

BETRAKTERENS MULIGHETER

Perspektiver på et verk av Mona Hatoum

Margrét Reykdal

Masteroppgave i kunsthistorie

Veileder Øivind Storm Bjerke

**UNIVERSITETET I OSLO
DET HUMANISTISKE FAKULTET**

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

Våren 2008

Sammendrag

Et møte med ett enkelt verk av Mona Hatoum er utgangspunkt for denne teksten. Verket *Lili(Stay)Put* ble opprinnelig laget til en utstilling i Anadiel Gallery i Jerusalem i 1996. I dag tilhører det Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst i Oslo. Teksten undersøker hvilke kunstneriske virkemidler som er avgjørende for lesning av verket slik det presenteres i dag, med utgangspunkt i betrakterens posisjon. Dette forholdet blir så relatert til den konteksten verket opprinnelig ble produsert og vist i. Problemstillingen er på den ene siden knyttet til det direkte møtet med verket og kunstnerens valg av form, materialer og plassering i omgivelsene, på den andre siden til betydningen av eventuell informasjon om kunstnerens bakgrunn og verkets opprinnelse for betrakteren. Disse aspektene blikk behandles separat i tekstens to deler eller kapitler, for så å bli sammenholdt i den avsluttende delen.

I første kapittel settes verket inn i en kunsthistorisk og kunstteoretisk forståelsesramme. At verket, som består av en konstruksjon av fundne og ferdiglagde materialer, med en gammel sengeramme av metall som hovedelementet, danner utgangspunkt for å situere det i forhold til readymadens historiske betydning og betrakterens mulighet for en estetisk bedømmelse av en hverdagslig gjenstand. Kunstnerens bruk av readymades og verkets forankring i minimalistisk form gjør at dette både kan relateres til den historiske *avantgardens* tidlige og sene fase, og til nyere praksis mot slutten av det tyvende århundret. Teksten drøfter Mona Hatoums anvendelse av form på bakgrunn av strategier som bidrar til at formens autonomi blir undergravet gjennom materialer som viser til det reelle, samtidig som det skapes en kroppslig relasjon mellom verk og betrakter. Vektleggingen av det direkte møtet med verket gir også grunnlag for å se Hatoums verk i et fenomenologisk perspektiv.

Andre kapittel behandler spørsmål om betydningen av kjennskap til kunstnerens bakgrunn og verkets geografiske opphavsted. I den sammenheng problematiseres forskjellen mellom måten tekstens nøkkelverk opprinnelig ble installert på i visningsrommet og den formen verket har i dag. Her blir kunstnerens virksomhet og en rekke av hennes andre verk forsøksvis også relatert til en palestinsk kontekst. At dette verket er et produkt av et arbeidsopphold i Jerusalem, gir grunnlag for å betrakte det som et eksempel på en kunstnerisk fremgangsmåte hvor verk skapes i dialog med nye steder. Tekstens diskusjon omkring betydningen av informasjon for betrakterens lesning av verket, inkluderer en problematisering av kunstnerens mulige rolle som den kulturelle ”andre”.

Siste del inneholder en nyansert forståelse av hvordan kjennskap til verkets historie og kunstnerens bakgrunn kan influere betrakterens tilnærming, basert på en samlet analyse.

Forord

Valget av emnet for denne oppgaven har sin opprinnelse i et inspirerende møte med et kunstverk. Møtet fant sted for flere år siden, det igangsatte en refleksjon som denne teksten bygger på. Den er skrevet med dyp respekt for kunstneren Mona Hatoum og hennes kunst, og med taknemmelighet over at nettopp disse kunstverkene inngår som en del av en nyere, felles kulturarv. Teksten er også skrevet med tanke på mennesker som ser kunst, som finner det bryet verdt å investere tid og tanker i møte med kunstverk som i utgangspunktet ikke alltid er lett tilgjengelige. Verket som jeg har valgt å skrive om synes å kunne gi slike møter mening, uavhengig av betrakernes alder eller sosial og kulturell tilhørighet. Jeg setter også stor pris på å ha fått anledning til å ta del i andres opplevelser.

Jeg takker min veileder, Øivind Storm Bjerke for gode og konstruktive innspill, som særlig i arbeidets slutfase hadde en avgjørende betydning. Min største takk går til Berit Berge, som har brukt tid, tålmodighet og sin gode språksans i gjennomlesning av teksten, og som forøvrig har bidratt med uvurderlig støtte og oppmuntring gjennom hele prosessen.

Oslo, 30.4.2008

Innhold

Innledning	5
Problemstilling	5
Fremgangsmåte	6
Tekstens oppbygning	8
Belysning av problemstillingen: Teksten og den anvendte litteraturen	9
Verkets form og konstruksjon	15
Verkets tittel	16
Et møte med verket	16
Kunstneren	17
1. Kunsthistoriske og kunstteoretiske forståelsesrammer...	20
1.1. Det fundne objekt	17
<i>1.1.1. En readymade – et tilbakeblikk</i>	<i>21</i>
<i>1.1.2. En estetisk dom</i>	<i>23</i>
1.2. Objekter og/eller installasjoner	25
1.3. Fra provokasjon til konvensjon	27
<i>1.3.1. Mellom kunsten og livet</i>	<i>27</i>
<i>1.3.2. Mot en ytre verden</i>	<i>28</i>
1.4. Materiale og form med utgangspunkt i minimalismen	30
<i>1.4.1. Minimalismen – mot nyere former</i>	<i>30</i>
<i>1.4.2. Minimalisme og avantgarde</i>	<i>32</i>
<i>1.4.3. Form og persepsjon</i>	<i>32</i>
<i>1.4.4. Minimalismen – en maktretorikk?</i>	<i>33</i>
1.5. Møtet mellom verk og betrakter i et fenomenologisk perspektiv..	35
<i>1.5.1. Fenomenologi og persepsjon, noen momenter</i>	<i>35</i>
<i>1.5.2. Installasjonskunst i et fenomenologisk perspektiv</i>	<i>36</i>
1.6. Serialitet, subversjon og readymades	38
<i>1.6.1. Struktur og ”mening”</i>	<i>38</i>
<i>1.6.2. Formens betydning, flere momenter</i>	<i>41</i>
<i>1.6.3. Mona Hatoums valg av form. Tradisjon og frihet</i>	<i>44</i>

1.6.4. <i>En dialog med rommet</i>	47
1.7. Senger og maktstrukturer	49
1.7.1. <i>Senger og maktstrukturer. Makt og avmakt</i>	49
1.7.2. <i>Individet og institusjonell makt</i>	50
2. Opprinnelse, formidling og betrakterens rolle	54
2.1. To kunstverk, en opprinnelse	55
2.1.1. <i>En utstilling i Jerusalem</i>	55
2.1.2. <i>Noen bemerkninger om publikums reaksjoner</i>	56
2.2. Mona Hatoums kunst sett i forhold til en palestinsk kontekst ...	58
2.2.1. <i>Spørsmål om opprinnelse</i>	58
2.2.2. <i>Om kart som kunstnerisk uttrykksform</i>	60
2.2.3. <i>En palestinsk kontekst, flere betraktninger</i>	61
2.2.4. <i>Å visualisere en erfaring</i>	63
2.2.5. <i>Et spørsmål om bakgrunn?</i>	65
2.3. Kunstner og sted – en dialog	66
2.3.1. <i>Kunstneren som nomade</i>	67
2.3.2. <i>Hatoums verk relatert til en etnografisk vinkling</i> <i>i nyere samtidskunst</i>	68
2.4. Betrakterens ståsted	71
2.4.1. <i>Om informasjon</i>	71
2.4.2. <i>Det fremmede</i>	71
2.4.3. <i>Kunstneren som den "andre"</i>	74
2.5. Møtet med <i>Lili(Stay)Put</i>, i lys av informasjon om kunstnerens bakgrunn og verkets historie	77
2.5.1. <i>Det avgjørende grepet</i>	77
2.5.2. <i>En fenomenologisk tilnærming i lys av informasjon om verket</i>	79
Konkluderende betraktninger	82
Litteratur	86
Illustrasjoner	90

Innledning

Et møte med et enkelt verk av Mona Hatoum er et utgangspunkt for denne teksten. Verket *Lili(Stay)Put* ble opprinnelig laget til en utstilling i Anadiel Gallery i Jerusalem i 1996. I dag tilhører det Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst i Oslo. (Ill. 1). Teksten omhandler verkets form og historie, hvor kunstnerens valg av virkemidler, i dette tilfellet fundne objekter og ”readymades”, spiller en sentral rolle. Samtidskunsten har i lang tid inkludert kunstverk med tidsbegrenset eksistens, uten en permanent, statisk form. Samtidig er det slik at når et verk innlemmes i en samling, blir det som oftest konserverert i den tilstand det befant seg i ved ervervelsen, noe som kan bidra til at verket og opplevelsen åpner for nye tolkningsmuligheter og forståelse. Valget av *Lili(Stay)Put* som hovedverk åpner for å belyse en rekke problemstillinger, bl.a. hva som skjer når kunstverk flyttes, restruktureres, tilpasses nye lokaliteter og inngår i nye sammenhenger. Et annet sentralt tema er forståelse og tolkning av arbeider skapt av en kunstner med ”ikke.vestlig”¹ bakgrunn, innen vestlig kontekst.

Problemstilling

Problemstillingen er basert på en generell interesse for kunstformidling og for kunstinstitusjonens rolle med hensyn til informasjon. Jeg har valgt å undersøke ulike forutsetninger for møtet med et kunstverk slik det presenteres i en kunstinstitusjon i dag, ut fra betrakterens posisjon. Det gjør jeg bl.a. ved å sammenstille det utstilte verket med den opprinnelige konteksten verket ble produsert og vist i, det vil si en tilnærming basert på kunnskap om verkets opprinnelse og kunstnerens bakgrunn. Intensjonen er å belyse og problematisere hvordan denne type kunnskap påvirker betrakterens tilnærming til verket. Dette er spørsmål som i liten grad er belyst i litteraturen, men som vil kunne ha betydning for forståelse og formidling av kunstverk med en kompleks historie og ulike tolkningsmuligheter. To hovedspørsmål, knyttet til min posisjon som betrakter, utgjør basis for de problemstillinger jeg reiser:

¹ Begrepet ”ikke-vestlig” er utvilsomt problematisk og muligens utdatert. Jeg vil likevel benytte det i min tekst, i og med at det brukes gjennomgående i den bakgrunslitteraturen jeg har brukt.

- a) Verket *Lili(Stay)Put* er stilt ut i et kunstmuseum hvor jeg nærmer meg verket som betrakter. Kan jeg identifisere hvilke kunstneriske grep virker inn på min opplevelse og eventuelle videre lesning av verket?
- b) Kunstneren Mona Hatoum har palestinsk bakgrunn og dette verket ble opprinnelig produsert og stilt ut i Jerusalem. Hvordan eller i hvilken grad påvirkes min tilnærming av denne typen faktakunnskap?

Utviklingen innen kunsthistorie, kunstteori og ikke minst kunstnerisk produksjon har resultert i et mangfold av lese- og forståelsesmuligheter som går langt ut over kunstens egen sirkel. Måten et kunstverk leses på kan være forankret i ulike faglige diskurser. Et møte med et verk kan analyseres på ulik måte av kunsthistorikeren, filosofen, psykologen, sosiologen, kunst- eller kulturkritikeren. Kunsthistorikerens utfordring er å i størst mulig grad kunne forholde seg til, og eventuelt ta del i ulike diskursive fora. Denne kompleksiteten preger også kunstproduksjonen, noe som i sin tur kan bli betrakterens utfordring. De to spørsmålene over er formulert ut fra møtet med et enkelt verk. Et viktig spørsmål blir om disse to perspektivene kan forenes, eller om de kun har referansen til kunstverket til felles. I denne teksten belyses og diskuteres ulike sider ved problemstillingen med tanke på mulige svar. Hensikten er ikke en bredest mulig tilnærming. Ved å ta utgangspunkt i en enkelt situasjon er teksten ment å gjenspeile det komplekse samspillet mellom verk og betrakter, som også rommer den kjensgjerning at et kunstverk representerer en kommunikativ handling, utført i en gitt tid og et gitt sted. Valget av verk og kunstner innebærer en avgrensning i forhold til en mer generell forståelse av et slikt samspill. Spørsmålene som stilles settes imidlertid inn i en forståelsesramme som både belyser det direkte fysiske møtet med verket, samt ulike kunstneriske praksiser som verket er forankret i. Å ta utgangspunkt i en betrakers møte med et verk impliserer også andre mulige betrakterposisjoner enn de rent kunstfaglige. Også de ikke.litterære ser kunst. Verket *Lili(Stay)Put* kan erfares som et politisk eller et psykologisk verk, noe som gir den enkelte betrakter mulighet til å lese det ut fra egne erfaringer og kunnskaper.

Fremgangsmåte

En betrakers posisjon innebærer et gitt ståsted i forhold til det som betraktes. Når jeg i denne teksten selv inntar rollen som betrakter, så er det på bakgrunn av min egen erfaring i møte med Mona Hatoums verk, samt en mangeårig erfaring fra formidlingssituasjoner, hvor jeg

sammen med publikum har nærmet meg ulike verk i kunstinstitusjoner. Det siste gjelder også verk av Hatoum; i år 2000 inngikk *Lili(Stay)Put* sammen med flere andre av kunstnerens arbeider i utstillingen *Sincerely Yours* ved Astrup Fearnley Museet. Verket har siden vært vist flere ganger samme sted. Jeg har vært vitne til publikums reaksjoner i direkte møte med verket, samt reaksjonene på informasjon om dets historie og kunstnerens bakgrunn. Denne erfaringen danner et viktig grunnlag for min innfallsvinkel og de problemstillinger jeg behandler. Da jeg selv møtte *Lili(Stay)Put* for første gang, kjente jeg til kunstneren Mona Hatoum, men ikke til verkets opprinnelse. Denne informasjonen påvirket min opplevelse i vesentlig grad, og igangsatte en videre refleksjon rundt betydningen av å gi og motta informasjon av denne karakter. Egen tilstedeværelse signaliserer også et ønske om å unngå for stor grad av generalisering. Min bakgrunn som billedkunstner spiller også inn. Flere viktige momenter i teksten basert på mine møter med Hatoums verk. Høsten 2004 besøkte jeg en retrospektiv utstilling av kunstnerens arbeider i Magasin 3 i Stockholm, hvor flere av de verkene jeg omtaler var utstilt, i 2006 opplevde jeg verket *Light Sentence* i Centre Pompidou i Paris. Disse erfaringene bidrar også til valg av fremgangsmåte. Som samtidskunst kan Mona Hatoums verk relateres til en rekke kunstteoretiske problemstillinger og belyses ut fra ulike innfallsvinkler. Jeg har valgt å strukturere tilnærmingen til og forståelsen av Hatoums verk slik disse reflekteres gjennom ulike teoretiske retninger og praksiser. På denne måten kan jeg belyse hvordan bestemte kunstretninger har hatt direkte innflytelse på kunstnerens verk. Det bidrar til å vise verkenes kompleksitet og til å relatere dem til ulike forståelsesformer og spørsmålsstillinger, både for kunsthistorikere og betraktere. Det gir også mulighet for å inkludere det umiddelbare møtet med et verk, den fysiske opplevelsen, både min egen og slik den har blitt formidlet i øyeblikket av andre.

Verket *Lili(Stay)Put* består primært av en gjenstand, en seng som Mona Hatoum fant og skapte verket ut fra. Definisjonen av sengen som "readymade" er sentral for forståelsen av verket og danner utgangspunktet for presentasjonen av det i en kunstteoretisk sammenheng. Min tilnærming til verket *Lili(Stay)Put* skjer primært gjennom å undersøke hvilken rolle valget av "readymades" spiller for den direkte opplevelsen av verket, og hvordan dette valget eventuelt viser til et "opphav". Ved bruken av gjenkjennelige gjenstander kan Hatoums verk også leses i lys av denne kunstneriske tradisjonen. Ut over dette verket fokuserer jeg på et begrenset antall andre verk, i første rekke *Present Tense*, som også opprinnelig ble stilt ut i Jerusalem i 1996, og verket *Quarters* fra samme år, i tillegg til noen andre relevante verk i forbindelse med Hatoums bruk av sengen som metafor.

Tekstens oppbygning

Teksten er inndelt i to deler eller kapitler, med utgangspunkt i problemstillingens to hovedspørsmål. Følgende oversikt er ment å kunne gi leseren et innblikk i sammenhenger mellom de ulike underpunktene i hvert kapittel.

Det overordnede tema i første del er det direkte møtet med verket og betrakterens mulighet til å situere det i forhold til både historisk og samtidig praksis. Innledningsvis settes Mona Hatoums fundne objekt i form av en seng inn i en historisk sammenheng, samtidig som teksten introduserer en mulig bedømmelse av en alminnelig gjenstand som kunst, basert på *Kant after Duchamp* av Thierry de Duve. Etter en kort oversikt over måten readymades og fundne materialer kan benyttes i installasjonskunst, følger et utdypende avsnitt hvor anvendelsen av readymades ses i lys av avantgardens historie med utgangspunkt i *The Return of the Real* av Hal Foster. Mona Hatoums anvendelse av minimalistisk form blir også relatert til bl.a. Fosters tekst, men avsnittet om minimalismen danner også en overgang til å se møtet mellom verk og betrakter i et fenomenologisk perspektiv på bakgrunn av momenter fra Maurice Merleau-Pontys teorier. De forutgående punktene gir grunnlag for en nærmere undersøkelse av hvordan Hatoum anvender kombinasjonen av readymades og minimalistisk form for å engasjere betrakteren. Med tanke på kunstnerens egen referanse til maktstrukturer, samt betrakterens mulige lesninger, kobles til slutt utvalgte verk til *Surveiller et punir* av Michel Foucault.

Tekstens andre kapittel bygger på problemstillingens andre spørsmål, hvor verket ses i sammenheng med opprinnelig visningssted og kunstnerens bakgrunn for å gi et innblikk i den opprinnelige situasjonen. Deretter ses Hatoums kunst i sammenheng med en mulig palestinsk kontekst. Her inkluderes flere betraktninger rundt spørsmål om bakgrunn og erfaring, og hvordan disse faktorene eventuelt kommer til uttrykk i Hatoums arbeider.

Bakgrunns litteraturen er i hovedsak *Palestinian Art* av Gannit Ankori, samt tekster av Edward W. Said. Teksten diskuterer Mona Hatoums spesielle fremgangsmåte som kunstner, hvor verkene skapes i dialog med ulike steder, hovedsakelig i lys av Hal Fosters tekst. I de siste punktene i dette kapitlet vendes oppmerksomheten tilbake til betrakterens bakgrunn og forutsetninger for møtet med verket, og da i lys av informasjon om opprinnelse og bakgrunn. I den anledning inkluderes ulike betraktninger vedrørende en mulig definisjon av kunstneren som den kulturelle ”andre”. Til slutt stilles det et spørsmål om hvorvidt og eventuelt hvordan

en fenomenologisk tilnærming til *Lili(Stay)Put* influeres av videre informasjon om verket. Samlet gir disse punktene et grunnlag for en avsluttende refleksjon, hvor problemstillingens spørsmål relateres til hverandre og i en sammenheng.

Belysning av problemstillingen: Teksten og den anvendte litteraturen

Den sammensatte problemstillingen har uunngåelig påvirket valget av bakgrunns litteratur. Det innebærer blant annet bruk av flere ulike tekster. Å anvende litteratur som ”verktøy” på denne måten er selvsagt ikke uproblematisk med tanke på muligheten for å reflektere en kritisk og nyansert lesning av dette materialet. Jeg har imidlertid søkt å begrense valget til noen hovedtekster som etter mitt skjønn belyser de spørsmål jeg stiller på en hensiktsmessig måte, samtidig som jeg har søkt en helhetlig innsikt i denne litteraturen. I tillegg til å presentere de ulike tekstene og deres forfattere, ønsker jeg å utdype og å tydeliggjøre sammenhengen mellom oppgavens tekst og litteraturen som er brukt. En relativt kort tekst gir begrenset rom for å diskutere bakgrunns materialet på en slik måte at det gis en meningsfull innsikt i komplekse sammenhenger. Måten min tekst er konstruert på, med flere (ulike, men beslektede) innfallsvinkler til en sammensatt problemstilling med utgangspunkt i ett enkelt verk, kan i beskjeden grad reflektere en kritisk lesning av bakgrunns litteraturen, tekstens ramme tillater det ikke, dessuten ville slike diskusjoner fortrenge den overordnede problemstillingen. Denne oversikten gir på ingen måte dype innblikk, men jeg ønsker å trekke frem noen momenter med tanke på en mer nyansert forståelse, og for å vise noen sammenhenger mellom mine valg.

The Return of the Real av Hal Foster utgjør grunnlaget for å se verket *Lili(Stay)Put*, dets karakter og form, i lys av historiske og samtidige tendenser. Basert på Fosters tekst kan Hatoums verk ses i sammenheng med *avantgardens* historiske betydning, både i dens tidlige og sene fase, med fokus på readymades og minimalisme. Spesielt kan Hatoums anvendelse og subversjon av minimalistisk form belyses av Fosters tekst, spesielt hvordan det formmessige spiller en rolle i mitt møte med *Lili(Stay)Put*. Med tanke på min vektlegging av det direkte møtet med verket kan valget av Hal Fosters tekst diskuteres, siden dette ikke er tema i hans bok. Det som er relevant for min tilnærming, er at Fosters tekst åpner opp for en nyansert forståelse og sammenhenger som berører mine problemstillinger, samt av nøkkelverkets plass innen en bred samtdiskontekst. *The Return of the Real* er imidlertid ingen historisk oversikt. I denne boken gir Foster selv uttrykk for et behov for en ny innsikt i avantgardens historie, som

både tar høyde for dens kompleksitet og som kan bidra til å gi den en mulig fremtid. Det er en ambisiøs målsetning, men Fosters utgangspunkt er sin samtid hvor han opplever et politisk reaktivt klima som et hinder for et åpent diskursivt rom og understreker viktigheten av å bevare et slikt rom for kritisk debatt og alternative visjoner. Foster fremholder at historisk innsikt kun oppnås gjennom et engasjement i forhold til samtiden. I sin bok setter han søkelyset på praksiser hvor slike rom ifølge hans definisjon var, om midlertidig, fruktbare. Her er det det komplekse samspillet mellom kunstpraksis og kritisk teori i siste halvdel av det tyvende århundre som er det overordnede tema. Foster tar utgangspunkt i historiske tilbakekomster i kunsthistorien, samt i skillet mellom den formale modernismen og avant.garde.modernismen. Mens den første følger en historisk eller det Foster kaller ”vertikal” akse, foretrekker avantgarden et utvidet, sosialt orientert felt, en ”horisontal” akse som impliserer et ønske om et brudd med fortiden. Foster vektlegger betydningen av neo.avantgardens forsøk på å holde en kritisk koordinering mellom disse to retningene. Dette skjer i ettertid, på 1950-tallet, hvor modernismens historiske dimensjon søkes bevart, mens man *samtidig* vender tilbake til den tidlige avantgardens paradigmer for å åpne opp for samtidens muligheter. I min tekst nevner jeg f.eks. Robert Rauschenbergs ”combines” som eksempler på nettopp dette. Som min egne tekst viser, er det naturlig å se Mona Hatoums anvendelse av readymades i lys av denne utviklingen.

Hal Foster har her konstruert en retroaktiv modell for historieforståelse. Denne modellen gjelder også for kritisk teori, Foster viser bl.a. til marxistisk teori og dens betydning for poststrukturalismen, noe forøvrig hans egen tekst reflekterer. I min tekst har jeg lagt vekt på å se Mona Hatoums anvendelse av readymades og minimalistisk form i lys av Fosters retroaktive modell, samtidig som jeg ser denne i et kritisk lys. Foster minner om at minimalismen i utgangspunktet representerte en delvis tilbakevending til den historiske avantgarden. Likeledes er nyere anvendelse av minimalistisk form en retroaktiv prosess; formen benyttes som strategisk virkemiddel for å initiere en ny praksis. Jeg søker å vise gjennom eksempler hvordan Hatoum utnytter formens visuelle og fenomenologiske potensial for å engasjere betrakteren, samtidig som hun undergraver dens ”renhet” gjennom manipulasjon og materialbruk, noe som igjen aktiviserer assosiasjoner og meningsforståelse hos betrakteren. Et annet – og beslektet – utgangspunkt for å knytte Hatoums verk til Fosters

tekst er anvendelsen av readymades. Jeg ser hennes bruk av denne formen som en etablert konvensjon, som likefullt har bevart en viss forbindelse til et historisk utgangspunkt.²

Mona Hatoums nomadiske virksomhet knyttes i en noen grad til Fosters fokus på den etnografiske vinklingen innen samtidig kunstpraksis og teori. Det er forøvrig først gjennom disse tendensene at Foster ser et definitivt skifte fra det mediumspesifikke til det debattspesifikke komme til uttrykk i en uttalt form. Den kritiske teoriens rolle er sterkt vektlagt i Fosters tekst, han fremholder at den er grunnlaget for all nyskapende kunst. En følge av det resonnementet er et argument mot en prematur avskrivning av avantgarden. I 1995, da Foster skrev denne boken erklærte samtidige røster avantgarden død og begravet. (Eksempelvis Nicolas Bourriaud, slik jeg viser til i min tekst.) En leser av *The Return of the Real* er ikke i tvil om at noe står på spill. Foster spør hvilken rolle kritikken og kritikeren kan ha i en tid hvor visuell kultur administreres av medie verdenens og underholdningsindustriens spill og hvor en politisk kultur er stadig mer bekreftende. Den venstreorienterte kritikeren synes fortapt i dette landskapet. Men nettopp disse tilstandene aktualiserer ifølge Foster behovet for kritikken. I dag, tolv år etter at Fosters tekst ble publisert, er kritikeren rolle utvilsomt ytterligere undergravet og markedskreftenes posisjon styrket. Imidlertid synes dette å åpne for nye diskursive rom både innenfor og utenfor institusjonen, muligens av en noe annen karakter enn de Hal Foster etterlyste, men den diskusjonen er det ikke rom for i min tekst. Det er heller ikke min hensikt å diskutere Fosters tese om ”forsinkede hendelser” og en retroaktiv modell for historieforståelse. (Sistnevnte kan det forøvrig settes spørsmål ved om denne modellen forstås som en slags naturlov som impliserer fremtidige muligheter.)

Passages in Modern Sculpture av Rosalind Kraus gir noen momenter, men det er *Kant after Duchamp* av Thierry de Duve som danner grunnlag for å situere Hatoums verk i forhold til readymadens historiske betydning, med Marcel Duchamps *Fontene* som utgangspunkt. Min begrensede tekst kan umulig gi en dyptgående innsikt i de Duves omfattende verk, hvor forfatteren, uten å omskrive historien, ser readymadens inntog som en logisk konsekvens av foreliggende forutsetninger, selv om disse først åpenbares i ettertid. Mens Hal Foster markerer sin avstand til den formale modernismen, representert ved det abstrakte.ekspresjonistiske

² Hal Foster illustrerer readymadens vei mot det institusjonelle ved eksemplene *Bottle Rack* fra 1914 av Duchamp og Jasper Johns’ bronsede ølbok, *Painted Bronze*, fra 1960. Mens Duchamps objekt i sin samtid reiste spørsmål om estetisk verdi, ble det i ettertid også tillagt andre verdispørsmål, som kunstens kommersielle verdi. I 1960 spør man ikke om den estetiske verdien av Johns verk, det impliserer snarere en relasjon mellom forbruksvaren og anerkjennelsen av objektene som kunst. Foster, Hal, *The Return of the Real: The Avantgarde at the End of the Century* (Cambridge, Massachusetts og London: The Mit Press, 4. utgave, 2001): 109.

maleriet, er denne kunsten en innfallsvinkel i *Kant after Duchamp*. De Duves prosjekt består på sin side i å vise hvordan innebygde mekanismer i den moderne malerkunsten undergraver dens dominerende rolle, samtidig som de baner vei for ulike nye praksiser. De Duve trekker linjene langt tilbake, til malerkunstens utvikling *mot* den formale modernismen. Jeg har valgt å ta utgangspunkt i den delen av verket som omhandler den estetiske bedømmelsen, hvor Marcel Duchamps ready-made spiller en nøkkelrolle. De Duves tekst innebærer en problematisering av det modernistiske maleriets kvalitetskriterier; kriterier for estetisk bedømmelse knyttes til et spesifikt medium. Mens Clement Greenberg i denne sammenheng får en hard medfart hos mange av de Duves samtidige kritikere, blir hans teorier og standpunkter gjenstand for en respektfull og nyansert analyse i denne boken. Mitt utgangspunkt for valget av de Duves tekst er Mona Hatoums verk som framstår som en konstruksjon av ready-mades, og betrakterens mulighet for en estetisk bedømmelse. I den anledning låner jeg de Duves gjenbruk av Immanuel Kants kritikk av den estetiske dømmekraften som en mulig modell for bedømmelsen av hverdagslige gjenstander som kunst. Jeg vil imidlertid påpeke at den viktigste grunnen til at de Duve omformer Kants tredje kritikk er å rekonstruere og skape ny innsikt i og forståelse for viktige momenter i kunsthistorien. Vektleggingen av denne delen av Thierry de Duves tekst kan eventuelt reise spørsmål. Trenger vi fortsatt denne bekreftelsen av et objekt eller et fenomen som kunst? På den ene siden konkluderes det i min tekst at anvendelsen av ready-mades er en etablert kunstpraksis som kunstpublikum møter med fortrolighet, på den andre siden at det eksisterer et reelt behov for å legitimere begrepet ”kunst”. Min innfallsvinkel er det vanskelige møtet med samtidskunsten, hvor betrakteren iblant er i villrede om egen dømmekraft, kunstverk kan eksempelvis inngå i eller bestå i komplekse situasjoner, de kan også være tatt ut av en større sammenheng. Jeg bruker i min tekst Hatoums verk som et eksempel på slike, for betrakteren komplekse kunstverk, som også reflekterer en historie med Marcel Duchamps ready-made som et utgangspunkt.

Den britiske kunsthistorikeren Claire Bishop tilhører en yngre generasjon teoretikere som på flere måter stiller seg kritisk til sider ved nyere kunstteoretisk diskurs. Boken *Installation Art: A Critical History* er intet omfattende verk. Den er rikt illustrert og inneholder en tematisk oversikt over installasjonskunstens historie, som samtidig er gjenstand for kritisk analyse. Jeg har valgt å vise til Bishops tekst flere steder i min tekst, med tanke på det direkte møtet med Mona Hatoums verk og installasjonskunst generelt. I tillegg til Bishops innsiktsfulle oversikt over installasjonskunst er hennes revurdering av det desentrerte subjekt av interesse for min

problemstilling, hvor det direkte møtet med verket spiller en avgjørende rolle. Hun vektlegger også det fenomenologiske perspektivets betydning for forståelsen av den direkte erfaringen av kunstverk.

