



UIT

NORGES
ARKTISKE
UNIVERSITET

Fakultet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning

Skillet mellom kunst og virkelighet i performance

En analyse av virkemidler i performance, med utgangspunkt i fire verk.

Ane Marte Ryeng

Masteroppgave i Kunstvitenskap – KVI-3900 November 2016



Forord

Jeg ønsker først og fremst å takke min veileder Svein Aamold for god veiledning og for å ha utfordret meg intellektuelt under inspirerende samtaler i skriveprosessen.

Jeg vil også trekke frem forelesere og medstudenter på Kunstvitenskap for hjelpsomme tilbakemeldinger under masterseminarene.

Jeg vil takke min medstudent Sandra Elisabeth Mathiassen for givende daglige diskusjoner og drøftinger om fagstoffet, samt støtte underveis.

Tusen takk til Lisa-Mari Ophaug og Fredrik Mortensen for hjelp med gjennomlesninger, nyttige tilbakemeldinger og fruktbare samtaler om oppgaven.

Takk til Sunniva S. Pedersen for å ha introdusert meg for body suspension, samt oppmuntring til valg av tema for det opprinnelige utgangspunktet for oppgaven.

Tilslutt vil jeg takke min mamma og pappa, Elin og Magnar Ryeng for god støtte underveis, samt gjennomlesning og hjelpsomme diskusjoner om performance spesielt og kunst generelt.

Ane Marte Ryeng

Innholdsfortegnelse

Forord	II
Figurliste.....	VI
1 Innledning	1
2 Hva er performance?.....	4
2.1 Problemstilling.....	5
2.2 Bruk av smerte i performance	7
2.3 Kort presentasjon av de fire verkene	8
2.4 Kilder og fremgangsmåte	9
3 Dadaisme og performancens oppstart	11
3.1 Det mentale aspektet.....	15
4 Abramović, Hsieh, Franko B og Pavlensky	20
4.1 Marina Abramović – <i>Masochister og sadister</i>	20
4.2 Tehching Hsieh – <i>Maskinen; mennesket</i>	28
4.3 Franko B – <i>Blør for dine synder</i>	38
4.3.1 Blodet i kontekst.....	45
4.4 Petr Pavlensky – <i>Performancekunstens «brennende munk»?</i>	50
5 Virkelighet i performance	62
5.1 Presentasjon versus representasjon.....	66
5.2 Absorpsjon og teatralitet.....	67
5.3 Tiden i verkene	68
5.4 Kan rommet endre verket?	69
5.5 Betrakterens rolle.....	70
5.6 Kunstverket som stedfortreder for privatpersonen	72
5.7 Skillet mellom kunst og virkelighet i performance	73
5.8 Kan man fjerne smerten fra verkene?	75
6 Avslutning.....	Feil! Bokmerke er ikke definert.

7	Konklusjon.....	77
8	Kildehenvisning	80
9	Elektroniske kilder	81
	Kildehenvisning bilder	87

Figurliste

Figur 1 Chris Burden - Shoot (1971).	16
Figur 2 Wet Cup (2000).	18
Figur 3 Rhythm 0 (1974).	20
Figur 4 Rhythm 0 (1974).	23
Figur 5 - Statement – One Year Performance 1980-1981 (1980).	29
Figur 6 Installation, One Year Performance 1980-1981.	31
Figur 7 One Year Performance 1980-1981.	32
Figur 8 One Year Performance, Time Card (1981).	36
Figur 9 I Miss You.	38
Figur 10 I Miss You	39
Figur 11 installation, Please Disturb Me (2001).	41
Figur 12 St. Sebastian.	46
Figur 13 - Fixation (2013) Foto: Maxim Zmeev.	50
Figur 14 Segregation (2014)	52
Figur 15 Fixation (2013)	53

1 Innledning

Inspirasjonen til valg av tema er hentet fra egen erfaring, ikke fra performance – men en sidegren som befinner seg i grenseland mellom performance og ekstremsport.

Jeg hadde i utgangspunktet et ønske om å ta for meg et utvalg av Odd Nerdrums verk. På samme tiden som jeg drev med brainstorming til oppgaven om Nerdrum hadde jeg nylig gjennomført min første body suspension i Oslo. Body suspension handler i korte trekk om å henge i kroker som er festet i huden. Min stadig voksende nysgjerrighet for body suspension økte og jeg gjennomførte min andre henging sommeren etter, sulten på mer. Det gikk et år av tiden til å gjøre research til oppgaven før jeg begynte å leke med tanken om å skrive om body suspension. Jeg innså raskt at body suspension er et smalt tema som i utgangspunktet ikke er en kunstform, men en aktivitet som heller mer mot ekstremsport. Dermed viste det seg å være et mer utfordrende tema å skrive om enn først antatt. Dog var jeg tilstede under en performance som ble gjort på Kunstakademiet i Tromsø av Alexander Wengshoel i 2014 som naken lot seg suspendere i kroker foran publikum – som performance. Så hva må egentlig til for å kunne bekrefte eller avkrefte noe som en kunstform? Er det kunstneren selv som avgjør om verket som er utstilt er kunst? Er det estetikken, handlingen, visjonen, stedet eller konteksten det blir gjort i – eller ligger kunstbegrepet i betrakterens hender?

Selv om jeg finner Nerdrums arbeid høyst fascinerende, satt jeg med en gnagende følelse av at jeg ikke ville ha mye å tilføye den enorme mengden litteratur som allerede er å finne om ham og hans mange verk. Jeg tror derimot at jeg vil ha noe av personlig karakter å bidra med til smertebegrepet og forståelse rundt bruken av dette i performance.

Mennesker påfører seg selv muskulær smerte i form av sport og trening, de risikerer livet i dykking, fjellklatring og basehopp uten at folk rynker på nesa av den grunn. Den visuelle delen ved body suspensions kan være både dominerende og avskrekkende i forhold til fjellklatring, mens den største risikoen du tar under en suspension – er faren for å få vondt. Body suspension åpnet øynene mine for performance og jeg oppdaget etter hvert interessante likheter fra min personlige erfaring med body suspension og performancekunstnere som utfører smertefulle handlinger i sine verk.

Men «hvorfor?». Hvorfor gjør de det? Hvorfor vil noen påføre seg selv smerte, utsette seg for farefulle situasjoner eller skade bare for kunstens skyld? Hvorfor i alle dager kan noen ønske å stikke tykke kroker gjennom huden? Gjør det ikke vondt? Svaret er ja, selvfølgelig gjør det det – men smerten er en vital del av opplevelsen som helhet.

Det hele startet via en venn som introduserte meg for body suspension som, i Norge, blant annet skjer på en årlig samling som kalles for *Oslo Suspension Convention* (Suscon) og siste søndag i måneden på Blitzhuset, kalt for *Suspension Sundays*.

Krokene du får festet i huden er rundt 4mm tykke og plasseres på ønsket område av kroppen, hvor du kan ha så få eller mange kroker som ønskelig. Variantene av posisjoner du kan henge i er mange og det er ofte bare fantasien som setter grenser. Gjennom krokene festes det et tau som igjen blir samlet i en liten rigg som henger fra taket. Når du selv er klar løftes du sakte opp og mister tilslutt bakkekontakten.

Grunnet det dominerende visuelle uttrykket og punkteringen av huden er det mange som reagerer med avsky eller en moralsk pekefinger. For mange andre derimot – er body suspension både fascinerende og vakkert å betrakte. Smerte forbindes som oftest med noe vondt; en skade, en sykdom eller tung psyke, men det kan også vendes om til en positiv opplevelse – uten å undergrave de som faktisk lider.

Body suspension fikk meg til å åpne øynene for hvordan psyken og smerten henger sammen. Under en suspension kan du stritte imot smerten og spenne hele kroppen, eller du kan gi etter og akseptere smerten, for så å kjenne på – og utforske den. Når du vet at det du gjør er ufarlig, at du er i trygge hender hos et team som er svært dyktige i det de gjør og at alt sitter i hodet ditt – er det til syvende og sist deg selv som vil avgjøre hvordan opplevelsen din vil bli. Du kan anerkjenne at det faktisk gjør vondt, og samtidig med den viten om at du ikke er skadet – kjenne på hva dette gjør med din egen oppfatning av smerten du befinner deg i.

For meg handler body suspension om smerte på egne premisser, å gjøre smerte om til noe positivt, å ta styringen over meg selv og det å være tilstede. Mange timer i forveien går jeg rundt med is i magen. Det er noe jeg har sett frem til og forberedt meg på i lang tid – men likevel gruer jeg meg. «Er du klar klokken fire? Om en time?» spør mannen som skal henge meg opp. Hjertet hopper over ett slag og jeg blir klam i hendene. «OK», svarer jeg. Den neste timen bruker jeg til å klargjøre meg; spise, skifte klær, sette opp håret og å roe ned. Til slutt er det min tur og jeg sitter på benken for å bli piercet. Jeg er så full av adrenalin på dette tidspunktet at jeg tenker ikke så mye, jeg bare gjør. Krokene er vonde, men det er ikke noe jeg ikke tåler, det tar bare noen sekunder så er de gjennom. Det går noen runder før alle krokene er på plass. Deretter ble jeg rigget til med tauene og med en trygg hånd å holde i ble jeg i jevn fart heist opp fra gulvet. Smerten var absolutt tilstede, men det var en merkelig form for smerte å kjenne på. Det er ikke den samme uutholdelig vonde følelsen som skyter gjennom kroppen din når du knaller tærne dine i et bordbein eller når du krasjer sparkesykkelen i ankelen. Det er visse faktorer som må ligge til grunn for å snakke om smerte som et positivt

begrep, nemlig at det er planlagt, frivillig, trygt og at det ikke gjort som en selvdestruktiv handling. Det er ikke slik at jeg er glad i smerte, men under omstendighetene i en suspension er det en del av opplevelsen. Uten det smertefulle aspektet er det sentrale deler av opplevelsen som faller bort. Adrenalinet forsvinner sammen med alle forventningene i forkant. Hvis det ikke gjorde vondt – hva er det da å mestre? Ville jeg klart å kjenne på den intense tilstedeværelsen i øyeblikket og mestringsfølelsen i etterkant? Kunne body suspension endt opp med å bli en forfengelig handling?

De første sekundene etter at jeg mister bakkekontakten kan være krevende og min forrige suspension-opplevelse fikk meg til å prøve å redefinere begrepet «smerte» mens jeg hang i luften. Jeg tenkte på hva jeg er lært opp til å oppfatte som vondt og om dette behøver å være vondt i det hele tatt? Jeg kan huske det svei i huden rundt en av krokene i kneet mitt og jeg så ned på kroken: «Hvem har bestemt at svei skal være vondt?», tenkte jeg. «Svir det virkelig? Hva er svei? Er det egentlig *det* jeg kjenner? Hva om det er noe annet?». Slik holder jeg på og leker med begrepet og kjenner på hvordan kroppen responderer til hva jeg tenker. Mens jeg henger er det bare meg og denne merkelige følelsen av glede og en udefinerbar smerte som er min. Det er jeg som eier smerten. Jeg har gitt slipp på kontrollen og jeg er ikke redd. Jeg bare er, og det er veldig fint i akkurat disse øyeblikkene. Du kjenner på kroppens tyngde, men samtidig så er du så lett – og sterk. Jeg er mer tilstede enn jeg noen gang har vært. Alt annet vondt stress er borte, det er det ikke rom for. Akkurat da er det bare plass til meg, hverken mer eller mindre.

Hver opplevelse med body suspension er forskjellig fra den forrige, det er som å teste og undersøke kroppen og sinnet – sammen og hver for seg.

Jeg ser på smerte som et av flere virkemidler som i mange tilfeller er nødvendig for å løfte opplevelsen både i body suspension og i performance. Det smertefulle aspektet behøver for eksempel ikke å være selve symbolikken i verket, men det er ofte et vitalt verktøy og virkemiddel for å oppnå ønsket resultat av performansen. Smerten kan være et verktøy for kunstneren personlig, men også et virkemiddel for performansen og tilslutt betrakterne. Denne type motstand er også med på å bringe inn en uforutsigbarhet i verket. Når en tøyser kroppen og sinnets grenser kan en aldri være 100% sikker på utfallet.

2 Hva er performance?

Performance er et omfattende kunstbegrep og en unik uttrykksmåte. Det er en live kunstoppptreden gjort av ett eller flere mennesker og kan inneholde elementer fra andre kunstformer som musikk, video, dans og litteratur. Handlingene som blir utført underveis er kunstverket selv.

Jeg vil ta for meg fire performancer fra forskjellige kunstnere for å undersøke bruken og effekten av virkemidler som blir anvendt under verkets utførelse. Verkene er med på å tøyegrensene innenfor sjangeren, og fremstår som fysisk og psykisk utfordrende både for kunstner og betrakter.

På Museum of Modern Arts nettsider har de valgt å forklare performance slik;

In performance art, the artist's medium is the body, and the live actions he or she performs are the work of art.¹

Performance består oftest av fire elementer; tid, rom, kunstnerens kropp og et forhold mellom kunstner og betrakter. Performance omfatter både skapende og utøvende kunstnerisk praksis. Verket «framføres» som en unik hendelse i tid og rom. Dette kan gjentas, om ønskelig, men der i alle fall tiden er en annen. Sjangeren har nådd et større publikum ved hjelp av dokumentasjon av performancene som er tilgjengelig for ettertiden.² Strengt tatt er det ikke performancene i seg selv jeg vil ta for meg – for jeg var ikke der da de ble utført. Det jeg sitter igjen med er levningene av dem; bilder, videoer, nyhetssaker, artikler og intervjuer av både kunstnere og betraktere. Mange performancekunstnere er opptatte av å dokumentere sine verk, om det ikke blir gjort vil verket forsvinne med tiden. Jeg vil ikke kunne kjenne på følelsene som «vibrerte» i luften under performancene, men i likhet med spillefilmer vekker også bildene, videoene, gjenfortellingene og anmeldelsene følelser. Verkets intensjon forsvinner heller ikke med tiden så lenge performancen blir dokumentert på et eller annet vis – på denne måten lever performancene videre for ettertiden.

Det er mange kontraster blant de forskjellige sjangrene i kunst; ikke bare hva verket skal vise, men også hva det består av og hvilket medium eller materiale som er tatt i bruk. Motivet i kunsten kan for betrakteren virke åpenbare i malerkunsten, men framstår som abstrakte innen performance. Hva er motivet i en performance?

I teksten *Performance* forklarer kunsthistoriker Kristine Stiles hvordan en kan se en performance og dets motiv;

¹ http://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/conceptual-art/performance-into-art 05.09.2016

² http://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/conceptual-art/performance-into-art 06.09.2016

In performance the artwork is an artist, an animate subject rather than an inanimate object, whom viewers see as both the subject and the object of the work of art.³

Motivet i performance er altså et levende individ, fremfor et frossent objekt som vi kan finne i den tradisjonelle malerkunsten. Dette individet og dets handlinger blir ansett som både subjektet og objektet i verket. Både individets handlinger eller fravær av handlinger er her sentralt.

En performance kan ta form i mange forskjellige varianter hvor lengden på performansen kan variere fra sekunder til minutter, timer, dager og år. De kan foregå inne på et museum eller i andre lokaler, men også utendørs uten noen annonsering på forhånd. Betrakterens forhåndskunnskaper kan virke bestemmende inn på hvordan en performance blir mottatt og vurdert. Når betrakterne ikke vet hva det er de ser – om de som tilfeldig forbigående blir vitne til en performance på gata vil de åpenbart oppfatte verket helt annerledes enn om de møtte opp på et museum for å se en performance. Museene legger ut informasjon om både kunstneren og verket i forkant av utstillingen og kan på den måten gjøre betrakterne mer forberedt på hva de har i vente. Uten forkunnskapene er folk raske å dømme verkene etter de konkrete handlingene som blir utført i performansen – uten å gå nærmere inn på dem. Et eksempel på dette kan vi finne i kapittel 4.4 i teksten om performancekunstneren Petr Pavlensky og reaksjonene på performansen *Fixation* som han gjennomførte uanmeldt på gata i Moskva. Men slike oppfatninger kan også oppstå inne på et museum, som jeg vil forklare nærmere i kapittel 3.1 som blant annet tar for seg kunstneren Chris Burden og hans performance *Shoot (1971)*.

2.1 Problemstilling

Performance er en sjanger som med sitt utspring fra dadaismen er i konstant utvikling, og tar samtidig avstand fra etablerte sjangere og tradisjoner. Selv om performance er kjent for å ta avstand fra teaterkunsten kan det likevel være – i enkelte verk mer enn andre – oppstilt og tidvis med teatraliske elementer. Verket som utføres er arrangert i forkant og vil utføres til et gitt tid og sted hvor kunstneren vil utføre verket. Performance bærer likevel en spontanitet som ikke er gjeldende i teater eller den tradisjonelle kunsten. Ønsket om å fjerne den teatraliske stemningen i performance og heller presentere en ekthet, realitet eller virkelighet fremstår for meg som svært viktig for mange performancekunstnere. Kunstneren Allan

³(Stiles, 2003: 75)

Kaprow (1927-2006) var opptatt av å forene kunst og virkelighet og å viske ut grensene mellom de to. Et annet fellestrekk som fortsatt fremstår som relevant er performancens evne til å utfordre betrakteren og trekke vedkommende inn som en del av verket. Det er ikke et krav at verket skal være vakkert i tradisjonell forstand, men heller ikke et krav at de skal være konfronterende eller samfunnskritiske. Det konfronterende og samfunnskritiske er likevel trekk som ofte er å finne i performance. Et utgangspunkt for undersøkelsen til min oppgave er at performance som sjanger bryter med forestillingen om kunstneren som suverene opphavsperson for verket.

Performansene jeg har valgt har sine likheter og forskjeller i hver del av verket. Hovedsakelig inneholder de et element av motstand for kunstneren som utvikles til å bli et konfronterende element for betrakterne, som leder meg til min problemstilling:

Jeg ønsker å undersøke om bruken og resultatet av konkrete virkemidler i performance kan bidra til å viske ut skillet mellom kunst og virkelighet.

Hvordan kan tid, rom, betrakterens rolle og et element av fysisk eller psykisk motstand være med på å fremme virkelighetsaspektet i verkene jeg vil ta for meg?

En av grunnsteinene i performance handler om at performance skal vise virkelighet, noe ekte som foregår her og nå – og som ikke vil kunne gjenoppleves gjennom foto eller video. Jeg ser på dette temaet som sentralt i min oppfatning av performance og kunstnerens visjon. Forskjellene er store fra kunstneren Allan Kaprow, som ønsket å fjerne skillet mellom kunst og virkelighet – til Franko B som uttalte at «It's performance. Nothing else.». I hvor høy grad er de to adskilt? Jeg ønsker å trekke frem Kaprow og hans syn på skillet mellom kunst og virkelighet i performance – og om hans syn kan overføres til de fire verkene jeg baserer oppgaven på.

Jeg finner det interessant hvordan enkelte kan ta kontroll over psyken og styre seg selv i ønsket retning i en situasjon som kan være krevende både fysisk og psykisk. Petr Pavlensky lager for eksempel ikke en mine i situasjoner hvor han enten har skjært av seg øreflippen eller sydd igjen munnen, mange går derfor ut ifra at han ikke føler smerte. I tillegg til at smerteopplevelsen er individuell er den også situasjonsbestemt; satt i tid, rom og kontekst vil smertefølelsen være i aller høyeste grad varierende. Hvilken effekt har den grensesprengende motstanden de tar i bruk – på verket i sin helhet?

To hovedelementer i performance er kunstneren og betrakteren – og samspillet mellom de to. Performansene dreier seg hovedsakelig rundt kunstnerens kropp og hvordan kunstneren har valgt å anvende seg selv i sitt verk. Jeg har valgt å se bort fra kunstnerens liv og personlighet som en fasit til verkets innhold og symbolikk. Jeg ser på performancekunstnerens

kropp som en slags «stedfortreder» som fremstiller noe utenfor kunstneren som privatperson.

Betrakernes tilstedeværelse – eller mangel på tilstedeværelse har mulighet til å påvirke de forskjellige verkene innholdsmessig. Kunstneren kan til en viss grad kontrollere hvor mye betrakterne skal involveres i verkene, noe du vil få se underveis i oppgaven. Alle kunstnere er som kjent avhengig av et publikum for å nå ut med verket sitt. Publikums rolle er høyst varierende i de fire verkene jeg diskuterer, både i hvor høy grad de blir involvert – men også i måten de konfronteres på av verket.

Stedet og omgivelsene performancene blir utført på er i likhet med alt annet grundig gjennomtenkt på forhånd. Du vil etter hvert få se hvor stor betydning plasseringen av verket har og hva det vil gjøre om performansen hadde blitt utført et annet sted.

2.2 Bruk av smerte i performance

Norsk Helseinformatikk har blant annet beskrevet smerte slik på sine nettsider;

Smertefølelsen er subjektiv, det vil si at samme utløsende årsak kan gi varierende grad av smerte hos forskjellige individer. Smerteopplevelsen avhenger ikke bare av den smerteutløsende årsak, men også av egenskaper ved personen som oppfatter smerten.⁴

Det er en kjent sak at enkelte mennesker tåler større fysiske påkjenninger enn andre, også ifølge norsk helseinformatikk. Fantasien om kunstneren som det ensomme og lidende geniet som ofret seg for kunsten har vært tilstede i flere hundre år. Har performancekunstnerne bokstavelig talt tatt denne fantasien ut i levende live? Slik jeg oppfatter det har kunstnerne en annen holdning til smerten som uttrykkes i verket – enn den smerten betrakterne oppfatter. For enkelte betraktere kan smerten være alt de ser i verket, mens for kunstneren behøver det ikke å ha noe med verket å gjøre i det hele tatt.

I første omgang er smerte et varslingsystem som skal gjøre deg obs på –og komme unna fare. Den typen smerte jeg vil ta for meg i oppgaven er ikke påført mot personens vilje eller tilstede som resultat av sykdom eller ulykke – men en frivillig oppsøkt smerte for kunstens uttrykk. Det finnes mange forskjellige varianter av smerte, selvpåført smerte eller det jeg vil kalle for «tilsynelatende smerte» hvor kunstneren selv ikke føler noe nevneverdig ubehag – mens betrakterne derimot, bli uvel.

⁴ PDF Norsk Helseinformatikk AS, 2010 <http://nhi.no/pasienthandboka/sykdommer/kirurgi/smerte-hva-er-det-1471.html?page=all> 16.02.2016

Når kunstnere påfører seg selv smerte som en del av et kunstverk, – blir de gjerne raskt stemplet som enten masochister eller som ikke mentalt friske. Hvorfor er det slik? Mange stiller spørsmål ved hvorfor folk frivillig utsetter seg selv for disse handlingene. Smerte og motstand har alltid vært et populært tema og gjentagende virkemiddel for kunstnere gjennom årene i kunsthistorien som har illustrert alt fra storslagne krigsscener til personlig sorg. I billedkunsten har det blitt tatt i bruk forskjellige grep for å understreke smerten hos den enkelte person, dette ligger blant annet i hva vi kan gjenkjenne oss i. Noen eksempler er krummede eller sprikende kroppsdeler, tydelig anspente muskler, fremtredende blodårer, grimaser og tårer. I Matthias Grünewalds *Isenheim altertavle* (1515) har vi et tydelig eksempel på mange av de nevnte elementene.⁵ Altertavlen er satt sammen av tre deler, et *triptyk*. I altertavlens midtfelt kan vi se den korsfestede Kristus. Han er avmagret, kroppen er dekt av sår og det renner blod fra alle fem stigmaer. Armene er tydelig anstrengte med spente muskler og sener og sprikende fingre. Hodet hans henger ned mot brystkassen og ansiktet hans har et pinefullt uttrykk som forteller om fullstendig utmattelse. Føttene hans virker også dradd i en rar vinkel med huden trukket etter boltene som står gjennom foten. Et element av motstand er relevant for å gjøre en historie interessant; et hinder hovedpersonen må overkomme eller et problem vedkommende vil belyse eller opponere mot.

2.3 Kort presentasjon av de fire verkene

Den første av de fire performansene jeg vil ta for meg er et verk av serbiske Marina Abramović. Abramović gjorde en performance hvor hun forholdt seg passiv i seks timer, mens publikum fikk gjøre hva de ville med henne.

Den andre performansen er av taiwanske Tehching Hsieh som i ett helt år stemplet et kort i et stemplingsur på timen, hver time, døgnet rundt.

Performance nummer tre er utført av italienske Franko B som i 15 minutter gikk med en veneflon i hver arm med blod som rant ut fra armene hans.

Den fjerde og siste performansen ble gjort av russiske Petr Pavlensky. På Den røde plass i Moskva satte han seg ned, naken og slo en bolt gjennom skrotum og fast mellom brosteinene, og forholdt seg deretter urørlig.

⁵ <https://nb.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/northern/england-france-tyrol/a/grnewald-isenheim-altarpiece> 01.11.16

Hvorfor valget havnet på akkurat disse fire performancene ligger i de vidt forskjellige tilnærmingene til sine verk som likevel bærer mange likhetstrekk. I verkene er det mange elementer som er tatt i bruk, lengden på verkene er for eksempel veldig varierende; Hsiehs performance med den lengste tiden varer i ett år, mens Franko Bs varer i ca. 15 minutter. Pavlenskys verk er litt uklart hvor lenge den varer, ettersom slutten av verket er vanskelig å definere, mens Abramović kanskje bør være lettet for at hennes verk ikke varte lengre enn seks timer. Med lengre varighet følger også sjansen for utmattelse og fare for kroppslig og psykisk fare. Andre elementer som er deler av performancene er; sosiale eksperimenter, punktering av hud, blodtap, konstant avbrutt søvn, stress, frykt, kulde, tap av kontroll, både nakenhet og full uniform, strenge rutiner og fare for rettslige konsekvenser. Det er ikke smerte i seg selv verkene handler om, men et element av motstand er alltid tilstedeværende i alle verkene.

Betraktere av performance har opp gjennom tiden stilt spørsmålene: «Hvorfor er dette kunst?» med et nikk til at kunstneren enten må være psykisk ustabil eller masochist. Er dette tilfelle? Jeg ønsker å analysere performancene fra samme utgangspunkt. Hva består performansen av? I hvilken kontekst er verket utført? Hvor viktig er rommet performansen blir utført i? Hvilken rolle har betrakterne og hvordan er forholdet mellom kunstner og betrakter? Hvordan er tiden tatt i bruk i verkene? Hvordan kan tiden påvirke performansen, og hvilken rolle har den? På hvilken måte er smerten tilstede i hvert verk? Er smerten nødvendig i det hele tatt? Kunne den kanskje ha vært unngått?

