sup>91</sup> "Literalist art" er betegnelsen Fried bruker på minimalismen.

*the experience* – is, I suggest, paradigmatically theatrical...<sup>92</sup>. I motsetning til persepsjonen av det modernistiske verket, som medfører en grenseoverskridelse i positiv forstand, ved at persepsjonen medfører en tilnærmedesvis tidløshet eller tidsoppløsning, et evig nu, medfører minimalistiske verk en grenseoverskridelse mellom uttrykksformer; de gjør bruk av det henvendelsesmodus som ellers knyttes til teater, som ifølge Fried *eksisterer for* et publikum.<sup>93</sup> De oppretter en situasjon som inkluderer og gjør seg avhengig av betrakteren, og impliserer en betrakterrolle som forholder seg aktivt til tid og rom. Rosalind E. Krauss skriver om Frieds ståsted: ”It is an extended temporality, a merging of the temporal experience of sculpture with real time, that pushes the plastic arts into the modality of theater”<sup>94</sup>.

Hvis man ser bort fra verkets skriftlige forelegg, er det flere tilsnitt ved *The State Hospital* som impliserer temporalitet: Overgangen fra at betrakter forholder seg til verkets ytre fasade, til at vedkommende innleder visuell kontakt med det indre rommet impliserer en sekvensiell tilnærming. Det samme kan sies om det at betrakteren i *The State Hospital* pga. gitteret i verkets dørvindu fortløpende må repositionere sin blikkposisjon for å få størst mulig grad av visuell tilgang til verkets indre rom. Også verkets effekt på betrakteren kan sies å implisere en tidsakse; den innledende sjokkopplevelsen viker for en langt mer kompleks interaksjon, en interaksjon som initierer en anerkjennelse og problematisering av betrakterens nærvær, og der igjennom en ufrakommelig temporalitet.

I *Tableau: Det sublime øjeblik*, redegjør Elin Andersen og Karen Klitgaard Povlsen for et renessansetablå, en pieta-skildring, i en kirke i Napoli: ”Deres gestik er livaktig, en anelse overdrevet, så det forekommer, at de er fanget i et snapshot midt i en bevegelse, en frosset

---

<sup>92</sup> Fried, ”Art and objecthood” i *Art in theory*, 832. Frieds bruk av begrepene teater og teatralitet er problematisk. Han ser i forholdet mellom det modernistiske verket og ”teatrale objekter” disse som antitetiske; ”...theatre and theatricality are at war today, not simply with modernist painting (or modernist painting and sculpture), but with art as such...” Fried, ”Art and objecthood” i *Art in theory*, 830. Han forholder seg altså til terminologien som om det var gitt at teatralitet ekskluderer et verk fra kunststatus, og at teater i seg selv er en uttrykksform som ligger utenfor kunstfeltet. Når Fried skriver at ”The concepts of quality and value...are meaningful, or wholly meaningful, only within the individual arts. What lies between the arts is theatre” (Fried, ”Art and objecthood” i *Art in theory*, 831), tilkjenner det oppfatningen om at de ulike kunstformene har definerbare rammer, og at det å gå utover disse medfører at verket mister sin kunststatus, noe som knytter opp til Greenbergs doktrine om de ulike kunstformenes mediespesifikke essens. (Imidlertid skriver Fried, som påpekt av James Meyer, i en note til sin tekst: ”The essence of painting is not something irreducible. Rather, the task of the modernist painter is to discover those conventions that at a given moment, alone are capable of establishing his work’s identity as painting”. James Meyer, *Minimalism*, 231. Selv om Fried her kun omtaler maleri, ligger det i denne utdypingen en overføringsverdi i forhold til kunstfeltet generelt. Hans forestilling om essens og mediespesifisitet avviker fra Greenbergs, og i redegjørelsen for kunstnerens mål, medfører Frieds oppfatning tilsynelatende en større mulighet for differensiering, særlig i et historisk perspektiv, enn hans forgjenger.)

<sup>93</sup> Fried, ”Art and objecthood” i *Art in theory*, 830.

<sup>94</sup> Krauss, *Passages in modern sculpture*, 203-4.

standsning...Endnu i dag har figurene en livaktighet og en umiddelbar performance-effekt”<sup>95</sup>. Nettopp fremstillingen av et fryst øyeblikk, og følgelig fravær av bevegelse, kjennetegner tablået som form.<sup>96</sup> Ofte er figurene/aktørene skildret med dramatiske, ekspressive gester, og som i beskrivelsen ovenfor, som var de midt i en bevegelse, midt i en handling. Dette medfører en klar oppfatning av et før og etter – m.a.o. at bevegelsen/handlingen allerede er initiert, og at den ikke er fullført. I flere av Kienholz’ tablåer er imidlertid figurene fremstilt i en relativt avklart og ”naturlig vedvarende” positur: Snarere enn som fanget i midt i en bevegelse, skildres de på en måte som gjenspeiler et naturlig, temporært fravær av aktiv bevegelse. (Jeg vil fremheve at dette langt fra gjelder alle Kienholz’ figurer.) Dette er med på å underbygge at man som tilskuer oppfatter figurene som passive og resignerte, samt å gi dem et tilsnitt av generalisert anonymitet. Det er også med på å farge opplevelsen av *tid* i møtet med verket. I *The State Hospital* er dette særdeles påtagelig. Som en motsetning til en skildring av et tilspisset og handlingsmettet øyeblikk, fremviser verkets figurer et statisk og, ytre sett, udramatisk scenario (da ser jeg bort fra den sykelige avmagretheten). Det er heller ingenting i cellen/det indre rommet som hentyder noen form for handling eller endring av tilstand i fortid eller fremtid. I den tidligere omtalte installasjonen av Kabakov, *The Man Who Flew into Space from his Apartment*, situeres betrakteren i omgivelser som er retrospektivt orientert; de utgjør åstedet for en avsluttet handling, et forutgående hendelsesforløp – en mann har latt seg skyte ut av rommet ved hjelp av en hjemmelaget katapult – og i nåtid forholder betrakteren seg til sporene deretter. Til sammenligning blir betrakteren i *The State Hospital* stilt ovenfor et scenario som i mindre grad tilkjenner en tydelig kausalitet og narrativ progresjon. Verket tilrettelegger ikke for noen klar forestilling om et hendelsesforløp, eller, som i beskrivelsen av renessansetablået, et definert før og etter det øyeblikket hvor betraktergjerningen tiltar.

I og med at figurens liggende stilling så å si sannsynliggjør fraværet av bevegelse, oppleves situasjonen som ubehagelig nær det å stå ovenfor to reelle mennesker – apatiske og immobile sådane - i reell tid. Fremfor som et fryst øyeblikk kan scenarioet for betrakterens del oppleves som synkront - som en ”live” iakttagelse av innesperret, neglisjert menneskelig eksistens.

---

<sup>95</sup> Elin Andersen og Karen Klitgaard Povlsen, *Tableau – Det sublime øyeblikk* (Århus: Forlaget Klim, 2001), 8.

<sup>96</sup> Oxford Dictionary of English definerer tablået slik: “a group of models or motionless figures representing a scene from a story or from history; a tableau vivant.

Både følelsen av figurene som levende, og opplevelsen av reell tid er til stor grad et resultat av fiskenes tilstedeværelse og bevegelser. Selv om fiskene medfører et totalt brudd med realismen i verket og slik sett umenneskeliggjør figurene, inngir deres evige rundgang i glassbollene en tydelig forståelse av levende nærvær, og idet øyet fanger fiskenes bevegelser kan dette oppfattes som et livstegn fra pasienten. Fiskene tilfører ikke bare verket et kinetisk element som kan alludere til, eller inngi en opplevelse av, liv, men *er* selv en levende tilstedeværelse, bærere av selvoppholdelsesinstinkt og primærbehov. Deres bevegelser betinger temporalitet, og denne forstås som underlagt samme tidsakse som betrakteren og verden for øvrig.

### **4.3.3 Bishops tredje modell**

Betrakteropplevelsen i Bishops tredje kategori preges av en problematisering av subjektets stabilitet, og interaksjonen med verket kan endog antyde kroppens og selvets oppløsning. Kortfattede eksempler på strategier som kan medføre en slik opplevelse, er å situere betrakteren i kraftig lys eller stummende mørke. Et hovedanliggende er hvordan verket kan inngi i betrakteren en følelse av å være desorientert, fragmentert, desentret.

