

## KUNST, LIV, ROLLER OG RELIKVIER:

### *Noen refleksjoner omkring Rita Marhaugs billedkunst*

Av Sigrid Lien

For ti år siden fikk jeg et vakkert tresnitt i gave. Trykket var signert Rita Marhaug (den gang kunststudent), og motivet var kunsthistorisk velkjent: tre gratier – frodige, dansende kvinneskikkelser. I bildets forgrunn befant det seg også en naken, sovende mannskikkelse. Dette ble mitt første bekjentskap med Marhaugs billedverden. Og etter hvert er bekjentskapet blitt beriket med nye, visuelle opplevelser – riktignok av en helt annen karakter enn den første.

Vel ti år senere, en maimorgen 1999, befant jeg meg som tilskuer til et stykke performancekunst i Rita Marhaugs regi. I løpet av noen timer omskapte den kvinnelige kunstneren seg til en liten skallett mann. Etter å ha kledd seg fullstendig naken, iførte hun seg møysommelig mannlige gevanter: susp, herreundertøy og gråbrun «kommunestyredress». Gradvis kom så de maskuline attributter på plass: nøytralt slip, korrekte briller, skinnskjegg og en diskret bart (laget av kunstnerens eget hår) og endelig – en glatt isse med såkalt «hentesveis». I tillegg ble kunstnerens barn, Kaspar og Sofie, kjønnsombyttet. Jenten ble gutt, gutten ble jente, og tradisjonelle familieposeringer ble foretatt for fotograf Bjørn-Eivind Årtun. Marhaug selv utviste stor ironisk fortrolighet med de typiske mannlige gester, der hun med tung sikkerhet poserte: bredbeint og lett selvhøytidelig. For øvrig ble verket som ganske enkelt fikk tittelen (*Portrett av kunstneren som*) *Liten mann hos fotografen*, utførlig video og fotodokumentasjon i alle faser.

Spranget fra den estetiske delikate grafikken med kvinne- og mannsfigurer av mytologisk karakter til denne performanceakten synes umiddelbart ikke bare å være lang, men også uforståelig. Hvorfor beveger kunstneren seg over et slikt bredt spekter av uttrykksformer? Og er det i det hele tatt mulig å finne fram til noen tematisk fellesnevner i Marhaugs produksjon?

Jeg opplever at det eksisterer en slags forbindelseslinje mellom de verk som nå er beskrevet. I et forsøk på å utdype dette, vil jeg vise til den danske kunsthistorikeren Simon Sheikh som har rettet oppmerksomheten mot noen markante tendenser innenfor samtidskunsten<sup>1</sup>. I følge Sheikh bærer ikke bare kunsten på 90-tallet preg av en ny form for frihet: en frihet fra det han karakteriserer som en frihet fra form og en mediespesifikk, objektorientert kunstproduksjon. Det er også et annet, iøynefallende karakterisk trekk. Det beskjeftiger seg med det Sheikh kaller «det sosiale». Denne sosiale tematikk definerer han nærmere som «...hverdagslivets praksiser med alt, hvad der indebærer af socialt drama, kedsomhed, tilfældighed og kroppslighed, samt ikke mindst at udspille sociale roller både på og udenfor kunstscenen.»<sup>2</sup> Dermed ser Sheikh det slik at den kløft mellom kunst og liv som blant annet Robert Rauschenberg forsøkte å slå bro over i begynnelsen av 1960-tallet, nå er forsvunnet inn i kunstnerens liv som kunstpraksis og kunstnerens kunst som livspraksis. Dette innebærer også at interessen for selve kunstnerrollen eller kunstnerfiguren som sosial aktør, har vært stigende. Den tradisjonelle mannlige kunstnerrollen er blitt gjenstand for ironisk behandling og kunstens område er blitt arena for sosialt rollespill og iscenesettelser.