Betrakterens fysiske tilstedeværelse er også et grunnlag for en fenomenologisk tilnærming, med utgangspunkt i tekster av Maurice Merleau-Ponty. I teksten viser jeg til første del av *Pénoménologie de la perception* (Kroppens fenomenologi), samt til *L'Oeil et l'esprit* (Øyet og ånden). Her setter jeg Merleau-Pontys teorier i sammenheng med både 1960-tallet, minimalismen og med nyere praksis, hvor betrakteren med ulike midler bevisstgjøres sin egen sansning. I teksten nevner jeg også betydningen av feministisk kritikk for en ny forståelse av fenomenologien, som i 1970-årene skaper grunnlag for en avstand til minimalismens opprinnelige krav om autonomi. Dette er direkte relevant i forhold til Mona Hatoums anvendelse – og subversjon – av minimalistisk form. Men det er først og fremst i den avsluttende beskrivelsen av det direkte møtet med Hatoums verk at Merleau-Pontys undersøkende metode gis en mening, noe jeg argumenterer for at den har, selv om spørsmål om sansenes urtilstand utelates.

Det er neppe nødvendig å diskutere valget av *Surveiller et punir* av Michel Foucault i forbindelse med Mona Hatoums referanse til maktstrukturer i sin kunst. Dette verket har, som påpekt i teksten, spilt en betydelig rolle for en forståelse av og diskusjoner om tilsvarende mekanismer i det moderne samfunn. Men det kan tilføyes her at Foucault valgte en historisk distanse for å belyse nettopp dette, han vendte blikket bakover til den klassiske tidsalder, det vil si Frankrike på 1600–1700 tallet og utviklingen av systemer for overvåking og disiplin. Denne avstanden i tid bidrar til en økt forståelse av samtiden.

I tekstens andre del diskuterer jeg Hatoums verk i lys av kunstnerens bakgrunn og verkets opprinnelsessted. Her bruker jeg *Palestinian Art* av den palestinsk-amerikanske kunsthistorikeren Gannit Ankori, samt utvalgte tekster av Edward W. Said som grunnlag for en diskusjon om en palestinsk kunstkontekst. Ankoris bok, som også inneholder et kapittel om Mona Hatoum, er forøvrig eneste kilde som spesifikt omhandler palestinsk kunst. Hatoums spesielle fremgangsmåte som kunstner, belyst ved produksjonen av *Lili(Stay)Put* for utstillingen i Jerusalem i 1996 blir diskutert med referanse til ”The Artist as Ethnographer” fra *The Return of the Real* av Hal Foster.

Mona Hatoums egen ”stemme” i form av publiserte intervjuer utgjør et beskjedent materiale, jeg har likevel valgt å vektlegge disse, slik at de danner et referansegrunnlag gjennom hele teksten.

Til slutt finner jeg det på sin plass å redegjøre litt nærmere for mine referanser til ulike tekster av Edward Said. Sids fagområde var litteratur, hans omfangsrike produksjon inneholder få tekster som berører billedkunst direkte, derimot skrev han en del om musikk, som var hans store lidenskap. I ulike bøker, essays og artikler diskuterer Said eksilet, ofte med utgangspunkt i egen erfaring, som i *Reflections on Exile*, som jeg refererer til. I *Beginnings* fra 1975 foretar Said en analyse av strukturen i *Gullivers Travels* av Jonathan Swift, jeg viser til denne for å belyse strukturen av verket *Lili(Stay)Put* og tittelens referanse til Swifts roman. Edward Said anvender selv en sammenlikning mellom sistnevnte verk og et modernistisk dikt for å belyse Mona Hatoums kunst i en tekst han skrev i anledning Hatoums utstilling i Tate Gallery i London i år 2000. Et betydelig antall av Edward Sids tekster handler om det palestinske problem. Jeg har valgt å gi hans korte tekst om Hatoum en betydelig plass, dette fordi den berører direkte flere sider av de spørsmålene jeg stiller i min tekst. Det inkluderer bl.a. en diskusjon omkring hans påstand om hvordan kunstneren visualiserer en palestinsk erfaring. Edward Said døde i 2003, Mona Hatoum tilegnet sin retrospektive utstilling i 2004 hans minne. Gannit Ankori fremhever i sin bok *Palestinian Art* den gjensidige respekten disse to begavede personene har vist hverandre. Det er imidlertid humanisten Edward Said som jeg ønsker å knytte til Hatoums kunst i min tekst. Said var en ivrig forsvarer for den ”gamle”, åpne, syntetiserende humanismen. Jeg finner et visst samsvar i Mona Hatoums kunst og måten den visualiserer menneskets eksistensielle betingelser på, slik at hennes verk er lesbare overalt på kloden.

I min tekst refererer jeg til flere kilder enn de som er nevnt over, men disse utgjør hovedgrunnlaget. De er ikke valgt primært som et utgangspunkt for bredest mulig tilnærming, men som et grunnlag for å diskutere tekstens grunnleggende problemstillinger. De ulike innfallsvinklene er til sammen ment å kunne belyse møtet mellom verk og betrakter som en kompleks situasjon, samtidig som oppmerksomheten rettes mot kunstverket som en kommunikativ handling, utført i en gitt tid og på et gitt sted. Samlet åpner denne litteraturen som omfatter ulike teorier og tilnærminger, kunsthistoriske, kunstfilosofiske og sosiale, for en mangefasettert forståelse for kunstnerens verk og praksis. Det har ikke minst vært viktig for å

inkludere betrakterens rolle for tolkningen og forståelsen av kunstverkene, forholdet mellom betrakter, verk, kontekst og historisk sammenheng.

Verkets form og konstruksjon

Kunstverket *Lili(Stay)Put* består av en brukt sengeramme av metall, påfestet hjul, plassert på et rektangulært ”golv” av ubehandlede treplanker. Sengen er fastspent til gulvet ved hjelp av en mengde tynne nylontråder som er festet til gulvet med spiker (ill.nr.1.). Verkets hovedelement, den gamle sengerammen, er rødmalt, men bærer tydelige spor av bruk og slitasje. Hjulene er derimot ubrukte og av den typen som brukes til å flytte møbler og arbeidsutstyr. Plankegolvet måler 250 x 300 cm., plankene har den grå patinaen som ubehandlet treverk får over tid. Nylontråder er strukket mellom spikre over sengen. Disse er lett synlige mot treplankene, de fine trådenes synlighet avhenger imidlertid av belysningen i utstillingsrommet. Sengen, som er lett skråstilt i forhold til golvets vinkler, har en enkel geometrisk og rettvinklet form, det gjelder også metallfjærene som danner sengebunnen.

Dokumentasjon av det opprinnelige verket *Lili(Stay)Put*, slik det inngikk Mona Hatoums utstilling i Anadiel Gallery i Jerusalem i 1996, og det samme verket i et moderne museum, illustrerer problemstillingen. Som fotografiet over viser, sto sengen plassert på et reelt golv, plankene er slitte og bærer spor av ombygning, øverst til høyre i bildet skimtes galleriets nedre plan gjennom et rekkverk. Belysningen i rommet synes i hovedsak å bestå av dagslys. Bildet til venstre viser verket slik jeg opplevde det første gang i Astrup Fearnley Museet. Lyssettingen i det ellers dunkle rommet gir situasjonen en teatral karakter som synes å stå i kontrast til den opprinnelige visningssituasjonen. Det konstruerte golvet innebærer at verket, slik det eksisterer i dag, fremstår som en avgrenset form, i motsetning til å inngå i en mer intim dialog med det fysiske rommet det opprinnelig var installert i.

Verkets tittel

Verkets tittel er i likhet med flere av Mona Hatoums verkstitler, et ordspill. På den ene siden refererer den til *Gullivers Reiser* av Jonathan Swift, på den andre siden til det engelske begrepet *to stay put*. Videre assosiasjoner er både betinget av kjennskap til det engelske språket, og til et litterært verk. Gullivers eventyrlige reiser har imidlertid forlenget inngått i en felleseuropeisk kulturarv, i det minste kan tittelen lett fremkalle et bilde hvor ”kjempen”

Gulliver ligger fastbundet av de ørsmå innbyggerne i landet Lilliput. Er man oppmerksom, legger man merke til at kunstneren har gjort en vri; stavemåten er endret fra *Lilliput* til *Liliput*. En liten, nesten umerkbar endring, en forskyvning. Orddelen ”Lili” kan assosieres med et kvinnenavn, eventuelt om noe søkt, til det gammeltestamentlige ”Lilith”. I alle tilfeller innebærer ordleken en destabilisering av en eventuell betydning, slik verkets konstruksjon visualiserer en ubestemmelig tilstand. Referansen til *Gullivers Reiser* gir imidlertid flere muligheter. Jonathan Swifts fortelling fra 1700-tallet ble ikke skrevet som et uskyldig eventyr, den rommer en skarp kritikk av det britiske imperiets krigspolitikk og undertrykking av koloniene, og kan derfor ses i sammenheng med Swifts politiske skrifter.³

Et møte med verket

Jeg nærmer meg verket på et museum; midt i rommet står en avgrenset konstruksjon, en rektangulær form mot golvet. Ut fra en umiddelbar gjenkjennelse identifiserer jeg de ulike bestanddelene; en naken metallseng, hjulene som er festet under bena, ”golvet” av ubehandlede treplanker. Utstillingsrommet er dunkelt, men verket er belyst av en spotlight, lyset danner et svakt skyggespill mot gulvet. Det er lyset som gjør meg oppmerksom på de fine nylontrådene som er spent over sengen på kryss og tvers, festet til treplankene ved hjelp av spiker. Hele situasjonen i rommet, det isolerte verket og lyssettingen gir både et teatralt og meditativt inntrykk. Omtrent slik var mitt første møte med *Lili(Stay)Put* av Mona Hatoum. Siden har jeg gjentatte ganger nærmet meg dette verket sammen med flere andre personer og vært vitne til deres reaksjoner og formuleringer omkring det de ser.⁴ Den umiddelbare gjenkjennelsen av verkets elementer, samt den spesielle måten disse er arrangert på, går raskt fra å være en visuell komposisjon til å fungere som en kognitiv motor. Jeg vil tørre å påstå at den enkle sengen som objekt er ”lesbar” og gjenkjennelig de fleste steder på kloden. Åpenbart gammel og velbrukt kan den virke fattigslig, et inntrykk som blir forsterket i kombinasjon med det nakne gulvet. Siden dette møtet finner sted i et kunstmuseum, er jeg som betrakter uunngåelig bevisst at jeg ikke bare ser gjenkjennelige ting, men et kunstverk. Nettopp dette åpner samtidig for mulige gjenkjennelser av form og anvendt kunstnerisk praksis.

³ Swift, Jonathan, *Gulliver's Travels* (1726), fra *The Basic Writings of Jonathan Swift*, (New York: The Modern Library, 2002), 365–628.

⁴ Jeg viser her til ulike formidlingssituasjoner ved Astrup Fearnley museet i Oslo. Jeg vil i liten grad vise konkret til slike samtaler, likefullt danner denne erfaringen uunngåelig et grunnlag for en del av mine resonnementer og betraktninger.

Kunstneren

Kunstneren Mona Hatoum ble født i Beirut, Libanon, i 1952 av palestinske foreldre. Hennes familie hadde flyktet fra Haifa i 1948. I 1975 dro Hatoum til London, et opphold som var ment å vare en uke ble til varig eksil på grunn av borgerkrigen som brøt ut i Libanon. Sin kunstneriske utdannelse har Hatoum fra The Byam Shaw School of Art og The Slade School of Art, London. Kunstneren vakte allerede som student oppsikt for sin eksperimentelle virksomhet, under studietiden ved Slade ble hun en del av et progressivt miljø hvor performance var den foretrukne ytringsformen. Ifølge Hatoum var de første årene i London preget av sinne og frustrasjon over forholdene i hjemlandet, samt av en følelse av mangel på tilhørighet, av å være "out of place". Dette resulterte i et behov for å undersøke rådende maktstrukturer.⁵ Det siste kan sees i lys av tidens tendenser, spesielt 1970–80 årenes politiske aktivisme og engasjement. I Mona Hatoums tidlige kunst faller dette sammen med et engasjement basert på egne erfaringer. Hovedfokus i min tekst er imidlertid kunstnerens senere produksjon, kjennetegnet av objekter og installasjoner. Her har uttalt politisk engasjement veket til fordel for en mer subtil form og en større oppmerksomhet mot betrakteren som deltaker.

Selv om Mona Hatoums tidlige produksjon ikke er tema for min tekst finner jeg det hensiktsmessig å se nærmere på noen forhold som kan ha virket formative for utviklingen av hennes kunstnerskap. Etter grunnutdannelsen ved Byam Shaw, som ifølge kunstneren bar preg av formal eksperimentering, var det årene ved Slade som ble retningsgivende for hennes videre utvikling. I samtale med Michael Archer beskriver kunstneren sitt møte med denne skolen som en fremmed, upersonlig og byråkratisk institusjon.⁶ Men nettopp denne fremmedheten virket utviklende for den unge kunstnerens eksperimentelle virksomhet, som i blant var i strid med skolens aksept og tillatte ramme. Det gjaldt spesielt Hatoums elektriske konstruksjoner, som hun utviklet til tidsbegrensede hendelser, det vil si, i retning av performance. Kunstneren skisserer i dette intervjuet en utdanningsinstitusjon som på den ene siden var preget av tradisjonelle rammer, og som, på den andre siden åpnet for friere virksomhet. Det faktum at performancekunstneren Stuart Brisley underviste ved Slade på denne tiden taler for det siste. I ettertid kan det ses en resonans mellom Brisleys kropporienterte og samfunnskritiske performances fra begynnelsen av 1970-tallet og Mona

⁵ Michael Archer, Guy Brett, Catherine de Zegher, *Mona Hatoum*, (London: Phaidon Press Ltd., 1997): 9.

⁶ *Ibid.*, 10.

Hatoums virksomhet i første halvdel av 1980-tallet.⁷ Hatoums sensitivitet i forhold til form og materialer har imidlertid også en forankring i denne tiden, det gjelder ikke minst minimalismen og kunstnerens anvendelse av den, noe som er tema for min tekst.

Kunstudanningen var fortsatt basert på tradisjonelle materialer og håndverk, nyorientering til tross. Antony Caros dominerende posisjon innen britisk skulptur var ennå nær i tid, selv om hans skulpturer nærmet seg det ”maleriske” på slutten av 1960-årene, bar de fremdeles preg av oppmerksomhet rettet mot de ulike materialenes egenart. En annen type fokus på det materielle har røtter i denne tiden, ifølge Edward Lucie Smith hadde *Arte Povera* bevegelsen ingen stor innflytelse i Storbritannia, men han ser en viss påvirkning i Tony Craggs tidlige skulpturer laget av avfallsmaterialer.⁸ Hatoums anvendelse av enkle hverdagsmaterialer kan eventuelt ses i sammenheng med denne tradisjonen. Betegnelsen *Young British Artists* (YBA) skriver seg fra den oppmerksomheten som ble rettet mot en generasjon kunstnere på slutten av 1980-tallet og som levde videre i forbindelse med større utstillinger i løpet av 1990-årene. Sentrale navn her er bl.a. Rachel Whiteread og Damien Hirst. Mona Hatoum knyttes også til dette fenomenet, som snarere enn å vise til en bestemt gruppe kunstnere gjenspeiler en slags markedsføringsstrategi, ført an av bl.a. gallerieier og kunstsamler Charles Saatchi. Den engelske kunstscenen var, tross flere gruppemønstringer i flere land, i stor grad preget av individuelle aktører.⁹ I et radiointervju i 2005 fremhever Mona Hatoum sin distanse til YBA, samtidig som hun gir uttrykk for en generell motstand eller vegring mot tilhørighet.¹⁰ Disse utsagnene berører problemområder som reflekteres i Hatoums kunst, noe den følgende teksten utdyper.

Mona Hatoum er i dag en internasjonalt anerkjent kunstner. I teksten som følger tas det ikke sikte på å gi noen sammenfattende oversikt over hennes omfattende kunstneriske virksomhet. Det er en stor spennvidde, men samtidig en sammenheng i hele kunstnerens produksjon, fra

⁷ Stuart Brisleys aktiviteter fra 1970-årene kan ses i sammenheng med bl.a. ”wiener-aktivistene” og andre grupper av europeiske kunstnere, som til forskjell fra sine amerikanske forgjengere søkte et sosialt engasjement, ofte gjennom ekstreme fysiske handlinger. En av Brisleys performances fra denne tiden (først utført i Berlin 1972) foregikk i løpet av 10 dager i julen. Hver dag satt kunstneren til bords og ble servert mat som han nektet å spise, maten ble stående og råtne. Den tiende dagen krøp Brisley gjennom levningene på bordet før han presenterte sitt ”nye selv” under en festmiddag for venner. Kilde: Hopkins, David, *After Modern Art 1945–2000*, (Oxford, New York: Oxford University Press, 2000): 193.

⁸ Lucie-Smith, Edward, *Movements in Art since 1945*, (London: Thames and Hudson Ltd., 2000): 171. *Arte Povera*, med sitt fokus på simple og forgjengelige materialer, med utgangspunkt i Italia, men etter hvert et utbredt fenomen i Europa og senere i USA, var fundert på en sosial og politisk bevissthet, ikke ubeslektet med den som lå til grunn for den performance-baserte aktivismen som er nevnt over.

⁹ Utstillingen *Sincerely Yours* som ble vist på Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst i 2000, hvor flere av Mona Hatoums arbeider ble presentert, kan ses i lys av dette.

¹⁰ Mona Hatoum i samtale med John Tusa i BBC Radio 3, 2005. (www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/hatoum, 29.02.2008.)

de tidlige performance.verkene til de senere års objekter og installasjoner. Denne sammenhengen kommer også tydelig til uttrykk i kunstnerens videoarbeider fra 1980-tallet frem til i dag. Mona Hatoums verk er å finne i museer og samlinger verden over, og hun har en omfattende utstillingsvirksomhet bak seg. I 2004 ble en større retrospektiv utstilling av hennes arbeider vist i Hamburg, Bonn og Stockholm. Kunstneren har i en årrekke vært tilknyttet *Gallery White Cube* i London, hvor hennes siste separatutstilling ble vist i 2006. Fra 1975 har Hatoums geografiske utgangspunkt vært London, men de aller siste årene har kunstneren bodd og arbeidet i Berlin. Et kjennetegn ved Hatoums kunstnerskap er imidlertid en lang rekke arbeidsopphold ulike steder på kloden, ofte i forbindelse med utstillinger på samme sted. De verkene som står mest sentralt i denne teksten, er et resultat av et slik reise.

En kunstnerisk forankring i Europa og en global virksomhet til tross, Mona Hatoum presenteres i de fleste sammenhenger som palestiner. Denne kjensgjerning har preget mitt valg av innfallsvinkel til hennes kunst.

1. Kunsthistoriske og kunstteoretiske forståelsesrammer

Verkets enkelthet, en seng, et gulv, noen tråder, skaper, som tidligere nevnt, en åpenhet for tolkninger, private, følelsesmessige, politiske, etc. Som kunstnerisk objekt er det en umulighet uten forrige århundres utvikling innenfor kunsthistorie, kunstteori, kunstfilosofi og kunstnerisk praksis. I dette kapitlet settes *Lili(Stay)Put's* konstruksjon, basert på ferdiglagde og fundne objekter, inn i et kunstteoretisk perspektiv, samtidig som det ses i lys av andre verk og samtidskontekst. Jeg undersøker videre forholdet mellom valget av materialer og verkets formale karakter med utgangspunkt i minimalismen, samt et utdypende avsnitt om Mona Hatoums anvendelse av form. Minimalismen er også et utgangspunkt for en fenomenologisk tilnærming til verket. Til slutt belyses verkets hovedelement, en gammel metallseng, inkl. bruk av materialer og form ut fra teorier om maktstrukturer.

I første del av kapitlet legges hovedvekten på kunstverkets form og konstruksjon, med utgangspunkt i betydningen av et "funnet objekt" som verkets hovedelement. Her nærmer jeg meg en forståelse av hva valget av readymades innebærer i dag, både for kunstner og verkets betrakter, basert på et historisk utgangspunkt i Marcel Duchamps kunst og avantgardens utvikling. Jeg ønsker å belyse gjennom referanser til ulik litteratur og utvalgte kunstverk, hvordan introduksjonen av readymades og minimalistisk kunst, tross klare forskjeller, har et felles utgangspunkt i en avantgardisk tradisjon og bruddet med den modernistiske kunstens formale autoritet, samt dens metafysikk. Begge disse tradisjonene er samvirkende faktorer i Mona Hatoums kunst.

For å tydeliggjøre problemstillinger og spørsmål har jeg, som nevnt i introduksjonen, i hovedsak tatt utgangspunkt i tekster av Hal Foster og Thierry de Duve. Begge forfatterne analyserer spørsmål knyttet til readymadens og minimalismens historiske bakgrunn og utvikling, men fra ulike synsvinkler. *Kant after Duchamp* av Thierry de Duve er i min tekst utgangspunkt for en diskusjon omkring betrakterens mulighet for å bedømme readymades som kunst. *The Return of the Real* av Hal Foster gir underlag for en mer omfattende historisk forståelse, hvor sosiale og politiske spørsmål spiller en betydelig rolle. Gjennom hans tekst

har jeg først og fremst søkt å finne en sammenheng mellom et historisk utgangspunkt og Mona Hatoums anvendelse av readymades i sin kunst.

1.1. Det fundne objekt

1.1.1. En ready-made – et tilbakeblikk

Når jeg vender blikket tilbake til readymadens historie, er det med tanke på spørsmål som er implisert i Marcel Duchamps berømte gest og se disse i forhold til Mona Hatoums bruk av readymades i sin kunst. Bruken av readymades er så etablert og alminnelig i samtidskunsten at dette i seg selv ikke reiser umiddelbare spørsmål. Men møtet med *Lili(Stay)Put* vekker likefullt spørsmål om en eventuell betydning av de valgene kunstneren har foretatt. Derfor er jeg opptatt av forbindelsen mellom dette verket og et historisk utgangspunkt; mellom en provokativ handling og en form eller konvensjon.

Hva er det som ”gjør” et kunstverk? Dette spørsmålet utgjør en av innfallsvinklene i Rosalind Kraus’ tekst om Duchamps readymades i *Passages in Modern Sculpture*, hvor Kraus finner en forankring for Duchamps nyskapende praksis i hans skepsis mot kunst som omfavnet det rasjonelle.¹¹ Det enkeltverket Kraus vier størst oppmerksomhet er *Fountain* fra 1917, urinalet som Duchamp snudde 90 grader og plasserte på en sokkel.¹² Kraus beskriver Duchamps strategi; å presentere et objekt som unndrar seg formal lesning, som er løsrevet fra hans personlige følelser og som umuliggjør ethvert forsøk på forståelse. Likefullt fremhever Rosalind Kraus hvordan presentasjonen og isolasjonen av urinalet skaper et antropomorft potensial i form av allusjoner til kvinnekroppens form. Samtidig påpeker hun at ”Fontenes” metafor synes skapt av tilskueren, snarere enn av kunstneren. Kraus stiller her et vesentlig spørsmål:

“What is the expectation of meaning which we carry to works of art? Why do we think of them as statements that must convey or embody a certain content? Further, if that content

¹¹ Kraus, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, (Cambridge, Massachusetts and London: The Mit Press, 1977): 69–84. Kraus refererer innledningsvis i dette kapitlet til en teaterforestilling Duchamp overvar i Paris i 1911, ”Impressions of Africa” av Raymond Russel. Det som forbinder de ulike sekvensene i stykket sammen er en rekke primitive konstruksjoner for mekanisert produksjon av kunst. Ifølge Kraus var dette stykket en harselas med vestlig rasjonalisme, men ”kunstproduksjonen” som ble demonstrert tydeliggjorde en løsrivelse fra et psykologisk og følelsesmessig opphav. Kraus trekker forøvrig paralleller mellom Russels og Duchamps bruk av ordspill og ”homofoner”, d.v.s. fonetiske reggrupperinger av stavelser.

¹² Under pseudonymet R. Mutt sendte Duchamp *Fontene* inn til en utstilling i regi av ”Society of Independent Artists” i New York, men Duchamp var selv formann i utstillingskomiteen som i sin tur avviste verket.

is generated by ourselves – by our own need to find a meaning – are we justified at all in believing that content to be causally connected to the producer of the object?”¹³

Den slutningen Kraus trekker er at til tross for en opplevelse av urinalet som et metaforisk ”statement”, så vender vi tilbake til å se det som et kommersielt objekt. Det vil igjen si at vi ser det som noe atskilt fra Duchamp som person, som et upersonlig spørsmål. Rosalind Kraus tar avstand fra tidligere litteratur om Duchamp, hvor det gjennom freudiansk tolkning projiseres mening inn i hans verk. Ifølge Kraus er Duchamps strategi å presentere et verk som unndrar seg formal lesning, løsrevet fra hans egne følelser. Hans verk er ikke ment som en invitasjon til å utforske selve objektet, snarere selve den estetiske transformasjonen. *Passages in Modern Sculpture* ble først utgitt i 1977. Når jeg velger å referere til denne teksten av Kraus, så er det for å minne om readymadens problematiske plass i historien. For det Rosalind Kraus gjør i denne boken er å skrive readymaden inn i den moderne skulpturens historie, som et brudd på fortellertradisjonen. Tredje kapittel i boken er viet Duchamp og Constantin Brancusi, men tross åpenbare forskjeller ser Kraus en viss similaritet mellom disse to kunstneres verk, de unndrar seg tradisjonell formal lesning og har en ”upersonlig” karakter. Denne sammenstillingen peker i retning av et formalistisk ståsted og viser en måte å definere readymaden innenfor kunsthistorien, som et brudd, men samtidig som del av en kontinuitet. Rosalind Kraus’ tekst åpner imidlertid opp for nye muligheter. Leseren blir både presentert for muligheten av kunst i form av et fremsatt spørsmål, hvor selve objektet er uvesentlig, en kunst som forneker enhver mening, og en metafysisk tilnærming. Dette synes uforenlig, men i spørsmålet sitert ovenfor minner Kraus om vårt behov for å finne en mening i det vi ser, spørsmålet er om det har noe med kunstverkets skaper å gjøre. Stilt overfor *Lili(Stay)Put* er spørsmålet i høyeste grad relevant; den enkle konstruksjonen er åpenbart omhyggelig planlagt og bærer spor av kunstnerens tydelige valg. Den gamle sengen, potensielt bevegelig, men bundet fast, kan utvilsomt generere et mangfold av meninger for ulike betraktere. Er det da overhodet interessant å etterlyse et opphav i form av kunstnerens eventuelle engasjement og valg? Eller ligger det noe i objektets karakter som rettfærdiggjør en slik interesse? Disse spørsmålene kommer jeg tilbake til. Mitt hovedanliggende på dette stadiet er å belyse hvordan Mona Hatoums strategi og anvendelse av readymades på flere måter står i kontrast til, men samtidig i gjeld til Marcel Duchamps berømte grep for snart et århundre siden. Historien om presentasjonen av urinalet blir ikke utdypet her. Mitt hovedanliggende er spørsmålene denne handlingen reiste i ettertid, og om eller hvordan de kan relateres til bruk av fundne objekter i

¹³ Kraus, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, 79.

dagens kunst, eksempelvis en gammel jernseng i et verk av Mona Hatoum. Et steg i den retningen er forståelsen av hvordan en alminnelig gjenstand kan defineres som kunst.

1.1.2. En estetisk dom

Den kunstteoretiske diskusjonen om readymades tok form i etterkrigsårene, etter at det fundne objekt ”gjenoppsto” på 1950-tallet. Teksten av den belgiske kunstteoretikeren Thierry de Duve, som jeg refererer til her, tar nettopp utgangspunkt i denne diskusjonen. De Duve viser hvordan readymaden utfordret den tradisjonelle definisjonen av kunst, men også hvordan tradisjonen kan omdefineres slik at en estetisk bedømmelse fortsatt er mulig. Når jeg velger å ta utgangspunkt i denne teksten er det ut fra erfaringen av at kunstbegrepet fortsatt problematiseres når publikum møter og diskuterer readymades som kunst. Dette til tross for at slike presentasjoner er velkjent og ”alminneliggjort”.

Det er i første rekke det moderne *maleriets* historie, ikke skulpturens, som danner grunnlaget for readymadens inntog i historien i *Kant after Duchamp*.¹⁴ Marcel Duchamp var i utgangspunktet maler. Men i 1912 forlot han maleriet, tross publikums forventninger etter *Naken kvinne går ned en trapp*, malt samme år. De Duve beskriver spranget fra maleri til readymades som en overgang fra det spesifikke til det generiske og spør hva som kunne gjøre dette mulig. En ting er at Duchamp var desillusjonert på vegne av maleriet og dets fremtid. Det sentrale punktet i de Duves tekst er at Duchamp foregriper historien, ifølge forfatteren er det det *tomme lerretet* som er den nødvendige forutsetningen for en readymade, i og med at det faktisk *er* en readymade, om enn spesifikk, og samtidig et ”bilde”.¹⁵ Med det tomme lerretet har Thierry de Duve funnet en ”missing link” i kunsthistorien; han ser det også som en forutsetning for en overgang fra det monokrome maleriet til minimalismens objekter. Slik sett er det tomme lerretet det modernistiske maleriets ultimate tilstand og en ”forsinket” overgang mellom maleriet og Duchamps *Fontene* fra 1917. I Thierry de Duves tekst blir den viktigste konsekvensen av readymadens introduksjon det fullstendige sammenfallet mellom kunst og estetikk, det vil si at det ikke er noen forskjell, teknisk sett, mellom det å skape kunst og det å

¹⁴ De Duve, Thierry, *Kant after Duchamp*, (Cambridge, Massachusetts og London: The MIT Press, 1999). Her referert fra forkortet norsk utgave, *Kant etter Duchamp*, (Oslo: Pax forlag, 2003, overs. av cand. philol. Agnete Øyen). De Duve viser forøvrig i sin bok til Rosalind Kraus og hvordan hun etter hans mening foretok en noe reduktiv lesning av Duchamp i sine tidlige tekster om kunstneren, ifølge de Duve endret Kraus sitt syn etter hvert.