I *The State Hospital* gjøres det ikke bruk av den beskrevne type virkemidler. Jeg har derfor valgt å i dette kapittelet fokusere på hvordan betrakteren iscenesettes på en måte som vedkommende opplever som i konflikt med selvforståelsen - verket tilrettelegger for en synsakt som problematiserer betrakterens tilstedeværelse, og utfordrer betrakterens opplevelse av å utgjøre en konsistent identitet.

#### **4.3.3.1 Blikk og voyeurisme**

I teoretiseringen av "the gaze" er det ofte et hovedpoeng at det hegemoniske blikket, dvs. den hevdvunne verdensanskuelsen, gjenspeiles, naturaliseres og styrkes i ulike former for visuell representasjon. En sentral tekst i denne sammenheng er Laura Mulveys artikkel, *Visual pleasure and narrative cinema*, utgitt 1975, hvor hun belyser ulike sider ved filmopplevelsen ved hjelp av en psykoanalytisk innfallsvinkel. Med et feministisk utgangspunkt, foretar hun en analyse av koblingen mellom synsakten og makt og kontroll. Mulvey hevder at det mannlige blikket i så stor grad er internalisert i populærfilmens tematiske og fortellertekniske konvensjoner, at det utgjør en allestedsnærværende holdning. Det mannlige blikket assosieres

med aktivitet (den som ser), mens kvinnen reduseres til et passivt objekt (den/det som blir sett).

Mulvey bruker, med referanse i Freuds forfatterskap, skopofili som en forklaringsmodell når hun redegjør for fascinasjonen film vekker. Begrepet betegner seksuelt ladet nytelse gjennom å se/synsaktet, og gir seg til kjenne allerede gjennom spedbarnets visuelle utforsking og polymorfe seksualitet. Skopofili kan videre assosieres med å betrakte andre mennesker som objekter – som Mulvey skriver; ”subjecting them to a controlling and curious gaze”.<sup>97</sup>

Mulvey hevder at mørket i kinorommet bidrar til å ”isolere” betrakterne fra hverandre, og at kontrasten mellom det mørklagte rommet og det opplyste filmrretet frembringer illusjonen av voyeuristisk separasjon. Populærfilmen portretterer bevisst en hermetisk lukket verden som ikke affiseres av publikums nærvær, og dette spiller på deres voyeuristiske fantasier: “Although the film is really being shown, is there to be seen, conditions of screening and narrative conventions give the spectator an illusion of looking in on a private world”<sup>98</sup>. Selv om Kienholz’ verk skiller seg fra filmmediet, er denne beskrivelsen treffende også for *The State Hospital*, og det lille vinduet at den visuelle tilgangen til det indre rommet ikke kan foregå kollektivt, men enkeltvis, og i så måte isolerer den enkelte betrakter fra eventuelle andre tilstedeværende. Dette tilrettelegger for at situasjonen oppleves som mer intim og personlig, og i tråd med et voyeuristisk betraktermodus medfører ekskluderingen av andre betraktere at den som har tilgang til vinduet har en unik relasjon til det som betraktes.

Voyeurisme-begrepet brukes i mange betydninger, fra å beskrive en tvangsmessig, antisosial adferd, til helt legitime kikkergjerninger.<sup>99</sup> Den konvensjonelle betydningen innebærer imidlertid å oppnå seksuell nytelse gjennom å iaktta andre personer som er uvitende om at de blir iaktatt, gjerne i en situasjon som forventes å medføre nakenhet og/eller seksuell aktivitet. Det dreier seg i så tilfelle altså om en illegitim betraktergjerning med forbindelseslinjer til avvikende, tabubelagt seksualitet, hvor evt. seksuell forløsning oppnås gjennom masturbasjon.

---

<sup>97</sup> Laura Mulvey, “Visual pleasure and narrative cinema” i *Visual pleasure: The reader*; red. av Jessica Evans og Stuart Hall (London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications Ltd., 1999), 381.

<sup>98</sup> Mulvey, “Visual pleasure and narrative cinema” i *Visual pleasure: The reader*, 382. Begrepene skopofili og voyeurisme kan i denne sammenheng forstås som synonyme.

<sup>99</sup> Eksempelvis i former for frivillig rollespill, eller barns nysgjerrige visuelle utforsking av seg selv og andre. Voyeurisme regnes i diagnostisk forstand til gruppen av parafilier, dvs. former for seksuell adferd/følelser som anses for å ligge utenfor normalvariasjonene.

Betrakterrollen i den voyeuristiske synsakten er ikke tuftet på empati eller identifikasjon, men knyttes til en holdning hvor den betraktede/iakttatte er fremmedgjort og objektivert. Synsakten medfører et ønske om å underlegge seg og kontrollere den betraktede, og kan ha sadistiske tilsnitt.

Seksualitet er ikke en del av den eksplisitte tematikken i Kienholz' verk, men gjennom seksualitetens mange berøringspunkter til forhold som makt, kontroll, sadisme, underkastelse etc. – som i aller høyeste grad er involvert i *The State Hospital* - impliserer verket seksualitet som en latent undertekst. Når man snakker om voyeurisme i forbindelse med kunstverk, er det gjerne snakk om en betraktersituasjon som er slik regissert at betraktergjerningen knytter opp til en forestilling/følelse av å ikke være legitim – at den er tilsneket, at den som ser ikke fullt ut tilkjennegir sin tilstedeværelse, at den bryter med sosiale konvensjoner – noe som er gjenkjennbart i *The State Hospital*. Betrakterinvolveringen verket medfører kan også forstås i tråd med Mulveys beskrivelse om å underlegge den betraktede et kontrollerende og nysgjerrig blikk. Hva gjelder voyeurisme-fenomenets mer uttalt seksuelle og/eller sadistiske føringer, kommer dette imidlertid til uttrykk i form av konnotasjoner mer enn i faktisk innhold. Dette kan bl.a. tilskrives at pasienten ikke er skildret på en måte som inngir noen åpenbare erotiske assosiasjoner, og at den betraktede er en mann, noe som bryter med den arketypiske forestillingen om en rent seksuelt motivert kikkergjerning.

Et verk som i denne forbindelse utgjør et sammenligningsgrunnlag, er Marcel Duchamps verk *Étant donné* (1946-66). I møtet med verket situeres betrakteren utenfor en lukket dør, og gjennom et hull i denne får betrakterblikket adgang til et bakenforliggende scenario; et pastoralt landskap, hvori en liggende, naken kvinne holder en lykt i en oppstrakt hånd. Det som primært tiltrekker seg betrakterblikket er en erotisk skildring av en naken kvinne, og betraktergjerningen fremstår i så måte som selve innbegrepet på en voyeuristisk situasjon. Som i *The State Hospital* er et hovedanliggende betrakterdeltagelsen og selve synsakten. En åpenbar forskjell verkene imellom, er imidlertid hvorvidt betrakterens tilstedeværelse og synsakt gjenspeiles i det universet som iakttas.

Det er ingenting i det betraktede universet i *Étant donné* som bekrefter, eller vitner om, betrakterens tilstedeværelse, i motsetning til i *The State Hospital*, hvor betrakterens skygge faller inn i verkets indre rom og betrakteren reflekteres i glassbollene. Førstnevnte verk kan i så måte forstås i tråd med Mulveys beskrivelse av en fremstilling som bevisst skildrer en hermetisk lukket verden som ikke affiseres av publikums nærvær: betrakteren tilkjennegir seg

ikke ovenfor den iaktatte eller universet den iaktatte inngår i - kvinnens ansikt faller dessuten i sin helhet utenfor betrakterens begrensede synsvinkel, og derved utelukkes også muligheten for opplevelsen av et konfronterende blikk. Dette til forskjell fra i *The State Hospital*, hvor vinduet i døren ikke bare medfører en mulighet for innsyn, men også for utsyn.