2.4 Kilder og fremgangsmåte

Den viktigste kilden jeg har er verkene i seg selv, ut fra de har jeg observert og analysert. Deretter har jeg undersøkt hva som er uttalt om performansen av både kunstkritikere, nyhetsartikler, betraktere og kunstneren selv, intervjuer har derfor vært svært relevant. Til slutt har jeg min egen livserfaring og min opplevelse av selvpåført smerte som grunnlag. Store deler av litteraturen jeg har brukt er hentet fra nyhetsartikler. Disse tekstene gir et godt bilde av hvordan verkene (spesielt de som er gjennomført i senere tid) blir oppfattet i samtiden. Om performancekunstnere som Pavlensky, som har vært aktiv først i senere år, er det ikke mye litteratur å hente i bøker – derfor er samtlige av kildene om Pavlensky basert på ulike nettsider, nyhetsartikler, bilder, intervjuer og videoer. Ettersom jeg ikke behersker det russiske språk er nettsidene hovedsakelig engelskspråklige kilder. Dette er i stor kontrast til Marina Abramović som jeg også vil ta for meg. Som et av verdens mest kjente

performancekunstnere, som i tillegg har vært aktiv siden 1970-tallet blir Abramović nevnt i de fleste sammenhenger som har med performance å gjøre. Kildene som er tilgjengelige på disse to kunstnerne er derfor svært forskjellige.

Kunstnerens visjoner om egne verk er relevante, men de setter ikke en fasit for meg som betrakter. Kunstnerne jobber alle rundt elementene; tid, rom, motstand, smerte, fare, betrakterens rolle og å trekke inn virkeligheten i verkene – med ulike tilnærminger som holder de adskilt og samlet på samme tid.

Jeg har sett videoer av kunstnerne selv, kritikere, betraktere og tilfeldige mennesker som blir intervjuet på gaten. Jeg har også sett opptak av performanser, tv-program som omhandler performance og blant annet en film som viser forholdene rundt oppsett av en spesifikk performance. Mengden videoopptak av de forskjellige performancene er varierende og det samme angår tilgangen på informasjon om publikums reaksjoner fra de som var tilstede under selve utførelsene.

Jeg har brukt bøker som er skrevet om kunstnerne, fagbøker om performance og bøker av og om historikere, kritikere og filosofer.

Jeg har ikke fokusert på performancehistorien i generell forstand, men valgt å inkludere kunstnere som er relevante i forhold til min problemstilling.

3 Dadaisme og performancens oppstart

Avantgarde var en radikal bevegelse innenfor kunsthistorien på begynnelsen av 1900-tallet med mange undersjangere (deriblant; futurisme, kubisme, ekspresjonisme og rayonisme). Dadaismen gikk bort fra den etablerte naturalistiske fremstillingsformen og startet med en eksperimenterende og nytenkende bruk av materialer og fremstilling.⁶ Inspirert av undergrupper fra avantgarde kom dadaismen som motsatte alle normer av den borgerlige kulturen. Dadaistene var den første kunstbevegelsen som ikke ønsket å skape vakker kunst i akademienes forstand, men som heller genererte vanskelige spørsmål om samfunnet, kunstnerens rolle og meningen med kunst. De ble blant annet kjent for sine readymades med hverdagsobjekter som med en liten kunstnerisk vri ble stilt ut som kunst. Mest kjent av alle er Marcel Duchamp med hans *Fountain* fra 1917 eller hans *LHOOQ* fra 1919. Hugo Ball som var en av grunnleggerne til Dada-bevegelsen skrev også et dikt (*Karawane*, 1916) med fullstendig meningsløse ord. Meningen lå derimot i meningsløsheten som var et av de sentrale prinsippene bak Dadaismen.⁷ Performance sies å stamme fra nettopp dadaismen.

Allan Kaprows *18 Happenings in 6 parts* på Reuben Gallery i 1959 blir sett på som en sentral byggestein i oppstarten av performance. Da publikum kom inn i galleriet fikk de et program utdelt og instruksjoner for hva de skulle gjøre. De ble delt opp i seks grupper hvor de gjorde tre ulike ting per gruppe. Han kalte disse arrangerte hendelsene for «happenings», et uttrykk som satt bedre enn mange kommende performancekunstnere foretrakk. Kaprow valgte tittelen «happening» fremfor teaterstykke eller performance fordi han ønsket å understreke denne aktiviteten som en spontan hendelse; noe som «bare skjer for å skje».⁸ Selv om det skulle fremstå som spontant var det hele nøye planlagt.

Det som skilte det fra annen kunst var ikke det spontane i det, men heller hvilket materiale som ble brukt og hvordan det ble fremstilt. Kaprow ønsket ikke den teatralske stemningen som raskt kunne oppstå under hans happenings.⁹ For Kaprow var dette uhyre viktig, han hadde til og med et sett med regler som skulle følges for å unngå det teatralske elementet. Aller helst skulle performancene bli gjennomført av uprofesjonelle, uten å øve i forkant. Performancene skulle ikke bli gjennomført mer enn én gang, og et passivt og observerende publikum skulle helst unngås. Verkene skulle gjerne bli gjennomført på flere forskjellige

⁶ (Aagesen, Zerlang, Warming, Abildgaard, & Statens Museum for, 2002: 8-9)

⁷ <http://www.theartstory.org/movement-dada.htm> 26.05.2016

⁸ (Goldberg, 2001: 128-130)

⁹ (Carlson, 2004: 104-106)

steder, eller eventuelt ha muligheten til å flytte på seg underveis alt dette og mer til for at linjen mellom liv og verk skulle viskes ut.¹⁰

I Kristine Stiles tekst om performance nevner hun blant annet hvordan betegnelsen «performance» først ble tatt i bruk på 1970-tallet. Før det hadde sjangeren mange ulike navn som; happening, fluxus, situations, activities, ceremonies, demonstrations, body works, actions, events og pieces var blant noen av dem.¹¹ Jeg har valgt å beholde de engelske navnene fordi jeg føler den norske oversettelsen endrer uttrykket.¹²

Kunstformen er ikke lenket til et spesielt sted og kan utføres på et kunstgalleri likegodt som på gaten. Mange performanser kan være samfunnskritiske, konfronterende og provoserende.¹³ Performance er beslektet med teater, men det finnes likevel store grunnleggende forskjeller. Aktørene i et teater spiller at de har vondt og uttrykker en fysisk følelse de ikke besitter og det renner falskt blod ut av et falskt sår. Performance, på en annen side – utøver de faktiske handlingene. Kunstnerne befinner seg i virkelig smerte og det er deres eget blod som kommer ut av virkelige sår. Det du ser i en performance er ikke skuespill, men virkelighet.

Performance har blitt brukt for å appellere til et stort publikum, for å sjokkere tilskuerne og å få dem til å revurdere og å redefinere deres begrep om kunst. Det er en kunstform som utfordrer betrakteren i høy grad til å tenke der og da. Det er ikke bare innholdet i de to ulike kunstformene som skiller seg fra hverandre, men også tiden mennesker generelt bruker på å betrakte dem. Jeffrey og Lisa Smith fra the Metropolitan Museum of Art i New York gjorde i 2001 en undersøkelse på hvor lang tid det gjennomsnittlig blir brukt til å betrakte et maleri på et museum. Svaret er 17 sekunder. Louvre i Paris tok spesifikt for seg *Mona Lisa* som viser seg å bli observert i gjennomsnitt 15 sekunder før personen går videre.¹⁴

Performance ble på 1960 og 70-tallet beryktet for sine såkalte body actions som vektla utholdenhet, tålmodighet og kroppslig fare. Samtidig som kvinnebevegelsen vokste ble også performance sentral i utviklingen av den feministiske kunstpraksisen. Kvinnelige performancekunstnere brukte performance som et medium for å bringe oppmerksomhet til

¹⁰ (Kaprow & Kelley, 2003: 62-64)

¹¹ (Stiles, 2003: 84)

¹² Forfatterens egen oversettelse til norsk i samme rekkefølge som nevnt over: hendelse, jeg finner ikke et tilsvarende norsk ord for fluxus (men det betyr «å flyte» men var også en nokså diffus kunstbevegelse på 1960-tallet som ønsket å samle avantgardekunstnerne, som også dyrket dadaismen[<https://no.wikipedia.org/wiki/Fluxus>]), situasjoner, aktiviteter, seremonier, demonstrasjoner, kroppskunst, handlinger, begivenheter og verk.

¹³ (Goldberg, 2001: 7-8)

¹⁴ <https://orensanznyc.wordpress.com/tag/the-average-time-people-look-at-a-painting/> 28.07.2016

kvinneres problemer med banebrytende representasjoner av voldtekt, incest, vold og andre overgrep av patriarkatet. Kvinnene som brukte kroppen sin aktivt i performance «tok tilbake» kvinnekroppen fra den inaktive og objektifiserte modell- og muse-statusen og kunne frigjøre deres seksualitet i deres performancer. De gjorde seg selv til skaperen og verket selv – i stedet for inspirasjonen eller modellen til verket.

Carolee Schemanns performancer inneholdt mye nakenhet og fokus på kvinnekroppen.

Schneeman henviste aldri til trakassering av kvinnen, snarere ble hennes arbeid sentrert rundt seksualitet og kvinnelig frigjøring. Hun gjorde den feminine kroppen til noe annet enn et fokus for mannlig begjær. I hennes mest kjente performance *Interior Scroll*(1975) stod hun naken på et bord, innsmurt i gjørme men hun leste høyt fra en tekstrull som hun trakk ut fra sin vagina.¹⁵ Performance var med på å ta opp tabu-emner knyttet til kvinnekroppen som for eksempel menstruasjon og seksuelt begjær. Performancer gjort av kvinnelige kunstnere fikk fort et preg av seksuell spenning på grunn av deres historie som et avbildet seksuelt objekt i kunsten.¹⁶

Et eksempel fra performance-historien som aktivt tok i bruk smerte som verktøy var Gina Pane (1939-1990). Pane var en av de kvinnelige kunstnerne som ikke gjorde performancer kjent for sin nakenhet, men verk som havnet under merkelapper med stikkord som selvskading og masochisme. Hun er blant annet kjent for performansen hvor hun lå på en sengeramme av jern med brennende stearinlys under seg i en halv time (*The Conditioning*, 1973). I andre verk har hun klatret opp en stige med barberblader som trinn (*Unanaestheticized Climb*, 1971), hun har slukket ild med hender og føtter og hun har kuttet opp huden både i ansiktet og ellers på kroppen. Pane skal ha skadet seg så voldsomt under en av hennes performancer at hun trakk seg tilbake som performance kunstner og brukte resten av sin karriere til å fokusere på skulpturelle installasjoner. Jeg ønsker også å trekke frem et sitat hvor hun snakker om viktigheten av smerte i verkene sine;

In my work, pain was almost the message itself. I would cut myself, whip myself and my body would just be overwhelmed. Physical suffering is not merely a personal problem but also a problem of language. The body becomes the idea itself whereas before it was nothing more than a transmitter of ideas.¹⁷

¹⁵ <https://fineartmultiple.com/buy-art/carolee-schneemann-interior-scroll> 27.05.2016

¹⁶ (Battista, 2013: 53 -)

¹⁷ Miglietti, Francesca Alfano, *Extreme Bodies - The Use and Abuse of the Body in Art* (Milan: Skira Editore, 2003) p28.

Pane snakker om hvordan fysisk smerte ikke bare er et personlig problem, men også et språklig problem. Kroppen blir for henne, ved bruk av smerte i verkene – idéens kjerne, i stedet for formidleren av idéer.

Jeg opplever en holdning blant mange performancekunstnere om «anti-teatralitet» som et relevant element i utførelsen av verkene. Når jeg snakker om anti-teatralitet sikter jeg til et fravær av teatraliske elementer; et fravær av alt som kan være med på å skape en følelse av at du ser en forestilling og ikke en performance. Eksempler på hva som ofte er tilstede under et teaterstykke kan blant annet være det tydelige skillet mellom skuespillerne og det passive publikummet. Under en forestilling er som oftest skuespillerne på en scene, med et sceneteppesom begynner og avslutter forestillingen – og publikummerne på hvert sitt nummererte sete i salen. Salen blir mørk, mens scenen er opplyst. Det er mange mennesker som jobber rundt et slikt teaterstykke, blant annet; skuespillere, statister, sufflører, lys- og lydmenn, manusforfattere, kostymedesignere og alle som jobber bak kulissene. Ikke minst kommer måneder med øving for at alt skal sitte perfekt.

Det er mennesker som jobber i kulissene i både performance og teater – men det endrer seg under selve utførelsen av performansen og skuespillet. Under fremførelsen av et teaterstykke er det mange mennesker som samarbeider for at alt skal gå etter planen. Alle som er involvert i produksjonen av et teaterstykket spiller en aktiv rolle, både før og under utførelsen av stykket.

Til sammenligning kan jeg vise til filmen *The Artist is Present* (2012)¹⁸ som dreier seg rundt planleggingen og utførelsen av Marina Abramovićs performance *The Artist is Present* (2010) på Museum of Modern Art i New York.¹⁹ I verket er det to stoler som er vendt mot hverandre med et bord i mellom. Abramović sitter urørlig på den ene stolen under hele performansen, mens én og én publikummer kan sette seg på den andre stolen og møte Abramovićs blikk. Verket hadde en varighet på seks timer daglig i seks uker og skapte en enorm strøm av mennesker som ønsket å sitte ovenfor Abramović. Under performansen ble det derfor nødvendig med sikkerhetsvakter som også holdt orden på køsystemet for at publikummerne kunne ta del i performansen. Slik som i dette tilfellet kan det være mange som jobber rundt performansen, men det er ingen som er en fysisk aktiv del av selve verket. *The Artist is Present* dreier seg kun om Abramović og den enkelte publikummeren.

¹⁸ (Akers, 2012)

¹⁹ *The Artist is Present*; seks timer daglig i seks uker (totalt 736,5 timer) 14 Mars – 31 Mai 2010, Museum of Modern Art, New York

Sikkerhetsvaktene har ingenting med verkets innhold å gjøre, men de er likevel nødvendige for at performansen skal kunne gjennomføres. Et teaterstykke er et kontinuerlig samarbeid fra aller parter involvert for å føre stykket frem. En slik produksjon handler ikke bare om skuespillerne som står på scenen, men om samarbeidet for å presentere stykket i sin helhet.

Det ligger også ulikheter i hvordan en utfører prøver i forkant av teaterstykket eller performansen. Skuespillerne øver i forkant på replikker og utførelse for at alt skal sitte perfekt. Performancekunstneren har ikke alltid mulighet til å øve på performansen samme måte som skuespilleren øver på skuespillet. Tehching Hsieh gjør for eksempel en prøveuke i forkant av hver performance fordi de varer så lenge. På denne måten sjekker Hsieh om han er i stand til å utføre verket, han kan derimot ikke øve i ett helt år. Han kan altså øve til en viss grad, men å øve på verket i sin helhet er bortimot umulig. Pavlenskys tilfelle derimot er litt annerledes. Han kan inspisere forholdene på Den røde plass, både i forhold til vakthold og antall mulige betraktere. Han kan øve på hvor hardt han må slå med sleggen for at en bolt skal sitte fast mellom to brosteiner. Han kan utforske smertegrensene sine og han kan for eksempel kjenne på hvor kaldt det kan være med bar hud mot brostein. Å øve på verket i sin helhet kan for hans del være problematisk grunnet omstendighetene. Å øve – for ham – ville likevel vært en fullverdig gjennomføring for de som ser på. Performance handler mer om det spontane i verket, det som ikke kan planlegges. Om det skjer noe som ikke er planlagt vil det ikke ødelegge verket eller være en feil, men det vil tilføre verket betydning.

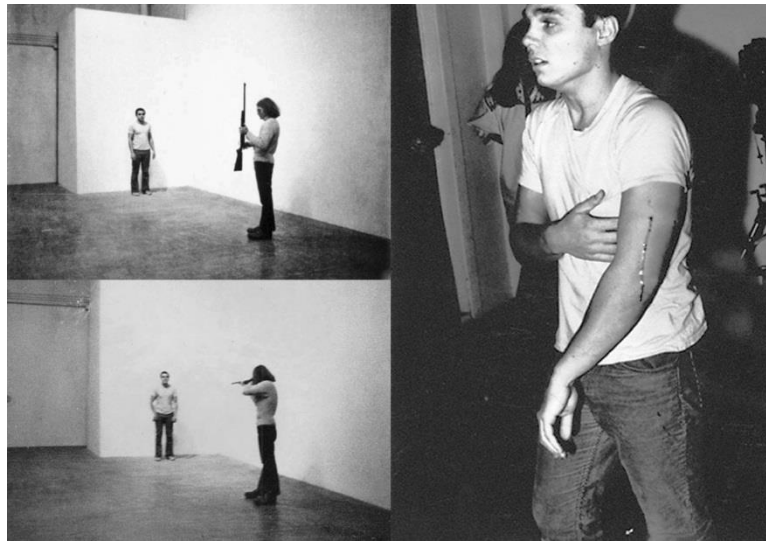
3.1 Det mentale aspektet

Performancekunstner Chris Burden er mest kjent for sine kontroversielle performanser på 70-tallet, deriblant *Shoot* fra 1971 hvor han ble skutt i armen av en assistent på noen meters avstand og *Trans-Fixed* fra 1974 hvor han bokstavelig talt ble korsfestet til taket av en Volkswagen. Burden kommenterte om performansen *Shoot* at det folk tok ut fra performansen var at han var den fyren som lot seg bli skutt frivillig – det var ingen som lurte på hvorfor.²⁰ I et intervju med Jim Moisan i 1979 uttalte Burden:

It was more like a kind of mental experience for me – to see how I would deal with the mental aspect – like knowing that at 7:30 you're going to stand in a room and a guy's going to shoot you. The violent part wasn't really that important. It was just a crux to

²⁰ (Gibbs Jr, 2000: 296)

make all the mental stuff happen.²¹



Figur 1 Chris Burden - Shoot (1971).

Burden ga uttrykk for at han følte at folk fokuserte på feil del av hans performance; at mange kanskje kom for å se hvordan det så ut å bli skutt, fremfor å se en performance og i etterkant ble han for mange «mannen som lot seg bli skutt». For ham handlet det ikke bare om kula som kom til å trenge gjennom armen, men også forventningene og hvilke mentale reaksjoner dette ville utløse – både i forkant og etterkant.

Felles for mange av Burdens performanser hvor han satte seg selv og kroppen i ekstreme situasjoner er at han brukte nettopp dette for å fremkalle visse mentale tilstander, som verktøy for å frigjøre følelser i performancene. I tradisjonell psykologi, når en selvskader kutter seg selv handler det ikke om smerte, selvskadingen er som regel et verktøy for å frigjøre emosjonelle traumer uten å måtte konfrontere dem verbalt. Mange selvskadere sier at de ikke kjenner den fysiske smerten på samme måte som andre følelser – den psykiske smerten er mye sterkere.²² I boken “*Cutting*” av Steven Levenkron som tar for seg selvskading og forståelsen rundt det forteller en jente ved navn Annika om sin selvskading:

It wasn't pain I was feeling, it was like an injection of Novocaine that the dentist uses; it makes pain go away even though the needle 'pricks' as the dentist puts it in. And because I controlled the pain, there was no fear with it. So maybe it's not real pain.²³

²¹ <http://www.complex.com/style/2013/10/chris-burden-art-new-museum/> 28.07.2016

²² <http://natgillespie.co.uk/Writing/Pushing%20the%20Body.pdf>

²³ (Levenkron, 1998: 27)

Det nevnes også hvor paradoksalt det er å påføre seg større smerte for å unnslipe smerte når det vanligvis blir tatt bort med smertestillende eller lignende.²⁴

Ifølge store norske leksikon velger de å definere selvskading slik; «Selvskading er en atferd der en bevisst skader egen kropp på ulike måter. Handlingen regnes som selvskading når man påfører kroppen en direkte synlig skade uten at dette er sosialt, kulturelt eller rituelt akseptert.»²⁵ Jeg mener selv at det ikke bare er de fysiske skadene en påfører kroppen som kan ansees som selvskading, det finnes andre varianter som ikke nødvendigvis må være synlige på kroppen ettersom det også kan foregå i psykisk forstand. I følge denne definisjonen kan vi umiddelbart ekskludere alle kunstnere som selvskadere.

I dagens samfunn er smerte noe som skal oppleves i minst mulig grad. Vi tåler kanskje mindre smerte enn før, men vi unngår også smerte. Vi får mye medisiner mot det og det er et større fokus på hvordan man kan unngå smerte av ulike varianter i hverdagen. Når smerte er noe som generelt motarbeides i så stor grad er det ikke rart at det kommer reaksjoner når kunstnere med vilje påfører seg selv smerte foran et publikum. I mange tilfeller kan den smertefulle delen i en performance overskygge budskapet kunstneren egentlig prøver å formidle. Mange virker å reagere med sinne og forvirring og skjønner ikke hvorfor dette blir ansett som kunst. På denne måten kan bruken av smerte i performance være problematisk.

Performancekunstner Kira O'Reilly fikk i 2001 forespørselen om å gjøre verket *Wet Cup (2000)* hos en kunstinstitusjon, performansen tar utgangspunkt i den alternative behandlingsmetoden «kopping». Dette utføres med bruk av skugeskåler av glass og varme for å danne et vakuum inni koppen, deretter plasseres de mot kroppen og huden blir trukket et stykke inn i koppen på grunn av vakuemet som dannes. Før O'Reilly påførte koppene laget hun et kutt i huden, dermed ble koppene fylt med blod når de ble påført.

Institusjonen var på tross av forespørselen skeptisk til performansen og ba O'Reilly om å svare på ulike helse- og sikkerhetskrav for å redegjøre hennes fysiske og mentale tilstand for å sjekke at hun var klarert til å gjennomføre performansen. Ved å gjøre dette sikret de seg for at dette var kunst og ikke et resultat av et mentalt sammenbrudd. At det de så ikke var selvskading, men et kunstverk utført for et publikum. Hun ble også bedt om å avlevere en blodprøve for å sikre om at hun ikke hadde hepatitt b, hepatitt c eller HIV.²⁶

²⁴ (Levenkron, 1998: 32)

²⁵ <https://sml.snl.no/selvskading> 10.10.2016

²⁶ <https://eprints.lincoln.ac.uk/7193/> 02.02.16



Figur 2 Wet Cup (2000).

Hun at uttalt at etter at hun gjorde *Wet Cup* var hun litt tom for ord, litt traumatisert. Men hun forklarer også at det er derfor hun gjør performance; i mangel på ord. Hvis ikke kunne hun likegodt ha skrevet eller snakket om det.²⁷ I et intervju med Patrick Duggan snakker O'Reilly om sår, og at alle sår kan fortelle noe. Men hun trekker også frem hvor viktig det er med konteksten rundt hvordan sår oppstår. Det er stor forskjell på et sår som har blitt påført mot din vilje i kontrast til et sår som blir påført med vilje som en del av et kunststykke på et konstruert sted med publikum. Konteksten er svært viktig for henne, ellers latterliggjør det når forferdelige ting skjer.

I think it is an amazing privilege for me to be able to work with these kinds of methods and strategies in performance, but to be able to do that as hopefully not a decadent action though. Which is also why I don't like repeating the works again and again and again, because they do become decadent. [...] There is a privilege to be able to work this kind of way, with wounds and bleeding, so it's important to be discerning and careful and thoughtful and not cavalier with it.²⁸

Fakir Håvve Fjell har jobbet med smerte som yrke i 25 år. Han har også gjort performanser som har involvert body suspension, å ligge i en kiste av knust glass og å stå oppreist i flere

²⁷ (Duggan, 2009: 319)

²⁸ (Duggan, 2009: 322-323)

timer med hele kroppen dekket i gips. Til *Arr – idéhistorisk tidsskrift* forteller han om hvordan han takler smerten han påfører seg selv;

Som fakir jobber man med å undertrykke fryktaspektet – for det er frykten som gjør at smerten oppleves som negativt. Akutt smerte er et varslingsystem, smertesignalene som sendes til hjernen skal være en advarsel om at noe er feil, derfor aktiveres en fryktrespons i hjernen hvis noe gjør vondt. Opplevelsen av å *ha kontroll* over smerten er det som gjør fakirens smerteerfaring til noe positivt. Når en person velger å få stukket kroker gjennom ryggskinnet for å henges opp i taket, er det en selvvalgt smerte som man vet, logisk sett, ikke er farlig. Man kan gi seg hen til smerten og koble av fryktresponsen. Hvis frykten får ta overhånd, opplever personen som henger i krokene det som veldig ubehagelig. Frykten må temmes.²⁹

²⁹ <http://www.arrvev.no/artikkel/frivillig-og-ufrivillig-smerte> 23.08.2016

4 Abramović, Hsieh, Franko B og Pavlensky

De fire verkene jeg vil gjennomgå er utført med et tidsspenn på 39 år fra 1974 til 2013. Felles for de fire verkene er smerten kunstnerne har tatt i bruk, men hvordan bruker de den? Hvor synlig er grensen mellom kunst og virkelighet i de forskjellige verkene? Hvor relevant er egentlig det smertefulle aspektet? Kunne de ha gjort det annerledes? Den fysiske eller psykiske motstanden opptrer på ulike måter, men hvem er det egentlig som besitter eierskapet av smerten? Har kunstnerne kontrollen over verket, eller skaper verket sitt eget uforutsigbare hendelsesforløp?

4.1 Marina Abramović – *Masochister og sadister*

There are 72 objects on the table that one can use on me as desired. I am the object. During this period I take full responsibility.³⁰



Figur 3 Rhythm 0 (1974).

Marina Abramović holdt i 1974 det mange fortsatt regner som en av hennes mest kjente performanser. Performansen ble utført i Studio Morra, Napoli i Italia. Abramović sto plassert på gulvet midt i lokalet, påkledd, stående foran et bord. Rommet var fylt opp med betraktere som befant seg på samme plan som Abramović. På bordet lå det 72 gjenstander og et skilt med den siterte teksten ovenfor. Blant gjenstandene kunne man finne alt fra en rose, parfyme,

³⁰ (Stiles, Biesenbach, & Iles, 2008: 62)

honning, brød, druer og fjær- til saks, spiker, skalpell, pisk, øks og en pistol med én kule i. I løpet av de neste seks timene forble Abramović passiv, mens publikum ble den handlende parten i performancen. Performancen hadde en varighet på hele seks timer og var ikke over før klokken to på natten.

Rhythm-serien viser til en rekke solo-performanser hun gjorde på midten av 70-tallet. De var alle risikofylte performanser på ulikt vis hvor hun eksperimenterte med kroppens fysiske grenser, hun skadet seg, mistet fysisk kontroll over kroppen og under *Rhythm 5* mistet hun uplanlagt bevisstheten grunnet oksygenmangel.³¹ *Rhythm 0* er nummer fem i *Rhythm*-serien til Abramović. (*Rhythm 10* (1973), *Rhythm 5* (1974), *Rhythm 2* (1974), *Rhythm 4* (1974) og *Rhythm 0* (1974)).