¹⁵ *Ibid.*, 52–53. De Duve kommer i denne sammenheng stadig tilbake til den amerikanske kunstteoretikeren Clement Greenberg og hans essay ”After Expressionism” fra 1962, hvor han i sin iver for å forsvare maleriets flathet strekker dette så langt at han definerer det tomme, oppspente lerretet som et bilde, om ikke vellykket som sådant.

verdsette kunst. Det vil i prinsippet si at alle kan være kunstnere, noe de Duve mener var readymadens forutsetning, ikke dens konsekvens. Når jeg betrakter *Lili(Stay)Put* kan jeg alltid lete etter formale kvaliteter, det er faktisk mulig å ”lese” dette verket som en komposisjon, øyet kan utforske dimensjoner, måten sengen og trådene er arrangert på tregulvet osv., skjønt det er ingen spor av tradisjonelt håndverk. Mine tolkninger av verket gjør meg utvilsomt til en medskaper, men står valget mellom ”smak” og konsept?

Det er denne eventuelle motsetningen som er et av hovedtemaene i *Kant after Duchamp*. Thierry de Duve viser til formalismens og konseptkunstens ulike forutsetninger for en aksept av Duchamps readymade i hans tekst representert ved Clement Greenberg og Joseph Kosuth. For Greenberg representerte readymaden et sammenfall mellom kunst og estetisk erfaring, i og med at alt som kan erfares estetisk også kan erfares som kunst. For Kosuth og konseptualistene representerte Duchamps grep et fullstendig skille mellom estetikk og kunst. Definisjonen av kunst ble selvbekreftende, kunsten en kommentar til kunst. Når både Greenberg og Kosuth hevdet at det ikke trengtes noen estetisk dom for å kalle et urinal kunst var det, slik de Duve påpeker, av ulike grunner.

Hvis en kunstner i dag skaper verk som både synes å dra veksel på den konseptuelle og den formalistiske arven, så skulle det ifølge denne splittelsen innebære en selvmotsigelse. Men de Duve minner om at sirkulære teorier har et naivt, utopisk aspekt, at visuell likegyldighet er umulig og readymaden slik neppe hinsides ”smaken”. Det er da også med tanke på en slags ”forlik” mellom den formalistiske og den konseptuelle definisjon av kunstbegrepet at han foretar en nylesning av Immanuel Kants kritikk av den estetiske dømmekraften. Ved å bytte ut Kants begrep ”det skjønne” med ”kunst” tilfredstiller han begge parter, utsagnet ”dette er kunst” kan erstatte den klassiske estetiske dommen. Når de Duve går videre i modifiseringen av Kants 3. kritikk, slik at om påstanden om at kunsten er basert på begreper møtes med ”ikke bestemte begreper”, så gir han utsagnet ”dette er kunst” en innebygd autoritet.¹⁶ Det betyr at jeg, i likhet med enhver annen betrakter, kan definere ethvert objekt eller situasjon som kunst uavhengig av andre, bedømmelsen blir individuell. Men når jeg står overfor kunstverket er

¹⁶ Ibid., 190–199. Thierry de Duve innleder nylesningen av Kant med en versjon av Kants antinomi, hvor begrep/ikke begrep står mot hverandre, for senere å konkludere med løsningen som er skissert her. Min korte referanse innebærer en fare for overforenkling. Når de Duve tar utgangspunkt i Kants kritikk av den estetiske dømmekraften er det under tittelen *Kritikk av den moderne estetiske dømmekraften*. Det dreier seg ikke om ny tolkning, men nylesning, hvor Kants smaksantinomi omformuleres til kunstens antinomi. Med utgangspunkt i Duchamps readymade er de Duves tese basert på setningen ”dette er kunst” som en estetisk dom. Immanuel Kant skrev *Kritik der Urteilskraft* i 1790, den delen de Duve tar utgangspunkt i omhandler den estetiske bedømmelsen som gjaldt vurdering av noe som skjønt, kunst var ikke tema i Kants tekst.

påstanden allerede formulert av kunstneren. Jeg kan bedømme verket som ”godt” eller ”dårlig” ut fra ulike kriterier, men jeg kan neppe bestride dets eksistens som kunst. Fra mitt ståsted som betrakter av *Lili(Stay)Put*, (og andre verk), møter jeg indirekte følgene av en av kunsthistoriens viktigste hendelser, en påstand fremsatt av Marcel Duchamp i form av en readymade.

1.2. Objekter og/eller installasjoner

Under dette punktet gis det et kort innblikk i anvendelsen av readymades i installasjonskunst. Mona Hatoums kunstproduksjon har fra slutten av 1980-tallet vært dominert av installasjoner av ulik karakter, samt mer enkeltstående objekter. Selv om verk av den siste kategorien sees som individuelle og ”flyttbare”, er de som oftest strategisk plassert, det vil si at form og størrelse er relatert til utstillingsrommet. Som nevnt over, ble *Lili(Stay)Put* opprinnelig konstruert i anledning en utstilling i Anadiel Gallery i Jerusalem i 1996. ... ”For another piece I brought into the gallery a metal bed which I’d found in the street. I attached castors to the legs and then proceeded to immobilize it by tying it down to the floor with fishing wire. The wires were invisible, you almost tripped on them before you saw them. I called it *Lili(Stay)Put*. I was having fun with the titles.”¹⁷ (Ill.2).

Fotografi fra galleriet viser hvordan sengen er festet til selve gallerigulvet, det vil si at verket er integrert i rommet på en annen måte enn slik det presenteres i dag. Denne forskjellen blir utdypet senere, her knyttes den opprinnelige formen til spørsmål om hvordan en readymade fungerer i installasjonssammenheng.

I *Installation Art – A Critical History* fremhever Claire Bishop betydningen av readymades i den kategorien installasjonskunst som hun kaller “Drømmescenen”:

... “Such work is characterized both by psychological absorption and by physical immersion – the viewer does not identify with a character depicted in a scene, but is placed in the position of a protagonist. [...] The use of found materials, whose worn patina bears the indexical trace of previous ownership is prevalent in this type and acts as a further trigger for reflection and free association”.¹⁸

¹⁷Archer, Brett, de Zegher, *Mona Hatoum*, 27.

¹⁸ Bishop, Claire, *Installation Art: A Critical History*, (London: Tate Publishing, 2005): 47. Som eksempel på denne type installasjon fremhever Bishop bl.a. Ilya Kabakov og hans “totalinstallasjoner”, hvor betrakteren entrer et rom eller ”scene”, hvor bevisste og ubevisste assosiasjoner aktiveres. Claire Bishop deler ulike typer

Claire Bishop beskriver her en praksis, eller form, som har en lang historie i installasjonskunsten. Den enkle installasjonen i Anadiel Gallery kan neppe ha fylt kriteriene til en ”drømmescene” når det gjelder absorpsjon, skjønt betrakteren har utvilsomt hatt samme mulighet til å identifisere seg med og reflektere over det han /hun har sett, slik jeg og andre har i møte med verket når det vises i dag. I denne sammenheng kan den gamle slitte metallsengen spille en rolle. Den representerer ikke kun en bestemt type objekt, med en viss form og funksjon, den viser åpenbart også til verden utenfor situasjonen i galleriet og bærer med seg spor av tid og levde liv.

Claire Bishop knytter vektleggingen av betrakterens erfaring til 1960-årenes realisme; man søker en *presentasjon* fremfor representasjon. Hun viser til Allan Kaprows ”Environments” fra denne tiden, men både her og i sine ”happenings” vektla Kaprow betrakterens rolle som en organisk del av verket, han eller hun blir medskaper. Bishop minner om at når Kaprow transformerte det tradisjonelle gallerirommet med ansamlinger av skitne og velbrukte materialer, så var valget av materialer ikke tilfeldig, de hadde både en assosiativ og en meningsskapende funksjon, samtidig som de initierte en høynet tilstedeværelse, en følelse av ”her og nå”. Claire Bishops beskrivelse av hvordan brukte materialer og gjenstander fremkaller slik opplevelse er her knyttet til installasjonskunst. Readymaden eller det fundne objekt har imidlertid hatt en fremtredende plass gjennom ulike faser av den moderne avant.garde.kunstens historie; fra dadistenes og surrealistenes arrangementer, i Pablo Picassos collager, Kurt Schwitters’ ”Merz” arbeider og ikke minst i Robert Rauschenbergs ”combines”, som ”Bed” fra 1955 (ill. 3). Om eller hvordan dette verket rommer en referanse til Jackson Pollocks samtidige ”action.paintings”, skal ikke utdypes her, men det kan åpenbart assosieres til kroppen, noe det slitte quilteteppet forsterker, samtidig som det viser til det hverdagslige og trivielle.¹⁹ I det følgende avsnittet vil jeg undersøke hva en slik praksis kan innebære i dag, og se dette i lys av avantgardens historie.

installasjoner inn i fire hovedkategorier som følger kapitteloverskriftene: ”The dream scene”, ”Heightened perception”, ”Mimetic engulfment” og ”Activated spectatorship”.

¹⁹ David Hopkins omtaler dette verket som en subversjon av samtidens maskuline kunstproduksjon, og fremhever i den sammenheng Rauschenbergs bruk av materiale som viser til den feminine sfære. Hopkins nevner videre at kritikere mot slutten av 1950-tallet begynte å lese Marcel Duchamps mangel på respekt for estetiske skillelinjer inn i Rauschenbergs arbeider. Hopkins, David, *After Modern Art 1945–2000*, (Oxford og New York: Oxford University Press, 2000): 44.

Mona Hatoums bruk av readymades kan utvilsomt sees som en del av en omfattende og mangefasettert kunstpraksis gjennom mesteparten av det tyvende århundret og frem til i dag. Spørsmålet er om hennes bidrag er spesielt interessant fordi hun bidrar til å utvide tolkningsrommet, og om hennes anvendelse av funne objekter representerer en spesiell kunstnerisk strategi. Jeg kommer tilbake til disse spørsmålene i siste del av min tekst som spesielt berører en eventuell betydning av kjennskap til kunstnerens bakgrunn og kunstverkets geografiske utgangspunkt.

1.3. Fra provokasjon til konvensjon

1.3.1. Mellom kunsten og livet

Som et steg mot en nærmere forståelse av hvordan Mona Hatoums anvendelse av readymades kan relateres til samtid og historie, velger jeg å se hennes verk i forhold til Hal Fosters tese om utviklingen fra den historiske avantgarden til neoavantgarde og samtidens ulike kunstpraksiser. Fosters utgangspunkt er dada-bevegelsen og Marcel Duchamps introduksjon av "readymades", spesifikt i form av verket *Fontene* i 1917. Ifølge Foster representerte den historiske avantgardens strategi en utfordring av konvensjonen og ikke av kunstinstitusjonen som sådan. "... For the most acute avant-garde artists such as Duchamp, the aim is neither an abstract negation of art nor a romantic reconciliation with life, but a perpetual testing of the conventions of both."²⁰

Dette aspektet ser Foster gjelde for den tidlige fasen av neoavantgarden I 1950-årene, og viser i den anledning til tidlige verk av Allan Kaprow og Robert Rauschenberg, og sistnevntes insistering på å agere i et *mellomrom* mellom kunsten og livet. Ifølge Hal Fosters tese er det gjennom denne fasen at den historiske avantgardens (dada, konstruktivistene, m.fl.) kritikk av de konvensjonelle mediene utvikles til en utforskning av kunstens perseptuelle, kognitive, strukturelle og diskursive parametere. Den tidlige fasen av neoavantgarden innebærer en gjentakelse av forgjengernes virkemidler, hvilket i sin tur bidrar til å institusjonalisere denne formen for kunst. Herav, ifølge Foster, skapes en grobunn for nettopp institusjonskritikk og kreativ analyse. De praksiser som følger er ikke lenger basert på readymaden som grensesprengende i seg selv, den baner veien for ulike og tildels parallelle retninger som

²⁰ Foster, Hal, *The Return of the Real*, 16.

konseptkunst, pop.art, minimalisme og site.spesific kunst, og senere for ulike former for appropriasjon til utforskning av seksuelle, etniske og sosiale forskjeller.

The Return of the Real ble utgitt i 1996, samme år som Mona Hatoum blant annet laget *Lili(Stay)Put* til utstillingen i Jerusalem. Det er derfor naturlig å se hennes verk i lys av den situasjonen i samtiden som Hal Foster beskriver; hvor en kritisk analyse av kunstinstitusjonen ble videreført til å gjelde andre institusjoner og diskurser. Mitt spørsmål blir hvilken rolle readymades spiller i denne sammenheng. Ifølge den utviklingen som er referert til ovenfor har readymaden utspilt sin rolle som et parameter for kunstnerisk produksjon og resepsjon, den er snarere en av ulike valgmuligheter kunstnere har til rådighet, den er et verktøy eller virkemiddel som er anvendbart i ulike sammenhenger. I ytterste konsekvens gjelder det ikke kun readymades i form av ferdigproduserte ”gjenstander”, i flere tiår har eksisterende kunst og andre kulturelle fenomener fungert som råmateriale eller ”readymades” for ny kunstproduksjon.

I de verkene jeg diskuterer gjelder det imidlertid ting eller gjenstander hentet fra dagliglivet, slik tilfellet var for den historiske avantgardens readymades, og, slik Hal Foster viser til, neoavantgardens tidlige fase. Readymadenes funksjon er imidlertid grunnleggende forskjellig. Duchamps valg var fundert på en utfordring av konvensjonen, og som Rosalind Kraus påpeker, oppfattes hans readymades som løsrevet fra hans personlige følelser, de viser tilbake til seg selv, til tross for vårt eventuelle behov for å lese inn i dem en ”mening”.

1.3.2. Mot en ytre verden

Mona Hatoums valg utfordrer ingen konvensjon. De kan snarere sees som en del av en konvensjon som ble skapt da readymaden, i dialog med etablerte uttrykksformer, ble ”institusjonalisert”, det siste var neppe tilsiktet. Ved å søke tilbake til og gjenta den historiske avantgardens virkemidler utfordret kunstnere som f.eks. Robert Rauschenberg ikke kun maleriets status, dets metafysiske aspekt ble undergravet i kraft av readymadens karakter; den viser til livet utenfor kunsten, betrakteren blir oppmerksom på sin egen tilstedeværelse. Denne effekten er virksom i møte med f.eks. *Bed*, til tross for at Rauschenberg ikke har forlatt en estetisk tradisjon. Materialene Hatoum valgte til *Lili(Stay)Put* er hver for seg upersonlige, det er kombinasjonen som får verket til å virke meningsladet. Men om den gamle sengen ble skilt fra de øvrige materialene, ville den likevel kunne vise ut over seg selv i og med at den bærer med seg spor av tid og bruk, og som type objekt viser den direkte til menneskekroppen. Selv

om sengen alene kan fremstå som ”ladet” for en betrakter, viser den ikke til kunstneren som person. På den måten fungerer den på samme vis som Duchamps *Fontene*. Den avgjørende forskjellen ligger i at verkets konstruksjon som helhet bærer preg av tydelige og strategiske valg som skaper en ambivalent situasjon (mobil/immobil). Denne strukturen er intensjonal, samtidig som den skaper et åpent rom for betrakterens lesning.

Som betrakter opplever jeg at det er readymadens indeksikale karakter som er avgjørende i *Lili(Stay)Put*, virkningen forsterkes av at sengen bærer med seg en historie. I egenskap av både å skape distanse og nærhet er en readymade et unikt redskap for en kunstner, slik har den forlenget blitt en del av kunstens vokabular. Kunstneren velger denne formen når han/hun finner det formålstjenlig. Både readymaden og maleriet kan velges bort, men ikke *erstattes* med noe annet.

Hal Foster omtaler avantgardens nyere bevegelse fra institusjonskritikk til institusjoner og diskurser utenfor kunstens sfære. Kunstneres virksomhet utenfor den tradisjonelle kunstscenen kjennetegner deler av avantgardens historie, det gjelder også Mona Hatoums tidlige kunst i form av performance som tydelig var politisk motivert. Selv om kunstnere fortsatt finner mange alternative scener, velger et flertall av dem å operere innenfor kunstinstitusjonen, de anvender den som arena for å utforske utenforliggende forhold, institusjonen blir den nødvendige rammen for definisjonen av virksomheten som kunst. Snarere enn å opptre som enkeltobjekter, inngår readymades i situasjoner som gjenspeiler hverdagslige aktiviteter, hvor betrakteren inviteres til direkte deltakelse.

Den franske sosiologen Nicolas Bourriaud beskriver kunstnerisk praksis i form av en grenseløs meningsutveksling i det åpne rom som ”relasjonell estetikk”. Utviklingen av denne formen tilskriver Bourriaud en global urbanisering, hvor både kunstverket som et elitistisk fenomen og avantgarden har utspilt sin rolle. Kunstneren resirkulerer etablerte sosiale former eller relasjoner.²¹ Slike aktiviteter foregår gjerne utenfor den tradisjonelle kunstinstitusjonen, men kunstnerne som står for aktiviteten opererer oftest samtidig *innenfor* institusjonen. Claire Bishop er blant dem som i nyere teori og litteratur retter et kritisk blikk på Bourriauds

²¹ Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, (Paris: Le presses du réel, 1998). Ref. fra norsk utgave, (Oslo: Pax Forlag, 2007). Som eksempel nevner Bourriaud den thailandske kunstneren Rirkrit Tiravanija, som ved en anledning inviterte publikum på suppe i lokalitetene til en kunstsamler. Tiravanijas aktiviteter foregår både utenfor og innen kunstinstitusjonen, hvor hans mer permanente installasjoner også har en plass.

teorier.²² Hun viser til hans fremhevelse av det demokratiske aspektet ved en relasjonell praksis, men Bishops motargument er at den typen aktiviteter som Bourriaud snakker om ofte har foregått i lukkede fora hvor felles interesser er en forutsetning for deltakelse. Derved kan en sosial og politisk betydning betviles, for, som Bishop påpeker, dialog alene er ikke ensbetydende med demokrati. I og med at jeg velger å se Mona Hatoums verk i lys av en lang avantgardetradisjon, mener jeg at et sideblikk til denne diskusjonen er relevant. Bourriauds utgangspunkt er 1990-årenes aktiviteter, Claire Bishops betraktninger kan blant annet ses i lys av en økt oppmerksomhet mot objektbasert kunst i de siste årene, samt av kunstinstitusjonen som mulig utgangspunkt for samfunnskritisk diskurs.

Om avantgarden har utspilt sin rolle eller ikke; et mangfold av kunstneriske praksiser har røtter i dens historie, og kunsten har alltid hatt en viss relasjonell karakter. I mitt møte med verket *Lili(Stay)Put* inviteres jeg ikke til direkte deltakelse, men muligheten av å delta på det mentale plan er betinget av mitt fysiske nærvær og gjenkjennelsen av et objekt som viser utover den situasjonen jeg befinner meg i.

1.4. Materiale og form med utgangspunkt i minimalismen

1.4.1. Minimalismen – mot nyere former

De verkene av Hatoum jeg fokuserer på i min tekst er i hovedsak basert på readymades, samtidig som kunstneren anvender en formal struktur som tydelig refererer til minimalismen. Sengen i *Lili(Stay)Put* er et funnet objekt, men den enkle geometriske grunnformen, samt sengebunnens serielle struktur kan vise til en minimalistisk tradisjon. Dette blir forsterket av det rektangulære tregulvet som en ”form” mot gallerigulvet. I følgende avsnitt vil jeg undersøke hvordan denne formen og readymades fungerer sammen i Mona Hatoums arbeider.

I *Kant after Duchamp* ser Thierry de Duve det modernistiske maleriets endelikt, i form av det tomme lerretet, som en forutsetning for både readymaden og utviklingen av minimalismen. I siste avsnitt tok jeg utgangspunkt i Hal Fosters analyse av readymadens rolle gjennom avantgardens historie frem til postmoderne kunstpraksiser. Under tittelen ”The Crux of Minimalism” fokuserer Foster på minimalismens rolle i denne utviklingen.²³ Med denne

²² Claire Bishop har utdypet denne kritikken i ulik litteratur de siste årene, jeg refererer her til *Installation Art*, 116–119.

²³ Foster, Hal, ”The Crux of Minimalism” *The Return of the Real*, 35–68.

teksten som bakgrunn vil jeg se nærmere på Hatoums anvendelse av minimalistisk form, og rette søkelyset mot noen aspekter ved minimalismen som i dag inviterer til gjenbruk og subversjon. Forholdet mellom readymades og minimalisme i Hatoums arbeider drøftes i lys av Fosters tekst, samt noen momenter fra *Installation Art* av Claire Bishop.

Om sin tidlige studietid i London sier Mona Hatoum blant annet:

... ”While I was at The Byam Shaw I saw art school as a sort of haven from social and political upheaval. It was a time for formal experimentation for me, and I enjoyed every minute of it. I had a long relationship with minimalism at the time, before starting to make art that was more conceptual”.²⁴

Formale eksperimenter utgjør en vesentlig del av alle kunststudentenes erfaring. Kunstneren viser til midten av 1970-tallet og minimalismen, som på det tidspunktet lenge hadde vært gjenstand for kritisk analyse og motstand. I forbindelse med den retrospektive utstillingen av Hatoums arbeider i 2004, fremhever Nina Zimmer kunstnerens forankring i minimalismen, hun minner om at Mona Hatoum tilhører den generasjonen som ikke bare finner et eget ståsted i forhold til den, men som også markerer sin avstand til denne kunstneriske holdningen fra 1960-årene.²⁵ Når kunstneren anvender en formreduksjon basert på geometri og seriell struktur, så er det i en meningsskapende sammenheng; minimalismens prinsipper reverseres. Zimmer innleder sin tekst med en påminnelse om hvordan formreduksjon var en konsekvens av en utopisk idé om en fullstendig selvrefererende kunst. Hun viser til Carl Andrés uttalte ønske om en befrielse fra byrden av meninger, absorbert gjennom kulturen. En kulturell nøytralitet, en meningsløshet, var det ultimate målet. Jeg vil bemerke her at i denne sammenheng var formreduksjon ikke et mål i seg selv, snarere en konsekvens av ett nytt kunstnerisk ståsted. Formreduksjon spiller imidlertid en viktig rolle i Hatoums kunst, noe som blir belyst senere i teksten. Først knyttes hennes verk til ulike aspekter ved denne kunstretningen. I sin tekst fremhever Hal Foster at om minimalismens betydning for ettertidens kunst skal forstås, så må den *både* ses i lys av et brudd med senmodernismen og de praksiser som den åpnet opp for. Hans synspunkter gir en økt forståelse for kunstnerens anvendelse av form og materialer, en tilnærming som åpner for en viktig innsikt i Mona Hatoums verker.

²⁴ Archer, Brett, de Zegher, *Mona Hatoum*, 10.

²⁵ Zimmer, Nina, “Ephophanies of the Everyday: Materiality and Meaning in Mona Hatoum’s Work”, fra *Mona Hatoum*, katalog til retrospektiv utstilling, (Ostfildern-Ruit, Tyskland: Hatje Cantz Verlag, 2004): 66.

1.4.2. Minimalisme og avantgarde

Hal Foster ser, i likhet med Thierry de Duve minimalismens utgangspunkt i modernismen, nærmere bestemt den abstrakt-ekspressjonistiske malerkunsten i USA, men han minner også om røttene i den historiske avantgarden. Slik de Duve ser det tomme lerretet som en ”forsinket” forutsetning for readymaden og minimalismen, ser Foster minimalismen som en forsinket videreutvikling av dada og konstruktivismen. Men mens de Duve diskuterer utvikling og sammenhenger på kunstens egne premisser, ser Foster dette i et videre historisk og politisk perspektiv. ”Forsinkelsen” frem til 1960-årene tilskriver han nazismens, stalinismens og den kalde krigens politiske undertrykkelse av avantgarden. I USA førte dette til formalismens dominans i kunsten og en institusjonell autonomi. Minimalismen har ifølge Foster både et utgangspunkt i denne tradisjonen, men er samtidig et brudd med den:

“... Minimalism is an apogee of modernism, but is no less a break with it”.²⁶

Bruddet med modernismens transcendentale rom leder i retning av en ”selvbevisst” kunst, og kan slik ses som en gjentakelse av Marcel Duchamps introduksjon av readymaden. Hal Foster beskriver hvordan ulike retninger i minimalismen kan relateres til henholdsvis dada og strukturalismen. Et skille er, slik jeg ser det, imidlertid ikke gitt. Donald Judd var for eksempel i utgangspunktet maler. Thierry de Duve knytter hans ”specific objects” direkte til maleriet og det tomme lerretet – og derved readymaden, men den serielle strukturen viser i retning av strukturalismen. Disse ulike tolkningene og oppfatningene gir grunnlag for å si at minimalismens ulike formretninger og aspekter reflekteres i Mona Hatoums gjenbruk. Det viktigste er minimalismens introduksjon av et ”her og nå”, og interessen for sansenes betingelser.

1.4.3. Form og persepsjon

I sin historiske oversikt over installasjonskunsten i *Installation Art*, trekker Claire Bishop linjene fra surrealistenes utstillinger i Paris og New York på 1930–40 tallet, via 1960-årenes ”environments” og frem til nyere installasjonskunst. Med hensyn til installasjonskunst generelt, vektlegger hun imidlertid 1960. og 1970-årenes betydning ut fra tidens teorier omkring det ”desentrerte” subjekt som et alternativ til det rasjonelle, sentrerte subjekt renessansens perspektiv impliserer. Installasjonskunst umuliggjør et ideelt ståsted for betrakteren. Selv om utviklingen innen Mona Hatoums kunstnerskap, hvor hennes fysiske

²⁶ Foster, Hal, “The Crux of Minimalism”, in *The Return of the Real*, 42.

tilstedeværelse i form av performance etter hvert blir erstattet med ulike installasjoner og objekter som impliserer eller viser til en kropp, ikke er tema for min tekst, er denne fasen ikke uten betydning fordi denne overgangen representerte ifølge kunstneren et visst paradigmeskifte; til en utforskning av det fenomenologiske aspektet ved materialer og rom, og et ønske om å skape en reell situasjon hvor en interaksjon mellom verk og betrakter er mulig.²⁷

Installasjonen *Quarters* ble laget i 1996, samme år som *Lili(Stay)Put*. Disse to verkene har en tematisk fellesnevner, men er ellers ulike på flere måter. *Quarters* er konstruert av flere (køye)sengeliknende moduler, betrakteren blir invitert til å bevege seg rundt og i mellom enhetene (ill. 4). Gjennom bevegelsen opplever jeg som betrakter linjespillet i metallstrukturene i stadig endring, påminnelsen om modernismens ”grid” er nær, men her i en tredimensjonal versjon. Opplevelsen av *Lili(Stay)Put* er nødvendigvis annerledes, men kombinasjonen readymades/”en struktur i rommet” representerer en sammensatt strategi hvor betydningen av fysisk nærvær både oppleves som effekt og forutsetning.

Robert Morris’ installasjoner av minimalistiske former kan ses som et eksempel på en strategi, hvor betrakterens persepsjon og bevegelse i rommet er avgjørende (ill. 5). I *Notes on Sculpture* fra 1966, vektlegger Morris betydningen av at objektenes dimensjoner er i en ”menneskelig” skala, betrakteren møter et objekt som en *gestalt* i rommet. Dette møtet innebærer at persepsjonen blir det vesentlige, det skapes en *situasjon* hvor verk og betrakter er likeverdige aktører.²⁸

1.4.4. Minimalismen – en maktretorikk?

Denne oppmerksomheten mot kroppens tilstedeværelse og persepsjon var fenomenologisk, i den forstand at den forutsetter en tilstand før eller utenfor historie, språk, seksualitet og makt. Hal Foster presiserer at heri ligger noe av minimalismens historiske og ideologiske begrensning. Den blir da også angrepet av dens kritiske arvtakere, ikke minst gjennom en

²⁷ Archer, Brett, de Zegher, “Michael Archer in conversation with Mona Hatoum”, 17, og “Interview with Claudia Spinelli”, 134.

²⁸ Morris, Robert, “Notes on Sculpture”, del II. Først publisert in *Art forum* (New York: vol 5 no. 2, oktober 1966). Her referert fra *Art in Theory 1900–2000*, red. Charles Harrison og Paul Wood, (Blackwell publishing, 2003): 830–833. Når Morris i denne teksten forkuserer på en relative størrelseslikhet mellom kropp og objekt, så baserer han det på en balanse mellom betrakterens synsfelt og rommet som omgir og definerer objektet. Denne relasjonen vil igjen skape betingelsene for kroppens bevegelse i rommet, erfaringen av verket involverer nødvendigvis tid. Morris vektla forøvrig verkets autonome karakter, i form av en uoppdelelig enhet – som en gestalt.

feministisk motreaksjon på 1970-tallet. Denne tilnærmingen kaster også lys over Mona Hatoums arbeider. Selv forteller kunstneren i et intervju at hennes tidlige feministiske engasjement først og fremst fungerte som et springbrett til en videre undersøkelse av maktstrukturer.²⁹ Hun kom fort til den erkjennelsen at feministisk diskusjon i vesten ikke nødvendigvis var relevant for kvinner fra mindre privilegerte områder i verden. I samme intervju forteller hun om opplevelsen av det vestlige skillet mellom kropp og sinn som fremmed i møtet med europeisk kultur. Kroppens betydning i Hatoums kunst kan ifølge dette både knyttes til egen erfaring og spørsmål om kulturelle forskjeller, samt mer generelt til utviklingen innen euroamerikansk kunst og teori fra 1970-årene. Hal Foster minner om at en insistering på betrakteren som kjønnsnøytral sto sterkt i kontrast til psykoanalysens definisjon av subjektet, som preget kunst og kunstteori fra 1970–1980 tallet. Minimalismens brudd med modernismen innebar en avstand til kunstneren som eksistensiell skaper, men med det varsles både subjektets og forfatterens ”død”. I siste kapittel av *The Return of the Real* viser Hal Foster til nyere kunstpraksis, hvor subjektet “gjenoppstår” i flerfoldig form, med ulik seksuell og etnisk tilhørighet. Det gjelder også Mona Hatoums aktivitet som kunstner. Mer konkret kan hennes installasjoner sammenstilles med eksempelvis Robert Morris verk. I ettertid oppleves en nøytral tilstedeværelse som en utopi, og forholdet mellom objekt og betrakter, hvor kroppen undertrykkes, som et maktforhold som gjenspeiler et maskulint ståsted.

Lili(Stay)Put kan, slik jeg har antydnet, leses som en minimalistisk struktur, samtidig som verket viser til kroppen, både gjennom materiale, konstruksjon, og betrakterens bevissthet om egen kropp. Som betrakter kan jeg projisere denne bevisstheten tilbake til verket, minimalismens maktretorikk reverseres.

Ved å vise til verden, til det reelle, undergraves minimalismens autonomi, samtidig som den fortsatt har en strategisk funksjon for betrakterens møte med verket. Min konklusjon er også at mitt studieobjekt, *Lili(Stay)Put*, reflekterer individets situasjon og at valget av et brukt objekt som verkets hovedelement spiller en betydelig rolle for en slik forståelse.