#### 4.3.3.2 Opplevelsen av å bli sett

Ikke-verbal forståelse av andre mennesker er til stor grad betinget av å tolke mimikk og kroppsspråk. I kraft av å være skildret i en nøytral positur som ikke indikerer et stemningsleie, og i fravær av mimikk, fremstår figurene i *The State Hospital* som enigmatiske. "Ansiktene" glassflater er tvetydige; de fremstår dels som et visir som utestenger omgivelsene (og i hvis overflate vi kan se gjengitt et fordreid speilbilde av konteksten pasienten inngår i), dels som det motsatte – de gir betrakteren et direkte innblikk i pasientens indre liv. Pasienten kan forstås, i tråd med det skriftlige forelegget ("His mind can't think for him past the present moment"), som avsondret og ikke-kommunikativ, men som et resultat av at figurenes fysiske utforming hverken indikerer eller utelukker bevisst tilstedeværelse, vil det å stå ovenfor en så vidt realistisk menneskeskildring, med den moderate distanse betrakterposisjonen medfører, vanskelig kunne medføre en opplevelse som utelukker følelsen av å selv bli sett. Videre har figurenes abstraherte hoder, med en front av konvekst glass, en åpenbar likhet med enorme, åpne øyne. Kombinert med fiskenes bevegelser - og deres egenskaper som sansende og seende nærvær - blir følelsen av at disse kyklop-øynene er operative, forsterket.<sup>100</sup> Glassbollenes affinitet til øyne er med på å forsterke opplevelsen av å bli sett - en opplevelse som medfører at betrakteren bevisstgjøres sin egen tilstedeværelse og synsakt.

#### 4.3.3.3 Blikk og subjektivitet

I *Visual pleasure and narrative cinema*, fremmer Mulvey påstanden om at den kinomatografiske situasjonen ikke bare spiller på voyeuristiske fantasier, men også tilfredsstillende et narsissistisk behov; betrakteren kan i filmens univers gjenkjenne den menneskelige form og fysiognomi - "curiosity and the wish to look intermingle with a

---

<sup>100</sup> Skildringer av vesener med attributter hvis størrelse er betydelig overdrevet, er i mange sammenhenger en konvensjonell måte å understreke ekstraordinære egenskaper på. I religiøs ikonografi symboliserer "frittstående" øyne ofte et guddommelig allestedsnærvær, et omnipotent blikk. I horror-sjangeren er et utbrodert tema hvordan en parasittisk intelligens næres av et ufrivillig vertslegeme. Slike konnotasjoner kan knyttes opp til *The State Hospital*, ikke minst som et resultat av misforholdet mellom de resignerte skikkelsene og fornemmelsen av et aktivt blikk.



fascination with likeness and recognition”.<sup>101</sup> Mulvey skriver at slik å identifisere seg med menneskelige representasjoner utenfor en selv er et grunnleggende behov som kan føres tilbake til tidlig barndom, og henviser til Lacans speilfase-teori, som beskriver hvordan et barn i et førspråklig utviklingsstadium, gjennom å se sin refleksjon i et speil initierer utviklingen av ego.<sup>102</sup> Teorien om speilfasen eksemplifiserer hvordan det er faktorer *utenfor* individet som er forutsetninger for opplevelsen av subjektivitet og av et jeg.<sup>103</sup> Bishop påpeker at teorien medfører at egoet er strukturert som en effekt av et eksternt eller resiprokt blikk – verden som ser tilbake på oss.<sup>104</sup>

I *Being and Nothingness*, beskriver Sartre hvordan det å eksponeres for andres blikk medfører at en selv desentreses og underordnes.

Som et utgangspunkt hevder Sartre at andre mennesker er objekt for meg (objekt er det som *jeg ikke er* – denne negasjonen gjelder også andre individer). Imidlertid er et menneske en bevisst entitet, og således vesensforskjellig fra andre (ikke-menneskelige) objekt. Sartre skriver om hvordan man, når man på egen hånd forholder seg til verden rundt en, utgjør dette universets sentrum. Alle ting, og deres ulike kvaliteter, forholder seg til dette sentrum. Ved et annet menneskes tilstedeværelse oppstår et ”konkurrerende system”. Sartre eksemplifiserer dette gjennom en beskrivelse av tilsynekomsten av en menneskeskikkelse i en offentlig park:

”If I were to think of him as being only a puppet, I should apply to him the categories which I ordinarily use to group temporal-spatial ‘things’. That is, I should apprehend him as being ‘beside’ the benches, two yards and twenty inches from the lawn, as exercising a certain pressure on the ground, etc... Perceiving him as a *man*, on the other hand, is not to apprehend an additive relation between the chair

---

<sup>101</sup> Mulvey, “Visual pleasure and narrative cinema” i *Visual pleasure: The reader*, 382

<sup>102</sup> Lacan hevder at konfrontert med speilets refleksjon finner en imaginær identifikasjon sted, en opplevelse av en selv som koherent, avklart og helhetlig - en forestilling, og lengsel, som ikke kan innfris fordi det ellers opplever seg selv som fragmentert. Mulvey henviser til hvordan barnet oppfatter speilbildet som mer motorisk kompetent og at denne (mis)forståelsen av den utenomkroppslige representasjonen som mer fullkommen enn en selv, legger grunnlaget for barnets oppfatning av speilbildet som et idealisert ego.

<sup>103</sup> Ved barnets senere inntreden i den symbolske orden, hvor verden fremstår gjennom språket, utgjør det et språklig strukturert subjekt, og er som språket et kulturelt produkt. Lacan hevder at selvet er en kontinuerlig prosess, en kontinuerlig konstruksjon som ligger utenfor den selvbevisste refleksjonen. Subjektet er grunnleggende desentret.

<sup>104</sup> Bishop, *Installation art*, 72.

and him; it is to register an organization *without distance* of the things in my universe around that privileged object.”<sup>105</sup>

Sartre hevder at tilstedeværelsen av et annet menneske medfører at den sentraliserende effekt jeg utgjør undermineres - verden endres. Imidlertid er den andre ikke likestilt meg selv – jeg er subjekt, det andre mennesket objekt. Fremdeles er jeg sentrum i mitt univers, men ikke lenger et ubestridt sådant. Denne relasjonen kan imidlertid inverteres som et resultat av den andres blick: Å bli sett medfører at jeg er objekt for et annet menneske – jeg underlegges den andres blick, og der igjennom den andres subjektivitet.

Beskrivelsen av tilsynekomsten av menneskeskikkelsen er interessant i forhold til betraktersituasjonen i *The State Hospital*: Såfremt skikkelsen er en dukke, et objekt blottet for subjektivitet, vil dens tilstedeværelse i liten grad påvirke det første individets posisjon som sentrum. Med tilstedeværelsen av et menneske derimot, bestrides og trues det første individets verden. Når betrakteren i *The State Hospital* står ovenfor figurene i det indre rommet vil situasjonen kunne oppleves som å veksle mellom disse posisjonene. Vissheten om at det er dukker kan som tidligere beskrevet i glimt glippe til fordel for en spontan følelse av det er levende mennesker, med den følge at betrakteren føler seg fanget av et reelt blick. Erfaringen av å utgjøre et dominerende sentrum, vil i så måte kontrasteres av øyeblikk hvor betrakteren opplever seg underlagt pasientens blick og subjektivitet.

Mulveys beskrivelse av identifisering, speilfase-teorien og Sartres beskrivelse av den andres blick, omhandler en sammenheng mellom synsaken og selvopplevelse. Å se og bli sett kan implisere svært ulikartede handlinger og medfører opprettelsen av komplekse relasjoner - synsaken er ofte nært knyttet til ulike former for definisjonsmakt.

Som Susan Sontag påpeker, vekker skildringer av lidelse en pirrende nysgjerrighet. Sontag skriver videre at den underliggende motivasjonen for å se død og lidelse også går ut over det nysgjerrighetsdrevne; hun beskriver f.eks. hvordan oppmerksomheten et åsted for en bilulykke tiltrekker seg, for mange tilskyndende bunner i et ønske om å få se noe virkelig skrekkinngytende. Hun tillegger: ”Å kalle slike ønsker for ’morbide’ antyder at det er snakk

---

<sup>105</sup> Jean-Paul Sartre, *Being and nothingness: An essay on phenomenological ontology* (London: Routledge classics), 278. *Being and Nothingness* preges av en egenartet fremstillingsmåte, og en rekke særegne grunnbegreper. Da Sartres idiosynkratiske terminologi som sådan ikke er relevant i forhold til denne oppgavens problematikk, velger jeg å parafasere Sartres begreper på en måte jeg finner formålstjenlig for oppgavetekstens helhet.

om et sjeldent avvik, men det å tiltrekkes av slike syn er ingen sjeldenhet, og det er en stadig tilbakevendende kilde til mental uro”<sup>106</sup>.

