

SIGNS OF GLOBALISM

Refleksjoner om globalisering og kunsten med utgangspunkt
i et studie av YINKA SHONIBAREs kunstverk



Mayra Elena Henríquez
Masteroppgave i Kunsthistorie. Våren 2006
Seksjon for Kunsthistorie, Universitetet i Bergen

*All changed, changed utterly:
A terrible beauty is born.*

William Butler Yeats, *Easter*, 1916

*'Vel fornøyd med sin plassering mellom to
kulturer lager Yinka Shonibare lekende og
nysgjerrig kunst av det tvisyn som oppstår når
det postmoderne og det postkoloniale
kolliderer.'*

Kobena Mercer, 1998

Forord

Inspirasjon...

... kan man hente fra de underligste steder. For min del var det Barcelona, mai 2003. Det var ikke Miró, Picasso, Gaudí som inspirerte meg mest og heller ikke en fin kveld med tapas og Cava-bobler - det var gatelivet og stemningen i det kulturelle samrøret i byen. Dette livet reflekterte ikke bare multikulturalismen man finner også i mange andre metropoler. Barcelonas gateliv, og kulturlivet der, har også siden slutten av 90-tallet stått fram som et internasjonalt symbol på globalisering. I tillegg, innbyggerne syntes å være seg dette bevisste, og opptatt av det - enten som entusiastiske *global citizens*, og/eller som aktivister i den nyere 'globaliseringskritiske' bevegelsen.

Og med en masteroppgave i kunsthistorie i sikte, dukket spørsmålet opp: Hvordan tar disse globaliserte 'vibrasjonene' seg ut i kunsten? Og da var det gjort. Prosjektet begynte. For en spansktalende, som leser engelsk, nynorsk, svensk og dansk, men skriver på norsk bokmål har skrivingen av denne avhandlingen vært en utfordring. Men det har vært lærerikt og engasjerende.

Jeg benytter anledningen til å takke min veileder professor Gunnar Danbolt for alle gode råd, interesse og hyggelig veiledninger, til Jørgen Lund for oppmuntring og for å ha tro på meg. Jeg vil også takke Jaap Guldemonnd fra *Museum Boijmans Van Beuningen*, Lena Essling og Magnus af Petersen fra *Moderna Museet*, for interessante og inspirerende samtaler. Takk også til Gavin Jantjes ved *Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design* for å ha anbefalt Yinka Shonibare for meg og til Margareta Lidén fra *Sveriges Television*.

Takk til Torunn, Francisca og Kristin for støtte og vennskapet gjennom studiene fra starten av. Takk til min 'master-gjeng': Gjertrud, Reidar, Anette, Marianne og Stian (vil savne denne tiden!) og til alle de hyggelige menneskene i 5.etg på IKK for å gi liv og farge til en ganske ensporet hverdag i denne prosessen.

Takk til mine gode venner og familie for all hjelp, forståelse og velvilje. Deres nærvær har vært uvurderlig. *A mi mamá Mita y al resto de mi familia, que aunque estando lejos, han estado conmigo y me han dado ánimo.* Og til slutt til barna mine Sandra & Fabian: dere er best!, takk for tålmodigheten deres. Til *min amor* Aslak, takk for kontinuerlig veiledning, støtte, forståelse og oppmuntring. Denne avhandlingen hadde ikke blitt til uten deg.

Februar 2006

Innhold

FORORD	4
INNHold	5
1 INNLEDNING	7
1.1 Hvorfor <i>Signs of Globalism</i> ?	7
1.2 Problemstillinger	8
1.3 Metode og materiale	8
1.4 Teori, litteratur, kilder og avgrensinger	9
1.5 Avhandlingens struktur	10
1.6 Yinka Shonibare - En kort presentasjon	11
1.6.1 Oppveksten	11
1.6.2 Kunstutdanningen	11
1.6.3 Kunstneriske virke	11
2 YINKA SHONIBARES KUNSTVERK - BESKRIVELSER	13
2.1 Double Dutch, 1994	13
2.2 Diary of a Victorian Dandy, 1998.....	14
2.3 The Swing (after Fragonard), 2001	15
2.4 Un Ballo in Maschera, 2004.....	16
2.4.1 Del 1- Anckarströms ankomst, påkledning, dansesalen, hoffgjester dans og kongens ankomst.....	16
2.4.2 Del 2 - Kongens dans, Anckarströms dans og mordet	18
2.4.3 Del 3 - Tilbake til begynnelsen - en uendelig historie	20
3 KONTEKSTUALISERING OG ANALYSE.....	21
3.1 Yinka Shonibares bakgrunn.....	21
3.1.1 Lagos - oppveksten.....	21
3.1.2 London - Outsider rollen og kunstnermiljøet	23
3.1.3 Byam Shaw School of Art	24
3.1.4 Goldsmiths College	25
3.2 Verksanalyse	26
3.2.1 Double Dutch, 1994.....	26
Opprøret mot modernismen.....	26
Tekstilen.....	29
Bildet av det andre	31
Oppsummering - Double Dutch	35
3.2.2 Diary of a Victorian Dandy, 1998	37
Fra plakat til fotoserie	37
Parodi av en dandy	38

Politisk aktualisering	42
Oppsummering - Diary of a Victorian Dandy	47
3.2.3 The Swing (after Fragonard), 2001.....	49
Installasjonen - et rom i tid	49
Aktualitet	50
Intertekstualitet.....	53
Oppsummering - The Swing (after Fragonard)	55
3.2.4 Un Ballo in Maschera, 2004	57
Lyd, musikk, bilde og dans	57
Filmens struktur	59
Begjær for makt.....	60
Kjønn og identitet	62
Mote og Kunst - og <i>Fashionation</i>	63
Utvidelse av kunstbegrepet	67
3.3 Hva kjennertegner Shonibares kunstverk.....	69
3.3.1 Kontradiksjon og overraskelser	69
3.3.2 Humor og ironi	69
3.3.3 Selvreflekterende forhold til form, medier og tidligere kunstverk	70
3.3.4 Bevisst bruk av populærkultur	71
3.3.5 Problematisering av verkbegrepet	72
3.3.6 Flertydige, kommuniserende og tankevekkende verk	72
3.3.7 Ikke-moraliserende verk som taler fra innsiden	74
3.3.8 Politisk innhold - tematisk globalisme	77
4 GLOBALISERING OG KUNSTEN	80
4.1 Globalisering i kunstverden	81
4.1.1 Et historisk tilbakeblikk.....	81
Tidlig internasjonalisme	81
Det flerkulturelle og Ny Internasjonalisme	82
Det hybride.....	85
4.1.2 Det globale utstillingsshow	87
Documenta X.....	88
Johannesburg-biennalen	89
Documenta XI	90
Venezia-biennalen 2003.....	92
4.1.3 Oppsummering	93
4.2 Globalisering og kunstverket.....	94
4.2.1 Kunstverket i den internasjonale samtidskunstscenen - noen eksempler	94
Dokumenta XI	94
Venezia-biennalen 2003.....	98
Istanbul-biennalen 2005	100
4.2.2 Hva kjennertegner kunstverket under globaliseringen.....	101
Representasjon av lokale heterogene erfaringer.....	101
Relasjon og kommunikasjon.....	105
<i>Living in translation</i> - oversettelse og forflytting	107
4.3 Globalisering og kunsthistorie	112
Altermodernisme	112
LITTERATURLISTE	115
APPENDIKS.....	121

1 Innledning

1.1 Hvorfor *Signs of Globalism*?

Globaliseringen kjennetegnes av en rekke objektive faktorer og prosesser som raskere og økende kommunikasjon, kulturell spredning, og menneskelig migrasjon. Begrepet globalisering forbindes ofte også med store økonomiske prosesser knyttet til verdensomspennende produksjon og distribusjon. Sentralt i diskusjonen rundt begrepet står også fremveksten av handels- og geopolitiske avtaler som er ment å integrere eller regulere internasjonale økonomiske transaksjoner. Mer skeptiske røster fremhever også hvordan sistnevnte prosesser innebærer negative kapitalistiske trekk, der friere handel fører til økt makt for globale/multinasjonale selskaper.

Fokuset rundt globaliseringsbegrepet finnes også i museene og galleriene, og blant kritikere og kunstnere. På den ene siden kan globaliseringsprosessen sees i det nye mangfoldet av vestlige (vanligvis forstått som europeiske/nord-amerikanske) og ikke-vestlige kunstnere som nå dukker opp i prestisjetunge utstillinger. På den annen side kan globaliseringen sees i at flere av disse utstillingene finner sted utenfor de tradisjonelle vestlige kunstsentrene, deriblant Johannesburg og Istanbul. Globaliseringen kan også sees i temaene og de kulturelle perspektivene disse utstillingene kjennetegnes av. Noen eksempler er den siste Venezia-biennalen, Documenta X og spesielt i Documenta 11 i Kassel hvor temaet var globalisering og postkolonial teori.

Globalismen kan forstås som tolkingen av denne utviklingen etter eget verdisyn eller synsvinkel. *Globalismen, i kunstverdenen og samfunnet forøvrig, kan sees som en tendens karakterisert av ytringer om subjektive holdinger, bevissthet og reaksjoner til globaliseringsprosessene.*

Den ikke-vestlige kunsten har tradisjonelt vært sett som etnisk og som ladet av stereotyper. I dag er situasjonen en annen. Globaliseringsbegrepet kan for noen gi en forventning, eller bære et budskap, om en samlet verden hvor det vestlige hegemoniet forsvinner og hvor alle kunstnere er likestilt og har samme muligheter. I tillegg, samtidskunstens multimediale uttrykk bidrar og åpner rom for nye og eksperimentelle kunstuttrykk - og retninger.

Globaliseringsdiskursen i kunstinstitusjonen har utvilsomt åpnet et rom for tidligere ukjente kunstnere som nå opererer på en internasjonal arena. Min interesse er rettet mot disse kunstnerne. Spesielt er jeg opptatt av selve det visuelle uttrykket, og representasjonen, som mulige resultat av globaliseringsprosessen i kunsten - altså tegn på

globalismen i kunstverket. Det var med dette som interessefelt jeg har valgt å studere kunstneren Yinka Shonibare fordi han er en representativ og stadig mer eksponert aktør.

1.2 Problemstillinger

'The implicit thesis of Documenta 11 is that the physical and psychic displacements of globalization can best be understood through cultural forms - the written, filmed, visualized, and performed expressions that shape identity ...' (Wallis 2002:87).

Siktemålet med denne oppgaven er å se Yinka Shonibares arbeider i lys av den økende pluralisme innen samtidskunsten. Gitt hans bakgrunn som person og som kunster (se del 1.6) faller det naturlig å betegne han som et godt eksempel på en kunstner som både har opplevd globaliseringsprosessene på kroppen og som, tilsynelatende, lager kunstverk som tilnærmer seg denne tematikken.

Et studie av Shonibares kunst er relevant fordi det kan fortelle oss og forstå noe om hvordan globaliseringen preger samtidskunsten og hvordan den blir representert visuelt og tematisk *i kunstverkene*. Viktige spørsmål blir:

- Hva kjennertegner kunsten hans?
- Hvilke temaer ønsker han å promblematisere og formidle noe om, og hvorfor?
- Hvilke er de visuelle og estetiske grepene denne kunstneren tar? Og hva kan årsakene være til det?
- Hvordan sammenligner Shonibares kunst seg annen kunst på den internasjonale kunstarenaen, og hvilken betydning kan denne typen kunst ha for kunsthistorien?

Oppsummert, på hvilken måte er disse kunstverkene tegn på globalisme, i det de forholder seg til, reagerer på og inntar holdninger til globaliseringsprosessene.

1.3 Metode og materiale

Undersøkelsen tar utgangspunkt i analysen av Shonibares kunstverk. Analysen legger vekt på å få en oversikt over formelle og visuelle egenskaper ved verkene. Den empiriske undersøkelsen er en viktig del av avhandlingen. Derfor har et besøk ved et par utstillinger blitt tatt med som del av studien. Den første er *Double Dutch* i Museum Boijmans Van Beuningen i Rotterdam¹ (april 2004). *Double Dutch* var en retrospektiv utstilling som viste frem flere av hans verk i forskjellige stadier og mediebruk og var et nyttig bidrag til forståelsen og erfaringen av Shonibares kunst. Den andre utstillingen er *Fashionation* i

¹ Utstillingen turnerte videre til Kunsthalle i Wien. Mai-September 2004.

Stockholms Moderna Museet (desember 2004). Dette var en gruppeutstilling som satte fokus på koblingen mellom mote og kunst. Her ble hans verk satt i en helt annen kontekst, noe som kan frembringe andre/nye sider av Shonibares kunstneriske virke.

I min undersøkelse av Shonibares kunst skal det legges hovedvekt på fire verk jeg mener er sentrale i hans virke og som godt representerer flere av hans andre prosjekter gjennom de siste årene. I tillegg omfavner disse verkene bredden av hans mediebruk som springer fra maleri, fotografi, installasjon og film. De fire verkene er:

- Double Dutch, 1994.
- Diary of a Victorian Dandy, 1998.
- The Swing (after Fragonard), 2001.
- Un Ballo in Maschera, 2004.

Disse verkene ses videre i sammenheng med verk fra en rekke utstillinger: Documenta XI, Venezia-biennalen 2003, og Istanbul-biennalen 2005. Det er en sentral del av den metodiske antakelse at de analyserte verkene er representative for internasjonaliseringen og globaliseringen i kunstverdenen. En sammenligning av disse med Shonibares kunst er det metodiske grepet for å kunne si noe om felles *kjennetegn av globalisme*.

Med avhandlingen følger en billedkatalog som hovedsaklig består av bilder av kunstverk, og jeg vil sterkt anbefale leseren å konsultere katalogen etterhvert som teksten og fotnoter henviser til verkene. Henvisningene til billedkatalogen (BK) gjøres i parentes i formen (BK fig. 1) - som her viser til figur nummer 1. Jeg anbefaler også å se DVD'en med kunstfilmen *Un Ballo in Maschera*.

1.4 Teori, litteratur, kilder og avgrensinger

Denne avhandlingen har konsentrert seg om et empirisk studie av verkene i en kunsttendens, og har som sådan ikke hatt en strengt teoretisk ambisjon. Tankene og begrepene fra mer teoretiske tekster om dekonstruksjon, semiotikk (intertekstualitet) og feminisme diskuteres ikke i dybden, men brukes som relevante innfallsvinkler og redskap i analysen av verkene.

Shonibares 'postkoloniale' oppvekst i to land (i Nigeria - tidligere britisk koloni - og Storbritannia) gir et bra utgangspunkt for å diskutere, og drøfte kunsten hans i lys av postkolonialistisk teori. Denne teorien tar for seg temaer som jeg synes Shonibare berører i sine verk. Gjennom 80- og 90-tallet har flere teoretikere diskutert postkolonialistisk teori fra diverse vinklinger. Noen eksempler på dette er Edward Said med boken *Orientalisme*

hvor han diskuterer hvordan Vesten konstruerte ideen og bildet om Orienten og på den måten avgrenset det vestlige - oss. Dette har ført til en dannelse av stereotypi om *de andre* og en definering av hva som er eksotisk og etnisk. Homi K. Bhabha er en annen ledende teoretiker innen postkolonialisme og globalisering. I boken *The Location of Culture* diskuteres begreper og ideer forbundet med identitet, hybriditet og som kan hjelpe i analysen av Shonibares verk.

Det finnes ikke et stort litteraturtilfang som teoretiserer om globalisering og kunstverk, selv om det snakkes svært mye om globalisering i kunstverdenen - og da om internasjonaliseringprosessen i form av ikke-vestlige kunstners tilgang til vestlige kunstscener, og det har også blitt debattert konstituerende antagelser og målsetninger ved internasjonale kunstutstillinger. Rundt globalisme i kunstverkene i seg selv er Ratnam (2004) og Fisher (2003) blant de få som har skrevet - men enda viktigere i det teoretiske tilfanget til denne analysen har artikler i *Artforum* vært (Lee 2003; Griffin 2003; Wallis 2002). Bourriaud (2002 & 2005) er viktig i analysen fordi han introduserer begrepet *altermodernisme* - direkte relatert til kunstverkets utforming - som diskuteres i siste del av avhandlingen. I *research*-prosessen til avhandlingen fant jeg også en rekke relevante artikler i tidsskrift, utstillingskataloger, aviser, og ikke minst på internett - der konkrete eksempler på kunstverk diskuteres. Tilsammen har disse kildene vært med å danne et helhetlig bilde av globalisme i kunst.

1.5 Avhandlingens struktur

Innledningen avsluttes med en kort presentasjon av Yinka Shonibares biografi og kunstnerisk virke. Kapittel 2 er en beskrivelse av materialet, de utvalgte kunstverkene av Yinka Shonibare. Beskrivelsen vil danne et utgangspunkt for videre analyse og drøfting.

Kapittel 3 er viet kontekstualisering og analyse av verkene. Det innledes med et 'dypdykk' i Shonibares bakgrunn for å grundigere kunne forstå kunstnerens innflytelseskilder og formative prosesser - i oppvekst, utdanning og møte med det britiske kunstmiljøet. Videre følger en tolkningsanalyse av de fire utvalgte kunstverkene.

Kapittel 4 er viet til en diskusjon av globaliseringen og kunsten. Det innledes derfor med en presentasjon av debattene rundt internasjonalisering og globalisering som har foregått i kunstverdenen (og særlig i forbindelse med store utstillinger) samt kortere analyser av en rekke representative kunstverk. Avslutningsvis sammenholdes lærdommene fra denne diskusjonen med Shonibares kunst i en tentativ konklusjon.

1.6 Yinka Shonibare - En kort presentasjon

'...his works constitute a remarkably succinct metaphor for what Shonibare refers to as post-colonial hybrid cultures evolving from globalization.' (Holms 2002: 118)

1.6.1 Oppveksten

Yinka Shonibare ble født i London i 1962 av nigerianske velstående foreldre. Da Yinka var 4 år flyttet familien til Lagos, Nigeria - tidligere engelsk koloni - hvor han vokste opp. Skoleårene tilbrakte han ved en privat engelsk skole i Lagos. Ved 16-årsalderen reiste han tilbake til London hvor han fullførte sine to siste år på videregående skole. Med denne bakgrunnen er det ikke urimelig å si at han hadde en tvekulturell oppvekst.

1.6.2 Kunstutdanningen

Yinka studerte kunst ved *Byam Shaw School of Art* (1984-9). På skolen var det en slags forventning, basert på hans opprinnelse og mørke hud, om at hans kunstverk skulle vise hans røtter og det afrikanske ved ham. Denne erfaringen fikk han til å sette spørsmål rundt stereotyper, maktmekanismer og kulturell renhet og særegenhet. Disse tankene og ideene utviklet han ved *Goldsmiths College*² i London hvor fra 1989 til 1991 tok han Master i Fine Art.

1.6.3 Kunstneriske virke

Shonibares kunstverk kjennetegnes av humoristiske visuelle uttrykk, men de er samtidig preget av ironi og alvor. I verkene hans flyttes grensene mellom iscenesatte fotoserier, skulptur, installasjon, maleri og film mens de samtidig leker med historiske, litterære og kunsthistoriske referanser. Verkene gir oss umiddelbart assosiasjoner til det hybride, til *cross-over*, til et uttrykk som av kulturell sammenveving. I Shonibares verk kan det som vi anser som kjent plutselig fungere som, eller framstå som, ukjent og med dette settes i gang en gjennomtekning av det vi finner selvfølgelig i den vestlige kultur. På den ene siden kler han motiver fra kjente malerier i 'afrikansk' bomullsbatikk og på den andre blir han selv en 'Black Dandy' som nyter den victorianske salongens goder. Det hele virker absurd og lystelig, og blandingen - eller bedre sagt, denne bevisste sammensetningen - kan virke tiltrekkende, og er både et utfordrende og opplysende kunstuttrykk.

² Kjent for å være skolen for Young British Artist (YBA). YBA er en gruppe av unge britiske kunstnere som siden begynnelsen av 1990-årene har vekket oppsikt med objekt og videokunst inspirert av Pop-kulturen.

Tidlig på 90-tallet hadde Shonibare en rekke solo- og gruppeutstillinger. De fleste ble holdt i London og fikk lite oppmerksomhet. Men det er i de siste ti årene, etter verket *Double Dutch* i 1994, at han har bygd opp internasjonale anerkjennelse. Han deltok i utstillingen 'Sensation: Young British Art from the Saatchi Collection' i the Royal Academy of Art i London og i Johannesburg-biennalen i 1997. Shonibare var også med i Venezia-biennalen i 2001 og i Documenta 11 i Kassel i 2002. Videre har han hatt en soloutstilling ved Henie Onstad Kunstsenter kalt 'Dressing Down' i 1999 og var ved samme institusjon med på utstillingen 'Kunst gjennom et nåløye' i 2001. Blant noen av de siste soloutstillingene kan en fremholde 'Double Dress' i KIASMA, Helsinki i 2003 og '*Double Dutch*' i Museum Boijmans Van Beuningen i Rotterdam våren 2004.

Det må også nevnes at han er den første kunstneren som ble invitert til å stå for den kunstneriske utsmykkingen av Moderna Museets lobby i Stockholm fra februar 2004 med 3 steds spesifikke prosjekter.³ I høsten 2004 lagde Shonibare i samarbeid med Moderna Museet og Sveriges Television (SVT2) sitt første filmverk - *Un Ballo in Maschera* - i forbindelse med utstillingen 'Fashination' i samme museum. Han ble også nominert til den prestisjefylte Turner-prisen⁴ 2004 for sin utstilling i Rotterdam og hans soloshow 'Play with me' i Stephen Friedman Gallery i London. I begge disse utstillingene spilte hans verk *The Swing (After Fragonard)* en sentral rolle.

³ *Vassa in a Bottle*, *Warm Wall* og *Cool Wall*, alle fra 2004. Verkene vil stå i Moderna Museets innganger frem til 2007. *Vassa in a Bottle* (BK fig. 55)

⁴ *The Turner prize* er Storbritannias mest anerkjente kunstpris. Den gis årlig til en britisk kunstner med alder under 50 år.

2 Yinka Shonibares kunstverk - beskrivelser

2.1 Double Dutch, 1994

Double Dutch (BK fig. 1-2) består av 50 små firekantede panel (30 x 22 x 4.5 cm pr. panel) malt i akryl på trykt batikstoff - *Dutch Wax*. Her er det brukt batik i stedet for vanlig lerret. Panelene henger på en vegg malt i varm rosa (332 x 588 cm). Veggene skiller seg fra de andre hvite veggene i galleriet fordi den rosa firkanten er malt på en hvit vegg. Man kan se et hvitt område rundt den rosa firkanten men nederst på firkanten går den rosa fargen helt ned til gulvet.

Panelene er arrangert i et symmetrisk og kvadratisk rutemønster. I hver av de fem rekkene i verket er det ti panel. Noen er malt med tykke penselstrøk - *impasto* - som gir en grov overflate. Malingen dekker batikstoffet på overflaten av panelene mens stoffet vises rundt i kantene. I andre panel vises batikken på overflaten mens kantene, eller sideflatene, er overmalt. I hver rekke er det ca. fem panel malt på overflaten mens batikken viser på de andre. Men i den tredje og fjerde rekken er det henholdsvis seks og fire panel der overflaten er overmalt. Til sammen er 25 panel malt på overflaten og 25 der batikken viser. Panelene ser ikke ut til å være satt opp etter noen spesiell orden eller prinsipp, bortsett fra at i den andre rekke - sett ovenifra og ned - er annethvert panel batik og annethvert malt.

Panelene er veldig fargesprakende. Maleriene og stofftrykkene preges av gjentakelser av stiliserte elementer. Noen er organiske former som minner om blomster, frukt, celler eller annet. Andre motiver er bokstaver, redskaper, sirkler, prikker eller bare mønstre. Panelene der batikken viser på overflaten har farger i samme varme fargeskala - mørkebrunt, sort, sennepsgult og oransje. Panelene som er malt har fått veldig lyse, skarpe og godteriaktige farger som rosa, lysegult, rødt, grønt, lyseblått og indigo. Det er mange sterke farger satt sammen i dette verket, i tillegg til den store fargekontrasten som dannes mellom de femti panelene og den rosa bakgrunnen.

Vi beveger blikket fra den rosa veggene til de malte kantene (eller kantene med batik) til overflatene i batik (eller de malte). Det blir skapt en bevegelse frem og tilbake, fra veggene gjennom kantene til midten av panelene og viseversa. Slik er de batikkede og malte kantene med å danne en kontinuitet mellom panelenes overflate og den rosa veggene. Dette gjør at den rosa veggene blir en del av selve verket og at det hele blir en maleriinstallasjon.

2.2 Diary of a Victorian Dandy, 1998

Dette verket består av fem fotografier som viser forskjellige scener fra en dag i en dandys liv - *Diary of a Victorian Dandy: 11:00, 14:00, 17:00, 21:00, 03:00 hours* (BK fig. 3-7) De store fargefotografiene (183 x 228.6 cm) som blir hengt opp i museene er satt inn i gullrammer som vanligvis brukes til eldre malerier (BK fig. 22) Bildene ble i utgangspunktet laget som et offentlig stedspesifikt prosjekt til London Underground. Fotoserien ble resultatet av tre dagers fotografering av Shonibare i rollen som Dandy i et hus i Herefordshire. På mellom 80 og 100 steder i Londons undergrunnsstasjoner ble plakater med et bilde fra denne serien vist.

Fotografiene viser i kronologisk rekkefølge en 'Black Victorian Dandy' og hans liv fra morgen til kveld. Det første bildet skal forestille klokken elleve om morgenen. Dandyen, som er bildets midtpunkt, befinner seg i soverommet i sitt victorianske country-house og blir vekket og stelt av fire tjenestepiker og en kammertjener. Alle er hvite mennesker. I soverommet står en stor og komfortabel seng og veggene prydes av romantiske landskapsmalerier.

I det neste bildet har klokken 'blitt' 14 og dandyen befinner seg i et (vi antar hans eget) bibliotek/kontor. Her flankeres han av fem hvite menn som lytter til ham og applauderer. Dandyen fremstår som en lærdmann som doserer. Tjenestepikene holder seg ved inngangsdøren til biblioteket men stjeler også noen beundrende blikk. Gjennom hele rommet ser vi bokhyller fulle av 1800-talls litteratur og engelske vitenskapsbøker. På veggene henger flere portrettmalerier og byster av kjente opplysningsmenn. På gulvet finner vi et stor indisk teppe hvor solide tremøbler og gode lenestoler er plassert. Dandyens elegante dress er lyseblå og står i kontrast til de øvrige herrenes mørkere dresser og til pikenes sorte og hvite kjoler.

Men hele arbeidsdagen varte ikke så lenge, for i neste bilde, som er kl. 17, spiller dandyen biljard sammen med seks hvite herrer. Her er han kledd i et mer festlig antrekk med en rød jakke (som også skiller seg ut fra de andre herrenes hvite skjorter). Alle menn, bortsett fra han som faktisk er i gang med neste slag, ser med forventningsfulle blikk opp til dandyen. Det foregår tydeligvis et veddemål. Dandyen bærer også en øredobb som gir han et sjørøverpreg. I rommet for underholdning finnes det også et vitrineskap som inneholder mange bøker. På veggene henger et antall bilder med hester og andre fornøyelser som motiv.

Det fjerde bildet er kl. 21 og viser en fest med rikdom og storhet og dandyen befinner seg i ballrommets midte. Det luksuriøse rommets vegger er dekket av fem store portretter.

Dandyen er omringet av fem menn og fem kvinner i henholdsvis elegante sorte dresser og lyserosa, grønne og blå ballkjoler. De ser alle på ham mens de drikker, spiller piano, prater, synger og flørter. I motsetning til gjestene ser verten rolig og selvsikker ut. Han ser ikke på noen av gjestene men heller rett ut av rommet, til betrakteren, med nesen litt opp. Til slutt ender festen - er det nærliggende å anta - i en orgie. Dette kommer frem i neste bilde som finner sted klokken 03. Alle gjestene er halvnakne. De sitter eller ligger i og ved siden av en seng. Bildet er tatt slik at vi kun ser et lite utsnitt av soverommet. Men helt forrest i bildet er dandyen, sittende på en divan. Han virker nesten forgudet, der han fortsatt påkledd sitter og nyter et glass rødvin mens han blir kjærtegnet av to damer. Dandyens ansiktsuttrykk er det samme som i det forrige bildet (som om han lurer på hva vi synes om dette).

2.3 The Swing (after Fragonard), 2001

I denne installasjonen (BK fig. 8-9) av en hodeløs kropp ser vi en ung og litt mørk kvinne, kledd i en elegant og fargerik rokokkokjole, som sitter i en huske. Hun løfter og strekker ut det ene beinet fra underskjørtet og mister en sko. Husken henger på en gren som henger fra taket og under husken ser vi blad og hvite blomster på gulvet som om det var en hage der. Husken har to kraftige snorer mens setet er laget av gullfarget metall og burgunderfløyel. Hele installasjonen er laget i menneskehøyde og virker nesten ekte. Den er på de fleste utstillingene plassert midt i gallerirommet noe som lokker en til å gå rundt den og se alle detaljene over, under og fra siden veldig godt.

Den tilsynelatende bevegelsen - frem og tilbake - er delikat. Kvinnen holder seg forsiktig med en hånd i den ene snoren mens den andre armen bare hviler rundt den andre. Hun holder seg ikke godt i husken men det ser ut som om hun ikke bryr seg om det. Fordi hun er hodeløs kan vi ikke se ansiktsuttrykket hennes men på grunn av resten av kroppsspråket kan vi anta at hun er fornøyd og koser seg. Hun virker kanskje fjollette og litt kokett? Hun har hånden litt oppreist og lillefingeren peker ut. Samtidig flyr skoen hennes ut i luften (den henger egentlig i en trå fra taket). Skoen og hånden gir et løssluppent og pikant uttrykk. Videre er kjolen veldig forseggjort. Skjørtet og de to underskjørtene er luftige og gjort i grønn og gullmønstret batik. Den oransje batikken som hele kjolen og skoen er laget av glitrer av gull og er merket med den moderne og kommersielle CHANEL-logoen. (BK fig. 34) Halsen hennes er pyntet med et bånd som også er i grønn batik. Beinets plassering gjør det mulig for betrakteren å se innunder underskjørtet, og man får øye på et strømpebånd i batik på låret. Luksus og velstand preger hele installasjonen.

2.4 Un Ballo in Maschera, 2004

Denne 32 minutter lange kunstfilmen⁵ (BK fig. 10-14) dramatiserer hendelsen den 16. mars 1792 da kaptein Anckarström skjøt den svenske kongen Gustav III (1746 - 1792) i brystet under et maskeball på operaen. Gjennom en koreografert danseforestilling med 30 dansere viser Shonibare sin versjon av maskeradeballet. Filmen ble innspilt i et rokokkoteater i Stockholm (Ulrika slottsteater, Confidencen) og ble laget i samarbeid med Moderna Museet og Sveriges Television⁶ i forbindelse med utstillingen *Fashionation* (25.9.2004 - 23.1.2005). Under utstillingen ble filmen vist på storskjerm i et mørkt og lukket rom med kraftig lydanlegg. Det meste av filmen er tatt dels med kamera på kran ovenifra og dels med håndholdt kamera (Handycam) på nivå med danserne. Filmen kan deles i tre deler som er beskrevet i de neste avsnittene.

2.4.1 Del 1- Anckarströms ankomst, påkledning, dansesalen, hoffgjester dans og kongens ankomst

Varighet: 9 min

Scene 1 - Ankomsten: Vi ser et slottsteater ved solnedgangen. Anckarström, som i dette tilfelle er en kvinne,⁷ går gjennom en park i retning av slottsteateret. Hun har på seg en mørk rokokko ballkjole. Det er mørkt og tåkete ute og foran teateret brenner fakler. Lyden av hjerteslagene hennes akkompagnerer gangen.

Scene 2 - Påkledningen: Korsettpartiet til en dames rokokkokjole (Dame 1) vises. Vi ser den veldig tett på slik at kjolens detaljer og mønster kommer frem. To damer (Dame 2 og 3) står ved siden av henne, holder henne rundt livet og gjør merkelige bevegelser med hendene. Vi ser ikke ansiktene deres, kun hendene.

Scene 3: Anckarström går videre mot inngangen. I denne scenen kan vi se at hun har en maske på seg. Hun har mørkt hår (ingen parykk). Lyd og stemning er den samme som i scene 1.

Scene 4: Damen (1) blir snudd slik at kan vi se detaljene på kjolens bryst- og mageparti. Fokus flytter seg litt bakover og vi kan se at de står ved siden av hverandre. Alle tre er

⁵ Et kort klipp av filmen på '17" kan man finne i Tate Britain sine nettsider: <http://www.tate.org.uk/britain/turnerprize/2004/shonibare.shtm>

⁶ *Un Ballo in Maschera* ble sendt den 29. 9. 2004, kl 21.00 i Sveriges Television (SVT1)

⁷ I denne beskrivelsen omtales Anckarström – en kvinnelig skuespiller i kvinneklær – som *hun/henne*. Derimot blir Kongen – en kvinnelig skuespiller i mannsklær – omtalt som *han/ham*. Han blir også i beskrivelsen omtalt som Kongen i egenavnsform med stor K, men som *kongen* i analysedelen.

kledd i rokokko ballkjoler i batikkstoff, har på seg både hvite parykker og masker, men uten å være ferdig påkledd. De to andre damene holder henne rundt livet og tar på henne som om de sjekker at kjolen sitter godt.

Scene 5: Anckarström åpner døra, går inn i teateret og lukker døra igjen. Døren knirker, og vi hører sterk vind og torden.

Scene 6: Damen i midten (1) blir bøyd frem av de to andre. Fokuset flytter seg litt lenger bak og vi ser at de tre hoffdamene befinner seg i et påkledningsrom i teateret. Bak dem, i naborommet, går Anckarström stille forbi uten at damene legger merket til det. Damen i midten (1) blir igjen løftet opp av de to andre (2-3). De forsetter med å kle på henne, nitidig. De undersøker hennes arm og hånd, skjørtet foran og bak og sjekker igjen om korsettet sitter bra. Detaljene på korsettet kommer frem igjen. Påkledningen avsluttes med at den ene damen henter overdelen til kjolen for å sette den på damen i midten (1).

Scene 7 - Dansesalen og hoffgjester: Veggene og dekorasjonen av selve teaterrommet vises langsomt. Rommet har nøytral beige farge og belyses av levende lys. Lyden av en svak susende vind høres. Fokuset flyttes litt nedover og vi ser hodene/parykkene til 24 dansere i hoffet. Først ser vi dem bakfra, så snur de seg. Alle har på masker og hvit parykk. Det er 12 hoffdamer og 12 hoffmenn som står samlet i en gruppe på rekke og rad. Anckarström som har kommet inn i teaterrommet og står langt foran i den andre rekken, skiller seg ut på grunn av det mørke håret. De sukker, bakoverbøyd, og roterer deretter hodene med hurtige bevegelser i alle retninger. Pusten er rask og dyp og det mumles. Uro merkes. Fokuset ligger nå veldig tett på de tre fremste personene i gruppen. De har på seg fargerike rokokkokjoler, dress og sko i batikk. Draktene har mange mønstre men Chanel-logoen og tallet 5 kommer tydelig frem.

