



Adresse Fossveien 24
0551 Oslo
Norge

Telefon (+47) 22 99 55 00

Post Postboks 6853
St. Olavs plass
N-0130

Faktura Postboks 386
Alnabru
0614 Oslo

Org.no. 977027233
Giro 8276 0100265

Miriam Myrstad
Et manisk forsvar for aktivitet

MFA
Kunstakademiet 2017

KHIODA
Kunsthøgskolen i Oslo,
Digitalt Arkiv

www.khioda.no
khioda@khio.no

Publikasjoner som arkiveres/publiseres i KHIODA reguleres av Lov om opphavsrett til åndsverk.

Opphavsmannen beholder opphavsretten til materialet i KHIODA, men gir brukerne tillatelse til å sitere fra verket, samt videreformidle det til andre, i henhold til åndsverkslovens regler. En forutsetning er at navn på utgiver og opphavsmann angis.

Kommersiell bruk av verket er ikke tillatt uten etter skriftlig avtale med opphavsmannen.

Et manisk forsvar for aktivitet

Miriam Myrstad

MA Essay

2017



Bjølser, Oslo, 8. januar 2017

Jeg rydder studioet. Noen skal komme hit, er kanskje her snart. Jeg legger ting ned i skuffer og oppbevaringsbokser og trekker andre ting opp og frem, dikter små historier om meg selv og legger igjen spor i de etterlatte objektene. Blyanten som ligger på stolen, fordi jeg midt i en tanke eller tegning måtte opp og ut og ikke hadde tid eller vett til å sette den i glasset med de andre. Notater skrevet over presseskrivene til andre utstillinger enn mine egne, akvarellfargene jeg ikke har malt med siden 2008, at jeg ikke lenger eier en pensel. Bøker jeg har lånt og aldri gitt tilbake. Jeg forbereder rommet mens jeg tenker på den som er på vei, og hva som skal skje.

I et intervju med Sarah Ahmed sier Judith Butler om *Gender Trouble* at hun noen ganger tenker på den teksten som et manisk forsvar for aktivitet. Jeg har allerede lest intervjuet to ganger, først i Bergen og så i Warszawa, men aldri merket meg akkurat den setningen; har vært for opptatt med å tenke på andre ting. Først tror jeg formen er ubestemt; "tekst som et manisk forsvar for aktivitet". Jeg leser det om igjen. Judith Butler sier at hun ikke har lest *Gender Trouble* etter at boka kom ut, og det derfor alltid er rart å måtte svare på spørsmål om akkurat den – hun husker argumentene hun har brukt for å forsvare teksten bedre enn hun husker teksten selv.

Så sier hun: *Anyway, the idea of checking the text is strange, since one can certainly go*

back to see whether there is textual evidence for an interpretation, but textual evidence is not exactly data. And we end up interpreting it again.

Hver gang jeg viser noe blir det annerledes. Eller, hver gang jeg viser noe blir det til på nytt, annerledes. Jeg prøver å forestille meg de ulike menneskene som på forskjellig tidspunkt forholder seg til meg som mottakere (og distributører), tenke på kroppene og ansiktene deres, hvordan de ser ut når de gleder seg, når de er lei. Jeg burde ikke bry meg om det, men jeg lurer på hva de ønsker seg. Jeg tenker også: I øynene på hver eneste person som noensinne vil se meg, risikerer jeg ikke bare å være en annen enn meg selv, men også å ikke være noe som helst. Hvordan i alle dager kan jeg forsvare meg mot det? Jeg husker da jeg satt på bakken og myste opp på Nora som sto med ryggen mot sola og sa: *Jeg har vel ikke en forståelse av meg selv som et samlet jeg.* Det kan hende jeg husker feil, men jeg tror det var omtrent sånn hun sa det, helt likeglad.

Jeg hørte en gang noen bruke On Kawara som et eksempel på viktigheten av såkalt dedikasjon til prosjektet. At *Today*-serien ville vært verdiløs hvis ikke Kawara hadde fortsatt å male bilder helt frem til sin død i 2014. Serien ble påbegynt i 1966. Hvert bilde, som ganske enkelt består av en dato påmalt en monokrom bakgrunn, ble påbegynt og ferdigstilt samme dag. Datoen på hvert bilde viser derfor til sin egen produksjonsdag. Om Kawara ikke ble ferdig med maleriet i tide, ble det kastet. Det finnes nesten 3000 bilder.