Hva som ses, hvordan det ses, og med hvilken motivasjon, kan oppleves som definerende for hvem vi er. Hva gjelder betraktergjerningen i *The State Hospital*, kan den anspore en selvransakelse knyttet til synsakt, en synsakt som impliserer en problematisering av ulike former for ”visuell kontroll” - hvordan blikket skaper og gjenspeiler maktforhold, hvordan eget blikk kan oppleves som å invadere andre og andres blikk oppleves som å invadere en selv.

#### 4.3.3.4 Synsakt forstått som et normbrudd

Synet av de sykkelig avmagrede skikkelsene, også som verk forstått, kan oppleves som ubehagelig, og ledsages av forvirring i forhold til hva som er en adekvat respons – hva slags synsakt, hva slags interaksjon legger verket opp til? Som betrakter er det nærliggende å overrumples av følelsen av å nærmest i vanvare ha kommet over et scenario som er ubehagelig utleverende og hvor ens eget nærvær ikke er berettiget.

*The State Hospital* tematiserer og problematiserer bl.a. maktbruk. Verket forteller om et menneske som blir nedverdiget, mishandlet, umenneskeliggjort. Betrakteren er ikke en nøytral observatør i denne sammenhengen: Utenfra og inn, gjennom et lite gittervindu i en låst dør, faller betrakterblikket på disse fastspente representasjonene av menneskelig forfall, og knytter opp til forestillingen om voyeurens frivillige deltagelse, kontra den iaktattes ufrivillighet. Selve synsakt, iakttagelsen av menneskeskildringene, innvarsler i seg selv et overgrep; den innebærer å ta seg til rette ovenfor en person som fremstår som totalt maktesløs, samt å opprettholde denne kikkerposisjonen til ens eget behov for å se er tilfredsstillt.

Betrakersituasjonen i *The State Hospital* gjør at det fysiske og psykologiske opprettes to sfærer, med et tangeringspunkt i vinduet i døren: En *i* cellerommet, i hvilket vi ser et offer for vanskjøtsel og sadisme. En *utenfor* dette rommet, her befinner betrakteren seg, forankret i den sfæren som kontrollerer og er skyld i pasientens nedverdiggelse (noe som understrekes og visualiseres gjennom at døren er låst fra utsiden med en hengelås), som gjemmer bort det ubehagelige, som gjør individer som denne mannen rettighetsløse.

---

<sup>106</sup> Susan Sontag, *Å betrakte andres lidelse* (Oslo: Pax Forlag, 2004), 84.

Nå er det selvfølgelig, som i Mulveys beskrivelse av filmopplevelsen, slik at verket selv fremtvinger denne voyeuristiske betrakterposisjonen, verket er ment å skulle sees gjennom det lille vinduet. Dessuten er det åpenbart for betrakteren at *The State Hospital* er et kunstverk, og at det kun er representasjoner av mennesker som iakttas. Tilskueren vet derved at betraktergjerningen er legitim, men den kan allikevel knyttes ikke bare til forestillingen om, men også følelsen av, klare grenseoverskridelser og normbrudd.

#### 4.3.4 Bishops fjerde modell

Bishop fremhever hvordan aktivert betrakterdeltagelse ofte relateres til aktivt engasjement på en bredere sosial og politisk arena, og hennes fjerde modell er forankret i aktivert betrakterskap som politisert estetisk praksis.<sup>107</sup>

Hun vektlegger at det ikke er snakk om å undersøke hvordan kunst har blitt instrumentalisert fra politisk hold, eller i en lignende forstand bruk av kunst i propagandistisk øyemed. Hun ønsker derimot å gjøre rede for en type interaksjon som har sitt utgangspunkt i installasjonskunstens inkludering av betrakteren, og hvor et gjennomgående trekk er at verkene til stor grad synes å være motivert ut i fra et ønske om å henvende seg til betrakere i flertall og å generere kommunikasjon(/interaksjon) mellom de tilstedeværende besøkende. Bishop ser i kombinasjonen av nærheten til verden utenfor og av vektleggingen av aktivering og fellesskap, et slektskap mellom slik installasjonskunst og politiske modeller. Typisk for de aktuelle verkene er at de i mindre grad tilrettelegger for en type transcendent, eksistensialistisk, isolert betrakteropplevelse, og at de ikke henvender seg til betrakteren på individnivå – tvert i mot er det betrakternes sosiale forankring i en større gruppe som understrekes og tydeliggjøres.<sup>108</sup>

Av kunstnerskap som representerer et empirisk materiale innenfor en politisert estetisk praksis, trekker Bishop innledningsvis frem Joseph Beuys, hvis kunstnerskap hun hevder er tuftet på nøkkel-idéen om *sosial skulptur*.<sup>109</sup> Med utgangspunkt i forestillingen om at ethvert menneske er en kunstner og at individet kun gjennom den kreative akten kan realisere seg

---

<sup>107</sup> Bishop, *Installation art*, 102.

<sup>108</sup> Bishop, *Installation art*, 102.

<sup>109</sup> Bishop, *Installation art*, 103-104.

selv, ønsket Beuys' å bygge et helt nytt, ikke-hierarkisk fundert samfunn - en sosial organisme som skulle kunne forstås som et kunstverk.<sup>110</sup>

Nicolas Bourriauds skriver i *Relational Aesthetics* at "the role of artworks is no longer to form imaginary and utopian realities [sic], but to actually be ways of living and models of action within the existing real".<sup>111</sup> Han hevder at kunstneriske praksiser som medfører en aktivistisk agenda og revolusjonære håp i sin samfunnskritikk, som mye av kunsten på 60-tallet, per i dag er fånyttet, og at denne har veket for praksiser som i større grad er knyttet opp til opplevelser som er gjenkjennelige i våre egne liv, og hvor interaksjonen er langt mer åpen og uforutsigbar og ikke har et eksplisitt ideologisk endemål.

#### 4.3.4.1 Relasjonell estetikk

Bourriaud definerer begrepet relasjonell estetikk som "a theory of aesthetics in which artworks are judged based upon the inter-human relations which they represent, produce, or prompt"<sup>112</sup>. Han hevder at relasjonell kunst tilrettelegger for en verksopplevelse som ikke arter seg som et møte mellom et kunstobjekt og en betrakter, men snarere tilrettelegger for en situasjon hvor publikum utgjør et fellesskap og mening er utarbeidet kollektivt. Bourriaud er opptatt av samhandlingen og kommunikasjonen som dannes i en slik kontekst, og kaller dem mikro-utopier.<sup>113</sup>

Som Bishop fremhever, ser ikke Bourriaud relasjonell estetikk som et fenomen begrenset til installasjonskunst/kunstfeltet, men relaterer det til kulturen i en videre forstand - som en respons til skiftet fra en vare- til en tjenestebasert økonomi.<sup>114</sup> I en verden som preges av "ultra-spesialisering", og hvor sosiale bånd er omdannet til en standardisert vare,<sup>115</sup> ser han i

---

<sup>110</sup> "This most modern art discipline – Social Sculpture/Social Architecture – will only reach fruition when every living person becomes a creator, a sculptor, or architect of the social organism." Joseph Beuys, "I am searching for field character" i *Art in theory*, 903.

<sup>111</sup> Nicolas Bourriaud, *Relational aesthetics* (Dijon: Presses du reel, 2002), 13. Begrepet relasjonell estetikk er i første rekke ment å skulle karakterisere kunstneriske praksiser som vokste frem på 1990-tallet.

<sup>112</sup> Bourriaud, *Relational aesthetics*, 112.

<sup>113</sup> I et intervju med nettpublikasjonen *Stretcher*, utdyper han dette: "Avant gardes were about utopias. How is it possible to transform the world from scratch and rebuild a society which would be totally different. I think that is totally impossible and what artists are trying to do now is to create micro-utopias, neighborhood utopias, like talking to your neighbor, just what's happening when you shake hands with somebody. This is all super political when you think about it. That's micro-politics." Fra intervju med Nicholas Bourriaud. [http://www.stretcher.org/archives/i1\\_a/2003\\_02\\_25\\_i1\\_archive.php](http://www.stretcher.org/archives/i1_a/2003_02_25_i1_archive.php)

<sup>114</sup> Bishop, *Installation art*, 116.

<sup>115</sup> Bourriaud, *Relational aesthetics*, 9.

fremveksten av en relasjonell kunst ”a set of artistic practices which take as their theoretical and practical point of departure the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space”<sup>116</sup>.