Scene 8 - Pardansen: 8 hoffdamer og 8 hoffmenn kommer til midten av teaterrommet/dansegulvet. De begynner å danse i par, men det finnes ingen musikk. Det vi hører er lyden av dansetrinnene. Dansen er en ganske typisk koreografert balldans fra slutten av 1700-tallet der alle danser synkront og partnere byttes. Vi ser eleganse og høflighet i dansetrinnene. Kvinnene går rundt, tar piruetter og blir løftet opp mens mennene står og holder dem i hånden og rundt livet. Mot slutten av dansen tar parene sammen noen merkelig skritt bakover, nesten små hopp, med overkroppen bøyd frem på en måte som minner om moderne dans. Like etterpå vifter hoffdamene med armene mot brystet bøyd litt bakover slik man gjør når man er varm eller hiver etter pusten. Først ser vi alle forfra og senere i fugleperspektiv. Dansen avsluttes med at hoffmennene takker og bukker. Til slutt rettes fokuset tett på en av hoffdamene.

Scene 9 - Gruppedansen: Alle 24 danserne sees ovenifra. De står samlet i en gruppe i teaterrommet/ på dansegulvet. De starter en koreografert gruppedans med elegante piruetter og hopp. Plutselig puster de veldig dypt inn som om de ble overrasket. Dansen fortsetter med noen merkelig hopp bakover med overkroppen bøyd fremover slik som i pardansen. Vi hører fortsatt ikke noe annet enn dansetrinn og pusten. Videre bøyer alle danserne seg seg litt bakover mens de vifter med armer og hender mot brystet. De sukker dypt og bukker. Så, til lyden av en bjelle snur alle danserne seg mot inngangen og løfter høyre armen opp slik man gjør når man skal hilse en konge.

Scene 10 - Kongens ankomst: Da det ringer inn ser vi i en musiker sitte og spille et strenginstrument i et annet rom. Rommet er rødt og har levende lys. Litt lengre bak, ved siden av et speil, står ett par harlekiner. Alle tre er kledd i fargerike drakter i batik. Musikeren har maske og harlekinene har malte ansikter. Dørene åpnes av to pasjer. De kommer inn i rommet og venter på hver sin side av døren til Kongen - Gustav III, en kvinne - trer inn. Kongen er kledd i en rød rokokkodress med kappe i batik, og har en stor hatt med fjær og sko i samme stoff.

Kongen kommer med langsomme skritt inn i rommet i retning musikeren. Han stopper, snur seg, ser seg selv i speilet og senere mot harlekinene som gjør akrobatikk. De nikker. Kongen snur seg igjen og går videre rett frem mot musikeren for å se og lytte til han som fortsatt spiller (med pantomime - vi hører ikke musikken). Pasjene går sakte bak kongen. Kongen nikker takknemlig og fornøyd. Han gir et tegn til pasjene og de bukker og klapper for musikeren. Musikeren bukker og forsetter å spille. Kongen knipser med høyre hånd og pasjene flytter seg til siden, bukker og åpner veien for kongen. Kongen stopper foran speilet. Fokuset ligger veldig tett på ansiktet til kongen som betrakter seg selv og smiler fornøyd. Kongen klapper for harlekinene og musikeren og går i retning inngangen til teaterrommet mens pasjene gjør seg klar til å åpne dørene. Kongen stanser foran døren, holder hendene sammen, lukker øynene og puster dypt. Det ser ut som han tenker litt (eller ber?) før han skal gå inn.

2.4.2 Del 2 - Kongens dans, Anckarströms dans og mordet

Varighet: 12 min

Scene 11: Alle gjestene (24 hoffdamer og menn) står inni teaterrommet foran et langt middagsbord. Bordet er dekket til fest, pyntet med levende lys og fine dyr som borddekorasjon. Damene kjøler seg ned med vifter. Gjestene prater med hverandre og vi kan høre lyden av samtalene. En bjelle ringer og alle gjestene snur seg mot inngangsdøren. Dørene åpnes av pasjene. Gjestegruppen deles i to for å åpne plass for Kongen. Han trer

langsomt og elegant inn i teaterrommet. Han stanser og åpner armene til siden og gir et tegn til pasjene.

Scene 12 - Kongens dans, 1. loop: Pasjene holder kongen i armene og løfter ham opp. De går forbi gjennom gjestenes to grupper. Pasjene bærer kongen ned og trekker seg et par skritt tilbake. På nesten rituell vis begynner Kongen å gå rundt i en sirkel mens han holder høyre hånd løftet, har hodet litt oppreist og hilser på alle gjestene. Pasjene står bak ham og holder armen opp som om de introduserer kongen. Kongen begynner å danse sakte alene med mange piruetter og tar dype pust. Han ser alvorlig ut og observerer alle gjestene. Pasjene bukker. Gjestene som står rundt Kongen åpner litt mer plass for ham mens han nå begynner å danse mer energisk.

Scene 13: Kongen tar en stor piruett, puster veldig dypt og bøyer seg bakover med begge armene oppreist. Det ser ut som om han skal falle (besvime). Pasjene går mot Kongen med et raskt og stort hopp fremover. De holder ham i begge armene før han faller lengre ned. Kongen tar et tungt åndedrag. Pasjene berører, nesten kjærtegn, ham på begge armene og løfter ham opp.

Scene 14: Pasjene leier Kongen mot midten av teaterrommet/dansegulvet. Alle gjestene trekker seg bakover og åpner et større rom for Kongen og pasjene. De tre begynner å danse en koreografert og kortvarig gruppedans. Alle gjestene ser på dem, og når de avslutter høres en kraftig latter og klapping fra gjestene. Kongen går forbi alle gjestene gjennom rommet mens klappingen forsetter. Han virker glad, fornøyd og stolt. Han stanser ved enden av gjestegruppen og snur seg. Han sender et blick til alle, takker og nikker. Pasjene står bak ham.

Scene 15 - Anckarströms og konspiratorenes dans: Fra gjestene trer det frem en gruppe av fem hoffmenn og Anckarström (konspiratorene). De står med den høyre hånden reist. Kongen slutter å smile og ser med store mistenksomme øyne på gruppen. Vi ser ansiktet hans på nært hold.

Gruppen begynner å danse samlet med de samme merkelige små hoppene bakover. De bukker, reiser seg med høyre hånd hevet og ser stadig i retning Kongen. De vifter også med armen opp mot brystet - slik det ble gjort tidligere. Vi ser dansen forfra. I bakgrunnen kan vi se resten av gjestene. De har snudd ryggen til gruppen av hoffmenn og ser i retning veggen. I dansen roterer og bytter konspiratorene plass med hverandre, men Anckarström havner ofte helt foran i gruppen og nærmest Kongen.

På slutten av dansen bøyer to av konspiratorene seg helt ned mot gulvet. To andre holder armene til Anckarström, som nå står hel bakerst i gruppen, og løfter henne opp over ryggen til de to første. Anckarström og de andre hoffmennene går i retning Kongen og

Anckarström stanser veldig tett rett foran han. Hun ser Kongen litt ovenifra og ned men de ser hverandre ansikt til ansikt på en utfordrende måte. Kongen kaster et kyss til Anckarström. Resten av konspiratorene trekker seg noen skritt tilbake og bukker. Videre går de til siden sammen med andre hoffmedlemer og blander seg blant gjestene.

Scene 17 - Drapet: Vi ser Kongen fra siden. Han smiler til alle gjestene og virker fornøyd. I bakgrunnen står det mange gjester. Anckarström står i midten, løfter en pistol og retter den mot Kongen, uten at han, som ser i en annen retning, legger merke til dette. Vi ser et nærbilde av Anckarström med pistolen. Hun skyter. Kongen blir truffet og bøyer seg bakover.

Scene 18: Kongen faller til gulvet. Pasjene som står bak ham, flytter seg. Vi ser dette i fugleperspektiv. Gjestene nærmer seg Kongen og omringer ham. Ved siden av holder to hoffdamer på å besvime. De faller bakover og to andre gjester tar i mot dem. De vifter seg og vi hører at de sukker, puster dypt og urolig. Bak dem kommer Anckarström til syne.

Scene 19: Kongen lever og reiser seg med hjelp av pasjene. De holder ham i armene og han smiler til alle gjestene.

Scene 20 - 2. Loop: Vi er tilbake til scene 12. Sekvensen fra scene 12 til 19 danses om igjen. Sekvensen blir danset helt likt men reprisen blir allikevel litt annerledes. Det legges også til et klipp med et nærbilde av Kongen som ser mistenksomt og urolig på gruppen.

Scene 22 - 3. Loop: Her danses sekvensen fra scene 12 til 19 nok en gang, men også nå med noen endringer. I scene 19 reiser Kongen seg med hjelp av pasjene som løfter ham opp i armene på samme møte som før, men denne gangen står han ikke helt opp og smiler heller ikke.

2.4.3 Del 3 - Tilbake til begynnelsen - en uendelig historie

Varighet: 11 min

Scene 23: Her er vi tilbake til midten av scene 13. Pasjene står bak Kongen (som er bakoverbøyd med begge armene oppreist) og det ser ut som om Kongen skal falle (besvime). Pasjene holder ikke Kongen i armene før han skal falle lengre ned med et tungt åndedrag. I stedet ser vi at pasjene tar et stort steg (hopp) bakover. Fra dette punktet spilles filmen baklengs helt tilbake til scene 1. Filmen begynner på nytt igjen fra scene 1- Del 1, slik at den blir spilt kontinuerlig.

3 Kontekstualisering og analyse

I denne delen av oppgaven vil de verkene som er beskrevet i kapittel 2 analyseres i forhold til forskjellige kontekster. En av disse kontekstene er naturlig nok Shonibares tve-kulturelle bakgrunn. Kjennskapen til hans oppvekst og kunstutdanning er avgjørende for tolkningen av verkene. Derfor innledes kapitlet med en oversikt over hans liv før selve analysen av de fire verkene (del 3.1). Del 3.2 analyseres Yinka Shonibares kunstverk. Her ser vi hvordan de ikke bare preges av hans personlige kulturelle bakgrunn, men de sees også i sammenheng med, og diskuteres i forhold til, kunsthistoriske henvisninger fra den amerikanske og europeiske tradisjonen, (koloni-)historie, engelsk, fransk, svensk og afrikansk kunst, populærkultur (mote), samt diskursene rundt feminisme og postkolonialisme. Del 3.3 er en konkretisering av det som har utkrystallisert seg gjennom den forestående analysen. Analysen er gjort for å skape et redskap for å diskutere senere i kapittel 4 - globalisering i kunsten.

3.1 Yinka Shonibares bakgrunn

3.1.1 Lagos - oppveksten

Som nevnt innledningen ble Shonibare født i London men vokste opp i Lagos - daværende hovedstad i Nigeria. Lagos var på 70-tallet en by med stor økonomisk vekst. På tross av at landet hadde gått gjennom en to og et halvt år lang borgekrig som kostet en million menneskeliv, var Nigeria, takket være store oljeforekomster, et av de mest velstående land i den tredje verden. De høye oljeprisene ga Nigeria en blomstringsperiode. Lagos som befant seg langt vest og vekk fra det østlige krigsområdet ble lite rammet av krigen. Mye penger sirkulerte i byen og den økonomiske og politiske fremtiden virket lovende og stabil. Landet og byen ble attraktiv for utenlandske investorer. Utdannede folk fra den tredje verden, deriblant India, Indonesia, Brasil og Guyana reiste dit. Immigrasjon og interessen kom også fra andre hold: Tyske byggmestere, franske og amerikanske oljeingeniører, lønnsarbeidere fra hele Vestafrika, og forretnings- og handelsmenn fra Syria og Libanon. Landet kunne på den tiden framstå som symbolet eller håpet for, et nytt, moderne og stolt Afrika.

Kjente artister fra hele verden ble invitert til å opptre i Nigeria. Musikkmiljøet fikk impulser fra nye popartister i forskjellige afrikanske land og fra berømte afroamerikanske stjerner fra USA - til og med country hadde et publikum. Funk og rock erstattet den roligere og avslappende borgelige/koloniale musikken som dominerte på 60-tallet. Indisk

Bollywood og Hollywood fylte kinosalene. Ungdom fra over- og middelklassene hadde ikke bare de vestlige stjerner som for eksempel Bruce Lee, Elton John, Dolly Parton som sine idoler, men også en ny generasjon lokale rockere og skuespillere viste stolt frem sin patriotisme basert på den nye frihetsfølelsen av å bo i en by på vei til å bli en internasjonal metropol.

Investeringen og veksten i landet kunne også sees i den hektiske byggevirksomheten som ble satt i gang. Nye museer og kulturvenuer ble bygd og enorme konstruksjoner og motorveier dukket opp over hele byen. Bilmonteringsindustri fylte veiene med nye biler. Oljepengene så ikke ut til å ha noen ende, og byen skulle hurtig forvandles til en verdenshovedstad.

I 1977 arrangerte Lagos den første World Festival of Black Arts and Culture (FESTAC). Festivalen inkluderte et stort antall nasjoner og tusenvis av afrikanere og afrikanere i diaspora. Blant dem var en politisk og kulturell delegasjon fra USA ledet av den amerikanske FN-ambassadøren. Det er klart at en festival på denne størrelse ville gi Lagos muligheten til å markere seg som en by med en global status.

På tross av Lagos nye situasjon, hadde byen en rik, men dramatisk og kompleks historie som engelsk koloni. Nigerias historie var preget av handelsavtaler med Portugal (blant annet krydder og slavehandel), lokale etniske problemer mellom kristne i sør og muslimer i nord og politiske uenigheter mellom de native og kolonimyndighetene. Men det var også preget av veletablerte og mange århundrer gamle koloniale institusjoner. På 70-tallet fantes det fortsatt - på tross av uavhengigheten i 1960 - 'grammar school' fra kolonitiden, Government-Reserved Areas (GRAs), en øy oppkalt etter dronning Victoria, sosiale klubber for herrer, cricket- og polo baner som lå som grønne oaser midt i den travle byen.

Den britiske arven levde fortsatt i byen og var en del av den moderne byens postkoloniale virkelighet, noe som nødvendigvis måtte resultere i kontraster og kulturelle sammensmeltninger av alle slag. Yoruba og engelsk ble snakket om hverandre og parallelt med andre vestafrikanske språk. Politikere og forretningsfolk fra oljebransjen ble kjørt i limousiner i gater fylt med lokale gateartister, selgere og trehjulsykler. Kontrastene, sammen med en velstand og modernitet ga den nye generasjonen av kosmopolitter i Lagos en selvtillit, positiviteten. Olu Oguibe påstår:

'...a youth who grows up in this environment with access to popular culture from all over the world and a highly globalized consciousness without a sense of a marginal self or questionable identity obviously develops a psyche quite different from the scheming and understated marginal postcolonial unconscious that Britain fashioned in its Outsider citizens.' (Oguibe 2004:37)

For Lagos midleklasseungdom var denne eklektiske afrikanske virkeligheten (det moderne livets smak, den britiske og den afrikanske arven) en selvfølgelighet. De hørte hjemme i Nigeria og samtidig en følelse av å ha status som verdensborger.

Londonfødte Shonibare vokste opp i denne byen med mange kontraster og kulturelle innflytelser. Shonibare beskriver byen slik: *'You have lots of Catholic schools with nuns walking around as well as a huge Muslim population, many Portuguese ex-slaves have made a living there - and, of course, the native African culture'* (Holms 2002, 119).

Shonibare kan sies å komme i fra den øvre middelklassen. Foreldre hadde studert Jus i England og hans far hadde suksess som advokat. Som barn ble Shonibare kjørt til og fra skolen av egen sjåfør. Han gikk på en privat engelsk skole som de fleste elevene i de øvre kretsene. Undervisningen var strengt basert på engelske tradisjoner og kultur. På skolen måtte han kun snakke (perfekt) engelsk, mens han hjemme snakket Yoruba med foreldrene. Han måtte også lese Shakespeare, Charles Dickens og synge *London Bridge is Falling Down* ved siden av afrikanske forfattere som Wole Soyinka og Chinua Achebe.

Ofte reiste han på sommerferie i England til familiens hus i Battersea utenfor London. I London besøkte han Tate Gallery of Art, British Museum og The National Gallery hvor han fikk muligheten til å oppleve mange kjente vestlige kunstnere og deres verk. Hjemme skaffet han seg kunst- og tegnebøker for å lære seg selv å tegne.

Han vokste opp med lokale tv-komedier som Bali Sala, og med vestlige tegnefilmer og eventyr som den australske Scoopy the Kangaroo, Disney's tegnefilmer og Batman & Robin. Musikken han hørte varierte fra James Brown til Fela Kuti. TV-en, musikken, skolegangen, litteraturen, London og det mangfoldet av folket i Lagos var med på å danne Shonibares identitet: Multikulturalisme var ikke en fjern teori for han, men en del av oppveksten.

3.1.2 London - Outsider rollen og kunstnermiljøet

Når den unge Shonibare reiste tilbake til London for å avslutte skolegangen ble han nødt til å revurdere hvor han hørte hjemme. Han fant raskt ut at han ikke lenger var en svart engelsk gutt som hadde reist fra London som barn og som kom tilbake, men at han var en velstående og dannet tenåring fra Lagos som tilfeldigvis hadde engelsk statsborgerskap. Verken hans engelsk-ladete borgelige bakgrunn og hans rett - gitt ved fødsel - til å være engelsk borger var ikke tilstrekkelig for å bli akseptert. I England var han annerledes og kunne dermed ikke høre hjemme der. *'I was actually surprised when I came to England and found out that there was this notion that if you were black you were somehow disadvantaged - I thought that was hilarious.'* (Holms 2002: 120).

Da Shonibare begynte sin kunstutdannelse - mot sine foreldres ønske - måtte han takle en annen og alvorlig vanskelighet. På grunn av et virus i ryggraden ble han lam i store deler av kroppen (inkludert armer og hender).⁸ Han ble nødt til å avslutte studiene for å gå inn i tre lange år med fysioterapeutisk behandling. Han måtte lære seg å gjøre alt på nytt: gå, kle på seg, spise, osv. Rekonvalesensperioden ble lang og vanskelig. Han fant ut at den eneste måten han kunne holde ut og forhåpentligvis bli frisk, var å komme seg videre og gjenoppta kunststudiene.

3.1.3 Byam Shaw School of Art

Da han fortsatte kunstutdannelsen i Byam Shaw School of Art i London måtte han bekjempe og avvise kravet fra Akademiet om en vesensforskjell mellom hans arbeid og de andres. De mente at han som afrikaner burde lage neo-primitiv eller tradisjonell afrikansk kunst. For Shonibare framsto dette som absurd: *'I am a contemporary African. I did not understand what constitutes 'traditional African art' and actually went to the British Museum to find out what he meant.'* (Holms 2002:120).

Shonibare syntes ikke at disse ortodokse forestillingene om hans antatte særegenhet stemte med sitt eget selvbilde og identitet. Enda vanskeligere var det å forstå hvorfor arbeidet hans skulle måtte gjenspeile afrikanskhet når medstudentene ikke ble bedt om å vise det engelske ved dem. Han omtaler seg selv som en postkolonial hybrid:⁹ *'I am a post colonial hybrid. The idea of some kind of fixed identity of belonging to an authentic culture is quite foreign to my experience.'* (Shonibare 1996).

Shonibare begynte å lage kunst som ikke refererte til 'et eksotisk' sted lang borte og som gjorde han annerledes. Han engasjerte seg heller i lage kunst som viste frem sin likhet med de andre med den hensikten til å finne sin plass blant sine likemenn eller kolleger. I begynnelsen lot han seg inspirere av den fragmenterte komposisjon Jean-Michele Basquiat, Sigmar Polcke og David Salle hadde i sine verk. Et eksempel på dette er maleriene 'Argos series'. I disse maleriene blandet han - med *hybriditet* som målsetning - bilder av afrikanske masker hentet fra *The Museum of the Mankind* med katalogbilder av hårføner, kaffetraktere og barbermaskiner fra den engelske husholdingsforhandler Argos.

Kobena Mercer har hevdet at når afrikanske kunstnere forsøkte å lage karriere i Vesten (les: England etter 1940) forsøkte de å skape en stil som samlet begge kulturene. Den nye

⁸ Sykdomens navn: Transversal myelitis.

⁹ Hybrid: er et begrep som benyttes til å beskrive en blanding mellom ulike slag eller arter. Jantjes (1998: 158) forklarer begrepet slik: *'A state of being, arrived at through the innovative mixing and borrowing of ideas, languages and modes of practice etc.'*

stilen kunne for eksempel se ut som et modernistisk verk pyntet med Yoruba-skrift. Mercer (her sitert fra Takahashi 2002) påstår at: *'They were part of the British art world, and yet there wasn't really a deep understanding of their iconography, the stylistic choices that they made. (...) So they kind of disappeared. They became invisible.'*

Shonibare sluttet tidlig i karrieren å lage malerier der han forsøkte å blande artefakter og håndverk fra to visuelle kulturer. Men det var ikke kunst som var riktig i forhold til stilperioden i det engelsk-europeisk kunstmiljøet han nå begynte å lage i stedet. Han var heller ikke opptatt av temaene som var på mote blant kollegene. De temaene han nå tok for seg var dem som passet til hans metropolitanske oppvekst, globale bevissthet og interesse. Hans verk talte om minoritetenes situasjon i Amerika, 3. verden problematikk, Chernobyl i Ukraina og Perestroika i Russland.

Motivene i disse verkene var med å adskille han fra de andre kunstnerne fordi det handlet om noe langt borte. De handlet også om stereotyper, maktmekanismer og identitet. Han var også en kunstner fra *langt borte* og et slikt valg av tema var mer passende. Formspråket i Shonibares malerier var allikevel ganske likt kollegaenes. Dermed skilte han seg ikke nok ut fra de andres estetiske grep. Hans posisjon i kunstmiljøet ble heller som en kunstner som formmessig snakket samme språk men egentlig forble en *outsider*.

3.1.4 Goldsmiths College

Den vestlige kunstutdannelsen til Shonibare gjorde han godt kjent med den europeiske og amerikanske kunsthistorien. I Goldsmith's College (på slutten av 80-tallet) var det i tillegg diskusjon omkring identitet i samtidskunsten og om kunstnere som Cindy Sherman, Barbara Kruger og Jenny Holtzer. Teoretikere som Edward Said, Roland Barthes, Jaques Derrida, Gayatri Spivak og Homi Bhabha ble diskutert. Poststrukturalistisk teori uttrykte allerede på en måte noen av hans tanker og i dette miljøet følte han at han at han kunne finne et utgangspunkt for å konfrontere de stereotypiene han ble utsatt for. Shonibare forklarer (her sitert fra Holms 2002:120):

'Through reading about artists like Cindy Sherman, Nancy Spero, and Rosemarie Trockel, I realized that I didn't have to accept my designation as some sort of doomed other, I could challenge my relationship to authority with humour and parody in mimicking and mirroring.'

Feministisk teori, dekonstruksjon, og postkolonial teori ble hans plattform. I Shonibares øyne var feministene med på å gjøre de kvinnelige kunstneres verk synlig i kunstmiljøet, og på den måten kunne de også tilhøre hovedstrømmen (*mainstream*). Dette ville han også. Men hvordan? Hvilke steg skulle han ta og i hvilken retning?

3.2 Verksanalyse

3.2.1 Double Dutch, 1994

Opprøret mot modernismen

Bak denne tiltrekkende og fargerike maleriinstallasjonen gjemmer det seg mange trekk som automatisk plasserer verket i en strategisk og spenningsfylt posisjon i forhold til noen av modernismens grunnsetninger. For det handler ikke bare om et vakkert og pent kunstverk men om et verk som forsøker å snu opp ned (vende om) de kjennetegn den vestlige modernismen er kjent for.

I den modernistiske tradisjonen, skal kunstverket referere til seg selv, forholde seg til sitt medium og være ren og autonom. Autonomibegrepet i maleriet assosieres mest med kritikeren Clement Greenberg¹⁰ og den abstrakte ekspresjonismen. Når man ser på hvert enkelt maleri/panel i *Double Dutch* ledes tankene først mot de abstrakte ekspresjonistiske malerier (BK fig.15). De er ikke-figurative og dekker hele lerretet helt og til og med kantene. Men samtidig er det mye i dette verket som forteller at dette ikke er en ny utgave av det abstrakte ekspresjonistiske maleri.

Panelene her er mye mindre enn de store abstrakte ekspresjonistiske maleriene. Hvert enkelt panel kunne stå for et maleri /kunstverk i seg selv. De er så små at man får lyst til å holde dem. Men alle panelene, med et fargerikt rutete mønster på en rosa bakgrunn, er nesten uløselig knyttet sammen som i et slags stort vevet afrikansk teppe. Det er nettopp denne sammensettingen av abstrakte og samtidig uløselige elementer (som danner et teppe på ca. 3 x 5 meter) som kan få oss til å forbinde installasjonsmaleriet med den abstrakte ekspresjonismen.

I noen panel vises batikken mens i andre er de trykte motivene i batikken malt over med akrylmaling. Noen ganger følger malingen tekstilets mønstre og andre ganger danner den andre mønstre og monokrome partier. Overflaten er ujevn (gitt *impasto*-teknikken) slik at maleriet får en tredje dimensjon. Sånn sett skriver Shonibare en parodi inn i panelene om

¹⁰ Clement Greenberg introduserte i sine tekster 'Avant Garde and Kitch' (1939) og 'Toward a New Laocoon' (1940) en del formale kriterier for kvaliteten i det abstrakte maleriet i etterkrigs-Amerika og på 1950-tallet. Det abstrakte maleriet var på den ene siden resultat av en historisk, logisk og ustoppelig utvikling i maleriet, nemlig maleriets distansering til figurative, realistiske og 3D-illusjonistiske motiver til fordel for mer non-figurative motiver. På den annen side kunne kvaliteten på maleriet (god eller dårlig) vurderes kun ved hjelp av en rekke selvkritiske krav spesifikk for maleriet med utgangspunkt i maleriets eget medium – lerretet. Maleriet skulle være flatt, 2-dimensjonalt og fargene skulle dekke hele lerretet – *all over painting*. Dette, mente han, ga maleriet autonomi, renhet og avgrensning fra de andre kunstarter.

forholdet mellom det hvite, flate, 2-dimensjonale lerretet og maleriet, noe Greenberg la så mye vekt på. For hvis maleriet skulle følge lerretets form, skal det i dette tilfelle følge batikkens form. Batikkens form er fortsatt flat og selv om den er mønstret blir den fortsatt maleriets medium.

Flatheten og 2-dimensjonaliteten i det abstrakte ekspresjonistiske maleriet, som for eksempel hos Rothkos *No. 5/No. 22* (1950) (BK fig. 17) kan ikke finnes i Shonibares panel. Selv de monokrome partiene i panelene har en ujevn overflate. Men mange av Pollocks *dripp all-over-paintings* var heller ikke 2-dimensjonale. Men i Shonibares panel ligger de skinnende, brede, men glatte penselstrøkene som et tykt lag over lerretet. Blikket flyttes fra den rosa bakgrunnen, går gjennom mønstrene i batikken og ender i malingens overflate. Malingen som først har fulgt lerretets former både rundt rammene og på oppsiden av panelene, begynner å tre ut fra det. Malingen (og panelene) virker nå som om den strekker seg mot rommet.

Grunnet verkets komposisjon lar det seg gjøre å assosiere *Double Dutch* med minimalismen. Verket har en streng, rigid og enkel symmetrisk inndeling slik mange minimalistiske verk har. På en måte minner komposisjonen i verket om Donald Judds verk, for eksempel *Untitled (1966/68)*.¹¹ (BK fig. 16) Som nevnt tideligere blir det vanskelig å se dem en for en, men heller som en helhet, når panelene er satt sammen på denne måten. For de mulige relasjonene som kan dannes mellom dem - og muligheten for sammenligne dem - blir underordnet den rosa veggen. Alle panelene er bundet til den.

Men Shonibare bruker i verket en tekstil som er ladet med mange kulturelle assosiasjoner og referanser til Afrika som i tillegg har mange farger og dekorasjoner. Sånn sett ødelegger han 'renheten' i det minimalistiske verket, slik Meyer (2000:15) definerer det: '*Minimal work does not allude to anything else beyond its literal presence, or its existence in the physical world. Material appears as materials; color (...) is non-referential*'. Det oppstår en opposisjon mellom verket og minimalismen, en bevegelse kjent for ekstrem reduksjon av objektets form, kunstneriske uttrykksmidler og farger og som heller ikke skal referere

¹¹ Donald Judd skrev i 1965 *Spesifikke Objekter*, det som skulle bli et manifest for minimalismen. Et minimalistisk verk var for han et hypermedium. For minimalismen var verken maleri eller skulptur. De nye og virkelig tredimensjonale objektene var alternativet til maleriets problemer med illusjonisme, lerretets flathet og to dimensjoner – og skulpturens hierarkiske del-for-del komposisjoner. For Judd ville en komplisert komposisjon og relasjonene mellom delene i verket svekke verkets helhet. *Untitled (1966/68)*, er et verk basert på en serie av fire kubiske objekter i metall festet på en vegg og separert av symmetriske rektangulære intervaller.

til noe annet enn seg selv.¹² (Shonibares bruk av afrikanske tekstiler diskuteres grundigere litt senere i oppgaven).

Double Dutch kan vi også erfare mer som en vegginstallasjon enn som et maleri. Dette kan forstås som et minimalistisk trekk. Meyer (ibid:15) snakker om minimalismen som installasjonskunst: '*Often placed in walls, in corners, or directly to the floor, it is an installational art that reveals the gallery as an actual place, rendering the viewer conscious of moving through this space*'. Det kan se ut som om installasjonens femti elementer ikke lenger henger på den rosa veggen men at elementene heller er båret av den. Den rosa veggen med sine femti malte objekter skiller seg - som en samlet enhet - fra den hvite veggen og slik trer det ut i galleriets rom. På denne måten får vi en utvidet erfaring med maleriet. Den rosa veggens tilstedeværelse blir mer synlig og installasjonen gjør oss bevisst på det rommet vi står i, nemlig galleriets hvite kube.

Den samme maleriinstallasjonen som i utgangspunktet inverterte oss med fine farger og figurer, distanserer seg nå fra oss men inviterer oss samtidig til å se nærmere på rommet. Dette er en karakteristikk som minimalismen ble kritisert for, nemlig for sin teatralitet¹³ - noe som står i motsetning til Greenbergs tanker om maleriets autonomi. For *Double Dutch* taler ikke lenger til oss om verkets interne estetiske problemer om form, medium og innhold (referanser) men snakker heller om andre problemer, altså konfliktene med utenforliggende forhold i rommet.

Det som har vært den dominerende utstillingsformen i moderne tider har vært også preget av begrepet om renhet, som i det moderne maleriet. Galleriets vegger skulle helst være hvite og rommet ikke ha en annen funksjon enn å bidra til god og uforstyrret persepsjon av kunstverket. Utstillingsrommet skulle ikke stjele fokus fra kunstverket men heller tillate rom, luft og plass rundt verket slik at betrakter kunne rette all sin konsentrasjon mot det. I denne sammenhengen står Shonibares verk også i opposisjon til galleriets hvite kube. Verket tar selve galleriets vegg i bruk og på denne måten blir vegg og verk uløselig. Hvis

¹² Robert Morris, en annen minimalistkunstner, mente i hans tekst *Notes on Sculpture* fra 1966 at skulpturene (eller Judds objekter) helst ikke skulle ha farge. Minimalismens objekter var bokstavelig, og skulle ikke vise noe annet enn det de selv var: tredimensjonale og helst grå. Morris kritiserte Judd for hans bruk av den røde fargen i hans objekter.

¹³ Michael Fried kritiserte i *Kunst og Objektivitet* (1967) minimalismen for å være teatralisk. Han mente at i motsetning til det moderne maleriet, som er opptatt av en billedmessig form, er minimalismen opptatt av formen som en egenskap og blir slik mer et objekt enn kunst. Videre påsto han at minimalismen er teatral fordi den 'for det første er opptatt av de faktiske omstendighetene for betrakterens møte med arbeidene' (Fried 2001:48). Minimalismen legger fokus på å erfare objektet i en bestemt situasjon og er dermed teatralisk fordi objektene åpner rom for betrakterens deltakelse. Her dannes det relasjoner mellom objektet, subjektet og rommet og med disse teatraliske egenskapene blir kunsten uren.

Double Dutch må fjernes, må hele veggene på nytt males hvit - for at det skal kunne utstilles i et annet galleri, må en vegg av 'den hvite kubens' ofres for å bli rosa.

Sånn sett gir Shonibares den rosa veggene en konseptuell betydning og opposisjonell plass foran den hvite og nøytrale utstillingsrommet. For hvorfor skulle maleriene få en så høytydelig utstillingsform? Fordi den hvite kubens bidrar og ledet betrakteren til å få frem maleriet sine spesifikke egenskaper, maleriet sine essens med andre ord. Ut fra dette kan vi si at veggene i den hvite kubens er underordnet kunstverket, og denne underordnetheten understreker maleriet sine status og autonomi. Denne autonomien konfronteres med Shonibares femti høydekorerte panel som forlanger sin rosa bakgrunn og avviser en hvit vegg.

En annen side med *Double Dutch* er at verket har et preg av tidligere utstillingsformer. For eksempel, maleriene i barokken var plassert tett ved siden av hverandre, de dekket ofte en hel vegg og ikke alle maleriene var i øynehøyde. Bakgrunnen var gjerne sterkt farget og av og til mønstret tapet. Med andre ord trengte ikke maleriene i barokken en hvit vegg for å understreke sin form, renhet og status, siden fokuset hovedsakelig lå innholdet. Shonibares verk kan ha en smak av dette: Femti malerier, som dekker en hel vegg, plassert ganske nær hverandre og på en rosa bakgrunn. Hvis det er slik at han har valgt å likne en utstillingsform som forsvant med modernismen vil dette bare understreke hans oppgjør med den rene hvite kubens.

Tekstilen

Hvis vi et øyeblikk glemmer installasjonen og kommer tilbake til maleriene vil vi finne et annet aspekt ved Shonibares *Double Dutch*. Verket inneholder en *ready-made* - batikken. Her legger vi analytisk vekt på - ikke i at han erstattet lerretet for batikken - men at han har brukt et materiale, et plagg fra populærkulturen og plassert det inn i galleriet og brukt det som et *ready-made* i en høykunstsammenheng.