²⁹ Spinelli, Claudia, ”Interview with Mona Hatoum”, Archer, Brett, De Zegher, 141. Først publisert i *Das Kunst-Bulletin* no. 9, 1996.

1.5. Møtet mellom verk og betrakter i et fenomenologisk perspektiv

1.5.1. Fenomenologi og persepsjon, noen momenter

Før jeg går videre til nyere kunstpraksis og dens relasjon til minimalismen, hvor readymades spiller en vesentlig rolle, vil jeg søke å utdype noen momenter vedrørende fenomenologi og persepsjon, både med tanke på Mona Hatoums arbeider og annen nyere installasjonskunst.

I *Installation Art* knytter Claire Bishop minimalismen direkte til Maurice Merleau-Pontys teorier om fenomenologi, som ble oversatt til engelsk tidlig på 1960-tallet, og som derved ble lettere tilgjengelige for kunstnere, ikke minst i USA. Rammen for min tekst tillater kun en påminnelse om noen, i denne sammenheng, sentrale momenter. Kjernen i Merleau-Ponty's fenomenologi er basert på forholdet mellom subjekt og objekt som uløselig forbundet i en persepsjonssituasjon, og på sansningen som kroppens relasjon til omgivelsene. Med tanke på minimalismens "kjønnsnøytrale" betrakter som Hal Foster omtaler, vil jeg minne om at Merleau-Pontys persiperende subjekt er en seksualisert kropp, dette er blant annet tema i *Kroppens Fenomenologi*, første del av *Phénoménologie de la perception*. Det er slik ingen motsetning mellom Merleau-Ponty's fenomenologi og den feministiske kritikken, vist til over, men dennes økte fokus på sosiale forhold innebar en vesentlig tilleggsdimensjon. Om kroppens bevegelse i tid og rom sier Merleau-Ponty blant annet: "... jeg er ikke i rummet og tiden, jeg tenker ikke rummet og tiden, jeg er til i rummet og tiden, min kropp hefter sig til dem og favner dem".³⁰ En gjenklang er å finne i oppmerksomheten mot betrakterens situasjon som Robert Morris initierer. Den språklige tilgjengeligheten til Merleau-Pontys teorier, eventuelt kombinert med forbindelsen til eksistensialismen, spilte som nevnt over, en viktig rolle. En annen forutsetning for kunstneres interesse er Merleau-Pontys evne til å formidle grunnleggende filosofiske spørsmål på en slik måte at de blir anvendbare for kunsten. Edmund Husserls teorier dannet et viktig grunnlag for Merleau-Ponty og utviklingen av hans fenomenologi, og da spesielt førstnevntes vektlegging av det *gitte* i menneskelig erfaring, og viktigheten av å studere et fenomen (det være seg "virkelig" eller uvirkelig) uten forutinntatte ideer. Utgangspunktet for Merleau-Ponty er kroppens forståelse av sine omgivelser; den har et preobjektivt forhold til verden i den forstand at gjennom persepsjonen retter kroppen sin bevissthet mot verden og dens *fenomener*, mot noe som kommer til syne som objekter. Merleau-Ponty snakker her om en intensjonalitet som er nedfelt i kroppen, og den er transcendent i den forstand at den eksisterer forut for forstanden. Kropp og bevissthet, dvs.

³⁰ Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, første del, "Le Corps" (Paris: Editions Gallimard, 1945). Ref. *Kroppens fenomenologi*, (Oslo: Pax Forlag, 1994, oversettelse til dansk ved Bjørn Nake): 94.

”ånd” og materie utgjør en syntetisk enhet. Det sentrale momentet i forhold til denne tekstens tema er den fenomenologiske kroppens uløselige relasjon til sine omgivelser, kroppen *bebor* rommet sammen med tingene, og kroppen og rommet er atskilte momenter av en unik helhet. Kroppen bebor ikke kun rommet, men også tiden: ...”hvert enkelt öyeblik av af bevegelsen favner hele bevegelsens udstrækning”.³¹ Det er denne relasjonen mellom tid, rom og bevegelse, som en helhet og som en kontinuerlig rekke av ”her og nå”, som minimalismens kunstnere søker å aktivere i møtet mellom verk og betrakter. Fenomenologien retter i seg selv ikke noe spesielt fokus på kunst eller estetisk erfaring, men slik erfaring kan være en arena for utøving av en fenomenologisk tilnærming til verden. I *Øyet og Ånden* beskriver Merleau-Ponty malerens mulighet til å avdekke og skape forutsetningene for tingenes tilsynekomst, gjennom syn og bevegelse. For bevegelsen, sier Merleau-Ponty, er den naturlige fortsettelsen, fullbyrdelsen av et syn. Og om malerkunsten sier han blant annet: ...”Malerkunsten feirer aldri noen annen gåte enn synlighetens gåte”.³² I denne boken søker forfatteren en forståelse av hvordan eksempelvis Paul Cezanne søkte tingenes og rommets ”sannhet” gjennom fargen. Men det er ikke gjennom gjengivelse: ”Det er snarere maleren som kommer til verden i tingene som gjennom det synliges til.syne.komst ...”.³³ Det vil si at maleren forandrer verden til et maleri gjennom sin kropp. Merleau-Ponty tar utgangspunkt i en kunst som han tillegger et metafysisk aspekt, men det gjelder også hans filosofi, gjennom den skinner troen på betydningen av en eksistensiell urtilstand, på et sansningens nullpunkt som unndrar seg en rasjonell forklaring, samtidig som at den sansende kropp beveger seg i en konkret, materiell verden. Merleau-Pontys fenomenologi avviser ikke vitenskapen, men skaper snarere nye betingelser for den. En diskusjon om hvorvidt en prerefleksiv tilstand er mulig i møte med et kunstverk eller med fenomener overhodet ligger utenfor denne tekstens ramme. Merleau-Pontys teorier blir her først og fremst knyttet til kunstverk hvor kroppens relasjon til rommet er av vesentlig betydning.

1.5.2. Installasjonskunst i et fenomenologisk perspektiv

Kunstnere er ikke filosofer. De leser imidlertid gjerne ulike filosofiske tekster, og på flere måter har dominerende retninger innen samtidens tenkning influert kunstnerisk produksjon. Interessen for Merleau-Pontys fenomenologi mener jeg skyldes måten han bidrar til en ”ny” romforståelse. Kroppen og bevegelsen er nevnt over, men dette har også sammenheng med

³¹ Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, 94.

³² Merleau-Ponty, Maurice, *L'oeilet l'esprit*, (Paris: Editions Gallimard, 1964), norsk utgave *Øyet og ånden*, (Oslo: Pax Forlag, 2000): 23.

³³ *Ibid.*, 60.

forståelsen av hvordan objektene er situert ”i seg” i rommet på en måte som gjør den klassiske visuelt-optiske illusjonen irrelevant. I *Øyet og ånden* snakker Merleau-Ponty blant annet om malerens forståelse av at tingene som synes å skygge for hverandre eksisterer sammen i rommet, at de dekker over hverandre skyldes bare at de er *ytre* i forhold til hverandre. Denne forståelsen av samtidighet influerer også betrakterens møte med et kunstverk, ikke minst når han/hun entrer en situasjon og blir en del av den.

Claire Bishop minner om at det i løpet av 1970-tallet ble utviklet kunstneriske strategier med utgangspunkt i minimalismen, som ikke var objektbasert, men hvor sansenes mer flyktige karakter var i sentrum, betrakteren inviteres inn i en iscenesatt situasjon, hvor lys og rom dannet betingelsene for persepsjonen.³⁴ Bishop viser i kapitlet “Heightened Perception” til hvordan slik dematerialisert installasjonskunst ble utviklet i ulike retninger, alt fra undersøkelser av rene optiske fenomener til en større oppmerksomhet mot betrakteren som bevisst sin egen persepsjon. Hun viser eksempelvis til Dan Graham som introduserer *tid* som et aktivt element i erfaringen, og bruk av speil som ifølge kunstneren refererer til sosial kontroll. Det sansemessige blir slik nærmere knyttet til en konseptuell strategi, og dermed i noen grad fjernet fra Merleau-Ponty’s fenomenologi. Som eksempel for en nyere praksis, som Bishop karakteriserer som en tilbakevending av fenomenologien, fremhever hun den islandske kunstneren Ólafur Elíasson. Han skaper situasjoner hvor lys ofte er det eneste ”materialet”, men hvor betrakteren blir bevisstgjort sin egen sansning.

Mona Hatoums installasjoner er alltid materielle i den forstand at de inneholder reelle objekter. Noen av hennes verk nærmer seg imidlertid den formen som er beskrevet over. Hatoum omtaler selv verket *The Light in the End* fra 1989 som et vendepunkt i en utvikling av en ny fremgangsmåte, basert på minimalistisk form og en fenomenologisk tilnærming.³⁵ Hvorvidt dette verket innebar en mulighet for en pre.refleksiv opplevelse, kan jeg ikke bedømme, men kunstneren viser til et ønske om å oppnå nettopp dette. Hatoums verk, og i enda større grad Elíassons, peker i en retning av strategier som fokuserer på sansenes betingelser, snarere enn grunnleggende eksistensielle spørsmål.

³⁴ Bishop, Claire, *Installation Art*, 56.

³⁵ Jeg refererer til kunstnerens egen beskrivelse av verket i samtale med Michael Archer og Claudia Spinelli, men det omtales også i ulik litteratur. *The Light in the End* ble vist i The Showroom i London i 1989 og besto av glødende vertikale elektriske elementer i et hjørne av et ellers mørkt rom. Hjørnets innsnevrede vinkel ga rommet en tunnelaktig form. Uten selv å ha erfart verket, som var basert på en direkte påvirkning av sanser og kroppslig erfaring, kommer en beskrivelse til kort. Verket var opprinnelig ”site-spesific”, det første visningsstedets karakter må ha spilt en betydelig rolle for opplevelsen, kunstneren problematiserer selv et videre gjenbruk av installasjonen. Archer, Brett, de Zegher, 17, 134–35.

Jeg mener det er grunn til å stille spørsmål ved muligheten for å skape en situasjon som betrakteren har en reell mulighet til å oppleve prerefleksivt, det vil si i tråd med fenomenologiens transcendentale intensjon. Det kan eventuelt diskuteres hvorvidt slike opplevelser av tingenes tilsynekomst kan forekomme i møte med naturlige fenomener. Et kunstverk er imidlertid i utgangspunktet en mediert, iscenesatt situasjon, noe som uunngåelig vil prege betrakterens tilnærming. I nyere installasjonskunst ser vi hvordan nettopp dette utgangspunktet benyttes av kunstnere. Avslutningsvis i *Installation Art* viser Claire Bishop til hvordan kunstnere skaper situasjoner hvor betrakteren blir bevisstgjort sin egen desorientering. Flere av Ólafur Elíassons verk, som eksempelvis spiller på lysets og fargens evne til å destabilisere betrakterens persepsjon og romopplevelse, tilhører denne kategorien. Slik utforskning av sansenes betingelser er utvilsomt en fenomenologisk tilnærming, men uten en metafysisk dimensjon.

De fleste av Mona Hatoums arbeider er objektbaserte, inneholder gjenkjennelige elementer, og inviterer til en mer kompleks erfaring. ”Det skinner så vakkert i trådene” hører jeg en av mine medbetraktere si i møtet med *Lili(Stay)Put*. Lyset og iscenesettelsen spiller utvilsomt en viktig rolle, men et samspill av gjenkjennelse og refleksjon viser samtidig ut over et ”her og nå”. I møtet med verket kan jeg imidlertid søke å nærme meg det ut fra en fenomenologisk metode ved å studere de enkelte bestanddelenes form og karakter uten å tolke deres rolle. Jeg vil da også se samspillet mellom dem og se verket tre frem som en helhet, *formens* betydning tydeliggjøres, samtidig som konstruksjonen inviterer til en videre fortolkning. I forlengelsen av dette vil jeg i neste avsnitt se nærmere på hvordan form benyttes for å aktivisere betrakteren.

1.6. Serialitet, subversjon og readymades

1.6.1. Struktur og ”mening”

Hal Foster argumenterer for minimalismens og popkunstens avgjørende betydning for utviklingen av ulike postmoderne kunstpraksiser. Tross popkunstens omfavnelser og minimalismens fornektelse av ”lavkultur”, viser begge i retning av seriell produksjon og forbruk. For popkunstens vedkommende betyr dette en integrering i kulturindustrien, hvor kunsten blir medspiller. Foster fremhever readymadens rolle, både for popkunsten og minimalismen; begge kunstretningene utnytter den, ikke kun tematisk, men formalt.

Minimalismens spesifikke objekter og serielle struktur reflekterer industriens mekaniserte prosesser, samtidig som det er en motsigelse, eller spenningsfelt mellom disse formene. Verkenes elementer *minner* om industriell produksjon, men reflekterer samtidig motsetningene mellom dem og kunstnerisk håndverk. Dette faktum mener jeg kan ses som en av nøklene til forståelsen av hvordan og hvorfor minimalistisk form i så utstrakt grad har vært gjenstand for subversiv utnyttelse i ettertid. Disse faktorene forklarer imidlertid ikke formens levedyktighet. Denne kunstformens innebygde motsetninger; mellom kropp og ”nøytralitet”, og mellom det unike og mekanisert produksjon, inviterer til en alternativ tilnærming. Gjennom et par eksempler ønsker jeg å vise hvordan minimalistisk struktur kan anvendes subversivt, men samtidig skape en fenomenologisk relasjon mellom verk og betrakter.

Present Tense, som Mona Hatoum laget til utstillingen i Anadiel Gallery i Jerusalem i 1996, kan ses i et slikt lys (ill. 6). Dette verket er konstruert av mer enn to tusen såpestykker, arrangert i en rektangel form på gulvet. Denne strukturen minner umiddelbart om et minimalistisk arrangement, eksempelvis av Carl André (ill. 8), det vil si en seriell struktur basert på geometrisk form. Fotografier fra Anadiel Gallery viser installasjonens relasjon til rommets størrelse, dessuten ”samtaler” strukturen med de slitte gulvflisene. Såpene er tradisjonsrike og er håndlaget i byen Nablus nord for Jerusalem. Såpestykkenes overflate er delvis preget av ørsmå røde glassperler; tegningene de danner kan sees som en slags kart (ill. 7.). I samtale med Michael Archer forteller Mona Hatoum om en tilfeldig oppdagelse av et kart første dagen hun var i Jerusalem. Kartet viste en opptegnelse av de avgrensede områdene som ifølge Oslo.avtalen fra 1993 innebar et første steg i retning av tilbakeføring av landområder til de palestinske myndighetene. Kunstneren bestemte seg for å benytte dette kartet ved bruk av Nablus.såpene.³⁶ Bakgrunnen for dette verket blir nærmere beskrevet i andre kapittel. I denne forbindelse ser jeg nærmere på sammenhengen mellom form, materiale og innhold.

Da jeg opplevde dette verket i Magasin 3 i Stockholm, var det i første omgang en sansemessig erfaring, ikke kun visuell, lukten av såpene var en tilleggsfaktor, de er laget av ren olivenolje. Påminnelsen om en etablert minimalistisk form var åpenbar, men ble raskt undergravet, eller snarere motvirket av identifiseringen av såpene som håndlagde readymades. Perletegningene vendte oppmerksomheten videre mot et forsøk på en forståelse. Uten direkte informasjon om

³⁶ Archer, Brett, de Zegher, *Mona Hatoum*. 26–27.

hva dette kartlandskapet viser til, skapes ingen ”mening” og pendelen svinger tilbake til det sansemessige.

Hal Foster beskriver en nyere praksis, hvor minimalismen utfordres på det han kaller strategisk og reaktiv måte, som et alternativ til 1970. og 1980-årenes kritiske holdning. Dette innebærer et gjenbruk av minimalismen, ikonografisk eller spektakulært, for så å angripe den med de termer den opprinnelig opponerte mot. Den fenomenologiske relasjonen til kroppen settes opp mot den psykoanalytiske definisjonen av subjektet – som også underlegges kritikk. Den amerikanske kunstneren Charles Ray, forøvrig jevngammel med Mona Hatoum, har i en årrekke benyttet minimalistisk form slik at dens autoritet og autonomi undergraves, samtidig som dens kinetiske karakter utnyttes i en interaktiv prosess mellom objekt og betrakter, og mellom det abstrakte og det reelle. Som eksempel velger jeg verket *71/2 Ton Cube* fra 1990. Tittelen viser til det reelle; den 36x36x36 tommer store kuben av massivt stål veier syv og et halvt amerikanske tonn. Den glatte overflaten er hvitlakkert og kan slik gi et inntrykk av ”letthet”, dimensjonene kan, som i Robert Morris objekter, skape et forsonlig forhold til menneskekroppen. I et intervju i forbindelse med en utstilling i Oslo i 2006 understreker Charles Ray at han ikke har et ironisk forhold til minimalismen. Selv om han subverterer minimalismens språk, beror dette ifølge kunstneren på en interesse for bruken og betydningen av struktur. Han sier videre: ”... Tidligere arbeidet jeg med funne objekter, og jeg har alltid ment at også kuben er et funnet objekt ...”.³⁷ I 1994 omtaler Bruce W. Ferguson Rays bruk av abstrakt og minimalistisk form slik:

... “Ray’s staging of minimalist or more generally, abstract, conventions which are then interrupted by some kind of chimerical interference, acting like a momentary reality check, is part whimsy, part criticality. And thus all postmodern. But it is the theatricality of the event.object that allows Ray the artistic ability to multiply the meanings and avowals both positively and negatively; to allegorize a situation beyond its indexical capability and into its oscillating stratifications of allusions“.³⁸

Mona Hatoums arbeider viser i større grad ut over formen og selve kunstens sfære, enn tilfellet er for Charles Rays verk. Begge kunstnere benytter imidlertid minimalismens ”teatrale” karakter, både for å skape et spenningsforhold innenfor verkets struktur og mellom

³⁷ Charles Ray intervjuet av Gunnar B. Kvaran i forbindelse med utstillingen *Charles Ray: Black and white*, Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, 2006. Publisert i museets gratisavis, utgitt i anledning utstillingen.

³⁸ Bruce W. Ferguson, essay i katalog til utstillingen *Charles Ray*, vandreutstilling organisert av Lars Nittve, (Malmö:Rooseum – Center for Contemporary Art, 1994): 23–24.

verk og betrakter i en kombinasjon av allusjoner og realitetserfaring. Jeg har tidligere fremhevet hvordan minimalismens formreduksjon var et resultat av en kunstnerisk holdning, hvor en uoppdelelig helhet var maktpåliggende, objektene var ment å unndra seg en tradisjonell formal lesning. Mona Hatoums anvendelse av minimalistisk form innebærer imidlertid en vektlegging av selve formreduksjonen. Kunstneren benytter den enkle formens evne til å engasjere tilskueren visuelt, før verkets helhetlige struktur eventuelt fremstår som meningsladet.

1.6.2. Formens betydning, flere momenter

Teksten over indikerer at minimalismen i utgangspunktet representerte ulike strategier og ulik vektlegging av form og materiale. For å komme nærmere en forståelse av implikasjonene ved å benytte form slik antydnet i teksten over, forsøker jeg å knytte Hatoums verk til ulike praksis med utgangspunkt i minimalismen. Derfor velger jeg å vektlegge betydningen av et nytt kunstnerisk ståsted, snarere enn en ny ”formretning”.

Hensikten er å sammenstille noen momenter med Mona Hatoums praksis. I denne sammenheng ønsker jeg ikke å gå inn i de grunnleggende årsakene, som bruddet med den modernistiske estetikens autonomi, men heller rette blikket mot det mangfoldet som preget denne retningen helt fra starten av. Bakgrunnen er min påstand om at ulike aspekter ved minimalismen har påvirket Hatoums valg av virkemidler. Hennes anvendelse av seriell struktur, geometriske former, samt formreduksjon er omtalt i forbindelse med de verkene teksten fokuserer på. Disse verkene kan, også formmessig diskuteres i lys av annen praksis. Robert Morris’ arbeider er nevnt som eksempel hvor det skapes en relasjon mellom verk og betrakter i fenomenologisk forstand. I løpet av 1960-årene utviklet Morris sin aktivitet i retning av økt fokus på verk som prosess, den strenge geometrien ble forlatt til fordel for amorfe strukturer. I 1968 publiserte Morris sin artikkel med tittelen ”Anti Form”.³⁹ David Hopkins påpeker hvordan oppmerksomheten rundt denne teksten signaliserer en endring i kunstens status, hvor kunst og teori blir tydelig samvirkende faktorer i kunstnerisk produksjon.⁴⁰ Men både Hopkins og andre som beskriver utviklingen av det feltet det fokuseres på her, nevner en annen signaleffekt som ligger forut for Morris tekst i tid. Det dreier seg om utstillingen ”Eccentric Abstraction”, kuratert av Lucy Lippard i Fischbach Gallery i New York i 1966. Blant deltakerne var Claes Oldenburg, Bruce Nauman og Louise

³⁹ Denne teksten av Robert Morris ble publisert i *Artforum*, vol 6, no.8, april 1968.

⁴⁰ Hopkins, David, *After Modern Art 1945–2000*. 149–152.

Bourgeois. Men den kunstneren Lippard viet størst oppmerksomhet var tyskfødte Eva Hesse. Også jeg ønsker å rette søkelyset mot deler av denne kunstnerens produksjon, med den hensikt å sammenstille noen momenter i henholdsvis Hesses og Hatoums arbeider. Det dreier seg ikke primært om formal sammenlikning, men om måten disse to kunstnerne har utnyttet form og materiale for å skape situasjoner som involverer betrakteren.

Et utgangspunkt for å studere slike sammenhenger er for eksempel anvendelsen av minimalismens arketyperiske form, kuben. Charles Ray lader en hvit kube med ”mening” gjennom tittelens henvisning til dens bokstavelige materialitet. Dette illustrerer formens potensial som vist i teksten over ved måten. Men allerede i 1967 laget Eva Hesse to versjoner av *Accession* (ill. 9). Verket har form av en kube som er perforert av plastikktråder som gir den ellers nøkterne formen et indre ”liv” som lett gir kroppslige eller biologiske assosiasjoner. Her står imidlertid form og innhold i et spenningsforhold som vi finner igjen i Mona Hatoums kunst. *Sockle du monde* fra 1991–92 er en kube konstruert av stålbelagt tre, de ytre flatene er dekket av jernfragmenter som er festet ved hjelp av magneter (ill.10). Disse jernfragmentene danner gjennom de magnetiske feltene ”organiske” former som viser i retning av innvoller. På hver sin måte undergraver disse verkene formens ”renhet”. Hatoums tittel er et direkte ekko av Piero Manzoni verk fra 1961. Manzoni utnyttet imidlertid formen konseptuelt, tittelen var inngravert i en av kubens sider, som var snudd opp/ned slik at verkets ”funksjon” ble hele klodens sokkel. I møte med Hatoums verk skaper forholdet mellom formens nøkternhet og den ”invaderende” overflaten åpenbart en friksjon som påvirker betrakteren. Det er utvilsomt en similaritet mellom de nevnte verkene av Hesse og Hatoum. Samtidig er det også en viss nyanseforskjell i måten disse to kunstnerne utnytter materiale og form.

I artikkelen ”Objects Beyond Objecthood” fra 1999, tar Briony Fer utgangspunkt i den ”bokstavelige” karakteren som kjennetegner verk av Louise Bourgeois og Eva Hesse.⁴¹ Hun viser i den sammenheng til utstillingen ”Eccentric Abstraction” og hvordan minimalismens bokstavskarakter allerede her føres i retning av det antropomorfe eller kroppslige materialet, til alt det minimalismen opprinnelig søkte å undertrykke. Briony Fer viser imidlertid også til et motsetningsforhold i Eva Hesses arbeider, til måten hennes verk, tross kroppslige konnotasjoner, fremsto som livløse objekter som signaliserte et fravær snarere enn

⁴¹ Fer, Briony, ”Objects Beyond Objecthood” i *Art of the Twentieth Century: A Reader*, redigert av Jason Gaiger og Paul Wood. (New Haven og London: Yale University Press): 274–285. Denne artikkelen ble først publisert i *Oxford Art Journal*, vol. 22, no.2, 1999, 25–36.

tilstedeværelse. Briony Fer fremholder i sin tekst at Hesse i sine arbeider unngikk en antropomorf karakter i sine arbeider i motsetning til tidens tendens innen ”Soft Sculpture”.⁴² Hun påpeker at i dette fokuset på det organiske eller antropomorfe ble det konvensjonelle forholdet mellom subjekt og objekt opprettholdt. I denne teksten ser Briony Fer en bokstavelig karakter i Bourgeois’ og Hesses arbeider i lys av psykoanalytisk teori. Ifølge dette innebærer betrakterens møte med Hesses verk en distanse snarere enn en meningsladet situasjon. Det vil igjen si at i hennes arbeider opprettholdes den distansen som eksempelvis Donald Judd og Robert Smithson etterstrebet. Jeg mener imidlertid at det kan være en grunn til å stille spørsmålsteget ved denne utligningen eller nullstillingen som Briony Fer ser som virksom i arbeidene til Eva Hesse. Ikke for å motstride en slik mulighet, men fordi jeg ser en alternativ mulighet som også berører Mona Hatoums verk. Et av de verkene som er omtalt i Fers tekst, og som kan ses som et eksempel for den typen utligning det er snakk om er *Metronymic Irregularity II*, fra 1966 (ill.11). Dette verket som består av malt tre, metall og metalltråd har en relieffaktig struktur, hvor de fem sammenhengende feltene av henholdsvis tre og metall er dekket med metalltråder som er tredd gjennom perforeringer i metallplatene. Kunstneren har i dette verket anvendt en seriell struktur, samtidig som materialenes egenart synliggjøres. Den abstrakte karakteren til tross, trådene kan leses som hår, samtidig som verkets organiske karakter blir utvisket eller utlignet gjennom den serielle strukturen. Jeg ser imidlertid en mulighet for en skiftende effekt, snarere enn en utligning eller nullstilling.

I omtalen om Mona Hatoums arbeider vektlegges både tvetydighet og hvordan formen, materialenes karakter og assosiasjonsskapende manipulasjon leder betrakterens oppmerksomhet i skiftende retninger. Dette kan illustreres med *Present Tense*. Hatoum anvender en seriell minimalistisk struktur, ikke for å undergrave den, men for å utnytte dens potensial som visuelt virkemiddel. Dette for å skape et grunnlag for alternative og flertydige lesninger. Eva Hesse skapte sine arbeider i en tid hvor minimalismens krav om meningsuttømming både ble forfektet og imøtegått. Carl Andre fortsatte å produsere verk i en strengt geometrisk og seriell form i flere tiår, mens Robert Morris’ virksomhet tidlig åpnet opp for nye muligheter. Briony Fer definerer virkningen av Eva Hesses (og Loise Bourgeois’) arbeider som et subjektets grensesone, hvor en objektivitet eller fristillelse blir en berikelse:

“... a condition of viewing objects that would deal not with bodily empathies so much as what gets lost in the very process of identification, lost in the sense of falling into pieces

⁴² Fer viser i teksten til en utstilling med tittelen ”Soft and apparently soft sculpture” Lucy Lippard kuraterte i 1968. Her ble arven fra surrealismen, samt bruddet med modernismens ”distanse” fremhevet.

of a subject in disintegration, as in Bourgeois, or a subject that is effaced and rendered invisible as in Hesse”.⁴³

Briony Fer presiserer at denne objektiviseringen av betrakteren innebærer alt annet enn en nøytral tilstand, kunstverkets, objektets tilstedeværelse fremkaller følelsen av fravær, av tap. Eva Hesse utnyttet materialenes egenart slik at de viser til verden og derved kan påkalle en fornemmelse av nærvær, *samtidig* som den helhetlige konstruksjonen kan distansere betrakteren, slik Briony Fer beskriver. Jeg ser imidlertid en mulighet for betrakterens *skiftende* oppmerksomhet mellom materiale og form, selv om disse fremstår som en helhet. Jeg vil argumentere for at Mona Hatoum fører denne muligheten videre i sine arbeider, se neste punkt.

1.6.3. Mona Hatoums valg av form. Tradisjon og frihet

Sammenstillingen av nevnte verk av Mona Hatoum og Eva Hesse innebærer en tidsreise på 30 år. Den betyr ikke at Hatoum ses som en direkte arvtaker av Hesse med hensyn til valg av kunstneriske virkemidler. Sistnevnte tilhørte imidlertid en generasjon kunstnere som har, slik jeg ser det, utvilsomt lagt grunnlaget for en del av de mulighetene Mona Hatoum hadde til rådighet på 1990-tallet da bl.a. verket *Lili(Stay)Put* ble skapt. Teksten over nevner at minimalismen tidlig ble gjenstand for kritisk analyse som igjen genererte nye strategier. Disse ledet i retning av en ”postminimalisme”, som Hatoums verk kan ses i lys av, uten at jeg går videre inn på dette begrepet her. Hovedsaken er at mot slutten av det tyvende århundre representerer minimalistisk form, i likhet med readymaden, en gitt mulighet som kan anvendes strategisk på flere vis. Den problematiseringen vi ser i Eva Hesses og andres arbeider fra 1960-tallet er neppe relevant tretti år etter, spørsmålene er allerede stilt. Svarene eksisterer som en frihet til å gjenbruke historiens former der de synes å ha en hensiktsmessig funksjon. Dette gjenbruket kan, som tidligere nevnt, ses i lys av Hal Fosters tese om historiske tilbakekomster og da som et ledd i avantgardens utvikling. En slik vinkling ser jeg som problematisk med tanke på at den impliserer mulige fremtidige perspektiver. Selv om denne teksten gir verdifull innsikt i en mangefasettert utvikling av ulike kunstpraksiser som har et felles utgangspunkt, velger jeg å utelate en nærmere diskusjon omkring dette momentet. Det komplekse samspillet mellom praksis og teori, samt andre faktorer av sosial og politisk art kan, slik Foster viser til, føre til en tidsforskyvning i den forstand at historien ikke alltid kan rekonstrueres som et lineært forløp.

⁴³ Fer, Briony, “Objects Beyond Objecthood”, *Art of the Twentieth Century*, 285.