Kienholz’ tablåer medfører gjennomgående et søkelys på mellommenneskelige forbindelser. Jeg har tidligere beskrevet hvordan interaksjonen med *The State Hospital* kan oppleves som å stå ovenfor reelle mennesker i reell tid fremfor å stå ovenfor et kunstobjekt, og verket kan i en slik forstand hevdes å representere og produsere menneskelige relasjoner. Imidlertid tilrettelegger verket i liten grad for en situasjon som fremmer kollektiv meningsutarbeiding og en følelse av fellesskap betraktere imellom.

Kienholz’ verk rammes også av kritikken Bourriaud fremmer mot 60-tallskunstens aktivisme: *The State Hospital* visualiserer Kienholz’ visjon av en grusom behandling av psykiatriske pasienter - verket skildrer et ytterpunkt i den menneskelige tilværelsen; et dystopisk scenario hvor menneskeverdet er i oppløsning. Arthur C. Danto skriver om Kienholz at ”He put his art to the ends of moral and political criticism, in which making beauty out of unpropitious materials took a secondary place to the transformation of the viewer’s consciousness...he enlisted visual ugliness in the war on moral ugliness”<sup>117</sup>. I likhet med Beuys’, kan Kienholz’ verk forstås som å representere en tro på kunstens transformative krefter – at den kan endre betrakterens bevissthet - men Kienholz’ kunstneriske praksis er i langt større grad preget av en ikke-esoterisk, pragmatisk holdning. Kienholz’ oeuvre knytter ikke opp til en utopisk visjon, eller et mål om å la kunst og liv gå opp i en symbiotisk enhet. Fremfor å ha et eksplisitt ideologisk endemål og å målbære en revolusjonær agenda, utgjør Kienholz’ tablåer en multimedial, narrativ kommunikasjonsplattform som innenfor rammen av institusjonaliserte fora som muséer og gallerier brukes til å speile kunstnerens forestilling om samfunnets og menneskets dysfunksjonelle og mørke sider.

Olle Granath kommenterer opplevelsen av Kienholz’ verk slik:

”Kienholz moral får honom att vända sin vrede mot det eller dem som försatt hans figurer i deras förnedrande situationer. Men dem säger han att han inte kan göra bilder av. Den som utför ’Den illegala operationen’ saknas liksom de sadistiska vårdarna i ’Mentalsjukhuset’...Kienholz vrede är möjlig därför att finns [sic] ett drag av optimism djupast inne i honom... Hans konst saknar...det eskatologiska

---

<sup>116</sup> Bourriaud, *Relational aesthetics*, 113.

<sup>117</sup> Arthur C. Danto, *The Madonna of the future: Essays in a pluralistic art world*, (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000), 207.

perspektiv som utgjort en sådan belastning för mycket av den samhällskritiska konsten under senare år.”<sup>118</sup>

Granath vektlegger tilstedeværelsen av optimisme og fraværet av undergangsprofeti, en lesning som understøttes av Reagan Upshaw i en artikkel om Kienholz i *Art in America*. Sistnevnte omtales her som satiriker, med henvisning til W. H. Audens utsagn om at satire er vrede og optimisme – satiren er tuftet på troen på muligheten for at det den angriper kan oppheves eller forandres. Upshaw tillegger: “So, too, did Kienholz, and this gives his work... their impassioned, argumentative character.”<sup>119</sup>

#### 4.3.4.2 En meningsbærende passivitet

Bourriaud belyser sine idéer gjennom eksempler i en rekke verk og praksiser. En av de kunstnerne som omtales hyppig er Rirkrit Tiravanija, som jobber interdisiplinært i skjæringspunktet mellom installasjon, happening, performance. Mange av hans arbeider fyller hele eller deler av utstillingslokalet med bruksgjenstander fra hverdagslivet og skaper en setting, et miljø, som er ”operativt”, dvs. kan tas i bruk, og som preges av fravær av distanse mellom kunstner/verk/betrakter. Ved at Tiravanija for eksempel lager mat til de besøkende (hvor det performative underkommuniseres) og at publikum står særs fritt i forhold til deltagelsen, kan det synes som verket ikke lenger skaper en situasjon som etterligner verden utenfor,<sup>120</sup> men ligger i forlengelsen av den og går utover en kunstrelatert diskurs. Samtidig er galleriet/muséet fremdeles bærer av konnotasjoner som medfører at objekter og handlinger som inngår i institusjonenes virksomhet bedømmes ut fra andre kriterier enn i verden for øvrig. Således kan verket sies å utgjøre en hybrid kommunikasjonsplattform (den kan oppleves som både innenfor og utenfor kunstinstitusjonen), som i tråd med Bourriauds forestilling om en relasjonell kunst, utgjør en sosial kontekst – i hvilken det tilrettelegges for mellommenneskelige møter, og som produserer og gjenspeiler sosiale relasjoner. Verket kan

---

<sup>118</sup> Olle Granath, “Edward Kienholz: På en äng vid Hope, Idaho” i *Utblickar över konst och konstnärer* (Stockholm: Bonniers, 1979), 183-84. Opprinnelig trykt i Dagens Nyheter 20.01.1970.

<sup>119</sup> Reagan Upshaw, ”Scavenger’s Parade” i *Art in America*, oktober 1996, 106.

<sup>120</sup> Tiravanija gjør også bruk av eksplisitt mimetiske strategier, som for eksempel å i gallerirommet bygge en kopi av sin egen leilighets interiør, hvor de besøkende kan ta i bruk alle ”hjemmets” fasiliteter; hvitevarer og utstyr til matlaging, spille musikk, bruke toalettet, badekaret, sengen osv. Imidlertid er det også i dette verket i større grad bruken av verket - ulike former av (sosial) interaksjon - som er hovedanliggendet, ikke i seg selv å gjenskape et visuelt overbevisende ”objekt”.

sies å medføre en vektlegging av betrakterens/deltagerens sosiale kompetanse snarere enn et mer tradisjonelt fokus på analytisk evne og kontemplasjon.

Til sammenligning er *The State Hospitals* avgrensning og status som verk langt tydeligere. Det utgjør et utstillbart objekt, og det verksgenererte universet knytter i liten grad opp til utstillingsrommet eller -institusjonen. Selv om *The State Hospital* temporært kan oppleves som realitet, er det en åpenbar fiksjon, ikke et operativt miljø.

Bourriauds kunstsyn har et klart normativt tilsnitt, og som Bishop påpeker, anser han at det åpne deltagerverket medfører helt andre etiske og politiske implikasjoner (og derved er overlegent) det autonome, endelige kunstobjektet.<sup>121</sup> Dette som et resultat av at der det sistnevnte i stor grad innebærer en betrakterrolle preget av passivitet, produserer den relasjonelle kunsten aktive forbindelser og dialog.

Bishop fremhever aktivering av betrakteren som et vesentlig trekk ved installasjonskunsten, og Bourriaud kritiserer det tradisjonelle kunstobjektets passive betrakterrolle, men hva gjelder *The State Hospital* tilrettelegger verket imidlertid for en betrakterrolle hvor passivitet blir meningsbærende.

Susan Sontag skriver at medlidenhet er en skrøpelig følelse, og at den må overføres til handling for ikke å forvitte. Hun tillegger: ”Spørsmålet er hva vi skal gjøre med de følelsene som er blitt vekket, den kunnskapen som er blitt formidlet”<sup>122</sup>. Nettopp en slik problematikk er immanent i Kienholz’ verk: Det er - i kraft av format og proporsjoner, av inkorporering av found objects, av graden av realisme - så tett opp til den virkeligheten vi ellers forholder oss til, at møtet med verket tangerer et reelt scenario, men interaksjonen medfører ikke reelle handlingsalternativer. Man er forutbestemt til å utgjøre en passiv, stilltiende bivåner.

Sartre skriver at ”Mennesket er intet annet enn sin gjerning...det er altså intet annet enn summen av sine handlinger”<sup>123</sup>. Dette hviler på hans tese om at eksistensen går forut for essensen, m.a.o. at vi blir født uten mål eller mening, og at det er gjennom våre handlinger vi defineres og skapes. Bevisstheten om at vanskelige valg situasjoner er ufrakommelige og at man aldri fullt ut kjenner utfallet på forhånd er angstskapende, og ifølge Sartre forsøker mange å unngå denne angsten ved å blindt stole på tradisjonelle verdier og konvensjonelle

---

<sup>121</sup> Bishop, *Installation art*, 118.