Den afrikanske batikken kan lett assosieres som et håndverk - nå industrialisert - som vanligvis hører hjemme hos 'folket'. Den brukes som duk, gardin, barneteppe, moteplagg og mye mer. Batikken er en bruks- og pynte gjenstand som i et modernistisk (Greenbergs) synspunkt ikke er kunst. I følge Jean Fisher eksemplifiserer batikken uektheten av den rene kitsch, fordi '*[k]itsch is the other of modernism and, like most of Africa's cultural production, was considered by modernism's proponents to be intellectually inferior to European high art.*' (Fisher 2000:186) Men Shonibare forvandler den abstrakte prefabrierte batikken til kunst - med et Duchamp- eller Warhol'sk grep - og gir gjenstanden en annen rolle og status. Dette er ikke umiddelbart noe spesielt nytt og

kontroversielt men understreker hans avvisning til renhetsbegrepet i kunsten og 'forurenses' det med en *ready-made*.

Videre oppstår det en veksling i hva som til tider ligger på utsiden av panelenes rammer (kantene) og det som er på innsiden (overflatene). Det ser ut som om Shonibare vil vise at egentlig spiller det ingen rolle hvem som har laget de abstrakte motivene i panelene: Om tekstilene er prefabrikerte og masseproduserte eller originale bilder malt av kunstneren så er de like verdige. De kan like godt bytte plass og beholde sin status som kunst. Sånn sett er kunstnerens rolle som den skapende hånden ikke lenger så høytidelig knyttet til kunsten.

Batikken finnes ikke bare i *Double Dutch* men også i mange andre malerier, skulpturer, installasjoner og i filmen av Shonibare. Men hva er det med batikken som gjør at Shonibare benytter seg av den så mye? For å forklare dette må vi først vite noe mer om hvilken historie denne spesielle batikken bærer. De tilsynelatende autentiske vestafrikanske batikktekstilene - som vi forbinder med afrikansk identitet og ikke minst stolthet - er opprinnelig indonesiske.

Trykt bomull behandlet med indonesisk batikteknikk ble til fargerike tekstiler. Teknikken var et langsamt og nøysomt håndarbeid som krevde timer med koking, farging, voksing og tørking av stoffet. Hollandske og britiske handelsmenn industrialiserte fremstillingen av tekstilene under kolonitiden, med hjelp av asiatisk arbeidskraft. Tekstilen fikk navnet *Dutch Wax* (BK fig. 20).¹⁴ Rundt midten av 1800-tallet ble den reproduisert og masseprodusert i England og i Holland med den hensikten å selges tilbake til Indonesia. Det lyktes de ikke med i særlig grad. Indonesere syntes at kvaliteten på den industrialiserte versjonen ikke nådde opp mot den 'hjemmelagde' teksten.

Stoffene ble til slutt solgt på det vestafrikanske markedet hvor de ikke bare ble akseptert, men veldig populære. Under uavhengighetsperioden (50-60 tallet) ble disse stoffene nasjonale symboler på det ikke-europeiske. Det europeiske hadde gjennom mange generasjoner vært representert blant annet i engelskmennenes klær. Tekstil og identitet ble koblet nærmere sammen. Batikken ble alternativet til de vestlige klærne.¹⁵ Senere begynte den vestafrikanske tekstilindustrien å produsere den. Bruken av denne batikken økte på tross av sin dårlige kvalitet og ble solgt og spredd til mange deler av kontinentet, spesielt til de tidligere britiske koloniene. Mønstrene og motivene på stoffene var ikke

¹⁴ Det hollandske selskapet *Vlisco Hellmond BV* har produsert batik siden 1846 og er i dag den største og eneste produsenten av ekte Real Dutch Wax. Shonibare bruker denne typen Dutch Wax i sine arbeider.

¹⁵ Yinka Shonibares far er et eksempel på dette: Han brukte dress som jurist på jobben men noe mer 'afrikansk' når hjemme.

lenger abstrakte blomster som fantes i den indonesiske batikken, men popsangere, vestlige husholdingsgjenstander, frihetsparoler og kjente politiske personer under uavhenighetskampen.¹⁶ I den vestafrikanske batikken ble det skrevet inn håpet om et fritt men også moderne Afrika.

I dag kjøper det britisk-afrikanske miljøet den batikken som produseres i Holland og England og er nå en del av populærkulturen i Londons gater. De er brukt av miljøet som ironisk nok vil identifisere seg med Afrika gjennom en tekstil som er produsert i, eller har sitt utspring i kolonimaktene. På en måte forteller dette at klesvaner og historien forandres med tiden og at batikstoffene på ingen måte representerer en 'ren' afrikansk kultur slik mange tror. Sånn sett har batikken med seg mange iboende betydninger som har endret seg i forhold til den brukskonteksten (kulturen) den har vært med i.

'Afrikanske stoffer: Tilkjennegir afrikansk identitet, omtrent som amerikanske jeans (Levi's) er en indikator for moteriktig ungdomskultur. I Brixton blir afrikanske stoffer båret med stolthet blant radikale eller "coole" ungdommer. Det manifesteres som mote plagg hos svarte britiske kvinner i form av hodetørkler og kan også ses båret av afrikanere som er borte fra hjemlandet. Det blir en trassende estetikk. En estetikk som gir trygghet, en måte å holde fast for ens identitet på i en kultur som anses fremmed og annerledes. Afrikanske stoffer, eksotika, kan man si hvis man vil, er en koloni konstruksjon. For det vestlig øye bringer deres sterke mønstre (forskjell) tanker hen på koder for afrikansk nasjonalisme; det er blitt deres anvendelse i samtiden, en slags afrikansk eksotisme.' (Yinka Shonibare her sitert fra Jantjes 1998:20)

Bildet av det andre

På tross at batikkens indonesiske opprinnelse og europeisk masseproduksjon er det bildet vi forbinder med Afrika tett knyttet til den fargerike teksten. Roland Barthes i *Le système de la mode* snakker om at: *'The function of the dress is not only to protect and to beautify, but also to communicate and to exchange information with others, to comment on and advertise one self.'* (Barthes 1967, sitert fra Guldmond 2004:18). Tekstilen i dette tilfelle fungerer som bæreren til den afrikanske identiteten og kultur og er med på å formidle at afrikanerne er fargerike, glade og annerledes enn 'oss' - ikke underlig siden det ble brukt i Vestafrika for nettopp å markere forskjellen med Europa.

¹⁶ Grunnet dårlig kvalitet i den vestafrikanske batikken ble de politiske motivene (ironisk nok) også bestilt fra Europa.

Ifølge Anne-Britt Gran er etnisk¹⁷ 'et ord som i dagligspråket assosieres med fremmede folkeslag og eksotiske kulturuttrykk av alle sorter. De etniske er alltid de Andre, ofte minoritesgrupper, mens Vi ikke er etniske. Det etniske er noe som defineres av noen som en forskjell.' (2002:180). For å kunne definere Vesten (Europa) som moderne¹⁸ og fremskrittssøkende må det finnes noe annet som ikke er det, noe primitivt, statisk og uten endring. Edward Said legger i boken *Orientalismen* fram hvordan Vesten gjennom bruk av makt og undertrykkelse har skapt et bilde av Orienten og hvordan dette har vært med på å styrke Vestens identitet som bedre og overlegen. Representasjonen av Orienten er ifølge Said en vestlig konstruksjon:

'The Orient is not only adjacent to Europe; it is also the place of Europa's greatest and richest and oldest colonies, (...) and one of its deepest and most recurring images of the other. In addition, the Orient has helped to define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience' (Said 1979, her sitert fra Gran 2002:180)

Det og de som ikke stemmer eller ligner Vestens egenbilde blir essensen og kjernen av det etniske - i dette tilfellet det typiske afrikanske. På samme måte kan vi si at batikken blir definert av Vesten som noe eksotisk og etnisk. Vesten har i batikken skapt seg selv et forenklet fremmedbilde av Afrika og konstruerer på denne måten representasjonen av *de andre*.

Men hvorfor skulle Shonibare lage et kunstverk med en tekstil som understreket at han var annerledes enn de andre kunstnerne? Var det ikke slik at han ikke ønsket å høre hjemme i den tradisjonelle stereotypen om Afrika? Hva er så egentlig batikkens rolle i *Double Dutch* ved siden av å forurense modernismen? Shonibares anerkjennelse som kunster har bygget seg opp etter at *Double Dutch* ble vist i hans første soloutstilling i Londons *Centre 181 Gallery*. Det var altså dette verket som ble hans 'gjennombrudd' i kunstverden. Men hvorfor?

¹⁷ Etnisk: Ord som stammer fra det greske substantivet *ethnos*. Det kan stå for et folk, nasjon eller en gruppe mennesker som deler karakteristika som felles hudfarge, religion, språk, land eller kulturarv. I det Nye Testamentet ble *ethne* brukt til andre grupper enn jøder og kristne. Adjektivet *ethnikos* ble nesten brukt som synonym til *barbaros* som omfavnet de som ikke kunne gjøre seg forstått, de som var annerledes, delvis truende og bortenfor lov og orden.

¹⁸ Rundt om kring og med Renessansen ble ideen om Europa mer knyttet til modernitetstanken. Tidligere var forholdet (les: forskjellen) mellom Europa og Orienten knyttet til kristendommen og islam. Men på 1500-tallet ble kulturen og naturen de nye motsetningene. Kultur, kunnskap og den vitenskapelige utvikling ble mer forbundet med tanken om det å være europeisk mens De Andre (den ikke-europeiske verden) var mer knyttet til naturen, til det primitive og usiviliserte.

Dutch Wax-tekstilene som Yinka Shonibare bruker til sine verk er kjøpt i Brixton marked i South London og produsert i Manchester og Holland. Med andre ord, materialet som Shonibare henter fra populærkulturen er 'vestlig' fordi den er produsert og brukt i Vesten, men den er samtidig 'afrikansk' fordi den representerer den afrikanske identiteten. I følge Okowi Enwesor, avslører *'Yinka Shonibare (...) måten han spiller hjernen et puss på, først ved å finne seg til rette med sine selvmotsigelser, uskyld og uvitenhet, og så ved rask stikke hull på disse følelsene'* (Jantjes 1998: 21).

Shonibare benytter seg av den 'falske' identiteten batikken representerer og utfordrer våre vestlige stereotyper om Afrika. En 'standard' forventning et vestlig publikum vil ha er at kunstneren med røtter i Nigeria bruker en etnisk gjenstand. Double Dutch viser forskjellen vi forventer, og tekstilet som kan assosieres med Shonibares afrikanske bakgrunn bekrefter en forutantagelse. Men på den annen viser det seg at batikkens afrikanskhet simpelthen er en konstruksjon, for den har også en vestlig historie i seg. Stereotypene om hva som hører til Afrika er så innsatt i våre tanker at oppdagelsen av batikkens historie oppleves som en overraskelse og nærmest en kortslutning.¹⁹

Usikkerheten vekkes fordi det som er med på å gjøre oss vestlig (her: engelsk), altså den antatte etniske teksten (*signifier*) som representerer det vi ikke er (det afrikanske), er egentlig mer vestlig (britisk) enn det man hadde trodd. På denne måten har teksten en annen betydning - *signified*. Det finnes faktisk ikke noe som er ekte fysisk afrikansk i kunstverket og dette gjør at vi tenker over vår egen identitet - som ofte tas for gitt. Etter hvert oppdager man at Shonibare rett og slett har lurt oss og at hvis vi ser dette med litt selvironi oppdager vi humoren i det.

Jean Fisher beskriver denne kunstneriske metoden som en *satirisk omvelting* fordi han spiller tankene våre et puss: *'not showing that which we all already know as something shocking, but rather, showing the shocking aspect of that which we comfortably trust, to take away the familiarity of the everyday'* (Fisher, her sitert fra Kunsthalle Wien 2004). Selv om Shonibare finner dette underholdende, bruker han batikken av langt viktigere årsaker. Han fant at i batikken ligger også de samme stereotypene og forventningene til å være annerledes som han selv var utsatt for. Som sagt tidligere, selv om han var en del av det britiske akademiske kunstmiljøet var han allikevel en kunstner som representerte *de andre - en outsider*.

¹⁹ Dette krever at betrakteren er informert om batikkens historie, noe som går fram av utstillingenes kataloger.

Batikken stod for det han kaller for en 'forestilt identitet' fordi den kunne gi han det forskjellsuttrykket - *Le différence par excellence*²⁰ - som ble forventet av han samtidig som det bildet var nesten like falsk og konstruert som det bildet folket (kunstmiljøet) hadde av han. Grunnene til at Shonibare benytter en tekstil som forbinder han til en outsider er flere.

For det første dekonstruerer tekstilbruken våre forestillinger om *de andre* og tydeliggjør hvor falske våre stereotyper kan være - ikke bare overfor teksten men også over hans egen person, som svart. For det andre for å bevise at han ikke er så annerledes som de andre vil ha han til å være.

Dette antiessensialistiske forsøket kan bekreftes i et annen karakteristika ved maleriinstallasjonen. Det som skiller 'utsiden' og 'innsiden' er til tider panelenes rammer/kanter. Batikken, som står for det eksotiske, ligger noen ganger på *utsiden* av rammen mens det vestlige, abstrakte maleriet, ligger på *innsiden*. I andre panel flyttes maleriet derimot ut av rammen og batikken flytter inn. Batikken og det abstrakte maleriet bytter plass i en ubestemt orden men begge havner på *innsiden* og på *utsiden* av rammene like mange (25) ganger.

Slik markerer han at det ikke er noe hierarkisk forhold mellom maleriet og batikken og at det ikke er så viktig hvem som er utenfor eller innenfor rammene. Opponentene er ikke så forskjellige og blir mer likeverdige. Batikkbruken er kort sagt en smart problemløsning - og ble for denne kunstneren som et pass for komme gjennom porten og til *innsiden* av kunstmiljøet og det vestlige samfunnet.

På mange måter representerer batikken Shonibares egen bakgrunn og identitet og er derfor hans varemerke. Men det er viktig å påpeke at dette ikke er fordi *Double Dutch* ser ut som en hybrid komposisjon som består av 'afrikanske' tekstiler i en modernistisk setting - det er heller fordi batikkens identitet er like mye uekte afrikansk og omtrent like mye britisk som Shonibare selv.

²⁰ *Le Différance*. Den franske poststrukturalismen og dekonstruksjonen ble gode ideretskaper til diskursen om *de andre* i bla. postkolonialismen, feminismen. Jaques Derrida i *De la grammatologie* fra 1967 åpnet rom for kritikken av den vestlige strukturalismens binære opposisjoner og hierarkier. Med Derridas innføring av *supplémentet* brytes det hierarkiske forholdet mellom Vesten (de privilegerte) og Orienten (de marginaliserte). Fordi hvis man snur hierarkiet og Orienten tar den privilegertes plass kan man argumentere for at de marginaliserte (Vesten) allerede har vært et nødvendig supplement for den antatte autonome Orienten. Slik mister også den privilegerte sin autonomi, enten det er Vesten eller Orienten, fordi den alltid allerede er avhengig – parasitt – av supplementet. Men Derrida innfører også en identitets- og essensialismekritikk fordi *Le différence*, det som utgjør den absolutte vesensforskjellen mellom Vesten og Orienten, allerede er innskutt i identiteten. Vesten og Orienten er ikke lenger en størrelse med bestemte egenskaper, essens og identitet. De er ikke lenger identisk med seg selv (og blir ikke lik seg selv i fremtiden) fordi Orienten og Vesten er henholdsvis allerede innskudd hverandres identitet.

Oppsummering - Double Dutch ²¹

'In my own practice, I have used the fabrics as a metaphor for challenging various notions of authenticity both in art and identity.' (Shonibare 1996)

80-tallet var en tid hvor konservative politiske tendenser (Ronald Reagan og Margaret Thatcher), kapitalismen og fokuset på nasjonale verdier var i vekst. Store konsern og bedrifter flommet av penger og gjorde store investeringer. Anerkjente kunstmuseer og gallerier i Amerika og Europa hadde også glede av denne jappetiden og gjorde store kunstinnkjøp. På tross av dette hadde mye av kunsten som ble laget på 80-tallet en radikal tendens, kritiserte forbrukersamfunnet og var opptatt av individets posisjon i dette. Feminismen og *black liberation*-diskurs fra 70-tallet kom også til uttrykk i kunsten. I 80-tallets postmoderne *furor* hadde kunsten allerede forlatt sin autonomi og hadde begynt å kommentere samfunnet med utradisjonelle metoder. Det var en kunst etter modernismen og mot den. Kunsten hadde allerede vært gjennom *pop*kunsten, 60-tallets politiske kunst og konseptualisme.

Alt var nesten lov i kunsten og det var på denne tiden at Yinka Shonibares kunstutdannelse ble tatt. Shonibare benytter seg av denne kunstverden og velger å lage et kunstverk om selve kunsten og om hans egen (og mange andres) virkelighet som svart kunster i London. *Double Dutch* ble laget i 1994²² og er et verk som tillater seg og ta et tilbakeblikk på kunstens historie. En historie som Shonibare dekonstruerer for å sette spørsmål om konvensjonelle kunssystemer. Han forsøker å dekonstruere den modernistiske ideen om maleriet (og kunsten) ved faktisk å anvende den modernistiske og formen i et kunstverk.

²¹ I følge O Oguibe har tittelen *Double Dutch* mange betydninger, noe som tyder på at Shonibare har valgt tittelen nøye. Han mener at på tross at mange kritikere påstår at *Double Dutch* referer til batikkens merkenavn Dutch Wax, så har *Double Dutch* to andre referanser: 1) En lek eller spill opprinnelig fra Afrika og som ble lekt/spilt i Vesten av barn i den afrikanske diaspora. I dag er denne leken med i internasjonale konkurranser. Leken består av tre personer. To av dem holder to tau i hendene og den tredje personen skal hoppe tauet uten å falle eller komme bort i noen av tauene. Dette krever ofte at personen må hoppe rundt i luften og stå på hendene. Personen har to opponenter på en gang, derfor må han være smart og handle rask. Den som hopper mellom tauene er som Shonibare som befinner seg i midten av to kulturer. Han må kjenne spillereglene godt og kodene til begge kulturene (opponentene). Shonibare som hopperen må finne en klok løsning for vinne uten å falle. 2) *Double Dutch* er også gammel og avansert ordlek hvor spillerne benyttet seg av koder, kryptiske bokstavkombinasjoner og semantiske endringer i setningen som gjorde språket neste uforståelig. Spillerne må være raske og smarte nok til å sette de rette ordene og konsonantene i de riktige stedene og samtidig uttale ordene. Utøveren/Shonibare må spille de rette kortene i det kulturelle spillet (2004:39).

²² Shonibare har senere laget andre verk som likner på denne maleriinstallasjonen hvor den minimalistiske symmetriske inndelingen av panelene erstattes med en uorganisert og mer 'barokk' plassering av runde panel i forskjellige størrelser. I følge Shonibare hadde han allerede gjennom sine tidligere malerier fått frem sitt poeng. Derfor ønsket han å løsrive seg fra det strenge formatet og lage noe mer gøyalt og fritt (Guldmond 2004:36-37). Et eksempel på dette er *Line Painting* fra 2003. (BK fig. 18-19)

Med et gjennomtenkt grep plasserer han - deterritorialiserer - den abstrakte ekspresjonismen, minimalismen og den hvite kuben i annen kontekst eller landskap for å utfordre sine grunnleggende prinsipper om autonomi og renhet.

Ved siden av hans vestlige kunstutdannelse, interesse for den franske poststrukturalismen og *de andre*-diskursen gir Shonibares bakgrunn dette verket et større perspektiv. For ideen bak dette verket ligger i at modernismens differensieringsprosess mellom kunst og ikke-kunst ikke bare finnes i kunsten men også i samfunnet. Differensiering skjer også mellom mennesker, for enten er de en del av samfunnet eller så er de *outsidere*.²³ Denne kritiske ytringen rundt differensieringen er tilbakeholden men samtidig tankevekkende.

På denne måten blir *Double Dutch* et mangetydig og konseptuelt integrert kunstverk. Shonibare kritiserer først modernismen i kunsten for deretter å anvende denne kritikken i samfunns- og identitetsspørsmål. Shonibare bruker formen i verket for å sette opp paralleller mellom kunsten og virkeligheten men også mellom virkeligheten og kunstens representasjonshistorie. Batikkens uekthet forurensrer renhetsbegrepet i modernismen men på en kontekstuell måte utfordrer den også renhetsbegrepet i den vestlige kulturens identitet. Slik viser han det som Okwi Enwesor kaller for 'hans dyktige manipulering av oppfatningene av det postkoloniale og postmoderne' (Jantjes 1998:26).

²³ *Outsider*. En person som er holdt utenfor et miljø eller samfunnet. En *outsider* befinner seg periferen av sosiale normer og / eller en gruppe identitet.

3.2.2 Diary of a Victorian Dandy, 1998

Fra plakat til fotoserie

Da *Diary of Victorian Dandy* begynte som et offentlig steds spesifikt prosjekt i London Underground i oktober 1998, ble bildet som med den kronologiske referansen *14:00 hours*, som viser Dandyen i sitt bibliotek, hengt opp i plakatformat i rundt 80 undergrunnstasjoner i London (BK fig. 21). Der ble det sett av opptil 4 millioner mennesker i løpet av en måneds tid. Kort sagt ble kunstplakaten plassert ut i det offentlige rom og var en del av folkets visuelle og kulturelle hverdag som om det var en reklameplakat for en film eller teaterforestilling.²⁴

Man kan bare gjette hva slags tanker, spørsmål og ideer plakatene fremprovoserte i personene som hadde dem foran seg mens de ventet på toget. Men man kan forestille seg at de lurte på hva det var med den Dandyen? Hvorfor var han mørk? Hva gjorde han i biblioteket? Er bildet kun en parodi av gamle bilder? Hva skjedde før kl. 14:00, og etter det? Hvorfor er denne plakaten plassert i undergrunnstasjonen? Er dette en annonse til en forestilling, eller reklame? Hva kan reklamen være for?²⁵ Bildet er et *tableau-vivant* fotografi som forsøker å fortelle oss en historie fordi den har tydelige referanser til tidligere bilder og diskurs. Shonibares plakat/ bilde er på denne måten av narrativ karakter i seg selv. Men på grunn av selve tittelen - *Diary* - som står for dagbok, antyder vi at stillbildet er en del av en lengre fortelling og fungerer slik en *trailer* gjør det for film, nemlig som en forfilm med korte scener fra kommende film men som likevel antyder hele filmens innhold eller historie for å fange interessen din.

Ikke så veldig lenge etter at plakaten ble fjernet fra undergrunnstasjonene ble serien med fem gullrammede bilder stilt ut i et galleri i London. Kunstplakaten som tok plass i den folkelige visuelle kulturverden i Londons t-banesystem nå hadde skapt både oppmerksomhet og bygget forventning. Nå var denne plakaten kommet til et kunstgalleri for

²⁴ Shonibares plakat kan sees i sammenheng med Jenny Holzers arbeider. Siden 1977 har hun jobbet med en rekke serier basert på tekst. Hennes første serie med navn *Truisms* bestod av korte påstander med sterkt og tvetydig innhold trykt på t-skjorter og plakater. Disse ble hengt opp i telefonkiosker, på parkometre og på husvegger. Påstandene handlet om ting i hverdagslivet, sex, vold, og andre politiske og sosiale spørsmål. I likhet med Shonibares plakat så plakatene til Holzers ut som en annonse eller reklame. Det spesielle med disse reklamene var at man ikke kunne finne hva de reklamerte for. Begge kunstnere utnyttet kjente reklamemetoder i et urbant miljø for å vekke oppmerksomhet, refleksjon og diskusjon blant folket. Senere på 80-tallet forsterket Holzer denne metoden ved å anvende sine *Truisms* i de lysende og skiftende reklameskiltene som vi kjenner fra Time Square i New York og Picadilly Circus i London. (BK fig. 23-24)

²⁵ Institute for International Visual Arts (inIVA) basert i London var oppdragsgiveren for det steds spesifike prosjektet. En del av prosjektet var også å finne ut hvilke tanker og spørsmål folk gjorde seg i møtet med kunstplakaten i London Underground. Det ble gjort intervjuer med noen personer i området rundt T-banestasjonene. Dokumentasjon (video) finnes i <http://www.iniva.org>

å avdekke resten av fotoserien. Man kan spørre seg hvorfor bildet først skulle ut i det offentlige rom når hele fotoserien i utgangspunktet kunne ha blitt vist i galleriet? Svaret kan finnes i et annet spørsmål: Hvilket publikum skulle se plakaten og bildene? Hvem skulle høre fortellingen? Det er tydelig at interessen ligger i å vise frem *dagboken* for flest mulige slags betraktere. For det finnes noen folk som pleier å besøke kunstgallerier som også tar T-banen men det finnes langt flere folk som tar T-banen som ikke besøker et kunstgalleri. Vi kan si at dette var en strategi som også viser et poeng, nemlig at dette kunstverket (og kunsten generelt) skulle nå alle og ikke bare kunstinteresserte. Men hvorfor? Hva forteller dette kunstverket?

Uansett betydning- eller meningsinnhold, forteller bildene i denne *tableau-vivant* fotoserien mange deler av en og samme historie. Derfor vil analysen i det videre ikke ta utgangspunkt i hvert enkelte bilde men i serien som en helhet.

Parodi av en dandy

Disse tablåene er delvis men tydelig inspirert av William Hogarths serier *Rake's Progress*²⁶ fra 1735 (BK fig. 25-26). I denne serien viser Hogarth den dårlige utviklingen som livet libertineren Tom Rockwell tar. Med utgangspunkt i det både moralsk- og seksuelt løsslupne livet til Rockwell kritiserte Hogarth det engelske samfunnets verdier som i følge han var preget av lovovertridelser og ga seg selv ut for noe bedre enn det det egentlig var.

Motivene hans fremhevet blant annet det som egentlig foregikk bak samfunnets 'gardiner': Ekteskap på grunn av penger og sosial posisjon, spillgalskap, gambling, og prostitusjon. Maleriene og trykkene var humoristiske og karikaturpreget, men bildeseriene hadde sterk moralsk undertone.²⁷ Livet skulle ikke leves skruppelløst utenfor de etablerte kodene og lovene - ellers ville det ende galt. Hogarths libertiner levde sine siste dager som en ulykkelig mann, i stor gjeld, så i fengsel og endte i et galehus.

I Shonibares serie møter vi ikke en Rake men en *dandy*. Vi har gjennom tekster, bilder og litteratur blitt kjent med hvordan den viktorianske dandyen levde. Deres livsform er derfor

²⁶ Williams Hogarth (1697-1764), engelsk maler og trykker. *Rake's Progress* består av 8 plansjer. Plansje 1: *The Young Heir Taking Possession*, plansje 2: *Surrounded by Artists and Professors*, plansje 3: *The Tavern Scene*, plansje 4: *Arrested for Debt*, Plansje 5: *Marries an Old Maid*, plansje 6: *Scene in a Gaming House*, plansje 7: *Prison Scene*, plansje 8: *Scene in Bedlam*.

²⁷ Bildene er komponert slik at den henviser til Hogarths bilder, men også til historien som de forteller. Dette viser hvordan vi har en forståelse av hvordan et bilde – og deres tegn – er koreografert for betrakteren slik at man lett kan gjenkjenne hvilken historie som fortelles. Hogarths moralske budskap kunne også finnes i litterære verk på 1700-tallet. Et eksempel på dette er Samuel Richardsons *Clarissa*. Clarissa endte opp forlatt av sin forfører og elsker men libertiner *Lovelace*. På denne måten har Shonibares tablåfotografier har noe felles med det som Alberti i *Della Pittura* (1435) kalte for *istoria*. I 1400-tallet skulle også bildene fortelle en historie fra kjente litterære /liturgiske verk som man skulle kjenne igjen. Et bilde var nok til å fortelle en bibelsk historie og slik formidlet også bildet det kristne budskapet til betrakteren.

ikke ukjent og ikke så annerledes enn en libertiners liv. Men det som er overraskende og ukjent med disse fotografiene er at hoverpersonen er en svart dandy. Den svarte dandy er sentrum for all oppmerksomhet, både fra de andre personene i bildet (skuespillerne) og fra oss.

Hele erfaringen blir umiddelbart komisk fordi en svart person hørte vel ikke hjemme i en slik setting - eller gjorde han det? Slik dukker usikkerhet og kanskje også ubehaget opp i betrakteren. Dandyen er svart og har et overlegent blick rettet mot oss betraktere. Det er akkurat som om han lurte på hva vi synes om dette. En slik fremstilling av fortiden utfordrer vår hukommelse og etablerte ideer om hvordan svarte mennesker var og levde på 1800-tallet.

Roen kommer straks tilbake for vi vet at dette et iscenesatt bilde. Shonibares fem store fotografier minner om en teaterforestilling. Rommets innredning, personenes overspilte uttrykk, kostymene fra en annen tidsepoke og bildets høykvalitet med sterkt lys og klare farger viser tydelig at fotografier ikke er dokumentariske men heller fremstiller en kullise, altså iscenesettelsen av det luksuriøse livet til en dandy.

Bildets bredde og vinkel tillater at betrakteren kan se alle detaljer ganske nært, og fornemmelsen av å befinne seg i en teatersal blir større. Ved siden av dette har fotografiernes iscenesettelse og bruk av virkemidler en likhet med scener fra kjente kinofilmer som er basert på romaner og fortellinger fra 1800-tallet.²⁸ Ja, dette er et oppdiktet bilde som viser en *faux* dandy, men allikevel kan vi sitte igjen med noen spørsmål: Hvorfor en dandy? Hvorfor en svart dandy? Hvorfor Shonibare som dandy?

Den viktorianske dandyen er kjent for å være en opprører mot de etablerte samfunnssystemer på 1800-tallet. Han gjorde parodi av aristokratiets trivialiteter mens han samtidig utfordret overklassen fra innsiden med stor stil, vett og humor. Dandyen var en dannet person med god smak. Han gikk i smakfulle klær som kunne kjennetegnes ved sin enkle eleganse. For Dandyen var ekstravaganse vulgært og nøkternhet elegant. Deres originalitet utfordret aristokratiets smak. Det var gjennom stil og kleskode at dandyen skilte seg ut. Han var aldri vulgær i talen og ga alltid uttrykk for selvsikkerhet. Penger var viktig for kunne leve et bedagelig liv i materiell luksus og seksuell nytelse, men det var ikke et mål i seg selv. Derfor hadde han ikke noe yrke. Pengene kunne gjerne lånes, eller

²⁸ Eksempel på dette er filmatiseringer av Jane Austens *Fornuft og Følelser - Sense and Sensibility* og *Pride and Prejudice*. Det kan også nevnes at Shonibares bilder minner om filmene av *Merchant Ivory Production*, for eksempel *Howards End* og *A Room With a View*.

vinnes i spill og veddemål. Charles Baudelaire, i *The Painter of Modern Life* fra 1865, beskriver dandyen:

'These beings (Dandys) have no other calling but to cultivate the idea of beauty in their persons, to satisfy their passions, to feeling and to think.' (Baudelaire 1964:27)

Dandyene var både estetikere,²⁹ snobbete og befant seg et sted mellom en britisk gentleman og en fransk kunstnerbohem. Dandyen var verken del av overklassen eller av det alminnelige folket. Slik var dandyismen en institusjon som befant seg utenfor etablerte lover og koder. I følge Okwui Enwesor er *'Dandyen (...) den klassiske henslengte, forestillende og anstrengende figur som søker aksept i en verden av det aristokratiet han er for alltid utestengt fra'* (Jantjes 1998:29). En dandy var en *outsider*. På tross av at dandyen ville være fri for sosiale og økonomiske konvensjoner ønsket han å ta del i aristokratiets goder, vennekretser eller intellektuelle miljø. Det han ønsket mest av alt var å bli akseptert i den høyborgerlige-aristokratiske sosieteten uten egentlig å ville være del av den helt og fullt.

Som nevnt tidligere er Shonibares Dandy svart (han selv). Vi kan velge å forklare dette med en påstand: I viktoriansk tid fantes det ikke svarte dandyer og derfor er fotoserien kun en parodi som ikke burde tas på alvor som annet enn en parodi. Men når vi ser tilbake på representasjonen av svarte mennesker i engelske malerier fra 1800-tallet og i Hogarths malerier, oppdager vi at de var lite og nesten aldri avbildet som hovedmotiv (BK fig. 27).³⁰ De fremsto heller som statister, isolert og fremmedgjort i aristokratiske omgivelser. I disse bildene hørte svarte mennesker til tjenerskapet og slik var de med på å understreke aristokratiets plass i hierarkiet, deres makt og deres behov for å fremstå som siviliserte mennesker.

Men dette var ikke fordi det ikke eksisterte svarte dandyer (noe som muligens fantes) eller svarte i andre roller enn tjenere men fordi det var som om ikke det var viktige å fremheve dem. De var *outsidere*. Vi kan si at på den ene siden var svarte mennesker nærmest ikke-eksisterende for det hvite aristokratiet, de kunne ikke delta i den overdådige og luksuriøse verden. På den annen siden trengte de dem allikevel i bilder og andre representasjoner for

²⁹ For dandyen var estetikken den høyeste verdien. De ønsket å være symbolet på skjønnhet, smak og eleganse i egen person. Med andre ord, en dandy var en kunstner med seg selv som kunstverk. Deres vektlegging i det skjønne (ytre) var ikke bare grunnet status i samfunnet men også i gleden og nytelsen avledet fra det skjønne. Slik kan de assosieres med *l'art pour l'art* og den estetiske bevegelsen (*The Aesthetic Movement*) i perioden rundt 1870-90 (Mackrell 2005:86).

³⁰ William Hogarths maleri *Captain Graham's Cabin* fra 1745 viser bakgrunnen en mørk tamburinspiller som er underordnet borgerskapet. Unntak: Svarte mennesker ble avbildet også alene eller i gruppe men i dette tilfelle var det for å understreke og dokumentere deres særegenhet som afrikanere. Gjerne fremsto de med tradisjonell afrikansk klar og tilbehør, med deres musikk instrumenter, dans og ritualer. På denne måte var disse bildene av etnologisk og informativ karakter.

slik å kunne tydeliggjøre aristokratiets egenart eller *splendour*. Sånn sett utfordrer Shonibare, med en svart Dandy i sentrum, den tradisjonelle representasjonsformen av mørke/svarte mennesker i europeisk kunst.

Men det finnes også en ironi skrevet inn i den tradisjonelle representasjonen. På tross av at tjenere eller slaver ikke var hovedfokus i maleriene var deres arv det. All den luksus og komfort som overklassen ville fremheve kom stor sett fra fjerne, eksotiske, såkalte usiviliserte steder. For, hvor kom silken, teppene, gullet, alle godene og tjenestene fra?

