

## ***NEW REALNESS***

Mitt nylig påbegynte prosjekt *New Realness* tar utgangspunkt i hvordan produksjon og presentasjon av kunst henger sammen med «konstruksjon» av identitet. Prosjektet består til nå av en video og en serie skulpturelle komposisjoner på vegg av transparent plast og pakketeip med logoen *New Realness*. Videoen er et selvregissert portrett som beskriver mitt studioinventar, samt viser et redigert intervju med meg gjort av den svenske kunstneren Linnea Sjöberg. Sjöberg har de siste årene tatt rollen som *business woman*, og lever denne fra morgen til kveld for å utforske hva denne identiteten kan gi henne som hennes tidligere identitetsuttrykk ikke kunne oppnå. Intervjuet, som er uten lyd, viser utelukkende vår ytre kommunisering av det vi snakker om. *New Realness* er starten på en eksponering av hvordan jeg som student har søkt en kunstneridentitet og hvordan dette har påvirket min kunstproduksjon frem til dags dato. Hvilke deler av min produksjon av kunstverk har vært viktig i seg selv, og hva har blitt viktiggjort gjennom ytre faktorer?

*Realness* er et begrep som opprinnelig refererer til hvor virkelighetsnær et kjønnsuttrykk er. Det er hentet fra filmen *Paris is Burning*<sup>1</sup>, som beskriver den amerikanske queer-scenen i New York på slutten av 80-tallet og viser en lukket arena for utfoldelse av queer-kultur. Personene som blir portrettert i filmen deltar alle i *realness*-konkurranser hvor de danser *vogue*<sup>2</sup> eller konkurrerer i ulike *realness*-kategorier på arrangementer kjent som *balls*. Noen av konkuransene baserte seg på transseksuelle forvandlinger i ulike kategorier, mens andre gikk ut på å fremheve mannlige deltageres maskulinitet eller kvinneliges femininitet for å gi (stort sett alltid et falskt) inntrykk av at deltageren var heteroseksuell. Deltagerne i disse konkuransene analyserte typer fra samfunnet utenfor og brukte arrangementene til å sette sammen «sitater» til en rollefigur, og til et forhåpentligvis troverdig uttrykk. Hvis studien og imitasjonen var grundig nok var det praktisk talt umulig å vurdere om dette var en simulert karakter eller om denne personen stod her som seg selv.

«Det er godt å ha funnet sitt eget uttrykk stilmessig» -Lena<sup>3</sup>

Blant lærerstaben og studentene på Kunstakademiet i Oslo hersker det forvirring rundt hva slags institusjon et studentgalleri er og hvordan vi skal gå frem i analysen av et studentarbeid. Vi er ikke enige om hva som skal taes med i betraktning når vi skal evaluere arbeidene, og forståelsen av hva en

---

<sup>1</sup> *Paris is Burning*, Jennie Livingston, 1990

<sup>2</sup> Definisjon fra urbandictionary.com: *A dance characterized by striking poses. Originated in the "ball culture" of gay black men in Harlem, which is now present in every major city of the U.S. and internationally. Made famous by Madonna's hit song of the same name (...)*

<sup>3</sup> Svenske Lena til Bonytt om hennes inredning av Villa Snøhøyden, Bonytt nr 2-11 s114

studentutstilling faktisk *er* virker helt fraværende. I alle prosjekter studentene gjør i regi av akademiet er de selv representanter for sine egne arbeider og alltid til stede i presentasjonen av dem. Likevel dukker det samme spørsmålet opp i alle gruppeevalueringer: Hvilke premisser skal vi legge for denne diskusjonen? Skal studenten presentere prosjektet sitt med bakgrunnshistorier og intensjon, eller skal vi andre late som vedkommende ikke er der og diskutere arbeidene isolert? I det første tilfellet får vi tilgang på et informasjonsmateriale som i en reell kunstkontekst ville være totalt urealistisk. Gjennomføringen måles opp mot intensjonene, og eventuelle avvik påpekes og kritiseres. I det andre tilfellet «leker» vi utstilling, og simulerer en situasjon hvor vi tar utgangspunkt i arbeidene som uavhengige av deres sosiale kontekst. I begge tilfellene kommer studentene dårlig ut av det. Vi forblir tradisjonelle observatører i stedet for deltagere. Hvis diskusjonen hadde foregått på et metaplan og elever og lærere hadde anerkjent at en studentutstilling ikke er en normal kunstutstilling hadde det vært lettere å bestemme premissene for evalueringen.