<sup>122</sup> Susan Sontag, *Å betrakte andres lidelse*, 89.

<sup>123</sup> Jean-Paul Sartre, *Eksistensialisme er humanisme* (Oslo: J.W.Cappelens Forlag, 1993), 23-24.



normer. Sartre postulerer menneskets absolutte frihet, men også et kategorisk imperativ - du skal tenke prinsipielt og universelt: Hva ville skjje hvis alle handlet som meg?<sup>124</sup>

Sett i et slikt lys utgjør møtet med *The State Hospital* en situasjon hvor betrakteren er forutbestemt å skulle feile. Vedkommende konfronteres av en skildring av menneskelig lidelse, og måten synsaken gjennomføres på og tilstanden til den skildrede pasienten gjør betrakteren til en voyeur, verket iscenesetter vedkommende som en som bevitner uten inn gripen. Betrakteren blir en opprettholder av status quo - passiviteten medfører stilltiende aksept.

#### 4.3.4.3 Konflikt og hegemoni

Bourriauds kobling av et etisk-politisk nivå til måten verket ”arbeider på”, dvs. hvordan det legger opp til en interaksjon preget av et aktivt engasjement, hvor det kollektive, egalitære og inkluderende dominerer, hevder Bishop impliserer en forestilling om at verket utgjør en demokratisk struktur, og tillegger: ”Underlying Bourriaud’s argument about relational aesthetics is the presumption that dialogue is in and of itself democratic”<sup>125</sup>. Hun påpeker at Bourriauds forestilling om mikro-utopier, om de fellesskap den relasjonelle kunsten oppretter, er tuftet på at deltagerne identifiserer seg med hverandre, og at det er likheter, ikke forskjeller, som kommuniseres.

I denne forbindelse viser Bishop til at politiske teoretikere som Ernesto Laclau og Chantal Mouffe kritiserer nettopp forestillingen om at inkludering og fellesskap basert på likhet er sammenfallende med et demokratisk ideal.<sup>126</sup>

Laclau og Mouffe foretar en nylesning av sosialistisk politisk teori og praksis, og representerer et politisk ståsted som trekker veksler på marxismen, men bestrider den tradisjonelle marxistiske forestillingen om at samfunnets grunnleggende antagonismer er en følge av klassekamp. De fremhever at en rekke former for samfunnskonflikter ikke kan sies å ha sin årsak i kapitalismen og at et ensartet og/eller tvangsbasert (i betydningen diktatorisk) samfunn verken kan være et mål eller et middel. De forespråker derimot en radikaliserings av demokratiet, hvor likhet og frihet er overordnede mål, men argumenterer for at motsetninger og konflikter er en nødvendig del av samfunnet; et velfungerende demokrati preges ikke av at

---

<sup>124</sup> Sartre, *Eksistensialisme er humanisme*, 8-13

<sup>125</sup> Bishop, *Installation art*, 119.

<sup>126</sup> Bishop, *Installation art*, 119.

motsetninger er fraværende, men tvert i mot av at konflikter - ulike interesser og verdssystemer - kan tydeliggjøres og har en legitim plass. Politikkenes mål er å skape enighet i en kontekst som preges av konflikt og mangfold, men de hevder at forestillingen om rasjonell konsensus og om å kunne representere og inkludere alle er fånyttet; politikk er snarere en kamp om hegemoniet. Den politiske retorikken er alltid opptatt av å skape et "oss" gjennom å definere et "dem". Å overkomme fremveksten av slike splittelser er en umulighet ifølge Laclau og Mouffe, og de hevder at demokratiet således må praktiseres på en måte som anerkjenner konflikt som et av dets konstituerende element.

I tråd med en antagonistisk forklaringsmodell, tilrettelegger ikke *The State Hospital* for et inkluderende fellesskap, men for konfrontasjon. Gjennom å fremme en "spissformulering", gjennom å fremvise en ekstrem situasjon man vanskelig kan stille seg likegyldig til, initierer verket en intellektuell og emosjonell reaksjon - verkets eksplisitte skildring konfronterer betrakteren og fremtvinger en respons.

Pontus Hultén skriver om Kienholz' verk at de kan forstås som absolutte påstander:

"Kienholz' tableauer är entydiga och inte mångtydiga, där finns mycket lite plats för uttolkning. Särskilt i Kienholz' senare arbeten är han påfallande ovillig att låta åskådaren skapa sig en egen uppfattning av vad som skildras. Dessa verk är bestämda och absoluta påståenden. Många av dem är bygda som ett slags fallor, en avsiktligt inbjudande situation som Kienholz lockar in åskådaren i. När åskådaren väl är fångad, använder konstnären alla upptänkliga medel för att göra sin uppfattning klar: tredimensionell form, litterära hänvisningar, färg, ljud, lukt..."<sup>127</sup>

*The State Hospital* overøser betrakteren med virkemidler for å overbevise betrakteren om påstandens gyldighet, men i motsetning til i den politiske retorikken, som ifølge Laclau og Mouffe skaper et "oss" gjennom å definere et "dem", blir betrakteren isolert. Vedkommende gis en rolle som synes blottet for allianser.

*The State Hospitals* konstruksjon, hvor innsynsmuligheten begrenser seg til dørvinduet, gjør at beskuelsen av det indre rommet i all hovedsak vil foregå individuelt. I den grad møtet med verket medfører at betrakernes sosiale forankring i en større gruppe understrekes/tydeliggjøres, kan dette være fordi verket påtaler en stilltiende unnfalighet og således forstås som å insinuere kollektiv skyld - betrakterne adresseres både individuelt og kollektivt som

---

<sup>127</sup> Pontus Hultén (direktør ved Moderna Museet 1959-73) i forordet til utstillingskatalogen *Edward Kienholz – 11+11 Tableaux*, utgitt i forbindelse med en utstilling ved samme navn, 1970. Katalogen er ikke paginert.

oppretholdere av et uønsket status quo. Dog kan dette neppe sies å medføre at betrakterne opplever å være delaktige i et fellesskap.

Derimot kan det hevdes at den ”fangede betrakteren” (for å parafasere Hultén) blir utsatt for et trykk fra med-betrakterne: Den spesielle betraktersituasjonen *The State Hospital* tilrettelegger for, gjør at betrakteren i interaksjon med verket kjenner seg sett og evaluert av andre publikummere - betraktergjerningen oppleves som å medføre en krenkelse av en annens persons (pasientens) grenser og å fråtse i det anomale, og disse ”normbruddene” blir observert av andre tilstedeværende. Betrakteren kan komme i en situasjon hvor det blir vanskelig å opprettholde betrakterposisjonen fordi man kjenner skam over å bli sett idet man tilkjenner seg som voyeur, idet man tilkjenner seg at man lar seg fascinere av en skildring av lidelse og mishandling.

I boken *Freak Show*, beskriver Robert Bogdan hvordan han under et besøk ved New York State Fair besøkte et såkalt ”sideshow”<sup>128</sup>, etter å ha sett en eldre, dresskledd dverg dampende på en stor cigar avertere for ”Sutton’s Land of Wonders”. Bogden beskriver sin skyldfølelse knyttet til å skulle la seg underholde av mennesker med anomalier. Så møter han blant publikum en av sine studenter: ”We both felt a desperate need to ’explain’ our presence there – to separate ourselves from the motives that ’other people’ presumably had for entering the display.”<sup>129</sup> På lignende vis vil betrakteren i møtet med pasientskildringen i *The State Hospital* kunne kjenne skyldfølelse over egen tilstedeværelse og synsakt, men dette oppleves som virkelig ubehagelig (og i ytterste konsekvens som så pinlig at synsaken avbrytes) først idet vedkommende opplever seg sett av andre publikummere, når vedkommendes tilstedeværelse og oppførsel bevitnes. Jeg har tidligere vist til Sartres beskrivelse av andre menneskers tilstedeværelse som en konkurrerende subjektivitet. Sartre viser til et scenario hvor en person er i ferd med å kikke gjennom et nøkkelhull, absorbert av handlingen. Idet vedkommende plutselig hører skritt bak seg og blir fanget av en annens blick, er verden fremmed – det er den andres verden, i hvilken kikkeren er hensatt til skam: “I am ashamed of myself *as I appear to*

---

<sup>128</sup> Begrepet ”Side show” har sitt opphav i at det ofte dreide seg om et sekundært innslag i forbindelse med f.eks. en sirkusforestilling. Sideshow’ene fremviste hovedsakelig mennesker i tre kategorier: Individuer med medfødte anomalier, med ”skapte” anomalier (f.eks. ekstreme tatoveringer eller amputasjoner) og med tillærte ferdigheter.