Med andre ord, den afrikanske (eller asiatiske) arven ble også fremhevet i representasjonen, men det var aristokratiets velstand og deres posisjon i samfunnet som sto i sentrum for oppmerksomhet. Når en svart person trer inn i en hvit viktoriansk dandys rolle skjer det to ting. For det første står han nå som eier av de godene som faktisk kunne ha tilhørt en svart dandy. På denne måten flytter fokuset seg vekk fra den hvite overklassens velstand til deres utnyttelse og undertrykkelse av de afrikanske koloniene. For det andre er tjenerrollen, som tidligere ble sett som en anonym selvfølgelighet, nå sett fra et annet perspektiv. For det var ikke vanlig at hvite tjenere jobbet for en svart mann. I *Diary of a Victorian Dandy* faller denne statistrollen i fokus og slik mister den sin anonymitet. Tvert om, bildet får oss til å tenke på årsakene, og om det kunne ha vært annerledes.

Der Hogarth kritiserte det engelske samfunnets mørke sider gjennom en satirisk fremstilling av en libertiners lettsindige liv, bruker Shonibare Hogarts fremstilling - ikke bare for å fortelle det samme om en Dandy, men for å fortelle oss noe mer. Han vil minne oss om en annen mørk side av historien, nemlig undertrykkelsen av *de andre*. I dette tilfellet finner vi at både dandyen og mørkhudete personer ble sett og behandlet som *outsidere*. De var ikke ekte nok. Dandyen var ikke aristokratisk nok for overklassens smak. Svarte var heller ikke siviliserte nok. Klassesillet var faktisk en viktig del av den viktorianske historien. Denne siden av historien ble ikke bortgjemt i maleriene, dramaet og litteraturen på 1800-tallet, men det var fremstilt på en veldig passiv måte. Det Shonibare gjør, er å bruke den samme konstruksjonen og differensieringsvirkemidlene som ble brukt i tidligere malerier. Videre bytter han hudfargen på personene og konstruerer en ny versjon. På denne måten får han frem og vektlegger den mørke men latente historien om makt og utnyttelse. Slik tar representasjonen en annen form, blir aktivisert og tydeliggjort.

Politisk aktualisering

'The commercial, glossy, fictional patina of the portrayal - reminiscent of the successful movies in period costume - transform the subject represented into a kitsch stereotype, removing any sacred or museum-like aura while insinuating the idea that History can be as fake as fiction.' (Cristina Perella her siteret fra Shonibare 2001:18)

Diary of a Victorian Dandy har til nå tatt oss tilbake til en annen tidsepoke, til andre samfunnssystemer. Verket har satt i gang en gjennomtenking, eller bedre sagt, en påminnelse og bevisstgjøring av historien ved hjelp av reperspektivering. Men hva skal vi med det? Appellerer verket til oss i dag og i så fall hvordan? I *Diary of a Victorian Dandy* bruker ikke Shonibare batik som i *Double Dutch*. Tidligere var det teksten og ironien den rommet som var det mest iøynefallende og mest kontroversielle. Denne gangen er det som er fremmed og urovekkende det at hovedpersonen er en svart Dandy.

Shonibare benytter seg av sin egen mørke kropp, iscenesetter seg selv i et britisk borgelig levesett og kler seg ut. Hele settingen og kostymet bidrar til at kunstneren løsriver seg - for en stund - fra sin egen identitet som personen Shonibare og blir *dandy*. En dandy som er *'...the last figure to adopt a strategy for resisting the prose of the world with his own counterfeit - but not necessarily non-authentic - identity'* (Benedette Binni, her fra Shonibare 2001:58). Den samme strategien anvender Shonibare. Hans kropp fungerer først som en maske og forteller om det svarte menneskets underordnede situasjon og fremstilling under viktoriansk tid. På denne måten har ikke lenger subjektet Shonibare et egen *selv* og blir representant for det svarte folk.

Men Shonibares valg av dandyen som hovedmotiv³¹ kan også forstås ut fra hans objektive rolle som postkolonial kunstner. På tross av at Shonibare gjemmer sin egen identitet bak elegante klesplagg fra en annen periode, er kunstneren *in persona* også fremstilt som en dandy. På denne måten bringer Shonibare litt av hans *selv* inni kunstverket. Han bringer sin egen biografi som kunstner: Dandyens rolle som opprører fra *innsiden* av etablerte borgelige systemer, kan sammenlignes med den postkoloniale kunstners opprør og kritikk mot kunstinstitusjonens konservative regler om hva som er vestlig kunst eller ikke. Slik oppstår en blanding av fiksjon og virkelighet i kunstverket. Dette bekreftes ytterligere ved at Dandyen i bildeserien virker veldig fornøyd i omgivelsene hvor han er både sett og

³¹ Valg av motivet kan også sees ut fra Shonibares egen interesse i livet og forfatterskapet til den irske (og Dandy) Oscar Wilde (1856-1900). Shonibare har også laget en annen fotoserie basert i Oscar Wildes *The Portrait of Dorian Gray*. Shonibares serie *Dorian Gray* (2001) består av 11 sort/hvit fotografier og 1 farge fotografi. (BK fig. 30-32)

nærmest beundret. Slik kan en også se en ikke-vestlig kunstner som har fått adgang i institusjonen og blir anerkjent. Det kunstneriske grepet med bruken av hans egen person reiser mange spørsmål og tolkningsmuligheter, ikke minst om hans 'anomaliske' figur er ment selvironisk, eller sarkastisk.

Videre ligger sammenligningen med Cindy Shermans³² (BK fig. 29) iscenesatte fotografier fra slutten av 70-tallet nær når man ser *Diary Of a Victorian Dandy*. Sherman fremstilte seg selv i sine verk i forskjellige stereotype kvinneroller for å understreke at det som vi kjenner som kvinnelig i en kvinne er en kulturell konstruksjon og ikke en iboende egenskap ved kvinnen. På denne måte talte også Sherman for feministenes kamp innenfor kunstinstitusjonen og samfunn. Når Shonibare anvender det postmoderne fotografiets form i sin bildeserie er det for å fortelle oss noe lignende. Men hans virkemidler frembringer en større overraskelse enn Shermans. Shermans bilder virker ikke ukjente fordi vi er vant å se slike bilder i film og reklameplakater. Shonibare fremstiller seg også i en stereotyp mansrolle, bare mer utenkelig. Hans bilder er mer oppsiktsvekkende fordi den rolle han trer inn i er forbeholdt en hvit elite.

En rekke sosiale konvensjoner om hvem som hører til hvor har historisk sett gjort at svarte personer blir sett som mindre passende eller sivilisert nok for en lederrolle i en sosietetselite. Sagt en annen måte, det handler om *hva* vi ser og *hvordan* vi ser det. Det som avgjør om personen kan passe som Dandy eller ikke er ikke basert i *hva* den svarte personen er - hans 'essens' - men *hvordan* vi er vant å se svarte personer fremstilt (stereotyper). På den annen side, det var ikke kunstneriske egenskaper i seg selv som generelt gjorde at ikke-vestlige kunstnere ikke fikk aksept i Vesten, men forestillinger om at ikke-vestlige kunstnere bare kunne skape primitiv eller tradisjonell kunst (jfr. Shonibares erfaring som svart kunstner i England i avsnittet 3.1).

I *Diary of a Victorian Dandy* åpner Shonibare en dialog mellom *outsidere*. Fra Hogarts libertiner til viktoriaanske dandyer, fra slaver og tjenere for 200 år tilbake til

³² Cindy Sherman har vært en av hovedaktørene innenfor postmoderne fotografi siden slutten av 70-tallet. Det som ligger til grunn i hennes fotografier er ikke de estetiske, tekniske og formmessige reglene som i følge den modernistiske kanon tjener til fotografiets indre logikk. Shermans fotografier hadde sitt utspring i poststrukturalistisk teori. Fotografiet (bildet) ble sett som et *tegn* som fikk mening og betydning ut fra dets forhold til en kontekst av sosiale og kulturelle koder. Hennes bilder karakteriseres ved at hun er både modell og fotograf i hennes mange bildeserier. Sherman er avbildet i svært forskjellige situasjoner, tidsperioder og utseende hvor kvinneligheten (femininitet) er lett gjenkjennelig. Det interessante er at på tross av at en kan se at kvinnene i bildene ikke er virkelige men at alle bildene er koreografert av kunstneren, gjenkjenner vi de forskjellige kvinnetypene. Dette skyldes vår familiaritet og ubevisste kjennskap til de tegn og sosiale koder rundt det som hører med kvinnen. Cindy Shermans fotografier støtter på denne måten feministenes påstand om at kvinneligheten – det som gjør at vi oppfatter kvinnen som kvinnelig – er en konstruksjon av kulturelle koder og ikke iboende (kulturuavhengige) kvaliteter.

kvinnebevegelsen på 70-tallet og til ikke-vestlig kunstnere. Men dette verket kan også snakke til andre *outsidere* i vår samtid. Charlotte Cotton³³ hevder:

'When historical visual motifs are used in a contemporary photographic subject in this way, they act as a confirmation that contemporary life carries a degree of symbolism and cultural preoccupation parallel with other times in history, and art's position of being a chronicler of contemporary fables is asserted' (2004:55)

Denne *tableau-vivant* fotoserien minner en teaterforestilling viser et drama, en spenning skjult bak et 1800-talls glamorøs utseende. Men det er et drama som vi også finner i dag i populærkultur og vår hverdag. Verket viser også det aktuelle drama som mange personer og ikke minst land i dag gjennomlever - og som i alle dramaer må det finnes konflikter og motsetninger. På tross av de såkalte globaliseringsprosessene lever vi et klassesdelt samfunn, i en splittet verden full av kulturell og sosial antagonisme. Vi hører daglig om 'vestlige' og 'innvandrere', de gode og de onde, de rike og de fattige, de mektige statene og de maktesløse. Og igjen dukker de samme spørsmålene opp: Hvem er *outsideren*? Hvem setter grensene for innside og utside? Og for hvem er grensesetting nødvendig?

Dette er spørsmål som verket kan vekke hos oss og vekker tanker om relevante og alvorsfylte hendelser i vår samtid. Men svarene på disse spørsmål finner vi ikke i verket - men må finne dem selv. Shonibare har ikke laget et moraliserende verk, i motsetning til Hogarth. Tvert om, ut fra bildene virker det som om han nyter overklassens luksuriøse liv. Han tillater seg selv å bli dekadent, og han trives med det. Denne humoristiske strategien kan - ved siden av å frembringe latter som i en komedie - også sees som en anti-essensialistisk fremstilling hvor svarte personer kan være like gode og like onde som de hvite.

Men på tross av at den svarte dandyen nærmest ser forgydet ut er beundringen drømagtig. På samme måte som Askepott, ble den svarte personen kun sett med beundring og akseptert når han gikk inn i et aristokratisk modus. Med andre ord, det som gir han adgang i denne verden er Shonibares falske og midlertidige identitet som er gitt av hans elegante klesskode og borgelige manerer. Dette forteller at det er den borgelige smaken³⁴ som setter standard for det som er verdig, bra og sivilisert.

³³ Tidligere fotografi kurator ved Londons Victoria & Albert Museum.

³⁴ Om den borgelig smaken: William Hogarth arbeidet for å skape en uavhengig engelsk kunst som ifølge han var dominert av den franske og europeisk/kontinentale smaken. I 1753 skrev han *Analysis of Beauty - Writing with a view of fixing the fluctuating ideas of Taste*. Denne boken ble nærmest et manifest for det britiske rokokko maleriet og satte på en indirekte måte en standard for den nye middelklassens klessmak og estetiske prinsipper. Hogarth brukte den kurvete serpentlinjen (*den skjønn linjen*) for å forklare at det skjønn hadde sitt utspring i naturens former og

'Shonibare's foregrounding of fashion and dress as part of his visual world makes the point vividly that fine art now draws on and is energised by the ordinary of every day'
(McRobbie 1998)

I det 20. århundre har klær og mote også vært et kriterium for klassedeling og sortering av folket. Forskjellene mellom arbeideklassen og middelklassens har etter krigen også vært mulig å se gjennom deres klesplagg. Det har vært slik at arbeideklassens *habitus* - for å bruke Bourdieu³⁵ - har vært å pynte seg i helgene, når de ikke var i arbeid, med de fineste plaggene de eide. De skulle til kirken eller byen og der kunne de bli sett med klær som løftet deres status mot et mer verdig nivå. I motsetning til dette gikk middelklassen i en hverdagslig og avslappende stil i helgene som ikke ødela det 'anstendige', mer formelle uttrykket som de ellers ønsket å gi. I dag er det muligens et mer avslappet forhold til dette i Norge, men i andre land - ta England, Italia eller Frankrike - finnes det fortsatt en del borgelige kleskoder som markerer forskjellene i folket.

Salka Hallström Bornold (redaksjonssjef i det svenske magasinet *Bon* og med-kurator i utstillingen *Fashionation*) hevder at det er 'ikke bare Bourdieus overklasse som driver motens utvikling fremover i dag - men vel en symbolsk overklasse. Å uttrykke sin streven etter en attraktiv gruppetilhørighet gjennom en klesstil, såkalt «*aspirational clothing*», blir bare mer aktuelt som foreteelse i et samfunn hvor klassemarkørene er mindre tydelig enn noensinne.' *Denne symbolske overklassen representerer de forskjellige kulturene som påvirker moteverden. Eksempel på dette er hip-hop kulturen*³⁶ *som ifølge Bornold har en 'nåværende status som ledende stilskaper'* (Bornold 2004b:36).

Dette viser hvilken makt har klesplagg og hvordan - på godt og vondt - klær og tekstil er med på å forme et forestillingsbilde av oss, en representasjon, som av andre/noen kan

perfeksjon. Naturen var ikke basert på rette og kontrollerte symmetriske barokklinjer og det skjønneste måtte derfor bli asymmetrisk, bølgete, snirklete og like innviklet som naturen. Videre ville en naturbasert komposisjon være med på å stimulere sansene og intellektet til betrakteren og hans kapasitet til å erkjenne det skjønneste. Strenge komposisjoner førte til kjedsomhet. Rokokkoens liberale bruk av ornamentale elementer skapte en dekorativ stil med utallige designmuligheter. Motiver som skjell og blomster dukket opp i delikate og elegante plagg og malerier. Rokokkoens nære forhold til naturen passet til et aristokratisk liv uten bekymringer, ekstravaganse og dekadens. En dandys stil var mer enkel og stram. Han var ofte kledd i sorte eller grå dresser uten pompøse ornamenter. Eksempler på dette er Beau Brummels og Oscar Wildes kleskode.

³⁵ I boken *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften* (1979) forklarer Pierre Bourdieu at enhver klasse av sosiale posisjoner har en tillært handlemåte og tolkingsmønster. Altså at en hver klasse har en type *habitus* (eller en type smak). I innledningen til denne boken forteller Dag Østerberg (1995: 15-19) at folkelige lag, som lever under nødvendighetens åk legger seg til en smak for det nødvendige og det funksjonelle. Denne smaken skiller seg tydelig fra den borgelige smaken som ofte må vise selvbeherskelse på en avmålt og anspent væremåte og omvent har den folkelige smaken ikke god smak. Videre forteller han at den '*folkelige habitus er resignert, er ikke stolt over seg selv*' og den bøyer seg for den gode smaken – den herskende klassens smak.

³⁶ Andre eksempler på dette er blant annet punk, hippie, bohem, dandy eller rocke- kulturene. Disse kulturene har også skapt sin korresponderende klesstil som folk imiterer og som differensierer folk fra hverandre. For de som identifiserer seg med et borgelig kulturideal med en mer klassisk stil, er de øvrige stilene *outsidernes* eller *de andres* stil.

anses som virkelig. Shonibare anvender i verket denne makten, eller kraften, og gjør det klart at tekstilet opptrer på vegne av oss i dag på samme måte som det har gjort før.³⁷

Geir Tore Holm skrev i tidsskriftet *Billedkunst* en kritikk av Yinka Shonibares utstilling *Dressing Down* ved Henie Onstad Kunstsenter i 1999 hvor han påstår det følgende:

'Han iscenesetter også seg selv med britisk mine, som dandy i britisk, aristokratisk levesett. Jeg er imidlertid redd han med det ikke rokker særlig med vårt bilde av britisk historie, men tvert imot befester det ytterligere. Den konflikten som blir oppstilt virker patetisk, ved å akseptere som sannhet at det afrikanske er lavere en det europeiske. Kjent er lik godt, ukjent er lik dårlig' (Holm 1999)

Holms påstand vil kommenteres nedenfor etter en noe mer bakgrunnsdiskusjon.

Margaret Thatcher snakket på 80-tallet, som del av sin konservative politiske agenda, om en gjenoppliving av de gode gamle viktorianske verdier som gjorde England til en stormakt. Blant disse verdiene var det hardt arbeid, selvtillit, respekt, vennlighet og nasjonal stolthet. Men det er ingen hemmelighet gjemt på imperiets bakside var blodet og svetten til afrikanske slaver undertrykte undersåtter fra andre kolonier. Shonibare har i flere sammenhenger uttalt at han som britisk afrikaner har et tvetydig forhold til de viktorianske verdiene. På den ene siden var disse en del av hans oppdragelse og oppvekst. På den annen side var de med på å fremstille han (og andre) som en mindreverdig og underordnet sort afrikaner.

Med sin vestlige og afrikansk bakgrunn ser Shonibare også med skråblikk på sin afrikanske arv. Olu Oguibe skriver om Shonibares *tableaux*:

'[they] are as fictional as they are historically grounded. His aristocratic settings belong as much to Victorian England as to Victorian Lagos, which, as records confirm, were not at all distinguishable one from the other. Shonibare digs as deep into his Nigerian heritage among the nobility of Lagos as he does into British history and eccentricities' (Oguibe: 1999)

Men verket viser ikke bare arven, men også et ironisk bilde på samtiden. En svart person, som ønsker å være en del av aristokratiet - eller de herskende - er også en parallell til hvordan mange afrikanske ledere i dag bruker makt og undertrykker sine egne, på samme måte som de hvite koloniherskerne gjorde tidligere. Slik henvender verket seg ikke bare til de vestlige stormakter men også til de afrikanske, og sett i en større global sammenheng, også til alle mennesker eller stater som har makten på sin side.

³⁷ Et eksempel på dette er Tizians portrett av den unge Ranucio Farnesse fra 1542 (BK fig. 28). Ranucio Farnesse var 12 år gammel gutt fra en mektig og aristokratisk familie. I Tizians portrett av han kommer det frem *'how responsibility far beyond his tender years came to him through the cloak of office he wears.(...) The cloak is far too large and heavy, sliding off his youthful shoulders yet poignantly characterizing the role of a boy as a man'* (Mackrell 2005:9). I andre tilfelle ble personer malt (portrettert) i en type antrekk som hørte helgener til, for slik å kunne identifiseres som kristne.

Med utgangspunkt i det som har blitt diskutert i dette avsnittet om *Diary of a Victorian Dandy* kan man si at verket ikke bekrefter at 'det afrikanske er lavere enn det europeiske' slik som Holm påstår, men at det tvert imot problematiseres. I samme åndedrag: Verket er heller ikke en pekefinger rettet utelukkende mot 'britisk historie', men inneholder en 'drøfting' av en rekke andre problemområder.

Oppsummering - *Diary of a Victorian Dandy*

Denne analysen har argumentert for mangetydigheten i verket. For det første oppfordrer det betrakteren til å ta en reise tilbake i historien gjennom imitasjonen av Hogarths representasjonsform, og de sosiale problemer knyttet til borgerskapets uskikkelige livsførsel. Dermed ser fortidens storhet ikke så plettfri ut og vi går videre inn i Shonibares narrative bildeserie med Hogarths kritikk og negative fortelling i bakhodet. I tillegg blir identiteter forandret, byttet om, satt inn i ualminnelige sammenhenger. Men det som egentlig blir snudd opp ned er den tradisjonelle hierarkiske representasjonsformen. Denne formen blir dekonstruert og dermed avsløres det hvor innflytelsesrik og dominerende den vestlige representasjonshistorie vært. Slik legger Shonibare et kapittel til i fortellingen. Men denne gangen handler kapittelet om en annen type sosial kritikk, om klasseforskjell, makthold, tilhørighet og identitet, med andre ord ting som ikke er i tråd med de kjente viktorianske verdier og dyder, men som har aktuell sosial og politisk relevans.

Shonibare har benyttet seg av en gammel diskurs og representasjonsform for å lage en ny diskurs. Hans fotoserie, med utgangspunkt i en annen, forteller en annen historie om fortiden, som også har paralleller til vår nåtidige sosiale og politiske virkelighet. Ved å gjenoppleve, gjentolke og sette nye spørsmål til historien og kunsten kan man oppdage andre, mer skjulte, sider av historien som kan påvirke forståelsen og erkjennelsen av vår samtid. På denne måten åpnes en dialog mellom Hogarths (og andres) epokebilder og Shonibares *Diary of a Victorian Dandy*. Det åpnes en dialog mellom de to diskursene.

Resultatet av denne intertekstuelle dialogen sees i viktigheten av å bringe historien og kunsthistorien frem i samtidens kunstpraksis. For det som bekreftes i verket er ikke at det afrikanske er lavere enn det europeiske men at det afrikanske er blitt *fremstilt* - og fortsatt kan bli opplevd - som lavere enn det europeiske. Fremmedfrykten som gjenspeiles i uttrykket '*kjent er lik godt, ukjent er lik dårlig*' bekrefter differensieringen av samfunnet mellom *outsidere* og *insidere* da og nå. Sånn sett kan man si at verket forsøker - gjennom å avdekke den hierarkiske representasjonsmekanisme - å forklare denne frykten.

På tross av at hele fotoserien kan anses som en ironisk 'hevn' over den koloniale undertrykkelsen og samtidig som en skamfull lengsel etter å bli godtatt i en elite, er hele denne dramatikken også svært komisk. Maaretaa Jaukkuri, sjefskonservator ved Kiasma

museum, sier om Shonibare: '[He] discusses metropolises and centres, turning their cultures and traditions upside down in a Bakhtinian carnival spirit, making the servant a king for the day.' Videre påstår hun at: 'The carnival is an outlet of social frustration, but it also safeguards the continuation it supports' (2003).

Shonibares egen kropp er et ironisk og morsomt element i fotoserien, men det er gjennom bruken av de metaforiske mulighetene som finnes i hans eget bilde at verket formidler sterke påstander om samfunnets lokale og globale sosialpolitiske motsetninger. Det er nettopp mellom det vakre og det burleske, mellom det melankolske³⁸ og parodiske i bildene at betrakteren oppfordres til refleksjon. De tilsynelatende dokumentariske fotografiene er allikevel informative men på et konseptuelt nivå. Til forskjell fra Hogarths moralpreken har verket ingen hevede fingrer. Shonibare forsøker ikke å løse problemene men tydeliggjør dem. Og det er nettopp på grunn av Shonibares tvetydige kjærlighet-hat forhold til fortiden at verket ikke er didaktisk.

Engelske bilder fra 1800-tallet bidro til dannelsen av et engelsk selvbilde (identitet) basert på viktorianske verdier. Shonibares fiktive identitet som en viktoriansk dandy forurenser først den vestlige representasjonshistorien i kunsten. Videre antyder den også at vårt bilde av verden og vår identitet kan være like konstruert og kontrollert slik den alltid har vært. I dag lever vi i en verden som i følge Enwesor er '*kraftig radikalisert av (...) globaliseringen av gjenstander som massevarer og av masseformidlig*' (sitert fra Jantjes, 1998:29). I en slik tilstand er det vanskelig å befeste vår identitet. For hva kan vår identitet være når den er i stadig påvikning av bilder fra andre kulturer, massemediens bilder og motebilder som oppfordrer til stadig endring? Samtidig som man prøver å holde fast på en identitet er den alltid i forandring. Shonibares viktorianske plakat formidler, på samme måte som moteindustriens plakater, en fantasiverden som kobler stil og identitet sammen. Men i dette tilfelle masseformidler³⁹ Shonibare om en bevisstgjøring av våre tolkings- og handlemønstre, og om identitetens kompliserte og tvetydige patos.

³⁸ I *The Painter of Modern Life* fra 1863, beskriver Charles Baudelaire dandyismen slik: '*Dandyismen er nedgående sol, som stjernen i fall, den er superb, uten betegnelse og full av melankoli*' (sitert i Jantjes 1998:29). Dandyismens – og *outsidernes* – melankoli kan sees i lengselen etter å bli akseptert. Melankolien er som en sorgfull drøm og håp. I *Diary of a Victorian Dandy* går denne drømmen i oppfyllelse.

³⁹ Williams Hogarths tegninger og malerier ble også trykt og solgt til massene. Trykkene ble brukt til å masseformidle hans budskap på samme måte som nåtidens plakater.

3.2.3 The Swing (after Fragonard), 2001

Installasjonen - et rom i tid

I den tidligere beskrivelsen av verket ble det sagt at størrelsen og dimensjonene på kvinnen i husken og hennes plassering i utstillingsrommet tillater at vi kan gå rundt verket, se alle detaljene på selve skulpturen. Hun er i menneskehøyde og virker nesten ekte. Står vi nær henne, kan vi for en liten stund fornemme å være i hennes privat hage. Men hvilken dame dreier installasjonen seg om? Kvinnen er nokså kjent for mange, enten på grunn av kunsthistorisk forkunnskap eller fordi hun har blitt en del av populærkulturen gjennom kommersialisering.⁴⁰ Men det er tittelen på verket, nemlig *The Swing (after Fragonard)* som klargjør for oss at installasjonsverket ikke viser hvilken som helst kvinne i en huske, men nærmere bestemt Jean Honoré Fragonards⁴¹ kvinne i rokokkomaleriet *The Swing* fra 1766-67 (BK fig. 33).

Shonibare har basert den tredimensjonale installasjonen på Fragonards maleri, men sammenlignet med maleriet, har den har utelatelser og endringer. I maleriet finnes en ung aristokratisk herre som ligger på marken (og kan se under damens underskjørt). Vi ser også tre statuer av guden Amor og en geistlig mann som gir husken fart.⁴² I Shonibares installasjon ser vi kun damen i husken og litt av de grønne omgivelsene fra maleriet. På et vis blir vi som betrakterere av installasjonen satt inn i scenen i Fragonards maleri som om vi tar tomrommet etter den aristokratiske mannen og/eller den geistlige fra maleriet. Videre kan den kokette men uskyldige oppførselen til den unge kvinnen i installasjonen bidra til at installasjonen virker oppslukende eller omfavnende. Betrakteren kan erfare at han trenger seg inn på kvinnens område.

⁴⁰ Her referer jeg til de bilder og motiver som er mye brukt i mediasammenhenger, blant annet i plakater, dekorasjoner, bordpynt, og til og med i klær. Disse bildene kan anses som en form for ikoner i populærkulturen. Eksempel på dette er Da Vincis *Mona Lisa* eller Van Goghs *Solsikker*. *The Swing* er et slikt bilde. Det er erkeeksemplet på den franske rokokkoen og er blitt sterkt kommersialisert. Man kan si at Shonibare har hentet sitt motiv ikke bare fra høyekunsten men også fra populærkulturen.

⁴¹ Fragonard (1732–1806), fransk rokokko maler og elev av Chardin. Fragonard ble kjent for delikate farger, romantiske scener fylt av sensuell kjærlighet med en tilstedeværende om enn dypt gjemt erotikk.

⁴² I 1767 kunne historien bak Fragonards maleri bli sett som umoralsk og derfor hemmelig. Oppdragsgiveren, som tidligere ble trodd var baronen av Saint-Julien, var en ung aristokratisk mann som ønsket et bilde av seg selv i en dristig situasjon. Han bestilte maleren Gabriel-François Doyen til å lage et bilde hvor en gammel intetanende biskop/geistlig skulle svinge husken til hans elskerinne mens han selv hadde lagt seg i en strategisk posisjon på den blomstrede marken for å beundre hennes ben og området rundt underskjørtet. Den unge kvinnen skulle flørte og dristig sparke av seg sin ene sko mot statuen til venstre. Doyen nektet å ta på seg oppdraget og ga den videre til Fragonard som utførte det. I maleriet forestiller statuen av guden Amor, som løfter en finger mot leppene, diskresjon for denne kjærligheten og lidenskapen. Skoen i luften og en naken fot var symboler for tapt jomfruelighet. Landskapet de befinner seg i er intimt, og de glødende pastellfargene sammen det myke lyset forsterker sensualiteten i bildet.

Et førsteintrykk av verket er gjerne at det inviterer oss til å ta del i en handling som er fortalt i et mer enn to hundre år gammelt maleri. Men Shonibare har gjort flere endringer. I installasjonen er damen i maleriet blitt hodeløs, og rokokkokjolen er laget i batikk og i farge og stoff skiller den seg noe fra maleriet. Dette, sammen med mennenes og statuenes fravær, er tegn på at installasjonen ikke dreier seg om den frivole handlingen om lek, kjærlighet og lidenskap som Fragonard fremstilte i maleriet. Så, hva ligger i de endringene Shonibare har gjort?

Aktualitet

'The piece is both historical and contemporary. And really the idea behind it is to draw a parallel with the relationship between the contemporary first world and third-world countries. I want to show that behind excessive lifestyles there are people who provide the labour to make this kind of life style happen.' (Shonibare i Turner Prize 2004, 2004:16)

Mennenes og statuenes fravær øker damens sentrale plassering i husken, men det understreker også den inkluderende effekten som verket har over oss som betrakter. Vi er i de samme omgivelsene. Damen har blitt tatt ut av en handling og kontekst og fysisk innført i vårt rom og tid. Den nåtidige kunstbetrakteren vil lure på hvem hun var og hva hun representerer i dag.

Som vi vet, var hun en aristokratisk dame med en tilsynelatende bekymringsløs tilværelse i velstand. Hun tilhørte klassen med rikdom og krontrull over samfunnet, den delen av befolkningen i 1700-tallets Frankrike - en datidens stormakt - som ikke behøvde å jobbe for å ha det bra i livet. Andre, sannsynligvis slaver og tjenere, gjorde det for henne. Kvinnen og installasjonen gir inntrykk av idyll og harmoni. Men harmonien og balansen blir forstyrret av det manglende hodet. Siden Fragonard malte en kvinne fra det franske aristokratiet er det lett for at Shonibares hodeløse dame leder tankene mot den franske revolusjonen da giljotinen sørget for at aristokraters hoder rullet.

I dag er det mer riktig å sammenligne en slik aristokratisk kvinne med personer, selskaper og land som har det økonomiske overtaket i verden. Nærmere sagt, i dag kan hun stå for de multinasjonale selskaper og de såkalte utviklede land i den industrialiserte verden. På samme måte som kvinnen i Fragonards *Husken* og Shonibares i installasjon, har disse bedriftene og land - dagens makthavere - store pengesummer spart, lever stort sett i velstand og har andre mennesker og land som gjør den 'harde' jobben for dem. Men damen fikk etter hvert hodet sitt kappet av.

Selv om Shonibare selv påstår at dette er en morsom parodi, er dette tegn på en slags postkolonial hevn og et minne om at idyllen tok slutt. Det manglende hodet leder tankene til de som kuttet dem av, de som ikke hadde det så godt som aristokratiet og som var misfornøyd. Det minner oss om at det finnes andre som var mindre privilegerte, sto bak velstanden og som ble tatt for gitt. I dag er barnearbeid og billig arbeidskraft fra den 3. verden med å legge grunnlaget for rikdommen til de multinasjonale selskapene. Av grunnene argumentert for i ovenstående paragrafer blir verket en metafor for klassesamfunnet og maktfordelingen som finnes i samtidens verden.

'Some people think luxury is the opposite of poverty. It is not. It is the opposite of vulgarity.' (Coco Chanel, her sitert fra ThinkExits Quotations)

Men det er Chanel-logoen på damens skjørt som virkelig gir verket en aktualitet. (BK fig. 34) Logoen gir et humoristisk preg på installasjonen ettersom den skaper umiddelbare paradokser. Våre forventninger for hvordan en rokokkokjole skal se ut og batikkens bruk utfordres. Logoen er ikke i typisk rokokcodesign og motivet er heller ikke det vi forventer å finne trykt på batik. Chanel er et fransk motehus som er kjent for å lage eksklusive og kostbare produkter - klær, parfymer og smykker - med tekstiler og andre råvarer av høy kvalitet. Chanel har eksistert siden 1910 og har hatt stor suksess i motebransjen. Men Chanel er også et stort og kapitalsterkt multinasjonalt selskap med store investeringer verden over. Det er derfor logoen fungerer i verket som et symbol både på luksus og velstand - men også for rike selskaper og folk som i dag som har råd til dyre merkevarer.

Batikken som er benyttet i installasjonen er for det første ikke produsert av kjent vestlig merkevare. Den er kjøpt i Brixton-markedet i London. Den er meget vakker, den glitrer av gull og det ser ut som det er batik av beste type og kvalitet. Denne batikken tilfører i seg selv verket det luksuriøse preget som kjolen forlanger. Allikevel er denne batikken - tross sin europeiske bakgrunn og produksjon - regnet med som en billig *afrikansk* husholdningstekstil. Shonibare forsøker å gi batikken et løft ved å likestille det med Channels tekstiler.⁴³ For det andre minner den afrikanske assosiasjonen til batikken oss på at Fragonards tid var en tid av slavearbeid og tidlig kolonialisme. Logoen til en stor motebedrift blir metafor for overklassen og slik blir batik metafor for de undertrykte da og fattigdommen nå.

⁴³ Det kan se ut som om Shonibare forsøker å bevise at det er mulig å skape fine og elegante klær med såkalte etniske og 'billige' tekstiler (de er svært dyre og eksklusive for mange i Afrika) og på denne måten utfordrer han igjen forestillingen om at *de andre* og det etniske er dårligere. Coco Chanel (1883-1971), motedesigner og skaperen av Chanel, hadde som motto at det motsatte av luksus ikke er det billige og fattige men av det vulgære og smakløse.

Der er interessant å nevne at Chanel-logoen ikke bare er et symbol på det luksuriøse men også på kvinnefrigjøring. Chanel er ofte blitt omtalt som moteskaperen for kvinnen i det 20. århundre som kledde kvinnen i mannens drakt. Allerede på 1920-tallet valgte Chanel bort korsettet for sine kreasjoner. I stedet laget moteskaperen selv - Coco Chanel - klesplagg som var mer behagelig for den nye aktive kvinnen. Chanel-klærne hadde et mannlig utseende kjent som *little boy look*. Samtidig laget hun fantasifulle smykker (BK fig. 35)⁴⁴ Smykkene og perlekjedene satt sammen med dresser, korte jakker og buksedrakter for kvinner var noe revolusjonerende i sin tid. Det nye klærne skulle erstattet de upraktiske og store korsettkjoler med fyldige tunge skjørt. Kvinnen hadde begynt å arbeide i mannlige jobber under den 1. verdenskrig og hadde vunnet retten til å stemme.