I en video om *Rhythm 0* lagt ut av Marina Abramović Institute på Vimeo forklarer Abramović hvordan det gikk rolig for seg i begynnelsen og at publikum virket tilfreds med å utføre «uskyldige» handlinger mot henne. De plasserte en tornete rose i hånden hennes, skrev på huden hennes, tok bilder av henne, plasserte resultatet av bildene i hånden hennes, så på henne og kysset henne. Etter hvert som tiden gikk ble publikum mer hensynsløse og handlingene stadig mer brutale. På et punkt kom det en betrakter med et lommeørkle for å tørke en tåre fra Abramovićs kinn. Publikum begynte å skjære opp klærne hennes, kutte henne på halsen, satte rosetorner i huden, de drakk blodet hennes, bar henne rundt, la henne på et bord og satt en kniv mellom bena hennes. Én person plasserte den ladde pistolen i Abramovićs hånd og siktet den mot halsen hennes, vedkommende ble raskt ført ut av lokalet.³²

Da de ansatte på galleriet kom og annonserte at performancen var over – og Abramović begynte å røre på seg igjen skvatt publikum til og nærmest løp ut av lokalet. Abramović er kjent for å involvere publikum og utforske relasjonene mellom kunstner og betrakter i sine performanser, det gjør hun også her. En gjenganger i hennes verk er også at hun stadig tøyser grensene, performancene kan være lange, inhumane, vonde eller skremmende. I en video hvor Abramović kommenterer *Rhythm 0* spør hun retorisk:

How far you can push the energy of the human body? How far can you go? And then see that our energy is almost limitless. It's not about the body, it's about mind.³³

³¹ Abramović lå på gulvet omgitt av brennende treverk som gjorde at alt oksygenet innenfor treverket forsvant. (Richards & Abramović, 2010: 83-84)

³² <https://vimeo.com/71952791> (05.11.15)

³³ <https://vimeo.com/71952791> (05.11.15)

Hun snakker om at det ikke er kroppen, men sinnet som presser deg til nye ekstreme høyder du aldri hadde trodd at du ville gjennomføre. At performancekunst på begynnelsen av 1970-tallet ble sett ned på i samfunnet og fikk mye negativ kritikk i datiden. Kunstnerne ble kalt for sadister og masochister og ble fortalt at de nøt smerte. Videre forklarer Abramović at hun så seg lei på dette og ønsket derfor å utfordre publikum(kritikerne) ved å lage en performance hvor hun var passiv og publikum(kritikerne) tok kontrollen for så å se hva som ville skje.³⁴

Under *Rhythm 0* fikk Abramović se hva de ville gjøre om man satte dem i en lignende situasjon som hun selv hadde blitt kritisert for. Ønsker Abramović å lære kritikerne en lekse? Ønsker hun å fremstille hennes egne kritikere som sadister?

Kunstkritiker Thomas McEvelley som var tilstede under performansen gjengir i sin tekst om hvordan performansen begynte rolig. Noen av betrakterne snudde henne rundt, noen førte armene hennes opp i luften. Noen berørte henne intimt, og inni tredje time av performansen var alle klærne skjært av kroppen hennes med barberblader. I fjerde time begynte de samme barberbladene å utforske huden på Abramović. Noen skar henne i halsen for å suge blodet hennes og ulike mindre seksuelle overgrep ble utført på kroppen hennes. McEvelley sier til og med at Abramović var så dedikert til verket at hun ikke ville ha motstått voldtekt eller drap. Konfrontert med Abramovićs fravær av vilje dannet det seg etter hvert en beskyttende gruppe i rommet. I det en ladet pistol ble siktet mot Abramovićs hode med hennes egen finger rundt avtrekkeren brøt det ut i slåsskamp mellom gruppene som hadde dannet seg i rommet.³⁵

Det virker kanskje søkt å påstå at Abramović ikke engang ville ha stoppet voldtekt eller drap, men faktum er at da den ladde pistolen med hennes egen hånd ble siktet mot hodet hennes – var det ikke hun som reagerte. Det var publikum som reagerte og handlet, Abramović forble i rollen sin – passiv. McEvelley sier at i den tredje timen var *alle* klærne hennes borte, selv har jeg ikke lyktes i å finne noen bilder hvor Abramović er fullstendig avkledd. Vi kan se at hun mister klærne på overkroppen, men ikke noe mer enn det. Det blir nevnt i boken *No Innocent Bystanders : Performance Art and Audience* at store deler av kritikken rettet mot verket dreide seg rundt passiviteten til Abramović. Tanken om Abramovićs holdning som passiv provokasjon eller passiv aggressivitet.

Hva er det som i denne situasjonen gjør det «akseptert» å skjære i huden til – eller seksuelt trakassere et menneske? Av gjenstandene som lå på bordet var det ikke bare

³⁴ <https://vimeo.com/71952791> 05.11.15

³⁵ <http://site.ebrary.com/lib/tromsoub/reader.action?docID=10620943> 31.10.16

barberblader og sakser, men også gjenstander som kunstneren kunne oppleve som behagelig. Det lå ikke bare «torturgjenstander» på bordet, publikum hadde altså et valg om hvordan de skulle behandle henne. Var det en mangel på reaksjon fra Abramović som trigget publikums handlinger? Var det nysgjerrighet, spenning, tankeløshet eller sadistiske tilbøyeligheter? Det går til det ekstreme i det en mann legger den ladde pistolen i hånden på Abramović og sikter den mot halsen hennes i avvente på en reaksjon; ville hun reagere på hans handling og fjerne pistolen, hindre ham i å trykke på avtrekkeren – eller om hun ville trykket på avtrekkeren selv? Trangen til å presse en reaksjon ut av henne er enorm og dette viser hvor kort vår tålmodighet er.



Figur 4 Rhythm 0 (1974).

Siden Abramović forholder seg passiv– gir det publikum et visst ansvar ovenfor henne; i en slik situasjon blir publikum nødt til å sette grenser for seg selv og andre, slik som de som kastet ut mannen som plasserte pistolen i Abramovićs hånd. Det hele starter som et åpent scenario, men ender opp som et etisk og moralsk dilemma for flere av publikummerne som er vitne til medpublikummernes handlinger. Skal man gripe inn eller skal man være passiv delaktig? Performansen er ikke et moralsk dilemma i seg selv, for det er ingen som må gjøre Abramović noen ting. Det er ingen som blir tvunget til å skjære Abramović i huden, men så fort noen gjør det blir resten av publikummet satt i en posisjon hvor de har valget om å ta henne i forsvar eller observere. Abramović står alene mot en større

gruppe mennesker som handlet tilsynelatende uten konsekvenser. Gruppementalitet er en sterk kraft, noe som mest sannsynlig ikke var tilstede i starten av performancen – men som kan ha formet seg etter hvert som de samme publikummerne var tilstede under performancen over lengre tid. At i utgangspunktet fremmede mennesker kanskje opplevde en følelse av samhold i løpet av de mange timene de var der er for meg en sannsynlighet. Samtidig kommer trangen til å alltid gjøre noe nytt for å kunne skape en viss underholdningsverdi for seg selv og andre tilstede. Jeg har mine tvil om at samtlige i publikum ville gått frem til Abramović og strøket henne med fjær – én etter én. Denne samlede utageringen mot et menneske som ikke handler tilbake kan tenkelig trekkes til mobbing. Performancen kan illustrere hvordan personer som i utgangspunktet ikke ønsker å gjøre andre vondt, i spesielle situasjoner – ender opp med å bli delaktig uten å tenke over det. Dette kan sees i likhet med filosofen Hannah Arendts tankegang om «ondskapens banalitet» som vi kan se i hennes bok; *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*.³⁶ Arendt skrev artikler for *The New Yorker* under rettssaken til den tidligere SS-offiseren Adolf Eichmann for brudd på menneskerettighetene og folkemord under andre verdenskrig. Arendt oppfattet at Eichmann lot vær å tenke over sine grusomme handlinger da han utførte de under krigen, og at ondskapen derfor ikke var basert på en lyst til å skade eller pine. Hun dømmer ham ikke for å være ond i den forstand, men for hans mangel på kritisk distanse og evne til å tenke, samt den blinde lydigheten til ordrene han ble gitt. At en person som kan fremstå som en sadist kan handle på en måte som vedkommende selv oppfatter som normal.³⁷ Var dette noe av påvirkningskraften til hvorfor Abramović ble behandlet som hun ble? At enkeltpersonen tankeløst gir etter for handlingsmønsteret til resten av gruppen fordi det er dette som er «akseptert»? Man kan stille seg flere spørsmål om hvorfor hun valgte å gjennomføre en slik performance hvor hun står i fare for å bli hardt skadet og til og med drept. Hadde Abramović forutsett publikums reaksjon? Ønsket hun å fremstille menneskets brutalitet? Er dette Abramović som holder opp et speil til samfunnet?

Abramović hadde før *Rhythm 0* gjort en rekke andre utfordrende og smertefulle performanser (For eksempel *Rhythm 10*, 1973. *Rhythm 5*, 1974. *Rhythm 2*, 1974. *Rhythm 4*, 1974) som kan ha vært med på å bygge opp under publikums forventninger til nettopp denne performancen. I *Lips of Thomas*(1975) var hun naken mens hun spiste et kilo honning, drakk en liter vin, skar inn et pentagram på magen sin ved hjelp av et barberblad og pisket seg selv

³⁶ (Arendt, Hagtvet, & Mowinckel, 2000)

³⁷ <https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/aug/29/hannah-arendt-adolf-eichmann-banality-of-evil>
27.10.16

før hun la seg ned på et kors av is i en halvtime.

Med bakgrunnskunnskapen om at Abramović har for vane å gjennomføre smertefulle og til dels farlige performanser gjør dette kanskje at publikum føler at det kanskje ikke er så galt å teste grensene hennes? Fordi «de vet hun tåler det»?

I beskjeden rettet til publikum sier Abramović at hun tar ansvar for alt som kan eller vil skje henne, hun sier *ikke* at hun gir publikum samtykke til å gjøre hva de vil med henne. Og nettopp dette er det mange som ikke innser før etter at performansen er over.

Det gir et lite blikk på hvor barbariske mennesker kan bli når det tilsynelatende ikke vil bli noen konsekvenser for deres handlinger. En brå endring og plutselig tilgang på makt kan endre handlingene til et menneske, følelsen av å ha makt over andre menneske og ha muligheten til å gjøre hva du vil. Man kan her trekke likheter mot den maktposisjonen Abramović setter publikummet i i løpet av disse seks timene. En av Abramovićs triggerer til å gjennomføre denne performansen var nysgjerrighet, nettopp hvor langt publikum ville gå om kunstneren ikke gjorde noe.³⁸

At hun stod på gulvet sentrert i rommet, i stedet for å være plassert på en scene adskilt fra publikum indikerer en ønsket samhandling med publikum. Generelt i stykker hvor Abramović involverer publikum gir hun til en viss grad slipp på kontrollen og det mulige utfallet av performansen. I *Rhythm 0* legger Abramović hele performansen i publikums hender og stiller seg selv i en ytterst sårbar posisjon.

Abramović har hatt mange performanser som strekker seg over lengre tid. *Rhythm 0* som hadde en varighet på seks timer kan likevel regnes som relativt kort sammenlignet med de som strekker seg over dager, uker og måneder som vi kan se i blant annet *The House With the Ocean View* (2002) og *The Artist is Present* (2010).³⁹

Man kan se på Abramovićs *Rhythm 0* som en videreføring av Yoko Onos *Cut Piece* fra 1964 – tatt til det ekstreme. I *Cut Piece* tillater Ono publikum å komme opp på scenen og klippe i klærne hennes, mens hun forblir passiv. Det er flere ting som skiller de to performancene; for det første er det ti år mellom verkene. Her bør det også tas i betraktning at performance var et relativt nytt begrep i 1964 og ikke alle var kjent med kunstformen – samt hvordan forholde seg til å bli en aktiv del av et kunstverk. For eksempel; selv om Ono blir ydmyket (da en mann klippet av henne bh'en) er det ingen som klipper av henne håret eller som skjærer henne i huden. Abramovićs verk var i større grad åpen for tolkning og lagt opp

³⁸ <https://vimeo.com/71952791> 27.10.16

³⁹ (*The House With the Ocean View*; 12 dager, 2002, Sean Kelly Gallery, New York. *The Artist is Present*; seks timer daglig i seks uker (totalt 736,5 timer) 14 Mars – 31 Mai 2010, Museum of Modern Art, New York).

mot mulig voldelig oppførsel.⁴⁰ I *Cut Piece* har publikum fått beskjed om å klippe i klærne hennes, ingenting annet. Pliktoppfyllende som de er gjør de det de bli bedt om uten å gå løs på andre områder av Ono. Ono *blir* ydmyket, men det er også noe hun må ha sett som en mulighet før hun gjorde performancen.

Den største forskjellen ligger i hvilke handlinger de to kunstnerne tillater publikum å utføre under performancene. Det som raskt trekker opp færemomentet i Abramovićs performance er de 72 redskapene hun har lagt frem på bordet til publikums disposisjon. Abramović kan til en viss grad styre performancen i en gitt retning avhengig av hva hun legger frem på bordet. Ved å legge frem gjenstander som blant annet saks, kniv og pisk er hun med på å plante idéer i hodene på publikum. Andre faktorer som kan spille inn er hvordan hun har valgt å innrede rommet hun oppholder seg i og til og med hvordan hun har valgt å fremstille seg selv. Rommet de oppholder seg i er sterilt og Abramović er usminket og kledd i dagligdagse klær. Slik jeg ser det har hun lagt et mest mulig nøytralt grunnlag i forkant av performancen hvor det er lite som skal kunne påvirke den enkelte publikummeren i hverken den ene eller andre retningen fra Abramovićs side. Det er noen gjenstander for nytelse og noen for smerte. Men en kan også velge å se bort fra de konkrete gjenstandene på bordet og uttrykket hvert enkelt gjenstand besitter. Du behøver ikke bruke en kniv til å skjære med, eller en fjær til å kjærtegne. Handlingene publikum utførte mot Abramović lå ikke i redskapene hun hadde lagt frem, men hvordan betrakterne valgte å bruke de. Det finnes ikke «gode» eller «onde» redskaper.

Abramović er kjent for å uttrykke seg på en måte som kan oppfattes som provoserende og voldelig. Hun har hele tiden vært direkte og dristig i måten hun har utfordret publikum på. En større del av hennes arbeid omhandler den delte opplevelsen mellom kunstner og betrakter. Vi observerer hvor fort mennesker kan bli bestialske så fort de får lov til å være det. I boken *Marina Abramović* utdyper Abramović viktigheten av fare i hennes performancer i et intervju med Klaus Biesenbach, kurator på Museum of Modern Art i New York.⁴¹ Her beskriver hun hvordan fare bringer tiden til et punkt av «her og nå». «Danger is important because it brings time to the point of the here and now, to the present. Your mind escapes every single second. Every time we blink there is another thought. So to stop time, to just be in the present, you have to be in an extreme, dangerous situation. That's why I stage situations

⁴⁰ (Richards & Abramović, 2010: 88)

⁴¹ (Stiles et al., 2008: 8-30)

where I have to do some dangerous things – so that the public and I are in the space at the same time.».⁴²

Hun sier også at smerte er som en dør man må gjennom, for å komme til et nytt sted. At smerte er noe som hindrer oss fra å gjøre ting, når hjernen sier at «Nei, dette er for smertefullt, jeg kan ikke gjøre det».

[...] when you understand the pain it doesn't matter anymore. You can do anything. You can stop the pain, you can remove it from your consciousness [...] Valie Export said a very interesting thing. She said that if I inflict pain on myself in order to liberate myself from the fear of pain, then pain is okay. That's a really good statement. So I somehow become friends with pain. I don't need to inflict it anymore.⁴³

I et intervju med Biesenbach sier Abramović om *Rhythm* serien at verkene ikke var relatert til musikk men til lyd. Men for henne selv handlet det egentlig om tid.⁴⁴

By being in the present you stop time – you don't think about the past or future, you're just there, with everything turned into the idea of here and now.⁴⁵

I dokumentarfilmen om Abramović og hennes daværende utstilling på Museum of Modern Art i 2010, *The Artist is Present* får vi vite at hennes spartanske oppvekst i etterkrigstidens Jugoslavia var en av motivasjonene til hennes ekstreme performancer. Abramović forteller at hun trenger publikum for å gjøre opp for en mangel på kjærlighet hun kjente i barndommen fra hennes foreldre. Biesenbach trekker frem Abramovićs forhold til betrakterne;

Marina is never not performing. The audience is fuel to her, in effect, a lover.⁴⁶

For Biesenbach fremstår forholdet mellom Abramović og betrakterne som nødvendig. Publikum blir en vital del av verket for at verket skal kunne bli til. Ved å bruke fare eller smerte holder hun publikum tilstede og på kanten av stolen under hele performansen.⁴⁷

⁴² (Stiles et al., 2008: 21)

⁴³ (Stiles et al., 2008: 22)

⁴⁴ (Stiles et al., 2008: 13)

⁴⁵ (Stiles et al., 2008: 13)

⁴⁶ <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/07/wait-why-did-that-woman-sit-in-the-moma-for-750-hours/259069/> 20.04.16

⁴⁷ (Stiles et al., 2008: 21)

4.2 Tehching Hsieh – *Maskinen; mennesket*

I ett helt år – fra 11. april 1980, til 11. april 1981 skulle Tehching Hsieh (også kjent som Sam Hsieh) stemple et kort i et stemplingsur, på timen, hver time, døgnet rundt. Hver gang han stemplet kortet tok han et bilde av seg selv, deretter måtte han umiddelbart forlate stemplingsrommet. Av 8760 mulige var det 133 tilfeller hvor han av ulike grunner ikke rakk å stemple kortet sitt.⁴⁸ Stemplingsuret var forseglet og signert av vitnet David Milne som også forsikret om at stemplingskortene var ekte, hans signatur er å finne på hvert eneste stemplingskort fra performancen. Bildene han tok ble deretter satt sammen til en seks minutter lang film hvor hver dag med 24 bilder blir omgjort til ett sekund film. Før performancen barberte Hsieh hodet sitt og i filmen satt sammen av stemplingsbildene kan vi se håret hans gradvis bli lengre og lengre. Performancen jeg snakker om er hans *One Year Performance 1980-1981*, bedre kjent som *Time Clock Piece*. Verket ble utført i ensomhet i hans studio med unntak av 14 besøksdager hvor hans studio var åpent for publikum i seks timer.⁴⁹ Under hele performancen var Hsieh iført en heldekkende grå uniform og på hans venstre bryst var det et tøymerke med «41180 – 41181 HSIEH» påskrevet. Performancen ble senere stilt ut ved bruk av fotografier, stemplingskortene og en film sammensatt av alle bildene.

Hans feilstemplinger, eller mangel på stemplinger er også sirlig dokumentert i et glassmonter på kunstsenteret Carriageworks i Australia.⁵⁰ Hovedgrunnen til feilstemplingene var hovedsakelig fordi han forsov seg, men også fordi han var litt for tidlig eller for sen. I oversikten som viser antall feilstemplinger fra måned til måned kan man se en jevn økning av forsovelser (med unntak av Juli hvor antallet faller) med étt tilfelle i april og hele 22 tilfeller i desember. Etter nyttår faller antall feilstemplinger og tallet er tilbake på én forsovelse i mars som er nest siste måned av performancen.⁵¹ For å våkne skal Hsieh ha hatt hele 12 alarmer knyttet til forsterkere. I et intervju med *The Saturday Paper* erindrer han hjernen som oppfattet smerte i det alarmen gikk av og skar gjennom halvferdige drømmer.⁵²

⁴⁸ (Heathfield & Hsieh, 2009: 30)

⁴⁹ (Heathfield & Hsieh, 2009: 103)

⁵⁰ <https://www.thesaturdaypaper.com.au/culture/art/2014/05/24/time-piece-tehching-hsieh-exhibition/1400853600> 06.04.16

⁵¹ (Heathfield & Hsieh, 2009: 107)

⁵² <https://www.thesaturdaypaper.com.au/culture/art/2014/05/24/time-piece-tehching-hsieh-exhibition/1400853600> 06.04.16

April, 1980

STATEMENT

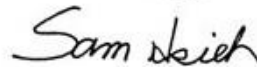
I, SAM HSIEH, plan to do a one year performance piece.

I shall punch a Time Clock in my studio every hour on the hour for one year.

I shall immediately leave my Time Clock room, each time after I punch the Time Clock.

The performance shall begin on April 11, 1980 at 7 P.M. and continue until April 11, 1981 at 6 P.M.

Sam Hsieh



Figur 5 - Statement – One Year Performance 1980-1981 (1980).

I utstillingen av Hsiehs performance kan vi se stemplingskortene henge på rekke og rad langs tre vegger i bredden. Under hvert stemplingskort henger bildene fra hver enkelt dag. En kan se på rekken langs veggen at lengden på bilderemsene varierer. Hvor bilderemsene er kortere har han ikke stemplet inn kortet sitt til riktig tidspunkt og derfor heller ikke tatt bildet. Remsene på veggen er spor etter én manns handlinger, som et arkiv som både dokumenterer ett år av hans liv og ett år med tid. Du ser fort et mønster i at alle klokkeslettene er slått inn på slaget ett, to, tre osv. På bildene ser du ham med de samme klærne og det samme slitne ansiktsuttrykket, gjentagende i tusentall. Videoen som ble skapt av bildene viser Hsieh svaiende frem og tilbake i den samme stillingen. Langviseren på klokken står stille, mens kortviseren på klokken spinner rundt og rundt i et høyt tempo. Hsieh fremstår i videoen som i en transelignende tilstand. Det er med på å forsterke følelsen av at selv om Hsieh dokumenterer tiden som går i hans performance, må det likevel føles ut som om tiden nesten står stille. Som om han befinner seg i et slags limbo grunnet den uendelig repetitive oppgaven han har tillagt seg selv.

Til forskjell fra de andre tre kunstnerne dokumenterer Hsieh sin egen performance. Alle bildene du ser har han tatt, alle kortene du ser har han stemplet. Der igjen går hele hans performance ut på å utføre handlingene som fører til at han dokumenterer performansen i seg selv. Det er på denne måten en performance som «dokumenterer seg selv». Levningene av hans verk er derfor noe annerledes enn hva vi kan finne hos de andre tre kunstnerne som hovedsakelig har levninger som består av pressebilder eller videoer. Basert på dette kan man spørre seg om levningene av Hsiehs verk er en aktiv del av performansen den dag i dag? Essensen av performancene er jo tross alt å finne i øyeblikket, her og nå – i dette tilfellet fra 1981 til 1982. Om jeg viser til definisjonen av performance fra både Museum of Modern Art og Kristine Stiles innledningsvis kan en se at performansen ikke minst ligger i kunstnerens kropp og personens handlinger der og da, ikke i kartoteket/papirene på veggen. I forkant av hver ettårs-performance gjorde Hsieh alltid en prøveuke for å kjenne på om den kommende performansen var gjennomførbar for ham.⁵³ Alle hans ett-års performanser er opprinnelig navngitt «*One Year Performance*» med påfølgende årstall bakom, men for enkelhetens skyld vil jeg omtale de for det de er kjent som. Blant disse er det eksempler som; *Cage Piece (One Year Performance 1978-1979)* – hvor han tilbragte ett år på en celle uten å konversere, lese, skrive, høre på radio eller se på tv. Med *Outdoor Piece (One Year Performance 1981-2082)* var han et år uten å gå innendørs, heller ikke i biler, trikker, båter eller telt, men han fikk utdelt en sovepose. Med *Rope Piece (One Year Performance 1983-1984)* tilbrakte han ett år sammen med Linda Montano hvor de ble bundet fast i hverandre med et 2,5 m langt tau mellom dem – uten å skulle berøre den andre.⁵⁴ Hsieh sier at folk står fritt til å tolke hans arbeid som politisk, selv om han ikke er en politisk kunstner. Selv var han ulovlig immigrant i USA i 14 år. Hsieh sier han er interessert i de universelle forhold ved menneskelivet. I 1973 gjorde Hsieh performansen *Jump Piece* hvor han hoppet fra et vindu 4.6 meter over bakken og ned på et betonggulv hvor han brakk begge anklene sine. På denne tiden kjente han ikke til Yves Kleins *Leap Into the Void* fra 1960 hvor den franske kunstneren *tilsynelatende* skal ha hoppet av et hustak, 13 år før Hsieh. Hsieh har også gjort andre ekstreme men mindre kjente performanser som for eksempel *Throw Up* hvor han spiste

⁵³ (Heathfield & Hsieh, 2009: 324)

⁵⁴ <http://www.tehchinghsieh.com/> - 08.12.2015

steckt ris til han spydde og så gjentok prosessen med fruktsalat. I *Paint Stick* (1978) skjærte han et kutt med kniv på hvert kinn, og lot blodet renne ned ansiktet hans.⁵⁵



Figur 6 Installation, One Year Performance 1980-1981.

Det var ikke bare i *Time Clock Piece* at Hsieh valgte å barbere hodet, dette var noe som ble gjentagende for alle hans ett-års performancer. Ettersom performancene var så lange ble det å barbere hodet en enkel måte å illustrere tiden på. I tillegg er det ikke like lett å anklage ham for forfalskning ettersom du kan se håret bli lengre og lengre ut i bildeserien.

Hsieh har valgt å vie mange år av sitt liv til performance-kunsten ved å leve på et sterkt redusert vis hvor han i årevis mister tilgangen til mange goder i samfunnet. Det er ikke bare små forskjeller som blir revet bort i hans performancer. Mange vil påstå at de ville blitt «gal» om de ble sperret inne på et lite rom – ikke fikk muligheten til å lese, skrive, konversere, høre på musikk eller se på tv. Også ved å nekte seg selv å gå innendørs et helt år, å ikke engang få lov til å ta trikken eller sove i telt. Hva blir livet ditt redusert til da?

I første omgang er Hsiehs performancer fysiske berøvelser og utfordringer. Men i løpet av kort tid utvikler de seg til å bli psykiske påkjenninger. Hvorfor utsette seg selv for så mye pinsler over så lang tid for performancekunsten? Ønsker han å teste den menneskelige psyke? Er det av ren nysgjerrighet? «Hvordan vil jeg med tiden reagere om jeg blir fratatt a og b?»

⁵⁵ <https://www.thesaturdaypaper.com.au/culture/art/2014/05/24/time-piece-tehching-hsieh-exhibition/1400853600> 06.04.16

Etter bare noen dager inne i *Time Clock Piece* befant Hsieh seg i en konstant tilstand av søvnberøvelse, hvor han var klar over at han aldri ville få muligheten til å sove ut på et helt år.



Figur 7 *One Year Performance 1980-1981.*

I denne performansen er det tiden som begrenser hans handlinger – i motsetning til *Cage Piece* hvor han i hovedsak var fysisk avgrenset fra omverden. Søvnberøvelse er en vel brukt torturmetode, som sier litt om både hvor fysisk og psykisk krevende *Time Clock Piece* måtte ha vært. Performansen blir en repetitiv handling som han må gjenta i noe som må virke som det uendelige. Selv om Hsieh var både fysisk og psykisk utslitt måtte han likevel stå opp for å stemple kortet.