<sup>129</sup> Robert Bogdan, *Freak show* (Chicago: The University of Chicago Press, 1988), ix-x. Bogdan er professor of cultural foundations of education and sociology ved Syracuse University.

the Other...Shame is by nature *recognition*. I recognize that I *am* as the Other sees me.”<sup>130</sup>

Som i Sartres eksempel kan interaksjonen med *The State Hospital* utløse en følelse av at andre publikummere forstår betrakteren i tråd med betrakterens egen opplevelse av å begå normbrudd. Slik forstått, genererer interaksjonen med *The State Hospital* en kontekst som er kontrær i forhold til Bourriauds mål; fremfor å tilrettelegge for en opprettelsen av sosiale relasjoner og opplevelsen av delaktighet i et fellesskap, kan den medføre at betrakteren i forhold til andre tilstedeværende utvikler en situasjonsbetinget selvbevissthet og opplever seg fremmedgjort og tilskrevet en motivasjon for synsakten som er allment stigmatisert.

---

<sup>130</sup> Sartre, *Being and nothingness*, 246.

## 5. Oppsummering

Jeg har i denne oppgaven ønsket å belyse betrakterrollen i Edward Kienholz' verk *The State Hospital*.

Oppgaven inneholder to kontekstualiserende kapitler - det første om Kienholz tidlige kunstnerskap, det andre om fremveksten av nye kunstneriske praksiser på 60-tallet, praksiser som impliserte betrakteren i større grad enn tidligere. Disse er ment å skulle forankre *The State Hospital* i en historisk sammenheng og i sin samtid – en periode som så en eksplosjonsartet fremvekst av kunstneriske praksiser som i større grad enn tidligere medførte et fokus på betrakterdeltagelse.

Oppgavens hoveddel, kapittel 4, er en analyse av ulike sider ved betrakterrollen i *The State Hospital*. Jeg har nyttegjørt meg av Claire Bishops kategoriseringer av installasjonskunst, som tar utgangspunkt i hva slags type betrakteropplevelse verket tilrettelegger for.

Jeg gikk inn i prosjektet vel vitende om at det ville kunne bli problematisk å finne relevante forbindelseslinjer mellom samtlige av Bishops modeller og det empiriske materialet, men denne ”konstraintuitive” fremgangsmåten har samtidig fremtvunget perspektiver på betrakterrollen i *The State Hospital* som ellers fort kunne blitt oversett.

Jeg finner at det blir nest inntil umulig å gi en meningsfull oppsummering av funnene de fire innfallsvinklene har medført – problemstillingene som fremkommer behandles fortløpende i teksten og kan vanskelig sammenfattes.

Louis Althusser hevder at hvert enkelt menneskes sosialisering er en innføring og indoktrinering i den rådende ideologien - vår verdensforståelse og våre preferanser er internalisert gjennom ideologisk praksis. Alle ideologier konstituerer subjekt, og subjektene indoktrinering er en kontinuerlig prosess. Althusser ser ikke ideologi som falsk bevissthet, men påpeker at den er allestedsnærværende og at det ikke finnes et punkt eller ståsted utenfor ideologiens rammer, kun andre, overlappende eller motstridende ideologier.

Belyst ved hjelp av Bishops modeller, kan betrakterrollen *The State Hospital* tilrettelegger for ses i et lignende lys; interaksjonen kan forstås som en ideologisk praksis, og de fire modellene som overlappende eller motstridende ideologier som konstituerer ulike typer subjekt.

## Bibliografi:

*A companion to contemporary art since 1945*, redigert av Amelia Jones. Malden, Massachusetts: Blackwell publishing, 2006.

Archer, Michael. *Art since 1960*. London: Thames and Hudson, 1997.

Arnason, H. H. *A history of modern art: Painting. Sculpture. Architecture*. London: Thames and Hudson, 1977.

*Art in theory 1900-1990: An anthology of changing ideas*. Redigert av Charles Harrison og Paul Wood. Oxford UK & Cambridge: USA Blackwell Publishers Inc, 2000.

Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the theory of narrative*. Toronto Buffalo London: University of Toronto Press, 2002.

Balakian, Anna. *Surrealism: The road to the absolute*. London: George Allen & Unwin Ltd., 1972.

Barthes, Roland. *Mytologier: Udvalgte essays om vor mytologiske hverdag*. København: Rhodos, 1969.

Beuys, Joseph. "I am searching for field character". I *Art in theory 1900-1990: An anthology of changing ideas*. Redigert av Charles Harrison og Paul Wood. Oxford UK & Cambridge: USA Blackwell Publishers Inc, 2000, 902-04.

Bishop, Claire. *Installation art: A critical history*. London: Tate publishing, 2005.

*Blurring the boundaries: Installation art 1969-1996*. Redigert av Anne Farell. Utstillingskatalog. San Diego: Museum of Contemporary Art, 1997.

Bogdan, Robert. *Freak show*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

Bourdieu, Pierre. *Symbolsk makt*. Oslo: Pax forlag, 1996.

Bourdieu, Pierre. *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Redigert av Randal Johnson. Cambridge: Polity press, 1993.

Bourriaud, Nicolas. *Relational aesthetics*. Dijon: Presses du reel, 2002.

Bryson, Norman. *Looking at the overlooked: Four essays on still life painting*. Massachusetts: Harvard University Press Cambridge, 1990.

Cage, John. *Silence*. Cambridge, Massachusetts, and London: The M.I.T. Press, Massachusetts Institute of Technology, 1969.

Causey, Andrew. *Sculpture since 1945*. Oxford New York: Oxford University Press, 1998.

Clark-Langager, Sarah Ann. *Sculptural tableaux of the sixties: Edward Kienholz, Claes Oldenburg and George Segal*. PhD-avhandling. New York: City University of New York, 1988.

Coplans, John." Assemblage: The savage eye of Ed Kienholz". *Studio International*, vol. 170, 1965.

Crow, Thomas. *The rise of the sixties: American and european art in the era of dissent*. New York: Harry N. Abrams Inc., 1996.

Danto, Arthur C. *The madonna of the future: Essays in a pluralistic art world*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000.

de Oliveira, Nicolas; Nicola Oxley; Michael Petry. *Installation art*. London: Thames and Hudson, 1994.

Dezeuze, Anna, "The 1960s: A decade out-of-bounds". I *A companion to contemporary art since 1945*, redigert av Amelia Jones, 39-59. Malden, Massachusetts: Blackwell publishing, 2006.

Eco, Umberto. *The open work*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

*Ed. Kienholz, Nancy Reddin-Kienholz: The Kienholz women*. Utstillingskatalog. Paris: Gallerie Maeght, 1983.

*Edward Kienholz: 11+11 tableaux*. Utstillingskatalog. Stockholm: Moderna Museet, 1970.

*Edward Kienholz, Nancy Reddin-Kienholz: Medien, macht, manipulation*. Utstillingskatalog. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 1987.

*Edward Kienholz: Roxys and other works*. Utstillingskatalog. Bremen: GAK-Gesellschaft für Aktuelle Kunst, 1982.

*Edward Kienholz: Volksempfängers. Nationalgalerie Berlin*. Utstillingskatalog. Redigert av Jörn Merkert. Berlin: Nationalgalerie, 1977.

Fetterman, William. *John Cage's theatre pieces: Notations and performances*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.

Foster, Hal. *The return of the real: The avant-garde at the end of the century*. Cambridge, Massachusetts: The MIT press, 1999.