«Today» i On Kawaras studio, 1966

Jeg kjente ikke Kawara, har ikke lest intervjuer eller hørt ham snakke, men synes likevel at argumentet, og kanskje også formuleringen “dedikasjon til prosjektet” er vanskelig å tenke på, særlig i en så tydelig kommersialisert betydning. Kan vi ikke heller snakke som Judith Butler: Går det an å tenke på *Today* som et manisk forsvar for aktivitet?

Florian og Audun sier begge, i forskjellige samtaler, at å være kunstner i dag kanskje først og fremst er et valg av livspraksis. At man ender opp som eller velger å være kunstner fordi det i dag er ett av få reelle alternativer for mennesker som av en eller annen grunn ønsker å diktere rammene for dagliglivet selv. Florian sier: *Folk følger bare de mulighetene de ser for å kunne holde på med sin egen research*. Audun sier: *Det er en slags life-hack*. Det jeg lurer på er hvordan man kan opprettholde og forsvare sin egen tilværelse samtidig som man forholder seg til den sosiale betydningen av å være eller kalle seg kunstner. Hva er det en kunstner skal gjøre? Historisk er malerens, poetens og komponistens rolle klar: Demonstrere gudenes hevn og nåde over mennesket, krone konger og martyrer, lovprise nasjonen og administrere statens affærer. Oppgaven var å bygge og forme innhold som til en hver tid støtter opp under overmaktens ideologi og lovgivning. Ingen av oss er helt fri fra denne historien. Ikke i malte former, ikke i lydlandskap, taktile objekter, distanserte jpeg's eller relasjonelle tekstlesninger.

I løpet av de åtte årene jeg har tilbragt under det som skal være profesjonaliserende kunstnerisk utdanning har denne tanken vært nådeløs og lammende: Kunst er også et instrument for makt. Å produsere kunst er en voldsprosess i den forstand at et hvert nytt paradigme gjør tidligere paradigmer verdiløse og latterlige. Men hvis jeg sier at dette er sant, må det også inkludere all annen meningsproduksjon. Altså at bare det å formulere en mening er en voldsprosess; å ytre den likeså. Kunstnerisk profesjonalisering kan derfor, kanskje, handle om å forskanse fortet, å tilegne seg de evnene som trengs for å gjøre seg så skarp og ugjennomtrengelig som mulig. Å skape seg et meningssystem som er komplett og selvforsynt, et hvor alle kretser er intakte. Theodor Adorno sier noe om det i et intervju jeg ikke kan finne igjen: At alle kunstverk alltid vil alle andre kunstverk til livs, ikke av ondskap, men av nødvendighet. Inget kunstverk kan eksistere side om side med et annet.

Men om jeg ikke vil hardne; om jeg ikke tror på Adorno; finnes det noe annet å hente her? Går det an å sammenligne kunstnerisk aktivitet med vold, men likevel bruke den erkjennelsen i en slags optimisme? Hvis kunsten kan stå som et forsvar for kunstnerens aktivitet, kan den også, samtidig, fungere som et forsvar for andre som trenger en ny metode for selvbevaring. I On Kawaras tilfelle er kanskje aktiviteten og forsvaret av den det samme. Livet som simpelthen bare er og ikke utgjør summen av annet enn seg selv, og forsvaret av det, hvor viktig det er. Dataene vi tilsynelatende kan trekke ut fra On Kawaras arbeider er følgende: Omgangskrets, geografisk forflytning og plassering, produksjon og aktivitet, enkelte daglige rutiner og levetid. Inn i dette kan vi dikte våre egne historier og sammenhenger, vi kan peke på betydelige historiske hendelser som hendte samtidig, vi kan fantasere om møter og relasjoner, vi kan, hvis vi vil, se for oss Kawara med

solbriller og solhatt på toppen av en egyptisk pyramide midt på dagen, som med støv i nesa kikker ut over landskapet og vet at han burde ta det inn over seg, men egentlig bare gruer seg til kamelturen hjem. *Anyway, the idea of checking the text is strange, since one can certainly go back to see whether there is textual evidence for an interpretation, but textual evidence is not exactly data. And we end up interpreting it again.*