Men kvinnen sluttet ikke å være kvinne den gangen på tross av sitt nye utseende og rolle i samfunnet. Coco Chanel viste med sin guttaktige klesdesign - slik som Cindy Sherman med feminismen gjorde senere - at det vi kjenner som kvinnelig i en kvinne er en kulturell konstruksjon. Kanskje forutså Chanel kvinnelig 'frigjøring' og var også indirekte en bidragsyter i kampen for likestillingen (som fortsatt er aktuell). Shonibare anvender dette som motstykke til det som blir fremhevet i Fragonards maleri. Damen i maleriet er stereotypen av det kvinnelige, det kokette og fragile hos kvinnen. Hennes rolle i maleriet er å tilfredsstille mannens ønske, hun er elskerinnen og representerer det svake kjønn - og virker fornøyd med det. Den moderne kvinnen er annerledes. Gitt dette kan man si at Shonibare i dette verket har benyttet seg av moten på en konseptuell politisk måte.

⁴⁴ Coco Chanel designet sine plagg og parfymen med geometriske og rene linjer og derfor har hun blitt assosiert med den analytiske fasen til kubismen og andre avant-gard bevegelsene på 20- og 30-tallet. Patricia Kery i *Art Deco Graphics* påstår at Chanel '*drew inspiration from modern arts movements. Her designs reflected the streamlining and functionalism found in modernist architecture. Constructivism and the Bauhaus, and she often gave her suits a boxy shape, rather like simplified Cubism*'. (Kery 1986, her sitert fra Mackrell 2005:134). Men Chanel hadde også - sammen med Elsa Schiaparelli - en aktiv rolle i kunstretsene i Paris, spesielt blant surrealistene. Hun var venn og kollega med bla. Picasso, Cocteau, Igor Stravinsky og Dalí. '*Chanel imbued her garments and accessories with (...) Surrealist motif in a most imaginative and stylistic way*.' (Mackrell 2005:137). Motivene som her refereres til er hentet fra naturen. På samme måte som Rokokkoen var surrealistene veldig opptatt av det naturlige og usiviliserte. Chansels enkle og stramme design ble pyntet med hatter i skjellfasong, brosjer med sjøhester og kameliaer og lagde kjoler med delikate blomster. Chanel blandet det raffinerte og klassiske med det naturlige på samme måte som rokokkodamen i Fragonards maleri. Hun er sofistisert og elegant men hun er i naturen og maleriet appellerer til ukontrollerte følelser - seksualiteten. Ved siden av de poliske årsakene som nevnes i teksten kan Shonibares interesse for Rokokkoen være årsaken til at han valgte Chanel som motiv.

Intertekstualitet

'For Shonibare, the new mode of existence of identities in the global world is achieved through a movement against fixed identities, through transtextualism. For me, transtextuality implies that one can go from one text to another, (...) from antiquity to the present, without racial or national obstruction.(...) No door can be closed to the circulation of the stereotype. From the genre paintings of Fragonard to the wax installations of Shonibare, (...) the only things that matters (...) is the metaphor of movement which transforms the stereotype.' (Diawara i Guldemond 2004:22)

Av et maleri som ble ansett som frivolt og lettsindig skaper Shonibares et kunstverk der konfliktene som hadde å gjøre med overklassens makt, penger, utnyttelse og slaveri kommer frem gjennom metaforer. Videre, selv om maleriet installasjonen er basert på er mer en 200 år gammelt taler verket allikevel om sosiale, politiske og økonomiske problemer i dag. *The Swing (after Fragonard)* forteller også om kvinnekampen, arbeideklassen, om de store klasseforskjellene i verden og om hvem som har og ikke har penger og makten i våre dager. Men Shonibares omarbeidelse av motivet fra maleriet reiser andre spørsmål: Synliggjør installasjonen noe i maleriet som man ikke kunne se tidligere? Eller tillegger Shonibare maleriet en politisk tolkning til et frivolt maleri uten politiske pretansjoner? Leo Steinberg talte om Leonado da Vincis Nattverden som følger:

' "What remains to be told" (...) 'is not some residual matter previously overlooked; the novelty of the subject is the whole to the work responding to different questions...Contrary to inherited notion, it is nowhere 'unambiguous and clear,' but consistently polysemantic" ' (Holly 1996:144)

Med andre ord, Steinberg mener at alt ligger innskrevet i kunstverket. Verket har mange stemmer som svarer til forskjellige spørsmål i forskjellige tider. Det finnes ikke det ene riktige spørsmålet og svaret og heller ikke den evig riktige tolkingen.

Husken til Fragonard har i mange år handlet om kjærlighet, flørt, humor og diskresjon. Maleriet har vært et ikonografisk eksempel på Rokokkoens interesse for følelser, naturen, det usiviliserte og det ufornuftige. Shonibares tittel *The Swing (after Fragonard)* kan gi inntrykk av at installasjonen er inspirert og laget etter Fragonards maleri - og da etter i betydningen 'basert på' og ikke kronologisk. En slik forståelse av verket leder til at man kan anse installasjonen kun som en ren etterligning av maleriet både i form og innhold.

Som argumentert over har installasjonen andre sider og mer politiske fortellinger. Disse fortellingene kan gjerne svare til spørsmålet: Hvordan er husken etter Fragonards tid? Hva sier maleriet nå? Det er et element av tid implisitt her. Vi lever ikke i fortiden så vi kan stille spørsmål fra vårt eget ståsted. Shonibare stiller andre og nye spørsmål til fortiden ut fra de sosioøkonomiske ulikhetene i sin egen nåtid. Han tar utgangspunkt i problemer som følger med dagens globale ulike fordeling - mellom land og klasser. Slik kan også verket

kobles til debattene om urettferdigheter forbundet med såkalte globale handelsavtaler og påstanden om at de egentlig er til fordel for noen få land i verden. Var det også slik under Fragonards tid? Og igjen, hvem var egentlig damen i bildet? Hva ligger bak idyllen? Svarene finnes innskrevet i *Husken til Fragonard*.

Så hvem har påvirket hvem? Er det Fragonard som har påvirket Shonibare eller omvendt? En kommentar i boken *Patterns of Intention* av Baxandall argumenterer interessant om tolkningsspørsmål:

'Influence is a form of art criticism primarily because of its wrong-headed grammatical prejudice about who is the agent and who is the patient (...). If one says that X influenced Y it does seem that one is saying that X did something to Y rather than Y did something to X.' (1985: 59)

Med andre ord her foreslår Baxendal at kausalitetsforholdet mellom X (årsak) og Y (virkning) burdes byttes om slik at Y blir den aktive og X er den passive. Som vi har sett tidligere er det det nye verket som aktivt har reist spørsmål rundt maleriet, og gjentolker det - og ikke omvendt.

Allikevel, når Shonibare låner motiver og tegn fra et tidligere maleri tar han også med seg deres meningsinnhold. I følge Mieke Bal *'[t]he later artist may reject or reverse, ironize or deconstruct or marginalize the meaning of the borrowed motif, but meaning cannot be undone, ignored or cancelled out.'* (1998:15). Shonibare har lånt kvinnen som sparker fra seg en sko.⁴⁵ Hun gjør i utgangspunktet noe ufornuftig eller 'umoralsk' men i maleriet er hun fri for kontroll og sensur utenifra. Men kvinnen i det nye verket vil fortsatt stå som metafor for denne friheten og løsrivelsen fra reglene. For hva mer ønsket slavene eller barnearbeidere av i dag enn en sjanse til å være frie, en mulighet til å ha det bedre og ikke leve et liv styrt av andre?

Gjennom bruken av begrepet - ideen - om frihet og selvbestemmelse at Shonibare skaper sin installasjon. Det er på denne måten forbindelsen mellom verkene dannes og nye tekster om identitet, historie og klasseforskjeller skapes. Bal hevder følgende: *'Art that wilfully endorses the inevitability of meaning, and indeed, exploits it, is neo-conceptual.'* (1998:15). Ut fra dette kan man si at *The Swing (after Fragonard)* er ny-idebasert kunstverk.

Nok en gang er metoden til Shonibare dekonstruksjon og deterritorialisering av tekster (bilder). Han brukte formen og innholdet til maleriet, endret og beholdt deler av det og

⁴⁵ Her er det riktig å påminne at skoen i luftet og en naken fot var symbol for tapt jomfruelighet. Å være jomfru var og er fortsatt i noen kretser symbol på renhet og selvkontroll. I maleriet mister kvinnen 'kontrollen' men hun er glad for det.

satt det i en ny kontekst. Det nye kunstverket skaper paradokser som forteller noe om vår samtid men stiller også nye spørsmål til det opprinnelige maleriet. Denne metoden minner blant andre kunstnere om Jeff Walls iscenesatte tablåfotografier. Noen av Jeff Walls fotografier tok utgangspunkt i de såkalte *Paintings of Modern life*. Disse maleriene fremstilte detaljene i den moderne levemåte mot slutten av 1800-tallet. Ut fra dem laget Wall verk som undersøkte lignende saker i vår samtid.

Et av fotografiene er *Picture for Women* fra 1979 som er basert i Manets maleri *Bar at the Folies-Bergere* fra 1881-2 (BK fig. 36-37). Wall utforsket strukturen i Manets maleri - altså representasjonen av kvinnen - og laget et bilde som demonstrerer det seksualiserte blikket og fremstillingen man ga kvinnen og som fortsatt var gjeldende i den 20. århundre.⁴⁶ Dermed appellerte også *Picture for Women* til feministbevegelsen på 70-tallet. Shonibares *The Swing (after Fragonard)* gjentolker, på samme måte som Walls fotografier, det opprinnelige kunstverket og gir det et nytt og tidsaktuelt liv. En annen likhet i metoden kan sees i utførelsen av det nye verket. Begge kunstnerne forsøker å forsterke det opprinnelige maleriets virkning på betrakteren. Men mens Walls fotografier likner på bakgrunnsbelyste reklameplakater eller store lysbilder er endringene blitt sterkere hos Shonibare. Han går et steg videre og går fra det to- til det tredimensjonale.⁴⁷ Slik bringer Shonibare maleriet nesten til live.

Oppsummering - *The Swing (after Fragonard)*

Denne installasjonen går inn under det man kan kalle for Shonibares tredje typografiske kategori av kunstverk ved siden av sine maleriinstallasjoner og fotografiske tablåer. Verket er et skritt videre både i innhold og form. For det første kan man her finne batikken fra *Double Dutch* og den aristokratiske settingen fra *Diary of a Victorian Dandy*. Installasjonen sammenfatter teknikker og ideer fra andre verk.⁴⁸ I verket ligger diskusjonen om stereotyper, fordommer, identitet, ekthet, differensiering og renhet innskrevet - tatt opp i forbindelsen med tekstilen. Videre finnes også diskusjonen om slaveri, makt,

⁴⁶ Steve Edwards beskriver Walls fotografi som følger: '(...) *Manet's painting works a trap for a sexualized gaze. Picture for Women represents an attempt to reflect on the image of women in late capitalism, particularly the construction of femininity in cinema, through the mediation structure of Manet's picture.*' (Perry 2004:162). Som vi ser gjør Shonibare også noe lignende i fotoserien *Diary of a Victorian Dandy*. En annen eksempel på denne metoden er *Walls A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)* fra 1993 som er basert på Hokusais *Ejiri in Suruga Province* fra 1831-3. *A Sudden Gust of Wind* har en annen vinkling. Den setter spørsmål om dagens kommunikasjon og teknologi. Allikevel behandler begge bildene ting som kjennertegner våre dager.

⁴⁷ Dette er en typisk karakteristikk for mange av Shonibares verk. Et annen eksempel på dette er *Mr. and Mrs. Andrews without Their Heads* fra 1998. Denne gangen tok han utgangspunkt i Thomas Gainsboroughs maleri *Mr and Mrs Andrews* fra 1748-49. (BK fig. 38-39)

⁴⁸ Til *Turner Prize* utstillingen i 2004 ble *The Swing (After Fragonard)* plukket ut sammen med verkene *Maxa* og *Un Ballo in Maschera* for å vise bredden i Shonibares kunstneriske virke. Tate Modern kjøpte verket i 2001.

klassemøte, *outsiderrollen* og undertrykkelse som ble koblet med aristokratiet i viktortiden. Verket forteller om fortiden og om samtiden og setter paralleller mellom dem og igjen har vi et polysemantisk verk med mange lag av betydninger.

For det andre, kunstverket som gjør at vi tar et tilbakeblikk til fortiden er et verk som finnes i *vårt* rom og i *vår* samtid. Det teatrale ved installasjonen - den tredimensjonale kvinnen - gjør at verket kjennes nærmere oss enn maleriene og de iscenesatte tablåfotografiene. Det er noe menneskelig ekte og naturlig ved kvinnen. Og fordi vi deler det samme rommet, kommer vi nærmere damen noe som fremkrever en oppdatert forståelse av det opprinnelige verket. Ut fra installasjonens analyse dukker det opp paralleller mellom aristokratiets og i-landenes velstand og mellom slaveri og med dagens underbetalte arbeid i den Tredje Verden. Godene kommer ikke til alle og fortsatt finnes det geopolitisk makt assosiert med den *globaliseringen* fremdrevet gjennom markedsliberalismen og multinasjonale økonomiske avtaler. I verket sees hvordan menneskene og landenes relasjoner er i forhold til hverandre og søker å fremheve de negative sosiale konsekvensene.

Shonibare påstår: *'I'm not moralistic about the aristocracy, (...) I crave the trappings of wealth like anyone else, but politically I do question the means by which that is achieved.'* (Holms, 2002:119). Shonibare problematiserer gjennom verket måten velstanden ble oppnådd men gir ingen sterk kritikk eller anbefalinger. Allikevel, siden dette er et verk der batikken fra *Double Dutch* og det aristokratiske fra *Diary of a Victorian Dandy* settes sammen, blir dette en installasjon som på en mer virkningsfull måte viser konfliktene. Videre er det et verk som gir den opprinnelig postkoloniale diskursen om identitet og ekthet, differensiering og undertrykkelse en mer aktualisert vinkling og flytter den noen skritt i retning de globale sosiale og økonomiske problemene av i dag.

Mye av samtidskunsten er minimalistisk og/eller veldig politisk ladet. Mye av kunsten i dag er så bar og realistisk at skillene mellom virkelighet og kunst nesten forsvinner.⁴⁹ *The Swing (After Fragonard)* er et godt eksempel på hvordan et verk kan være politisk basert

⁴⁹ Et eksempel på dette er *The Welfare Show* fra Festspillutstillingen 2005 som ble presentert i Bergen Kunsthall. Kunstnerne Michael Elmgreen og Ingar Dragset viste frem sterke minimalistiske verk med stor smak av virkelighet. Et av kunstverkene bestod av personer kledd som vakter men som i virkeligheten ikke var det. Betrachterne som gikk forbi dem følte seg ubehagelig observert eller kontrollert. Videre gikk man i en sykehuskorridor hvor en sengepasient laget av voks lå. Pasienten og rommet kjentes så virkelig og sykehusaktig ut at det var direkte frastøtende å være der. Utstillingen fungerte nesten som et såkalt *Reality Show* om de ulikhetene i det delte samfunn. Dette ble tydelig eksemplifisert ved en fiskedam som var delt i 2/3 og en 1/3. Det svømte fisker i begge dammer, men den ene fisken hadde mindre plass enn den andre. Den med mindre plass døde. Budskapet var klart. Noen har det bedre enn andre. Noen har makt og andre ikke. Den politiske vinklingen til denne tankebaserte utstillingen minner om Shonibares kunst. Men til forskjell fra Shonibares arbeid viste *The Welfare Show* frem kunstnerskapet, men likevel nesten virkelig sosiale situasjoner, i stedet for behagelige estetiske objekter. (BK fig. 40)

og samtidig være estetisk behagelig - eller 'vakkert'? Dekorative former og farger, humor og moteelementer forfører oss til å dele de sosiale og politiske vanskeligheter men uten å miste den gleden av å se kunst. Batikken, Chanel-logoen, og de andre endringene i installasjonen ødelegger det trygge og harmoniske bildet av fortiden representert i *The Swing* men på en kontekstuell måte kaster hansken til det idylliserte globaliseringsprosessen i den vestlige verden. *The Swing* blir aldri det samme etter *The Swing (After Fragonard)*. Det er nå blitt dypere og mindre frivol.

3.2.4 Un Ballo in Maschera, 2004

Som nevnt tidligere i beskrivelsen dramatiserer denne filmen gjennom en danseforestilling hendelsen fra den 16. mars 1792, da Anckarström drepte den svenske Kongen Gustav III under et maskeball i Den Kongelige Operaen. Videre gir tittelen til verket umiddelbare assosiasjoner til Guiseppe Verdis opera i tre akter *Un Ballo in Maschera*⁵⁰ som også handler om mordet på Gustav III. I filmen er alle danserne kledd i 1700-tallskostymer laget i batik og både Kongen og Anckarström er kvinner. Shonibare har laget et filmverk som gjenskaper eller gjentolker noe historisk. Så hva kjennetegner filmen? Hvem var Gustav den III? Hvorfor velger Shonibare denne hendelsen? Handler filmen bare om drapet? Den følgende analysen forsøker å besvare disse spørsmålene.

Lyd, musikk, bilde og dans

Da filmen ble vist for første gang høsten 2004 i utstillingen *Fashionation* ble den vist frem på storskjerm i et mørkt lukket rom med kraftig lydanlegg. En av de første tingene vi legger merke til når vi ser filmen er at den til forskjell fra Verdis opera verken har dialog eller musikk. Det eneste vi kan høre er lyden av vinden, dansetrinnene, pusten, klappingen til danserne og et kraftig skudd. På grunn av den gode lyd kvaliteten i museets mørkerom, blir alle disse *intime* lydene veldig klare og påtrengende. Uten musikk avdekkes alle de lydene som vanligvis skjules med musikk i konvensjonelle/komersielle filmer. Musikkens

⁵⁰ *Un Ballo in Maschera*, opera i tre akter (1859) med musikk av Giuseppe Verdi og tekst etter Augustin Eugène Scribe av Antonio Somma. Den opprinnelige librettoen omhandler mordet på Gustav III i Stockholmsoperaen i 1792, men på grunn av sensur ble handlingen flyttet til Boston på 1600-tallet og Gustav ble skiftet ut med en greve. Stockholmsversjonen er nå den mest spilte. Hovedroller: Gustavus III eller Riccardo, greve av Warwick (tenor), kaptein Anckarström eller Renato (baryton), Amelia (sopran).

fravær fremhever dansernes tilstedeværelse, dansetrinn og gestikulering og setter fokus på den tradisjonelle filmens form og dens kunstgrep (triks).⁵¹

Filmen har lite redigering, er filmet i rolig tempo og store deler av den er laget med håndkamera i nivå med danserne. Dette åpner muligheten for å betrakte mange detaljer grundig. De nære opptakene av danserne - som blir vist på storskjerm - og bidrar til å erfare at vi er i dansesalen. Vi legger spesielt merket til den rolige stemningen i filmen som står i kontrast til mange kinofilmer og TV-sendinger hvor mye informasjon skal formidles gjennom klipping, redigering og datamanipulering tatt ut i det ekstreme i de filmene som i oppdelte skjermer viser flere videoer samtidig. I globaliseringens tidsalder skal det kommuniseres fort og effektivt, og det stiller store krav til oppfattelsesevne. Denne filmen gir oss tid til å reflektere over alle bevegelser og ansiktsuttrykk, den gir oss tid til å lure på hva som virkelig skjer, og tid til å lage assosiasjoner.

En annen ting som gir et spesielt preg til filmen er selve dansen. På grunn av hele 1700-talls settingen forventer vi en nokså galant 1700-talls balldans. Men selskapsdansen overrasker med enkelte bevegelser og elementer av moderne dans og tradisjonell klassisk ballett. Denne blandingen påfører verket en hybridkarakter⁵² og et vekslende tidsperspektiv. Det forteller oss at det er noe i dansen som peker mot 1700-tallet i Sverige og noe mot samtiden. For de andre er dansen blitt dramatisert med uttrykk og gester.

Gjennom hele filmen ser vi vifting, sukking, smilende ansikter, diverse tegn på urolighet, mistenksomhet, høflighet, overlegenhet og 'kongelige bevegelser'.⁵³ Dansen er med på å formidle forventning og dramatik. Dans hører med i et maskeball men her er dansen anvendt som språk. Muntlig dialog har på et vis blitt erstattet med et tidløs universelt kroppsspråk og slik blir handlingen i verket viktigere enn ord. Skuddet avgir den sterkeste

⁵¹ I en e-post samtale med Lena Essling (assisterende intendant på Moderna Museet og filmens produksjonsansvarlig) fortalte hun at danserne repeterte til Drottningholmsmusikken, og ikke til en kadrilj som egentlig spiltes på ballet da skuddet falt (Essling 2004). Øvelsene ble altså gjort etter musikk og deretter ble musikken sløffet. Dette understreker hvor lite relevant musikken var for den ferdige filmen og at dansen i filmen kun er en tolking, en versjon av maskeballet og ikke en rekonstruksjon av hendelsen.

⁵² I følge Essling skulle selskapsdansen merkeligjøres med moderne tillegg av en koreograf som behersker moderne og klassisk dans (Essling 2004). Denne koreografen var Lisa Torun, en svensk koreograf som arbeider i London. Men Shonibare hevder i et intervju med John Peter Nilsson for NU-E – et svensk nettmagasin – at dansen også har elementer av afrikansk dans (Nilsson 2004). Uten kjennskap til denne type dansen er det vanskelig å peke ut hvilke deler av dansen er afrikansk. Shonibares påstand bidrar til å øke den hybride karakteren til dansen. Men det er allikevel fullt mulig for oss å se i filmen at dansen i sin helhet ikke er en ren 1700-talls balldans.

⁵³ For å få en full inntrykk av dette, anbefales å se kunstfilmen. Noen eksempler på dette er: 1) Konger smiler til gjestene og takker gladelig for dansen. 2) Kongen beundrer seg selv i speilet. 3) De gjentatte gangene hvor danserne sukker og bøyer seg bakover som om de skulle besvime. 4) Når danserne snur ryggen til konspiratorene. 5) Øyeblikket da Anckarström ser truende til kongen og kongen kaster et kyss tilbake (BK fig.12). 6) Måten pasjene følger ordre bare med et knips med hendende. 7) Det fornøyde ansiktet til kongen da han reiser seg etter å ha blitt skutt/myrdet, osv.

lyden i filmen og setter selve drapet i fokus. Dette, og fraværet av musikk er noe som ikke minst bidrar til stemningen og gjør verket til noe annet enn en konvensjonell dans- og kostymefilm.

Filmens struktur

I beskrivelsen ble filmen delt i tre deler:

1. Anckarströms ankomst, en påkledningsscene, dansesalens interiør, gjestenes kostymer og parykker.
2. Gjestenes dans og Kongens ankomst til maskeballet, pasjenes dans, Anckarströms og konspiratorenes dans og drapet. Denne delen blir danset 3 ganger (3 loops) etter hverandre.
3. Den siste delen viser den første delen av filmen om igjen men baklengs og ender tilbake i begynnelsen.

Hele filmen fungerer som et triptyk - trefløyet (alter)tavle - der den andre delen med gjentakelsene utgjør midtfeltet. Det ligger en stor overraskelse i det at det som ser ut for å være en narrativ fortelling ender opp i å ikke være det. Den første delen av filmen - spesielt de ganske abstrakte scenene fra 1 til 7 - får oss til å lure hva filmen egentlig handler om, og den bygger etterhvert en historie og stemming opp mot et høydepunkt. I den andre delen der vi tror at hendelsene forsetter mot en slutt, repeteres høydepunktet om igjen og om igjen. Kongen blir skutt tre ganger og istedenfor en filmslutt får vi en tur tilbake til filmens begynnelse hvor Kongen er i live. Sånn sett bryter filmen med den narrative strukturen i operaen.

Repetisjonene i den andre delen av filmen minner oss de tradisjonelle kunstfilmene. I gallerier og museer spilles filmene i loop. Kunstfilmene blir vist om og om igjen nesten i det uendelige på en måte som gjør det vanskelig å oppfatte filmens begynnelse og slutt. Men Shonibare har valgt å gjøre dette på en annen måte. Denne kunstfilmen spilles nok om og om igjen i museet men fordi baklengsdelen (del 3) skiller seg tydelig fra filmens begynnelse (del 1) kan man vite når den starter og slutter. Videre er det slik at i *Un Ballo in Maschera* finnes det ikke en virkelig loop.

Den andre delen av filmen består ikke av repetisjonen av en og samme filmsekvens. Danserne spiller faktisk sekvensen tre ganger og derfor er repetisjonene ikke identiske. På grunn av dette opplever man at det er noe i gjentakelsen (loopen) som ikke helt 'stemmer'. Shonibare har gjennom bruken av det asymmetriske forsøkt å oppnå det samme

pirrende og nysgjerrighetsvekkende effekten som i tidligere verk.⁵⁴ Den ikke-narrative strukturen⁵⁵ i filmen kommenterer og står i kontrast til kunstfilmens typiske form. På denne måten handler denne filmen ikke bare om noe men om film i seg selv. Gjennom lydene, musikk mangelen, dansingen, filmingen og strukturen i denne filmen skapes det en *fremmedgjøringseffekt*⁵⁶ som gjør at filmen ikke bare handler om maskeball men generelt om film i seg selv.

Begjær for makt

'In Un Ballo in Maschera, the political is a masquerade in all its obscenity, beauty, and trauma, and the killing of a Swedish king becomes an allegory of today's international crisis.' (Larsen 2005)

For den som betrakter filmen og et verk av Shonibare for først gang vil det være naturlig å sette spørsmål rundt teksten som ble brukt til å lage de rokokkokostymene. På grunn av tidligere verksanalyser kjenner vi nå til paradokset om identitet som den 'falske' afrikanske batikken formidler og at batikken i en rokokkosnittet drakt er en påminnelse om virksomheten og den imperialistiske ekspansjonen av kolonimaktene. Med andre ord, batikken i filmen tilfører en annen dimensjon til denne hendelsen i svensk historie - og dermed må vi se det tragiske maskeballet oversatt av teksten.

Den eneveldige kongen Gustav III ønsket å gjøre Sverige til en stormakt. Da han ble drept hadde han kriget mot Russland, planlagt krig mot Danmark og Norge og skaffet seg en koloni i Vestindia - St Berthélemy. Her hadde han satt en post for slavehandel fra Angola. Han forsøkte også å danne en koalisjon for å intervensere i den Franske Revolusjonen i favør av de kongelige og slik beskytte sine interesser. På tross av at han hadde interne

⁵⁴ For eksempel: Fargerikt batik i en minimalistisk kontekst, en sort dandy, hodeløse mennesker og Chanel-logoen på en rokokko kjole.

⁵⁵ Filmene har ikke musikk slik som i Verdis opera, men dens struktur kan minner om et musikkstykke. Komponisten Verdi brukte gjentakelser av temaer og valgte en friere struktur enn den vanlige for å øke dramatikken i komposisjonen. Dette kan sees i forhold til filmens andre del hvor de ansatte minuttene før kongen blir drept og selve drapet gjentas tre ganger. Den tredje 'baklengs'-delen av filmen kan sammenlignes med det som i musikken heter *crab canon*. Denne type kanon blir også kalt for tilbakegående canon siden andrestemmen spiller nøyaktig de samme notene som i førstestemmen, bare baklengs. En av de mest kjente kanoner er fra Johann Sebastian Bachs *Musikalske Offer* (1747) hvor den første av de ti kanoner som finnes i verket er en *crab canon*. Bachs *Musikalske Offer* er basert på det kongelige temaet til Frederik den Store av Prøyssen – onkel av Kong Gustav III. Slike kanon ble også brukt i Rennensansen når musikken begynte å bli polyfonisk.

⁵⁶ Berlot Brecht utviklet fremmedgjøringseffekten (*Verfremdungseffekt*) for sitt episke teater som skulle oppfordre betrakteren til å innta et mer kritisk forhold til teateret. Ved å vise teaterets 'hemmelige sider', skulle betrakteren reflektere med fornuft over sin egen virkelighet og trekke konklusjoner i stedet for å engasjere seg følelsesmessig med det som foregikk på scenen. Kort sagt ville Brecht gjøre betrakteren oppmerksom på at teater var illusjon og ikke virkelighet (Nygaard 1996:156-157).

økonomiske problemer i Sverige valgte han og sette fokus på internasjonale problemer. Teateret hvor filmen ble spilt inn - Ulrika slottsteater, *Confidencen* - ble bestilt av Gustav Ills mor⁵⁷ og betegner ikke bare Sveriges forsøk på å være kulturelt på høyden med andre europeiske land men også den kongeligfamiliens rikdom og velstand.⁵⁸

I et intervju spurte John Peter Nilsson⁵⁹ Shonibare om han så paralleller med Bush-regimets politikk. Til dette svarte han: *'Well, the kind of power that Gustav III had is nothing on the scale of the power that America has today. I use the story as a metaphor for a very wealthy society in which people go and have a masked ball and then send their troops abroad...'* (Nilsson 2004). Filmene inneholder ingen direkte referanser til verken Bush, Al-qaeda, 11. september 2001, krigen i Irak eller Afghanistan-krigen. Men når man tenker på Gustav Ills kriger og maktambisjoner og ser filmene 'gjennom' batikken, er det nærliggende å tenke på og finne paralleller med dagens politiske situasjon når det gjelder den globale kampen for makt.

Loopen i den andre delen av filmene understreker hvordan historiens gang gjentas og virker syklisk. Lysten på makt virker som et menneskelig innstinkt og kriger virker uunngåelig tilbakekommende. Man kan betrakte historien slik: Makten søkes, makten vinnes, makten tapes og vinnes igjen av andre som vil ha den samme makten. Sagt konkret: Gustav III tok makten fra andre og skaffet seg mer makt gjennom krig. Senere mistet han makten og sitt eget liv i hendene på hans opponenter - konspiratorene. Disse ønsker å frigjøre seg fra den enevelde kongen, men også de lengter etter å vinne makt. På samme måte kan man nevne Saddam Hussein, George Bushs *'war against terror'* i Irak og Afghanistan og Al-qaedas attentat. På denne måten har filmene en anti-essensialistisk vinkel. I filmene påstår han ikke hvem den gode eller den onde er, siden begge parter vil ha makt og metoden er

⁵⁷ Gustav III 1746 – 1792) er sønnen til kongen Adolf Fredrik (1710 - 1771) og Lovisa Ulrika av Prussia (1720 – 1780)

⁵⁸ Året etter at Kong Gustav III kom til makten i 1771, gjennomførte han et ublodig statskupp med gardens hjelp og innførte en regjeringsform som la regjeringen i kongens hånd. Adelen mislikte dette sterkt. Frem til 1778 førte han en forsiktig utenrikspolitikk, men på grunn av hans ambisjoner og tildels for å få løse hans innenrikspolitiske problemer, hadde han planlagt å gå til krig mot Danmark for å erobre Norge. Siden Russland var en alliert av Danmark gikk han til krig mot Russland i 1788 mens Russland var opptatt i krigen med Tyrkia. Krigen endte i 1790 med svensk seier, men allikevel førte det statsfinansene i krise. Denne upopulære krigen førte til at deler av offiserstaben vendte seg mot han. Han ønsket også å redde det franske hoffet fra revolusjonen. Han levde i den samme pompøse stilen som det franske aristokratiet hadde mens Sverige var veldig fattig. Gustav III hadde stor interesse for den franske kulturen og var opptatt av ideer fra opplysningstiden. Han grunnla den Svenska Akademien og Operaen, var skuespiller, gjorde store kunstinnkjøp og støttet tidens diktere. Misnøyen hos adelen vokste ved hans lettsindige forvaltning av rikets midler. Gustav foretok et nytt statskupp og gjorde kongemakten eneveldig i 1789. Adelen motstand ble sterkere. På tross av at han investerte i å utvikle Sverige og i å gjøre landet til en stor verdensmakt igjen hadde Gustav III skaffet seg mange fiender hjemme.

⁵⁹ Senior redaktør I NU- E. Svensk nettmagasin om nordisk samtidskunst og kultur.

destruksjon eller undertrykkelse. Hvem som representerer det gode eller det onde kommer an på tilhørigheten og ikke prinsipper.

Når dette er sagt, viser dette verket igjen en ironisk side. Gjennom batikken blir vi også minnet om den afrikanske uavhengighetskampen fra kolonimaktene. Slik viser også filmen paralleller til mange afrikanske ledere som i dag, etter å ha vunnet makt regjerer gjennom militærdiktatur. De som tidligere var undertrykt, undertrykker senere eller kjemper om makt gjennom borgerkrig.

Den tredje delen av filmen (baklengs delen) viser hvordan kongen forsetter i live og hvordan Anckarström går tilbake og ut i begynnelsen av filmen. Det kan se ut som hun reverserer drapet og som hendelsen ikke har skjedd. Filmene gjør det umulige mulig. Den gjør om historiens gang og på en utopisk måte endres den tragiske skjebnen. Slik viser filmen en side av optimisme fordi den viser at det finnes andre muligheter hinsides godt og vondt. På den annen side, vanlig narrative filmer bygger stort sett historien opp mot hvem - de gode eller onde - som til slutt vinner. Ved å kjøre filmen baklengs fører han hele historien til nullpunktet. På denne måten velger Shonibare nøytralitet og avgjørelsen ligger hos oss.

Kjønn og identitet

En annen ting som overrasker oss i filmen er at både kongen og Anckarström er kvinner men i den opprinnelige hendelsen var begge menn. Dette bidrar til at verket og historien får en kjønnsnøytral karakter. For ønsket om å vinne makt er ikke forbeholdt menn. Men på en annen side, hvis morderen var en kvinne og kongen en mann ville filmen ikke handle om kvinnens interesse i å skaffe seg makt men heller om en feministisk 'hevning'. Når filmen har to kvinnelige hovedroller står filmen som motpart til den konvensjonelle representasjonen av de *onde* mennenes makt over de *gode* kvinnene. Og slik tar Shonibare enda et anti-essensialistisk grep som gjør det vanskelig å peke ut den gode og den onde i filmen. I et foredrag holdt i Tate Britain i forkant av Turner Prize-utdelingen i 2004 nevnte Shonibare at han ikke ønsket å lage en film om *you're either with us or against us*⁶⁰ men heller en film som utfordret denne motsetningen (Online Events 2004). I verket ligger ikke svaret klart for oss, vi må finne det ut eller bestemme oss for det selv.