En subversjon av minimalismen innebærer i dag ingen provokasjon. Den undergraver ikke formens potensial som visuelt virkemiddel, men den virker fortsatt i retning av å motvirke en mulig maktretorikk og konsentrasjon om formens autonomi. Det siste ser jeg som et viktig element i Mona Hatoums verk. Jeg vil derfor se nærmere på noen av hennes verk for å illustrere hvordan form benyttes for å engasjere betrakteren. Mitt møte med *Lili(Stay)Put* er et naturlig utgangspunkt for en slik undersøkelse. Tekstens innledning inneholder en detaljert beskrivelse av verkets sammensetning, av de enkelte bestanddelenes form og materiale. Hele konstruksjonens form er beskrevet som minimalistisk, dette bør forklares nærmere. Rette vinkler er ikke nok til å rettferdiggjøre en slik beskrivelse. Grunnstrukturen består av et hovedelement på en flate, dette elementet (sengen) har en enkel form som lett kan omformes visuelt til en avlang rektangel form. I verkets nåværende tilstand hviler denne formen (lett skråstilt) mot et større, flatt rektangel. Denne beskrivelsen dekker tilnærmet verkets geometriske aspekt. Sett i relasjon til historiske forbilder har denne strukturen mer til felles med Robert Morris installasjoner enn f.eks. Donald Judds konstruksjoner av serielle objekter. De flate metallfjærene i sengebunnen kan imidlertid ses som en geometrisk, seriell struktur. Denne beskrivelsen kommer fort til kort om ikke betrakterens rolle inkluderes. Influert av fenomenologien vektla Robert Morris betrakterens mulighet til å bevege seg rundt og eventuelt imellom objektene, som i kraft av form og dimensjoner fremsto som ”gestalter” i rommet. Denne modellen er – med visse forbehold – overførbar til Hatoums verk hvor denne muligheten utnyttes tydelig. De enkle formene er lette å lese, ved første blick forstyrrer ikke ”unødvendige” detaljer. En strategisk plassering i rommet er avgjørende for betrakterens fysiske tilnærming, men også for opplevelsen av verket som en del av rommet, det er nødvendig for å skape en *situasjon*. Fotografiet fra Anadiel Gallery i 1996 viser hvordan sengen er plassert mot et hjørne av et rom som på den ene siden er åpent mot et galleriets nedre plan som skimtes gjennom et enkelt rekkverk av tre. Gitterstrukturen i rekkverket synes å samtale med sengens struktur. Fotografisk dokumentasjon av installasjonskunst gir en svært begrenset mulighet til å rekonstruere forutsetningene for betrakernes møte med verket. Bildet gir likevel en indikasjon i retning av et mer ”intimt” møte enn de jeg beskriver i teksten ut fra erfaringene i Oslo. Slik verket vises i dag er det ingen fare for at de besøkende snubler i de tynne trådene. Her har publikum en mulighet til å bevege seg rundt det uten å bli styrt i retning av en ideell synsvinkel.

Kunstnerens strategi virker imidlertid fortsatt; den lett lesbare geometriske strukturen fenger umiddelbart, for så å vende betrakterens oppmerksomhet mot detaljene, deres materielle karakter og gjenkjennelsen av dem som alminnelige bruksgjenstander. I neste runde fører kombinasjonen av disse elementene til ulike tolkningsmuligheter. Identifiseringen av readymades kan innebære en opplevelse av både nærhet og distanse. Nærhet i kraft av en hverdagslighet, som en del av livet utenfor den iscenesatte situasjonen. Avstand av nesten samme grunn, disse tingene er upersonlige i den forstand at de ikke viser direkte til kunstneren, sengen er åpenbart ikke konstruert som et kunstverk. Verkets hovedform, med sine kroppslige konnotasjoner står forøvrig i skarp kontrast til Robert Morris' abstrakte former, som inviterer til konfrontasjon, snarere enn til dialog.

Grunnstrukturen i *Present Tense* er, slik illustrasjonen viser, en strengt geometrisk, seriell konstruksjon. Slektskapet med Carl Andres gulvkonstruksjoner av kvadratiske moduler er tydelig. Med slike formasjoner har Andre funnet et klart uttrykk for sitt uttrykkelige ønske om en fullstendig meningsuttømmelse. Nettopp derfor virker Mona Hatoums verk dramatisk i retning av det motsatte. Betrakteren leser raskt denne strukturen og ser den både som en helhet og i relasjon til rommets dimensjoner. Detaljene, såpestykkene og etter hvert de ørsmå røde glassperlene, fragmenterer dette helhetsbildet og fører oppmerksomheten i retning av materie og gjenkjennelse. At denne opplevelsen involverer flere sanseintrykk er allerede beskrevet. I den forbindelse beskriver jeg også hvordan oppmerksomheten svinger frem og tilbake mellom forsøk på forståelse og sansning. Opplevelsen av formen, av helhet og detaljer preges også av refleksivitet. Valg av form innebærer i forhold til disse verkene av Hatoum også valg av gjenstander, eller readymades. Sengen som er brukt i *Lili(Stay)Put* har en nærmest ekstraordinært "reduktiv" form. Den er fullstendig fri for andre detaljer enn fjærene i bunnen, disse er også av samme karakter. Selv om dette kan bero på en tilfeldighet, er dette valget foretatt av en kunstner med blick for formforenklinger, derfor kan det være nærliggende å tro at akkurat denne formen har vært utslagsgivende. Såpestykkene fra Nablus har en tilnærmet kvadratisk form, enkeltvis kan de opptre som små kuber. (I Jerusalem brukte kunstneren noen av dem i et verk, hvor tynne metallpinner var stukket inn i såpenes overflate.)

1.6.4. En dialog med rommet

Begge disse verkene jeg omtaler her er skapt i en nær dialog med utstillingsrommene. Omstendighetene rundt utstillingen i Gallery Anadiel er nærmere omtalt i andre del av denne teksten. I forbindelse med anvendelsen av form vil jeg imidlertid se nærmere på hvordan Mona Hatoums verk medfører nær dialog med rommene og omgivelsene de er konstruert i. Kunstneren fremhever selv betydningen av en slik dialog. I samtale med John Tusa i BBC Radio 3 i 2005 formulerer hun det blant annet slik:

”... because very often when I see a space, especially if it’s had a specific history and still, you know, has some vestiges of its previous use or whatever, these things inspire me immediately and, often it’s, it’s very much accidental that I go to see a space and they tell me that next door there is a bottle factory for instance and I decide that space and the bottles will work together to make this work. So it’s very, very much a number of happy accidents that happen sometimes”.⁴⁴

I dette intervjuet forteller Hatoum om en motstand mot å arbeide i for nøytrale omgivelser, men samtidig om hvordan nye steder i seg selv virker inspirerende. Og, som referert over, hvordan historie og spor av bruk kan påvirke verkets utforming. I den forbindelse nevner kunstneren at hun derfor ofte foretrekker å lage utstillinger i lokaler som er utenfor de store sentra og som ikke er så preget av tradisjonell galleridrift. Anadiel Gallery i Jerusalem er et profesjonelt drevet galleri, men ut fra fotografier å dømme har selve lokalet tydeligvis den karakteren Hatoum foretrekker. Bildene viser spesielt tydelig hvordan *Present Tense* ”samtaler” med materialer og struktur i rommet, veggene og særlig det gamle flisegulvet. Verkets dimensjoner er tilpasset rommets størrelse. Mitt møte med dette verket i Stockholm innebar ikke en så sterk estetisk helhet som bildene fra Anadiel indikerer, Verket fungerer fortsatt på egne premisser, men noe vesentlig synes å ha blitt borte på veien.

Lili(Stay)Put fikk også et nytt ”liv” etter Anadiel, og til dels en ny form med det konstruerte gulvet som nå er en del av verket. Disse to verkene av Hatoum er fysisk lett flyttbare. Fjernet fra deres opprinnelige kontekst er verkets meningspotensial muligens endret, noe jeg tar opp i siste del av teksten. Min mening er at verk som er skapt i nær dialog med et spesifikt lokale eller sted ikke kan flyttes eller rekonstrueres uten at noe går tapt, uproblematisk er det i alle fall ikke. Samtidig ser jeg ikke bort fra den mulighet at enkelte verk kan gjenoppstå med ny styrke.

⁴⁴ Mona Hatoum i samtale med John Tusa i BBC Radio 3, 2005.

En dialog med rommet innebærer også en dialog med betrakteren. I fenomenologien gjør Maurice Merleau-Ponty oss oppmerksomme på tingenes væren i rommet, hvordan vi bebor rommet sammen med dem, og hvordan vår sansning er betinget av kroppens bevegelse. Kroppens forhold til omgivelsene er alltid relativ. Dette bruddet med den klassiske perspektivmodellen, som også påvirkes av psykoanalysens teorier om det desentrerte subjekt, ble, slik denne teksten antyder, en vesentlig forutsetning for utviklingen av installasjonskunsten. Med referanse til et av tekstens innledende spørsmål om hvorvidt kunstneriske virkemidler er av avgjørende betydning for betrakterens lesning av verket, vil jeg se på hvordan Mona Hatoum utnytter størrelsesrelasjoner for å aktivere og destabilisere betrakterens opplevelse. For å belyse hvordan dette også gjelder *Lili(Stay)Put*, velger jeg å ta utgangspunkt i noen andre av Hatoums arbeider. Kjøkkenredskaper, som readymades, inngår i flere av Hatoums installasjoner. *La grande broyeuse* fra 2000 er imidlertid en over fire meter høy skulptur i form av en hånddrevet grønnsakskvern, en *mouli.julienne*. Det noe gammelmodige praktiske objektet blir i møte med betrakteren et potensielt farlig monster. (Tittelen refererer forøvrig til et verk av Marcel Duchamp, *Broueuse de Chocolat*). I relasjon til betrakteren innebærer denne forstørrede ”readymaden” en ekstremforskyvning. Ursula Panhaus-Bühler påpeker imidlertid at når dette verket ble vist i the Duveen Galleries i Tate Gallery i London i 2000, så ble betrakterens oppmerksomhet ført videre til relasjonen mellom verket og det monumentale utstillingsrommet, slik at verkets relative størrelse igjen ble forminsket.⁴⁵ I Hatoums retrospektive utstilling i 2004 ble jeg konfrontert med *Grater Divide* fra 2002, et ”naturtro” rivjern, mer enn to meter høyt (ill.12). Tittelen, og verkets størrelse, henspiller på en romdeler eller et skjerm Brett. Dette er intet hjemlig møte, hele kroppen fornemmer hvordan en nærkontakt med objektet kunne artet seg. Men like mye som denne tingen er stor og farlig blir betrakteren liten og sårbar.

Et møte mellom *Lili(Stay)Put* og en betrakter er i utgangspunktet i størrelsesskala 1:1. (I teksten over sammenlignes denne relasjonen med eksempelvis Robert Morris’ installasjoner.) Men det rommer en annen mulighet. De fine trådene som er spent over sengen, kan, sammen med verkets tittel bringe oss til landet *Lilliput* og Gulliver som ”kjempe”/hjelpeløs i forhold til de små innbyggerne. I landet *Brobdingnag* er størrelsesforholdet reversert, Gulliver befinner

⁴⁵ Panhaus-Bühler, Ursula, ”Beeing Involved” i *Mona Hatoum*, katalog til retrospektiv utstilling 2004, 25–26.

seg i en verden bebodd av kjemper. Men de tynne trådene representerer i seg selv en kontrast til sengerammen, hvis størrelse er monumental i forhold.

Hensikten med disse eksemplene er å vise hvordan Mona Hatoum med små og store grep evner å forskyve betrakterens opplevelse av trygghet og stabilitet. Kroppen og rommet er ingen absolutte størrelser, betrakteren opplever en vekslende fornemmelse av helhet og fragmentering. Jeg har i denne korte oversikten også forsøkt å illustrere hvordan kunstneren anvender form i vid forstand i konstruksjonen av verk som rommer spørsmål om sårbarhet og makt. Det er neppe en tilfeldighet at Hatoum har valgt sengen som en metafor for nettopp denne konstallasjonen, noe teksten under er ment å belyse.

1.7. Senger og maktstrukturer

1.7.1. Senger og maktstrukturer. Makt og avmakt

Innledningsvis refererte jeg til hvordan Mona Hatoums erfaringer de første årene i England førte til en interesse for maktstrukturer. Fordi denne interessen også har satt preg på hennes senere kunstproduksjon, har jeg valgt å diskutere utvalgte verk i lys av dette. *Lili(Stay)Put* er ett av flere verk av Mona Hatoum med sengen som tema. Dette verket skiller seg imidlertid ut i og med at her er sengen en reell, brukt gjenstand. Denne forskjellen belyses gjennom sammenligning med noen andre verk.

En seng med hjul, bundet fast med tynne tråder, er både et reelt objekt og en metafor. Som betrakter har jeg ulike muligheter, verket kan implisere kroppens nærvær eller fravær, jeg kan også oppleve konstruksjonen som min *stedfortreder*, den kan beskrive en mental tilstand. Dette er fortolknings spørsmål, men når et bevegelig objekt bindes fast, så viser handlingen på et eller annet vis til konstallasjonen makt/avmakt. Ved flere anledninger har jeg hørt mine medbetraktere til *Lili(Stay)Put* nevne en assosiasjon til utøvelse av institusjonell vold.⁴⁶ Som observatør finner jeg dette tankevekkende i lys av at reaksjonen neppe gjenspeiler betrakernes egne konkrete opplevelser, det er snarere slik at møtet fremkaller bilder og forestillinger om sykehus og fengsel; dette er noe vi har ”sett” før.

⁴⁶ Jeg refererer her til erfaringer fra ulike formidlingssituasjoner ved Astrup Fearnley Museet i Oslo.

Slike innretninger har Mona Hatoum også sett. Et fotografi tatt av kunstneren i et nedlagt fengsel i Philadelphia, USA i 1996, viser en køyeseng av metall, en naken, enkel konstruksjon (ill. 13). Denne strukturen ligger tydelig til grunn for installasjonen *Quarters*, som jeg tidligere har omtalt (ill. 4). Mens *Lili(Stay)Put* er basert på readymades er *Quarters* en kunstferdig og abstrahert konstruksjon. Disse to verkene er beslektet, men sammen representerer de ulike strategier. I et essay skrevet i anledning Hatoums retrospektive utstilling i 2004, fremhever Ursula Panhaus-Bühler *Quarters* kinetiske karakter, hvordan betrakteren blir invitert til å bevege seg inn i installasjonen. Man kan nyte en geometrisk eleganse, for så å oppleve en uforklarlig uhygge.⁴⁷ Da jeg selv møtte dette verket i Magasin 3 Stockholm Konsthall, ble en slik mulighet bekreftet, en overraskende opplevelse av å være ”sett” midt inne i mellom statiske former, som plutselig syntes å inneha en aggressiv karakter.⁴⁸

Verket *Light Sentence* fra 1992 er en konstruksjon bygget opp av oppbevaringskap laget av metallnetting og slik gjennomsiktig. Midt i konstruksjonen henger en enslig lyspære som bevegges sakte opp og ned og skaper et dramatisk skyggespill på galleriveggene rundt. Betrakteren kan bevege seg rundt metallstrukturen og vil uunngåelig påvirkes av en situasjon i stadig endring (ill. 14 og 15). Da jeg selv erfarte dette verket i Centre Pompidou i Paris, ble følelsen av stabilitet og balanse fullstendig satt ut av spill der og da og virkningen satt i kroppen i timevis etterpå. Mona Hatoum fremhever selv dette verket i forbindelse med økt oppmerksomhet mot betrakterens egen kroppslige erfaring. I et filmatisert intervju fra 2001/2005 setter hun *Light Sentence* i forbindelse med et ønske om å destabilisere betrakterens opplevelse, men samtidig i sammenheng med en interesse for institusjonell struktur, hvor kroppen undertrykkes.⁴⁹

1.7.2. Individet og institusjonell makt

I intervjuet vist til ovenfor snakker Mona Hatoum bl.a. om valget av sengen som en referanse til institusjoner hvor mennesker blir behandlet på en dehumanisert måte, individet blir et ”nummer”. I ulike former har dette tema preget deler av hennes produksjon fra tidlig på 1990-tallet frem til i dag. *Incommunicado* fra 1993 ligner en barneseng av den typen man kan

⁴⁷ Panhaus-Bühler, Ursula, ”Beeing Involved” fra *Mona Hatoum*, katalog til retrospektiv utstilling 2004, 20–21.

⁴⁸ Dette verket har forøvrig vært vist med ulikt antall moduler, min erfaring er basert på et arrangement i Magasin 3, hvor 4 ”køyesenger” er stilt med kortsiden mot hverandre, slik at betrakteren kan stå i et kvadratisk ”rom” i midten.

⁴⁹ *Mona Hatoum, Illuminations*, 2001, 2005, DVD fra The EYE series, London.

forvente å finne på et sykehus, men en vanlig sengebunn er erstattet med tynne skarpe metallstrenger. Dette synet, med åpenbare assosiasjoner til smerte, kan fremkalle både fysiske og psykiske reaksjoner hos en betrakter (ill. 16). Strukturen i *Quarters* er nevnt, men den enkle sengen er en gjenganger i ulike variasjoner. Ill.nr.17 viser *Webbed* fra 2002, igjen en ”sykehusseng”, preget av tvetydighet og uhyggelige allusjoner. *Descanso Asegurado* (”sikker hvile” (ill. 18) ble vist i Mona Hatoums utstillinger i Mexico i 2002 og 2003. Verket er formet som en hengekøye av sammenvevde gummistrikker, tittelen er et paradoks, i Hatoums senger loves ingen sikker hvile. Kroppens og individets sårbarhet visualiseres på ulik måte i alle disse verkene. Samtidig som de fungerer som metaforer, påkaller de betrakterens bevissthet om egen kropp.

Referansene til institusjonell undertrykking og instabilitet rommer imidlertid et videre perspektiv. Ifølge Volker Adams er konstruksjonen av metallboksene i *Light Sentence* basert på kunstnerens egne observasjoner av lavinntektsboliger i utkantene av europeiske byer.⁵⁰ *Surveiller et punir* (”Overvåkning og straff”) av Michel Foucault ble først utgitt i 1977. Selv om det kanskje ikke er en direkte forbindelse mellom dette verket og Mona Hatoums interesse for maktstrukturer, så har denne boken hatt stor innflytelse på vår refleksjon over og forståelse av makt helt frem til i dag. Den ble skrevet i en tid preget av institusjonskritikk som kan knyttes til studentopprøret i Paris 1968, og som på flere vis formet den generasjonen Hatoum tilhører. Det sentrale i Foucaults oversikt over det moderne fengselsvesenets fremvekst er *kroppens* rolle. Han beskriver utviklingen av moderne disiplinære systemer fra 1700-tallet og frem til i dag.⁵¹ Fra middelalderens torturmetoder skjer en gradvis humanisering av straff; en undersøkelse av kroppen ved å kontrollere ideene virker mer effektivt. Slik utvikles ifølge Foucault en ”politisk anatomi”, gjennom ulike disiplinære systemer inndeles og sorteres individene. På 1700-tallet bygges militære kaserner, verkstedsområder utvikles til fabrikker, sykehusvesenet begynner å ta en moderne form. Disse store innretningene krever en funksjonell og hierarkisk bevoktning, som i form av et nettverk av relasjoner som gjennomsyrrer samfunnssystemet. Slik blir den disiplinære makten alltid til stede, men ofte usynlig. Verket *Light Sentence* kan sees i lys av dette. Den gjennomsiktede strukturen tillater ingen hemmeligheter, lyspæren som beveges opp og ned kan spille overvåkerens rolle.

⁵⁰ Adolphs, Volker, “The Body and the World”, *Mona Hatoum*, katalog til retrospektiv utstilling 2004, 54.

⁵¹ Foucault, Michel *Surveiller et punir*, (Paris: Éditions Gallimard, 1975). Norsk utgave, Gyldendal Norsk Forlag, 2. utgave 1994. Overs. av Dag Østerberg.

Samtidig kan betrakteren oppleve sin makt undergravet. Jeg entrer verket frivillig, men for en stund er jeg i dets makt, frarøvet en følelse av stabilitet.

Sengestrukturen som Mona Hatoum anvender i sine arbeider kan med sine enkle, funksjonelle og uniforme karakter relateres til institusjonene Foucault beskriver: Fengslene, militærkasernene, skolene, sykehusene, hvor det alltid er kroppen som underkues av disiplinen, ”... den adskiller kroppen fra makten”.⁵² I bokens siste kapittel beskriver Foucault det han kaller *det fengselsaktige*, hvordan grensene mellom de disiplinære institusjonene tenderer mot å utviskes. I dette systemet er individets begrensning nødvendig, *avvikeren* må på forskjellig vis kontrolleres. Disiplinen er anti-nomadisk i sitt vesen.

Foucaults tanker influerer også opplevelsen og forståelsen av verket *Lili(Stay)Put*. Når jeg står overfor verket er det ikke massenes, men enkeltindividets situasjon som reflekteres, enten jeg relaterer den til min egen kropp eller tolker den på annen måte. Det individuelle aspektet forsterkes ved at kunstneren har valgt en readymade i form av en brukt seng, som i seg selv kan oppfattes som et ”individ”. Dette skiller *Lili(Stay)Put* fra flere andre verk, hvor ”sengene” er konstruert av kunstneren, eller er uten spor av tidligere bruk og derved kroppens nærvær. Tittelens referanse til Jonathan Swifts kjente roman fra 1700-tallet kan fungere som en medvirkende faktor i en refleksjon rundt makt og kontroll, *Gullivers reiser* ble, som nevnt innledningsvis, i sin tid skrevet som en skarp kritikk mot det britiske imperiets krigspolitikk og undertrykking av kolonier.

Flere essays som er skrevet i anledning Mona Hatoums utstillinger, tematiserer kunstnerens manipulasjon av hjemlige og kjente objekter. Ved enkle grep blir de transformert til en ambivalent og iblant uhyggelig tilstand. *Incommunicado* og *Lili(Stay)Put* kan sees som eksempler på slike verk. Flere av Hatoums nyere verk i form av forstørrede ”readymades” tydeliggjør det komplekse samspillet mellom verk og betrakter med hensyn til persepsjon og en kroppslig relasjon. *Cage.à.deux* fra 2002, et ”fuglebur” i menneskestørrelse er et slikt eksempel (ill.19). Her er en psykologisk dimensjon åpenbar, men verket kan i likhet med ”sengene” og andre verk av Hatoum også relateres til minimalistisk form.

⁵² Ibid., 127.

Vi nærmer oss fenomener rundt oss med vår kropp og våre sanser, i dette er vi en del av verden, samtidig som vår bevissthet skaper en grense. I essayet *The Body and the World* formulerer Volker Adams det slik:

... “Our reciprocal relationship with the world and our separateness from it show that the world as the Other is also a constant and crucial aspect of our identity. Hatoum works in this highly charged area between the body and the world. Most importantly, she has analysed the problematic and violent side of this relationship. The world restricts the body’s potential for movement or penetrates it. As individuals we stand on unsteady ground, never certain of our place, and are constantly on the move. Living far from her homeland, Hatoum addresses in her works her own experience of exile and rootlessness, the feeling of being “out of place”, albeit without seeking to illustrate her personal fate in these intense images of alienation and loss.”⁵³

I dette sitatet berøres problemstillinger som både kan knyttes til forholdet mellom kunstverk og betrakter, generelt, og spesifikt til verk som kan reise spørsmål om tilhørighet. Dette er blant annet tema for neste kapittel av min tekst.

⁵³ Adams, Volker, ”The Body and the World”, *Mona Hatoum*, katalog til retrospektiv utstilling, 56.

2. Opprinnelse, formidling og betrakterens rolle

I første kapittel la jeg lagt hovedvekten på kunstverkets form og konstruksjon, med utgangspunkt i betydningen av et ”funnet objekt” som verkets hovedelement. For å nærme meg en forståelse av hva valget av readymades innebærer i dag, både for kunstner og verkets betrakter, tok jeg et historisk utgangspunkt i Marcel Duchamps kunst og avantgardens utvikling. Gjennom referanser til ulike litteratur og utvalgte kunstverk, ønsket jeg å belyse hvordan introduksjonen av readymades og minimalistisk kunst, tross klare forskjeller, har et felles utgangspunkt i en avantgardisk tradisjon og bruddet med den modernistiske kunstens formale autoritet, samt dens metafysikk. Begge disse tradisjonene er samvirkende faktorer i Mona Hatoums kunst. Ved å vise til verden, til det reelle, undergraves minimalismens autonomi, samtidig som den fortsatt har en strategisk funksjon for betrakterens møte med verket. Min konklusjon var også at mitt studieobjekt, *Lili(Stay)Put*, reflekterer individets situasjon og at valget av et brukt objekt som verkets hovedelement spiller en betydelig rolle for en slik forståelse.

I dette kapitlet utvides perspektivet på Mona Hatoums verk til også å omfatte det opprinnelige stedet for produksjon og visning. Dette gjøres gjennom en diskusjon av utvalgte kunstverk som ble til som resultat av et arbeidsopphold i Jerusalem forut for utstillingen i 1996. Verkene består av materialene funne og ferdiglagde objekter med utgangspunkt i byens dagligliv. Hensikten er både å gi et grunnlag for å se Hatoums kunst i lys av en mulig palestinsk kontekst og å utvide perspektivet på hennes kunstneriske virksomhet gjennom referanser til tendenser innen samtidens kunstpraksis. Teksten knytter opp til teorier som ble presentert i første kapittel, bl.a. bruken av funne objekter, fenomenologisk forståelse og minimalistisk teori, i tillegg til en antropologisk tilnærming.

Dette kapitlet griper tilbake til de spørsmålene som ble stilt i forrige kapittel. Det første gjaldt hvilke kunstneriske grep som virker inn på min opplevelse og lesning av verket. Her er derfor et gjennomgående fokus på betrakterens rolle i møte med verket, inklusive min egen. Det andre dreide seg om betydningen av informasjon om kunstnerens palestinske bakgrunn. Jeg har her valgt ulike tilnæringsmåter for å belyse og problematisere betydningen av

informasjon om verk og kunstner for opplevelse og forståelse av et kunstverk. Her berøres betydningen av kunstnerens erfaringer med eksil og nomadisme, palestinsk identitet og globalisering. Drøftingen er basert på teoretiske innfallsvinkler som både reflekterer og oppsto i samtid med verkene. Dette bidrar til å understreke Hatoums styrke som samtidskunstner og vise hennes evne til å vise og forene det psykologiske, politiske og samfunnsmessige i sin kunst.

2.1. To kunstverk, en opprinnelse

2.1.1. En utstilling i Jerusalem

Første kapittel handlet i hovedsak om bruk av readymades som kunstnerisk strategi, belyst ved historie og kunstteori. Her ble verkene spesielt relatert til minimalistisk form, i den hensikt å gi en dypere forståelse av Hatoums prosjekt. I de verkene jeg diskuterer konstituerer disse to kontrasterende, men samtidig beslektede, kunstretningene samvirkende faktorer, noe som påvirker betrakterens opplevelse. I fortsettelsen vender jeg blikket mot ulike faktorer som har påvirket produksjonen av verkene. Når kunstverk bevares for ettertiden kan de oppleves som tidløse i den forstand at de fortsetter å generere mening og ulik forståelse for nye grupper og generasjoner av betrakere. Dette har vist seg også å gjelde Hatoums verk. I denne sammenheng har jeg imidlertid valgt å fokusere på at et kunstverk er et resultat av handling i en gitt tid og i forhold til et gitt sted. Dette perspektivet og hvilke konsekvenser det har for forståelsen av et verk utdypes gjennom å fokusere på de ytre omstendighetene for tilblivelsen av verkene *Lili(Stay)Put* og *Present Tense*.

I 1996 ble Mona Hatoum invitert av gallerieier Jack Persekian til å stille ut i Anadiel Gallery i Jerusalem. For kunstneren innebar dette også et arbeidsopphold der verkene ble produsert direkte til utstillingen. Samtidig var dette hennes første reise til Palestina. Galleriet er situert i byens østlige del, innenfor de gamle bymurene, i lokaler som tidligere var bokbinderi og butikk. Til utstillingen laget Hatoum rundt ti arbeider, tre installasjoner + fotografier og mindre objekter. Selv har jeg ikke sett galleriet med egne øyne og kan kun bedømme det ut fra fotografisk dokumentasjon. Illustrasjon nr.2 viser hvordan verket *Lili(Stay)Put* var plassert i galleriets øvre etasje, mens det nedre planet skimtes gjennom et rekkverk. Som tidligere beskrevet står sengen med hjul på et tregolv, direkte festet til underlaget med nylontråder. Verken dette verket eller de øvrige var planlagt på forhånd. Hele utstillingen var et resultat av lokal rekognosering i dialog med utstillingslokalets karakter.

Det sentrale verket i utstillingen var *Present Tense*. I samtale med Michael Archer forteller Hatoum at det var oppdagelsen av såpene og ønsket om å benytte dem i arbeidet som førte til at opptegningen av de palestinske landområdene ble integrert i verket. For kunstneren ble disse såpestykkene fra Nablus et symbol for motstand, fordi de representerer et tradisjonelt håndverk som har holdt stand gjennom dramatiske hendelser i området. Verkets tittel gjenspeiler ifølge kunstneren situasjonen slik den var der og da.⁵⁴

Et av kapitlene i *Palestinian Art* av Gannit Ankori er viet Mona Hatoums kunst. Selv om Ankoris tekst, i likhet med flere andre essays er en oversikt over kunstnerens produksjon fra tidlige performances til de siste årenes installasjoner og objekter, er den i større grad forankret i spørsmål om palestinsk tilhørighet. I forbindelse med utstillingen i Anadiel fremhever Ankori betydningen av hvordan Hatoum spilte på det hjemlige i møte med utstillingsrommene, i følge intervjuet ble *Lili(Stay)Put* (sengen) plassert der hvor et soverom kunne ha vært.⁵⁵

Gannit Ankori minner i sin tekst om at Hatoums opphold i Jerusalem innebar den første reisen ”hjem”, til et land som aldri hadde vært hennes eget hjemland, og ser produksjonen for utstillingen i 1996 i lys av det. Om en mulig lesning av *Lili(Stay)Put* sier Ankori: ”... It may also refer to Hatoum’s ”outsider” view of this strange world, which was supposed to be her home”.⁵⁶ Med en referanse til Freud benytter hun begrepet *unheimlich* om hvordan Hatoum transformerte hjemlige objekter til noe dysfunksjonelt og skremmende.⁵⁷ Dette aspektet var rådende da Ankori i samarbeid med Jack Persekian året etter arrangerte en gruppeutstilling med tittelen *Home* i Anadiel, hvor flere av Mona Hatoums verk var representert.

2.1.2. Noen bemerkninger om publikums reaksjoner

I det materialet jeg har tilgjengelig omtaler Mona Hatoum gjerne sine egne verk, men sjelden slik at hun tillegger dem en bestemt mening. Det gjelder også *Lili(Stay)Put*, derfor blir Gannit Ankoris utsagn, sitert over, for ren spekulasjon å regne. Kunstneren selv forteller om publikums reaksjoner. I samtalen med Michael Archer refererer hun en besøkendes

⁵⁴ Archer, Brett, de Zegher, *Mona Hatoum*, 27.

⁵⁵ Ankori, Gannit, *Palestinian Art*, (London: Reaktion Books Ltd., 2006): 141–143.