De trekk Sheikh har pekt på, synes begge å være tilstede i Marhaugs kunst. Hun har for det første en estetisk og håndverksmessig sikkerhet som setter henne i stand til å bevege seg fritt over genre- og mediemessige grenser, samtidig som hun til dels utfordrer forestillingene om

---

<sup>1</sup> Simon Sheikh, Selvidentifikasjon og selvscenesetelse på 90-ernes danskekunstscene

<sup>2</sup> Ibid. s. 33

det autonome kunstverk og dets tilhørende aura. For det andre fremstår nettopp kritisk refleksjon omkring kunstnerrollen/identiteten, dens mytologier og kjønns/maktaspekter, som en slags utløsende kraft i hele hennes produksjon. Rita Marhaug sin egen beretning om sine første inntrykk av den kunsthistoriske diskurs som elev i barneskolen, og i sitt senere møte med det hun opplevde som mannlige medstudenters kjønnspolitisk naive Duchamp-dyrking, er i seg selv en indikasjon på dette:

«Mitt første møte av betydning med kunsthistorien fant sted i 11 års alderen gjennom skolens o-fagbok. Det var historiene om de store renessansekunstnerne Rafael, Michelangelo og Leonardo da Vinci. Sistnevnte gjorde dypt inntrykk på et tegneivrig barn, Leonardo var *også* venstrehendt, og speilskrift ble fort innøvd. Siden skjønnte jeg at kjønns skillet var av større identifiserende betydning enn høyrehendt og venstrehendt.

Senere som kunststudent, observerte jeg en gruppe mannlige studenter ivrig sjakkspillende på studieinstitusjonen gjennom et helt semesteret. Som unge kunstnere hadde de funnet en velegnet identifikasjonsfigur, Duchamp (jeg har konkret i tankene hans performance – kunstneren i sjakkspill med en anonym avkledd kvinne, ved åpningen av *Duchamp Retrospective* i Pasadena, California 1963). De samme studentene er i dag pådrivere for *den unge kunsten* i norsk og nordisk sammenheng. Den duchampske strategi er her en viktig del av et teoretisk fundament for oppfattelse av kunst- og kunstnerrolle.

Er det noen forskjell i denne identifikasjonen som mann eller kvinne? Jeg vil gå tilbake til sjakkverket. Der iscenesetter nettopp kunstneren sitt eget subjekt, han er hovedrolleinnhaveren og enda en gang: motspilleren en anonym, naken kvinne».<sup>3</sup>

Som andre unge kunstnere er Marhaug smertelig klar over den romantiske kunstnermytens seiglivete ideologiske premisser og pragmatiske konsekvenser. Å agere fristilt fra samfunnets konvensjoner innebærer at kunstneren må gjøre seg synlig i det offentlige rom. Synlighet og berømmelse har igjen alltid vært en forutsetning for å oppnå økonomiske fortjeneste og sosiale privilegier. Marhaugs referanse i denne sammenhengen er blant annet den amerikanske kultursosiologen Leo Braudy, som har vist at billedkunstnerne helt siden renessansen ikke bare har sørget for å visualisere eller iscenesette sine oppdragsgiveres samfunnsmessige anseelse. De har også posisjonert seg selv gjennom sine arbeider.<sup>4</sup> Fremfor alt kan selvportrettet leses som et avansert ledd i markedsføringen av utøveren. Her vil kjønns- og maktperspektivet uvilkårlig melde seg. For Marhaug representerer de to mannlige kunstnerne Gustav Courbet og Jeff Koons selvportretter, *L'Atelier du Peintre* (1855) og *Made in Heaven* (1989), klassiske eksempler på hvordan den mannlige, romantiske kunstner innenfor den moderne æra henholdsvis konstituerer seg som den aktive maskuline kulturkraft (i tradisjonell motsetning til den passive kvinnelighet) og som den konseptuelt anlagte, narsissistiske masseforfører.

Med dette som bakteppe foretar Rita Marhaug sine alternative iscenesettelser av kunstnersubjektet. Hun bruker seg selv og sin egen kropp i disse iscenesettelsene, men inntar humoristisk distanse til kunstnermytene. Og hun kobler, i tråd med Sheikhs observasjoner, rolleeksperimentene opp mot andre former for livspraksis enn den rent kunstfaglige. Blant annet trekker hun veksler på sine erfaringer som deltager i familiepraksis og som deltaker i fysisk krevende sportslig aktivitet. I en serie fotografier utfordrer hun den tradisjonelle forståelsen av identitet/kunstneridentitet ved å posere i vektløfterdrakt, stående på alle fire, med et eller flere av sine barn på ryggen. Fotografienes tittel er i seg selv kommentarer til

---

<sup>3</sup> Rita Marhaug, *En sammenliknende analyse av Koons og Courbets selvportretter med vekt på kunstnerrolle og kunstnermytologi*. Innlegg ved seminaret *The Portrait in Art History*, Voss 6-8. februar 1998, s 2.