I en video snakker Hsieh om tanker rundt *Time Clock Piece* hvor han forteller at han ikke led under performansen og at for ham er det en glede å gjennomføre performanser som dette. Han snakker om meningen med livet, at livet er å vente på den neste timen, det handler om å konstant bedrive tid.⁵⁶ Han sier at hans arbeid ikke er selvbiografisk og at performance har blitt ikke bare en jobb, men hans liv.⁵⁷

Hsieh er iført uniform hver eneste dag og på brystet står etternavnet hans på en merkelapp – lik uniformene i militæret. Nummeret på brystet hans viser til datoen på begynnelsen og slutten av performansen. Han er også den eneste av de fire kunstnerne jeg har tatt for meg

⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=FoNd254KrjU> 28.01.16

⁵⁷ <https://vimeo.com/16280427> - 28.01.16

som er påkledd under hele performancen. I hans andre verk er han også fullt påkledd. Om man skal legge en mening bak Hsiehs klesvalg ville jeg ha søkt mot det militære, det rutinemessige, kontrollerte og systematiserte. I uniformen med det barberte hodet blir han en anonym skikkelse, en av mange. *Time Clock Piece* får meg til å tenke på Pushwagners fremstillinger av det kontrollerte og samfunnsstyrte mennesket som vi for eksempel kan se i *Kings Cross* (2014).⁵⁸ Livet blir snevret inn til en hverdag fylt med jobb og rutiner.

I et intervju om *Time Clock Piece* sier Hsieh;

Life is a life sentence. Life is passing time, life is free thinking. So that is basically my work, from this philosophy; you consume time until you die. I'm not trying to make concepts about how to pass time, I'm just basically passing time. So if a person is working hard or lazy, or very creative or less creative, it's all the same about passing time. Of course you want to say, for example, this piece, time clock piece; every hour I punch the time clock, every hour on the hour, it's repetition. But every time the hour is changing, it's very different. For humans to deal with time, we know time does not stop, it's moving. Every minute, every hour is different, you cannot go back, every time is different but also the same thing. We do the same thing but every hour is different. That's the way we understand life.⁵⁹

Han understreker ettertrykkelig at hans verk handler om tiden og livet. I livet får du nemlig bare utdelt en viss tid på jorden. Hvordan har du tenkt til å bruke tiden du er tildelt? Hsieh har på sitt vis viet store deler av hans voksne liv til nettopp tiden. Mange av hans verk fremstår som sterkt knyttet opp mot tid. Fra 1978 til 1986 utførte Hsieh hele fem verk som hver hadde ett års varighet (*Cage Piece*, 1978-1979. *Time Clock Piece*, 1980-1981. *Outdoor Piece*, 1981-1982. *Rope Piece*, 1983-1984. *No Art Piece* 1985-1986.) og tilslutt hans plan om å lage kunst, men ikke vise den frem på tretten år (fra 1986-1999).⁶⁰

Hsieh er kjent for å utøve sin kunst utenfor de faste rammene til et museum. Han har gjort flere performanser i sitt studio, ute på gaten eller flettet inn i hverdagen. Mange tilfeldige forbipasserende kan på denne måten ha vært vitne til hans performanser uten å vite det. Til og med besøkende i hans studio under hans performanser har undret seg om hvor kunsten befant seg. I et intervju med Clarissa Sebag-Montefiore i *The Saturday Paper* fortalte han om en hendelse i besøkstiden under *Cage Piece* hvor en eldre kvinne var inne i hans studio. Hun hadde kikket rundt seg før hun gikk bort til buret og spurte Hsieh; «*Where is the*

⁵⁸ http://www.pushwagner.no/galleri/kunst/KINGS_CROSS_1_1 28.10.16

⁵⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=tvebnkjwTeU> - 09.12.2015

⁶⁰ (Heathfield & Hsieh, 2009: 8)

work?». Den eldre kvinnen kunne ikke se verket selv om hun så rett på det.⁶¹ For henne virket det helt uforståelig at denne kunne være kunst.

Etter at Hsieh var ferdig med *Cage Piece* fortsatte han å bo i cella si med døren åpen i en måned etter endt performance fordi han følte seg svak, både fysisk og psykisk. Livet på cella var tryggere og alle inntrykk utenfor; lyder, lukter og syn ble forsterket til det ubehagelige da han skulle returnere til hverdagen.⁶² I et intervju med kuratoren og kritikeren Amelia Groom forteller Hsieh at den psykiske påkjenningen absolutt var tilstede under hans performanser, men at han ikke understreker den. Han forteller også om hvordan han kunne ha blitt gal av forholdene under *Cage Piece* om han ikke hadde tenkt i konkrete baner rundt selve performansen. Å leve slik i ett helt år er noe fullstendig annerledes enn å oppholde seg der i et par dager, du må omstille kroppen til et helt annet levesett.⁶³

Når Hsieh snakker om *Time Clock Piece* sier han at han ikke trenger å produsere noe, å stemple kortene er verket i seg selv. Selv om handlingene er repetitive er hver innstempling forskjellig fra den forrige – ettersom tiden går. Stemplingsuret var skapt med det formål å loggføre den ansattes arbeidstider, Hsieh derimot – brukte det til å dokumentere tiden som konstant tikker av gårde. Han sammenligner det ikke med arbeid; en gjennomsnittlig arbeidsdag er fra ni til fem, mens den tiden Hsieh brukte på verket var for ham livets tid. Den kontinuerlige innstemplingen døgnet rundt er nødvendig for å registrere kontinuiteten av tiden som går.⁶⁴

I følge Hsieh minner *Time Clock Piece* ham om *Sisyfos* fra gresk mytologi.⁶⁵ For å ha lurt gudene straffet de Sisyfos med at han måtte rulle en stor stein opp på et fjell, men rett før han nådde toppen ville han for alltid miste grepet på steinen som rullet helt ned igjen – og Sisyfos måtte starte på nytt. Dette måtte han gjøre til evig tid, noe som resulterte i begrepet *Sisyfosarbeid* som forteller om tungt og endeløst arbeid som ikke resulterer i noe. Motivet av en mann som dytter en stor stein opp en bakke er et vel brukt motiv i kunsten. Også forfatteren og filosofen Albert Camus sammenlignet i essayet *Le Mythe de Sisyphe (Myten om Sisyfos: Essai om det absurde)* Sisyfos med livet, med vårt liv som en absurd streben uten

⁶¹ <https://www.thesaturdaypaper.com.au/culture/art/2014/05/24/time-piece-tehching-hsieh-exhibition/1400853600> 06.04.16

⁶² <https://www.thesaturdaypaper.com.au/culture/art/2014/05/24/time-piece-tehching-hsieh-exhibition/1400853600> 06.04.16

⁶³ <http://dasplatforms.com/magazines/issue-26/indifference-and-repetition-an-interview-with-tehching-hsieh/> 04.04.16

⁶⁴ <http://dasplatforms.com/magazines/issue-26/indifference-and-repetition-an-interview-with-tehching-hsieh/> 04.04.16

⁶⁵ <http://www.theguardian.com/artanddesign/australia-culture-blog/2014/apr/30/tehching-hsieh-the-man-who-didnt-go-to-bed-for-a-year> 05.04.16

mål – men som vi likevel fortsetter å leve.⁶⁶ Dette er ikke så fjernt fra hva Hsieh gjør i *Time Clock Piece*, som han sier; livet handler om å drive tid. Å gjøre *Time Clock Piece* var for ham som å være i limbo, å bare vente på den neste stemplingen.⁶⁷

En kan velge å se på flere av hans arbeid tynget med politiske budskap om kulturer med undertrykkelse, slavearbeid og begrenset ytringsfrihet selv om Hsieh har uttalt at han ikke er en politisk kunstner. Man kan også si om *Cage Piece* at han spiller ut sin mangel på juridiske rettigheter ved å fengse seg selv.⁶⁸ En gjenganger for Hsiehs verk er den ekstreme deprivasjonen. I fem performanser eliminerte han nærmest all kontakt med omverden, konsentrasjon, husly, søvn, underholdning, privatliv og tilslutt kunsten selv.

I Hsiehs hjemland var det jevnt dårlige tilbakemeldinger på hans arbeid. Det ble sagt at dette ikke handlet om kunst, men om hans mentale problemer og at det var undertrykkende for det kinesiske folk. Han fikk også et brev som sa at i hans neste performance burde han brenne sitt eget ansikt. Et annet brev til Hsieh fra U.N.(United Nations) ble trykt i avisen *Wall Street Journal* hvor det stod at hans kunst var destruktiv og at han ikke var velkommen i landet, noe som opprørte Hsieh dypt.⁶⁹

I *Time Clock Piece* dokumenterer han sitt eget verk som foregår der og da til arkivering for ettertiden. Det er ofte snakk om at publikum er vesentlig for å kalle noe for kunst, mens Hsieh har gjort mesteparten av sine verk i ensomhet. Til og med når hans performance har foregått utendørs har han unngått publikum, han sier at for mye kontakt med publikum vil ødelegge performansen, selv om verket – på en annen side ikke ville ha eksistert uten dem.⁷⁰

Hsieh gjør den samme handlingen om og om igjen, men samtidig er den forskjellig fordi tiden forandrer seg. Tiden går konstant, og vi kan ikke skru den tilbake. Hsiehs performanser skiller seg ut fra de andre verkene jeg har tatt for meg. Han påfører seg ikke en direkte form for smerte; det er hverken snitt i huden, blod eller et dystert eller kritiserende budskap. Det vonde ligger i den ekstreme varigheten av hans verk kombinert med den minimale søvnen han får.

Hsiehs performance går på den ene siden ut på å dokumentere tiden, men jo mer av tiden som går – jo mer smerte påfører han seg selv. Ikke bare er dette for Hsieh en

⁶⁶ <https://no.wikipedia.org/wiki/Sisyfos> 14.04.16

⁶⁷ <http://www.theguardian.com/artanddesign/australia-culture-blog/2014/apr/30/tehching-hsieh-the-man-who-didnt-go-to-bed-for-a-year> 05.04.16

⁶⁸ (Heathfield & Hsieh, 2009: 26)

⁶⁹ <http://www.brooklynrail.org/2003/08/art/tehching-hsieh> 05.04.16

⁷⁰ (Heathfield & Hsieh, 2009: 327)

dokumentasjon av tiden, men vi kan også velge å se dette verket i lys av politiske kontekster eller menneskesyn. Kan du forvente at mennesket skal kunne opptre og gjøre de samme endeløse oppgavene en maskin er konstruert til å utføre?

NO. 309

PERFORMER: SAM HSIEH
Sam Hsieh
SIGNATURE

WITNESS: DAVID MILNE
David Milne
SIGNATURE

	LATE
SA P6 :00	
SA P5 :00	
SA P4 :00	
SA P3 :00	
SA P2 :00	
SA P1 :00	
SA P12 :00	
SA A11 :00	
SA A10 :00	
SA A9 :00	
SA A8 :00	
SA A7 :00	
SA A6 :00	
SA A5 :00	
SA A4 :00	
SA A3 :00	
SA A2 :00	
SA A1 :00	
SA A12 :00	

DATE *April 11, 1981*

111 HUDSON ST 2nd/FL N.Y. N.Y. 10013

Figur 8 One Year Performance, Time Card (1981).

4.3 Franko B – *Blør for dine synder*

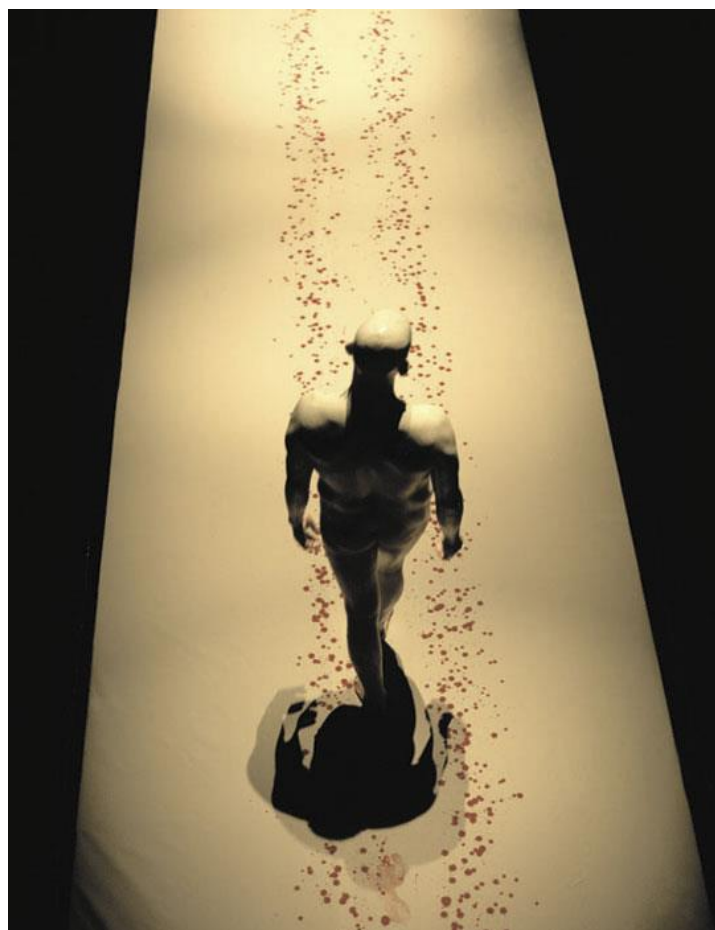
Tate Modern, London, 2003; turbinhallen er fylt opp med mennesker. Gruppen med betraktere blir delt i to av en lang rekke lysrør på midten av gulvet. Lysrørene fremstår som den eneste belysningen i lokalet og avgrensner et område hvor betrakterne blir holdt utenfor. Området former en slags scene, eller catwalk om du vil. Gulvet innenfor disse lysrørene er dekt av et lerret som strekker seg fra ende til annen. Naken, men dekt i hvit kroppsmaling trer Franko B ut på «catwalken» og starter å gå. På begge sider av «catwalken» er det betraktere, mens fotografene er plassert i enden. I hver arm i albuegropen har han en veneflon som er en tynn plastslange i blodåren; den holder blodårene åpne og lar blodet renne ut og nedover armene.⁷¹ Lerretet under ham blir etter hvert som Franko og tiden går dekorert av en sti av bloddråper på hver side av ham. I hver ende stopper han og «poserer» før han går tilbake og det danner seg etter hvert små pøler av blod i begge ender av scenen. Etter hvert som Franko går over det blodige lerretet blir han helt rød under fotbladene, i kontrast til hans ellers kritthvite kropp. Slik fortsetter han i ca. 15 minutter til han har mistet så mye blod at han ikke greier mer. Han går av scenen og performansen er over. Under performansen var det helsepersonell tilstede, klar til å ta vare på ham etter endt performance og gripe inn hvis blodtapet skulle bli for stort.



Figur 9 I Miss You.

⁷¹ <http://tidsskriftet.no/article/2981167> 29.02.16

På videoene som ble filmet underveis hører du for det meste klikking og surring i kamerautstyr, ellers foregår performancen i stillhet.⁷² Performancen fant sted 30. Mars 2003 som en del av Live Culture som tar for seg «Live Art» performancer, presentasjoner og et internasjonalt symposium. Programmet var et samarbeid mellom Tate Modern og Live Art Development Agency og varte fra 27 til 30 Mars 2003. Programmet var ment å gi en mulighet for publikum til å engasjere seg med den konstante skiftningen og utviklingen av levende kunstpraksis i forhold til kulturell endring og visuell kunst.⁷³ Franko B avsluttet hele programmet med hans performance.⁷⁴ Performancen heter «*I Miss You*» og er gjort hele ti ganger over store deler av verden helt fra 1999 til 2005.⁷⁵ Jeg har valgt å ta for meg performancen han gjorde på Tate Modern i 2003 av de enkle grunnene at denne var den best dokumenterte og mest omtalte.



Figur 10 I Miss You

⁷² <http://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/franko-b> 01.11.16

⁷³ <http://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/franko-b> 24.10.16

⁷⁴ <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/live-culture> 24.10.16

⁷⁵ http://www.franko-b.com/I_Miss_You.html 29.02.16

Scenen han går på, samt plasseringen av tilskuerne og fotografer vekker for meg assosiasjoner til en motefremvisning. Bortsett fra at Franko B er en stor kontrast til modellene man ellers ser på en catwalk. En gjenganger for catwalk-modellene er at de er unge, unormalt tynne, og ikke minst er det klær de viser frem. Franko B er ingen av disse tingene; han er en eldre naken mann med gulltenner, tatoveringer og er langt ifra så tynn som kravene som stilles til en modell. Vi kan se performancen som en kommentar på moteindustrien, slankepresset og de høye kravene som stilles til modeller. Unge mennesker som lider og sulter seg for å leve opp til kravene og å bli sett – som ikke nødvendigvis gir dem et lykkelig liv. Blodet renner ut av armen, dette tar livet av ham – men han fortsetter likevel å gå. Frankos blodrøde føtter blir et blikkfang i det han snur og går bort fra betrakteren. For meg vekker det en underlig assosiasjon til Christian Louboutins kjente varemerke; skoene med rød sål.

Selv om Franko er helt avkledd er det ingen sterk seksuell fremtoning i performancen. I et intervju forklarer Franko at han dekker kroppen i hvitmaling for å skjule tatoveringene, fordi han mener de vil være et forstyrrende element i performancen.⁷⁶

I kontrast til hva man kanskje ville tro om Franko B med hans mange blodige og ekstreme performanser, har han mange verk som er knyttet opp mot kjærlighet. Jeg velger hovedsakelig å tolke denne performancen i en retning basert på dens tittel. Han har satt seg selv i en sårbar posisjon ved å gå naken og blødende foran så mange mennesker. Med tittelen som sier «jeg savner deg» kan man anta at dette kan være rettet mot f.eks. en tidligere kjæreste, et familiemedlem eller en annen person som stod ham nær. Det kan også sikte til et savn av sine biologiske foreldre ettersom Franko vokste opp som foreldreløs.⁷⁷

Ord som: «Jeg savner deg. Jeg blør for deg. Ser du hvordan jeg lider? Ser du meg? Ta vare på meg» kommer opp når jeg ser denne performancen.

Blod, kutting og selvskading har vært et tilbakevendende tema blant de som har intervjuet Franko B og han har med flere tilfeller poengtert at han kutter seg ikke, det er «*blodletting*» altså årelating. Selv sier han at han kjenner ingenting, og at han i ny og ne må se ned på armen for å sjekke at blodet fortsatt renner. I kontrast til hvor groteske performancene hans kan se ut med første øyekast er årelating en langt i fra like smertefull opplevelse som å skjære seg i huden.⁷⁸

Årelating er en gjenganger i flere av hans verk, blant annet: *I'm Not Your Babe* (1995-96), *Oh, Lover Boy* (2001-05) og *Still Life [performance]* (2003-06) hvor han også dekker

⁷⁶ Franko B – Bloody Charming, by James Westcott

⁷⁷ <http://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/franko-b> 30.10.16

⁷⁸ <https://sml.snø.no/%C3%A5relating> 25.02.16

kroppen i hvit kroppsmaling. Årelating er kjent som en behandlingsmetode for ulike sykdommer og har blitt brukt siden oldtiden og frem til i dag. Tidligere var det vanlig å snitte en blodåre i albuebøyen og la blodet renne ut, mens vi i dag bruker kanyler.⁷⁹ Det er ingen som reagerer på at folk donerer blod, her gjør Franko B den samme prosessen – bortsett fra at han ikke samler blodet.

I et intervju med James Westcott forklarer Franko B hans syn på performance og det som mange har betegnet som «selvskading»;

[...] Inside I might be very emotional, but I don't show it. It's performance. Nothing else. [...] For me it's about making images and talking about things. For me performance is about being honest, being totally naked. [...] But what I think is true is that it's more to do with them than it is to do with me.[...] I think it's more to do with allowing them to show their feelings or connect with something that's deeper. What they see is not me any more. They see a symbol. A representation of life. Of loss, their loss. In a way what they see is not Franko B, but human being.⁸⁰

Slik jeg ser det projiserer publikum sitt eget liv og sin egen smerte inn i hans performance. Publikum gråter, selv forstår han ikke hvorfor. Som han sa, de ser ikke ham lengre, de ser et symbol og en representasjon på noe annet. Det handler mer om hva de ser i ham enn hva han skal være.



Figur 11 installation, Please Disturb Me (2001).

⁷⁹ <https://sml.snl.no/%C3%A5relating> 25.02.16

⁸⁰ http://www.franko-b.com/Bloody_Charming.html 25.02.16

Franko B danner, i likhet med Hsieh, grunnlaget for en fremtidig utstilling under performancen, han dekorerer dette lerretet under ham med blod mens han går. Blodet som renner ut av kroppen hans blir om til et materiale – til «maling» som dekorerer et lerret. Etter årelatingsperformancene hans har han i ettertid brukt lerretene til å lage nye verk som varierer i alt fra klær, bamser og sykler til å innrede hele hotellrom. Et eksempel på dette kan vi se i installasjonen *Please Disturb Me* på The Great Eastern Hotel i London, 2001.⁸¹

Kunstkritiker og kunsthistoriker Amelia Jones har spesialisert seg på felt som performance, videokunst og dadaisme. Jones var tilstede under Franko Bs performance og forteller om hvordan hun ble dratt mellom å se ham på den ene siden tilstede, men fremstilt objektifisert lik en modell i en motefremvisning og på den andre nådde siden oppslukt av hans brutale tilstedeværelse i nuet. Etter hvert som hans gange fortsatte ble både føttene og lerretet stadig blodigere som resulterte i en surklelyd fra føttene som satt delvis fast i lerretet mens han gikk. Denne surklelyden stakk et slags «hull» i Jones' bevissthet og Frankos kropp blir en beholder for hennes personlige desperate projeksjoner om hennes egen status som levende.⁸² Dette står i likhet med tanken om betrakterne som projiserer sitt eget liv inn i hans verk. Professor Jennifer Doyle som også var blant publikum beskrev i teksten *Critical Tears* sin følelse av trangen til å hjelpe eller ta vare på Franko under performancen;

As he walked past us, I was unsettled by the intimacy of the piece. Franko seemed honestly vulnerable, noble, and, somehow, very lonely. While, to be honest, I felt glamorous for having been invited to attend what was a sold-out marquis event, I also found myself feeling lonely, and helpless. As I watched, I realized that I was worried about Franko. Although always composed, he was, near the end, clearly straining with the effort to keep up his march. But I was also shamefully aware of the inappropriateness of my concern. He certainly knows what he's doing, and it isn't as though I have any claim on him, except as one friend among many. Still, I thought, indulging the spectator's need to feel special, maybe Franko needs me.⁸³

Doyle som i sitatet nevner at hun er en personlig venn av Franko virker å oppleve et større ønske om å hjelpe Franko enn hva Amelia Jones gir uttrykk for. Doyle kjenner mer på sårbarheten og ensomheten i verket, samtidig som hun er kry for å være en av de inviterte. Etter hvert blir ensomheten hun tidligere så i verket overført til henne personlig, og hun innser at hun er bekymret for Franko. Selv om Franko alltid fremsto som behersket og under kontroll

⁸¹ http://www.franko-b.com/Please_Disturb_Me.html 01.11.16

⁸² http://www.franko-b.com/Corporeal_Malediction.html 29.02.16

⁸³ Doyle, Jennifer; Critical tears: Franko B's «I Miss You»

ble det etter hvert tydelig at marsjen ble tyngre og tyngre. Samtidig er hun klar over bekymringen som er fullstendig upassende, for han vet åpenbart hva han holder på med. Performansen fremstår for meg som en følelsesmessig berg -og dalbane for Jennifer Doyle. Amelia Jones virker å ha et litt mer distansert forhold til performansen, men selv hun opplever å lese seg selv i hans verk.

En av tilskuerne som var tilstede under "*I'm Not Your Babe*" uttalte at hun følte seg som en kikker for noe som var svært personlig for Franko. Hun følte at hun trengte seg på og skulle heller ønske at hun så dette på video enn som performance.⁸⁴

Franko forteller at han er «på et annet sted» når han gjør performance. At han ikke kjenner smerte på den samme måten som i virkeligheten som når han står foran publikum. I virkeligheten kunne ting ha vært mye mer smertefullt enn hva de er i en performance. "My work is not about the act, but what you are saying."⁸⁵ I likhet med de andre kunstnerne jeg har tatt for meg sier også Franko B at det ikke handler om den fysiske handlingen han utfører i verket, men hva han ønsker å uttrykke.

I et intervju fra 2007 med Azamat Tseboev for *Menu Magazine* forteller Franko hva han ser i kunst; «People ask «why?» and go to art. But the point of art is not to provide answers, but to ask the right questions. Everything that artists give to people, they only find within themselves.»⁸⁶ Det er akkurat dette jeg mener er tilfelle i performansen *I Miss You*. Betrakterne finner seg selv i verket til en fremmed.

På hjemmesiden hans står det at studenter er velkomne til å sende ham mailer med spørsmål om hans kunst, ikke gjentatte spørsmål om smerte.⁸⁷ I et intervju Franko gjorde med Caryn Simonson forteller han om det å være «den blødende mannen»;

People ask me about pain - there is pain in my life. [...] Nobody is offering me work that's not about blood. Some people still ask me to perform and so they're disappointed. They ask why I'm not doing it, because I can't do it any more, I can't open the tap any longer. Physically I can't do it. [...] I feel that with what is happening in the world at the moment, it's a waste of blood. It's unnecessary. I don't want people to become blasé about blood because they see an artist doing this. For me it's more challenging not to bleed. Twenty years ago nobody wanted to see blood and now they

⁸⁴ <https://vimeo.com/126731527> 26.02.16

⁸⁵ <https://vimeo.com/126731527> 25.02.16

⁸⁶ http://www.franko-b.com/Red_Cross_of_Franko_B.html 25.02.16

⁸⁷ <http://franko-b-news.blogspot.no/p/franko-b.html> 01.03.16

want to see it. I'm the «bleeding man.» [...] We've done blood, we've done the body. People have been working on the body for years. We all bleed inside.⁸⁸

Franko understreker både på nettsiden og i intervjuet med Simonson at han er lei av å bli spurt om smerte, men likevel er dette et gjentakende spørsmål. Franko er «the bleeding man»; det er de blodige verkene han blir husket for, og det er de blodigere verkene han blir forespurt om å gjøre. Akkurat dette er neppe et unikt tilfelle for Franko B som kunstner. Det sa tilslutt stopp for Franko og han greide ikke fortsette med årelatingsverkene. Han gjør fortsatt performancer, men ikke verk som involverer blod.