I scenen før drapet når kongen og Anckarström ser utfordrende mot hverandre, ansikt til ansikt, kaster kongen et kyss til Anckarström. Siden begge to er kvinner kan man assosiere

⁶⁰ *'You're either with us or against us in the fight against terror'*. Dette var George Bush ord den 6. November 2001 da han oppfordret koallisisjons landene til å støtte 'Krigen mot Terror' etter angrepet på World Trade Center, New York den 11. september 2001

dette til homoseksualitet. Det er nå kjent at Gustav den III var homoseksuell, og i filmen bidrar kongens kvinnekropp og ansiktstrekk til å gi denne mannlige rollen en femininitet som spiller på Gustavs III seksuelle legning. Men på tross at vi vet at kongen er kvinne forveksler ikke vi han med en dronning. Tvert imot kjenner vi veldig godt igjen hvem Kong Gustav III er. I filmen oppfører kongen seg som en mannlige konge og er staselig kledd som en. Kongens røde drakt med *Serafimerorden* (BK fig. 50-51)⁶¹ differensierer han fra gjestene, gir han mer verdighet og forsterker hans ego. Identiteten *konge* bevares ved de sosiale konvensjonene om klesdrakt og manerer som hører med til kongeligheten.

Den virkelige Anckarström var en mann, men fremfor alt er hans person kjent som morderen. I filmen er han (!) en kvinne kledd som en kvinne. Men dette påvirker ikke negativt hennes rolle som morder. Tvert imot, det som gjør at vi vet at hun er Anckarström lenge før kongen blir skutt, er det mystiske ved henne. Anckarströms utfordrende dans og mørke kjole (BK fig.49) gir henne et inntrykk av en farlig *femme fatale* som ingen andre kvinne i festen. Dette understrekes ved de mistenksomme blikk som kongen kaster i hennes retning. På samme måten som med den 'afrikanske' batikken beviser Shonibare igjen at identitet er en kulturell konstruksjon basert på sosiale regler og koder.

Mote og Kunst - og *Fashionation*

'Whether commenting on themes such as identity, social issues or stereotypes, contemporary artists are utilizing fashion to explore new ideas and issues.' (Mackrell 2005:158)

Filmene ble laget i forbindelse med utstillingen *Fashionation*,⁶² en utstilling som viste kunst og mote sammen. Det ble vist verk av kunstnere som har interesse i mote, samt kreasjoner av klesdesignere og bilder av både kunst- og motefotografer.⁶³ Disse verkene hadde til felles var at alle kunne fungere både i mote- og kunstsammenheng. Hensikten med å sette disse forskjellige verkene sammen var ikke for å hevde at mote har blitt kunst, eller at kunst har blitt mote, men heller for å undersøke grenselandet mellom de to. *'I løpet av*

⁶¹ *Serafimerorden*: Sveriges fremste utmerkelse, kongens orden. I dette tilfelle er en stjerneformet brosjé.

⁶² Utstilling i Moderna Museet, Høsten 2004. Kuratorene for utstillingen var: Salka Hallström Bornold (tidsskriften *Bon*), Lars Nilsson (kunstner), Lars Nittve (overintendent, Moderna Museet), Magnus af Petersens (intendant for samtidskunst, Moderna Museet). Ordet *Fashionation* er en sammensetting av de engelske ordene *fascination* og *fashion* – fasinasjon og mote.

⁶³ Noen av deltakere i utstillingen: Kunstnere Alicia Framis, Vanessa Beecroft, Lars Nilsson, Yinka Shonibare. Fotografene Steve Meisel, Philip-Luca diCorcia. Klesdesignere Alexander McQueen, Maison Martin Margiela, Hussein Chalayan, Viktor & Rolf, Jun Takahashi.

det 20. århundret har kunsten og moten vært som to gode naboer som enkelte ganger kommer godt overens, og andre ganger ikke tåler synet av hverandre.' hevder Lars Fr. H. Svendsen i boken *Mote* (Svendsen 2004, her sitert fra Jenssen 2004). Kunst og mote har hatt et hat-kjærlighet forhold. De har vært differensiert ut fra et modernistisk syn hvor den høye kunsten hørte til eliten og avant-garden og moten til den populære massekulturen.

Men på en annen side har de hatt utbytte av hverandres ideer. På 1920-30 tallet samarbeidet surrealistene Dalí og Jean Cocteau med den berømte klesdesigneren Elsa Schiaparelli,⁶⁴ og kunsthåndverksskoler som Bauhaus og Wienerwerkstätte hadde også stor innflytelse på forandringene i kvinnedrakten. På 1960-tallet, fulgte designere strømmingene fra gaten - *street fashion* - men hentet også inspirasjon fra kunstens op- og pop-art. Yves Saint Laurent lagde Mondriankjolen og en hel kolleksjon inspirert av Andy Warhol.

Fashionation undersøker og setter fokus på de siste årene. Siden 1990-tallet frem til nå har mange kunstnere også laget verk som har referanser til og er kritiske til moteverden. Andre kunstnere samarbeider med moteverden på et kommersielt nivå.⁶⁵ Men i dag er det mange moteskapere som drives av ideer som er konseptbaserte. De lager kolleksjoner og motevisninger som kan se mer ut som peformancer og installasjoner. Eksempel på dette er dokumentasjonsfilmen av Alexander McQueens Voss vår 2001-kolleksjonen. I følge Salka H. Bornold ville *Fashionation* 'visa det samtida modets konstnärliga kraft, och den fascination som den väcker - i sig självt' (2004a:26).

Men hva er motens kunstneriske kraft? Hva kan man finne/få ut av 90-talls mote når den er plassert i en kunst kontekst? Det første som skjer er at plaggene mister sin opprinnelige funksjon. For et øyeblikk glemmer man at de er klesplagg og man begynner å se dem som estetiske objekter. Men siden de er klessplagg er de knyttet til kroppen og til identitet. Caroline Evans hevder i den motehistoriske boken *Fashion at the Edge* fra 2003 om moten på 90-tallet:

⁶⁴ Jfr. også fotnote nr. 44 om Coco Chanel.

⁶⁵ Den japanske kunstneren Takashi Murakami var med i skapelsen av Louis Vuittons vår/sommer 2003-kolleksjon. Klesdesigneren Giorgio Armani kjøpte en utstilling med sitt eget navn i Guggenheim Museumet i New York, høsten 2000. Utstillingen bestod av Armanis klesproduksjon i de siste 25 år og selve utstillingen ble designet av scenekunstneren Robert Wilson (som vi kjenner fra den siste oppsetting av Henry Ibsens *Peer Gynt* ved DNS, vår 2005). Det er klart at både Murakami og Armani har hatt økonomiske og andre fordeler med å jobbe i henholdsvis motebransjen og i kunstverden. Wilsons scenografi når et annet publikum når den blir flyttet fra teateret til et kunstmuseum og blir brukt for å vise mote. Det er blant annet på grunn av denne formen for samarbeid at mange kunstnere i dag har vunnet en kjendisstatus som er på linje med pop og filmstjerner – *Artstars*.

'[Fashion] articulated the anxieties as well as the pleasures of identity, alienation and loss against the backdrop of rapid social, economic and technological change at the end of the twentieth century (...) The fashion design discussed here was at the edge commercially, of the big global brands and of mass production. Its themes were on the edge too, at the borders of beauty and horror, where sex and death intersected with commerce. Conceptually as well as stylistically experimental, this strand of fashion design addressed contemporary anxieties and speculations about the body and identity.' (Evans 2003, her sitert fra Bornold 2004a:31)

Evans snakker om en konseptuell mote, en mote som har en enorm synlighet og kraft og en mote som tar for seg temaer som kunstverden også beskjeftiger seg med. Men det er ikke fordi moten kopierer kunsten men heller fordi begge (kunsten og moten) jobber under sammen forutsetninger. Moten, som kunsten, forholder seg til samfunnets endringer som konsekvens av den sosiale og økonomiske globaliseringen og setter individet i fokus. I utstillingen ble det vist konseptuell mote - som McQueens Voss kolleksjon (BK fig. 41)- som er selvbiografisk og som problematiserer og kritiserer motevisningens virksomhet.

Det fantes også en motekolleksjon som berørte konsekvensene av krig og flyktningeproblematikken i Europa - Hussein Chalayans *Afterwords* (2000) (BK fig. 45).⁶⁶ Maison Martin Margielas kolleksjon oppfordret til dekonstruksjon og resirkulering av klesplagg i stedet for stadig nyskaping av tøy. Videre ble det vist kunstverk som kritiserte moteverdens kapasitet til å gjøre oss alle utseendemessige like og nesten identiske - Vanessa Beecrofts *VB. Twins* (2003) (BK fig.46). Shonibares *Un Ballo in Maschera* handler om dagens versjon av imperialisme og identitetsspørsmål gjennom den visuelle kraften av tekstilen og historisk mote. I tillegg anvender Shonibare den samme Chanel-logoen på noen av kostymene slik som i *The Swing (After Fragonard)* (BK fig. 47-48).⁶⁷ Dette tilfører filmen tanker om stereotypi, undertrykkelse og kvinnefrigjøringen som ble diskutert tidligere i avnittet 3.2.3.

I følge Magnus af Petersens er Shonibare kritisk til moteverdens kraft men lokkes og fascineres samtidig av det.⁶⁸ Videre nevner han i utstillingskatalogen at: *'[t]ygerne och klädernas förmåga att konstruera identitet, ändra betydelser och markera klasstillhörighet både används og problematiseras i Shonibares verk.'* (her sitert fra Bornold 2004a:22). Vi har gjennom analysen sett Shonibares kritiske interesse for mote og tekstil. Først i batikken, videre i en Dandys klesstil, i rokokkoens *splendeur*, i Chanel og til

⁶⁶ *Afterwords* (høst/vinter 2000) kolleksjonen er krigs inspirert og basert i tanken om en *båbar hjemland*, altså et hjem man kan ta med seg hvis det er krig og man må flykte til et annet land. Kolleksjonen bestod av tremøbler som kunne forvandles til klesplagg.

⁶⁷ Jfr. beskrivelsen av un *Ballo in Masquera*. Del 2.4, scene 7.

⁶⁸ Sagt under samtale med af Petersens 10. desember 2004

sist i kostymer og masker. Hans interesse ligger i å frembringe de sosiale konsekvensene av tekstilens representasjonskraft og hvordan de konstruerer identitet og tilhørighet.

Men fascinasjonen av moten slutter ikke der. I følge Lars Nittve: '*[det som] skulle vara särskiljande eller utmärkande för modet i förhållande till konsten, skulle nog vara den höggradiga visualiteten och det utsökta hantverket.*' (her sitert fra Bornold 2004a:6). Tekstilene og klesdraktene i Shonibares verk er svært visuelt attraktive og snittet er gjennomført tro mot den historiske originalen. Kvalitet- og visueltmessig kan de sammenlignes med en av McQueens kreasjoner eller med en av Vivienne Westwoods historisk inspirerte korsettkjoler (BK fig.42 -43).⁶⁹

Hvis draktene ikke hadde vært nøyaktige kopier av rokokkodrakter - som er en utdatert mote, hadde det vært mulig å vise dem i dagens catwalk. Men hensikten med Shonibares kunstverk er ikke å spille mote. Hans interesse i mote ligger hovedsakelig på et ide-basert nivå. Allikevel er den visuelt forlokkende kraften som finnes i *Un ballo in Maschera* (og andre verk) det vi møter først. Shonibares fascinasjon ligger altså i selve moteformen. Man kan betrakte hans interesse for formen gjennom hele filmens interiør, gestikulering, belysning, lyd, dansebevegelser, kostymer, struktur og stillbilder.⁷⁰ Det hele er et show, en forestilling, en *performance* som gir oss en drømmeaktig erfaring som man også kan finne i dagens motevisninger. I utstillingen kommer den visuelle kraften i hans kunstverk sterkere frem fordi den er satt sammen med mote. Men samtidig kommer motens konseptuelle sider mer tydelig frem når det blir satt sammen med kunstverk som *Un Ballo in Maschera*.

⁶⁹Designeren Vivienne Westwood hentet, på sammen måte som Yinka Shonibare, inspirasjon i barokken, rokokkoen og i viktoriaiden til sine *historiske* kolleksjoner på 90-tallet. Hun utforsket eldre mote og gjenskapte blant annet ballkjoler med barokk stretch-korsett med trykk fra historiske kunstverk. På 70-tallet ble hun kjent gjennom de klærne hun laget for gruppen Sex Pistols, klær som unge i punkkulturen i Storbritannia identifiserte seg med. Det er naturligvis en vesentlig (konseptuell) forskjell mellom henne og Shonibare. Men Westwoods *punkstil* hadde også referanser til samfunnsproblemer. Hun designet en jakke og bukse – *Bondage Dress & Pant* – som med belte mellom beina antydte undertrykkelse med en seksuell undertone. Ofte brukte hun skotskrutete stoff i buksen noe som minnet oss om den vanskelige situasjonen mellom Skottland og Storbritannia. (BK fig. 43-44)

⁷⁰ Det er viktig å nevne at bak filmens store visuelle effekt ligger det en stor produksjons team. Shonibares kunstfilm krevde profesjonelle personer innen bla. koreografi, fotografi, scenografi og klessdesign. Fra filmverden var det filmskapere fra SVT, Ingmar Bergmans stillbildefotograf, og Moderna Mussets fotograf. I følge Lena Essling, presset - fra de ulike assistentene fantes hele tiden for å ta andre veier når det gjelder handling, dramaturgi og kamera vinkler. Hun nevner også at Shonibare jobber konsekvent ut fra en grunnidé og at det er viktig for han å holde sin prinsippkurs gjennom hele prosessen. Videre skriver hun at når det gjaldt å filme i ulike vinkler, Shonibare mente at det '*var konseptuell omöjliga att kompromissa med.*' (Essling 2004). Dette understreker hans store interesse i formen så vel som i grunnideen (konseptet) og er et eksempel på at kunsten er ikke autonom i Greenbergs forstand.

Utvidelse av kunstbegrepet

'Postmodernism twisted our perspective - the meaning did not lie behind the surface, but was created by us - the viewers. A perspective like that makes fashion much more interesting for art.' (Magnus af Petersens, i Bornold 2004a:17)

I Morgenbladets artikkel *Filosof på Mote* hevder Lars Fr. H. Svendsen at det er *'lett å forstå hvorfor kunsten er attraktiv for moten. Det handler om at moten får større symbolverdi. Men hvorfor kunsten vil befatte seg med moten, forstår jeg ikke helt.'* (Jenssen 2004). Ut fra denne symbolverdien som Svendsen nevner kan man tenke seg følgende:

For det første, moten benytter seg av det konseptuelle i kunsten. Med andre ord, når moten benytter seg av en kulturell kapital⁷¹ som kunsten blir moten *dyp* og dermed mer merkverdig. Det interessante her er hvorvidt den *dype* siden i moten er bare et lån fra kunsten eller resultat av en mer endring i motebegrepet som gjør moten idé-basert. For det andre, kunsten benytter seg av de kommersielle⁷² i moten. Når kunsten benytter seg av en økonomisk kapital som moten blir det mer *overfladisk* og lettere 'å fatte' og dermed mer tilgjengelig og populær. Hvis vi tar dette som utgangspunkt er svaret til Svendsen: penger.

Men i denne analysen finner vi et annet svar. Her sees moten knyttet opp til kropp, identitet og tilhørighet. Enten handler det om kritikk til motesystemets makt eller om moten som metafor for å problematisere stereotypi og klasseforskjeller. Denne kunsten handler til syvende og sist om ting som berører vår egen kropp og vår situasjon - vår væren-i-verden for å si det som Heidegger. Hvis moten påvirker kunsten er det storsett tematisk. Med andre ord, det som kunsten undersøker og utforsker er den konstruerte fasadeverdien i moten. Samtidkunsten generelt er i dag veldig opptatt av dette. Siden kunsten forlot sin autonomi er kunstbegrepet ikke avant-gardistisk⁷³ men er i stadig endring eller, bedre sagt, i utvidelse. Det kontekstuelle kunstbegrepet berører andre områder, det som skjer rundt oss. Om kunsten er fascinert i en moteestetikk er det ikke bare på grunn av formen i seg selv men fordi moten også viser et tverrsnitt av vår visuelle kultur.

⁷¹ Kulturell og økonomisk kapital. Begreper lånt fra Pierre Bordieus *Distinksjonen* Bourdieu, Pierre [1995(1979)], *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dommekraften*. Oslo: Pax Forlag

⁷² Jfr fotnote nr. 65 om T. Mukarami og G. Armani

⁷³ Her referer jeg til den modernistiske avant-gard begrepet som betegner fremskritt og utvikling innenfor det formale aspektene i kunstverket.

Oppsummering - Un Ballo in Maschera

'My hope is that people will be broad-minded about the film, not reductive. Struggles for power now are no different from what they were a thousand years ago. In Un Ballo in Maschera I show the desire for power and, at the same time, the desire to destroy that desire.'
(Shonibare, Larsen 2005)

Shonibares første film representerer hans fjerde kategori av verk ved siden av maleri, fotografi og installasjon. Selv om denne gangen bruker han en annen teknikk, tar han utgangspunkt i en historiske forhold slik han har gjort tidligere. Denne gangen har han også gjort ironiske endringer som både overrasker og gjør verket mangetydig. For det første har han valgt å lage en ikke-narrativ film. Filmens struktur står i kontrast til den konvensjonelle strukturen som kunstfilmer, kinofilmer, teaterstykker og operaen har. Han har heller ikke brukt musikk eller dialog, bare lyd av pust og dansetrinn - og det er dansen som forteller historien. Videre har han også endret på kostymenes og maskenes utseende med batik og byttet de mannlige hovedrollene med kvinner. Store deler av filmen har også en lav og nær fokus. Alle disse grepene er med på å øke den visuelle, overraskende og humoristiske kraften av filmen. Tidligere verk av Shonibare har også forsøkt å ta betrakteren inn i kunstverket. Men denne filmen er mest effektiv.

Igjen er alle disse formendringene brukt til å drøfte globale politiske, sosiale og økonomiske spørsmål i samtiden. Med denne filmen kommer vi nærmere i dag enn med tidligere verk. Han bruker historien som metafor for å fortelle om hvordan makten og krig fungerer - og om *The War Against Terror*. Mens samtiden er i kontinuerlig endring presenterer han oss for en parallell historie fra fortiden. Historiens gjentakelse vises i filmens struktur, og til slutt løses i filmen den uunngåelig og konfliktfylte skjebnen med å spille historien baklengs. Han velger ikke side, han sier ikke at krigen er enten for fred eller for olje eller at Gustav III eller Anckarström er den gode eller den onde. Betrakterens aktiviseres og sitter igjen med valget. I følge den russiske litteraturviteren Mikail Bakhtin i *Problems of Dostoevsky's poetics* fra 1963 kjenner karnevalet 'verken absolutt negasjon eller absolutt affirmasjon' (her sitert fra Børtnes 1993:124).

Un Ballo In Maschera eksemplifiserer evnen karnevalet har til å detronisere den hierarkiske samfunnsorden, snu opp ned på maktforhold og slik *demaskerer* tingenes relativitet. Tidligere verk har vist referanser til kropp, identitet og tilhørighet gjennom tekstil og historiske klessplagg men denne gangen kommer dette mer frem når filmen stilles ut ved siden av mote, og andre kunstverk som referer til mote. Dette er verket som samler trådene, bokstavelig talt, fra 10 års virksomhet.

3.3 Hva kjennertegner Shonibares kunstverk

3.3.1 Kontradiksjon og overraskelser

Analysen av verkene til Shonibare har vektlagt at på tross av at de er svært utseendemessig forskjellige finnes det en del kjennetegn som går igjen i samtlige verk. Alle kunstverkene leker på en eller annen måte med våre forventninger og umiddelbare assosiasjoner. Ved å sette opp åpenbare kontradiksjoner, overrasker verket oss og slik at det åpner det seg et rom for mange spørsmål, undringer eller betraktninger - og det pirrer nysgjerrigheten videre.

Double Dutch er et eksempel på denne strategien. Verket vekket assosiasjoner med både den abstrakte ekspresjonismen og minimalismen men batikens plassering i denne konteksten stemte ikke helt. Overraskelsen blir større om vi oppdager at batikken ikke er så afrikansk som vi tror. I *Diary of a Victorian Dandy* ville de fleste betraktere først undres hva plakaten i Londons undergrunnstasjoner egentlig reklamerte for, for så å feste seg ved at dandyen var svart. I *The Swing (after Fragonard)* opplever vi at kvinnen i Fragonards maleri 'har blitt' tre-dimensjonal og slås av at hun er hodeløs, og at hennes elegante rokkoko kjole nå er laget i batik med påtrykte Chanel-logoer, som historiske anomalier. I *Un Ballo in Maschera* er kongen og morderen byttet ut med kvinner, og rokokkoplaggene er også i batik, hoffet danser merkelig nok uten musikk, filmen har en uvanlig struktur og repetisjonene er ikke identiske.

3.3.2 Humor og ironi

Alle de nevnte overraskelsene er fulle av ironi og humor. Batikkens forhistorie kan virke lattervekkende, også at dandyen er svart, at damen har 'mistet hodet' og at kongen overlever 'alle' drapene. Men i alt dette ligger mye ironi. Maleriene er ikke egentlig modernistiske, fotografiene dokumenterer ikke livet til en dandy, installasjonen forteller ikke om et romantisk stevnemøte og filmen er ikke en biografisk rekonstruksjon av mordet under maskeballet. Denne blandingen av virkelighet og fiksjon frembringer ironiske og kritiske forhold ved historien og samtiden. Alle verkene er intenderte parodier. De tar nok utgangspunkt i en objektiv dokumentasjon, et historisk kunstverk eller hendelse men de blir rekontekstualisert i en annen hypotetisk og fantasifull sammenheng. Humor og ironi er begge en språkform som består av konnotasjoner - bibetydninger - som forstås hvis de springer fra en felles kulturell kontekst. I dette tilfelle skjønner vi at humor og ironien ikke

bare er for moro skyld. Parodien blir redskapet som bidrar til å *oversette* - forstå - de formelle endringene, og dermed den nye meningen.

3.3.3 Selvreflekterende forhold til form, medier og tidligere kunstverk

'Self-consciously postmodernist art sometimes tries to function as a benign promoter of the balance of sameness and difference, as a facilitator of a certain kind of future.' (McEvelley 1999:316)

Det kommer også frem i analysen at Shonibares kunst har et selvreflekterende forhold til former og medier. Begrepet selvrefleksjon kan minne oss om Clement Greenbergs⁷⁴ essay *Modernist Painting* (1961) hvor han hevder at det vesentlige kjennetegnet med modernismen er dens selvkritikk. Selvkritikken skulle tjene til kunstens selvstendighet, renhet, perfektionering og dermed til differensiering mellom kunstartene og fra øvrige populære produksjonskontekster. Greenberg skriver: *'[T]he task of self-criticism became to eliminate from the effects of each art and every effect that conceivably be borrowed from the medium of any other art'* (her sitert fra Harrison og Wood 2003:775). Hver kunstart skulle forholde seg til sitt eget medium og en medieblending var det samme som dårlig kunst. Selvrefleksjonen i dette tilfellet avgrensner ikke medier fra hverandre men forsøker og utforske de mulighetene som ligger i en bestemt form. I verkene ser vi en tendens til at det brukes kunstens eget språk - altså de forskjellige medieuttrykk med deres egenskaper - for å fortelle noe om kunsten selv eller om virkeligheten. Logikken bak en slik *selvrefleksjon* er hva man kan fortelle gjennom formene og hvilken erfaring man kan få ut av dem.

Bruken av tidligere kunstverk og deres form (les: representasjonsmekanismer) er her anvendt som verktøy for vise frem differensiering i kunsten og folket. Dette ser vi i panelmaleriene som selv taler om et opprør mot modernismen. Videre blir kroppen til Shonibare den formen som gjør det mulig å fortelle om samfunnets outsiders. Materialiteten hos kvinnen i husken øker det opprinnelige maleriets inntrykk på betrakteren men gjør det også mulig og finne alternative og effektive virkemidler som å fjerne hodet hennes. I filmen er dansen, gestikuleringen og filmens ikke-kronologiske strukturform de fortellende redskapene. Ut fra dette kan man si at medier blir underordnet formålet. Sagt på en annen måte, mediets selvrefleksjon tjener til å frembringe en stemning og erfaring.

⁷⁴ Se også Greenberg i avsnitt 3.2.1 – Opprøret mot modernismen

Sånn sett kan mediebegrepet forstås mer som en kommuniserende strategi enn som et begrep for verkskategorisering. Eller sagt som Rosalinda Krauss hevder i 'Skulptur i det utvidgede fältet' (1997:111): '*...i det postmoderna tillståndet, defineras inte praktik i relation till ett givet medium (skulptur), utan snarare i relation till en logisk operation utförd på en uppsättning kulturella termer, där vilket medium som helst (...) mycket väl kan användas.*'. Det at Shonibare velger å bruke forskjellige medier og blander dem - intermedialitet - viser til en medieinteresse som skiller seg fra de formalistiske sidene i modernismen. Her er det ikke *l'art pour l'art*. Tvert imot ligger hans medieinteresse hovedsakelig i å finne frem de riktige strategiene for å formidle og bære ideene. Allikevel kan man ikke overse interessen i teknikk og materiale som vises gjennom de estetiske kvalitetene i verkene. Dette markerer at på tross av at formene er underordnet konseptene, er det ikke her snakk om en *slapp kunst*.⁷⁵

3.3.4 Bevisst bruk av populærkultur

'[I]t is very difficult to tell the difference between a fashion shop window and my work. My work is located within popular culture, whereas traditional sculpture is too precious to put clothes on' (Shonibare sitert fra Guldemond 2004: 41)

I tre av verkene brukes batik kjøpt på *Brixton Market*, slik at bruksgjenstander fra populærkulturen blir brukt som kunst. Denne strategien er bevisst rettet mot modernismens opptatthet av differensieringen av hva som er kunst og ikke-kunst. Men batikken i seg selv forteller også mye om identitet, ekthet, afrikanskhet og europeisk kolonihistorie. I *Diary of a Victorian Dandy* anvendes ikke batik, men tilnærmingen til populærkulturen skjer gjennom bruken av plakater i Londons undergrunnsstasjoner. På denne måten møter kunsten massene i et offentlig rom og ikke bare i museer og gallerier.

Moten hører også til populærkulturen og den berører det som i fagspråk heter *branding* - kommersiell individualistisk markering eller identitetsdannelse. I de siste årene har moten også blitt ide-basert og omhandler kjønn, kropp og global økonomi. Gjennom Chanel og *Fashionation*-utstillingen ser vi at kunstverkene tilnærming til moten skjer på dette

⁷⁵ *Slapp kunst*, en kunst hvor det er ikke så nøye hvordan man håndterer teknikk og materiale. Det er viktigere med raske løsninger som tilfredsstillende der og da. Begrep brukt av Solveig Øvstebø sin avhandling *Galleri Otto Plonk og den nye kunstszena i Norge* (2001) for å betegne avprofesjonaliseringen av kunstneren. (Danbolt 2001: 447)

idegrunnet. Kunsten bruker moten både fysisk og på en konseptuell måte. Når dette er gjort er det nesten logisk at moten gjør det samme (BK fig. 52-53).⁷⁶

3.3.5 Problematisering av verkbegrepet

Bruken av populærkulturen og medieblandingen har sine implikasjoner for verkbegrepet i modernistisk forstand. Ut fra de egenskapene om verkets renhet og avgrensning er *Double Dutch* og *The Swing (after Fragonard)* verk som egentlig ikke kan kalles for maleri eller skulptur. I denne oppgaven har de blitt omtalt som *installasjon* fordi det som skaper erfaringen er helheten i disse verkene, alle delene sett under ett. Verkene gir assosiasjoner til det abstrakte maleriet og til skulpturen, på grunn av *familielikheter*.⁷⁷ Videre skal de gullrammede fotografiene nok minne om maleriet, men de er altså foto. Grensene mellom dokumentarisk fotografi og iscenesatt fotografi er heller ikke helt klare i fotoserien. Det er tydelig at tablåfotografiene er iscenesatt, men man kan ikke av den grunn si at de er helt fiktive. Det finnes spor av dokumentariske sider i dem. Strukturmessig er ikke filmen en vanlig kunstfilm og man kan sette spørsmål om dansen egentlig er en *performance* som blir tatt opp på video. Alt dette gjør det problematisk å kalle disse kunstgjenstandene for *verk* i tradisjonell forstand. Filmene er heller ikke en fysisk gjenstand og dansen er flyktig, men det hele er allikevel et synlighetsfelt - et *kunstverk*.⁷⁸ Slik kan man si at verkbegrepet i dette tilfelle blir rekontekstualisert og fått en utvidet betydning.

3.3.6 Flertydige, kommuniserende og tankevekkende verk

En annen ting som karakteriserer verkene er at de ikke fungerer som lukkede, autonome verk, men verk som er *åpne*⁷⁹ og teatrale. Panelmaleriene gjør betrakteren oppmerksom på

⁷⁶ Shonibare satte batikken fra markedet inn i en høykunstsammenheng. Moten har nå gjort det samme. Etter at Shonibare ble nominert til *Turner Prize 2004* har antallet motedesignere som bruker batik i sine kolleksjoner eksplodert. Cacharels motekolleksjon Vår/Sommer 2005 var inspirert i den afrikanske batikken, og i Victoria & Albert Museums *Fashion in motion* serier (september 2005) ble det presentert tre lignende motekolleksjoner. Shonibare forklarer dette slik: 'It's the way the so-called outsider stuff - "peasant" clothes (...) suddenly becomes chic.' (Downey 2005)

⁷⁷ *Familelikhet*, begrep hentet fra § 65-§ 67 i Wittgensteins *Filosofiske Undersøkelser*. Her nevner Wittgenstein at ordene skifter sin mening gjennom gradvise overganger eller overlappende likhet. Et ord - her et kunstverk - kan altså ha en rekke betydninger men det er noe familært (felles) mellom dem. Dette går mot den Greenbergs vesens- og egenskapsbaserte definisjon av hva som er et kunstverk.

⁷⁸ I utstillingen *Fashionation* i Moderna Museet ble filmene vist inni et rom, mens maskene og kostymene ble stilt ut på utstillingsdukker utenfor. Slike mannekenger hører vanligvis hjemme i kles- og kostymebutikker og dette gjør det vanskelig å kalle disse kostymene for *kunstverk*. Filmene er et synlighetsfelt som består av gjenstander flyktige elementer men det er *helheten*: både dansingen, menneskene, kostymene og selve filmingen som skaper kunsten. Det som museet stilte ut er en *del* av denne *helheten* som vi kaller *kunstverk*.

⁷⁹ *Åpne verk* begrepet hentet fra Umberto Eco's *Opera aperta* (1962). Eco snakker om verk som iscenesetter en åpen situasjon som slipper *betrakteren* inn og gir rom for tilfeldighetene. Verket mister sin autoritet og autonomi og dets estetiske verdi øker proporsjonalt med dets mange tolkingsmuligheter.

det rommet man befinner seg i - den hvite kube. De store fotografiene viser en dandy som kaster et utfordrende blikk mot betrakteren. Damen i husken er i menneskehøyde og er tredimensjonal, nesten som om hun er kommet til live. Filmen er regissert slik at den virker som om vi ser en performance og vi får en fornemmelse av at vi er i samme ballrom med danserne. Denne teatraliteten antyder et forsøk på å inkludere og aktivise betrakteren. Videre kan det se ut som om det anvendes mer effektive og kommunikative virkemidler for hvert nytt verk (BK fig. 54).⁸⁰

Gjennom analysen av de fire verkene har vi nå sett at de gir mange tolkningsmuligheter. En kan velge å vurdere verkene ut fra de formelle sidene og de håndverkmessige kvalitetene. Andre kan se fokusere på det underholdende og humoristiske ved dem. Innholdsmessige er det mulig og se verkene som et opprør mot kunstinstitusjonen, men også som politiske verk som berører spørsmål om global ulikehet, klasseforskjell, identitet og makt. Enten man velger en av mulighetene eller alle så er det betrakteren som avgjør.

Jan Mukarovsky påstår i *Intensjonalitet og ikke-intensjonalitet i kunsten* (1943) at:

'Mottakerens initiativ (...) blir for det meste bestemt av generelle faktorer som tid, generasjon og sosialt miljø - gjør det mulig for ulike mottakere (...) å legge inn en ulik intensjonalitet i samme verket.' Videre påstår han at mottakerens 'aktive deltakelse i utformingen av intensjonaliteten gir denne en dynamisk karakter. (...) Det er ei velkjent erfaring at jo livligere inntrykk et verk gjør på mottakeren, desto flere resepsjonsmuligheter gir det ham.' (1991:33)

Verkene i analysen tillater en forestillingsfrihet som understreker at det ikke finnes kun en persepsjon eller oppfattelse, og at meningen med dem bare kan forstås ut fra de kommunikative prosessene - dialogen - som skapes mellom kunstverket og betrakteren. *'Språket får sin mening i menneskets aktiviteter'* har Wittgenstein hevdet i *Filosofiske Undersøkelser* (1997:§ 43). Wittgensteins pragmatiske kunstsyn og filosofiske meningsteori gikk ut på at det er i vår estetiske praksis (kontekst) at kunstverket - og språket - får mening. Det er vi som mottakere som avgjør om vi lar oss forføre, underholde eller provosere av denne kunsten. På tross av at det ikke finnes en intensjonal tolkning av verkene, er det her ingen *død forfatter*⁸¹ - for å parafrasere Barthes. Shonibare har i

⁸⁰ En form for massekommunikasjon kan sees i *Diary of a Victorian Dandys* plakat ettersom de ble plassert i Londons undergrunnstasjoner. Men har Shonibare i samarbeid med *The Royal Opera House* laget balletten *Odile and Odette* som ble spilt inn som kortfilm og som ble vist i løpet av juni 2005 på storskjerm blant annet i Trafalgar Square, London, BBC-skjermer i Clayton Square, Liverpool og i Exchange Square, Manchester. Filmen er inspirert av balletten *Swan Lake*. To ballerinaer danser soloer fra balletten. Odile og Odette spiller hverandres bevegelser slik at det blir vanskelig å skille hvem som er den onde, mørke Odile og hvem som er den snille og lyse Odette.

⁸¹ Roland Barthes ga ut essayet *The Death of the Author* (1967) hvor han hevder at 'leserens fødsel må betales med forfatteres død' (Barthes sitert fra Hopkins 2000:82). For strukturalistene og formalistene var forfatteren/kunstneren og hans biografi uvesentlig. De interesserte seg for selve teksten/kunstverket og hva som skjer i betrakterens møte

kunstverkene satt noen rammer for fortolkningen av dem. Noen er tydelig intendert men andre er det ikke og slik byr formspråk hans på mange meningsnivåer. I verkene finner betrakteren en oppfordring til å tenke selv, trekke konklusjoner og fylle verkene med mening.

3.3.7 Ikke-moraliserende verk som taler fra innsiden

Som nevnt ovenfor byr verkene på flere valgmuligheter. Når det gjelder de politiske sidene i verkene er budskapet også tvetydig. Verkene forteller ikke betrakteren om riktige og galt, og staver heller ikke ut hvem som er de gode og de onde. Tvert om. Samtidig som de viser en kritikk til makthavernes undertrykkelse og utnyttelse viser de også en fascinasjon og begjær for det herskapelige, det gode aristokratiske/borgerlige livet med luksus og velstand. Shonibare velger ikke - slik er vanlig å fremheve når man diskuterer konfliktene forbundet med klasseforskjeller og makt - et kunstuttrykk som viser de underprivilegerte i samfunnet, og deres fattigdom og elendighet. Ønsket om det gode liv, og om å ha det bra er nær knyttet til et ønske om økonomisk/politisk makt.