<sup>4</sup> Leo Braudy, *The Frenzy of Renown*, New York Oxford, Oxford University Press 1986

identitetsproblematikken: To av disse «selvportrettene» bærer kort og godt tittelen *33 + 11 år og 120 kg*.

Et helt spekter av rollestereotyper har vært anvendt som råmateriale for hennes identitetsprosjekter. Utgangspunktet for Marhaugs performance *ACTION* under Høstutstillingen i 1997 var forestillingen om «*den ydmykt tjenende kunstner*». Her krøp hun rundt i utstillingslokalet, bokstavelig talt som levende transportmiddel mellom kunsten og den besøkende. Senere (1998) fikk dette prosjektet sitt motstykke i en ny performance *KNOCK OUT* som manifesterte «*den hardtslående kunstner*». Etter måneders intensiv boksetrening entret Rita Marhaug en av Bergens kunsthalls saler, der hun med rituell grundighet viklet hendene inn i bandasjer, tok på hanskene og begynte å gyve løs – først som regulær oppvarming mot en boksesekk, så med stigende tempo og tenning mot publikum. Svetten rant og sinne lyste da hun rent fysisk utfordret de opplevelsessøkende tilstedeværende. Ganske snart trakk også publikum seg unna i forbløffelse og ubehag. Den kvinnelige kunstneren, provokatøren, ble talende nok stående igjen, uendelig ensom i sitt engasjement – og med sine etterhvert så melankolske slag ut i luften! Samme form for underfundig ironi har dannet utgangspunkt for hennes pseudobiografiske fremstilling av kunstneren som *Liten mann*. For det som her fremvises er ikke den lille mannen (og det er mange av dem, både i og utenfor kunstinstitusjonen) som firskåren og magerund opptrer som selvutnevnte og selvhøytidelige midtpunkt for sitt eget konstruerte lille univers.

Maskeraden står lik sentralt i hennes praksis, noe som paradoksalt nok fører til at verkene nettopp kan betraktes som beslektet med Marcel Duchamps estetikk. Riktignok refererer de til andre sider av hans virksomhet enn dem som tilsynelatende har gitt ham status som akademiidol. Duchamps maskerader på 1920-tallet, der han blant annet opptrer som kvinneskikkelsene, *Rose Sélavy* og *Belle Haleine*, utfordrer ikke bare den identitetsforståelsen som ligger implisitt i det tradisjonelle portrettet.<sup>5</sup> Maskeradene kan i likhet med Marhaugs senere identitetseksperimenter, leses som uttrykk for en fasinasjon omkring kjønnskonstruksjonens mekanismer og det androgyne spenningsfeltet.

Men den bredt orienterte Rita Marhaug har flere referansepunkter for sin virksomhet. Et av disse er det britiske performanceparet Gilbert & George som tidlig var ute med å utfordre kunstverkets evighetspretensjoner. På lekende, anarkistisk vis omskapte de sine egne kroppar til kunstobjekt: verket som opphører å eksistere i det øyeblikket performanceakten avsluttes. Od denne problematikken finnes videreført hos et annet av Marhaugs forbilder, den kvinnelige kunstneren Orlan.

I fraværet av store kvinnelige kunstnere som potensielle rolleforbilder har Orlan vendt oppmerksomheten mot kvinnens rolle som avbildningsobjekt i kunsten. Gjennom en serie av plastiske operasjoner utført i begynnelsen av 90-tallet, transformerte hun eget subjekt til et bilde som syntetiserte Leonardo, Rafael, Boucher og Botticellis kvinner. Rita Marhaug er opptatt av de spørsmål Orlans transformerte ansikt reiser: Hva er det som konstituerer selve verket: Hvor begynner og hvor slutter det? Hvilken «personlighet» er det som kommer til uttrykk? Og i hvilken grad bryter egentlig kunstneren med den tradisjonelle verkkonsepsjonens evighetsstrategier?