Franko B er i likhet med de tre andre kunstnerne ikke interessert i selvskading, men hans bruk av smerte skiller seg ut fra deres verk. Som tidligere nevnt i teksten føler publikum at de er vitne til noe som er veldig privat for Franko. Han påstår selv at det han gjør ikke gjør vondt, men publikum gråter, noen besvimer, mens enkelte ønsker å ta vare på ham. Det kan virke som om publikum er i større smerte enn ham selv.

Bruken av blod i performancene jeg har tatt for meg har vært varierende; hverken Hsieh, Abramović eller Pavlensky har viet blod noe særlig oppmerksomhet i sine performancer – det har derimot Franko B. Nettsiden hans informerer for øvrig at han fra og med 2008 ikke ville gjøre flere blødende performancer. Dette er etter 15 år med performancer med blod, heretter ønsket han å også følge andre kreative utkom.⁸⁹ Selv om han har sluttet å fremføre sine blødende performancer, er det fortsatt de han er best kjent for.

Selv om Franko B har malt seg selv helt hvit, noe som kan gi konnotasjoner til et vandrende lik, –ser jeg ikke ham på den måten. Blod er et kristent symbol på liv, og en kan blant annet lese performansen som at «livet» renner ut av Franko B mens han går på scenen.⁹⁰ Franko B blottlegger seg selv på en måte som er ensom, men søkende. Han kjenner ikke smerten selv om det er mye blod involvert, jeg ser på metoden som lignende til å donere blod. Performansen består av elementer som trekker meg i forskjellige retninger. Jeg får også konnotasjoner til et vilt dyr i et alt for lite bur, som vandrer frem og tilbake – i ferd med å bli gal. «Hva gjør jeg her? Hvordan kommer jeg meg ut? Kan du hjelpe meg?» Kanskje kan tittelen på verket til og med være siktet mot ham selv? Savner han personen han brukte å være?

Franko B virker å treffe publikum hardere følelsesmessig enn de andre kunstnerne. Mange forlater salen gråtende, mens etter Abramovićs *Rhythm 0* var det kanskje mange som

⁸⁸ <http://www.franko-b.com/Dressings.html> 29.02.16

⁸⁹ <http://franko-b-news.blogspot.no/2009/05/franko-bs-archive-is-held-at-university.html> 29.02.16

⁹⁰ Symbolordboka

kjente på skam i etterkant. Franko B tar i bruk enkle verktøy i sine performancer, han bringer frem følelser betrakteren kan kjenne seg igjen i- og relatere til. I tillegg er performancen gjort inne på et museum, stemningen er kanskje ekstra spent under selve avslutningen av Live Culture.

Som overskriften tilsier kan en også få religiøse konnotasjoner til verket. Kan en samtidskunstner være vår stedfortreder og lide for våre synder? En kan velge å lese verket på den måten at Franko stiller seg til disposisjon for de som har møtt opp. Bokstavelig talt lider han for sitt publikum – han gjør ikke dette for seg selv, men han gjør det som performance. Så lenge han deler rommet med sine betraktere deler han også følelsene – noe publikum får kjenne på kroppen. Han legger verket i hånden på hver enkelt betrakter, det er opp til dem å gi verket mening.

4.3.1 Blodet i kontekst

Som en sammenligning til Franko B ønsker jeg å ta opp performancekunstner Ron Athey. Med Franko B som den eneste av de fire kunstnerne jeg har tatt for meg som aktivt bruker blod i sitt verk ser jeg på Athey som en interessant kontrast til Franko B. Athey har en tilnærming til performance hvor verkene hans er drøyere, blodigere og mer smertefull enn hva som er normen blant hans kollegaer verden over. Både Athey og Franko B er performancekunstnere som er vel kjent for sine blodige verk, men selv om de to har likheter i sine performancer finner jeg også motsetninger i omstendighetene rundt- og fremstillingen av blod. Franko Bs tilsynelatende ekstreme performancer blekner i forhold til Atheys visuelle uttrykk. I boken om Athey; *Pleading in the Blood*, trekkes en uttale av Jennifer Doyle frem;

You won't be hurt at one of these [Athey's] performances. But you might feel upset, sad, disturbed, or agitated. You are more likely to feel like a witness than a spectator. This is no small thing.⁹¹

⁹¹ (Johnson & Johnson, 2014: 177)



Figur 12 St. Sebastian.

Og hun har nok helt rett, selv bilder av performancene kan være krevende å se på. Det som er spesielt i Atheys tilfelle er at han som barn ble oppdratt som et medlem av pinsebevegelsen og på 80-tallet ble smittet av HIV og har også slitt med heroinmisbruk i flere år. I boken *Pleading in the Blood* snakker han om det å leve med HIV og miste sine venner til sykdommen;

If I look through my personal photographs from that era, and see a table full of people, a small percentage of them are still alive. AIDS destroyed my world, so, how to go forward? And how to recon with my own sickness?⁹²

I store deler av Atheys voknse liv har han levd med denne dødsdommen hengende over hodet og mistet utallige venner som følge av en sykdom han selv besitter. Den psykiske påkjenningen må være enorm og i likhet med selvskadere som sliter med psyken er det ønskelig å ta kontroll over noe vondt som har styrt deg i lang tid. Ved å overstyre smerten, tar de tilbake kontrollen over sin egen kropp. Atheys performanser er preget av blant annet blod, punktering av hud (det være seg med kroker, nåler, tråd osv.), seksualitet, religion, hans homofile legning og hans historie som heroinmisbruker.

I sin tolkning av Ron Athey som performance-kunstner viser teaterviteren Dominic Johnson til en annen teaterviter; Nicholas Ridout, som påpeker at performancekunstnere som arbeider med selvskading, utholdenhet eller smerte kan søke å komme bort fra verket som representasjon. Ridout antyder at Atheys performanser kjennetegnes av «anti-teatralitet» fordi de presenterer noe ekte og virkelig i direkte forstand, snarere enn å representere det ekte og

⁹² (Johnson & Johnson, 2014: 26)

virkelige.⁹³ Slik jeg oppfatter Ridouts tanker om presentasjon versus representasjon i performance er det snakk om et ønske om, fra kunstnerens side, å unngå en tilstand hvor de skaper et innhold som skal representere noe annet enn det betrakteren observerer, men i stedet presentere selve temaet konkret.

I et upublisert intervju med filmskaper Catherine Gund fra 1997 (gjort i sammenheng med hennes dokumentar om Athey) forteller Athey at hver gang noen døde [av AIDS] kom han alltid til å tenke på sin egen infeksjon og hans egen dødelighet og at han sannsynlig ikke ble å rekke å fullføre livsverket sitt.⁹⁴

På Atheys hjemmeside skriver han om det å utsette sin egen kropp for fysisk smerte;

If the inside of your head gets pummelled with enough emotional force trauma to splinter the psyche, you develop ways to punish the body, that fleshy prison which houses pain. [...] The sight of your own blood, brought forth from your own hand, spells an almost immediate relief, a release to the pressure valve. It's a violation that you yourself now control, providing a temporarily [sic] satiation which stifles the nauseating screams and endless insinuations of a world turned inside out. [...].⁹⁵

Dominic Johnson skriver i intervjuet *Perverse Martyrologies: An Interview with Ron Athey*, *Contemporary Theatre Review* at å se Athey gjøre sine performancer er som å være vitne til at han vender kroppen sin med innsiden ut – til randen av katastrofe. Men hver gang greier han likevel å komme fra det hele mer eller mindre intakt, med en tyngde som er både vakker og ødeleggende.⁹⁶ Johnson understreker at Atheys verk er med på å minne oss på at kunst er på sitt mest interessante og relevante når verket tar en betrakter med opp og forbi en viss grense; forbi det vakre, utholdelige og anstendige. Athey innrømmer til Johnson at noen av hans egne performancer vekker bekymring hos ham selv:

To be honest, some of my images scare me. [...] I'm terrified that I really got there, [to] this transcendent place where it stops just being an idea in your head and it takes on a physical life of its own.⁹⁷

⁹³ (Johnson & Johnson, 2014: 12-13)

⁹⁴ (Johnson & Johnson, 2014: 28) Pleading in the Blood; Catherine Gund, unpublished interview with Ron Athey; s. 28 (+ 16 for info om Gund)

⁹⁵ <http://www.ronathey.com/bio.pdf> 04.08.16

⁹⁶ s. 10 Pleading in the blood. Footnote der igjen fra :

Dominic Johnson, 'Perverse Martyrologies: An Interview with Ron Athey', *Contemporary Theatre Review*, 18.4 (2008), pp. 503-13 (p.508).

⁹⁷ s. 10 Pleading in the blood. Footnote der igjen fra :

Dominic Johnson, 'Perverse Martyrologies: An Interview with Ron Athey', *Contemporary Theatre Review*, 18.4 (2008), pp. 503-13 (p.508).

Selv Athey kan bli urolig av sine egne verk, han uttaler også at det er viktig for ham å avdekke de selvdestruktive elementene i hans arbeid, ellers er det å fremme et ideal.⁹⁸

Franko B står som en motsetning til Athey som bruker smertefulle metoder for å bringe frem blod. For Athey får blodet en helt annen betydning, for ham er det ikke et symbol på liv – men et symbol på død. Hans blod er infisert, smittefarlig og potensielt dødelig. I hans blod ligger en dødelig infeksjon som har tatt livet av mange av hans venner. Athey har til og med omtalt seg selv som «*a living corpse*», en vandrende død.⁹⁹

Franko B kan som sagt sees på som et vandrende lik i sin performance, men som verket i sin helhet faller denne versjonen bort.

⁹⁸ (Johnson & Johnson, 2014: 28)

⁹⁹ (Johnson & Johnson, 2014: 10)

4.4 Petr Pavlensky – *Performancekunstens «brennende munk»?*

Russiske Petr Pavlensky skapte overskrifter verden over da han spikret seg selv fast i bakken 10. november 2013. Denne søndags formiddagen entret Pavlensky Den røde plass foran Kreml muren og Lenins Mausoleum i Moskva. I løpet av ett minutt var han naken og i posisjon; sittende med en stor bolt gjennom skrotum festet mellom brosteinene. Med knærne trukket mot seg, armene strekt bak ham og med en bøyd nakke satt han med blikket vendt ned. Pavlenskys magre kropp kommer godt til syne i hans positur; vi kan se musklene som spenner seg og tærne som spriker.

Etter kort tid var politiet på stedet og dekte til Pavlensky med et pledd, en halvtime senere kom ambulanse og fikk bolten løs fra brosteinene og han ble fraktet til sykehuset. Dagen derpå ble han arrestert og løslatt og ble etter hvert siktet for ordensforstyrrelse.¹⁰⁰



Figur 13 - Fixation (2013)

Pavlenskys valg av både tid og sted var ikke tilfeldig; den 10. november er politiets dag og FSB tjenestemenns fridag i Russland.¹⁰¹ Den røde plass er det som blir sett på som det

¹⁰⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Petr_Pavlensky 01.11.16

¹⁰¹ Federalnaja sluzjba bezopasnosti (FSB) er Russlands sikkerhetsmyndighet, og utgjør den viktigste etterfølgeren til den sovjetiske Tsjekaen, KGB og NKVD. Hovedkvarteret ligger i Moskva. FSB er hovedsakelig opptatt av rikets indre sikkerhet. <https://no.wikipedia.org/wiki/FSB>

sentrale torget i Moskva og sentrum for den russiske regjeringen. Innenfor murene er presidentens residens og i muren ligger det gravlagt politiske ledere og kjendiser. Også en av Russlands mest særegne bygninger befinner seg her; nemlig Vasilijkatedralen. I løpet av 1900-tallet ble Den røde plass kjent for å holde store militære parader og andre demonstrasjoner for å vise frem sovjetisk styrke. Her har det også foregått demonstrasjoner, taler til folket og offentlige henrettelser. Selv også etter Sovjetunionens fall er den røde plass fortsatt en sentral del av Russlands og Moskvas kulturliv og er et populært turistmål.¹⁰² På bilder tatt under *Fixation* kan vi i bakgrunnen se godt kledde mennesker som indikerer at det er relativt lave temperaturer ute. Pavlenskys ansente muskler og sprikende tær er også med på å understreke dette, selv om dette også kan være en reaksjon på smerten. I følge nettsiden *weatherspark.com* viser den at temperaturen lå på mellom 0°C og 10°C rundt 10. November 2013 i Moskva¹⁰³ og ifølge nettsiden *timeanddate.com* viser de at temperaturen lå på 10°C 10. November.¹⁰⁴ I tillegg har du vinden og brosteinene som vil gjøre at opplevelsen vil føles enda kaldere enn hva lufttemperaturen ligger på. Likevel gjennomfører Pavlensky performansen uten å mukke. Det er sjeldent man kan se tegn på at han er i smerte – uansett hvilken performance det er snakk om.

Pavlenskys skikkelse er forholdsvis anonym; han er en naken og tynn mann med barbert hode. Han sitter der, apatisk og ser på denne bolten han har gjennom seg. Pavlensky har altså et problem; han sitter fast. Han observerer hva som foregår, men velger å ikke gjøre noe – han venter heller til noen andre kommer til for å løse problemet. Han sitter altså utenfor Russlands politiske sentrum uten en eneste eiendel på seg – han er bokstavelig talt helt ribbet. Han blir ikke hørt av maktinnehaverne og har ingenting han skulle ha sagt der han sitter alene på utsiden, det er heller ingen sivile betraktere som bryter inn. Det Pavlensky viser er ikke ham selv – men det russiske folket; et folk som tilsynelatende har gitt opp. Mange lever under dårlige forhold, men velger å ikke gjøre noe med det. Det er denne apatiske og hjelpeløse holdningen til folket Pavlensky får frem under hans performance.

Hvor Pavlensky har valgt å gjennomføre sine verk er sentralt i hans performanser. Alle hans verk er gjennomført utendørs med klare politiske referanser knyttet til stedet han befinner seg. Eksempler på dette finner vi i *Carcass* (02.05.13) lå han pakket inn i piggtråd utenfor St. Petersburgs lovgivende forsamling (blant annet fødestedet til Russlands beryktede «homofilpropaganda lov») som en protest mot undertrykkende regjeringens politikk.

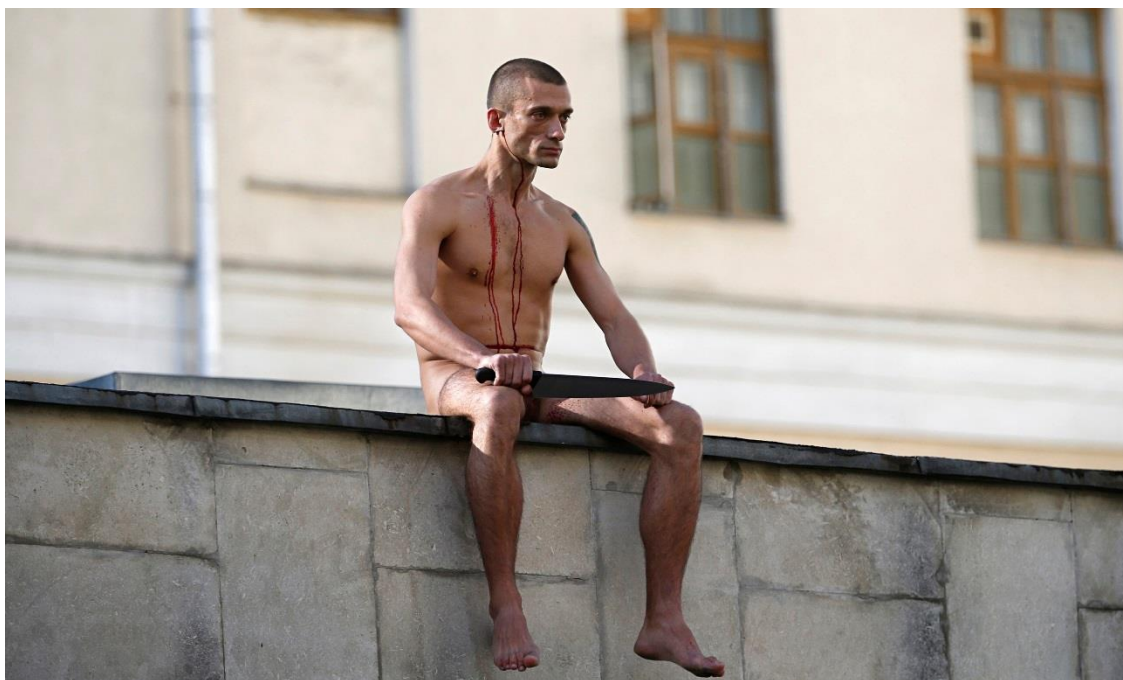
¹⁰² <http://www.history.com/topics/red-square> 10.03.16

¹⁰³ <https://weatherspark.com/history/33893/2013/Moscow-Moskovskaya-oblast-Russian-Federation> 22.09.16

¹⁰⁴ <https://www.timeanddate.com/weather/russia/moscow/historic?month=11&year=2013> 22.09.16

Metaforisk sett lå han pakket inn i Russlands vonde lovverk som smertet han hver gang han rørte seg. Også her ble han først tildekket med et pledd før politiet klypte ham ut.¹⁰⁵

Performansen *Segregation*(2014) ble gjort på taket til Moskvas beryktede psykiatriske senter. Han skar av seg sin høyre øreflipp med en kjøkkenkniv og ble sittende. Handlingen var en demonstrasjon av hvordan politisk motivert bruk av psykiatri ved den russiske regjeringen kan stemple forstandige mennesker med mentale sykdommer som følge av politiske forstyrrelser.¹⁰⁶



Figur 14 Segregation (2014)

Selve utførelsen er utrolig «enkel» – i den forstand at det er lite bevegelse, ingen lyd, ingen kommunikasjon, den er fullstendig statisk, men samtidig trollbindende. Det er tatt i bruk så få og så enkle, – men samtidig sterke virkemidler.

Noe av det første folk legger merke til når de ser Pavlenskys performanser er hans magre kropp. Jeg stiller meg spørrende til hvor mye av hans fysikk som bør trekkes inn i analysen av *Fixation*. Pavlensky er veldig tynn, ansiktet hans er uthulet og man kan se muskler og sener over hele kroppen hans. Det er svært virkningsfullt og man kan lage tankerekker om hvorfor han er så tynn; Er han fattig? Er han naturlig tynn? Kan han ha slanket seg i forkant av performansen? Enn hva om han hadde vært større? Ville det ha fått performansen til å fremstå annerledes? Hadde det vært en tykk mann som satt lenket fast i bakken uten å gjøre noe kunne

¹⁰⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/Petr_Pavlensky#Carcass 25.10.16

¹⁰⁶ <http://www.independent.co.uk/news/people/pyotr-pavlensky-living-pain-performance-artist-transferred-to-moscow-psychiatric-institute-a6840466.html> 23.05.2016

apatien ha blitt tolket som latskap. Den radmagre personen kan derimot tolkes som et offer, en fange eller til og med en følelse. Selv om dette er ting som er verd å nevne skal jeg som sagt ikke legge for mye symbolikk i vekten hans.

Den politiske biten ligger først og fremst i valg av sted, altså Den røde plass; et symboltungt sted i Russisk historie, både i politisk, statlig, militær og religiøs forstand. Pavlensky har ved flere anledninger uttalt at han ønsker å trekke myndighetene inn i sin kunst – og frata dem muligheten til å kontrollere alt. Politiet dekker ham til, de sensurerer ham, men de anholder ham ikke. Det har ved flere performancer (f.eks. *Seam*, 2012) vært tilfelle at politiet har vært så sjokkert når de ankommer stedet for hans performance at de venter på ambulanspersonell som kan ta over og ta ham med på sykehuset. Deretter blir han sendt på psykiatrisk undersøkelse (alltid erklært frisk) for så å bli arrestert og siktet for ordensforstyrrelse. Uten at de er klar over det blir de alle en del av hans performance.¹⁰⁷



Figur 15 *Fixation* (2013)

Å gjøre en performance i det offentlige rom kan være vanskelig; det er mye støy, trafikk og mennesker som er i konstant bevegelse. I *Fixation* skiller han seg umiddelbart ut fra mengden med å være naken hvor andre går i tykke vinterklær, samtidig som han er urørlig mens resten er i bevegelse. I tillegg opptreer han sittende mens alle andre er står. Pavlensky blir et naturlig blikkfang, på en plass med hundrevis av mennesker.

Man kan undres hvorfor han valgte å bruke skrotum/testiklene sine som en essensiell del av hans performance. Symbolsk sett kan man bruke testikler som et bilde på videreføring av gener, å videreføre seg selv. Pavlensky ønsker å riste løs befolkningen fra sin apatiske tilstand og få de til å åpne øynene. Å *videreføre* hans handlinger og ideer om å vekke sine

¹⁰⁷ <http://calvertjournal.com/articles/show/3373/pavlensky-performance-art-protest> 23.04.16

medborgere til handling mot statsmaktene.

Pavlensky har selv uttalt om *Fixation* at det er en metafor på apatien, politisk likegyldighet og skjebnen til det moderne russiske samfunn som tolererer at Russlands befolkning fortsatt skal leve under diktatur og bli styrt og ledet av en diktator.¹⁰⁸ Pavlensky forklarer hvorfor den apatiske holdningen er et så stort problem i Russland i dag; «As the government turns the country into one big prison, stealing from the people and using the money to grow and enrich the apparatus and other repressive structures, society is allowing this, and [is] forgetting its numerical advantage, [and] is bringing the triumph of the police state closer by its inaction.»¹⁰⁹ Han sier at om man slutter å engasjere seg så tillater man regjeringen å holde på slik de gjør. Folket glemmer at de er i flertall, og i sin mangel på handling rykker politistatens seier nærmere og nærmere.

Til Nasjonalgalleriet¹¹⁰ forklarte Pavlensky at et av hovedproblemene slik han ser det er at innføringen av kapitalismen i landet ikke bare har gjort noen få veldig rike, men at majoriteten er sløvet av sin nyvunne smak på konsumsamfunnet. At folket blir enkle å styre ettersom de ønsker å forbli i sine komfortsoner. Han ønsker å vise at man kan formidle noe selv om man ikke har penger, men at man aller først må ut av komfortsonen som er et av maktapparatets redskaper. Pavlensky forklarer at stemmene til mediene og propagandaideologene snakker inni hodene på folk. Det er først når man går til handling at man viser at det er en illusjon. Først da er man fri. Det Pavlensky forsøker å gjøre er å rokke ved folkets tenkemåte og å vekke dem – å få de til å handle. Performansen var for ham en *fiksering* på egen hjelpeløshet, han sier at folk er så overbeviste om at de er hjelpeløse at de observerer i stedet for å reagere. Pavlensky forklarer at han ser på smerte som tillært eller som en fobi. Han forklarer også at han ikke skader seg selv nevneverdig når han punkterer bløtvev eller huden under performancene sine og at det ikke kan kalles smerte. Det er bare litt ubehagelig. Han forklarer at han bruker kroppen sin fordi han vil si noe om forholdet mellom statsmakta og det sosiale «legemet».¹¹¹

I et intervju med nettsiden *animalnewyork.com* (nettside som omhandler kunst og kultur) understreker han at «Pain implies no meaning in my actions. It's not an element of communication in my work. It's not a factor I emphasize.»¹¹² Han spikret en bolt gjennom

¹⁰⁸ <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/feb/05/petr-pavlensky-nailed-scrotum-red-square> 25.10.16

¹⁰⁹ <http://search.proquest.com/docview/1469684273?accountid=17260>

¹¹⁰ Kunstprogram som ble sendt på NRK 03.02.2014 med programleder Helle Vaagland.

¹¹¹ <https://tv.nrk.no/serie/nasjonalgalleriet/MKTF03000114/03-02-2014> 13.04.2016 Nrk Nett-tv, Nasjonalgalleriet, sendt: 03.02.2014, Programleder Helle Vaagland.