Kawara har, på samme måte som Judith Butler (villig eller uvillig), produsert noe som for andre kan virke bestemt knyttet til hans eget liv. Begges produksjon fremstår både som et forsvar for og en beskrivelse av bestemte livspraksiser, og nettopp derfor som noe potensielt voldelig for mottakere som ikke nødvendigvis aksepterer eller gjenkjenner premissene som ligger til grunn for arbeidene. Til Sarah Ahmed sier Butler at: *Vulnerability can be the condition of responsiveness – something affects us, or we find ourselves affected; we are moved to speak, to accept the terms by which we are addressed, or to refuse them, or, indeed, to skew them or queer them in directions that, yes, as you have shown, deviate from what seem to be their original aims. Indeed, I would suggest that there are two dimensions of gender performativity from the start: one is the unchosen or unwilling situation of gender assignment, one that we can come to deliberate about and change in time; the other is performative action that takes up the terms by which we have been addressed (and so a retaking, a taking over, or a refusal), the categories through which we have been formed, in order to begin the process of self-formation within and against its terms.*



«Stickers» på Storo trikkestop, mai 2016

I høst ble jeg kontaktet av en mann via *Spiritual Networks*, en sosial plattform for mennesker som har interesse for og/eller kontakt med det åndelige. Rylan bor i Rangeley, Maine, og lever i følge

seg selv i det daglige uten noe menneskelig kontakt. Det er derfor han setter så pris på *Spiritual Networks*, som etter alt å dømme fortsatt er et ganske lite nettverk, basert på prinsipper om nestekjærlighet og omtanke for alle. Allerede de første minuttene etter at jeg har opprettet en konto får jeg velkomsthilsener, inspirasjonsbilder på veggen og venneforespørsler, blant annet fra Rylan. På *Spiritual Networks* er profilene åpne. Jeg vegrer meg for å velge profilbilde, vil ikke bruke mitt eget ansikt, men greier heller ikke relatere til glitrende måneulver eller buddhafigurer, de andre gjengangsmotivene. Allerede her står jeg i fare for å latterliggjøre. Jeg kikker gjennom bildene på dataen og ender opp med å velge et foto av noe jeg har laget selv. Et svart klistremerke med hvit påskrift: *Have you been having happy dreams in which your societal role no longer exists?*

Jeg skriver et innlegg i diskusjonsforumet med tittelen «Do you read objects?». Der introduserer jeg meg som kunstner, og forklarer at jeg er på utkikk etter personer som har opplevd å få visjoner, informasjon eller downloads i kontakt med objekter, og som kunne tenke seg å hjelpe meg med et prosjekt. Rylan sender meg en melding og skriver at selv om han ikke akkurat har spirituelle opplevelser med objekter, så interesserer han seg veldig for kunst, særlig maleri, og bruker mye tid på okkult symbolikk og konspiratoriske tolkninger av historisk maleri. Han er villig til og interessert i å være med på et eksperiment. Rangeley i Maine ligger omtrent fire timer med bil unna San Francisco MOMA, det nærmeste museet med et maleri av René Magritte.



«Les Valeurs Personnelles» på SF MOMA, 1. desember 2016

Hele sommeren har jeg sett på malerier av Magritte. Det de har i San Francisco, *Les Valeurs Personnelles*, er ikke et av mine favoritter, men det har egentlig ikke så mye å si. Jeg svarer Rylan