⁵⁶ *Ibid.*, 143.

⁵⁷ Blant verkene på utstillingen var transformerte kjøkkenredskaper, som en hullsleiv av stål, hvor skruer gjennomtrengte hullene og Nablus-såpestykker gjennomstukket av skarpe nåler.

kommentar om at dette verket opplevdes som palestinernes egen situasjon; mens alle krefter prøver å bortvise dem, blir de holdt på plass av usynlige tråder. Kunstneren ble imponert av mannens evne til å trekke en parallell mellom egen situasjon og en livløs ting. Men betrakterens reaksjon er helt i tråd med hennes egne uttalte tanker om situasjonen i byen, hvor arabernes ferdsel var underlagt strenge restriksjoner. Som leser trekker jeg den slutningen at valgene Hatoum foretok under produksjonen av verkene må ha vært generert av lokale forhold og kunstnerens eget engasjement i forhold til disse. Hun beskriver imidlertid flere reaksjoner som gjenspeiler svært komplekse forhold. Mens en betrakter spør om hun i *Present Tense* valgte å tegne kartene på såpestykker fordi grensene ville forsvinne når såpene ble oppløst, var andre reaksjoner av en helt annen karakter:

... "When the exhibition opened and Israeli people came from Tel Aviv, they started reading a reference in the soap to concentration camps. This couldn't have been further from my thoughts. Those two readings of the work give you an idea of the very different backgrounds and histories of the two cultures trying to co.exist".⁵⁸

Disse reaksjonene forteller ikke bare om de ulike erfaringene og sterke motsetningene som ligger til grunn for konfliktene mellom palestinere og israelere, de er også en påminnelse om den "risiko" et kunstnerisk utsagn kan innebære; faren for å bli lest og opplevd som kontroversielt. De er en påminnelse om at som betraktere møter vi alle et kunstverk med våre subjektive erfaringer og individuelle utgangspunkt, dette vil uunngåelig farge vår lesning av verket. Jeg mener imidlertid at det er en avgjørende forskjell mellom disse to verkene jeg her fokuserer på. Som referert i første kapittel er begge basert på readymades og minimalistisk form, de er begge del av samme kunstneriske prosjekt. Men gjennom karttegningene viser *Present Tense* i større grad til det spesifikke, til en aktuell og konkret situasjon. At såpestykker kan romme uhyggelige konnotasjoner innen nyere jødisk historie er velkjent i den vestlige verden. Også verkets serielle struktur kan minne om konstruksjonen av en (konsentrasjons)leir. For kunstneren og andre med palestinsk bakgrunn viser såpene åpenbart til en lokal og kjent tradisjon. Disse forutsetningene hindrer ikke en videre lesning av verket, men åpnet i den opprinnelige sammenhengen for sterkt motsetningsfylte tolkninger.

Det er mulig at den gamle sengen i *Lili(Stay)Put* representerer en lokal håndverksproduksjon, og som i kraft av dette var gjenkjennelig for publikum i Jerusalem. Men formen er så enkel og prototypisk at som gjenstand er den først og fremst spesifikk i kraft av å være en seng.

⁵⁸ Archer, Brett, de Zegher, *Mona Hatoum*, 27.

Tolkningseksemplet som er gjengitt over, samt mine erfaringer i møte med verket i Norge, peker i retning av at uansett ståsted vil betrakteren lese en eller annen form for frihetsberøvelse inn i verket. Denne lesningen vil igjen kunne resultere i et mangfold av fortolkninger, basert på egne og eller mer ”kollektive” erfaringer.

Når jeg møter disse to verkene, er det i en nordisk/vesteuropeisk kontekst. *Present Tense* er, gitt en forståelse av hva perletegningene viser til, en påminnelse om en konfliktsituasjon som jeg personlig står utenfor, men som verdensborger er jeg, uavhengig av synspunkt eller ståsted berørt av den.

2.2. Mona Hatoums verk sett i forhold til en palestinsk kontekst

2.2.1. Spørsmål om opprinnelse

Det faktum at Mona Hatoums bakgrunn poengteres og fremheves når hennes kunst omtales i litteraturen, *samtidig* som selve analysen av hennes verk ikke nødvendigvis vektlegger dette i noen særlig grad, var en vesentlig grunn for mitt valg av emne for denne teksten. Som antydnet over, inviterer verket *Lili(Stay)Put* til en åpen og mangfoldig lesning. Et overordnet spørsmål blir da, hvorvidt kjennskap til kunstnerens bakgrunn spiller noen rolle, og spiller det noen rolle hvor den brukte sengen kommer fra? For mitt eget vedkommende har disse spørsmålene en sammenheng med en interesse for verkets opprinnelige kontekst, samtidig har jeg registrert hvilken dramatisk effekt informasjonen om kunstnerens og verkets bakgrunn har hatt på andre betrakteres tilnærming til verket. På et øyeblikk flyttes fokus fra egen subjektive opplevelse til en påminnelse om en av vår tids alvorligste politiske konflikter, samt til kunstnerens situasjon. Den siste tilnærmingen fortrenger ikke nødvendigvis den første, men tolkningsrommet blir mer komplekst.

I denne sammenheng er det relevant å se på virksomheten til en kunstner med solid forankring i euroamerikansk kunsttradisjon, i en palestinsk kunstkontekst. Jeg vil imidlertid understreke at en slik undersøkelse først og fremst er knyttet til spørsmål vedrørende de kunstverkene som er sentrale i min tekst og at en dypere analyse av de komplekse historiske og kulturelle forholdene som danner bakteppe for ulike palestinske kunstneres virksomhet er utenfor min kompetanse og tekstens problemstilling. En annen faktor er at bakgrunns litteraturen er begrenset i omfang, noe som i seg selv representerer i en begrensning i og med at palestinsk samtidskunst i liten grad har vært gjenstand for analyse og omtale.

Palestinian Art av Gannit Ankori ble utgitt i 2006. Boken er et steg i retning av en forståelse av hva "en palestinsk kunstkontekst" kan innebære i dag. Som leser blir jeg imidlertid fort oppmerksom på at en definisjon av denne konteksten krever en svært kompleks og sammensatt tilnærming, faktisk peker forfatterens presentasjon av enkelte kunstnerskap i retning av diversitet snarere enn sammenheng. *Palestinian Art* inneholder et historisk tilbakeblikk på tiden før og etter 1948, samt en presentasjon av et utvalg kunstnere med ulik bakgrunn, men som ifølge Gannit Ankori definerer seg selv som palestinere.⁵⁹ Det innebærer at disse kunstnerskapene samtidig er preget av ulik nasjonal og kulturell tilhørighet. I bokens innledning problematiserer Ankori selv definisjonen av palestinsk kunst. Ifølge forfatteren er boken blitt til som følge av hvordan palestinske kunstnere, i all sin diversitet, visualiserer en grunnleggende erfaring av "displacement", kulturell hybriditet og fragmentering, samt et ønske om heling og tilhørighet. Selv om de utvalgte kunstnerne representerer ulike erfaringer og bakgrunn, presiserer forfatteren at boken er viet kunst som bekrefter eksistensen av en sammensatt visuell kultur, sprunget ut fra en palestinsk bevissthet.

Mye av denne kunsten tenderer ifølge Ankori mot en "dis-orientalisme". Denne termens innebygde tvetydighet viser, slik forfatteren påpeker, til Edward Saids teoretiske innsikt i vestens konstruksjon av en imaginær "orient"⁶⁰. Dis-orientalisme impliserer flere muligheter, som f.eks. avskaffelsen av et eksklusivt vestlig perspektiv, men også til et *tap* av orienten. Det er nettopp i en slik sammenheng Gannit Ankori ser hele Mona Hatoums kunstneriske produksjon, som et gjennomgående uttrykk for misplassering og desorientering. En grunnleggende mangel på tilhørighet kommer eksempelvis til uttrykk i hvordan hjemlige objekter transformeres til noe farlig eller truende, og når betrakterens opplevelse destabiliseres. Hatoums kunst er også ifølge Ankori knyttet til et bokstavelig tap. Hennes forslag til tolkning av *Lili(Stay)Put*, referert over, kan ses i forhold til det siste. Om dette verket leses som en problematisering av tilhørighet, så er dette aspektet tydeliggjort i *Present Tense* gjennom direkte henvisning til et geografisk utgangspunkt.

⁵⁹ Ankori reflekterer innledningsvis over sin egen hybride bakgrunn fra Israel og USA.

⁶⁰ Ankori viser indirekte til Edward W. Saids mest kjente verk, *Orientalismen*, først utgitt i 1978. Said analyserer relasjonen mellom den arabiske kulturkrets og "vesten" og knytter dens konstruksjon av en "orient" til imperialisme og kolonimakt. Han påpeker ikke minst at definisjonen av "øst" i forhold til "vest" har en mytisk forankring, samtidig som den gjenspeiler et maktforhold. Til nytgivelsen i 2003 skrev Said et forord, hvor han uttrykker sin bekymring for en ny type maktpolarisering, basert på frykt og uvitenhet. Said, Edward W., *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. (London: Penguin Books Ltd., 2003). Først utgitt av Routledge & Kegan Paul Ltd., London 1978.

2.2.2. Om kart som kunstnerisk uttrykksform

Mitt fokus på verket *Present Tense* gjør det nødvendig å minne om at kartrelaterte verk har inngått i Mona Hatoums kunstproduksjon i mange år. Det innebærer at hun anvendte en etablert kunstnerisk strategi da dette verket ble skapt i dialog med lokale forhold. Det er derfor hensiktsmessig å se litt nærmere på kunstnerens bruk av kart som kunstnerisk uttrykksform, bl.a. for å sammenstille dette verket med *Lili(Stay)Put* slik at det også reflekter en forståelse av situasjonen begge verkene oppsto i.

I første kapittel viste jeg til Nina Zimmers betraktninger rundt Hatoums anvendelse av minimalistisk form. Når det gjelder *Present Tense* fremhever Zimmer formens betydning som et av flere aspekter ved verket. Til sammen danner disse en kompleks situasjon hvor lesningen til syvende og sist beror på den enkelte betrakter.⁶¹ Med hensyn til karttegnene påpeker hun for øvrig at dette ”archipelago” av usammenhengende landområder stort sett var ukjent i vesten, bl.a. fordi vestlige media oftest viste forenklete karttegninger som kunne virke misvisende i forhold til den faktiske situasjonen. Bruken av kart som sensitivt materiale i kunstverk, tematiseres også i *Palestinian Art*. Gannit Ankori ser i Mona Hatoums ulike kartarbeider hvordan en flyktig tilstand relateres både til individuell og kollektiv eksistens, og til palestinsk samtidskunst i en videre sammenheng, med palestinkartet som en hyppig gjenganger. Men i kontrast til Hatoums verk opptrer slike kart som oftest som en enhetlig, ikonisk form. Ett unntak som viser kompleksiteten er britiskfødte Tina Sherwells tekstilarbeider med variasjoner av kart. Her er karttegninger trykket på gamle og slitte tekstiler, forent med fragmenter av fra fortid og nåtid; religiøse tekster, avisutklipp og personlige brev forteller parallelle historier om krig og fred (ill. 20.) Ankori trekker spesielt frem et av Sherwells ”kart”, hvor påbroderte tråder tydelig viser til tradisjonelt *fellahi* broderi, og derved til palestinsk tradisjon og historie knyttet til landområdene. I presentasjonen av *Present Tense* fremhever Gannit Ankori verkets historiske konnotasjoner, som regionens antikke mosaikker og såpestykkenes tradisjonsforankring.

Andre verk av Mona Hatoum som er basert på kart, har en mer generell karakter. Blant disse et sentralt verk i utstillingen *The Entire World as a Foreign Land* i Tate Gallery i London i år 2000 som hadde form av et kart. Konstruksjonen besto av en horisontal sirkelformet glassplate på en stålplattform. Glassplaten var dekket med et ”hav” av jernfragmenter, mellom

⁶¹ Zimmer, Nina, “Ephiphanies of the Everyday: Materiality and Meaning in Mona Hatoums Work”. Katalog til retrospektiv utstilling, *Mona Hatoum*, 2004.

disse var det åpne felt formet som jordens kontinenter. En magnetisk arm under platen skapte bevegelse i ”havområdene”, slik at kontinentene ble truet av en ”invasjon” eller destabilisering. Et annet er *Routes II* fra 2002 som består av bearbejdede readymades hvor kunstneren har fargelagt mellomrom mellom opptegnede flyruter på kart. Disse abstrakte mønstrene illustrerer en slags ingenmannsland, eller ”midt i mellom” soner (ill. 21). Også ett av verkene på Mona Hatoums siste separatutstilling i Gallery White Cube i London høsten 2006 var formet som en jordklode; en åpen gjennomsiktig stålkonstruksjon, påmontert lysende neonrør formet som kontinentenes yttergrenser. Dimensjonene, verket framsto i tilnærmet menneskehøyde, det varme røde lyset og en intens summende lyd var utvilsomt rettet mot å framkalle en sterk sanseopplevelse. Uten å ha sett verket er det likevel lett å plassere i rekken av Hatoums ”verdenskart”, her var det ikke kun grenser, men hele kloden som signaliserte en ustabil og farlig situasjon.⁶²

Samtlige av disse verkene innbyr til en videre fortolkning, *Present Tense* inkludert, samtidig som det skiller seg ut fra kunstnerens øvrige verk, i og med at det viser til et spesifikt geografisk område, til en gitt tid og sted. En fellesnevner for disse ulike kartarbeidene, er at de, i tillegg til eventuelle spørsmål om tilhørighet, gir uttrykk for en ustabil og utrygg tilstand. *Present Tense* ”konkretiserer” usikkerhet, uløste problemer, utsatthet og avmakt ved å vise til en konkret historisk/politisk situasjon, mens de øvrige verkene vektlegger hvordan uberegnelige krefter innvirker på alle menneskers situasjon.

2.2.3. En palestinsk kontekst, flere betraktninger

I anledning Mona Hatoums utstilling i Tate Gallery i år 2000, *The Entire World as a Foreign Land*, skrev blant andre Edward Said en tekst til utstillingskatalogen. Said beskriver hvordan Hatoum forener det familiære og det fremmede som uforenlige, som en transformasjon som ikke levner noen vei tilbake. Said sammenligner denne praksisen med forskjellen mellom Jonathan Swifts *Gulliver's Travels* og T.S. Eliots dikt ”East Coker”. Hvor Eliots forteller gjenfinner et hjem etter sin reise, hans fortapte verden heles, er det ingen vei tilbake for Gulliver etter hans reiser, hans trygge utgangspunkt er tapt for alltid. Edward Said mener Mona Hatoum i likhet med Swifts karakter katalogiserer det fortapte, i hennes tilfelle i form av misplasserte, deformerte objekter som unndrar seg enhver nostalgi. Dette representerer en sekulær, og i motsetning til Eliots, en uforsonlig verden. Said ser Hatoums verk *Lili(stay)Put* i

⁶² Referert fra nettside, Gallery White Cube, London, www.whitecube.com, 11.12.2007.

denne sammenhengen, uten å vise til kunstnerens egen referanse til Swifts roman gjennom verkets tittel. Men selv om de hverdagslige materialene i hennes arbeider gjennom forskyvning utelukker en tilbakevending, så bærer de ifølge Said med seg det fortapte. Han ser i Mona Hatoums kunst et alternativ til ideen om ett enkelt hjemland, til kompromiss og det konforme:

... ”The point is that the past cannot be entirely recuperated from so much power arrayed against it on the other side: it can only be restated in the form of an object without a conclusion, or a final place, transformed by choice and conscious effort into something simultaneously different, ordinary, and irreducibly other and the same, taking place together: an object that offers neither rest nor respite”.⁶³

I denne teksten knytter Said Hatoums verk til eksilproblematikken, til en permanent tilstand av ”stedløshet” som et alternativ til trygghet og tilhørighet. Et utdrag fra *Reflections on Exile* var et av ”Artists Choice” i boken om Mona Hatoum fra 1997. I dette essayet minner Edward Said om det store antall kunstnere og kulturarbeidere som har levd og virket i eksil gjennom tidene, han mener at den moderne vestlige kultur faktisk i stor grad er et produkt av disse. Men Said minner også om faren ved å romantisere eksilet, dets massive omfang i det tyvende århundret fornekte enhver humanistisk forståelse.⁶⁴ ”Eksil” kan brukes som et samlebegrep, men Said påpeker de komplekse og ulike årsaker som fører til en slik tilstand, alt fra frivillighet til den ultimate hjemløshet. At eksil kan føre til en defensiv nasjonalisme ser Said eksempelvis i tilfellet jøder og palestinere, hvor han imidlertid også ser en positiv selvbevissthet. Said ser utviklingen av en bevisst subjektivitet som en overlevelsesstrategi, f.eks. refererer han til Theodor Adorno og hans delvis selvbiografiske verk, *Minima Moralia*. Edward Said viser til Adornos overbevisning om at det eneste mulige hjem er å finne i det å skrive. Eksiltilværelsen er bredt tematisert i Edward Saims bøker, essays og artikler. En leser merker seg forfatterens egen tilstedeværelse i teksten, referansene til egne opplevelser er mange. Selvbiografien *Out of Place*⁶⁵ gir et godt bilde av hvor kompleks og personlig en følelse av ”utenforskap” kan være; eksiltilværelse og kulturelle forskjeller sammenveves med en mer usynlig mangel på tilhørighet innen samfunn og familie. Mona Hatoum benytter gjerne formuleringen ”out of place”, når hun beskriver sine første år i et vestlig samfunn. Hatoums erfaringer med eksil reflekterer i likhet med Edward Saims flere dimensjoner; å være

⁶³ Said, Edward W., ”The Art of Displacement: Mona Hatoum’s Logic of Irreconcilables”, Katalog til *Mona Hatoum, The Entire World as a Foreign Land*, (London: Tate Gallery, 2000).

⁶⁴ Said, Edward W., *Reflections on Exile and other essays*, (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 4. utgave, 2003): 173–186.

⁶⁵ Said, Edward W., *Out of Place: A Memoir*, (London: Granta Books, 1999).

født og oppvokst i eksil og erfaringen av en ny eksiltilværelse som voksen. En personlig opplevelse av et hjemsted er utenfor erfaringen, fraværet blir en alternativ erfaring.

2.2.4. Å visualisere en erfaring

Edward Said knytter Mona Hatoums virksomhet til en erfaring som har en generell karakter i den forstand at den gjenspeiler en virkelighet som oppleves av et stort antall mennesker over hele kloden. Men i teksten tilegnet kunstneren knyttes også hennes kunst til det spesifikke, til en *palestinsk* erfaring:

... "No one has put the Palestinian experience in visual terms so austere and yet so playfully, so compellingly and at the same moment so allusively. Her installations, objects and performances impress themselves on the viewers awareness with curiously self-effacing ingenuity, which is provocatively undermined, nearly cancelled and definitively reduced by the utterly humdrum, local and unspectacular materials (hair, steel, soap, marbles, rubber, wire, string, etc.) that she uses so virtuosically".⁶⁶

Edward Saims påstand inviterer til ettertanke. Han knytter her Hatoums virtuose bruk av hverdagslige materialer til en enestående visualisering av en palestinsk erfaring, hvilket vil si at ulike forutsetninger som erfaring og sensitivitet overfor materialer smelter sammen i denne kunsten. Her fremhever Said faktisk verket *Lili(Stay)Put*. Som utenforstående er spørsmålet da hva "en palestinsk erfaring" innebærer. I et intervju i BBC Radio 3 spør John Tusa Hatoum om hennes reaksjoner på Saims uttalelse, hvor hun svarer at folk generelt tolker ut fra egne erfaringer. Og siden Said ser eksilproblematikken i lys av sin egen palestinske bakgrunn, så er hans lesning farget av dette. Selv fremhever kunstneren at hennes arbeider ikke spesifikt handler om det palestinske problem, men like gjerne refererer til alle mennesker som lever i eksil, som føler seg utestengt/feilplassert eller som opplever kulturell eller politisk undertrykking. Hatoum fremholder at forfattere gjerne ser etter en litterær mening, at de er mer opptatt av innhold enn av form. Hun foretrekker at kritikere eller andre vektlegger formens betydning og hvordan formen kan generere mulige, multiple meninger som igjen ikke lar seg fastsette. Slik jeg leser Edward Saims uttalelse, impliserer den også muligheten av det Mona Hatoum etterlyser. Som litteraturviter var Said opptatt av formens betydning i litteraturen. I teksten om Hatoum, referert til over, hvor han sammenlikner Jonathan Swifts *Gullivers Reiser* og T.S. Eliots

⁶⁶ Said, Edward W., "The Art of Displacement: Mona Hatoum's Logic of Irreconcilables". Katalog til *Mona Hatoum, The Entire World as a Foreign Land*, 2000.

dikt i lys av ulike muligheter for tilbakekomst, framhever han Eliots dikt som modernistisk, med sirkulær form. I et tidligere verk, *Beginnings* fra 1972, analyserer Said *Gullivers Reiser* som litterær konstruksjon og konkluderer med at Swift har konstruert denne fortellingen som et sett av eksperimenter med skiftende retninger, hver del av historien genererer en ny kontrasterende mulighet.⁶⁷ Denne referansen er muligens en digresjon, men kan være relevant i forhold til verket *Lili(Stay)Put*, både med tanke på form og tittel, sistnevntes mulige rolle er kort omtalt i tekstens innledning. Jeg vil imidlertid ikke legge for stor vekt på tittelens betydning, kunstneren fremhever selv den humoristiske dimensjonen. Men i og med at dette ordspillet har så rikt assosiasjonspotensial, fanger det uunngåelig betrakterens oppmerksomhet.

I sitatet over viser Edward Said til Mona Hatoums evne til å visualisere en tilstand. Om Said var en talsmann for det palestinske folk og gjerne fremhevet sin egen bakgrunn og sine egne erfaringer, så var han først og fremst en humanist. Uttalelsen kan derfor leses i et større perspektiv, som et *eksempel* på hvordan en personlig erfaring kan transformeres og visualiseres i et kunstverk, hvor nettopp verkets form og materialitet unndrar seg en spesifikk lesning, samtidig som den inviterer til den enkeltes forståelse.

Med et begrenset kjennskap til palestinsk samtidskunst er det vanskelig, om ikke umulig, å definere Mona Hatoums posisjon innenfor denne. En pekepinn kan vi likevel få gjennom presentasjonen av en av de andre kunstnerne som er portrettert i *Palestinian Art*, Khalil Rabah som er født i Jerusalem i 1961 med familiebakgrunn fra Ramallah. Rabah er utdannet i kunst og arkitektur i USA, men returnerte til Ramallah etter 10 års opphold. Gannit Ankori trekker en del likhetstegn mellom Rabahs og Hatoums kunstneriske virksomhet, spesielt deres performancearbeider fra 1980-tallet, hvor Rabah i likhet med Hatoum utsatte sin kropp for ydmykelse og smerte. Ankori viser til hvordan begge kunstnerne benytter og subverterer minimalistisk form på en måte som kan relateres til deres felles identitet. I 1997 deltok begge kunstnerne i en utstilling med tittelen "Home" i Anadiel Gallery. Et av Rabahs verk, *Blank-it* visualiserer israelernes og palestinerne

⁶⁷ Said, Edward W., *Beginnings, Intention and Method*, (London: Granta Publications, 1997, først utgitt av Basic Books, USA, 1975): 30–31. Said viser til en reversible logikk som hersker i hele Swifts fortelling, hvor innbyggerne i de ulike landene Gulliver havner i ikke kun varierer i størrelse og form, men også strukturerer sine liv med en slags bakvendt-logikk som også, i tillegg til reversible muligheter, innebærer muligheten av uødelighet og en kontinuerlig begynnelse. Edward Said ser denne særegne konstruksjonen i lys av Swifts syn på politikk og språk som reversible prosesser og hans ønske om å reversere Europas ødeleggende krigspolitikk som trend.

problematiske sameksistens i form av sammenvevd stålull og bomull (ill. 22). Gannit Ankori ser her kunstneren forene tilsynelatende uforenlige materialer til en vakker metafor for produktiv sameksistens.⁶⁸

I sin tekst tar Ankori høyde for et mangfold av ståsteder av religiøs, kulturell og geografisk karakter når hun omtaler en palestinsk bevissthet. En av fellesnevnerne hun ser hos de ulike kunstnerne hun presenterer i sin bok, er ønsket om heling og tilhørighet. Kahlil Rabahs verk *Blank-it* kan leses som et slikt ønske. Både åpenheten og tvetydigheten som preger Mona Hatoums kunst synes å unndra seg en slik lesning. Kahlil Rabahs verk utgjør her en interessant referanse til mitt hovedtema og det er derfor relevant å sammenligne verkene *Blank-it* og *Lili(Stay)Put*. Begge er konstruert for samme visningssted, Anadiel Gallery, med ett års mellomrom, begge har en seng eller hvilested som tema. Tross innebygde kontraster synes det mulig å fortolke Rabahs verk slik Gannit Ankori antyder. Hatoums verk representerer en situasjon som uansett lesning vil gi inntrykk av en konfliktfylt tilstand, den lover ingen forsoning, snarere et (u)mulig alternativ.

2.2.5. Et spørsmål om bakgrunn?

Når Mona Hatoums kunst presenteres i ulike media og fora, blir kunstnerens palestinske bakgrunn som regel fremhevet, uten at dette fokuset nødvendigvis preger omtalen og analysen av kunstverkene. For å belyse dette motsetningsforholdet viser jeg til et intervju, hvor kunstneren understreker formens betydning, også sett i forhold til spørsmål om bakgrunn.

I introduksjonen til det materialet jeg bygger på, fremhevet jeg publiserte intervjuer med Mona Hatoum. Når jeg anvender disse er det med en bevissthet om at det krever en viss forsiktighet. Et intervju eller samtale preges ofte av en bred tilnærming til kunstnerens arbeid, vektleggingen av enkelte uttalelser fra slike sammenhenger kan i noen grad virke misvisende. Men med tanke på temaet for dette kapitlet vil jeg vise til en samtale mellom kunstnerne Mona Hatoum og Janine Antoni, først publisert i 1998.⁶⁹ Dette intervjuet, eller samtalen, preges av en faglig og personlig fortrolighet kunstnerne imellom. Hatoum gjør det klart at hun misliker intervjuer, fordi hun så ofte blir spurt om i hvilken grad hennes verk refererer til

⁶⁸ Ankori, Gannit: *Palestinian Art*, 163–164.

⁶⁹ Dette intervjuet ble først publisert i *Bomb Magazine*, New York, no.63, 1998. Min referanse fra www.whitecube.com, 11.12.2007.

hennes kulturelle bakgrunn. Hun minner om at et menneskes identitet ikke lar seg dele opp i lett definerbare enheter.

Samtidig nevner Hatoum hvordan hennes bakgrunn og erfaringer kommer til uttrykk i hennes verk, eksempelvis i *Light Sentence*, som en ustabil situasjon i stadig forandring. Men her fremhever kunstneren også hvordan verket rommer en referanse til institusjonell vold, til undertrykking av individet som blir gjenstand for overvåkning. Dette aspektet ved Hatoums kunst var emne for siste del av første kapittel i min tekst. I denne samtalen med Antoni tydeliggjør kunstneren selv hvordan ulike faktorer er samvirkende i hennes verk. Janine Antoni minner om at minimalismen representerer en historisk arv på lik linje med kunstnerens egen bakgrunn. Hatoum poengterer at når hun i sine senere arbeider anvender minimalistisk form, så er det ikke primært på grunn av det estetiske *per se*, men heller som en reduktiv tilnærming til formene; de kan leses som abstrakte strukturer, men samtidig som reelle objekter, i kontrast til minimalistiske objekter fylles de med mening og assosiasjoner. Hun vektlegger betydningen av en sterk formal presentasjon som kompliseres ved en bevisst tvetydig fremstilling, alt dette for å skape et åpent rom for betrakteren. Hatoum forteller også om sin motstand mot kunstinstitusjoners forsøk på meningsfiksering gjennom snevert tematiserte utstillinger. I dette intervjuet gir kunstneren til dels selv svar på de spørsmålene jeg forsøker å stille gjennom min tekst. Spesielt reflekter denne samtalen den sterke relasjonen mellom form og innhold i Hatoums arbeider, hvordan hun vektlegger betrakterens egen utforskning, og hvordan egen erfaring og mer generelle interesser kommer til uttrykk i ett og samme verk.

Basert på egen analyse og forståelse – og kunstnerens egne utsagn er min konklusjon ikke overraskende, at verket *Lili(Stay)Put* er et tydelig og godt eksempel på et kunstverk hvor alle disse faktorene er virksomme. Imidlertid gjenstår noen spørsmål vedrørende verkets konkrete utgangspunkt og min interesse for en kunstnerisk praksis basert på en dialog mellom kunstner og sted.

2.3. Kunstner og sted – en dialog

I denne delen av teksten vil jeg se nærmere på den fremgangsmåten Mona Hatoum benyttet under oppholdet i Jerusalem i 1996, da utstillingen i Anadiel Gallery ble utformet.

Hensikten er å komme nærmere en forståelse av om, og i så fall hvordan, de sentrale

verkene kan knyttes spesielt til spørsmål om opprinnelse og bakgrunn, eller om de først og fremst representerer en strategi kunstneren har anvendt i en årrekke. Det viktigste redskapet for å belyse Hatoums eventuelle strategi er å fokusere på tendenser i nyere samtidskunst, i hovedsak basert på argumenter fra *The return of the real* av Hal Foster.

2.3.1. *Kunstneren som nomade*

Jeg har tidligere beskrevet hvordan verkene som Hatoum laget til utstillingen i Anadiel Gallery var et resultat av et arbeidsopphold i Jerusalem; kunstneren hadde verken medbrakt plan eller materialer, alle verkene besto materielt av lokale readymades. Det er den lokale forankringen, kombinert med det faktum at utstillingen fant sted i Hatoums foreldres opprinnelige hjemland som gjør spørsmål om bakgrunn relevante. Selve fremgangsmåten er imidlertid ikke unik for denne situasjonen, jeg viser i det følgende til kunstnerens utstillinger i Mexico som et annet eksempel.