¹¹² <http://animalnewyork.com/2013/interview-petr-pavlensky-anarchist-artist-nailed-balls-red-square-dont/> 23.09.16

selve huden – ikke igjennom testiklene. Om *Carcass* poengterer han at piggene på piggråden han lå inni bare var 2cm lange. De lagde hull og rifter i huden, men hvor stor skade er en rift i huden? Han poengterer at det er små sår som leges fort og når han skal gjennomføre en slik performance kommer et rush av adrenalin. Kombinert med det ofte kalde klimaet i Moskva nummer det smertefølelsen.¹¹³

I et intervju med *The Calvert Journal* (tidsskrift som tar opp samtidskulturen i den østlige verden) gjort bare noen dager etter *Fixation* uttalte den russiske kuratoren Marat Guelman at *Fixation* var en manifestasjon av desperasjon og total maktesløshet for kunstnerne i Russland. At hos Pavlensky kunne man ikke finne den samme energien som eller var å finne hos andre aksjonister hvor de bryter ned fordommer og ler i maktens ansikt. For *Fixation* er ikke en protest, men et signal om nederlag – ifølge Guelman. Han hevder også at for å gå naken ut på Den røde plass og spikre deg selv fast i bakken må du ikke bare være modig, men du må også ha mistet alt håp. Det er den kunstneriske ekvivalenten til å sette fyr på deg selv, sier han.¹¹⁴ Forfatter og journalist Abigail Jones så på en annen side likhetstrekk mellom Pavlenskys stilling og en fødende kvinne, som om han ga liv til sin smerte og sin protest.¹¹⁵ Pavlensky har til nå tilbrakt minimal tid i fengsel sammenlignet med sine «kollegaer» i den feministiske punkrockgruppa Pussy Riot, og det kan virke som om de russiske autoritetene har lært noe nettopp her. Etter oppstyret og den enorme kritikken russiske myndigheter fikk, for ikke å snakke om den internasjonale berømmelsen og støtten Pussy Riot mottok under deres rettsak virker det som om de russiske myndighetene har vært tilbakeholdne med å fengsle Pavlensky.¹¹⁶

Oksana Shalygina – Pavlenskys samboer – forteller til *1843magazine.com* at de først prøvde å arbeide innenfor den institusjonelle kunstverden, men at de fant strukturene uutholdelige; at alle var redde for kontroversielle emner. Om forteller også om rollen som Pavlenskys medsammensvorne; «He was always the source of ideas, and I come in at the next phase and begin organising how to realise it all.»¹¹⁷ Jeg har ikke rukket å finne ut hvor mange mennesker som jobber i «kulissene» bak Pavlenskys performanser, men jeg kan stadfeste at Shalygina er én av de. Pavlensky er et utskudd i den russiske kunstverden og jobber for det meste alene, han deltar heller ikke på utstillinger eller åpninger. Dmitry Ozerkov, direktør for

¹¹³ <http://animalnewyork.com/2013/interview-petr-pavlensky-anarchist-artist-nailed-balls-red-square-dont/> 23.09.16

¹¹⁴ <http://calvertjournal.com/articles/show/1768/pyotr-pavlensky-russian-artist-nails-red-square> 09.02.2016

¹¹⁵ <http://europe.newsweek.com/some-arts-painful-design-62799?rm=eu> 25.10.16

¹¹⁶ http://www.newyorker.com/news/news-desk/the-protest-artist-who-stumps-putin?mbid=social_facebook 23.05.2016

¹¹⁷ <https://www.1843magazine.com/features/body-politics> 23.09.16

samtidskunst i St Petersburg Hermitage Museum sier at vi kan se to hovedkomponenter i Pavlenskys kunst; borgeren som har politiske meninger og kunstneren som har kunstneriske synspunkter som kan bli tolket ulikt avhengig av øyet som ser. Noen ser på ham som en kunstner, mens andre ser på ham som en politisk aktivist. Ozerkov mener Pavlenskys kunst er for knyttet til det aktuelle politiske bildet i Russland til å legge et kraftig preg på kunsthistorien.¹¹⁸ Selv mener jeg at Pavlensky har gjort seg gjeldende innen performance. Det er mange elementer i hans verk som gjør ham relevant på flere plan. At hans kunst er politisk er det ingen tvil om, som borger av det russiske samfunnet befinner Pavlensky seg i en posisjon som gjør hans kunst viktig. Han gjør ikke kunst for kunstens skyld, han skaper kunst for å utrette en forskjell og for å gjøre folket (ikke bare det russiske samfunnet, men også verden) bevisst på hva som skjer i Russland i dag. Først og fremst har Pavlensky gjort sine verk som performanser og ikke som politisk aktivisme. Ikke minst inneholder verkene et visuelt uttrykk og en symbolikk som skiller seg fra aktivisme. Slik jeg ser det er ikke tanken om hva som er «solid» (i den forstand Ozerkov snakker om Pavlenskys kunst som forbigående, noe som vil forsvinne med tiden) kunst forankret i om kunstneren kommenterer det aktuelle politiske bildet eller stiller tidløse spørsmål om livet eller medmenneskelighet. Staten har på sin side gjort sitt for å fremstille Pavlensky som en psykisk ustabil mann og en kriminell. Når Russlands kulturminister, Vladimir Medinsky ble spurt om Pavlensky og *Fixation*, og om han følte at Pavlensky ødela russisk kulturliv ba Medinsky reporteren om å gå til museet for psykiatrihistorie og spørre etter denne «kunstneren».¹¹⁹

Pavlensky skal ha fått inspirasjon til *Fixation*, mens han i kort tid satt fengslet etter performansen *Carcass*. En medfange fortalte ham historier fra den beryktede slavearbeids- og konsentrasjonsleiren Gulag som var i drift under Stalin-tiden i Russland. Der var det en fengselstradisjon å spikre skrotum fast i bakken, stoler, benker eller trær i protest mot de umenneskelige forholdene de levde i.¹²⁰ Denne tradisjonen har også blitt bragt videre til moderne russiske fengsler og leire. Pavlensky sier at autoritetene har alltid vært de mest voldelige; i Sovjet-tiden var det KGB som regjerte, nå er det FSB – ingenting har forandret seg. Å spikre skrotum fast i bakken – sier Pavlensky, er en erklæring på at landet igjen blir omgjort til en stor arbeidsleir.¹²¹

¹¹⁸ <https://www.1843magazine.com/features/body-politics> 23.09.16

¹¹⁹ <https://tv.nrk.no/serie/nasjonalgalleriet/MKTF03000114/03-02-2014#t=12m> 23.09.16

¹²⁰ http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/feb/05/petr-pavlensky-nailed-scrotum-red-square?CMP=fb_gu 23.05.2016

¹²¹ <http://www.theguardian.com/world/live/2015/jun/09/petr-pavlensky-russia-scrotum-red-square-any-questions> 23.05.2016

Under sovjettiden ville myndighetene tie dissidenter med makt ved å sende dem til psykiatriske avdelinger – en praksis Kreml kritikere sier har returnert i senere år, noe Pavlensky også har fått føle på kroppen og selv kommenterer i *Segregation*.¹²² I samtale med tidligere løytnant og nå politiker Nadiya Savchenko forteller han at han spesifikt valgte å omtale fengselet han nylig tilbrakte tid i som «house of rest» for ikke å assosiere det med lidelse. Han så ikke på seg selv som et offer selv om han var i fengsel.¹²³ Dette understreker det faktum at han ikke setter seg i en form for offerroller i sine performanser selv om han påfører kroppen smertefulle påkjenninger. Verkene handler ikke om Pavlensky som privatperson, han bruker kroppen sin som en slags «stedfortreder» for å fortelle om situasjonen befolkningen i Russland befinner seg i for øyeblikket. En kan også velge å se på *Segregation* som en referanse til Van Gogh.

I et intervju med Masha Charnay for nettsiden *vocativ.com* få dager etter *Fixation* snakker Pavlensky om performansen og om hvordan han gikk frem for å gjennomføre den på best mulig vis. Pavlensky skal ha øvd lenge på å ta av seg klærne raskest mulig og også valgt de klærne som var enklest å fjerne. Pavlensky hadde bolten gjennom huden før han var avkledd, vel vitende om at så fort han var naken ville han starte å trekke til seg oppmerksomhet. Han skal tilslutt ha brukt 40 sekunder på å rigge seg til. Han understreker også at dette er ikke noe han gjør for å vise hvor mye smerte han føler; om han ville ha påført seg virkelig smerte hadde han brukt en sløv bolt. Boltene var kvasset på forhånd og sleggen han brukte var svært tung. Han prøvde også å unngå blodårer for minst mulig blodsøl. Han forteller videre at ingen av politimennene hadde mot nok til å fjerne boltene og de endte med å måtte tilkalle ambulansen. Pavlensky forteller at nettopp dette øyeblikket var et glimt av seier for ham, når autoritetene er maktesløse og ikke vet hva de skal gjøre. På spørsmål om selvskading kan bli sett på som en kunstform svarer han at det avhenger av om personen som utfører handlingen ser på det som kunst eller ikke. Han refererer til munken som i 1963 satte fyr på seg selv i protest mot regjeringens forfølgelse av buddhistene.¹²⁴ Denne munken så ikke på seg selv som en kunstner eller at handling var en performance. Om Pavlensky kaller hans handling for et kunstverk ville det ha vært egoistisk av ham og urettferdig mot munken.¹²⁵ På samme måte blir det feil å kalle Pavlenskys performance som en ren politisk protest.

¹²² <http://www.theguardian.com/world/live/2015/jun/09/petr-pavlensky-russia-scrotum-red-square-any-questions> 23.05.2016

¹²³ http://en.hromadske.ua/articles/show/Petr_Pavlensky_Nadiya_Savchenko_DIALOGUES 26.09.2016

¹²⁴ <http://rarehistoricalphotos.com/the-burning-monk-1963/> 01.11.16

¹²⁵ <http://www.vocativ.com/world/russia/14-questions-russian-nailed-scrotum-red-square/> 23.09.2016

I et intervju gjort like etter *Fixation* ble utført uttalte Pavlensky seg om forholdene rundt verket, – hvordan han selv skulle forholde seg og de direkte reaksjonene som brøt inn i performancen;

When the action was carried out, there is an important point that there was no reaction, because at this point, the body symbolizes everything that happens to a person – it's a silent structure with a visual message. The second point – not to give a response to the authorities, because whenever something is held in public spaces, society too, can act as an authority, because some want to break the action. Once a response is given, everything is over.¹²⁶

I et intervju med Masha Charnay fra nettsiden *Vocativ* forteller Pavlensky om hvordan han jobber med sine verk og redskapene han tar i bruk, samt hva det er kan jobber mot med sine performancer;

When it comes to all my performances, I work alone in a social space using resources and tools that are simple and readily available—be it thread, barbed wire or a nail. I am trying to fight a range of human fears, such as nudity and pain. These are acquired phobias that paralyze people and prevent them from acting. I am trying to mirror what is taking place between the people and the government in our society. The culture that Stalin introduced with the Gulag system has completely penetrated Russian society. The recent anti-gay laws create a caste system where some people are ‘normal’ and others are ‘subhuman.’ People are willing to accept anything.¹²⁷

Pavlensky forteller her at bruken av både nakenhet og smerte fungerer som et slags «våpen» for å paralisere omgivelsene og ikke minst politiet som gang på gang blir handlingslammet i det de kommer til stedet.

Tidligere performancekunstner Oleg Kulik kommenterte Pavlenskys *Fixation* til *The Calvert Journal* fire dager etter performancen. Kulik ser på *Fixation* som en skulpturell handling som er svært overbevisende. Kulik oppfatter Pavlenskys tilnærming til livet som fornuftig og sier at det er ingen annen måte å reagere på dagens situasjon. Kulik ser på Pavlenskys verk som viderefører tradisjonene til 90-tallets aksjonisme og Kazimir Malevich og Vladimir Tatlin – to russiske malere som ble sett på som de viktigste medlemmene innen russisk avantgarde. Til

¹²⁶ <http://revolution-news.com/first-interview-pyotr-pavlensky-following-arrest-anti-fascist-art-action-fixation-moscows-red-square/> 11.03.16

¹²⁷ <http://www.vocativ.com/world/russia/14-questions-russian-nailed-scrotum-red-square/> 23.05.2016

The Calvert Journal skrøt Kulik om Pavlenskys verk;

Pyotr Pavlensky's actions is [...]strong, simple gestures, hitting the nerve of our time with sniperlike accuracy. It's so amazing, it takes your breath away. The form of these works is the whole world, the whole human universe around them, and the content is real human pain, the decision to act in an absolutely hopeless situation, and there is always conflict, always scandal.¹²⁸

Kulik sier her at det Pavlensky gjør absolutt er relevant for oss i dag, spesielt for de som er bosatt i Russland men også i andre land som lever under lignende forhold med et autoritært styresett. Han er en bidragsyter til en endring av dagens russiske samfunn og hans performancer er sterke politiske virkemidler og tankevekkere.

Statsmaktene bruker frykt som et verktøy for å kontrollere massene. Arrestasjonene skjer over en lav sko og de som uttaler seg blir kneblet og sensurerte av myndighetene. Pavlensky når ut til et langt større publikum ved å ta i bruk kroppen i sin ekstreme uttryksmåte i stedet for å protestere på vanlig vis. Det finnes mange måter å få ut et budskap på, men ikke alle er like effektive – og ikke alle fanger oppmerksomheten til en hel verden. Både nakenhet og smerte er to enkle, men effektive virkemidler. Om du setter disse to i en kunstnerisk kontekst kan du samtidig forsterke det du ønsker å formidle, og nå ut til et enda større publikum. Nettopp dette oppnår Pavlensky med mange av sine performancer. Til *The Calvert Journal* konstaterer han at han ønsker å bli i Russland og fortsette å gjøre sin motstand mot myndighetene. Han understreker at menneskekroppen ikke er så skjør som mange tror, kroppen er laget av tøft materiale.¹²⁹

I Juni, fire måneder etter Pussy Riots verdenskjente opptreden (i Frelseren Kristus Katedralen, 2012) og fengsling gjorde Pavlensky performansen *Seam* hvor han sydde igjen munnen i solidaritet med gruppen som var midt i en omfattende rettsak på dette tidspunktet. Han holdt også en plakat som sa «'Action of Pussy Riot was a replica of the famous action of Jesus Christ (Matthew.21:12–13)'»¹³⁰ Deretter kom politiet og Pavlensky ble sendt på psykiatrisk undersøkelse hvor han senere ble erklært frisk. Det Jesus gjorde i vers 12 og 13 i Matteusevangeliet var at han rensset tempelet, var det det Pavlensky mente at Pussy Riot gjorde i Frelseren Kristus-katedralen, at de rensset befolkningen og drev de ut fra en dvale? Til avisen *The Guardian* forteller Pavlensky at det var under rettsaken til Pussy Riot at han

¹²⁸ <http://calvertjournal.com/articles/show/1768/pyotr-pavlensky-russian-artist-nails-red-square> 03.08.16

¹²⁹ <http://calvertjournal.com/articles/show/3373/pavlensky-performance-art-protest>

¹³⁰ «12 Og Jesus gikk inn i Guds tempel og drev ut alle dem som solgte og kjøpte der, og han veltet pengevekslernes bord og duekremmers benker 13 og han sa til dem: Det står skrevet: Mitt hus skal kalles et bønnens hus. Men dere gjør det til en røverhule!»¹³⁰

forstod behovet for en mer radikal tilnærming til kunsten:

Their trial affected me more than many things in my own life. I started looking at other people and wondering why they were not doing anything. And that is when I had the important realisation that you should not wait for things from other people. You need to do things yourself.¹³¹

Alle av Pavlenskys performancer er såkalte pop up performancer, en pop up performance er en performance som ikke foregår innenfor museets fire vegger, den er heller ikke annonsert i forkant slik at kunstneren allerede har et ventende publikum i det performansen starter. Performansen foregår i det offentlige rom med de tilfeldige forbipasserende som tilskuere. I Pavlenskys tilfelle er denne typen performance nødvendig siden de performancene han gjør er upassende og opprørende – og som regel alltid blir stoppet av politiet innen kort tid.

Pavlensky møtte mye motgang, latterliggjøring og blandede kritikker i Russland. Folk var raske med å komme med diagnoser, han ble forsøkt satt inn på mentalsykehus og det kom flere krasse uttalelser om hvorvidt dette var kunst eller ikke. I likhet med *Pussy Riot* har Pavlensky høstet mye støtte i vestlig media.¹³² Russisk medias mottagelse av Pavlenskys performancer forteller om dagens tilstand i Russland. Den statlig finansierte tv-kanalen Channel One som har det største seertallet i Russland valgte å ignorere performansen totalt og i stedet vise feiringer av politiets dag. Heller ingen andre av de store statlig finansierte tv-kanalene i Russland valgte å nevne Pavlensky. NTV, Russlands tredje største kanal derimot publiserte en sak om Pavlensky som de oppdaterte etter hvert som saken utviklet seg. Men overskriften lød nedlatende: «A man nailed his manhood to a cobblestone on Red Square and called his act 'art'». ¹³³ Jeg ser på uttalelsen til russisk media som en reaksjon på at de føler seg truet av Pavlenskys skikkelse og innflytelse. Pavlensky har høstet mye støtte både i Russland og utenfor landegrensene. På denne måten forsøker russisk media (derav også staten) å latterliggjøre og ufarliggjøre Pavlensky og stemple ham som en forstyrret og gal mann. En langt mindre kanal kalt Dozhd TV som er kjent for sitt kritiske syn på regjeringens politikk som er populær blant unge og intellektuelle gjorde derimot Pavlensky til en toppsak.¹³⁴

Aksjonisme kom til Moskva på 90-tallet med blant annet aksjonist og performance artist Alexander Brener som terroriserte byen gjennom tiåret; han skrek mot Kreml iført

¹³¹ http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/feb/05/petr-pavlensky-nailed-scrotum-red-square?CMP=fb_gu 23.05.2016

¹³² <http://www.russia-direct.org/analysis/strange-fixation-what-media-saw-red-square-performance> 11.03.16

¹³³ <http://www.russia-direct.org/analysis/strange-fixation-what-media-saw-red-square-performance> 29.10.16

¹³⁴ <http://www.russia-direct.org/analysis/strange-fixation-what-media-saw-red-square-performance> 11.03.16

boksehansker og utfordret Boris Jeltsin til slåsskamp, han masturberte på toppen av Moskvas største svømmebasseng og har også vandalisert andre kunstverk som en del av sine egne performancer – men bevegelsen døde ut mot slutten av tiåret. «Det krever enorme interne moralske ressurser», forklarer Anatoly Osmolovsky – en annen russisk aksjonist som blant annet samlet sine kamerater for å stove ordet «KUK» på Den røde plass i det samme tiåret. Han forlot aksjonismen etter trusselen om fengsel, mens Brener forlot Russland og performance artist Oleg Kulik trakk seg tilbake for å lage skulpturer. Disse tidligere aktivistene var mer skøyeraktige og reflekterte en tid hvor staten var mindre skremmende.¹³⁵ De fleste har trukket seg bort fra aksjonismen og performancene grunnet at det er svært krevende å holde på om du ønsker å uttrykke deg politisk i Russland. Også performance-gruppen Vojna har gjort seg bemerket innenfor disse provoserende og politiske rammene. De protesterte mot den ortodokse kirkens makt i Russland med *A Cop in a Priest's Robe* fra 2009. Et medlem av gruppen gikk ikledd prestekjole og politihatt inn i et supermarked, fylte en handlevogn og gikk uten å betale, uten at de ansatte protesterte.¹³⁶

På spørsmål til Katia Samutsevsj, medlem av *Pussy Riot* – om hva hun anser som det største problemet for Russland i dag sier hun;

Folk har ingen rettigheter, for hele rettssystemet er underlagt Putin. Alle forsøk på å kjempe for menneskerettigheter og ytringsfrihet blir kvalt i sin spede begynnelse. Mange er svært misfornøyde med dette, men de når ikke ut for mediene blir sensurert. Det er en sovjetisk tradisjon at tv er underlagt propagandaregimet. Den tradisjonen holder man nå liv i. De fleste kanalene i dag er lydige talerør for statsmakta. De viser hvor fint alt er og hvor stor leder og hvor et godt menneske Putin er.¹³⁷

¹³⁵ <https://www.1843magazine.com/features/body-politics> 23.05.2016

¹³⁶ <http://www.artnews.com/2009/10/01/art-in-russia-under-attack/> 25.10.16

¹³⁷ <https://tv.nrk.no/serie/nasjonalgalleriet/MKTF03000114/03-02-2014> 11.03.16

5 Virkelighet i performance

Temaet om at performance skal vise det «ekte» eller «virkelige» virker å være tilbakevendende innen sjangeren. Noen anser performance som «ekte kunst» fordi sjangeren aktivt trekker inn virkeligheten i verkene, men hva er da «uekte kunst» om det finnes noen? Satt opp mot teater som fiksjon bli «virkelighet» ordet som oftest beskriver performance. Det har for eksempel ofte blitt uttalt om diverse moderne verk at «dette er ikke kunst» eller at «mitt barn kunne laget dette» med et nikk til den klassiske kunsten som en slags fasit på ordentlig eller «ekte kunst». Det jeg mener om graden av ekthet i performance gjelder det som finner sted der og da under performansen både for kunstner og betrakter – men som også forsvinner idet performansen er over. Om du ser en video av en performance ser du ikke performansen, men en kopi av en performance. Dette vekker for meg assosiasjoner til Platons lære om ideene og hvordan vår «virkelighet» bare er avskygninger eller «kopier» av de idealene som ideene representerer. En kan se på det slik; «dette er ikke en stol, dette er idéen av en stol», stolen er bare en kopi. Om en setter det opp mot performance og det å se et opptak av en performance, så er det ikke performansen du ser – men en kopi av performansen, for den eksisterer bare, som sagt, i nuet.

Jeg ser på tanken om «det ekte» som en sentral byggestein i performance, som kanskje kan være en av grunnene til hvorfor mange kunstnere går til ekstreme lengder for å bringe frem nettopp dette. Fysisk eller psykisk motstand, kroppslig fare, smerte og langvarige verk er for flere kunstnere virkemidler som er med på å forhindre det teatraliske elementet i verket og øke graden av såkalt «ekthet». Et annet element som er relevant i denne sammenhengen er hvordan betrakterne ofte blir en aktiv del av verket og hvordan de kan være med å påvirke performansen i ulike retninger. Dette er med på å skape en spontanitet i performance som for eksempel ikke er å finne i de klassiske teaterstykkene.

Performance blir ofte satt opp som motsetningen til teater med teateret som «skrekkeeksemplet» på hva performance ikke skal være.

På spørsmål om hva Abramović anser som forskjellen på performance og skuespill svarer hun;

For me acting is taking on the role of somebody else, and you're pretending to have the feelings that you are showing in front of an audience. Whereas performing is real. When performing you just have an outline of the concept, and then you go inside it. For me, there is the danger that if the performance is short, you act. If you repeat the piece too many times, there is a danger that you start acting, because you already know

everything, all the elements. But if you put on something that lasts four, five, six, seven hours it's impossible to act.¹³⁸

For Abramović er performance virkelighet, når hun uttrykker noe i en performance – det er ikke en karakter hun spiller. Dette er Abramovićs opplevelse av virkelighet i verket.

Abramović vegrer seg også for å gjøre verket for mange ganger i frykt for å begynne å spille i stedet for å handle, hun velger å bruke lengde som et element for å tvinge bort det teatraliske elementet. Selv om hun prater mye om det ekte og hva hun gjør for å komme dit, blant annet ved å bruke fare i performancene sine – sier hun også at hun må arrangere disse situasjonene. Mange av Abramovićs elementer viser likhetstrekk til Kaprows regelverk for å viske ut skillet mellom kunst og virkelighet.

Noen kunstnere involverer seg selv i sine kunstverk mer enn andre, for noen er det å være kunstner et yrke – mens for andre blir kunstverket en del av livet, eller noe som påvirker deres liv i høy grad. Tehching Hsieh tok dette til et nytt nivå med hans ett-års performancer. I hele fem år var han aktivt del av performancer døgnet rundt hvor livet hans ble berøvet av både privatliv, menneskelig kontakt, psykisk stimuli, nattesøvn og tak over hodet. I Hsiehs tilfelle tar performancene fullstendig over livet hans, han må begrense sin egen hverdag for å leve etter sine performancer. Samtidig er det et faktum at performance er et arrangert kunststykke som er satt opp for et publikum. For Pavlensky er hans performancer fullt ut virkelig selv om han ofte setter seg i en rolle for å illustrere et poeng. Han har risikert fengselsstraff eller å bli lagt inn på mentalsykehus for hver performance han har gjort. Både smerten, tilstedeværelsen og aksepten for rettslige konsekvenser er der. Pavlensky er en av de med det tyngste politiske budskapet, han ønsker å få til en drastisk endring i samfunnet og står (i performancen) tilsynelatende alene opp mot Russlands styresmakter. For Pavlensky er hans performancer en kamp han nekter å slutte med, han ønsker å forbli i Moskva for å fortsette kampen – om han må rømme landet har han tapt. Franko B lider av konstant blodtap under hans performance. Holder han det gående lenge nok vil døden være et mulig utkom av performancen. Sakte tapper han kroppen for krefter med blodet som et synlig kroppslig materiale som blir liggende igjen etter ham. Performancene har hver sin unike innfallsvinkel og ulike forbindelser mellom virkelighet og kunst.

Det er ikke uvanlig at kunstnerne er nakne under sine performancer – det er ingenting; hverken klær, kroppsmaling, masker, parykker eller draperier som skjuler eller dekker over sannheten. Er det slik at kunstneren selv føler at det blir mer ektefølt om de gjør performancen

¹³⁸ (Stiles et al., 2008: 25)

uten klær? Er det å være naken med på å bringe både kunstner og publikum i nuet eller kan nakenhet innebære adrenalin for kunstneren? Det finnes mange varianter og tolkninger av nakenhet avhengig av kontekst; for eksempel har du på den ene siden skam og på den andre siden skamløshet, avhengig av hvordan det blir fremstilt. Annet enn dette eksemplet har nakenhet blitt brukt til å fremstille andre elementer i kunsthistorien; både seksualitet og uskyld, det heroiske og det sanne – også skikkelser fra ulike mytologier blir fremstilt naken. Ikke minst handler nakenhet også mye om blikket som gransker kroppene, hvordan den nakne kroppen blir fremstilt og hvem som observerer. Den nakne kvinnekroppen har for det meste opp gjennom historien blitt skapt av og for mannens blikk. Performance ga kvinnene muligheten til å fremstille seg selv naken og samtidig unngå tanken om den nakne kvinnen som tilstede eller avbildet for mannen.

Gradene av nakenhet er varierende i de fire performancene jeg har skrevet om. Pavlensky er helt naken under *Fixation*, noe som også er tilfelle under de fleste andre verk han har gjort. Franko B er naken under *I Miss You*, men han er dekt i hvit kroppsmaling. Abramović var i utgangspunktet påkledd i starten av *Rhythm 0*, men ble ufrivillig avkledd på overkroppen (mulighet for at hun ble fullstendig avkledd ifølge McEvelley som var tilstede, uten at jeg kan bevise dette) av publikum som skar klærne av henne. Abramović har derimot vært naken under mange andre av hennes performancer. Tilslutt har vi Tehching Hsieh som under *Time Clock Piece* var kledd i en heldekkende uniform som han brukte hver dag under hele performansen og som også er fullt påkledd i de andre performancene hans. Hvor relevant er egentlig nakenhet i performance? Vil betrakteren oppfatte performansen annerledes om kunstneren er avkledd eller påkledd? For det første kan ikke bare performansens uttrykk, men også meningen endre retning basert på hvordan kunstneren har valgt å presentere seg selv.

En kan se på performance som reelle handlinger utført som kunst, gjennomført uten å skjule hva som egentlig skjer. En kan se på performance som en kommentar på virkeligheten. Setter kunstneren seg i en offerrolle med bruken av motstand, eller utøver de kontroll? For meg har ordet «kontroll» vært et stikkord som har gjennomsyret mye av arbeidet; om hvordan kunstnerne leker med begrepet og endringene i hvem som besitter den. I *Rhythm 0* gir Abramović slipp på kontrollen og gir den til betrakterne. De har hele performansen i sin hule hånd, helt til øyeblikket hvor performansen er over og betrakterne blir overveldet av følelser som kanskje har ligget på vent helt til performansen brått tok slutt. Abramović sa under et foredrag om langvarige performancer at det er lett å kontrollere kroppen, men ikke sinnet. For henne handler performance om å finne en balanse mellom de to. Ved å gjøre verk som varer i

måneder mister du gradvis kontrollen over sinnet fordi du har med total utmattelse å gjøre.¹³⁹ Pavlensky har kontroll over seg selv og sine handlinger i performancen – men så fort han er kommer i posisjon på Den røde plass overlater han performancen og kontrollen til omgivelsene. Samtidig illustrerer han en apatisk befolkning som har gitt opp å ha kontroll over livet sitt og som blir kontrollert av styresmaktene i landet. Samtidig er det også snakk om et ønske om å endre den enorme kontrollen styresmaktene besitter i dag.

Hsiehs performance er fullgått av kontroll, han har konstruert sin egen performance og reglene som i ett helt år ender opp med å overstyre livet hans fullstendig. Utstillingen i etterkant gir også det samme inntrykket, denne sykelige kontrollen som tar over alt. Selve utstillingen fremstår for meg som et menneske som blir fullstendig overstyrt av noe denne personen ikke har kontroll over, som en tvangstanke som hindrer ham fra å ha et normalt liv. Alt handler om å stemple kortet, ta bildet, stemple kortet, ta bildet – time etter time i det uendelige. Selv i filmen fremstår han som apatisk og fjern, som et slags delirium på film. Jeg setter ikke denne oppfatningen av hans performance som en fasit på hva han uttrykker, men for meg vekker det også assosiasjoner i denne retningen. Det er som sagt denne tosidigheten som er så interessant i verkene.