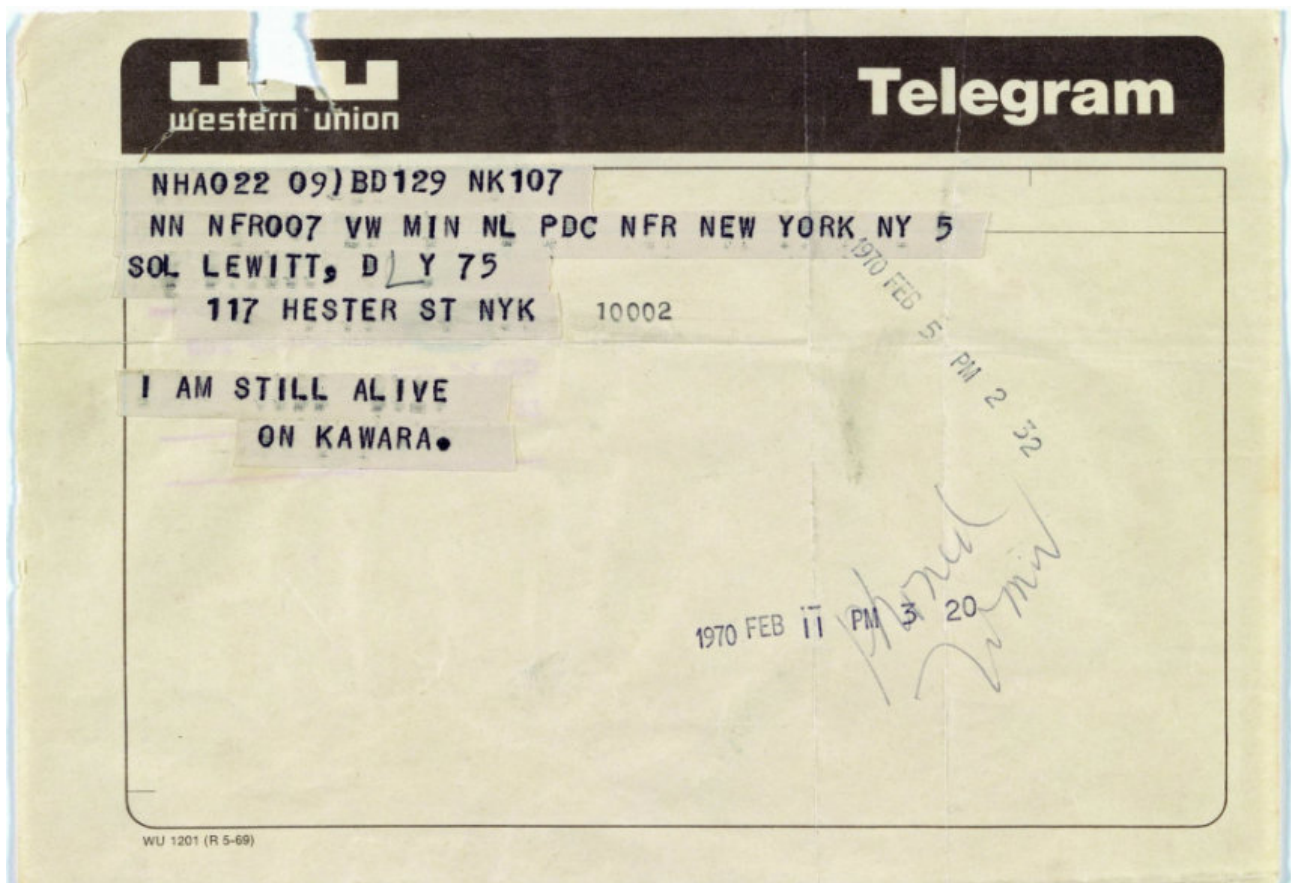
at om han noensinne befinner seg i San Francisco, så kan han dra til MOMA og forsøke å finne Magrittes maleri. Når vaktene ikke ser, vil jeg at han skal han strekke ut hånden og ta på det. Jeg ber ham om hjelp til å gå gjennom åndelige kanaler og få tak i en av Magrittes drømmer.

Det jeg ikke sier til Rylan er at jeg ikke er så interessert hverken i Magrittes eller noen andres drømmer, egentlig. Jeg er interessert i drømmens potensiale som retorisk form, som en måte å formidle tanker og følelser vi ellers anser som skammelige eller naive. Drømmer gjør oss på mange måter ansvarsløse, men også mer sårbare. Drømmens sterkeste kort er at den ikke kan betviles. *Jeg hadde en drøm ...* og ingen kan si deg i mot. Det er derfor ikke så spennende hva vi drømmer, men hva vi velger å si at vi drømmer. Det var Emel som fortalte meg at Magritte ikke tenkte ut noen av sine egne titler, men overlot den oppgaven til sin venn, en poet. Jeg lurer på om Rylan vet hvor stor kunstnerisk frihet han egentlig har, alt står og faller på hans evne til å presentere noe med utvilsom autoritet som psykometrist. Jeg hører aldri mer fra ham. I desember er jeg selv i San Francisco, og sniker meg vekk fra en Bruce Conner-omvisning ned til første etasje. Jeg står en stund foran maleriet og kjenner på avstanden, først og fremst. Hverken Rylan eller jeg hadde vel egentlig nok autoritet til å utføre oppgaven, og nå føler jeg meg bare merkelig utestengt, som om jeg har blitt nektet en slags innsikt jeg aldri i utgangspunktet var ment å få.