”Nomadic Art” er tittelen på et kort essay av María Inés García Canal, i katalogen til Mona Hatoums utstilling i Laboratorio Arte Alameda i Mexico City i 2002. Hennes tekst er en poetisk refleksjon over kunstnerens forutsetninger og muligheter i en nomadisk tilværelse:

... ”The nomad always searches for something that lies before her, even her own past that extends forward in an attempt to create; the voyage is imperative in order to find, in the emblems of the future and of the unknown, that diluted past in continuous flow, a past that will change as the voyage proceeds”.⁷⁰

García Canal beskriver hvordan kunstverket blir en interaksjon mellom den reisende og det nye ankomstlandet, det blir spor som bekrefter en tilstedeværelse. Hver ny ankomst genererer en produksjon *in situ*, med nye ”emblem enigmas”. Kunstnerens valg av objekter kan være tilfeldige, bære preg av en sinnstilstand. Men verket konstrueres ikke bare som et ”emblem” eller tegn for den kulturen det oppstår i, men også med tanke på utstillingsrommet. Canal understreker at ”nomadisk kunst” ikke kan separeres fra rommet, objektene inntar snarere en strategisk funksjon i det, hvor betrakteren blir involvert. (Laboratorio Arte Alameda i Mexico City er en forhenværende klosterbygning, et sentralt verk i utstillingen i 2002 var en installasjon med tydelig referanse til en lokal helgen, strategisk montert i klosterets kirkerom.) García Canals tekst handler i vesentlig grad om hvordan Mona Hatoum konstruerer

⁷⁰ Canal, María Inés García, ”Nomadic Art”, Katalog til utstillingen *Mona Hatoum*, Laboratorio Arte Alameda, Ciudad de Mexico, 2002. Engelsk oversettelse, 76–78.

site.spesific verk i dialog med nye steder, skjønt mange av verkene også er ”nomader”. Blant dem som ble utstilt i Mexico City, var *Descanso asegurado*, som er omtalt i 1. kapittel (ill.19). Francisco Reyes Palma påpeker i sin tekst i utstillingskatalogen⁷¹, hvordan dette verket passet perfekt inn i utstillingen, skjønt dets opphavsted var Caracas, var det like lesbart i Mexico som i Venezuela.⁷² Gjennom dette verket kommuniserer kunstneren med publikum ved hjelp av et tilsynelatende kjent og alminnelig objekt, etter hvert åpenbares konstruksjonen og dens allusjoner til en utrygg tilstand. *La jaula mexicana* (ill.nr.23), produsert for utstillingen i Mexico City, er en parallell til *Cage à deux*, det vil si at verket har form av et forstørret ”fuglebur”, men i dette tilfellet en meksikansk variant som likner små bur som er å se på byens markeder. Til en utstilling i Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca i 2003 laget Hatoum blant annet små papirarbeider i samarbeid med håndverkere i et lokalt papirverksted, i papiret ses spor av kunstnerens egen kroppslige tilstedeværelse i form av fragmenter av hud, blod og hår.

Hatoums fremgangsmåte i henholdsvis Jerusalem og Mexico viser klare paralleller. Flere av verkene i Mexico ble til under kunstnerens opphold; som en nomade ser hun og finner, anvender lokale krefter og materialer, samtaler med publikum gjennom *gjenkjennelse*. Samtidig har kunstneren en medbrakt ”bagasje”; verkens formale struktur, samt allusjoner til kropp og instabilitet viser til hennes samlede produksjon. Mitt spørsmål er om denne fremgangsmåten er unik eller om den kan ses i relasjon til kjent samtidig praksis. Spørsmålet er ikke ment å lede i retning av en grundig analyse av samtidige tendenser, eller av Hatoums verk i forhold til disse. Hensikten er å finne flere momenter som kan gi en indikasjon i retning av om det er relevant å se verkene *Lili(Stay)Put* og *Present Tense* i lys av kunstnerens bakgrunn og om disse verkene har en spesiell forankring i lokale forhold.

2.3.2. *Hatoums verk relatert til en etnografisk vinkling i nyere samtidskunst*

I første kapittel valgte jeg blant annet å ta utgangspunkt i *The Return of the Real* av Hal Foster, med henblikk på avantgardens, og spesielt readymadens, historie. Et av bokens kapitler har tittelen ”The artist as Ethnographer”.⁷³ Her analyserer og diskuterer Foster en kunstnerisk praksis, hvor kunstneren reiser fra sted til sted og inngår en dialog med den lokale

⁷¹ Palma, Francisco Reyes, ”Drink me, Eat me”. Ibid., 75.

⁷² Dette verket inngikk også i Hatoums utstilling i Oaxaca i 2003, en lokal observatør har fortalt at publikum undret seg over dette hverdagslige objektet, en hengekøye, inntil de ble oppmerksomme på konstruksjonen av sammenvevde gummistriker. (Referert av Gitte Dæhlin, norsk kunstner bosatt i Oaxaca.)

⁷³ Foster, Hal, ”The Artist as Ethnographer”, *The Return of the Real*, 171–203.

kulturen. Her, som ellers i sin tekst viser forfatteren tilbake til den tidlige avantgarden. Den marxistiske grunntonen som preger hele boken, tydelig, spesielt er Walter Benjamins teorier om estetisk kvalitet og politisk relevans et tilbakevendende tema. Foster ser motsetningene mellom form og innhold, som Benjamin ønsket å overvinne gjennom fokus på produksjonen, som fortsatt virksomme, men i nye former. Fra 1980-tallet ser Foster en parallell i konstellasjonen teori/aktivisme. Men et nytt paradigme oppstår, det er ikke lenger proletaren, men den kulturelle *andre* som er tema for kunstnerens engasjement. Kunstneren ikler seg etnografens/antropologens rolle i prosjekter som likner feltarbeid i sosial og kulturell kartlegging.

Hal Foster minner om at denne nye praksisen rommer de to dominerende teorimodellene innen samtidskunst og kritikk, på den ene siden tekstens ideologi (kultur leses som tekst), og på den andre siden, oppmerksomhet rettet mot kontekst og identitet. Ifølge Foster ligger begge disse modellene nedfelt i antropologien som disiplin. Han hevder imidlertid også at en slik praksis, hvor subjektet både kan relativiseres og sentreres, innebærer en fare for overidentifikasjon.

Foster kaller fremgangsmåten hvor kunstneren beveger seg fra et sosialt tema til et annet, å arbeide *horisontalt* i motsetning til *vertikalt* i forhold til en gitt genre eller et gitt medium.⁷⁴ I denne teksten retter Foster et kritisk blikk på ulike prosjekter av ”etnografisk” karakter og understreker at med den typen aktivitet påtar kunstneren seg en svært krevende rolle; han/hun må kunne favne både bredde og dybde.

Det er neppe tvil om at Mona Hatoums arbeidsmåte kan defineres som ”horisontal”, mindre sikkert er det om hennes praksis innebærer en ”etnografisk” holdning. Kunstneren beveger seg riktignok fra sted til sted og samtaler med stedets lokale kultur, slik eksemplet *Descanso asegurado* viser. De palestinske såpestykkene i *Present Tense* er et annet eksempel. Men hun beveger seg ikke fra tema til tema, fra den ene debatten til den andre. Det synes ingen fare for en overidentifikasjon; det er ingen vesensforskjell mellom hengekøyen av gummistrikker og den bardunerte jernsengen, begge kan leses som et uttrykk for individets usikre plass i verden. Et mulig argument mot å se Hatoums fremgangsmåte i lys av de tendensene som er beskrevet

⁷⁴ Foster viser til en utvikling fra det medium-spesifikke til det diskurs-spesifikke, fra Robert Rauschenbergs tidlige *Combines*, videre gjennom Pop-kunstens sosiale dimensjon, hvor forståelsen av kultur redefineres, og frem til de tendensene han beskriver i dette kapitlet. Ibid., 199–202.

over, kan være at hennes kunstnerskap både defineres som en del av den etablerte vestlige samtidskunsten, samtidig som det omtales i lys av en annen kulturell tilhørighet. Det vil igjen kunne si at hennes dialog med nye steder er mindre preget av den vestlige ”etnografens” blikk. Med referanse til egen mangel på et stabilt utgangspunkt forteller kunstneren hvordan hun trives best i bevegelse fra sted til sted: ...”playing with different inputs from different cultures”.⁷⁵ Selv om Mona Hatoums kunstpraksis ikke representerer det kvasiantropologiske scenariet Hal Foster beskriver, så er en viss relevans å finne i hans tekst. Den minner om en stadig tydeligere utvikling innen samtidens internasjonale kunstscene, hvor kunstnere er ”nomader” i den forstand at de både samtidig og i ulike perioder velger ulike steder som utgangspunkt for sin virksomhet. For Hatoum gjelder det at hun uttrykker seg gjennom sitt eget kunstneriske språk og engasjement som beholder sin integritet, også når det inngår i dialog med det lokale. Der hvor Fosters tekst knytter en etnografisk tendens i kunsten til minimalismens rolle gjennom flere tiår, er den samtidig interessant med tanke på Hatoums anvendelse av minimalistisk form. Foster viser her til en serie utforskninger av materielle og romlige forhold fra begynnelsen av 1960-tallet og fremover, i tillegg til kunstinstitusjonens endrede rolle og karakter.⁷⁶ Jeg vil her minne om at Hal Foster skrev *The Return of the Real* på 1990-tallet, de verkene av Hatoum jeg fokuserer på i min tekst ble produsert i samme tidsrom. Den etnografiske tilnærmingen han beskriver er muligens ikke så fremtredende lenger, i tillegg synes motsetningene mellom det lokale og det globale i dag langt mindre enn tidligere, men denne utviklingen blir ikke utdypet her.

Fosters tekst minner om at minimalismen i utgangspunktet representerte en kunstnerisk holdning, snarere enn form, og som slik har generert et mangfold av kunstpraksiser frem til i dag. Selv om det antropologiske aspektet ikke er fremtredende i Mona Hatoums kunst, så kan den likevel ses i lys av denne utviklingen Hal Foster beskriver. Hatoum og mange av hennes generasjon har imidlertid også benyttet formens iboende evne til kommunikasjon. Hennes verk er alltid konstruert for å engasjere betrakteren visuelt, for så gjennom manipulasjon å generere ulike assosiasjoner. Verket *Lili(Stay)Put* er allerede definert i lys av dette. Det samme gjelder *Present Tense*, men her er samtalen med de lokale forholdene hvor verket ble skapt tydeligere. Min konklusjon er derfor at Mona Hatoum har benyttet samme

⁷⁵ DVD, *Illuminations*, the Eye series, (London, 2001, 2005).

⁷⁶ Her minner Hal Foster om at betrakteren ikke kun defineres ut fra fenomenologi, men som et sosialt subjekt som impliserer ulike forskjeller av eksempelvis etnisk og seksuell karakter. Ulike sosiale bevegelser (som feminisme), samt en postkolonial diskurs – alt dette leder i retning av en endret forståelse av kunstens ”sted” (”siting”). Foster viser til hvordan kunst som kartlegging utvikles fra Robert Smithsons prosjekter på 1970-tallet frem mot nyere tendenser av en mer sosial/antropologisk karakter. Foster, Hal, *The Return of the Real*, 184–185.

fremgangsmåte i Jerusalem som andre steder, at verkene som ble skapt for utstillingen i Anadiel Gallery ikke uten videre kan knyttes spesielt til kunstnerens bakgrunn.

2.4. Betrakterens ståsted

2.4.1. Om informasjon

Konklusjonen over bringer min oppmerksomhet tilbake til betrakterens utgangspunkt. Fra mitt eget ståsted har jeg søkt å komme nærmere en forståelse av hvordan tekstens nøkkelverk ble presentert og sett i Anadiel Gallery i 1996. Denne tilnærmingen gir åpenbart en begrenset innsikt i denne opprinnelige situasjonen, men den kan belyse den komplekse situasjonen jeg befinner meg i i møte med verket.

Det første møtet med *Lili(Stay)Put* var engasjerende, men vekket samtidig min nysgjerrighet med hensyn til historikk, på det tidspunkt kjente jeg til kunstneren, men ikke til verkets opphavsted. Informasjonen om dette endret min opplevelse basert på personlige og generelle assosiasjoner til også å omfatte en påminnelse om en dramatisk politisk konflikt, fordi det ble mulig å knytte verket direkte til denne. Min erfaring som vitne til andres reaksjoner i møte med dette verket peker i retning av en liknende prosess hos mange betraktere. Denne endringen er betinget av en viss kunnskap, men i dette tilfellet dreier det seg om en konflikt som de fleste blir minnet om daglig, og som kan sies å ha formet vår kollektive bevissthet. Betydningen av den gitte informasjonen synes her å være avgjørende for betrakterens refleksjon og en mulig lesning av verket. Selv om spørsmål om informasjon her knyttes til et spesifikt verk, så mener jeg at de åpner opp for en videre refleksjon og spørsmål om den generelle betydningen av bakgrunnsinformasjon om kunstverk og deres opphavsmenn/.kvinner. Jeg trekker den slutningen at kunstinstitusjonen utvilsomt har et ansvar; måten kunstverk formidles på er av en avgjørende betydning. I det følgende vil jeg derfor se litt nærmere på konsekvensene av gitt og mottatt informasjon.

2.4.2. Det fremmede

En konsekvens av mer utfyllende bakgrunnsinformasjon om verket *Lili(Stay)Put* (og evt. andre verk) kan føre til at fokus rettes mot kunstnerens kulturelle bakgrunn, og eventuelt mot den kulturelle *andre*. Denne problematikken er berørt tidligere i teksten, men utdypes videre her. De gjør jeg gjennom å vise til Hal Fosters betraktninger om hvordan det postmoderne subjekt representerer ulike forskjeller, som kjønn og etnisk tilhørighet. Fra 1970–80-tallet

tematiseres slike forskjeller i stor grad i kunsten. Denne type generell kulturell oppmerksomhet kan følgelig også prege resepsjonen. Selv om jeg har konkludert med at Mona Hatoums verk ikke uten videre kan knyttes til hennes bakgrunn, utelukkes ikke muligheten av å lese dem i lys av den. Hal Foster problematiserer overidentifisering i forbindelse med en etnografisk tilnærming innen kunst og kritikk, men i slike tilfeller projiserer kunstner/kritiker sitt eget ståsted over på sitt studieobjekt. Resultatet blir en bekreftelse av ”etnografens” maktposisjon. En betrakter kan imidlertid også risikere å innta et slikt ståsted. Om jeg tar utgangspunkt i Fosters tekst vil det også bero på om den ”andre” ses i lys av forskjeller, snarere enn en negasjon eller kontrast til et ”selv”, det vil si som et *annet selv*.⁷⁷

Hal Foster påpeker at de surrealistiske kunstnernes fokus på den kulturelle andre, deres referanser til stammekulturer, både var politisk og motivert av ønsket om å fremstå som fetisjister.⁷⁸ Han viser videre til hvordan denne primitivismen spilte en katastrofal rolle i nazistenes kulturpolitikk. Foster fremholder at i Lacans teori om ”speilstadiet”, kan kontrasten mellom opplevelsen av kroppens fragmentering og det ”hele” selvbildet skape et paranoid subjekt, som i ytterste konsekvens blir fascistisk. Her anvender Foster begrepet ”korrekt distanse” om den nødvendige distansen som er implisert imellom Lacans ”jeg” og dets bilde. (Hal Foster spør hva denne ”korrekte distansen” innebar for antropologien, og spesifikt for Levi.Strauss’ forskning på 1930-tallet, han var i likhet med Jaques Lacan en venn av surrealistene). Det Hal Foster snakker om her er farene knyttet til to ytterligheter: På den ene

⁷⁷ I *The Return of the Real* trekker Hal Foster linjene fra 130-tallet, via 1960-årenes teorier om subjektet eller ”forfatterens” død, til en tid hvor den postkoloniale kulturelle ”andre” begynner å fremstå med egen stemme, frem mot samtiden, hvor subjektet gjenoppstår i flerfoldig form. Han beskriver slutten av det tyvende århundre som en tid for hybride tilstander, uten markante skillelinjer mellom en første, andre eller en tredje verden. Foster påpeker at i en del høymodernistisk kunst opptrer det underbevisste og den kulturelle andre som samvirkende faktorer og knytter dette til modernismens grunnleggende spørsmål om identitet. Han fremhever psykoanalysens rolle og spesielt Jaques Lacans teorier fra midten av 1930-tallet. I bokens siste kapittel utdyper Foster hvordan Lacans teori om ”speilstadiet” impliserer muligheten av en fascistisk disidentifikasjon fra den ”andre”. Foster, Hal, *The Return of the Real*, 205–212.

Hal Foster viser til Jaques Lacans tidlige versjon av teorien om ”speilstadiet”, først fremsatt i 1936, som beskriver et førspråklig stadium i barnets utvikling, hvor en selvbevissthet konstitueres gjennom visuell gjenkjennelse. Lacan videreutviklet denne teorien i *Le stade du miroir, comme formateur de la fonction du je* fra 1949, hvor han fokuserer på ”jeg-ets” formasjon. Lacan ser ”speilstadiet” som en spesiell form for *bildets* funksjon, hvor en relasjon mellom individ og omverden skapes. Lacan fremhever menneskets evne til samtidig å forholde seg til det imaginære og det reelle, i hans tekst finnes gjenklang fra 1930-tallets diskurs innen surrealismen. Teorien om speilstadiet er forankret i en kroppslig erfaring, Lacan påpeker selv at den står i et motsetningsforhold til den kartesianske arven.

Lacan, Jaques, *Le stade du miroir, comme formateur de la fonction du je*, referert fra engelsk oversettelse, ”The Mirror-Phase as Formative of the Function of the I” i *Art in Theory 1900–2000*, red. Charles Harrison og Paul Wood (Blackwell Publishing 2003): 620–624. Opprinnelig en foredragstekst til en kongress i Zürich, 1949.

⁷⁸ Denne fetisjismen innebar, påpeker Foster, en motsetning til Marx’ og Freuds teorier om fetisjisme som kritikk av det moderne europeiske subjekt.

siden en fascistisk dis-identifikasjon, på den andre siden surrealistenes overidentifikasjon, derav nødvendigheten av en ”korrekt” distanse. Foster problematiserer denne nødvendigheten i lys av etterkrigsårenes dekolonisering og nasjoners gjenoppbygging av ny identitet – og derved en (nødvendig) distanse til den tidligere kolonimakten. Hal Fosters utgangspunkt er med andre ord den euroamerikanske etterkrigsmodernismen, hvor kunsten søkes ”avpolitisert” og dens autonome rolle fremhevet og forsvart. Jeg viser her til en tekst hvor kritikerens rolle er i forgrunnen. Når jeg trekker frem begrepet ”korrekt distanse”, er det med et spørsmål om hvorvidt det har noen relevans i dag, og mer spesifikt i forhold til en betrakters møte med et verk, hvor forestillingen om ”den andre” eventuelt kan spille en rolle, om enn langt fra psykoanalysens definisjoner og termer.

De fleste møter ikke verket som en kritiker, men som et nysgjerrige individ, som assosierer på egne premisser. Eller er premissene allerede lagt? Min erfaring er at kunstpublikum er forsiktige med åpenlyst å lese en politisk betydning i et verk, med mindre verket rommer en uttalt og eventuelt provokativ ytring. Dette kan ha sin grunn i en generell motstand mot å avsløre personlige ståsteder, men også i det at vi har ”lært” å ufarliggjøre kunst. Et tankekors, når en stor del av kunstproduksjonen i dag synes å være, både i en uttalt og subtil form, mer politisk enn på flere tiår. Denne lille spekulasjonen har en sammenheng med et kjernepunkt i denne teksten. Det gjelder om eventuell informasjon om Mona Hatoums bakgrunn er av betydning for betrakters møte med hennes verk. På den ene siden eksisterer muligheten av at spørsmål om bakgrunn og historie er irrelevante for vedkommendes opplevelse, på den andre siden en mulighet for at verket blir sett i lys av en spesifikk politisk og kulturell konflikt, hvor kunstneren blir tildelt rollen som offer, hvorved den ”andres” rolle romantiseres.

Motsetningsforholdet over er skissert som to ytterligheter, muligheten for en mer nyansert opplevelse utelukkes ikke. Men jeg velger denne modellen med tanke på tekstens hovedproblematikk. Den er ikke analog med Hal Fosters analytiske modell for dis- og overidentifikasjon, som er basert på kritisk teori og er grunnleggende politisk. Foster problematiserer kritisk distanse, men konkluderer faktisk at den muligens er å foretrekke fremfor en politisk høyreorientert dis-identifikasjon som genererer fremmedfrykt.⁷⁹ Hal Fosters tekst er, som nevnt over, skrevet i en tid hvor globalisering er et voksende tema og

⁷⁹ Foster, Hal, *The Return of the Real*, 203.

den politiske vinklingen hans tekst gjenspeiler, på vikende front. Et drøyt tiår etter er verdens makthierarki i stadig endring, den internasjonale kunstscenen preges av dette, eksempelvis ved den kinesiske kunstens massive inntog til vesten. Men jeg finner i Fosters tekst en påminnelse om at veien mot det inkluderende og kulturelt interaktive rom verken har vært eller er en selvfølge, noe mine enkle spørsmål vedrørende et kunstverks bakgrunn er ment å gjenspeile.

I den moderne verden innebar den kulturelle andre, tross avantgardens fetisjisme, en undertrykkelse, i en postmoderne verden snarere ”difference”, eller forskjell. Hal Foster viser i denne sammenheng til poststrukturalismen, men hevder at nettopp den mislyktes i å anerkjenne denne nye mangel på avstand; ”den andre” defineres fortsatt som ”utenfor”, om enn problematisert som sådan. Mona Hatoums uttalelser om sin opplevelse av marginal eksistens, især de første årene i Europa, reflekterer dette.

2.4.3. *Kunstneren som den ”andre”*

Begrepene ”other” og ”otherness” opptrer i flere tekster om Mona Hatoums kunst. I samtale med Sara Diamond i 1987 uttaler Hatoum:

“... but in general my work is about my experience of living in the West as a person from The Third World, about being an outsider, about occupying a marginal position, being excluded, being defined as “Other” or as one of “Them”. I work with black groups in London on shared issues of colonialism, imperialism, racism and the stereotyping of people from other cultures”.⁸⁰

Hatoum gjør det forøvrig klart at “blackness” i denne sammenhengen ikke har noe med hudfarge å gjøre; det er et politisk ståsted. Ti år senere understreker kunstneren i samtale med Michael Archer at det politiske engasjementet de første årene i London var knyttet til aktiviteter utenfor kunsthøgskolen. Hennes tidlige kunstproduksjon inneholder imidlertid, slik der er omtalt i 1. kapittel, uttalt politiske elementer som mot slutten av 1980-tallet viker for en mer subtil form. I et essay fra 1992, under tittelen *What is this “Black” in Black Popular Culture?*, stiller sosiologen Stuart Hall spørsmål ved betydningen av “black” i en postmoderne kulturpolitisk diskusjon⁸¹ om implisitt i kampen om kulturelt hegemoni. Hall

⁸⁰ *Mona Hatoum*, Archer, Brett, de Zegher, 127.

⁸¹ Hall, Stuart, “What is this “Black” in Black Popular Culture?”, ref. fra *Art of the Twentieth Century – a reader*, red. Jason Gaiger og Paul Wood, (New Haven og London: Yale University Press, 2003): 290–297. Opprinnelig publisert i *Black Popular Culture*, redigert av Gina Dent, (Seattle: Bay Press, 1992): 465–75.

påpeker farene ved kategoriske forskjellsdefinisjoner og argumenterer for en oppmerksomhet mot mer hybride konstellasjoner. Hans refleksjon er sentrert rundt populærkulturen, men inneholder momenter som kan sees i et bredere kulturpolitisk perspektiv. Han viser til den postmoderne fascinasjon for ”forskjeller”, men fastslår at ”blacks” fremdeles har en tvetydig posisjon i det postmoderne samfunn. Samtidig minner han om hvordan marginale grupper har påvirket og transformert vestlig kultur – marginalitet representerer i samtiden et produktivt rom. Dette, ifølge Hall, opptrer samtidig med nye tendenser til kulturell rasisme. Stuart Hall ser bruken av termen ”black” som problematisk når den anvendes synonymt med progressivitet, begrepet blir dehistorisert, og han minner om hvor ulike erfaringer ”blackness” kan representere.

Hva innebærer så denne ”hybriditet” som Stuart Hall og Hal Foster snakker om? I *Perfidious Fidelity: The Untranslatability of the Other* setter Sarat Maharaj søkelyset på hvordan det postmoderne internasjonale rom skaper det han kaller ”scene of translations”, et møtested for et mangfold av språk og visuelle koder.⁸² Snarere enn å oversettes internt, oversettes de til en produksjon av forskjeller. Ulike språkssystemer representerer ifølge Maharaj ulike meningskonstruksjoner, en oversettelse vil derved skape noe annerledes, noe hybrid. Maharaj ser en mulig fare for at hybriditet blir en stedfortreder for stilrenhet, det vil si en kategorisk enhet som rommer verk av ulike kulturelle aktører. ”Black groups”, som Mona Hatoum omtaler, kan i denne forstand innebære et felles ståsted for mennesker med ulik bakgrunn og erfaringsgrunnlag, forskjellig fra majoritetsbefolkningens. Dette engasjementet som kunstneren viser til var ikke nødvendigvis knyttet til kunstproduksjon, men kan også ses i lys av både hennes egen kunstneriske virksomhet og tidens oppmerksomhet mot marginale grupper.⁸³ Disse tekstene av Hall og Maharaj ble skrevet i første halvdel av 1990-tallet, da diskursen omkring den kulturelle andre beveget seg i retning av økt fokus på globalisering. De verkene som danner utgangspunktet for min tekst ble skapt innenfor dette tidsrommet (1990-tallet). Jeg mener derfor at disse betraktningene er relevante. Men hvor relevant er det å snakke om ”uoversettelighet” og hybriditet i forhold til en kunstproduksjon med solid forankring i vestlig, eller euroamerikansk tradisjon, og hvor kunstneren har levd og virket innen denne kontekst i flere tiår? Den ”andres” møte med vesten er kompliseres ytterligere ut

⁸² Maharaj, Sarat: ”The Perfidious Fidelity: The Untranslatability of the Other”, *Art of the Twentieth Century*, red. Jason Gaiger og Paul Wood, 297–304. Opprinnelig publisert i Sarat Maharaj, *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, (London: Kala Press/inIVA, 1994): 28–36.

⁸³ Hatoum omtaler sitt engasjement på 1980-tallet – en tid hvor, slik Hal Foster viser til, det postmoderne ”oppløste” subjekt fremtrer ikledd ulike identiteter, kroppen blir en arena for en ny, feministisk og intersubjektiv tilnærming.

fra hvilken bakgrunn den enkelte har, f.eks. om hun eller han for eksempel har bakgrunn fra Beirut eller Kairo, så har europeisk kolonialisme medført kulturell påvirkning i form av fransk og engelsk kunst. og kulturhistorie. Likefullt; når Mona Hatoum gjentatte ganger viser til det europeiske skillet mellom kropp og sinn som en fremmed opplevelse, så forteller det om mer dyptgående forskjeller, det kartesianske verdensbilde har ikke nødvendigvis en universell forankring.

En viktig grunn til at jeg viser til Hal Fosters tekst i forbindelse med en direkte tilnærming til Mona Hatoums verk og spørsmål om kulturell fremmedhet, er at han ser det postmoderne både som et brudd med og i sammenheng med det moderne, hans tekst rommer også tvil om kunsten kan befri seg fra det moderne – og potensielt paranoide – subjekt. Disse refleksjonene åpner for politiske perspektiver som ikke er tema for min tekst. Men jeg finner her en påminnelse om hvilken sammensatt situasjon det er, det å stå overfor et kunstverk som betrakter; man ”leser” og assosierer, men ønsker samtidig å vite hvem laget verket og i hvilken sammenheng det ble til. Følgelig er formidlingen av disse forhold av stor betydning. Den kan eventuelt påvirke betrakterens opplevelse, slik at fokus flyttes fra selve verket til ytre forhold, noe som retter oppmerksomheten mot det *fremmede*. Informasjon om et verk kan både åpne og lukke tolkningsmuligheter. Samtidig vil en betrakter oppleve møtet med et kunstverk ut fra egen bakgrunn og erfaringer. Vi er kanskje i stand til å definere hverandre i lys av forskjeller, men vi gjør det i kraft av å være selvbevisste og selvcentrerte individer. Vi ser det vi har øyne til å se med.

I forbindelse med en fenomenologisk tilnærming refererte jeg i første kapittel til Claire Bishops betraktninger i siste del av *Installation Art* vedrørende installasjonskunst og deltakelse. Her reflekterer Claire Bishop over forholdet mellom den selvcentrerte betrakter og det desentrerte subjekt. Det siste definerer hun som en ideell størrelse, et produkt av ulike kunstteoretiske diskurser. Det gjør at det er relevant å se hennes betraktninger i lys av Hal Fosters tekst. Bishop tar utgangspunkt i installasjonskunst og påpeker hvordan disse to fenomenene på det beste overlapper hverandre, hvilket vil si at verket eller situasjonen forutsetter et sentrert subjekt som blir bevisstgjort sin egen disorientering.⁸⁴ Om denne tankemodellen overføres til Mona Hatoums kunst, så mener jeg at noen av hennes

⁸⁴ Bishop, Claire, *Installation Art*, 128–133. I sine konkluderende betraktninger retter Bishop et kritisk blikk mot en konsensus som synes å prege nyere kunstteori med hensyn til det desentrerte subjekt, basert på ulike diskurser innen fenomenologi og psykoanalyse, bl.a. Jaques Lacans teorier som er nevnt over.

installasjoner inviterer til en slik opplevelse, *Light Sentence* ble f.eks. omtalt i første kapittel i lys av denne muligheten. Når det gjelder *Lili(Stay)Put*, så forholder betrakterens møte med verket seg annerledes, som betrakter er jeg selvbevisst og sentrert, men samtidig, slik tidligere konkludert, utelukkes bestemte synsvinkler. Denne posisjonen avviser ikke en personlig og subjektiv tolkning eller opplevelse, men gjennom sin karakter, sin materielle konstruksjon, vil verket samtidig kunne gjøre meg oppmerksom på alternative muligheter. Her synes ikke å være noen plass for det paranoide subjekt som Hal Foster antyder muligheten av. At en flertydig konstruksjon ikke gir noen garanti mot nettopp dette, vitner beskrivelsen av publikums møte med *Present Tense* i Jerusalem imidlertid om.

2.5. Møtet med *Lili(Stay)Put*, i lys av informasjon om kunstnerens bakgrunn og verkets historie

I tekstens innledende problemstilling formuleres to spørsmål, det første knyttet til verkets form, det andre til kunstnerens bakgrunn og verkets historie. Før jeg søker en konklusjon, hvor disse spørsmålene både blir vurdert mot hverandre og sett under ett, vil jeg rette oppmerksomheten mot utgangspunktet, til møtet med verket *Lili(Stay)Put*.