*«It's worth pausing to consider how difficult it is to visualize a network, which, in their incomprehensible scale, ranging from the impossibly small microchip to the impossibly vast global internet, truly embody the contemporary sublime.» -David Joselit<sup>4</sup>*

Etter postmodernismen er det ikke lenger mulig å skille mellom kunstneriske uttrykk og kunstnerens identitet og sosiale posisjon. Martin Kippenberger (1953-1997) er et godt utgangspunkt for å diskutere en mer oppløst kunstnerisk identitet, nettopp fordi blind tro på kunstnerisk originalitet i dag er et sunket skip. Kippenberger oppnådde stor suksess med en høyst inkonsekvent og skiftende stil, og med en ironisk distanse til alt han rørte ved. Han brukte sin identitet i malerier, performance, magasiner og invitasjoner til utstillinger – alltid med humor og selvironi. Han introduserte et usikkerhetsmoment i sine verk: spøken. Det var ikke lenger lett å vite på hvilke nivåer betrakteren kunne involvere seg i verket. I det øyeblikket der seriositeten ble satt på prøve ble nemlig alt annet enn arbeidet synlig. Hvem, hva, hvordan, hvor og når – alt ble vurdert for å finne en adekvat tilnæringsmåte for å forstå arbeidene. Dette viste hvor sosialt definert kunsten var blitt og hvor avhengige arbeidene var av sin egen sosiale kontekst. Kippenberger ønsket å visualisere et nettverk og et sosialt system som lett vaklet om spillereglene ble brutt. I teksten *Painting Beside Itself* kaller David Joselit Kippenbergers malerier *transitive paintings*, malerier som lever i kraft av sine nettverk.

I det uredigerte intervjuet *B*, gjort av Jutta Koether<sup>5</sup>, får vi tilgang til en annen side av Kippenberger. Vi kan lese en personlig og fullstendig transparent fremstilling av en kunstner hvor hans skiftende stil og identitet blir knyttet til en søkende personlighet. Kippenberger forstod at kunsthistorien hadde kommet

<sup>4</sup> David Joselit, *Painting Beside itself*, October 2009 om Jutta Koethers utstilling *Lux Interiors* ved Reena Spaulings i 2009.

<sup>5</sup> Intervjuet «b» ble publisert i 1994 til Kippenbergers utstilling *The happy end of Franz Kafka's America*, en samling av respons på hans kunstnerskap fra ulike kunstnere.

til et punkt hvor kunstnerisk stil var uløselig knyttet til identitet. Søken etter det ene hang sammen med søken etter det andre.

For å i det hele tatt kunne analysere en situasjon, må vi gå ut fra at den på et eller annet nivå er konstruert – sammensatt av elementer som kan dekodes for å kunne forstå utgangspunktet for fenomenet vi studerer. Som Joselit påstår er det det uoverskuelige nettverket som viser seg i en analyse som gjør kunstverk samtidige i dag.

I teksten *Bodies that Matter* av Judith Butler beskrives ulike tilnærminger til forholdet mellom *sex* og *gender*<sup>6</sup>. Butler forklarer uttrykk for kjønn som en sammensetning av «sitater», altså referanser til noe man har sett og kaller denne komposisjonen for *citationality*. Hver enkelt persons valg av uttrykk kommer til kjenne i «typer», noen mer akseptable enn andre. Noen typer er uttrykk vi finner i overenstemmelse med personens fysiske forutsetninger, mens andre fremstår som forvandlinger, eller mer simulerte uttrykk. I begge tilfeller beskriver Butler uttrykk for kjønn som en sammensetning av sitater som kan dekodes og dekonstrueres til vi sitter igjen med noen helt påtagelige bestanddeler. Hennes argumentasjon viser til behovet for å anerkjenne *forvandlingen* og et simulert uttrykk som legitimt. Kan i det hele tatt et uttrykk for kjønn, person eller kunst leve uten bruk av sitater?

Som et motstykke til Kippenberger er den franske kunstneren Daniel Buren (f.1938) et godt eksempel på et stabilt kunstnerisk uttrykk. Ved hjelp av sine umiskjennelige striper har han vist et konsekvent og gjennomgående engasjement for kunst og romlighet, maleri og arkitektur. Selv i hans berømte essay *The Function of the Studio* manifesteres hans påståelighet. Ikke *en* plass i teksten siver det gjennom noen form for moderasjon eller forbehold. Buren er en stabil, troverdig kunstner uten synlige sprekker så langt jeg kan se. Denne stabiliteten er symptomatisk for kunstnere fra hans generasjon – Donald Judd, Dan Flavin, Carl André, for å nevne noen.