Da jeg bodde i Warszawa hadde jeg ikke et eget studio, bare et bord foran vinduet på hybelen, hvor jeg spiste, leste og jobbet. Når noen kom på besøk ryddet jeg først dyna vekk fra sofaen, kopper inn på kjøkkenet, mens arbeidet, bøkene, neontråden og plastelinaen stort sett ble liggende. Om noen spurte, svarte jeg som regel: *Det er noe jeg holder på med.* Andre ting jeg holdt på med var å spise lunsj med Hanah eller Marc, unnskyldte meg til professorer, forsvare meg mot professorer, sende eposter, drikke øl med Hanah eller Marc, unnskyldte meg på polsk, skype, se filmer og tenke på sola, gå gatelangs, være stressa, prøve å holde meg selv i live på en måte som fungerte. Det var ikke lettere å lage ting der, men det var lettere, på en måte, å la det være åpent for andre å se hva jeg gjorde, og på hvilke måter det jeg gjorde var en del av det å leve.

Da den amerikanske filosofen Richard Rorty skrev om *imaginative acquaintance with other final vocabularies*, var det med en forståelse om at det eneste vi definitivt deler med andre mennesker, er frykten for å bli ydmyket, det vil si, frykten for at noen kan komme til å si eller gjøre noe som undergraver det vi tenker på som mest sant. I Warszawa var jeg enkelte dager norsk, og derfor velstående, men jeg var også en student med et budsjett som ikke egentlig ga meg rom til å tenke på meg selv som bemidlet, selv om det jo nettopp var det jeg var. For Grazyna, bestemoren jeg leide rom av, var jeg ung, tynn og enslig, en stakkars utlending som ikke kunne språket. Hun insisterte på å mate meg glass på glass med syltet sopp, maste på ektemannen om å lære meg polske ord. *Przepraszam*, sa jeg, unnskyld. Rorty skrev at når vi leser trener vi opp vår evne til å omgås andre vokabularer, og gjennom det deres perspektiver og verdier. Gjennom å lese mye, og mange, kan vi bli gode på ikke nødvendigvis å forstå hverandre, men på å erkjenne og godta at vi først og fremst forstår andre gjennom oss selv, og kanskje ikke gjennom dem. Da Grazynas

ektemann skulle kjøre meg til flyplassen for siste gang lekte vi en slags lek. Jeg pekte ut av vinduet på noe jeg ville lære navnet på; skyer, solnedgang, eiketrær og veskehund; han så sykehuset, bensinstasjonen, trafikklyset og barnevognen og sa *szpital, Orlen, świetlna, spacerowicz*. Takk, sa jeg, *dziekuje*. Kunst kan være et manisk forsvar for aktivitet; kan være et av mange forsøk på å dele enkelte aspekter av en livspraksis. I sitt selvforsvar adresserer kunsten det den omgir seg med og stedet den kommer fra, og denne adresseringen i seg selv er både fundamentalt menneskelig og nødvendig. *After all, we are beings who have to be addressed in order to live, who are addressed by others, through language or through other signifying practices, including touch and noise, and that without those forms of enabling address, we do not really survive*, sier Butler.



On Kawaras telegram til Sol Lewitt, 5. februar 1970

Leseliste:

Ahmed, Sarah & Butler, Judith – Intervju i 'Sexualities':

<http://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1363460716629607>

Bernes, Jasper. Clover, Joshua & Spahr, Juliana – Self-Abolition of the Poet:

<http://jacket2.org/commentary/self-abolition-poet>

Rorty, Richard – *Contingency, Irony and Solidarity* (1989)

Bilde fra On Kawaras' studio hentet fra:

<http://fnewsmagazine.com/2014/07/on-kawaras-last-days/>