2.5.1. Det avgjørende grepet

I mitt møte med *Lili(Stay)Put* er det ingenting som umiddelbart gjør spørsmål om bakgrunn og opphavstid relevante, verket viser ikke til konkrete historiske hendelser. Konstellasjonen av readymades både viser til og insisterer på en plass i verden, samtidig som det materielle lett omsettes til mentale forestillinger. Kunstnerens valg av materialer er avgjørende for min opplevelse, verkets hovedelement, den gamle sengen, bærer med seg en historie jeg ikke kjenner, men som jeg aner at finnes. Konstruksjonen viser ikke direkte til kunstneren, men den er preget av en bevisst handling. Det er kombinasjonen av verkets enkeltelementer som lader det med mulig mening. Dette møtet er ikke avhengig av en videre kontekst, en ytre ramme, den enkle formen og den tydelige manipulasjonen kan alene skape sterke metaforer. I kunstmuseets nøytrale rom kan verket oppleves som fristilt, både fra en opprinnelig sammenheng og kunstnerens øvrige produksjon, dette skaper en situasjon som kan innby til en personlig og meditatív tilnærming.⁸⁵ I denne situasjonen kan kunstnerens strategi og

⁸⁵ Med nøytralitet menes her først og fremst utstillingsrommets karakter, noe i retning av "den hvite kubem". Selve utstillingen er imidlertid sjelden "nøytral", dette verket kan i likhet med andre verk kontekstualiseres på ulik vis og inngå i utstillingsprosjekter med ulik tematisk overbygning.

virkemidler tre i kraft; en formal konstruksjon som fanger betrakterens oppmerksomhet, den kroppslige relasjonen mellom verk og betrakter, de verdslige materialenes evne til å vise ut over seg selv og skape et mangfold av meninger, noe som henger sammen med kunstnerens evne til manipulasjon.

Tidligere i denne teksten har jeg argumentert for formens betydning og vist til hvordan Mona Hatoum anvender enkel, minimalistisk form for å aktivere betrakteren visuelt, for så gjennom enkle inngrep eller forskyvninger å skape en ambivalens, som i første omgang oppfattes konkret og visuelt, men som i neste omgang skaper et flertydig tolkningsrom. Jeg vil i denne sammenheng argumentere for at hvert kunstverk representerer en handling, hvor et bestemt grep fra kunstnerens side spiller en nøkkelrolle. I denne teksten gjelder det spesifikt Hatoums verk, men jeg mener at liknende grep har en generell betydning for lesning av kunstverk. Vi kjenner det enkelte momentets betydning i den historiske malerkunsten. Selv om det her ikke gjelder et materielt inngrep, men snarere et tegn eller et symbol, kan det virke avgjørende for betrakterens lesning. Slike tegn viser imidlertid oftest i retning av en bestemt betydning, bildet kan inngå i en bestemt genre, hvor ”koden” nærmest blir en selvfølge. Men iblant dreier det seg om en detalj som fungerer som en subtil antydning. Slike detaljer kaller Mieke Bal ”tegn for tekst”, de fungerer som en link mellom en ikonografisk og en narrativ lesning. Mona Hatoums verk viser imidlertid ikke til en fortelling, og hennes arbeider er ikke representasjoner. Et annet kjent eksempel, og da fra fotografiets verden, er Roland Barthes’ *punctum* versus *studium*, det siste viser til betrakterens noe distanserte iakttagelse, mens det første viser til det momentet, eller øyeblikket som fanger betrakterens oppmerksomhet, som umiddelbart skaper en følelse av tilstedeværelse og nærvær.⁸⁶ I slike tilfelle kan man riktignok si at fotografen ”fanger” øyeblikket, snarere enn å foreta et strategisk grep. Barthes’ tekst handler om momenter som er knyttet til fotografiets egenart, og som derved ikke er overførbare til lesningen av en materiell installasjon. Jeg viser til den som et eksempel for hvordan detaljer som betrakteren ikke bevisst registrerer i det første møtet med et bilde eller kunstverk, også kan være avgjørende for lesningen av det det gjelder. Disse eksemplene, eller mulighetene jeg har nevnt her, gjelder imidlertid verk av en representativ karakter, enten de viser i retning av en historie eller det reelle.

⁸⁶ Barthes, Roland, *Det lyse rommet*, (Oslo: Pax Forlag, 2001) Originaltittel: *La chambre claire*, (Paris: Éditions del’Étoile, Gallimard/Le Seul, 1980).

Mona Hatoums verk *er* det reelle, i den forstand at det materielt består av reelle gjenstander, som i en annen kontekst har ulike nyttefunksjoner. Sammen danner de en enkel formasjon som selv på avstand fanger betrakterens oppmerksomhet, etterfulgt av en umiddelbar gjenkjennelse. Selv om den gamle sengen i seg selv kan virke assosierende og skape en atmosfære av intimitet og nærvær, så er det ikke nok til å utvide tolkningsrommet, selv ikke med hjulene, som åpenbart er et inngrep i eller tillegg til den opprinnelige formen. Det er oppdagelsen av de mange tynne nylontrådene som er spent over sengen og festet til gulvet som er avgjørende. Det er trådene som ”aktiviserer” verket, de skaper en *situasjon* samtidig som de inngår i en helhetlig form. Trådene er verkets ”kontrapunkt”. Denne situasjonen er både statisk og ustabil, et potensielt bevegelig objekt er immobilisert. I flere andre av Hatoums arbeider fungerer slike enkeltgrep som visuelle og mentale igangsettere. I *Light Sentence* består dette momentet i lyspæren som beveges sakte opp og ned inne i mellom den geometriske formasjonen av gjennomsiktige nettingbur. Lyset aktiviserer verket, skaper skyggespillet på gulv og vegger rundt det, som igjen destabiliserer betrakterens opplevelse når han/hun befinner seg inne i situasjonen. I dette verket spiller Hatoum både på formen og sansenes betingelser. Disse forhold diskuteres videre under neste punkt.

2.5.2. En fenomenologisk tilnærming i lys av informasjon om verket

I første del av teksten ble Mona Hatoums kunst sett i et fenomenologisk perspektiv. Her retter jeg igjen oppmerksomheten mot det direkte sansemessige møtet med *Lili(Stay)Put*, men da i relasjon til mottatt informasjon om kunstnerens bakgrunn og verkets historie. I avsnittet over viser jeg hvordan verket kan leses visuelt, slik at summen av elementene danner en sammenheng som igjen kan oppfattes meningsladet, om enn ubestemmelig. Jeg har også tidligere antydnet muligheten av å studere verket oppmerksomt i tråd med Maurice Merleau-Pontys fenomenologiske metode, en iakttagelse som medfører at de enkelte elementenes form og karakter trer frem, samtidig som hele konstruksjonen danner en helhetlig formasjon.

På avstand, før den trer tydelig frem, er det hovedformen som fanger blikket, sengens enkle rette vinkler mot rektangelet på gulvet, en enkel, ”monumental” form, men i menneskelig størrelse, som en gestalt i rommet. Lys, skygge, verkets plassering i rommet, samt min egen posisjon i forhold til det oppleves som en helhet. Ikke bare tanken men også kroppen vet at jeg kan tre nærmere og ta på verkets fysiske elementer. Merleau-Ponty fremhevet barnets åpne, uforutinntatte blikk. Som voksen er jeg i stand til, i hvert fall en kort stund, å ”levendegjøre” døde objekter, slik barn ofte gjør. Da er vi plutselig ”sammen” i rommet,

verket og jeg, som to likeverdige aktører, skjønt jeg er bevegelig, den andre er bundet fast, det er nesten som om hjulene stritter imot. Jeg kan velge å være sentrert i meg selv og oppfatte verket som et annet "selv", som et individ snarere enn et objekt, eller å projisere min kropp inn i verket og derved inn i en fastlåst situasjon. I så fall fungerer konstruksjonen som en sterk, visuell metafor med ulike tolkningsmuligheter. Disse mulighetene kan opptre samtidig. Jeg står ikke overfor en av Robert Morris' abstrakte, uoppdelelige former som insisterer på en autonomi, men et verk av Mona Hatoum, hvor en slik intersubjektiv utveksling får fritt spillerom. Mens den første fasen av denne erfaringen går raskt, tar den mentale utvekslingen lenger tid, en prosess som utvides stadig samtidig med at de ulike assosiasjonene knyttet til de fysiske materialene står i kø.

Det jeg ønsker å skissere her er et eksempel på hvilken enorm og omfattende prosess et møte med et enkeltverk i et museum kan innebære. Det første møtet kan ikke gjenskapes, men beskrivelsen over er basert på min egen opplevelse. Den gang var jeg uvitende om verkets opphav, men visste, som tidligere nevnt, at kunstneren er eksilpalestiner. Kjennskapen til denne realiteten påvirket utvilsomt min opplevelse i noen grad, men da jeg like etter fikk kjennskap til verkets produksjonssted, samt sengens historie som funnet objekt i Jerusalem, ble situasjonen noe endret. Fokuset på selve verket ble større enn min relasjon til det. Dette er åpenbart en meget subjektiv fremstilling, gjentatte observasjoner av andres reaksjoner tyder imidlertid på at en liknende prosess finner sted i flere betrakters møte med dette verket. I alle tilfelle tyder observasjoner på at ved informasjon om bakgrunn og historie flyttes oppmerksomheten noe bort fra det personlige og det "almene" i betydningen av assosiasjoner til institusjonstvang og generell frihetsberøvelse, til et spesifikt politisk og geografisk konfliktområde. Da oppstår også en mulighet som er tidligere antydnet; at betrakteren leser *kunstnerens* situasjon inn i verket. I teksten over viser jeg til Gannit Ankoris tolkning av verket i en slik retning. Selv vil jeg avslutningsvis forsøke å nærme meg en konklusjon på spørsmål om betydningen av de ulike forutsetningene som er nevnt over.

Det gjenstår imidlertid et spørsmål om hvorvidt, og eventuelt hvordan, en fenomenologisk tilnærming til *Lili(Stay)Put* influeres av en videre informasjon om verket. Spørsmålet impliserer muligheten av et første møte, hvor den besøkendes sanser aktiveres, før konkrete tanker om verket er formulert. Her utelates spørsmålet om hvorvidt en fullstendig pre-refleksiv tilstand er mulig, det er et grunnleggende filosofisk spørsmål som det ikke står i min makt å diskutere. Dessuten, slik tidligere understreket; dette besøket finner sted i en mediert

situasjon, betrakteren er bevisst sin "rolle". Snarere forutsettes det en mulighet for en umiddelbar og deretter gradvis tilsynekomst, hvor betrakteren får en mulighet til å kartlegge verket visuelt, mens tanker og assosiasjoner tar form på det mentale plan. Min forutsetning er ikke nødvendigvis at en tenkt betrakter ikke har kjennskap til kunstneren Mona Hatoum. Men om verket presenteres uten direkte sammenheng med andre av hennes verk, så mener jeg at dette tankeeksperimentet er relevant. Egne erfaringer, i tillegg til de observasjoner jeg har gjort, indikerer at informasjon om verk og kunstner kan virke begrensende for den enkeltes mulighet for å nærme seg verket på egne premisser, samt begrense muligheten for en opplevelse av "her og nå" og en sansemessig utforskning. Samtidig vil jeg fremholde at et kjennskap til hvor den brukte sengerammen kommer fra og hvor verket ble skapt kan oppleves som en verdifull informasjon. Verket knyttes til tid og sted, både materielt og som en kommunikativ handling. En gammel slitt gjenstand bærer gjerne med seg en aura av noe unikt og opprinnelig, i dette tilfellet kan informasjon om dens historie virke bekreftende på dens "identitet". Denne muligheten gjelder ikke spesifikt Hatoums kunst. Av samme grunn kan informasjon om at det slitte quilteteppet i Robert Rauschenbergs *Bed* var en gammel ting som kunstneren pleide å ha liggende i bilen, oppleves som en meningsfull informasjon. En avgjørende forskjell, slik jeg ser det, er måten Hatoums verk også kan knyttes til et spesifikt konfliktområde og at verket eventuelt leses som en representasjon for dette.

Kjennskap til verkets opprinnelsessted og kunstnerens bakgrunn er selvsagt ikke irrelevant. Ethvert kunstverks opphav kan være av interesse, det er skapt *et sted, av noen*. Opplysninger om de omstendighetene som førte til at akkurat dette verket ble til kan oppleves som en meningsfull informasjon, dette gjelder i enda større grad hvis det relateres til andre verk av kunstneren. For mitt vedkommende innebar et møte med verket *Present Tense* en slik utvidet forståelse, da med utgangspunkt i mitt eget forhold til Jerusalem. Men om *Lili(Stay)Put* ses i lys av denne sammenhengen alene oppstår faren for en reduktiv lesning av nettopp den karakter som kunstneren selv advarer mot. En styrke i Mona Hatoums kunstnerskap er, slik jeg ser det, både helheten og måten hvert verk kan fungere og oppleves på egne premisser.

Konkluderende betraktninger

Spørsmålene som er grunnlag for diskusjon i tekstens siste del kan omformuleres til følgende motspørsmål: Spiller det noen avgjørende rolle hvilken informasjon gis og mottas, enten det gjelder verket *Lili(Stay)Put* eller kunstverk generelt? På bakgrunn av de ulike refleksjonene og vinklingene i tekstens mangefasetterte problemstilling, trekker jeg den slutningen at informasjon spiller en vesentlig rolle. Dette er ikke uproblematisk, noe som tydeliggjøres f.eks. ved overfokusering på en kunstners kulturelle og geografiske bakgrunn. Selv om Mona Hatoum selv problematiserer sin egen erfaring, mangelen på tilhørighet og møtet med ”vesten”, er hennes kunstproduksjon forankret i vestlig historie og tradisjon, den er global i den forstand at den skapes i møte med ulike steder og kulturer. Samtidig bærer kunstnerens produksjon alltid preg av en genuin og konsekvent integritet, et språk som både er artikulert og helhetlig. De verkene jeg har fokusert på i denne teksten viser alle til en form for ustabil eksistens som kan tolkes på ulike vis, fordi den oppleves som universell og gjenkjennelig.

Mona Hatoums personlige erfaring er nedfelt hennes verk, like mye som den kunstneriske erfaringen er det, i så måte skiller hennes arbeid seg neppe fra andre kunstneres. Hun har imidlertid valgt en nomadisk fremgangsmåte, en virksomhet som synes avhengig av en rotløshet, en varig stedløshet. I samtalen med John Tusa i BBC Radio3 beskriver kunstneren en generell vegring mot gruppetilhørighet og rutinemessig liv, men også hvordan mangelen på tilhørighet har dype røtter. Hun snakker om en rastløshet som stadig skaper nye kreative rom i møte med nye steder, hvordan dette levesettet oppleves som en nødvendighet. Hatoum formulerer det blant annet slik:

... ”I always say that I’m not really complaining about the fact of being you know a foreigner or being displaced or whatever, and I don’t really like to get sentimental about it because as a foreigner I feel extremely privileged because I always have at least two perspectives on every situation, which gives me a feeling that I can transcend the local situation and I can always have a wider perspective on things and it makes me feel very privileged in that sense”.⁸⁷

⁸⁷ Mona Hatoum i samtale med John Tusa, BBC Radio 3 2005.

På bakgrunn av betraktningene i forrige kapittel blir min konklusjon at fokus på eller opplysninger om kunstnerens bakgrunn og verkets opprinnelse *kan* undergrave betrakterens egen refleksjon i møte med det ene verket. Ord som ”eksilpalestiner” og ”Jerusalem” er ladet med overveldende konnotasjonsmuligheter, noe som selvsagt vil igangsette individuelle tankespor. Jeg forsøker her å antyde en prosess som er ”allmenngyldig” i den forstand at den kan gjelde et stort antall kunstnere og deres arbeider, og måten disse blir formidlet på. I mitt valgte eksempel gjelder det, som tidligere påpekt, en kunstner og et verk som kan relateres til et konfliktområde som i en årrekke har dominert nyhetsmedia verden over. Presentasjonen av kunstneren Mona Hatoum synes generelt å være preget av dette. Min konklusjon berører imidlertid også et fenomen eller mulig dilemma innen kunstformidling generelt, det vil si når enkeltverk av kunstnere presenteres isolert eller i ulike sammenhenger, løsrevet fra kunstnerens samlede produksjon.

Når jeg samtidig konkluderer at et kjennskap til kunstnerens bakgrunn og verkets opprinnelse både innebærer høyst relevant informasjon og en berikelse for betrakterens forståelse og opplevelse, så står denne konklusjonen ikke i et motsetningsforhold til den første. Men denne informasjonen er først og fremst relevant hvis publikum gis mulighet for et visst innsyn i kunstnerens produksjon og derved i det kunstneriske språket som er anvendt. I samtalen med Janine Antoni, som det er referert til over, minner Mona Hatoum selv om at identitet ikke lar seg oppdele i ulike bestanddeler der bakgrunn utgjør en spesifikk del. Samtidig forteller hun i denne samtalen og i flere intervjuer hvordan egen erfaring har nedfelt seg i hennes arbeider. Jeg har tidligere konkludert at *Lili(Stay)Put* er et godt eksempel på verk hvor personlig og kunstnerisk erfaring, samt mer generelle interesser, har vært samvirkende under kunstverkets utforming. I de verkene jeg har benyttet som eksempler i denne teksten er kunstnerens egen erfaring aldri direkte uttalt eller synliggjort. Den synes snarere å ha nedfelt seg i hennes produksjon som et uttrykk for en livsanskuelse og en erfaring som innebærer at instabilitet og utrygghet ses som grunnleggende eksistensielle forhold for mennesker ulike steder på kloden. En forståelse for eller innsikt i dette aspektet ved Hatoums kunst gjør etter min mening kunnskap om hennes spesielle bakgrunn og historie relevant. Samtidig, slik jeg har presisert tidligere, er utbyttet av møtet med de enkelte verkene ikke betinget av denne viten, med stor sjenerøsitet har kunstneren gitt enhver betrakter en mulighet til å nærme seg dem på egne premisser.

Mona Hatoums kunstneriske fremgangsmåte viser både til etablert kunstpraksis og historiske forbilder. Valget av readymades for betrakterens opplevelse av verket er derfor vektlagt. Jeg har beskrevet mitt første møte med tekstens nøkkelverk, hvor den gamle sengen synes å bære spor av en historie. Det gjør den til en unik gjenstand som fremkaller en følelse av nærvær hos betrakteren, den gir verket en autentisk karakter samtidig som den, sammen med de andre materialene, viser til verden utenfor. Et spørsmål om dens opprinnelsessted er kanskje ikke av vesentlig betydning, men relevant i og med at den faktisk er funnet og anvendt på samme geografiske sted, og derfor fremstår som et resultat av kunstnerens direkte dialog med verkets produksjonssted, i dette tilfellet Jerusalem, noe som ytterligere utvider betrakterens tolkningsrom.

Gjennom hele teksten har jeg søkt å knytte verket *Lili(Stay)Put* opp mot ulike kunstneriske praksiser og tendenser gjennom nesten hundre år. Som en del av Mona Hatoums praksis har dette verket en historisk forankring i den tidlige avantgardens bruk av readymades, samt i minimalismen. Kunstneren vektlegger formen, ikke som et mål i seg selv, men for å engasjere betrakteren visuelt og for å skape en fysisk relasjon mellom verk og betrakter. Slik består noe av minimalismens opprinnelige hensikt og mulige potensial, selv om den anvendes subversivt og er fratatt sin nøytralitet. Innledningsvis ble derfor Hatoums funne objekt relatert til Marcel Duchamps tidlige presentasjoner av readymades. Til tross for en svak likhet, det er et langt sprang fra Duchamps objekter som unndrar seg mening til Mona Hatoums enkle konstruksjoner ladet med mulige meninger.

Anvendelsen av ferdiglagde og funne materialer er, slik tidligere påpekt, en etablert praksis, den har lenge vært en del av kunstens "alminnelige" vokabular. Hatoums readymades er bearbeidet og manipulerte, heller ikke dette er enestående. Om hun tilfører denne tradisjonen noe nytt, så er det gjennom følgende grep: Sett i et større perspektiv blir denne fremgangsmåten som et sammenhengende prosjekt, hvor det *alminnelige*, gjennom små og ofte ubetydelige forskyvninger truer vår opplevelse av stabilitet, faktisk vår fornemmelse for "virkelighet". Slik dannes et mønster som kan sies å være enestående. Kunstverkene stiller grunnleggende spørsmål ved menneskets daglige eksistens, uavhengig av bakgrunn og historie, den dimensjonen legger betrakteren til selv. Jeg har søkt å relatere kunstnerens verk til spørsmål om bakgrunn og har konkludert at det er relevant å se hennes virksomhet i dette perspektivet. Like relevant som det er å se Hatoums produksjon i lys av samtidens og historiens tendenser.

Samtidig, og i enda sterkere grad, er det min konklusjon at i møte med det enkelte verk kan alle slike spørsmål oppleves irrelevante. Dette tilsynelatende paradokset har sin grunn i Mona Hatoums enestående evne til å transformere egen erfaring og eget engasjement til et språk som berører og engasjerer betrakteren, uavhengig av tid og sted.

Litteratur

Bøker

- Ankori, Gannit, *Palestinian Art*. London: Reaktion Books Ltd. 2006.
- Archer, Michael, Brett, Guy og de Zegher, Catherine, *Mona Hatoum*. London: Phaidon Press Ltd., 1997.
- Barthes, Roland, *La chambre Claire: Note sur la photographie*. Paris: Éditions de l'Etoile, Gallimard/Le Seul, 1980. Forkortet norsk utgave, Oslo: Pax Forlag, 2001.
- Beardsley, Monroe C., *Aesthetics from Classical Greece to Present: A short History*. Tuscaloosa og London: The University of Alabama Press, 1975.
- Bishop, Claire, *Installation Art*. London: Tate Publishing, 2005.
- Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*. Paris: Le Presses du reel, 1998. Forkortet norsk utgave, *Relasjonell estetikk*, oversatt av Boel Christensen.Scheel. Oslo: Pax Forlag, 2007.
- De Duve, Thierry, *Kant after Duchamp*. Cambridge, Massachusetts og London: The MIT Press, 1999. Forkortet norsk utgave, Oslo: Pax Forlag, 2003, oversatt av Agnete Øye.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir*. Paris: Éditions Gallimard, 1975. Norsk utgave, *Overvåkning og Straff*, oversatt av Dag Østerberg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2. utgave, 1994.
- Foster, Hal, *The Return of the Real*. Cambridge, Massachusetts og London: The MIT Press, 4. utgave, 2001.
- Hopkins, David, *After Modern Art: 1945–2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Kraus, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge, Massachusetts og London: The MIT Press, 1981. Først utgitt av The Viking Press, 1977.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, 1.del, *Le Corps*, Paris: Editions Gallimard 1945. Norsk utgave, *Kroppens Fenomenologi*, oversatt av Bjørn Nake. Oslo: Pax Forlag A/S, 1994.
- _____. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Editins Gallimard, 1964. Norsk utgave, *Øyet og ånden*, Oslo: Pax Forlag A/S, 2000, oversatt av Mikkel B. Tin.
- Said, Edward W., *Reflections on Exil and Other Essays*. Harvard: Harvard University Press, 4.utgave, 2003.
- _____. *Beginnings: Intention and Method*. London: Granta Publications, 1997. Først utgitt av Basic Books, USA, 1975.

_____. *Out of Place: A Memoir*. London: Granta Books, 1999.

_____. *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. London: Penguin Books Ltd. 2003. Først utgitt i London av Routledge & Kegan Paul Ltd., 1978.

Swift, Jonathan, *Gullivers Travels* i *The Basic Writings of Jonathan Swift*, New York: The Modern Library, 2002.

Utstillingskataloger

Mona Hatoum, katalog til retrospektive utstilling. Hamburger Kunsthalle, Kunstmuseum Bonn og Magasin 3 Stockholm Konsthall. Med bidrag av Volker Adolphs, Ursula Panhaus-Bühler, Christoph Heinrich, Richard Julin og Elisabeth Millquist, Nina Zimmer. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004.

Mona Hatoum, Ciudad de México: Laboratorio Arte Alameda, 2002. Med bidrag av María Inés García Canal og Francisco Reyes Palma.

Mona Hatoum: The Entire World as a foreign Land. London: Tate Gallery, 2000. Med bidrag av Edward W. Said og Sheena Wagstaff.

Sincerely Yours: Britisk kunst fra 90-årene. Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, 2000. Tekst av Øystein Ustvedt.

Artikler og essays

Ferguson, Bruce, "Charles Ray". Essay i katalog til vandretstillingen *Charles Ray* organisert av Lars Nittve. Malmö: Rooseum – Center for Contemporary Art, 1994.

Hall, Stuart, "What is this "black" in black popular culture?". I *Art of the Twentieth Century: A Reader*, 290–297. Redigert av Jason Gaiger og Paul Wood. New Haven og London: Yale University Press, 2003. Opprinnelig trykt i *Black Popular Culture*, redigert av Gina Dent. (Seattle: Bay Press, 1992): 465–75.

Lacan, Jacques, "The Mirror-Phase as Formative of the function of I", *Art in Theory 1900.2000: An Anthology of Changing Ideas*, 620–624. redigert av Charles Harrison og Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishing, 2003. Engelsk oversettelse ved Jean Roussel først trykt i *New Left Review* no.51. (London september.oktober 1968): 71–7. Originaltittel: "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je", foredrag holdt ved internasjonal psykoanalytisk kongress i Zurich, 1949.

Maharaj, Sarat, "Perfidious Fidelity: The Untranslatability of the Other". I *Art of the Twentieth Century: A Reader*, red. Jason Gaiger og Paul Wood, 297–304. New Haven og London: Yale University Press, 2003. Opprinnelig trykt i *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. (London: Kala Press/inVA, 1994): 28–36.

Morris, Robert, "Notes on Sculpture 1.3". I *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, 828-835. redigert av Charles Harrison og Paul Wood. Først utgitt i *Art forum* (New York: vol. 4, no.6, (februar 1966), 42–4; vol. 5, no.2, (oktober 1966), 20–3; vol.5, no.10, (sommer 1967).

Said, Edward W., "The Art of Displacement: Mona Hatoum's Logic of Irreconcilables". I katalog til *Mona Hatoum: The Entire World as a Foreign Land*. London: Tate Museum, 2000.

Intervjuer

Mona Hatoum i samtale med Janine Antoni. New York: Bomb Magazine, no. 63, (vår 1998). www.whitecube.com/artists/hatoum/texts/98/ (oppsøkt 11.12.2007).

Mona Hatoum i samtale med Michael Archer. I *Mona Hatoum*, Archer, Michael, Brett, Guy, de Zegher, Catherine. London: Phaidon Press, 1997, 6–30.

Mona Hatoum i samtale med Sara Diamond. I *Mona Hatoum*, Archer, Brett, de Zegher, 124.133. Opprinnelig trykt i *Fuse* (Toronto: April 1987):46–52.

Mona Hatoum i samtale med Claudia Spinelli. I Archer, Brett, de Zegher, 1997. Opprinnelig trykt i *Kunst.Bulletin* (Zürich, september 1996): 16–23.

Mona Hatoum i samtale med John Tusa, *The John Tusa Interviews*. London: BBC Radio 3 2005. http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/hatoum_transcript.shtml (oppsøkt 29.02.2008).

Mona Hatoum, *Illuminations*. London: DVD, The EYE series, 2001, 2005.

Illustrasjoner, oversikt

- III. 1. Hatoum, Mona: *Lili(Stay)Put*, 1996. metall, nylontråd og tre. 250 x 300 x 67,5 cm. Astrup Fearnley Museet for Moderne kunst, Oslo.
- III. 2. Hatoum, Mona: *Lili(Stay)Put*, fotografert i Anadiel Gallery, Jerusalem, 1996.
- III. 3. Rauschenberg, Robert: *Bed*, 1955. Maleri, blandet teknikk: Olje og blyant på pute, quilt og laken, på tregrunn, 191 x 80 x 20 cm. Museum of Modern Art, New York.
- III. 4. Hatoum, Mona: *Quarters* 1996. Stålkonstruksjon, fire enheter, hver del: 275,5 x 80,8 x 183 cm. Magasin 3 Stockholm Konsthall.
- III. 5. Morris, Robert: *Untitled (L.Beams)*, 1965. Whitney Museum of Modern Art, New York.
- III. 6. Hatoum, Mona: *Present Tense*, 1996. Såpestykker og glassperler, 4,5 x 299 x 241 cm. Gallery White Cube, London.
- III. 7. Hatoum, Mona: *Present Tense*, detalj.
- III. 8. Andre, Carl: *Magnesium Square*, 1969. 1 x 366 x 366 cm. Tate Gallery, London.
- III. 9. Hesse, Eva: *Accession II*, 1967. Galvanisert stål, 78 x 78 x 78 cm. Detroit Institute of Arts.
- III.10. Hatoum, Mona: *Sockle du monde*, 1992.3. Stålplater på trestruktur, magneter, jernfragmenter. 164 x 200 x 200 cm. White Cube, London.
- III. 11. Hesse, Eva: *Metronomic Irregularity II*, 1966. Malt tre, metall og ståltråd, 122 x 609 cm. Galerie Hauser and Wirth, Zürich.
- III. 12. Hatoum, Mona: *Grater Divide*, 2002. Stål, 204 x 3,5 cm. White Cube, London.
- III. 13. Hatoum, Mona: *Eastern State Pentenniary*, 1995. Kunstnerens fotografi.
- III. 14. Hatoum, Mona: *Light Sentence*, 1992. oppbevaringsbokser av ståltråd, mekanisk bevegelig lyspære. 198 x 185 x 490 cm. Musée National d'art moderne, Centre George Pompidou, Paris.
- III. 15. Hatoum, Mona: *Light Sentence*, detalj.
- III. 16. Hatoum, Mona: *Incommunicado*, 1993. stål og ståltråd, 127 x 49,5 x 95,5 cm. Mona Hatoum.
- III. 17. Hatoum, Mona: *Cage. à. deux*, 2002. Stål og malt MDF, 201,5 x 315 x 199,5 cm. White Cube, London.
- III. 18. Hatoum, Mona: *Webbed*, 2002. Stål. (Illustrasjon i *Palestinian Art* av Gannit Ankori, eier ikke oppgitt.)

- III. 19. Hatoum, Mona: *Descanso asegurado*, 2001. Gummistrikker og metal, 177 x 79 x 276 cm. Gallery Alexander and Bonin, New York.
- III. 20. Sherwell, Tina: *Map of Palestine*, 1990. tekstil og blandet teknikk, (opplysninger om størrelse mangler), Tina Sherwell.
- III. 21. Hatoum, Mona: *Routes II*, 2002. Penn og blekk på fem trykte kart, variable dimensjoner. The Judith Rothschild Foundation.
- III. 22. Rabah, Kahlil: *Blank-it*, 1996. Bomull og stålull, fotografert i Anadiel Gallery, Jerusalem.
- III. 23. Hatoum, Mona: *La jaula mexicana*, 2002. Tre, aluminium og maling, 190 x 286 x 196 cm. Laboratorio Arte Alameda, Mexico City.