Tvetydigheten i denne kunsten ligger i at på den ene siden utfordrer det og setter grenser for den aristokratiske/kapitalistiske makten og på den andre siden begjærer samme makt. Når kunsten sender slike uklare meldinger er det ikke kunsten (eller kunstneren bak verket) som har den kritiske, belærende eller agiterende stemmen. Det blir betrakteren som må vurdere selv og gjøre seg opp sine egne meninger.

Sånn sett skiller denne kunsten seg fra mye av den politiske (pop-)kunsten på slutten av 60- og 70-tallet. Den gangen fungerte kunsten som en slags samfunnskritisk propaganda, en knytteneve mot de kapitalistiske markedskreftene med klare sosialdemokratiske eller ofte venstreradikale målsetninger. Dette var i tråd med modernismens moralske ideal. Kunsten var en ren, autonom sfære som kunne forandre det forurensede samfunnet og peke mot en utopisk fremtid. Frankfurterskolen med marxisten Theodor Adorno hadde en stor betydning for dette.

I *avhandlingen Modernisme, antimodernisme, postmodernisme* skriver Arnfinn Bø-Rygg at for Adorno ligger kunstverkets spesifikke estetiske rasjonalitet i 'en foregripelse av noe annet, en herredømmefri tilstand, forsoningen' (1995a:103). Videre skriver han at utopiens modell må søkes hinsides den samfunnsmessige rasjonalitet, i det begrepsløse, altså i

med dem. I følge Barthes har ikke en tekst /kunstverk kun en mening som er forhånds bestemt av forfatteren/kunstneren. Verket er et rom med mange dimensjoner og strukturer som blir de viktige for leseren/betrakteren å fortolke.

kunsten. Med andre ord det var gjennom kunsten at man kunne realisere et herredømmefritt samfunn - utopien. Adorno hevdet i essayet *Commitment* (1962) at '*politics has migrated into autonomous art*' (sisert fra Harrison og Wood 2003: 748). Adorno kritiserte den avant-garden som utfordret verkbegrepet og dermed den politiske engasjerte kunsten. Ved å konfrontere samfunnet kunne kunsten miste sin autonomi, sannhet og renhet. I sitatet ovenfor mente han ikke at kunsten hadde blitt politisk slik som det var på 70-tallet, men at politikken ligger immanent i verket gjennom kunstens møte med materialet, noe som er allerede er samfunnsmessig preget. Dette åpnet opp for at kunsten og kunstverket kunne være politisk, autonom og ren på samme tid (selv om kunstneren ikke var politisk bevisst).

På tross av at kunsten allikevel ble politisk og samfunnsengasjert på slutten av 60- og 70-tallet var moralen den samme: Kunsten som veien til frigjørelsen fra herredømmet - den kapitalistisk og kontrollerende makt. Shonibares kunstverk uttrykker ikke løsrivelse fra denne makten men viser problemene med slik makt samtidig som det begjæres. Alle verkene viser dette men *Diary of a Victorian Dandy* eksemplifiserer dette best. Mens han viser en kritikk av aristokratiets undertrykkelse av slavene (les: svarte), setter han seg selv i en posisjon hvor en nærliggende tolkning er at han egentlig trives med denne maktposisjonen, og nyter det til dekadansens punkt. På den ene siden blir han slave, på den andre herren. Kunstnersubjektet er en del av verket. Den står ikke utenfor for å preke moraliserende mot en makt han ønsker å være en del av.

I *Un Ballo in Maschera* avslutter filmen med en anbefaling: Det finnes andre møter å gjøre /løse ting på. Men igjen er det kun en uklar anbefaling som peker mot andre muligheter hinsides den dikotomien vi allerede kjenner.⁸² Makten finnes også i kunstinstitusjonen. I denne oppgaven finner vi en kunstner som jobber fra innsiden av kunstinstitusjonens systemer og følger dets prosedyrer. Han har vestlig kunstutdannelse, og jobber innen for de etablerte museenes store og anerkjente utstillinger. Allikevel ser vi spesielt i *Double Dutch* at han gjennom kunstverket - altså maktens eget språk - kritiserer institusjonens skeptisisme og kunstens differensierende representasjonsmetoder. Dette viser til en utsigelsesposisjon som ligger i verkets egne former.

⁸² Her anbefales *Against the Double Blackmail* som Slavoj Žižek skrev i forbindelse med utstillingen med samme navn der han uttrykker opposisjon mot dette dikotomiske verdensbildet. Han argumenterer mot den påtrengende antakelsen om at man enten må være tilhenger av 'den globale kapitalistiske nye verdensordenen, det liberale demokrati, mm' eller despotiske eller fundamentalistiske krefter som defineres i motsetning til 'den nye verdensorden' – dette er den tosidene utpresningen. Žižek, Slavoj (1999), '*Against the Double Blackmail*' i Araeen, Rasheed (red.) (2002) *The Third text reader: on art, culture, and theory*. London: Continuum, ss.309-316

Når vi møter Shonibares verk ser vi også et glimt av kunstnerens nærmiljø, hans virkelighet⁸³ - det som senere skal diskuteres som det lokale. Dobbeltheten i kunstverkene og spesielt i batikken peker også mot hybriditeten i Shonibares person og fungerer som en negasjon av essensialistiske stereotyper. I et intervju gjort av Anthony Downey for BOMB magazine forteller Shonibare:

'It's natural for people to want to be sectarian or divisive. Different cultures want to group together, they want to stick to their own culture, but what I do is create a kind of mongrel. In reality most people's cultures have evolved from out of this mongrelization, but people don't acknowledge that. British culture in reality is very mixed. There's a way in which people want to keep this notion of purity, and ultimately leads to the gas chambers. What I am doing may be humorous so as to show the stupidity of things.' (Downey 2005)

Verkene viser en lokal og personlig erfaring av samtiden og et verdensbilde som formidles på en ikke-autoritær måte. Kritikken er derimot beskjeden, en *kunnskap* som gjennom humor viser tingens dumhet, men som har *makt* fordi det avdekker samfunnsrealiteter. I dette tilfellet finnes sannheten også i kunstverket, men den er ikke diktert av en institusjon eller et politisk program. Slik fungerer disse verkene også som selvreflekterende og selvrepresenterende diskursive størrelser - for å si det i en Foucault-aktig vending.

Foucault snakket under en forelesning i januar 1976 om en ny type kritikk av lokal karakter som en autonom teoretisk produksjon og som ikke trenger godkjenning av det han kalte 'de globale totalitære teoriens forhindrende effekt' (1980:80). Dermed var denne kritikken en tilbakekomst av en type kunnskap (*subjugated knowledge*) som lenge var blitt underlagt, kontrollert eller diskvalifisert, og som ikke kunne dømmes uten at 'the tyranny of globalising discourses with their *hierarchy and all their privileges of a theoretical avant-garde was eliminated*' (1980:83).

Så når en slik lokal kritisisme eller kunnskap kommer frem er det som har skjedd en gjenoppdagelse av en historisk og populær kunnskap - *historical knowledge of struggles* - som ikke diskvalifiserer eller fortrenger andre vitenskapelige teorier (som for eksempel marxismen) men som bringer oppmerksomhet til og bidrar til en gjenaktivisering av tidligere maktesløse lokale kunnskaper. I dette tilfelle er Shonibares kunstverk stedet hvor vi finner disse lokale kunnskapene og betrakteren er den som bringer frem denne kunnskapen, aktiviserer dem og gir dem diskursiv størrelse.

⁸³ Tvetydigheten og ironien som sees i bildene kan sees i Shonibares eget liv. Denne (postkoloniale) kunstneren som i sine arbeider problematiserer aristokratets virksomhet ble nevnt av det engelske kongehuset som Yinka Shonibare MBE (Member of the British Empire).

Det politisk kritiske og bejaende forholdet til makt ligger kamuflert bak kunstverkets underholdende og lokkende fasade. Den vekker i oss en pirrende og tiltrekkende uro. Kunsten fungerer som en trojansk hest, som et maskeball med vakre former som skjuler betydningsfulle reflekterende historier.⁸⁴

Det er kunst av *skrekkelig skjønnhet - terrible beauty*.⁸⁵ Dette trekker tankene mot et utsagn av Danbolt: 'Vi mennesker har ei eiga evne til å tilsløre eller dekke til ei hard, kapitalistisk industrirøyndom ved å hylle den inn i eit vakkert skin' (Danbolt 2001:350).

3.3.8 Politisk innhold - tematisk globalisme

På tross av at verkene ikke er moraliserende eller agiterende er de politiske. I likhet med den postkoloniale diskursen fra 80- og tidlig på 90-tallet (noe som kommer mest frem i de to første verksanalyser) omhandler arbeidene kolonimakt, slavetiden og nåværende klasseforskjeller og undertrykking, slik at verkene uttrykker sosiale antagonismer rundt rase, kjønn og tilhørighet. Et opprør mot fastlagte identiteter, stereotypi og differensiering ligger også implisitt.

Det er viktig å nevne at mye av den postkoloniale diskusjonen ble tatt opp av de som vokste opp etter uavhengighetsprosessene - i dette tilfelle i Afrika i perioden 1950-60. Som nevnt i analysen baserte mye av denne diskursen seg om representasjonen og forestillingen om de andre og maktforholdet mellom Vesten og resten. Mange av dem reiste også spørsmålet om identitet fordi for disse tenkerne var det blitt et poeng å ta det opp i det europeiske akademiske miljøet. Støttet i poststrukturalismen, dekonstruksjonsteorien og feminismen ville de bevise at sin kulturelle arv og identitet, eller bedre sagt, mentaliteten, var afrikansk - men naturlig nok også europeisk etter mange års assimilering av europeisk mentalitet under kolonitiden.

Franz Fanon snakker om dette i *Black Skin, White Masks* (1986:229): 'In the world through which I travel, I am endlessly creating myself'. Menneskets forflytting og internasjonale handel (blant andre årsaker) brakte Vesten til koloniene. Dette endret koloniene men også Vesten. Noen år senere gjorde også migrasjonen det mulig å bringe ekskoloniene til Vesten

⁸⁴ Med Per Kleivas *Blad fra imperialismens dagbok* (1971) var det merkelig at noe som skulle kritisere Vietnam krigen skulle være så vakkert. I Shonibares verk til forskjell fra Per Kleiva er både det estetisk vakre og det politisk kritiske med i å påvirke meningsinnholdet i verket

⁸⁵ *Terrible beauty*: Utrykk tatt fra noen linjer i William Butler Yeats dikt *Easter1916: All changed, changed utterly: A terrible beauty is born*. Diktet er skrevet etter det irske påskeopprøret (*Easter Rising*) i 1916 hvor britiske kolonitropper nedkjempet og henrettet 15 av lederne av en gruppe væpnede irske republikanere i kampen for Irlands selvstendighet. I diktet uttrykker både Yeats beundring og samtidig hans skuffelse av revolusjonen.

og med dette den postkoloniale diskursen.⁸⁶ Mens ekskoloniene forsøker å endre den vestlige mentaliteten gjennom en diskurs, inngår de en ny assimilering- eller tilpasningsprosess med Vesten. Denne prosessen kjennetegnes av flytting, reising, toveis kommunikasjon og kulturell utveksling mellom 'to verdener' som gjennom historien har skapt hybride kulturer. Disse aspektene fjerner seg ikke fra den ideen vi har i dag om globalisering.

De to siste studerte verkene preges også av det postkoloniale, men aktualiseringen er blitt mer rettet mot den økonomiske globalisering og konsekvensene av det. I *The Swing (after Fragonard)* blir aristokratiets undertrykkelse av slavene sammenlignet med dagens multinasjonale og kapitalsterke konsern som benytter seg av frihandelsavtaler og av billig arbeidskraft fra den Tredje Verden. Maskeballet fremstår som en fasade som skjuler Gustav IIIs krigs- og ekspansjonsplaner og ønske etter mer økonomisk og politisk makt over andre land. Dette sammenlignes på en subtil måte med *The War Against Terror* og den debatten den har ført med seg.

Mye av 'diskusjonen' i verket går på hvem som ønsker å styre verdens økonomi og politikk (dette bringer også med seg kulturen og redselen for standardiseringen av den). Maktbegjæret fremstår som noe som gjentas i alle århundrer om og om igjen men tar andre former. Kommunikasjonen er nå rask og digital, handelsavtaler har større verdensomfang og økonomiske oppturer og nedturer berører flere land på samme tid. Erobringen av land skjer ikke i form av gammeldags kolonisering men gjennom væpnende styrker som kontrollerer et lands politikk og hverdag. Dette går i tråd med sammenligning av globaliseringsbegrepet med en ny og mer effektiv form for imperialism, og spesielt kobles dette med frykten for et ensformet (kulturelt) samfunn. På en eller annen måte omhandler alle verkene tematisk begreper som migrasjon, menneskenes forflytting og mobilitet,⁸⁷ handel, territorial ekspansjon og maktbegjær⁸⁸ (BK fig.55-58). Dette er begreper som er tett knyttet økonomisk og politisk globalisering.

⁸⁶ Et eksempel på dette er at Franz Fanon, Homi Bhabha og Edward Said er og var opprinnelige fra henholdsvis Martinique, India og Palestina men de jobbet i Vesten i Frankrike, England og USA

⁸⁷ I forbindelse med dette kan man nevne Shonibares *Mobility*-utstilling i James Cohan Gallery, New York oktober 2005: Utstillingen besto av en installasjon, *Reverend on Ice*, tre skulpturer – *Man on Unicycle*, *Woman on Unicycle* og *Child on Unicycle* og malerier – *Toy painting* som vedrørte temaet om bevegelse/mobilitet. Her er mobilitet koblet med opp- og nedgående bevegelser forbundet med koloniale og kapitalistiske aktiviteter (for eksempel, børsen, nord-sør handel, klasseforskjeller). Installasjonen *Reverend on Ice* er inspirert av Sir Henry Raeburns maleri *Reverend Robert Walker Skating on Duddingston Loch* (1795). Shonibare anvender pastorens sakrale rolle og samtidig hans profane rolle som en vanlig mann på skøyter og setter paralleller med forestillingene om en kultivert Europa og et avslappet og naturlig Afrika. (BK fig.57-58)

⁸⁸ Eksempel på dette er kunstverkene *Vassa in a Bottle* (2004) og *Space Walk* (2002). Det svenske skipet *Vasaskipet* skulle være et symbol på Sverige som en europeisk stormakt, men den gikk til bunns på sin jomfrutur. *Space Walk*

Til slutt, måten disse verkene kommuniserer dette kjennetegnes av en slags *oversettelse*. En tradisjonell oversettelse går på å forklare noe fremmed nytt med noe vi kjenner (slik man oversetter fremmede ord til norsk). Her er det verk som for å få frem det de vil fortelle - det nye - bruker historien, andre kunstverk og ikoniske symboler som vi allerede kjenner fra før. Det interessante med denne type oversettelse er at *det kjente*, enten det er historie eller kunstverk, blir omformet på en slik måte at verket ikke lenger uttrykker det vi allerede er fortrolig med, men noe nytt. Det skjer en endring i verkets former som gjør at det nye - det vi ikke vet - fremkommer (avdekkes) og kan forstås gjennom det kjente.

Sagt på en annen måte, det nye/ukjente ligger ikke i en utopisk fremtid og nås ikke gjennom den progressive selv-bekreftelsen som kjennetegnet modernismen. Denne oversettelsen består av en selv-avkreftelse. Det er gjennom oversettelsen og dermed selv-avkreftelse av det kjente at vi kan få innsikt i de lokale politiske kritikkene og de personlige erfaringene av historien. Bø-Rygg forklarer i 'Focaults tenkning med kunst' (1995b:102) at selv-avkreftelse *'innebærer å åpne tenkningen ved å få frem noe utenkt i den. (...) For bare slik kan noe nytt oppstå, bare slik er det mulig å tenke annerledes'*. På denne måten kan kunstverket skape kunnskap og politisk lokalmakt.

Ut fra det som kjennetegner Shonibares verk kan man tydelig se at tematisk sett ligger konsekvensene av den økonomiske og politiske globaliseringen sentralt i hans arbeider. Spørsmålet er nå om det også er globaliseringen som står bak *utformingene, virkemidlene og kunstneriske grep* i Shonibares kunst. I det følgende kapittelet skal jeg forsøke å gjøre rede for hvordan kunstverdenen generelt og andre kunstverk spesielt forholder seg til globalisering.

illustrerer at menneskets behov for kolonisering og erobring ikke stopper i jorden men forsetter i verdensrommet. (BK fig. 55-56)

4 Globalisering og kunsten

'Globalisation unites and fragments. Globalisation makes local cultures visible, and it overrides them' (Raney 2003:3)

Globaliseringsbegrepet har i de siste årene blitt et av de mest brukte og omdiskuterte begreper i politiske og akademiske sammenhenger. I den populære diskursen har globalisering blitt et slags synonym for ideen om at verden krymper til ett samlet samfunn som resultat av effektiviteten i kommunikasjons- og informasjonsteknologien. Men denne globale integreringen kan bli oppfattet på to forskjellige vis. På den ene siden kan globaliseringen ansees som feiringen av kulturelt mangfold som tjener til å berike den kulturelle utvekslingen mellom nasjonene. På den annen siden kan globaliseringen forstås som en prosess som bidrar til en monokultur gjennom veksten av vestlig (eller amerikansk) politisk- og kulturelt herredømme (*westernization eller americanization*), en dominans utspilt gjennom væpnet og/eller økonomisk makt.

Begge synspunktene kan være delvis riktig, avhengig av tid og sted, men anliggende her er at moderniseringsprosessene som begynte på 1800- tallet med den industrielle revolusjonen i de siste årene har endret vår erfaring av *tid* og *rom*. Allerede i 1967 uttrykte Marshall McLuhan: *"Time" has ceased, 'space' has vanished. We now live in a global village (...) a simultaneous happening'* (1967:63). Raske fremkomstmidler, internettrevolusjonen og digital kommunikasjon har påvirket våre forbindelser med hverandre. Store mengder kommunikasjon skjer fort og nærmest øyeblikkelig på tross av lange distanser. Mange aktiviteter som tidligere krevde vår tilstedeværelse er ikke lenger stedsavhengige, siden mye av kommunikasjonen foregår i 'det virtuelle rom'. Slik kan globaliseringen med andre ord også erfares som tilintetgjørelsen av *tid* og *rom*.⁸⁹

Globalisering manifesterer seg selv på forskjellige vis i de økonomiske, politiske og kulturelle sfærer. Men det er på de kulturelle (utenlandske reiser, menneskeflytting, mat, musikk, fjernsyn, kommunikasjonsteknologi, osv.) at vi erfarer globaliseringen mest direkte. I denne sammenhengen vil kunstens forhold til globaliseringen undersøkes, altså kunstens *globalisme*.

⁸⁹ I 1964 hevdet Marshall McLuhan i introduksjonen til *Understanding Media. The Extensions of Man* at: *'Today, after more than a century of electric technology, we have extended our central nervous system in a global embrace, abolishing both space and time as far as our planet is concerned'* (1964:3). I denne teksten sammeligner McLuhan hvordan menneskene er forbundet gjennom massemedier og elektronisk kommunikasjon. McLuhan uttrykker at gjennom våre 'utvidede sanser' (f.eks. fjernsynet) erfarer vi hendelser og ting som skjer på andre siden av jorden som om vi var i samme fysiske rom.

I følge Paul Wood (Tate Learning 2005) skjer - og vises - kunstens møte med globaliseringen på tre forskjellige måter: 1) gjennom kunstverden, 2) i selve kunstpraksisen og 3) i skriving av kunstens historie.⁹⁰ Med utgangspunkt i dette vil denne delen av oppgaven gi et innblikk i hvordan kunsten forholder seg til globaliseringen gjennom disse tre områdene med hovedvekt på kunstverket.

4.1 Globalisering i kunstverden

4.1.1 Et historisk tilbakeblikk

Tidlig internasjonalisme

Diskusjonen om globaliseringen i kunstverden begynte sakte men sikkert på 80-tallet. Allerede i 1984 satte utstillingen *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* i Museum of Modern Art i New York i gang diskusjon og revurdering av relasjonen mellom den vestlige modernismen og den visuelle kulturen i resten av verden. Utstillingen ble sterkt kritisert fordi den forsøkte å vise forholdet mellom den moderne avant-gard kunsten og den 'primitive kunsten' ut fra en vestlig (amerikansk eller eurosentrisk) tankemåte. Utstillingen reklamerte med følgende: *'In over 350 works - 150 modern and 200 Tribal - we can get a definitive view of the similarities and differences, the influences and affinities, which have intrigued us for nearly a hundred years'* (McEvelley 1984: 339).⁹¹

Utstillingen var basert på den modernistiske rasjonaliseringsprosess om *vi* og *de andre* og springer ut av antagelsen om at det primitive - *det andre* - er uforanderlig, mens det vestlig-moderne er progressivt. McEvelley (1984: 340) ser denne tendensen i kritisk lys: *'[t]he fact that the primitive "looks alike" the Modern is interpreted as validating the Modern by showing that its values are universal, while at the same time projecting it (...) into the future as a permanent canon.'* Dette innebar også en debatt om begrepet *det primitive*. Det primitive ble forstått som det opprinnelige eller opphavelige, det egentlige og uforfalskede.

⁹⁰ Den 12. mars 2005 holdt Paul Wood foredraget 'Globalisation and Art – A Brief History' i Tate Modern, London, i forbindelse med Tate Moderns og The Open University's studiedager om *Globalisering og Samtidskunst*. Det interessante her er at foredraget ble sendt på direkten via internet – *web cast*. Med andre ord, foredraget var på mange måter globalt siden hvem som helst med internetttilgang (uavhengig av sted- og klokkeslett) hadde muligheter til å få med seg foredraget.

⁹¹ Sitat fra reklameplakaten for utstillingen *'Primitivism in Twenty Century Art: Affinity of the Tribal and Modern'* trykt i New York Times den 5. Oktober, 1984.

Det er kjent at Picasso kalte disse primitive objektene for filler (rags) og at hans interesse hovedsakelig lå i de afrikanske skulpturenes og maskenes former og ikke i den kulturelle konteksten de ble skapt. *'All I need to know about Africa is in those objects.'* (Picasso her sitert fra McEvilley 1999: 317). I juni 1943 publiserte de abstrakte ekspresjonistene Adolph Gottlieb, Mark Rothko og Barnett Newman et manifest - *Statement* - hvor de erklarer at *'only that subject-matter is valid which is tragic and timeless. That is why we profess spiritual kinship with primitive and archaic art.'* (sitert fra Harrison og Wood 2004: 569). Interesse i 'native' amerikansk og og *South sea kunst*⁹² lå i den spirituelle verdien denne hadde.

Midt i den tragiske andre verdenskrigen, var det absurd å lage kunst uten innhold, noe som ville ha vært overfladisk og meningsløst. Det var den rene og naive kunsten som berørte det egentlige og evige i livet. *'All primitive expressions reveal the constant awareness of powerful forces, the immediate presence of terror and fear, a recognition and acceptance of the brutality of the natural world as well as the eternal insecurity of life.'* (Rothko og Gottlieb 1943: 272)

Dette var kunst av primitive kulturer som fortsatt befant seg i menneskehetens barndom. Som Hal Foster (1985: 384) sier det: *'the primitive served as a coded other at least since the Enlightenment, usually as a subordinate term in its imaginary set of oppositions (light/dark, rational/irrational, civilized/savage).'* Utstillingen fremsto som bekreftelse på en vestlig *internasjonalisme* som beveget seg i en *enveis* utveksling mellom den vestlige verden og resten og hvor det nye - *avantgarden* - fant sted i det moderne uttrykket mens det primitive forble urørt.

Det flerkulturelle og Ny Internasjonalisme

Midt i den postmoderne og den postkoloniale diskursen om at rene identiteter er en konstruksjon hadde en slik utstilling naturlig nok lite legitimitet. Fem år senere i 1989 satt kuratoren Jean-Hubert Martin utstillingen *'Magiciens de la Terre'* i Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou i Paris, sammen en postmoderne og postkolonial utstilling som skulle fungere som en reaksjon mot MOMAs *Primitivism* utstilling. Dette var et veldig ambisiøst internasjonalt utstillingsprosjekt som skulle bringe sammen kunst fra hele verden og som skulle blande og likestille kunstnere fra de vestlige sentrene og fra 'periferiene'. Med andre ord var utstillingens formål å vise det flerkulturelle i kunsten -

⁹² Kunst fra de innfødte i sør øst Asia og Australia.

*multiculturalism*⁹³ - i praksis. Men denne utstillingen ble også sterkt kritisert på grunn av mange 'sjenerende tegn på resterende kolonialistiske holdninger' (McEvelley 1990: 396). Kritikken baserte seg dels på at utstillingen tok utgangspunkt i en romantisk og nesten spirituelt sammenligning mellom kunstnere og såkalte 'jordens trollmenn' (*magiciens del la terre*), dels fordi eksempler fra den vestlige avantgarden ukritisk ble satt på lik linje med produkter skapt i en helt annen kontekst bare fordi de utseendemessig var ganske like, og dels fordi istedet for å stille ut kunstverk fra andre verdensdeler var det derfra hovedsakelig tradisjonelt håndtverk som ble utstilt. De ikke-vestlige gjenstandene ble satt sammen og likestilt med vestlig kunst på to modernistiske grunnlag: 1) formelle likheter med vestlig kunst (jfr. formalismen) og 2) det spirituelle (jfr. abstraktekspresjonismen). Allikevel hevder McEvelley i artikkelen '*Global issues*' (1990:397):

'Western culture as it enters the 1990s is somewhat inchoately seeking a new definition of history that will not involve ideas of hierarchy, or of mainstream and periphery, and a new, global sense of civilization to replace the linear Eurocentric model that lay in the heart of Modernism'.

På tross av all kritikken forsøkte *Magiciens de la Terre* å behandle 50 vestlige og 50 ikke-vestlige kunstverk på en likeverdig måte og uten en modernistisk formålsrasjonalitet som man fant i utstillingen *Primitivism*. Slik sett var denne utstillingen et steg videre i jakten på en postkolonialistisk/postmoderne utstillingsform som var mer tilpasset de flerkulturelle endringsprosessene i kunstverden og i samfunnet. I etterkant av denne utstillingen gikk mye av kunstdiskursen i 90-årene rundt temaet identitet, om *den andre*, om den koloniale forbindelse mellom vesten og orienten, om multikulturalismen og om hybride kulturer og kunstuttrykk.

På den annen side, et av formålene med *Magiciens de la Terre* var i følge Lucy Lippard (1990: 406) '*to extract*' or '*bring out*' Third World art and artist from the mostly non-art contexts they inhabit. The act of decontextualization transformed them into *exotica*'. Videre nevner hun at: '*A name less obviously irritating than "primitive" for the creation of people of color and "foreign" whites is "ethnic art"*' (1990:407). Ikke-vestlige kunstnere hadde vunnet aksept i den internasjonale kunstarena, men likevel forble de som *de eksotiske andre*. Differensieringen fantes fortsatt og for mange av disse kunstnere og kunstkritikere trengte synet på multikulturalismen i kunsten en forandring. I 1994 ble ideen om en *Ny Internasjonalisme* diskutert under et symposium ved navn '*Global Visions*:

⁹³ *Multiculturalism*: En politikk eller ideologi for fordomsfri og uhierarkisk omfavning av mange ulike kulturelle grupper. I dette tilfelle anvendes denne ideologien i kunsten. Jeg velger å bruke ordet multikulturalisme på norsk.

Towards a New Internationalism in the visual Arts' i Tate Gallery i London, arrangert av den nydannede *International Institute of Visual Arts*.⁹⁴

Gavin Jantjes⁹⁵ - organisatoren av symposiet - beskriver *Ny Internasjonalisme*⁹⁶ som følger:

'The concept of New Internationalism is inclusive as opposed to the exclusive, modernist internationalism of old. Its thesis is the contemporary work of artist from all over the world, with emphasis on the art neglected by art history because of race, gender and cultural difference (...) What this means in terms of policy is that the national culture is being placed in relationship to the global.' (Jantjes sitert fra Ratnam 2004:301)

'A non-hegemonic project of cultural interaction which gives equal acknowledgment to the creative achievements of all peoples within, and in making of, a new history of art.' (Jantjes 1998a: 159)

Gjennom negasjonen av den vestlige internasjonalisme og en fremheving av det lokale kulturelle mangfoldet i kunsten til samtidens globale nivå søkte symposiet å fjerne stampelet *eksotisk* fra den flerkulturelle praksisen i kunsten. Allikevel vekket prosjektet stor skeptisisme blant deltakerne.⁹⁷ En av de som kritiserte dette på det sterkeste var Rasheed Araeen⁹⁸ (1994:9) som hevdet at *'there is nothing wrong with multiculturalism per se, so long as the concept applies to all. But in the West, it has been used as a cultural tool to ethnicise its non-white population in order to administer and control its aspirations of equality'*.

Han mener altså at det nye fokuset på det flerkulturelle i kunsten var en del av den vestlige rasjonaliseringsprosessen. Gjennom posmodernismens *anythings goes* og den postkoloniale diskursen kunne Vesten både godta og kontrollere *de andre* på samme tid. For Slavoj Žižec i *The Multicultural logic of late capitalism* (1997) blir multikulturalismen en ny 'sivilisert' form for rasisme. Multikulturalismen uttales av den dominerende kulturen, *de andres* identitet respekteres samtidig som distansen beholdes, og ingen forandring behøver å finne sted (Lundström 2001:11). Det flerkulturelle i kunsten fremstår

⁹⁴ Den *International Institute of Visual Arts* var en organisasjon som hadde som formål å undersøke betydningen av begrepet *Internasjonal* i en samtidskunst kontekst. Organisasjonen var formet hovedsakelig av svarte kunstnere i England som ville dra oppmerksomhet til deres marginalisering fra hvite institusjoner og kuratorer. Blant annet på grunn av uenigheten om begrepet *Ny Internasjonalisme* skiftet organisasjonen navn til *Institute of International Visual Art* (inIVA) i 1997 (Ratnam 2004: 300-1).

⁹⁵ Gavin Jantjes, nåværende kurator i Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design og tidligere kunstnerisk leder ved Henie Onstad Kunstsenter på Høvikodden.

⁹⁶ I en e-post samtale med Gavin Jantjes i januar 2004 hevdet han: *'I still refer to it [the issue of globalisation] as a new internationalism of the contemporary visual arts'*. Han mener altså at globalisering i kunsten er en ny internasjonalisme som skiller seg fra den eurosentrisk internasjonalisme fordi den ser og vurderer kunst fra andre verdensdeler med samme målestokk (Jantjes 2004).

⁹⁷ I symposiet deltok kunstnere og kunsthistorikere fra hele verden. Blant dem var Geeta Kapur, Hal Foster, Olu Olugibe, Rasheed Aareen, Sarat Maharaj og Gerardo Mosquera.

⁹⁸ Rasheed Araeen, pakistansk /britisk kunster, kurator og kritiker. Redaktør av *Third Text*.

som en kulturell globalisering som er sterkt knyttet til de økonomiske og politiske sidene av den vestlig-dominerte globaliseringsprosess og som nevnt tidligere leder til frykten for en dominerende monokultur.

Jean Fisher, som også deltok i dette symposiet, forklarer dette slik: ‘ “*Multiculturalism*” *remains stained above all by the West's failure to engage in a dialogue of equality with its neighbours and to relinquish its control over meaning production*’ (Fisher 1994: xi). Sagt på en annen måte, en ny internasjonalisme - slik som Jantjes beskriver det - kunne ikke finne sted så lenge multikulturalismen i kunst ikke var inkluderende nok i praksis. I følge deltakerne begrenset den seg kun til å godkjenne ikke-vestlig kunst, og gi den plass på den internasjonale - *den globale* - kunstscenen, men som en samlet gruppe. Multikulturalismen feilet i å verdsette, og bringe ut de forskjellene, de særegenhetene og det spesifikke - *det lokale* - ved disse kunstverkene.⁹⁹

Det hybride

Parallelt med multikulturalismen ble begrepet om *det hybride* i det kulturelle uttrykket knyttet til internasjonalismen i kunsten. Postkolonialisten Homi Bhabha hevder i introduksjonen ‘Border Lives: The Art of the Present’ i *The Location of Culture* fra 1994 at ‘[i]t is the trope of our time to locate the question of culture in the realm of the beyond’ (Bhabha sitert fra Harrison og Wood 2003:1110). Videre påstår Bhabha:

’[t]he borderline work of culture demands and encounters with ‘newness’ that is not part of the continuum of past and present (...) it renews the past, refiguring it as a contingent ‘in-between’ space, that innovates and interrupts the performance of the present.’ (ibid: 1114)

Med utgangspunkt i Derridas supplementlogikk¹⁰⁰ står Bhabha mot identitetens og maktens binære struktur. Hvis vesensforskjellen mellom identitetene (kolonien og den koloniserte) allerede er innskutt i hverandres identitet blir alle kulturene som følger av dette en blandingsform av identiteter. Med andre ord, alle kulturer er i følge Bhabha hybride. På denne måten brytes den absolutte forskjellen mellom ren fortid og uren nåtid, *vi* og *de andre*, det europeiske og det etniske, sammen. Det hybride er stedet midt-i-mellom de essensialistiske grensene og dermed stedet hinsides - *beyond* - modernismens

⁹⁹ Denne gruppen av ikke-vestlig kunst på den internasjonale kunstscenen kan sammenlignes med det flerkulturelle samfunnets såkalte *minoritetsgrupper*. Disse gruppene består av mange kulturer som er forskjellige fra hverandre og innad i enhver av disse kulturene finnes det også forskjeller på samme måte som i alle samfunn. Begrepet *minoritetsgruppe* visker vekk disse forskjellene og samler disse kulturene til en homogen enhet (Jfr. også avsnittet 3.2.1 om *Bildet av det andre*).

¹⁰⁰ Jfr. fotnote 20 om *Le Différance*.

differensiering.¹⁰¹ Det postkoloniale hybride kulturuttrykket fremstår på samme måte som postmodernismens pluralisme og intermedialitet som en frigjøring fra hierarkiske og ekskluderende opposisjoner i kunsten, som et alternativt *tredje rom*.¹⁰² Hybriditetsteorien til den russiske litteraturviteren Mikhail Bakhtin understreker dette ytterligere:

'[T]he mixture of languages within a text both ironizes and unmasks authority (...) The language of hybridity becomes a means for critique and resistance' (Papastergiadis 2002: 170).

Ut fra dette kan man konkludere at hybride kulturuttrykk er en form for avantgardistiske mottiltak.