Franko B besitter både sin variant av kontroll – og mangelen på den. Han leker med kroppens funksjoner hvor du sjeldent kan være i 100% full kontroll, uansett hvor dedikert du er. Samtidig besitter han en viss kontroll over seg selv og sinnet, han uttalte at han kunne være veldig emosjonell på innsiden, men det var ikke noe han ønsket å vise utenpå. Skulle Franko tape kontrollen over kroppen og blodtapet har han leger som står klar.

Å ta i bruk smerte som en del av en performance er et effektivt virkemiddel. Du fanger umiddelbart publikums oppmerksomhet og får de til å stoppe opp. Hva er det som gjør at når et menneske blir vitne til en ulykke eller en annen opprørende hendelse – så trekker vi nærmere for å se mer? Det vekker nysgjerrigheten i oss, vi greier ikke å se bort fra noe vi i utgangspunktet ikke ønsket å se. Det kan være at det er noe man ikke har sett før eller som man sjeldent opplever som trigger nysgjerrigheten.

Ikke bare fanger de publikums oppmerksomhet raskt, men de sørger også for å skape blest rundt performancen ettersom det de gjør sannsynligvis er ganske sjokkerende. Smerte eller trusselen om smerte har blitt brukt som underholdning i årtusener, som for eksempel gladiatorkampene i Romerriket eller tyrefektingene i Spania. Også i dag blir vi eksponert for enorme mengder vold og lidelser gjennom massemedia. Mange har sett seg blinde på

¹³⁹ <http://www.mai-hudson.org/as-one-content/2016/4/6/history-of-long-durational-work> 18.10.16

grusomme krigsscener og mye menneskelig lidelse på nyhetene og sliter derfor med å relatere til det. I en performance som aktivt tar i bruk smerte får du være vitne til en dramatisk hendelse med egne øyne. Du får se alt på nært hold, hvordan kunstneren og betrakterne reagerer både i forkant, underveis og i etterkant. Det setter i gang mye følelser for betrakteren og har åpenbart mye med tilstedeværelse å gjøre, dette er noe du er en del av. Du føler deg kanskje beæret som et vitne til noe stort, noe uvanlig. En hendelse som bare skjer her og nå og som aldri vil kunne kopieres eller gjenskapes på eksakt samme måte.

5.1 Presentasjon versus representasjon

Jeg ønsker å trekke inn Nicholas Ridouts tanke som jeg introduserte i kapittel 4.3.1 om performancekunstnere som tar i bruk smerte mulig kan søke å unngå såkalt «representasjon» i verkene sine. Jeg finner blant annet denne tanken gjeldende i Abramovićs *Rhythm 0* fordi verket blir til som noe virkelig der og da, som et sosialt eksperiment. Abramović kunne ikke forutse publikums handlinger, dette er utenfor hennes kontroll. Verket hennes blir på denne måten en presentasjon av hva som kan skje om du gjør slik Abramović gjorde i sin performance. En kan forsøke å tillegge verket symbolsk innhold, men denne prosessen kan bli spekulativ. En må i så fall se på hva Abramović mulig kan ha hatt i tankene da hun valgte ut sine 72 redskaper til disposisjon for betrakterne, men de kan også ha vært tilfeldig valgt ut. I min oppfatning kan en derfor ikke se på Abramovićs performance som representasjon. I Pavlenskys *Fixation* kan Ridouts tanke bli problematisk ettersom verket kan gå for å være både en representasjon og presentasjon av virkeligheten. På den ene siden symboliserer hans figur det apatiske russiske folket, mens på den andre siden kan du også se på ham som kroppsliggjøringen av det russiske folkets apatiske tilstand, altså han *er* det russiske folket.

Jeg trakk i kapittel 3 frem et sitat av Gina Pane om hennes bruk av smerte i performancene sine, hvor hun sier at med å påføre seg selv kroppslig smerte gjorde hun kroppen sin til selve kjernen av idéen, i stedet for å bruke kroppen som en formidler av idéene. En kan på denne måten se på hennes tanke om å bruke smerte for å skape presentasjon i performansen lik Ridouts påstand.

Jeg finner Ridouts tanke interessant, men samtidig problematisk – og ikke nødvendigvis ensbetydende for performanser som involverer smerte eller utholdenhet. På en annen side sier heller ikke Ridout at dette er ensbetydende for alle performancekunstnere som tar i bruk selvskading, smerte eller utholdenhet – men at det kan tenkes.

Etter min oppfatning er ikke det å unngå representasjon nødvendig for å viske ut skillet

mellom kunst og virkelighet.

5.2 Absorpsjon og teatralitet

Kunstkritikeren og kunsthistorikeren Michael Fried drøftet i boken *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* – termene teatralitet og absorpsjon. Den typen teatralitet Fried snakker om er den som oppstår i det den eller det fremstilte krever oppmerksomhet i verket. Mens absorpsjon oppstår, hvor for eksempel personen i bildet, ikke er klar over fotografens tilstedeværelse i rommet – og er fullstendig oppslukt i noe annet i det vedkommende blir avbildet. Absorpsjon og teatralitet er begreper som kan være vanskelig å overføre til performance. En kan for eksempel si at i Frieds forstand opptrer Franko Bs performance som teatralisk. Hsiehs performance, derimot, er ikke nødvendigvis det – under selve utførelsen. Men hva skjer i det den blir stilt ut? Det som er forskjellen er at han under nesten hele performansen er alene, men han tar likevel et bilde av seg selv hver eneste time. For så å stille ut verket i etterkant.

Å skape en fullstendig absorbert performance er bortimot umulig. Så lenge du gjør en performance er du jo i en forstand klar over at du vil bli observert – og dermed skaper du et teatralisk verk i Frieds øyne. En kan derimot se ulike grader av hvor absorberte eller teatraliske verket er – som vi kunne se eksempel hos Hsieh og Franko B.

Skuespilleren Tilda Swinton gjorde en performance kalt *The Maybe* hvor hun sov i et glassbur på Museum of Modern Art i New York i 2013.¹⁴⁰ Dette verket er et godt utgangspunkt for hvor krevende det kan være å kalle noe for absorbert eller teatralisk i performance. Selv om hun ligger med lukkede øyne og enten sover eller bare hviler – ligger hun fortsatt på utstilling. Ser om hun kanskje ikke ser med sine egne øyne at hun blir betraktet er hun i alle fall klar over det. Må kunstneren være fullstendig bevisløs for at en performance skal kunne kalles for absorbert? Om det faktum at kunstneren hadde blitt bevisløs var et resultat av et uhell – så kanskje.

¹⁴⁰ <http://newsfeed.time.com/2013/03/25/tilda-swinton-slept-in-a-glass-box-at-the-museum-of-modern-art/>
01.11.16

5.3 Tiden i verkene

Hverdagen i 2016 har nådd et høyt tempo, alt skal skje fortest mulig og både konsentrasjonsevnen og tålmodigheten vår er betraktelig mindre enn bare få år tilbake. Vi blir utålmodige om det tar for lang tid for historien å komme til poenget. På museer suser de besøkende forbi verk etter verk og ser bare for å ha sett.

Performance opererer med det motsatte av hastverk, det er en sjanget som griper deg i skjortekragen og tvinger deg til å stoppe opp, puste og observere. Tiden er noe som fører med seg endringer, du vil aldri gjøre akkurat det samme noen gang – dette er essensen i Hsiehs *Time Clock Piece*. Selv om han gjør den eksakt samme handlingen tusener av ganger vil hver handling være ulik den forrige. Både Abramović, Franko B og Pavlensky trekker virkeligheten og enkeltpersoner inn i performancene sine – mens Hsieh derimot virker å stenge verden ute fra sin performance. *Time Clock Piece* blir *hans* virkelighet. Hele hans verk, inkludert tittelen omhandler tid. Tiden er i utgangspunktet et uåndgripelig begrep som er satt i et system av mennesket, men oppfattelsen av tid kan også endre seg. Selv om tiden er uforanderlig kan en både føle at tiden raser fra deg, eller at tiden går alt for sakte.

Tiden fører også med seg endringer i folks oppfatning av kunst; vi har eksempelvis Abramović som i starten av sin karriere opplevde mye kritikk rundt sine verk, mens hun i dag titt og stadig blir referert til som «performansens bestemor».¹⁴¹ I hennes tilfelle kan vi se at jo lengre performansen varer desto drøyere blir handlingene mot Abramović. Ville handlingene ha blitt grovere og grovere om performansen hadde vart enda lengre? Hele Rhythm-serien handler for henne om tid, og hennes oppfatning av virkelighet, anti-teatralitet er for henne også knyttet opp mot tid.

Tiden kan være kritisk på flere måter i de ulike performancene. Pavlensky var klar over at så fort han var på plass ville han starte å tiltrekke seg oppmerksomhet, både fra tilfeldige betraktere og politiet. På grunn av dette kunne performansen være «over» i løpet av minutter (jeg velger å skrive «over» i anførselstegn ettersom Pavlensky ikke anser performansen som over selv om politiet velger å avbryte Pavlenskys handlinger. For Pavlensky er politiets handlinger en videreføring av performansen og derfor også en fortsettelse av verket). Derfor var performansen hans godt innøvd på forhånd, med bolten gjennom huden før han satte seg ned – og klær som var lett avtakbare.

¹⁴¹ <http://www.vg.no/rampelys/kultur-og-trend/marina-abramovic-paa-liv-og-doed/a/10131470/> 26.10.16

For Franko B innebærer tiden risiko, jo mer av tiden som går – desto større blir blodtapet. Tiden vil i verstefall innebære døden for ham. Tittelen er også relatert til tid.

5.4 Kan rommet endre verket?

Rommet og konteksten verket er utført i er av større betydning enn man skulle tro, om du flytter performancen til et annet sted vil du snu om på hele verket og det symbolske innholdet. Om du flytter Pavlenskys *Fixation* bort fra Den røde plass og inn på et museum endrer du performancen fra å ha et politisk innhold til å handle om en indre konflikt i Pavlensky. I stedet for å være et kunstnerisk-politisk opprør vendes det om til en person som sliter med angst og depresjon. Verket går fra å være rettet utover til å bli rettet innover. Pavlensky jobber med enkle og billige verktøy i hans kunst. Han har uttalt at han ønsker å vise at du trenger ikke å ha mye penger for å skape en forskjell. Om man titter på hans andre verk kan man se at han har brukt gjenstander som tråd, en plakat, piggråd, bolt, dekk, kniv og bensin. Dette er helt elementære gjenstander som alle kan få tak i, det som avgjør hans verk er da plasseringen av verket.

Om man hadde flyttet Abramović ut fra hennes studio og hvor som helst ellers er det en sannsynlighet for at hennes kropp hadde blitt utsatt for ennå større risiko enn inne på museet. Jeg vil si at museet har en usynlig myndighet over gjestene som kommer innom og at dette til en viss grad er med på å beskytte Abramović. Abramović kunne ha vært langt mer utsatt for fare eller trakassering på gata eller på et utested, fremfor på et museum. Mennesker viser for eksempel respekt og er stille i kirker – selv om de ikke er personlig kristne. Et museum har litt den samme effekten på mennesker, det er ikke normal etikette å rope, løpe eller være utagerende på museer. Folk senker støynivået og opptrer rolig og fattet. Det som skiller Hsiehs valg av rom fra de andre er at han på denne måten ekskluderer seg fra offentligheten selv om ikke dette er et krav i hans performance (slik som i *Cage Piece* hvor han ikke hadde retten til å kommunisere med andre mennesker). Dette gjorde han også i *Outdoor Piece* hvor han unngikk å være for sosial fordi han følte at dette ville ødelegge performancen. Når Hsieh går inn for å gjøre en performance er det ikke halvhjertet og han ønsker åpenbart minimale forstyrrelser underveis. Han er også den av de fire som har en performance som ikke endrer innhold radikalt om rommet rundt ham blir endret. En kan på denne måten se på performancen hans som lukket.

Franko B er den eneste av de fire som har valgt å gjøre performancen sin på en scene med full lyssetting, publikum og fotografer. Det som virkelig ville ha endret verket er et

fravær av publikum ettersom det mange gjør er å projisere sitt eget liv inn i hans verk. Uten dem faller deler av verket bort.

5.5 Betrakterens rolle

Betrakterens rolle er åpenbart varierende, men alltid nødvendig i de fire verkene. Noen finner verkene forstyrrende og uforståelige, mens andre opplever å bli rørt eller berørt av performancen. En kunstner er avhengig av sine betraktere for å kunne gjennomføre sine performanser, uten betrakterne ville ikke performancene ha vært.

Å ta i bruk en viss type fysisk eller psykisk motstand i performance handler kanskje ikke bare om hva kunstneren føler eller ønsker å uttrykke – men også et ønske om å få betrakteren til å føle noe. Det skal ikke finnes noen fasit på hvilken følelse det måtte være, enten det er empati, sjokk, ubehag eller lignende handler det om å vekke de fra en apatisk tilstand, å engasjere. I *Rhythm 0* befinner betrakteren seg i en fysisk interaktiv rolle som ikke er å finne i hverken *Time Clock Piece*, *Fixation* eller *I Miss You*. I *Rhythm 0* er betrakterne en fysisk aktiv del av verket, men likevel står Abramović alene. I følge sine egne fastsatte regler kan hun ikke handle tilbake eller forsvare seg mot publikums handlinger mot henne. Performansens utkom hadde vært like interessant også om ingen hadde rørt henne i det hele tatt. Det som skiller Abramovićs performance fra de andre verkene ligger i den høye graden hun har valgt å involvere publikum, samt det store tapet av kontrollen det medfører. Betrakterne påvirker hele hennes performance og den kan derfor ikke planlegges i like høy grad som var mulig i Tehching Hsieh eller Franko Bs verk. På denne måten trekker hun virkeligheten inn i hennes performance på en helt annen måte enn hva vi vil se i de tre andre verkene. Så fort betrakterne kommer inn i rommet i studioet er de automatisk en del av verket, enten de vil det eller ikke. Om du som publikummer velger å plukke opp en gjenstand og rette den mot Abramović er du en del av verket, om du velger å observere er du likevel delaktig.

Det kan hende at enkelte opplevde å finne noe i seg selv de ikke visste at de bar på, et element som kom frem på grunn av settingen.

Det jeg oppfatter i det performancen er over og publikum nærmest løpet ut av lokalet er skambetont. Flere publikummere gjorde kanskje ting mot Abramović de ikke er stolt over i etterkant. Kanskje ble de «ruset» på situasjonen de befant seg i og handlet med følelsen av å være uovervinnelig, å kunne gjøre akkurat hva de ville; ingen konsekvenser. Ingen ytre konsekvenser vel og merke, med hva med din egen skam i etterkant? Kan du unnsnippe den?

Basert på publikums reaksjon vil jeg tro at mange ikke klarte å forsone seg med hva de nettopp hadde gjort.

I Russland var det mange som reagerte med avsky og forvirring over Pavlenskys *Fixation*. På NRKs *Nasjonalgalleriet* har de spurt (i hovedsak eldre) folk på gata i Russland om hva de synes om hans kunst – hvor de fleste svarer at de ikke synes dette har noe med kunst å gjøre i det hele tatt, at de ikke skjønner hva han prøver å formidle og at han må være psykisk ustabil.¹⁴² Russisk TV valgte i hovedsak å ekskludere Pavlensky totalt fra nyhetene, mens noen av de få kanalene som valgte å nevne ham omtalte ham i negativ forstand. Utenfor landegrensene ble hans performance en stor snakkis. Fordi hans performance er så enkel og talende samt med et aktuelt politisk budskap har der også kommet godt frem hva han ønsket å formidle med verket og ikke bare et fokus på den groteske delen av verket.

På bildene som er tilgjengelige på nett av *Fixation* er det ingen mennesker rundt ham – bortsett fra politiet. De tilfeldige betrakterne virker å bli vist bort fra stedet, på bildene kan vi se en større gruppe mennesker på god avstand med nysgjerrige blikk i retning av Pavlensky. Mellom Pavlensky og betrakterne kan vi se ryggen på flere politimenn. Det fremstår som at dette påfunnet skal dekkes til fortest mulig og aller helst forsvinne. Om man ser bort fra politiet og helsepersonell er det ingen andre betraktere som involverer seg direkte i verket. Noe som gjentar seg i både fremstillingen av virkeligheten og virkeligheten selv er befolkningens fravær av deltagelse og handling. Pavlensky sitter alene, de eneste som er rundt ham er ironisk nok politiet – i likhet med hva han ønsker å fremstille. Det er heller ingen kommunikasjon mellom Pavlensky og noen andre tilstede. Han fremstår som «lukket», med blikket vendt ned og en urørlig figur – ikke engang øyekontakt er oppnåelig.

Tehching Hsieh er den eneste som har valgt å gjøre mesteparten av sin performance alene. Han er ikke hindret fra å gå ut og møte mennesker, men hans fritid er åpenbart begrenset ettersom han må være tilbake på studioet hver eneste time. Selve performansen er dog lukket bortsett fra 14 besøksdager

Franko B er den eneste som har et publikum som sitter på sine stoler – klar til å observere i det han kommer ut på scenen.

Som betrakter kan ingen nekte deg å påstå at noe er eller ikke er kunst, betrakteren vil alltid ha sin personlige mening uten at dette på noen måte vil fungere som en fasit for den generelle forståelsen av verket. Kunst kan ikke deles opp i hva du eller jeg oppfatter som «stygt» eller «pent». Ligger betrakterens forståelse av verket som grunnlag for hvorvidt de

¹⁴² <https://tv.nrk.no/serie/nasjonalgalleriet/MKTF03000114/03-02-2014> 13.04.2016 Nrk Nett-tv, Nasjonalgalleriet, sendt: 03.02.2014, Programleder Helle Vaagland.

ønsker å kalle verket for kunst eller ikke? Ikke nødvendigvis, en kan godt anse et verk som kunst uten å forstå det.

5.6 Kunstverket som stedfortreder for privatpersonen

Jeg ønsker også å trekke inn skulptøren Marc Quinn og hans selvportrett i blod; *Self*. Quinn gjør ikke performance, men jeg ser likevel likheter som jeg relaterer til sjangeren, både i tanken om og bruken av privatpersonen som kunst. Til dags dato finnes det fem av hans skulpturelle selvportretter i blod; *Self 1991*, *Self, 1996*, *Self 2001*, *Self 2006* og *Self 2011*.¹⁴³ Hvert femte år støper Quinn en silikonform av sitt eget hode, deretter fyller han formen med fem liter av sitt eget blod og fryser det ned. Dette hodet stilles ut inni en beholder som holder 15 minusgrader. Om strømmen går, vil blodet tine og verket forsvinne. Quinn har på denne måten skapt en byste som er både permanent og flyktig på samme tid. For ham handler det ikke bare om vold og skjørhet, men også om gjenfødelse og kontinuitet; – han har tappet kroppen for så mye blod – men likevel fortsetter kroppen å produsere mer. I kristen forstand er blod et symbol på liv – og i denne sammenhengen har Quinn, på sitt vis – lagt livet i verket. Jeg sikter ikke *kun* til blodet i symbolsk betydning, men det faktum at Quinn har brukt kroppen sin i verket – som kan sees i likhet med performancekunsternes praksis.

Quinn ser ikke på disse selvportrettene som ham selv personlig. I et intervju med programleder i *Thomas og den vanskelige kunsten*, Thomas Alkärr – forklarer Quinn at når et menneske blir kunst, bli de noe annet, noe *mer* en mennesket. «Kunsten er ikke mennesket. Det et menneske representerer, kan representeres for andre», forklarer Quinn.¹⁴⁴ Slik jeg ser det, blir dette selvportrettet som en «stedfortreder» for Quinn som privatperson.

Selv om Quinn ikke er en performancekunstner føler jeg at hans tanker omkring kunst, både hans egne skulpturer og kunst generelt – er tanker som kan overføres til performance. Hans verk er mer permanent enn performance, skal sies – men samtidig kan du aldri vite hvor lenge en slik skulptur vil overleve. Quinn kunne, i intervjuet med Alkärr, fortelle om noen japanske turister som besvimte da de så *Self* – og var glad for at verket kunne skape en så sterk følelse hos betrakteren. (Mer om den flytende grensen mellom kunst og liv i Quinns verk vs. performancene.)

¹⁴³ <http://marcquinn.com/artworks/self> 26.10.16

¹⁴⁴ <https://tv.nrk.no/serie/thomas-og-den-vanskelige-kunsten/MKTF77000415/sesong-1/episode-4#t=13m25s> 27.10.2016

5.7 Skillet mellom kunst og virkelighet i performance

Performance er alltid i utvikling og kan utføres på utallige måter. Det er kanskje det som for mange gjør sjangeren vanskelig å forstå. Jeg ser dette i kontrast til Kaprow som skapte sine regler for at performance skulle være autentisk og ekte nok. Om du ikke fulgte disse reglene gjorde du, ifølge ham, ikke en performance(happening) i sjangerens rette forstand. Det er flere kunstnere og kritikere som tar opp emnet om at performance skal være ekte, men hvem bestemmer hva det er som definerer det ekte? Abramović tar i bruk varigheten i verkene sine for å skape en tilstand hvor hun ikke er i stand til å late som, hvor hun ikke er i stand til å holde en maske for et publikum. Samtidig er ikke varigheten den samme for betrakterne som den er for henne. Under sine performancer har hun ikke mulighet til å stoppe eller ta en pause, dette går mot hennes tanke om performansen hun ønsker å gjennomføre. Hennes bruk av å utsette seg selv for personlig fysisk smerte eller fare er på en annen side med på å trekke inn betrakteren, holde dem på kanten av stolen, holde dem tilstede i nuet. For den skjer bare her og nå og det er akkurat der hun ønsker å holde betrakteren. Hun ønsker ikke at de skal falle ut av øyeblikket og drifte bort i andre tanker. Som en tanke om at de må være der med henne, når jeg skriver dette tenker jeg på Biesenbachs sitat om at betrakterne er som et drivstoff for henne. Hun trenger dem.

Franko B trår på en annen side bort fra Kaprows regler, for hvem er Kaprow til å skape regler for ettertiden om hva performance skal dreie seg om? Performance er alltid i utvikling og det kan på denne måten være problematisk med et sett med regler som må følges. For det første har Franko gjennomført *I Miss You* hele 10 ganger rundt om i verden med publikum. I tillegg har han dekt hele kroppen i maling eller sminke som raskt kan trekkes mot teater eller scenekunst. Franko B er til sist ikke en uprofesjonell person, han er en erfaren kunstner. På en annen side uttalte Franko B at hans verk ikke er noe annet enn performance.

Pavlenskys verk oppfyller dog et av Kaprows krav om å flytte verket fra en plass til en annen underveis. Dette til og med som en naturlig reaksjon, selv om Pavlensky var klar over at han mest sannsynlig kom til å bli brakt inn av politiet var ikke dette et planlagt element i forkant. Man kan forutse det, men han har ikke informert politiet i forkant og avtalt at de skulle komme å dekke ham til etter kort tid. På denne måten skaper Pavlensky en naturlig forflytning av verket under performansen. Samtidig får Pavlensky oppleve ulike konsekvenser han ikke har kontroll over; han blir sendt til psykologisk undersøkelse og stilt for retten. Det er ingen skuespillere, han involverer styresmaktene i landet, han involverer media og han utsetter seg for å tape sin fysiske frihet. Han visker ut grensene mellom kunst og liv. Han gjør også

verkene bare én gang. Hos Pavlensky ligger det ikke et behov for å gjenta de. Hvorfor skulle han gjøre det med hans budskap? Han har fått sagt det han ville. Han kommuniserer ikke med publikum på samme måte som vi kan se hos Franko B. Hos Pavlensky handler det mer om at du har en mulighet til å få det med deg og innse alvoret i Russland i dag. På denne måten er media veldig viktig for Pavlensky.

Tehching Hsieh derimot, skaper i flere av hans verk en begrenset verden han må leve med og i – i ett år av gangen. Jeg oppfatter at det for ham er nødvendig å forbli i en viss mental tilstand under hele verket. Å konstant være en aktiv del av sitt eget verk, ikke bare fysisk men også på et mentalt plan. Her kan jeg for eksempel vise til *Cage Piece* hvor han ikke hadde muligheten til å gjøre så mye for personlig underholdning. Hsieh forklarte derimot, at for ham var det viktig å tenke på/i/om kunst, og på denne måten konstant befinne seg i en tilstand av verket i seg selv.

Å ta i bruk teatraliske elementer skader ikke autenticiteten eller ektheten av din performance, det samme går for å bruke kostymer eller sminke. Hvor ligger ektheten? Hvem avgjør den? Se for deg at en performance tar i bruk en rekke rekvisitter som ikke samsvarer med Kaprows krav. Du er tilstede under denne performansen, du er til og med ikke helt sikker på hva det er du observerer. På samme tid viser det seg at du i en eller annen retning blir svært berørt av performansen. Når du går hjem om kvelden sitter det kanskje enda i kroppen. Gjør ikke *det* verket ekte for deg?

Performanser kan være utrolig forskjellige med et ønske om å uttrykke svært ulike emner. Noen kan strekke seg i en retning av for eksempel politikk som i Pavlenskys tilfelle at noen anser ham mer som en kriminell eller psykisk ustabil mann, enn som en kunstner. Til nå har alle hans performanser hatt et politisk innhold, og en sak han ønsker å belyse og opponere mot.

Performance behøver ikke være så langt fra teaterkunsten. Verkene trenger heller ikke ha et konkret budskap, omså bare et ønske om å skape en reaksjon hos betrakteren, løsrive betrakteren fra hverdagen, trekke vedkommende inni verket, være; *her, nå*.

Det finnes heller ingen regel om hva en performance må inneholde, hverken i konnotativ eller denotativ forstand.

5.8 Kan man fjerne smerten fra verkene?

Et sentralt tema i min oppgave har vært smerte, hva betyr smerte for tolkningen av dine fire eksempler? Hvordan ville de fire performansene kunnet være hvis smerte som virkemiddel ikke var brukt? Ville det i det hele tatt vært mulig? Hva tilfører smerte til meningen ved disse verkene? Og hva for slags smerte er det (egentlig) tale om? Du har allerede antydnet langt på vei at det ikke ganske enkelt er kunstnerens smerte. Den er mer komplisert enn som så. Så hva betyr den – hvem gjelder den?

Er smerten egentlig nødvendig i verkene? Kan man fjerne smerten og vil verkene fungere uten?

Hos Hsieh er ikke smerten en direkte del av verket, men oppstår som et resultat av handlingene i performansen. Om en skal fjerne smerten i verket – må du fjerne verket i seg selv. Likevel er ikke smerten relevant for Hsieh og det han ønsker å si. Selv om verket for han handler om en slags dokumentasjon av tiden som går og hva livet handler om for ham – fremstår performansen som morbid for meg. Det er som en gal manns verk. Utstillingen i etterkant som viser tusentalls av innstemplinger, som en person som har blitt besatt av en tanke. Besatt av en ide. Nå er dette alt hans liv dreier seg rundt. Filmen som er sammensatt av bildene er minst like urovekkende, om ikke verre. Man kan lese verket i mange retninger. Pavlensky kunne jo ha valgt å prøve å feste seg fast på en litt mindre smertefull måte, men da er det mye som spiller inn. Om han later som om han sitter fast forsvinner poenget. Samtidig har Pavlensky utført performansen i stilen som er gjennomgående i hans verk. Enkle, synlige verktøy som er tatt i bruk for å skape et både ekstremt og talende uttrykk. Jeg anser det som viktig at media fanger opp verkene hans og sprer de på grunn av hva han ønsker å formidle. Jo mer ekstrem verkene hans er, jo større sjans er det for bred mediedekning.