- Foster, Hal; Rosalind Krauss; Yve-Alain Bois; Benjamin H. D. Buchloh. *Art since 1900*. London: Thames and Hudson, 2004.
- Fried, Michael. *Absorption and theatricality in the age of Diderot*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1988.
- Fried, Michael. "Art and objecthood". I *Art in theory 1900-1990: An anthology of changing ideas*. Redigert av Charles Harrison og Paul Wood. Oxford UK & Cambridge: USA Blackwell Publishers Inc, 2000, 822-34.
- Gale, Matthew. *Dada & surrealism*. London: Phaidon , 1997.
- Goffman, Erving. *Essays on face-to-face behaviour*. New York: Anchor Books, 1967.
- Goffman, Erving. *Stigma: Notes on the management of spoiled identity*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs. N. J., 1963.
- Goffman, Erving. *The presentation of self in everyday life*. London: Penguin books, 1990.
- Goldberg, RoseLee. *Performance art. From futurism to the present*. London: Thames and Hudson, 1988.
- Goldberg, RoseLee. *Performance: Live art since the 60s*. London: Thames and Hudson, 1998.
- Gombrich, E.H. "Part Three: The Beholder's Share". *Art & illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. Phaidon, 1992.
- Granath, Olle. "Edward Kienholz : På en äng vid Hope, Idaho". I *Utblickar över konst och konstnärer*. Stockholm: Bonniers, 1979, 183-84. Opprinnelig trykt i Dagens Nyheter 20.01.1970.
- Happenings and other acts*, redigert av Mariellen R. Sandford. London: Routledge, 1995.
- Harris, Mary Emma. *The arts at Black Mountain College*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1987.
- Helgheim, Kjell. *Grusomhetens teater*. Lysaker: Solum forlag, 1977.
- Henri, Adrian. *Environments and happenings*. London: Thames and Hudson, 1974.
- Higgins, Hannah. *Fluxus experience*. Berkely, Los Angeles, London: University of California, 2002.
- Hopkins, David. *After modern art 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000.



Hughes, Robert. *American visions: The epic history of art in America*. New York: Alfred A. Knopf, 1997.

Hughes, Robert. *The shock of the new*. New York: Alfred A Knopf, 1981.

Hultén, K. G. Pontus. *The machine as seen at the end of the mechanical age*. Utstillingskatalog til utstilling ved samme navn. New York: The Museum of Modern Art, 1968.

Iser, Wolfgang. *The act of reading: A theory of aesthetic response*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1991.

*John Cage: Music, philosophy, and intention, 1933-1950*. Redigert av David W. Patterson. Routledge, 2002.

*John Cage*. Redigert av Richard Kostelanetz. London: Allen Lane the Penguin Press, 1971.

Kaprow, Allan. *Essays on the blurring of art and life*. Redigert av Jeff Kelley. Berkely and Los Angeles: University of California Press, 1993.

*Kienholz*. Utstillingskatalog, publisert av BALTIC, Gateshead, London, i samarbeid med Museum of Contemporary Art, Sidney, 2005.

*Kienholz: A Retrospective*. Utstillingskatalog, Whitney Museum of Modern Art, New York, 1996.

*Kienholz på Louisiana*. Louisiana Revy 19, årgang nr. 3, feb.1979.

*Kienholz: Tableau Drawings*. Utstillingskatalog, L.A. Louver Publications, 2001.

Kirby, Michael. *Happenings: An illustrated anthology*. Skrevet og redigert av Michael Kirby. London: Sidgwick and Jackson, 1965.

Kirby, Michael. "On acting and not-acting". *The Drama Review*, vol. 16, nr. 1 (mars, 1972), 3-15.

Kostelanetz, Richard. *John Cage: (ex)plain(ed)*. New York: Schirmer books, 1996.

Kostelanetz, Richard. *Twenties in the sixties*. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 1979.

Krauss, Rosalind E. *Passages in modern sculpture*. Cambridge: MIT Press, 1999.

Kulterman, Udo. *The new sculpture*. London: Thames and Hudson, 1968.

Leach, Robert. *Makers of modern theatre*. London: Routledge, 2004.

- Livingstone, Marco. *Pop art: A continuing history*. London: Thames and Hudson, 1990.
- Lothe, Jakob. *Fiksjon og film - Narrativ teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget, 1994.
- Merkert, Jörn. "Edward Kienholz". *Derrière Le Miroir*. Nr. 236, desember 1979.
- Meyer, James. *Minimalism: art and polemics in the sixties*. New Haven and London: Yale University Press, 2001.
- Minimal art: A critical anthology*, redigert av Gregory Battcock . Berkely, Los Angeles, London: University of California Press, 1995.
- Motherwell, Robert. *The dada painters and poets: An anthology*. New York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1951.
- Morris, Robert. "Notes on sculpture". I *Art in theory 1900-1990: An anthology of changing ideas*. Redigert av Charles Harrison og Paul Wood. Oxford UK & Cambridge: USA Blackwell Publishers Inc, 2000, 813-22.
- Mulvey, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema". I *Visual pleasure: The reader*, redigert av Jessica Evans og Stuart Hall. London, Thousand Oaks, New Dehli: Sage Publications Ltd., 1999, 381-9.
- Obrist, Hans-Ulrich. "Walter Hopps Talks with Hans-Ulrich Obrist". *Art Forum International*, februar 1996.
- Out of actions: Between performance and the object 1949-1979*, redigert av Paul Schimmel. Bok utgitt i forbindelse med utstilling ved samme navn, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1988.
- Phillips, Lisa. *Beat culture and the new America: 1950-1965*. Bok utgitt i forbindelse med utstilling ved samme navn, Whitney Museum of Modern Art, New York, 1995.
- Phillips, Lisa. *The american century: Art & culture 1950-2000*. Bok utgitt i forbindelse med utstilling ved samme navn, Whitney Museum of Modern Art, New York, 1999.
- Pincus, Robert L. *On a scale that competes with the world: The art of Edward and Nancy Kienholz*. Berkely and Los Angeles: University of California Press, 1990.
- Popper, Frank. *Art: Action and participation*. London: Studio vista, 1975
- Reiss, Julie H. *From margin to center: The spaces of installation art*. Cambridge, Massachusetts: The MIT press, 2001.
- Rorimer, Anne. *New art in the 60s: Redefining reality*. London: Thames & Hudson, 2001.

Rosenthal, Mark. *Understanding installation art: from Duchamp to Holzer*. Prestel, München, 2003.

Russel, John; Suzi Gablik: *Pop art redefined*. London: Thames and Hudson, 1969.

Sartre, Jean–Paul. *Being and nothingness: An essay on phenomenological ontology*, London: Routledge Classics, 2003.

Sartre, Jean–Paul. *Eksistensialisme er humanisme*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag, 1993.

Scheie, Timothy. *Performance degree zero: Roland Barthes and theatre*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

Seitz, William C. *Art in the age of aquarius 1955-70*. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1992.

Seitz, William C. *The art of assemblage*. Bok utgitt ut i forbindelse med utstilling ved samme navn, The Museum of Modern Art, New York, 1961.

Smith, Owen F. *Fluxus: The history of an attitude*. San Diego: San Diego university press, 1999.

Suzuki, D. T. *Manual of zen buddhism*. New York: Grove Press, 1960.

Tallmo, Karl-Erik. "Åskådaren blir en detektiv som letar efter spar bland fimpar och foton". *Aftonbladet* 01/04 1979.

Tallmo, Karl-Erik. "Språkets och dödens uttrykk: Edward Kienholz". *Radix*, 04/1979.

*The dada painters and poets: An anthology*. Redigert av Robert Motherwell. New York: Wittenborn, Schultz Inc., 1951.

*The essential writings of Marcel Duchamp*. Redigert av Michel Sanouillet og Elmer Peterson. London: Thames and Hudson, 1975.

Tomkins, Calvin. *The bride and the bachelors: The heretical courtship in modern art*. New York: The Viking Press, 1965.

Upshaw, Reagan. "Scavenger's parade". *Art in America*, oktober, 1996.

van Zoonen, Liesbet. *Feminist media studies*, London: Sage Publications Ltd, 1994.

*Visual culture: The reader*, redigert av Jessica Evans og Stuart Hall. London, Thousand Oaks, New Dehli: Sage Publications Ltd., 1999.

Waldman, Diane. *Collage, assemblage and the found object*. New York: Harry N. Abrams Inc., 1992.

Waldman, Diane. *Transformations in sculpture*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1985.

Walker, John A. *Art and outrage*. London: Pluto Press, 1999.

Weschler, Lawrence. "The Subversive Art of Ed Kienholz". *Art News*, september 1984.

Whiting, Cécilie. *Pop L.A.: Art and the city in the 1960s*. Berkely and Los Angeles: University of California Press, 2006.

Wood, Paul, Francis Frascina, Jonathan Harris, Charles Harrison. *Modernism in dispute: Art since the forties*. New Haven & London: Yale University Press, 1993.