*(...) the artist ceases to be an image producer and becomes an image himself. This transformation was already registered in the late nineteenth century by Friedrich Nietzsche, who famously claimed that it is better to be an artwork than to be an artist. -Boris Groys<sup>7</sup>*

Victor Boulet, grunnleggeren av *The Institute of Social Hypocrisy*, har tatt utgangspunkt i kunstverdenens sosiale nettverk, og har et tydelig behov for å eksponere dets mekanismer. På Åpent Forum ved Kunstakademiet i Oslo 21.02.2011 presenterte han *The Rise and Fall of The Institute of Social Hypocrisy*. I detalj beskrev han hvordan han har skapt en institusjon til sin egen fordel og har bygget opp instituttet etter en studert og helt transparent oppskrift. Han fant og analyserte bestandeler

---

<sup>6</sup> Så vidt jeg vet skiller vi ikke mellom sex og gender på norsk, vi koker det ned til kjønn.

<sup>7</sup> Boris Groys, *Self-Design and Aesthetic Responsibility – Production of Sincerity*, e-flux Journal #7, 06- 2009

som har gjort kunstnere, prosjekter og institusjoner troverdige og vellykkede, og tok disse selv i bruk. Boulet fremstod som en skuespiller, en *method actor*, men skillet mellom ham som person og hans adopterte rolle ble tidvis visket ut – spesielt da han i en video introduserte sine barn som ambassadører for prosjektet sitt.

Allerede i prosjektets tittel har Boulet på et metaplan avslørt graden av bevissthet rundt hva han holder på med. Han prøver å bryte med idealet om en ærlig kunstner, og klarer dette nettopp fordi han ikke skiller mellom rolle og egen person. Det blir uklart hvilke deler av hans uttrykk som er oppriktig og hva som er simulert og spekulativt. Ja, han kaller seg selv en hykler, men nei – prosjektet er ikke hylersk, fordi han faktisk har klart å sette fingeren på noe substansielt: rammer for troverdighet i kunst. I tillegg har han klart å gjøre interessante prosjekter i en åpenbart spekulativ kontekst.

«*Within the dream the dreamer is usually unaware that he is dreaming, and within play he must often be reminded that this is play*» Gregory Bateson<sup>8</sup>

Boulet minner meg om Patrick Bateman i filmen *American Psycho*<sup>9</sup>. Bateman lever et skuespill på et ekstremt nivå og dyrker en rolle basert på en konstruert sosial virkelighet til et punkt hvor skillelinjene mellom hva som er reelt og hva som er simulert glipper. Boulet er *The Institute of Social Hypocrisy* på heltid i to år, totalt oppslukt av ytre faktorer, men er på sin side åpen om sitt rollespill. Har likevel «Boulet» sin opprinnelige identitet intakt?

*Realness* er et godt begrep for å belyse det Kippenberger, Boulet og Butler problematiserer. De beskriver på hver sin måte hvordan vi aktivt setter sammen og manipulerer vår identitet til vår egen fordel. Boris Groys påstår i teksten *Self-Design and Aesthetic Responsibility* at kunstnere i dag må strekke seg utover av kunstsyste­met for å oppnå innflytelse. De må kjempe om oppmerksomheten i media med politikere, sport- og filmstjerner og andre mer eller mindre kjente personer. Og siden personer som kommer i medias søkelys konfronteres med bildet av seg selv, og siden vi i liten grad kan kontrollere media, tvinges vi til å korrigere, tilpasse og rekonstruere bildet av oss selv. Etter eksplosjonen av sosiale medier har *Self-design* blitt vår tids massekulturelle uttrykk, og essensiell for å kunne kontrollere hvordan verden designer oss.

Hvis alt er designet, hvis Groys' teori stemmer, lever vi i en fullstendig simulert verden som bare er virkelig i det øyeblikket vi aksepterer det konstruerte som sant; i det øyeblikket vi glemmer det simulerte – og tror.

---

<sup>8</sup> Gregory Bateson *Steps to an Ecology of Mind*, s. 185, Chandler Publishing Company 1972

<sup>9</sup> *American Psycho*, Mary Harron fra 2000. Film basert på boken av Bret Easton Ellis med samme navn fra 1991