I Abramovićs performance kunne man ha fjernet smerten på flere måter – men også her vil uttrykket i verket forsvinne. Man kunne for eksempel ha valgt å fjerne redskapene på bordet som var ment for å påføre smerte. Samtidig vil jeg si at redskapet i seg selv ikke har så mye å si, det handler mer om hvordan man bruker det. For eksempel om betrakteren velger en fjær – så kan de både velge å kjærtegne huden til Abramović, men de kan også fylle munnen hennes med fjær. På samme måte om betrakteren hadde valgt en pisk, kan den også kjærtegne huden hennes, eller de kunne bare ha plassert den i hånden hennes – men de kunne også ha valgt å piske henne. Det andre alternativet ville ha vært å ikke la publikum få gjøre «hva de ville». Jeg føler at ved begge alternativene vil verket falle sammen.

Hos Franko B føler ikke kunstneren noe smerte, han kan knapt kjenne at blodet renner i det hele tatt. Smerten blir skapt av betrakterne, så hvordan fjerne smerten? Et alternativ ville vært å strippe bort både det rennende blodet og den hvite sminken. Performansen ville da ha bestått av en naken, tykk og tattoovert mann som går frem og tilbake på dette avgrensede området. Det andre måten måtte ha vært å fjerne publikummet og eventuelt filmet verket – men da er det ikke en performance folk ser lengre, men en video av performansen. Verket ville da ha falt sammen. Performansen kunne ha fungert, men ville ha endret både uttrykk og innhold.

6 Konklusjon

Spørsmålet jeg utvilsomt har fått høre flest ganger etter å ha gjennomført en body suspension er: «er det ikke vondt?!». Når folk ser bildene ser de den store kroken som trenger gjennom huden, blodet rundt sårene og huden som strekkes fra kroppen. Det de ikke ser, er min opplevelse, som er så mye mer enn den konkrete smertefulle handlingen. Det er denne tosidigheten ved både body suspension og performance, som involverer motstand, som engasjerer meg.

Dette var relevante faktorer som spilte inn når jeg skulle velge verk, i tillegg til variasjonen i uttrykket de fire verkene besitter. Det var smerten i verkene som først fanget min oppmerksomhet, men underveis våknet interessen for dette utydelige skillet mellom kunst og virkelighet. Som jeg har diskutert gjennom teksten er det ulike syn på hvor «ekte» en performance kan bli. Skillet mellom performance og virkelighet er et tilbakevennende tema innen performancekunsten; den utydelige grensen performance skaper eller kan ønske å skape. Dette temaet fremstår for meg som Allan Kaprows fanesak, men kan en performance bryte Kaprows fastsatte regler og likevel utydeliggjøre dette skillet? Jeg har trukket frem Franko B som en som nesten motsatte seg Kaprows regler (ikke intensjonelt) og likevel beholdt denne usikkerheten om hva som er kunst og hva som er virkelighet og hvor grensen befinner seg.

Smerten er ikke like håndgripelig i alle de fire verkene, men den er alltid tilstede. Smerten behøver ikke ligge i et kutt i huden, men den kan også ligge i verkets varlighet. Tiden kan være elementet som både skaper smerten og trekker inn virkeligheten i verket. Ikke minst er også betrakterens aktive tilstedeværelse i verkene også med på å gjøre denne grensen udefinerbar.

Performancekunstneren behøver ikke å utføre et verk som dreier seg om kunstneren som privatperson for å viske ut grensene.

Motstand blir i performance tatt i bruk på flere måter – først og fremst i den forstand at kunstneren ønsker å fortelle en historie eller uttrykke en følelse– men motstand kan også bli tatt i bruk som et verktøy for å formidle noe helt annet. Motstand kan i alle tilfellene jeg har tatt for meg sees på som smerte; det kan være et direkte verktøy, eller en konsekvens av en annen handling. Smerte er til syvende og sist noe alle kan relatere til; fysisk og psykisk. Noen

har fått oppleve den i høyere grad enn andre, men folk opplever også den samme påførte smerten forskjellig.

Et mønster jeg opplever som går igjen hos de ulike kunstnerne er derimot antifokuset på smerten i verkene. Kunstnerne ønsker å flytte fokuset bort fra det fysiske vonde og over til noe større. Det handler ikke om å vise hva de tør å gjøre mot seg selv eller å demonstrere deres høye smerteterskel, men ofte er det nettopp dette som får hovedfokuset fra både betrakterne og media.

Det er ikke et krav at noen skal kunne sette seg inn i handlingen kunstneren gjennomfører under verket, for det er ikke alltid at det er relevant heller. Eksempler på dette kan vi finne hos Tehching Hsieh og Petr Pavlensky. Hos Hsieh er ikke smerte en direkte del av handlingen han utfører i *Time Clock Piece*, men et resultat av verkets ekstreme varighet kombinert med de hyppige innstemplingene som fører til konstant avbrutt søvn. Det vonde aspektet i hans performance er likevel ikke noe han ønsker å understreke – det er ikke det verket handler om. Pavlenskys ekstreme visuelle uttrykk får folk flest til å vri seg av tanken – men igjen og igjen forteller Pavlensky at han ikke bryr seg om smerten. I *Fixation* handler det ikke om at det skal gjøre vondt, Pavlensky forsøkte også å unngå å treffe store blodårer for å slippe unødvendig blodsøl. Altså var det ikke om å gjøre å skape en mest mulig sjokkerende performance, selv om sjokkeffekten også er relevant. Her tenker jeg ikke nødvendigvis på at dette ofte skaper mer medieoppmerksomhet rundt performansen, men også det faktum at politiet blir så sjokkerte at det fører til handlingslammelse for deres del. Denne faktoren er viktig for Pavlensky som anser politiets handlingslammelse som en personlig seier.

Marina Abramović og Franko Bs bruk av motstand går i to *andre* retninger igjen. Abramović har vært kjent for å gjøre smertefulle, langvarige eller på andre måter krevende performanser, men det var ikke en nødvendighet at *Rhythm 0* trengte å bli en av disse. Hun ga publikum alternativer og noen av de valgte å gjøre henne vondt – samtidig visste hun på forhånd at dette var et mulig utkom av performansen og må ha vært forberedt på de ulike retningene performansen kunne ta. Under performansen blir mennesker stilt opp mot hverandre i et moralsk dilemma i det noen velger å handle på en voldelig måte mot Abramović. Skal de ta henne i forsvar eller være passiv delaktig? Selv om performansen er fra 1970-tallet fremstår den fortsatt som sjokkerende den dag i dag grunnet publikums handlinger.

Franko B på en annen side opplevde ikke smerte under hans performance, han fortalte at han av og til måtte se ned på armen bare for å sjekke at blodet fortsatt rant. Publikum derimot, reagerte på mange forskjellige måter; noen gråt, noen følte at de trengte seg på og skulle ønske de ikke så det de så, mens andre igjen – ville ta vare på ham. Franko B greier på sitt vis

å overføre smerten på publikum som mottar dette i høyst forskjellig grad – ettersom publikum finner seg selv i hans verk. Frankos tilfelle stikker seg på denne måten litt ut fra de andre, i den forstand at betrakterne blir de lidende, mens Franko B selv ikke har fysisk vondt. Han har uttalt at han kan være veldig emosjonell på innsiden, men at han ikke ønsker å formidle dette. På en annen side var det begrenset hvor mange ganger han kunne utføre denne performancen hvert år på grunn av den store blodmangelen verket medførte. Han har uttalt at mange gråter under hans performancer, uten at han selv skjønner hvorfor.¹⁴⁵ Franko virker å oppfatte performancene sine på en helt annen måte siden han ikke identifiserer seg med de gråtende betrakterne. Det er typisk for mange verk at kunstner og betrakter ser verket på ulike måter.

Uansett hvor hardt en ønsker å viske ut skillet mellom kunst og virkelighet vil det være bortimot umulig å fjerne dette skillet. Selv om kunstneren trekker virkeligheten inn i verkene sine opphører aldri performancen å være kunst. Om kunstneren hadde ønsket å fjerne dette skillet fullstendig, ville de ikke ha kunne gjort performance i det hele. Det er nettopp den utydelige og flyttbare grensen som er interessant i performance. At betrakteren kanskje sliter med å sette fingeren på hvor grensen går, og akkurat hva som er med på å utydeliggjøre den.

¹⁴⁵ http://www.franko-b.com/Bloody_Charming.html 25.02.16

7 Kildehenvisning

- Aagesen, D., Zerlang, M., Warming, R., Abildgaard, H., & Statens Museum for, K. (2002). *Avantgarde i dansk og europæisk kunst 1909-19*. København: Statens Museum for Kunst.
- Akers, M. (Writer). (2012). *Marina Abramovic : The Artist is Present*.
- Arendt, H., Hagtvet, B., & Mowinckel, J. L. (2000). *Eichmann i Jerusalem : en rapport om ondskapens banalitet*. Oslo: Bokklubben dagens bøker.
- Battista, K. (2013). *Renegotiating the body : feminist art in 1970s London*. London: I.B. Tauris.
- Carlson, M. (2004). *Performance : a critical introduction* (2nd ed. ed.). New York: Routledge.
- Duggan, P. (2009). The touch and the cut: an annotated dialogue with Kira O'Reilly. *Studies in Theatre & Performance*, 29(3), 307-325.
<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/stap.29.3.307/1>
- Gibbs Jr, R. W. (2000). *Intentions in the Experience of Meaning*. Cambridge: Cambridge : Cambridge University Press.
- Goldberg, R. (2001). *Performance art : from futurism to the present* (Rev. and expanded ed. ed.). London: Thames & Hudson.
- Heathfield, A., & Hsieh, T. (2009). *Out of now : the lifeworks of Tehching Hsieh*. London: Live Art Development Agency MIT Press.
- Johnson, D., & Johnson, D. (2014). *Pleading in the Blood : The Art and Performances of Ron Athey*. Bristol: Intellect Books Ltd.
- Kaprow, A., & Kelley, J. (2003). *Essays on the blurring of art and life* (Expanded ed. ed.). Berkeley, Calif: University of California Press.
- Levenkron, S. (1998). *Cutting : understanding and overcoming self-mutilation*. New York: Norton.
- Richards, M., & Abramović, M. (2010). *Marina Abramović*. London: Routledge.
- Stiles, K. (2003). "Performance", *Critical terms for art history* (R. S. Nelson & R. Shiff Eds. 2nd ed. ed.). Chicago: University of Chicago Press.
- Stiles, K., Biesenbach, T., & Iles, D. C. (2008). *Marina Abramovic*. London: Phaidon Press Ltd.

8 Elektroniske kilder

MoMA (Museum of Modern Art), Definisjon av performance, hentet: 05.09.2016
http://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/conceptual-art/performance-into-art

MoMA (Museum of Modern Art), Hva er performance? Hentet: 06.09.2016
http://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/conceptual-art/performance-into-art

Norsk Helseinformatikk AS, 2010, Hva er smerte? Hentet: 16.02.2016
<http://nhi.no/pasienthandboka/sykdommer/kirurgi/smerte-hva-er-det-1471.html?page=all>

The Art Story – Modern Art Insight. Om dadaismen, hentet: 26.05.2016
<http://www.theartstory.org/movement-dada.htm>

The Angel Orensanz Foundation – Art, Artists, Events, New York City and Angel Orensanz. Undersøkelse om tid brukt til å se på kunst, hentet: 28.07.2016
<https://orensanznyc.wordpress.com/tag/the-average-time-people-look-at-a-painting/>

finemartmultiple. Carolee Schneeman's *Interior Scroll*, hentet: 27.05.2016
<https://fineartmultiple.com/buy-art/carolee-schneemann-interior-scroll>

Complex. Chris Burden sitat, hentet: 28.07.2016
<http://www.complex.com/style/2013/10/chris-burden-art-new-museum/>

Store Norske Leksikon, definisjon på selvskading, hentet: 10.10.2016
<https://sml.snl.no/selvskading>

University of Lincoln. Kira O 'Reillys møte med kunstinstitusjonen, hentet: 02.02.16
<https://eprints.lincoln.ac.uk/7193/>

Arr – idéhistorisk tidsskrift, Håvve Fjell sitat, hentet: 23.08.2016
<http://www.arrveg.no/artikkel/frivillig-og-ufrivillig-smerte>

Vimeo – The Marina Abramovic Institute, Abramovic forteller hva som skjedde under performancen. Hentet: 05.11.15
<https://vimeo.com/71952791>

Vimeo – The Marina Abramovic Institute, Marina Abramovic sitat, hentet: 05.11.15
<https://vimeo.com/71952791>

Vimeo – The Marina Abramovic Institute, Abramovic forteller hva som skjedde under performancen. Hentet: 05.11.15
<https://vimeo.com/71952791>

Thomas McEvelley sitat. Hentet: 31.10.16
<http://site.ebrary.com/lib/tromsoub/reader.action?docID=10620943>

The Guardian, Hannah Arendt og the banality of Evil, hentet: 27.10.16
<https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/aug/29/hannah-arendt-adolf-eichmann-banality-of-evil>

Vimeo, Marina Abramovic om Rhythm 0, hentet: 27.10.16
<https://vimeo.com/71952791>

The Atlantic, om Abramovics performance, hentet: 20.04.16
<http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/07/wait-why-did-that-woman-sit-in-the-moma-for-750-hours/259069/>

The Saturday Paper, om feilstemplingene til Hsieh, hentet: 06.04.16
<https://www.thesaturdaypaper.com.au/culture/art/2014/05/24/time-piece-tehching-hsieh-exhibition/1400853600>

The Saturday Paper, om feilstemplingene til Hsieh, hentet: 06.04.16
<https://www.thesaturdaypaper.com.au/culture/art/2014/05/24/time-piece-tehching-hsieh-exhibition/1400853600>

Tehchinghsieh.com, om verkene hans, hentet: 08.12.2015
<http://www.tehchinghsieh.com/>

The Saturday Paper, om performancene hans, hentet: 06.04.16
<https://www.thesaturdaypaper.com.au/culture/art/2014/05/24/time-piece-tehching-hsieh-exhibition/1400853600>

Youtube, Tehching hsieh om Time Clock Piece, hentet: 28.01.16
<https://www.youtube.com/watch?v=FoNd254KrjU>

Vimeo, Tehching Hsieh om performance, hentet: 28.01.16
<https://vimeo.com/16280427>

Pushwagner-no, Kings Cross, hentet: 28.10.16
http://www.pushwagner.no/galleri/kunst/KINGS_CROSS_1_1

Youtube, Tehching Hsieh om Time Clock Piece. Hentet: 09.12.2015
<https://www.youtube.com/watch?v=tvebnkjwTeU>

The Guardian, Tehching Hsieh om Sisyfos, hentet: 05.04.16
<http://www.theguardian.com/artanddesign/australia-culture-blog/2014/apr/30/tehching-hsieh-the-man-who-didnt-go-to-bed-for-a-year>

Wikipedia, Sisyfos, hentet: 14.04.16
<https://no.wikipedia.org/wiki/Sisyfos>

Dasplatforms, Hsiehs om Cage Piece, hentet: 04.04.16
<http://dasplatforms.com/magazines/issue-26/indifference-and-repetition-an-interview-with-tehching-hsieh/>

Dasplatforms, Tehching Hsieh om Time Clock Piece, hentet: 04.04.16
<http://dasplatforms.com/magazines/issue-26/indifference-and-repetition-an-interview-with-tehching-hsieh/>

The Guardian, hentet: 05.04.16

<http://www.theguardian.com/artanddesign/australia-culture-blog/2014/apr/30/tehching-hsieh-the-man-who-didnt-go-to-bed-for-a-year>

Brooklynrail, brev om Tehching Hsiehs verk, hentet: 05.04.16

<http://www.brooklynrail.org/2003/08/art/tehching-hsieh>

TheSaturdaypaper, om Time Clock Piece, hentet: 06.04.16

<https://www.thesaturdaypaper.com.au/culture/art/2014/05/24/time-piece-tehching-hsieh-exhibition/1400853600>

Tidsskriftet.no, Veneflon, hentet: 29.02.16

<http://tidsskriftet.no/article/2981167>

Tate, beskrivelse av I Miss You, hentet: 01.11.16

<http://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/franko-b>

Tate, om I Miss You, hentet: 24.10.16

<http://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/franko-b>

Tate, om I Miss You, hentet: 24.10.16

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/live-culture>

Franko-b.com, info om I Miss You, hentet: 29.02.16

http://www.franko-b.com/I_Miss_You.html

Tate, om Franko B som foreldreløs: hentet: 30.10.16

<http://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/franko-b>

Store Norske Leksikon, Årelating, hentet: 25.02.16

<https://sml.snl.no/%C3%A5relating>

Franko-b.com, Fanko B sitat, hentet: 25.02.16

http://www.franko-b.com/Bloody_Charming.html

Franko-b.com, Please Disturb Me, hentet: 01.11.16

http://www.franko-b.com/Please_Disturb_Me.html

Franko.b.com, Amelia Jones om I Miss You, hentet: 29.02.16

http://www.franko-b.com/Corporeal_Malediction.html

Vimeo, sitater om Franko Bs kunst: hentet: 26.02.16

<https://vimeo.com/126731527>

Franko-b.com, Franko B sitat, hentet: 25.02.16

http://www.franko-b.com/Red_Cross_of_Franko_B.html

Franko-b.com, Franko om smerte, hentet: 01.03.16

<http://franko-b-news.blogspot.no/p/franko-b.html>

Franko-b.com, Franko B sitat, hentet: 29.02.16

<http://www.franko-b.com/Dressings.html>

Franko-b.com, Franko B kunnskjøring, hentet: 29.02.16

<http://franko-b-news.blogspot.no/2009/05/franko-bs-archive-is-held-at-university.html>

Ronathey.com, Ron Athey, sitat, hentet: 04.08.16

<http://www.ronathey.com/bio.pdf>

Wikipedia, formalia om Pavlenskys Fixation, hentet: 04.03.16

https://en.wikipedia.org/wiki/Petr_Pavlensky

Wikipedia, info om FSB, hentet: 04.03.16

<https://no.wikipedia.org/wiki/FSB>

History, om Den røde plass, hentet: 10.03.16

<http://www.history.com/topics/red-square>

Weatherspark, temperatur Moskva 2013. Hentet: 22.09.16

<https://weatherspark.com/history/33893/2013/Moscow-Moskovskaya-oblast-Russian-Federation>

Timeanddate, temperatur Moskva 2013. Hentet: 22.09.16

<https://www.timeanddate.com/weather/russia/moscow/historic?month=11&year=2013>

Wikipedia, om Carcass, hentet: 25.10.16

https://en.wikipedia.org/wiki/Petr_Pavlensky#Carcass

Independent, om Segregation, hentet: 23.05.16

<http://www.independent.co.uk/news/people/pyotr-pavlensky-living-pain-performance-artist-transferred-to-moscow-psychiatric-institute-a6840466.html>

Calvertjournal, om politikken i verkene, hentet: 23.04.16

<http://calvertjournal.com/articles/show/3373/pavlensky-performance-art-protest>

Petr Pavlensky om Fixation, hentet: 25.10.16

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/feb/05/petr-pavlensky-nailed-scrotum-red-square>

Pro Quest, Petr Pavlensky, sitat, hentet: 14.10.16

<http://search.proquest.com/docview/1469684273?accountid=17260>

Nrk Nett-tv, Nasjonalgalleriet, Pavlensky om Fixation, hentet: 13.04.2016

<https://tv.nrk.no/serie/nasjonalgalleriet/MKTF03000114/03-02-2014>

Animalnewyork, Pavlensky om smerte, hentet: 23.04.16

<http://animalnewyork.com/2013/interview-petr-pavlensky-anarchist-artist-nailed-balls-red-square-dont/>

Calvertjournal, Marat Guelman om Fixation, hentet: 09.02.2016

<http://calvertjournal.com/articles/show/1768/pyotr-pavlensky-russian-artist-nails-red-square>

Europe. Newsweek.com, Abigail Jones om Fixation, hentet: 25.10.16
<http://europe.newsweek.com/some-arts-painful-design-62799?rm=eu>

Newyorker, om å fengse Pavlensky, hentet: 23.05.2016
http://www.newyorker.com/news/news-desk/the-protest-artist-who-stumps-putin?mbid=social_facebook

1843magazine.com, Oksana Shalygina og Dimitry Ozerkov om Pavlensky, hentet: 23.09.16
<https://www.1843magazine.com/features/body-politics>

Nrk Nett-tv, Nasjonalgalleriet, Vladimir Medinsky om Pavlensky, hentet: 23.09.16
<https://tv.nrk.no/serie/nasjonalgalleriet/MKTF03000114/03-02-2014#t=12m>

Theguardian, Fengselstradisjoner, hentet: 23.05.2016
http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/feb/05/petr-pavlensky-nailed-scrotum-red-square?CMP=fb_gu

Theguardian, Psykiatri som våpen og Pavlensky om å spikre seg i bakken, hentet: 23.05.2016
<http://www.theguardian.com/world/live/2015/jun/09/petr-pavlensky-russia-scrotum-red-square-any-questions>

Hromadske, Pavlensky om fengsel, hentet: 26.09.2016
http://en.hromadske.ua/articles/show/Petr_Pavlensky_Nadiya_Savchenko_DIALOGUES

Vocativ, om Fixation, hentet: 23.09.2016
<http://www.vocativ.com/world/russia/14-questions-russian-nailed-scrotum-red-square/>

Revolution-news.com, Pavlensky sitat: hentet: 11.03.16
<http://revolution-news.com/first-interview-pyotr-pavlensky-following-arrest-anti-fascist-art-action-fixation-moscows-red-square/>

Vocativ, Pavlensky sitat, hentet: 23.05.2016
<http://www.vocativ.com/world/russia/14-questions-russian-nailed-scrotum-red-square/>

Calvertjournal, Oleg Kulik om Pavlenskys performancer, hentet: 03.08.16
<http://calvertjournal.com/articles/show/1768/pyotr-pavlensky-russian-artist-nails-red-square>

Calvertjournal, Pavlensky om kropp, hentet: 03.08.16
<http://calvertjournal.com/articles/show/3373/pavlensky-performance-art-protest>

Theguardian, Pavlensky sitat, hentet: 23.05.2016
http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/feb/05/petr-pavlensky-nailed-scrotum-red-square?CMP=fb_gu

Russia-direct, Mottagelsen av Pavlensky, hentet: 11.03.16
<http://www.russia-direct.org/analysis/strange-fixation-what-media-saw-red-square-performance>

1843magazine, aksjonisme i Moskva, hentet: 23.05.2016

<https://www.1843magazine.com/features/body-politics>

Artnews, Vojna, performance, hentet: 25.10.16

<http://www.artnews.com/2009/10/01/art-in-russia-under-attack/>

Nrk Nett-tv, Nasjonalgalleriet, Katia Samutsevitj sitat, hentet: 11.03.16

<https://tv.nrk.no/serie/nasjonalgalleriet/MKTF03000114/03-02-2014>

Mai-hudson, Abramovic om tid i performance, hentet: 18.10.16

<http://www.mai-hudson.org/as-one-content/2016/4/6/history-of-long-durational-work>

Newsfeed.time, Tilda Swinton performance, hentet: 01.11.16

<http://newsfeed.time.com/2013/03/25/tilda-swinton-slept-in-a-glass-box-at-the-museum-of-modern-art/>

Vg, om Marina Abramovic, hentet: 26.10.16

<http://www.vg.no/rampelys/kultur-og-trend/marina-abramovic-paa-liv-og-doed/a/10131470/>

Marcquinn, Marc Quinn, Self, hentet: 26.10.16

<http://marcquinn.com/artworks/self>

Nrk Nett-tv, Thomas og den vanskelige kunsten, Quinn sitat: 27.10.2016

<https://tv.nrk.no/serie/thomas-og-den-vanskelige-kunsten/MKTF77000415/sesong-1/episode-4#t=13m25s>

Rarehistoricalphotos, den brennende munken, hentet: 01.11.16

<http://rarehistoricalphotos.com/the-burning-monk-1963/>

khanacademy, Isenheim alterpiece, hentet: 01.11.16

<https://nb.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/northern/england-france-tyrol/a/grnewald-isenheim-altarpiece>

Kildehenvisning bilder

Figur 1

<http://cdn8.openculture.com/wp-content/uploads/2015/05/27225045/shoot-burden.jpg>

[01.11.16](#)

Figur 2

[http://www.freshphotons.com/post/1445704324/for-her-performance-wet-cup-kira-oreilly-](http://www.freshphotons.com/post/1445704324/for-her-performance-wet-cup-kira-oreilly-placed)

[placed](#) 01.11.16

Figur 3

http://66.media.tumblr.com/51cbb679a973e7460f3fa37db869f675/tumblr_nvgsxbvOEH1uhjk

[23o2_500.jpg](#) 01.11.16

Figur 4

<https://s-media-cache>

<ak0.pinning.com/originals/cd/d6/8a/cdd68a71640a8c2b51d384a872e80c92.jpg> 01.11.16

Figur 5

<http://www.tehchinghsieh.com/> 01.11.16

Figur 6

http://www.randian-online.com/np_event/tehching-hsieh-one-year-performance-1980-1981/

01.11.16

Figur 7

[http://au.blouinartinfo.com/news/story/1037011/interview-tehching-hsieh-on-his-time-clock-](http://au.blouinartinfo.com/news/story/1037011/interview-tehching-hsieh-on-his-time-clock-piece-at)

[piece-at](#) 01.11.16

Figur 8

http://artasiapacific.com/image_columns/0010/7103/img_5121.jpg 01.11.16

Figur 9

http://www.franko-b.com/I_Miss_You.html 01.11.16

Figur 10

http://www.franko-b.com/I_Miss_You.html 01.11.16

Figur 11

http://www.franko-b.com/Please_Disturb_Me.html 01.11.16

Figur 12

<http://badatsports.com/2014/ron-athey-in-the-flesh/> 01.11.16

Figur 13

<http://calvertjournal.com/articles/show/3373/pavlensky-performance-art-protest> 01.11.16

Figur 14

<https://www.theguardian.com/world/2014/oct/20/russian-artist-cuts-off-earlobe-protest-forced-psychiatric-treatment-dissidents> 01.11.16

Figur 15

<http://animalnewyork.com/2013/interview-petr-pavlensky-anarchist-artist-nailed-balls-red-square-dont/> 01.11.16