I følge Marhaug er bare bruddet tilsynelatende. For evighetspretensjonene – tanken om å sikre kunsten og verket liv etter kunstnerens korporlige død – gjenfinnes blant annet i det hun kaller *relikvier*: teoridannelse, video og fotografi. Likevel produserer hun også selv såkalte relikvier. Hun er åpenbart for mye av en estetiker til å kunne vende seg fullstendig bort fra verkets

---

<sup>5</sup> For en diskusjon omkring denne siden av Duchamps praksis se Dawn Ades, *Duchamp's Masquerades* i Graham Clerk, *The Portrait in Photography*, London 1992.

materialitet og formproblematikk, og utviser ikke bare konseptuell fantasi, men også stor sanselig glede i alt hun foretar seg som billedkunstner. Et av de mange eksempler på dette er hennes billedserie I.D. (1997-98) der hun foretar en allegorisk sammenstilling mellom fotografier av antikkens skulpturer (nærmere bestemt Polykleitos' spydbærer og en arkaisk kvinneskulptur) og foto av sin egne nakne kropp. Sammenstillingen av disse komponenter blir et bilde med mytisk transparens: et møte mellom fortid og nåtid, mellom den mannlige og kvinnelige kropp og mellom kroppen som skulptur og skulpturen som kropp.

Det allegoriske, sidestillende grep gjenfinnes også i Rita Marhaugs senere arbeider. Anvendelsen av det åpner, som hun sier, blant annet respekt og glede over fortidige verk og kunstnere. Gjennom en triptyk bestående av store trykk hyller hun barokkmaleren Velazquez, viss historiske posisjon nettopp hviler på hans mytologiske parodier og gåtefulle iscenesettelser – som også reflekterer inn kunstnerens posisjon. I disse trykkene setter Marhaug bokstavelig talt sammen Velezquez hoffportretter av prinsen og prinsessen og dvergen, med fotografiske portretter av sine to yngste barn og seg selv.

En annen av dem hun viser sin respekt, er Meret Oppenheim. Kunstnerens utgangspunkt har vært Man Rays høyst iscenesatte fotografier av den kvinnelige surrealisten. I et av dem poserer Oppenheim naken ved en grafisk trykkpresse med sin innsvertede hånd og underarm vendt mot betrakteren. Som et av flere har Marhaug blåst dette fotografiet opp i størrelse og presentert det som fargetrykk i en dyp glassboks. Bearbeidelsen blir tilført nok en dimensjon ved at hun på selve glassplatene har avsatt sine egne kroppsavtrykk. Verket blir slik en forening mellom to kvinnelige kunstners avtrykk – i vid forstand. Og som en ytterligere homage-erklæring har Marhaug skapt sine egne versjoner av Oppenheims mest berømte surrealistiske verk: pelskoppen. Marhaugs versjon i hudfarget nakent lær synes å spille videre på den kroppslige, seksuelle karakteren som allerede er tilstede i Oppenheims suggestive sammenstilling mellom hår og flytende væske.

Et tredje eksempel på Marhaugs historisk- allegoriske sammenstillinger er to, til minste detalj, håndverksmessig egenproduserte bøker: *Songs of Experience* og *Songs of Innocence*, der hun flette sammen tekster av William Blake og det amerikanske grunge-rockbandet Nirvana. Med andre ord er det her mannlige romantiske poeter hun siterer og sammenkobler til et nytt verk, signert Marhaug. Slik signaliserer hun også en slags ambivalens i forhold til myten om den romantiske visjonære kunstner. Vi kan som betraktere heller ikke være helt sikker på «hvor vi har henne». Som gratiene gjør det i bildet av den sovende mannen, danser hun formelig rundt sine betraktere. Samtidig holder hun oss fast – i den lekende ironien, estetikken, poesien og mangetydighetens grep.

Bergen, september 1999