Men Bhabhas teori har også fått kritikk. I følge Anne-Britt Gran '*står hybridene i fare for å bli essensialisert (...) Hybridene er også i ferd med å bli et estetisk kvalitetskriterium; hybride kunstverk er god kunst*' (Gran 2002: 199-200).¹⁰³ Hun mener at kunstnere som problematiserer og tematiserer sin hybriditet,¹⁰⁴ sitt liv på grensen mellom to kulturer blir foretrukket, og på denne måten blir det det hybride kunstverket som privilegeres og ikke andre. Når kunstinstitusjonen forventer at nye verk må eksemplifisere, eller bedre sagt, tydeliggjøre sin hybriditet kan man tenke seg at det er fordi Vesten ikke erkjenner sin hybride fortid og at det hybride bare oppstår nå under en tid av internasjonalisering og globalisering. Dette kan også indikere at Vesten trenger en bekreftelse på hva som er det vestlige i et *blandingsverk* slik at Vesten fortsatt kan differensiere mellom *våre* kunstverk og *de andres* hybride verk. I følge Rasheed Araeen er dette tegn på at den postkoloniale diskursen - og dens fokus på det hybride og det multikulturelle fenomenet - bare har bidratt negativt. I stedet for å fjerne grensene mellom oss og *de andre*, har diskursen befestet dem ytterligere. For Araeen er det eneste som er blitt annerledes med den postkoloniale diskursen at *de andre* har fått et nytt navn: *de hybride*.¹⁰⁵

¹⁰¹ Det hybride er ikke helt likt *abject*-begrepet som Julia Kristeva nevner i *Powers of horror* (1982) men minner oss om det. *Abject* er 'what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, position, rules, The in-between, the ambiguous, the composite' (Kristeva sitert fra McEvelley 1999: 311)

¹⁰² Homi Bhabha redegjør for forholdet mellom postkolonial teori og postmodernismen i artikkelen 'The Postcolonial and the Postmodern - The question of agency' i *The Location of Culture* fra 1994 og i Bhabha, Homi K. (1996), 'Postmodernism/Postcolonialism' i Nelson, Robert og Schiff, Richard (red.) *Critical terms for art history*. Chicago: University of Chicago Press, ss. 307-322

¹⁰³ For videre forståelse av problemene rundt det hybride som fenomen anbefales å lese Coombes, Annie E. (1992) 'Inventing the 'postcolonial': Hybridity and Constituency in Contemporary Curating', i Donald, Preziosi (1998) (red.), *The Art of Art History*. Oxford & New York: Oxford University Press, ss.486-497

¹⁰⁴ Et eksempel på dette er performance kunstneren Gómez-Peña som arbeider mye med kulturell og fysisk *Border-crossing* spesielt mellom Mexico og USA.

¹⁰⁵ Araeen belyser noen av de samme tankene som Gran gir uttrykk for. Dette sees i den følgende påstand hvor han på en indirekte måte kritiserer Yinka Shonibares bruk av batik: '*It is pathetic: most of (our recognized young artist) are acting like juveniles, clowning and buffooning; wearing their respective colourful dresses and carrying cultural identity cards, they are happily*

'[P]ostcolonial cultural theory, which supposedly challenges dominant assumptions, has in fact reinforced these assumptions. (...) The hybrid do not stand as a process of all cultural interchanges, or intermixing and what results from them in the contemporary global world, but is something which results only when a non-western culture enters western culture' (Araeen 2003:336-338).

Hele debatten gjenspeiler det som Hal Foster kalte, etter Walter Benjamins *The Author as Producer* (1934), for kunstnerens rolle som etnograf - *The artist as Ethnografer*. Dette fordi debatten gjenspeiler Benjamins oppfordring til kunstnere om å stå på side med proletariatet. På samme måte som en revolusjonær arbeider skulle kunstnere gjennom sitt kunstneriske arbeid kjempe mot den borgelige institusjonering av kunstens autonomi og borgerskapets ekskluderende definisjoner om kunst og publikum. Boken *The Author as Producer* oppfordret til avantgardisme siden den oppfordret til søken etter bedre alternativer i det Benjamin kalte *an impossible space*. I dette tilfelle, hevdet Hal (1994:12): *'the subject of association has changed: it is now the cultural / ethnic other in whose name the committed artist most often struggles.'* Ut fra dette var borgerskapet Vesten og proletariatet *resten* og kunstnerne, kritikernes og historikernes felles bekjeftehet var, i følge Hal, Benjamins *impossible space* (1994:17). Med andre ord ble de sponsorene for nye muligheter. La oss se videre hvilke alternativer som dukket opp.

4.1.2 Det globale utstillingsshow ¹⁰⁶

'The spread of Third-World biennials - based on The Venice Biennale, but not subservient to it - is creating new centres from which entrance into the global arena can be navigated.' (McEvelley 1999: 313)

Gjennom hele dette historiske tilbakeblikket møter vi både negative og positive sider knyttet til internasjonaliseringsprosesser i kunsten. Mens denne polariserte diskursen foregikk - og faktisk foregår - ble kunstverden og spesielt kuratorene ytterligere opptatt av å skape nye utstillingsformer som var mer tilpasset de flerkulturelle kravene som kom fram både hos kunstnere og kunstkritikere. Allerede i 1996 skrev Jean Fisher i *The syncretic turn: cross-cultural practices in the age of multiculturalism* at: *'cultural marginality [is]*

dancing in the court of King Multiculturalism. Having (...) being celebrated with the Turner Prize, the hybrid children of multiculturalism are in no mood to upset the establishment. They do not even want to know that art (...) has a subversive function' (Araeen 2003: 341).

¹⁰⁶ Yinka Shonibare deltok i Johannesburg-biennalen 1997, Venezia biennalen 2001, Documenta XI med verk som i prinsippet ikke skiller seg mye fra de øvrige verkene som blir undersøkt i denne oppgaven. Hans deltakelse i disse utstillingene forteller at han har vært med i den internasjonaliseringsprosessen som gjenspeiles i kunstmønstringene drøftet i dette avsnittet.

no longer a problem of invisibility but tone of excess visibility in terms of reading of a cultural difference that is too easily marketable' (Fisher her sitert fra Araeen 2002:117). Med andre ord var kulturelt mangfold nå på vei til å etablere seg som den internasjonale kunstscenens *topos*. Her kommer noen eksempler på noen av disse internasjonale utstillingene.

Documenta X

For den internasjonale utstillingen Documenta X,¹⁰⁷ som ble holdt i Kassel i 1997, ble det for første gang valgt en kvinnelig kurator, Catherine David, som var kjent for hennes interesse for kunst fra *periferiene*. Forventingene til hvordan den neste kommende Documenta skulle behandle den flerkulturelle debatten i de siste årene ble store i den Tredje Verden. I følge Catherine David var utstillingsformålet å gi et overblikk over samtidskunstens og verdens tilstand *'in the age of globalization and of the sometimes violent social, economic and cultural transformation it entails'* (David 1997:7).

På tross av en slik politisk agenda, fikk hun kritikk for å ha behandle globaliseringen fra et vestlig perspektiv. Av de 115 kunstnerne som ble invitert til Documenta X kom bare 17 fra land utenfor Europa og USA - og 10 av dem var fra Brasil og Israel. De andre 7 kunstnerne kom fra resten av verden og ingen av dem var fra verken Japan, India eller et muslimsk land.

I et intervju gitt av det tyske magasinet ART forklarer David dette som følger: *'It has become fashionable in the art world to invite artists from Africa and Asia. That is for the most part an alibi-gesture, in the best case conformism, and just simply colonialism. I won't be taken in by such "exoticism"'* (Universes in Universe 1997).¹⁰⁸ David nektet å stille ut kunst fra alle kontinenter i et vestlig utstillingsshow bare for tilfredsstillende ideen om multikulturell rettferdighet. I følge henne passet ikke mye av samtidskunsten fra den Tredje Verden inn under den vestlige visuelle kultur.¹⁰⁹ På denne måten satte hun fokus på at internasjonale/globale utstillinger ikke skal bestå av mange land og mange artister på bekostning av kunsten selv.

¹⁰⁷ Den første Documenta i Kassel, Tysland, fant sted i 1955 og etter 1972 har det vært en Documenta hver femte år og varer i 100 dager. Documenta X var fra den 21. juni til 28. september 1997.

¹⁰⁸ Oversatt utdrag tatt fra artikkelen 'Catherine David im Gespräch mit den ART-Redakteuren Roberta Fleck und Axel Hecht' i det tyske magasinet ART nr. 4 / 97. ss. 41

¹⁰⁹ I følge Catherine David var den ikke-vestlig samtidskunst eller kulturell uttrykk mer hjemme i litteratur, musikk og film og ikke i en moderne vestlig bildekultur (culture of image). *'It seems that in many cases the pertinence, excellence, and radicality of contemporary non-Western expressions finds its privileged avenues in music, oral and written language (literature, theatre), and cinema forms which have traditionally contributed to strategies of emancipation.'* (David 1997)

Johannesburg-biennalen

1997 var også året for den andre Johannesburg-biennalen. Den nigerianske Okwui Enwezor hadde den kunstneriske ledelsen for utstillingen som fikk navnet *Trade Routes: History and Geography*. Utstillingen besto av seks mindre utstillinger, fire av dem i Johannesburg og to i Cape Town. Hovedutstillingen ved navn *Alternating Currents*, bestod av 82 internasjonale kunstnere. Okwui Enwezor og Octavio Zaya var ko-kuratorer for hovedutstillingen. Utstillingen satte fokus på spredningen og migrasjonen av mennesker, kulturer, ideer og varer gjennom kolonitiden og de postkoloniale konsekvensene av det. Formålet med utstillingen lød slik:

“Alternating Currents” advances the idea that the purpose and significance of our journey does not lie in only one direction. This exhibition aspires to untangle the ways in which cultural globalization attempts to neutralize all kinds of cultural, social, political, and economic conflicts within the claims of new social movements. It allows us to consider questioning and breaking-up of the homogeneous continuum of a single unique history, becoming a zone of encounters, a flexible space where histories, facts, theories and various cultural practices and social relations tangle productively.
(International Art Tour 1997)

Denne utstillingen hadde kunstnere fra alle verdensdeler, men det var ikke det som sto i fokus. Utstillingen skulle fungere som et møtested for forskjellige former for kunstverk og kulturelle uttrykk, noe som sammen kunne gjenspeile hvordan kulturene har påvirket hverandre igjennom tiden. Verkene talte hver sin historie og man kunne finne felles møtepunkter og særegenheter mellom dem. For Enwezor var det viktig å undersøke fenomener som det hybride og kulturell spredning (diaspora) - begreper som kjennertegner den postkoloniale diskursen - fordi de kunne gi innsikt i dagens økonomiske og kulturelle globaliseringsprosesser. Ifølge Ratman: *‘Enwezor drew parallels between colonialism and globalisation, arguing that colonialism created new communities and cultures in a way that prefigured globalisation’* (2004:283). Et eksempel sees i Shonibares deltakelse med verket *Victorian Philanthropist's Parlour*, 1996-1997 (BK fig. 59).¹¹⁰ Som vi nå kjenner til, behandlet Shonibare temaer om koloni, rase, klasse og kulturelle prosesser av assimilasjon og identitet. Denne utstillingen var på mange måter virkeliggjørelsen av en postkolonial kunstdiskurs.

¹¹⁰ *Victorian Philanthropist's Parlour* er en kopi av et aristokratisk rom med stuemøbler fra viktoriatiden i England. Litografiene som utsmykker veggene er innrammete fotokopier av bilder fra Crystal Palace som ble bygd for Verdensutstillingen i 1851 – en utstilling hvor *det andre* var eksotisk. Batikken dekker både vegger og møbler men stoffet har trykket bilder av svarte kjente fotballspillere. Verket setter en pekepinn på hvordan rase og klasse på 'mirakuløs' måte plutselig forvinner og ikke lenger er en *outsider* når en svart fotballspiller er rik, lever i velstand og berømmelset. Samtidig viser det hvordan fotball ble eksportert fra Europa til Afrika /Sør-Amerika og hvordan det i dag er ikke lenger er en europeisk sport.

I de senere årene fant mange store utstillinger i de såkalte periferiene sted. Kuratorene og kunstnere var ikke lenger bare fra Vesten, og tema for mange av disse utstillingene var også postkoloniale. Resultatet var enkelt: den tidligere usynlige *andre* var nå blitt permanent synlig. Men på tross av nye sentre som Istanbul-biennalen i 2001, São Paulo-biennalen i 2002 var det allikevel i Vesten hvor de store endringene i samtidskunstscenen kunne komme tidligere frem.

Documenta XI

I 2002 Documenta XI fikk for første gang fått en ikke-europeisk kurator: Okwui Enwezor. Han samarbeidet med seks andre ko-kuratorer¹¹¹ og utstillingen bestod av fem plattformer som befant seg i fire kontinenter. Hovedplattformen var i Kassel, Tyskland men i Wien, Berlin, New Delhi, St. Lucia og Lagos ble det holdt foredrag, forelesinger og debatter av filosofer, kunstnere, akademikere, politiske aktivister, forfattere og kulturpersonligheter som diskuterte globaliseringen fra forskjellige utgangspunkt.¹¹² Demokrati, etikk, toleranse, kulturell produksjon, global identitet var blandt de tema som ble gjennomgått i de følgende plattformer:

Plattform 1: *Democracy Unrealized*

Plattform 2: *Experiments with Truth: Transitional Justice and The Processes of Truth and Reconciliation*

Plattform 3: *Créolité and Creolization*

Plattform 4: *Under Siege: Four African Cities. Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos*

Brian Wallis skriver i artikkelen 'Wordly Wise' for *ARTFORUM International* at for Enwezor er ikke globaliseringen i kunsten en ny form for pluralisme som likestiller alle internasjonale kunstnere. Wallis hevder at Enwezors intensjon med Documenta XI heller var å avsløre eller tydeliggjøre hvordan lokale spesifisiteter skaper nye retninger i den globale diskursen, og at Documentas prosjekt var dette: '*...to seek out strong*

¹¹¹ Ko-kuratorene: Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash og Octavio Zaya.

¹¹² Selve hovedutstillingen i Kassel (Plattform 5) som varte i 100 dager (8. juni -15. september, 2002), stilet ut kunstverk av 118 kunstnere og kunstnergrupper. I forkant til Plattform 5 og i over 18 måneder (mars 2001 - september 2002) ble det holdt foredrag og workshops de forskjellige stedene. Plattform 1, *Democracy Unrealized* fant sted i Wien, Østerrike, Austria (15.mars - 20. april, 2001). Denne plattformen fortsatte i Berlin, Tyskland (9. - 30. oktober 2001). Plattform 2, *Experiments with Truth: Transitional Justice and The Processes of Truth and Reconciliation*, fant sted i New Delhi, India (7. -21. mai 2001). Plattform 3, *Créolité and Creolization*, fant sted på den karibiske øya St. Lucia (12. - 16. januar 2002). Plattform 4, *Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos* ble holdt i Lagos, Nigeria (15. - 21. mars, 2002).

interpretative agents for how art, artist, intellectuals, [and] activists intervene within the critical logistics of art, culture, and politics; how they are produced, circulated, received and constructed' (Wallis 2002:87).

Forskjellen med denne utstillingen i forhold til andre er at Documenta XI ikke bare var en enkel internasjonal utstilling. Documenta baserte seg ikke på dikotomien vestlig/ikke-vestlig kunst som i utstillingene *Primitivism* og *Magiciens*. Denne gangen var utstillingen et prosjekt som forsøkte å undersøke gjennom kunstverkene og plattformene rundt i verden hvordan globaliseringsprosesser erfares og uttrykkes på forskjellige vis.

Documenta la vekt på de lokale kunnskapene. Ved å åpne opp utstillingsstrukturen studerte Documenta XI globaliseringen på en global måte. I tillegg til dette, var nesten halvparten av kunstnerne fra Afrika, Asia og Latin-Amerika. Globalisering ble ikke kun sett fra et vestlig senter men fra mange kulturelle holdninger og komplekse faglige synspunkter. For Enwezor ga plattformene mulighet til å konfrontere det han kaller for *'the limits of any exhibition model that tries to simply appropriate the term globalization without a rigorous review of what the global actually is in relation to different spaces of production'* (sitert fra Griffin 2003 : 159).

Dette sier noe om hvor relevant de lokale meningene er i forståelsen av den globale erfaring og hvor nødvendig det er å ta med bredden av sosiale, økonomiske og politisk aspekter i forståelsen av forholdet mellom globaliseringen og kunstproduksjonen. Shonibares bidrag til denne utstillingen var verket *Gallantry and Criminal Conversation* (2002) (BK fig. 60)¹¹³ et verk som tiltrakk seg stor oppmerksomhet og ble sterkt omdiskutert siden den konfronterte vår forståelse av rene identiteter (som tidligere diskutert) og forteller en historie om *Grand Tour*-ene på 1800-tallet som skiller seg fra den offisielle historie man er kjent med. Altså her er det fokus på andre stemmer og andre fortellinger og erfaringer av det globale.

¹¹³ *Gallantry and Criminal Conversation* er en installasjon som er utfordrende og eggende. Den består av en vogn som henger i taket, mens fem grupper hodeløse mennesker står under med noen koffertene. Menneskene er plassert i mange forskjellige seksuelle posisjoner og de er kledd i kostymer fra viktariatiden utført i batikk. Installasjonen iscenesetter en dannelses- og oppdagelsesreise til Italia eller koloniene, noe som var vanlig for unge aristokratiske menn og kvinner. De skulle erfare verden, finne seg selv og bli dannet innenfor kultur, politikk, kunst og tydeligvis også i seksualitet før man kom tilbake til England for å være skikkelige Damer og Herrer. Installasjonen forteller ved siden av batikkens og tekstilens ironi også en skjult side om denne *Grand Tour* historien. Det engelske aristokratiet var ikke lenger så reservert og puritansk, og forholdet mellom det dannende imperiet og de usiviliserte koloniene kunne revurderes.

Venezia-biennalen 2003

Et annet eksempel er den 50. Venezia-biennal 2003. Direktøren for dette internasjonale utstillingsshowet som fikk navnet *Dreams and Conflicts - The Viewer's Dictatorship* var Francesco Bonami. I likhet med Enwezor samarbeidet også han med en gruppe kuratorer, men uten å spre utstillingen gjennom kontinentene slik Documenta XI gjorde. Bonamis Venezia-biennal besto av ti mindre utstillinger/seksjoner - alle samlet i Venezia. I prologen til utstillingskatalogen hevder han at: *'My attempt to convey this new panorama was to create a polyphony of voices and ideas'* (sitert fra Ratman 2004: 291). Eksempler på dette var utstillingen *Fault Lines* kurert av Gilane Tawardos, basert på at kolonialismen, postkolonialismen, migrasjon og globaliseringen har lagt nye grenselinjer og skapt et nytt afrikansk landskap. Utstillingen bestod av samtidskunst fra Afrika og afrikansk diaspora.

Seksjonen *Z.O.U. - Zone of Urgency* kurert av den kinesiske Hou Hanru skapte en erfaring gjennom videokunst og installasjoner på hvordan kaoset i en ikke-vestlig metropolis er og la vekt på at disse byene er *zones of urgency*, fordi byene må tilpasse seg rask til nye moderniseringskrav uten noen videre planlegging. *The Structure of Survival* kurert av den argentiske Carlos Basualdo viste frem kunst som tar for seg hvordan kunstnere reagerer på den politiske, økonomiske og sosiale krisen i U-landene og hvilken estetikk de utvikler. Seksjonen *Contemporary Arab representations*, kurert av Catherine David bestod av en rekke seminarer, forelesinger, performanser og publikasjoner som fokuserte på arbeidere til kunstnere, arkitekter, forfattere, poeter og filmskapere, og andre kulturelle og akademiske aktører fra den arabiske verden.

Bonami hevder: *'The 'Grand Show' of the 21st century must allow multiplicity, diversity and contradictions to exist inside the structure of an exhibition ... a world where the conflicts of globalization are met by the romantic dreams of a new modernity'* (sitert fra Griffin 2003:153). Mens Enwezor mente at i kunsten kunne en blokkere en global kulturell homogeniserende prosess gjennom fremhevelsen av lokalkunnskapene og særegenhetene i kunst- og kulturproduksjon, mente Bonami at utstillingen skulle vise både drømmene og konfliktene som dukker opp i en verden hvor digital kommunikasjon, effektiv handel og kapitalismen regjerer. Globaliseringen erfares på forskjellig vis rundt om på kloden. Venezia-biennalen fra 2003 skulle vise en miniversjon av den globaliserte verdens tilstand gjennom kunsten.

4.1.3 Oppsummering

Utviklingen på kunstscenen viser at de overnevnte debattene forbundet med globaliseringsprosessene i kunstverden (jfr. avsnitt 4.1.1) har ført til handling, altså til en *globalisme* i kunstverden. Disse utstillingene og debattene foreviste nye situasjoner som kunstverden selv måtte ta stilling til og som har ført til nye utstillingskonsepter og former. Men denne globalismen i kunstverden har også kommet til syne i andre områder utenfor utstillingene. I de siste årene har flere kunstseminarer, foredrag, tidsskrifter og bøker blitt tilegnet temaet.¹¹⁴ Diskusjonene har orientert seg, slik vi har sett, rundt sosialpolitiske emner som identitet, migrasjon og multikulturalisme, og rundt hva utstillingene skal handle om.

Det ser ut som om et fenomen (globaliseringen) som i utgangspunktet ikke hørte hjemme i kunsten har trengt seg inn i kunstverden gjennom de ikke-vestlig kunstneres ønske om anerkjennelse, gjennom kunstkritikerne og gjennom hva kuratorene ønsker å sette fokus på i sine globale utstillingsshow. Det ser derfor ut som om globalismen i kunstverden ikke har blitt styrt av kunstverkene alene.

Pamela Lee (2003:167) fastslår i artikkelen 'Boundary issues: The art world under the sign of globalism' at '*the activities constitutive to the art world's horizon are indivisible for the activities of globalization itself. What we treat as a given to our métier is, in fact, immanent to the processes we usually associate with the emerging transnational order*'. Av denne påstanden kan man trekke ut at kuratorers, kritikers og kunstneres - kunstverdenens - interesse for globaliseringen var uungåelig. Det er ikke et valg de har tatt, siden kunstverden, sammen med verden utenfor, er en del av den pågående iboende globaliseringsprosessen.

Siden kunsten ikke er autonom, blir det derfor naturlig å tenke at det er nødvendig å forstå kunstverkene ut fra kunstteori og kunnskap om både globaliseringen i kunsten og ellers i verden. Arthur Danto (1964: 181) skal en gang ha sagt at: '*To see something as art requires (...) an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: and artworld*'. Den globaliserte (kunst-) verdenens kontekst inkluderer migrasjon, kulturell utveksling,

¹¹⁴ For å nevne noen få eksempler på dette: Magazinet Artforum International ga ut et nummer i november 2002 kalt *Globalism: a roundtable*. Moderna museet i Stockholm organiserte også et forum høsten 2003 med navn Globalisering. Tate Modern i England arrangerte i mars 2005 et foredrag kalt Contemporary art and Globalisation, Nikos Papastergiadis publiserte en antologi i 2003 med navn *Complex Entanglements. Art, globalisation and cultural difference*.

rask kommunikasjon og global kapitalisme. Med dette i mente avrundes avsnittet med Yinka Shonibares ord (Griffins 2003:154):

'Exhibitions like "Magicians de la terre" Documenta 10, Documenta 11 created a necessary forum for giving visibility to the non-Western artist. What began as a radical political shift now seems to have become a global curatorial tendency, (...) But we must return now to the work of the imagination and prioritize the aesthetic and political concerns of artists rather than their origins. Globalization has produced a fantastic opportunity for visibility; let's take the next step.'

4.2 Globalisering og kunstverket

*'At the end of the century the site of ethnographic field work has shifted. It feels closer to home because it is. Artist have sought the "beyond" that Homi Bhabha speaks of, in the body, both inside and out, physically, psychologically, sexually and culturally'*¹¹⁵
(Jantjes 2000:110-111)

Pamela Lee (2003:167) hevder at kunstverdenen har respondert på samtidens geopolitikk i hovedsak gjennom representasjon av det globale og dets tematikk, en vinkling som kan ses som en form for *globalisme*. Men hvordan ser vi globalismen i kunstverket? Hva kan Shonibares kunstverk ha til felles med andre verk fra de overnevnte utstillingene? For å finne ut av dette vil det første avsnittet i denne delen vil bestå av en kortfattet analyse av noen eksempler på kunstverk som ble stilt ut både i Dokumenta XIs *Platform 5*, Venezia-biennalen 2003¹¹⁶ og Istanbul-biennalen 2005. Det andre avsnittet i denne delen vil se disse verkene i forhold til Shonibares arbeider og slik nærmere konkretisere noen av globalismens kjennetegn i kunstverket.

4.2.1 Kunstverket i den internasjonale samtidskunstscenen - noen eksempler

Dokumentata XI

Strandpromenaden *Corniche* i West-Beirut er kjent som et fint og behagelig sted for å gå tur, jogge eller treffe venner for en prat. Men dette stedet er også kjent som et ettertraktet møtepunkt for politiske eksperter, spioner, dobbeltagenter, spåkoner og frenologer. I 1992 bestemte libanesiske sikkerhetsagenter seg for å sette opp en rekke kamera langs hele promenaden. Kameraene ble skjult i mini-vans og kafeer for å holde et

¹¹⁵ Har referer Jantjes til Hal Fosters *The Artist as Ethnographer* av nevnt i avsnittet 4.1.1

¹¹⁶ Noen av kunstverk eksemplene er tatt fra Ratnam, Niru (2004), Chapter 7 'Art and globalisation' i Perry, Gill og Wood, Paul (red.), *Themes in Contemporary Art*. New Haven & London: Yale University Press, ss.277-313

øye på hva som foregikk i promenaden. Hver ettermiddag valgte den ene etterretningsoffiseren, Operator #17, å filme solnedgangen og ikke det området han hadde blitt tildelt. I 1996 ble offiseren oppsagt men fikk beholde sin solnedgang-video. (The Atlas Group 2006)

*The Atlas Group*¹¹⁷ hevder å ha mottatt offiserens soldengang-video i 1990. I Documenta XI viste *The Atlas Group* dette opptaket med navnet: *The Operator # 17 File: I Think it Would be Better if I Could Weep*, 2000 (BK fig. 61). Opptaket viste romantiske og klisjépregede scener av flere solnedganger med folk som passerte langs promenaden. Scenene viste også dato, klokkeslett og tallet på sektoren hvor scenene ble tatt. I utstillingskatalogen sto at under et intervju som *The Atlas Group* hadde med offiseren, hevdet han at han bare filmet solen akkurat da den skulle ned i horisonten og gikk tilbake til arbeidet sitt etter det. Han forklarte også at ved å filme og skue solnedgangen oppfylte han drømmen han hadde som barn fra årene i Øst-Beirut under krigen.

The Atlas Group fremviste en annen video med navn: *Hostage: The Bachar Tapes (#17 and #31)* (BK fig.62). Videoen består av et par intervju med libanesiske Souheil Bachar hvor han gir en vitneforklaring om de årene han ble holdt gissel i Beirut sammen med en gruppe vestlige fanger mellom 1983 og 1993. Det interessante om hans fangenskap er at han på 80-tallet var den eneste araber som ble holdt fanget sammen med vestlige gisler.¹¹⁸ Disse videoene har produsert sjokk i USA på grunn av hans fortellinger om tortur og sex-aggresjoner. Men ved siden av å være politisk sterke, leker begge videoene med våre forventninger og vekker slik vår interesse. På den ene siden forventer man i dette tilfellet at vitneforklaringen om fangenskapet i Beirut skal komme fra en vestlig (amerikansk) fange og ikke av en lokal libanesiser.

For det andre er det vanskelig å forestille seg at de skjønne "artistiske" solnedgangene faktisk er et produkt av sikkerhetskameraer som ellers er ment for et ikke-estetisk dokumentasjonsformål. På denne måten blir også selve mediet et avgjørende element i verksfortolkningen. Hvem som egentlig har laget verkene er også litt utydelig: Var det *The Atlas Group*, offiseren eller fangen? Er en vitneerklæring et kunstverk?

¹¹⁷ *Atlas Group* er stiftelse (nærmere en kunstprosjekt) opprettet i New York i 1999 av den libanesiske kunstneren Walid Raad (1967, Chbanieh, Lebanon). Formålet med prosjektet er å lokalisere, bevare, undersøke, dokumentere og produsere litterære, audiovisuelle verk som bidrar med å belyse Libanons samtidshistorie, med hovedvekt på borgerkrigene 1975-1991. Gruppen har og så et arkiv *The Atlas Group Archive* i Beirut og New York som inneholder filmer, video, foto, og notater med informasjon. Høsten 2005 presenterte Atlas Group forestillingen *My Neck is Thinner than Air*, i BIT Teatergarasjen i Bergen <http://www.theatlasgroup.org/>

¹¹⁸ Videone # 17 og # 31 er bare to av de 53 videoer som Bachar laget i 1999 i samarbeid med *The Atlas Group* om de ti årene i fangenskap. I 1985 ble Bachar holdt tre måneder i samme celle med fem amerikanere: Terry Anderson, Thomas Sutherland, Benjamin Weir, Martin Jenco and David Jacobsen.

Grensene mellom fakta og fantasifull kunst blir utydelig. Verkene blir en slags fiksjonalisert dokumentasjon som foranlediger mange spørsmål. Var det slik det var? Kan et så vakkert og tilsynelatende ufarlig sted trenge overvåking? Kan det virkelig være sentrum for konspirasjoner? Hvem ønsker å overvåke/ holde kontroll over oss? Hvordan var det å være en ikke-vestlig fange i Beirut? Prosjektene setter lys på forholdet mellom historiske fakta, sannhet og fiksjon og ikke minst mediekontroll - altså virkelighetens kontradiksjoner. På en ikke-moraliserende måte oppfordres vi til refleksjon ut fra små lokale historier fra Beirut.

Alfredo Jaar deltok i Documenta XI med installasjonen *Lament of the Images* (2002) (BK fig.63).¹¹⁹ Installasjonen besto først av et mørkt rom hvor betrakteren kunne gå inn og møte tre tekster på veggen som er belyst fra baksiden. Tekstene forteller tre forskjellige fortellinger om hendelser i Pennsylvania, Cape Town og Kabul. Videre går betrakter gjennom en mørk korridor (labyrint) og ender opp i et annet rom hvor man blir blendet grunnet det skimrende sterke lyset. Teksten om Kabul forteller at USAs Forsvarsdepartement kjøpte alle de beste satellittbildene fra området over Afghanistan og nabolandene i oktober 2001. I følge teksten var dette for å hindre publikum i Vesten i å se effekten av bombingene over disse landene. Resultatet av dette bildekjøpet ble at massemedia i USA og Europa ble nødt til stadig å vise resirkulerte arkivbilder.

Teksten om Pennsylvania forteller at Bill Gates i 1995 kjøpte 17 millioner historiske bilder for å grave dem ned i en grube på ubestemt tid. Det fortelles i teksten at Gates ønske er å selge digitale kopier av bildene men at det ville ta over 400 hundreår å få kopiert alle sammen. Disse to fortellingene - sammen med den fra Cape Town om Mandela i Robben Island - er forskjellige men møtes på ett punkt: blindhet for bilder. Verket uttrykker (åpenbart) bekymring for at samtidig som vi lever i en verden bombardert av bilder, er de bildene vi faktisk har tilgang til i dag ofte kontrollert enten av staten eller av kapitalinteresser i privat sektor.

Men andre ord, det er mye som vi ikke *ser* eller *får lov til å se* i vårt globale samfunn - et paradoks i en tidsalder der vi har tilgang til mer informasjon via internet og digital kommunikasjon enn noen gang før. Vi ser ikke, enten fordi noen gjemmer bildene for oss, eller fordi vi er blitt mettet av bilder. Bildenes evne til å påvirke oss reduseres og vi kan verken huske dem fra hverandre eller glemme dem.

¹¹⁹ Alfredo Jaar, født i Santiago de Chile 1959, bor i New York, USA.. For en video av installasjonen besøk Alfredo Jaars hjemmeside: <http://www.alfredojaar.net>. I billedkatalogen vises det et ganske uleselig bilde av tre tekster. Tekstene er egentlig datert som følger: 1) Kabul, Afghanistan, 7. oktober 7, 2001. 2) Pennsylvania, USA, 15. april, 2001. 3) Cape Town, Sør-Afrika, 11. februar, 1990. I dette tilfelle har jeg valgt å bare forstørre fortellingen om Kabul.

Jaars installasjon spenner også mellom fiksjon å fakta. Ut fra en dokumentering av tre historiske hendelser skaper han en sterkt fiktiv men fysisk erfaring av blindhet. Samtidig klarer denne billedløse installasjonen ironisk nok å skape indre bilder. Verket vekker en refleksjon over bildenes makt. En makt som på mange møter prøves å kontrolleres og som samtidig står de i en risiko for å bli fjernet. Når installasjonen ikke bruker bilder av bombingene med blødende sivile i Afghanistan, og heller ikke av en lidende Nelson Mandela på Rhode Island, kritiserer den representasjonstradisjonen i det dokumentariske fotografiet.

I andre av Jaars arbeider har slike sterke bilder blitt brukt, men de manipuleres til nesten det ugjenkjennelig uten å hindre at folk blir følelsesmessig grepet. Verkenes selvreflekterende forhold til mediet gjennom fraværet av bilder og installasjonens øvrige virkemidler vekker vår oppmerksomhet, skaper indre bilder, provoserer erfaringer og ettertanke. På tross av sitt politiske innhold er heller ikke dette et moraliserende verk, men det er sterkt kommuniserende og engasjerende.

Både verkene til *The Atlas Group* og Jaars har en internasjonal karakter, selv om førstnevnte gruppe nok ikke jobber med internasjonale temaer, men hovedsakelig med Libanons moderne historie. Likevel bringer verkene frem Beirut og Libanons fortellinger frem på verdenskartet, og ikke minst på kunstkartet. Jaars installasjon berører tre byer i tre forskjellige verdens deler, og det er relevant og nevne at andre verk av ham også tar utgangspunkt i historier fra forskjellige lokaliteter. Blant eksempler på dette er et verk om de hjemløse i Montreal, om gullgruvearbeiderne i Brasil og om massakren på Tutsier gjort av Hutu-militser i Rwanda.

Pavel Brăila¹²⁰ filmverk *Shoes for Europe* (2002) (BK fig. 64) skildrer den slitsomme og arbeidskrevende prosessen som det er å gjøre klar et tog for å passere fra Øst til Vest på grensen mellom Moldova og Romania. Filmen viser modige arbeidere som løfter opp og senker ned vogner med varer og passasjerer for å bytte togets hjul. De russiske hjulene - som fortsatt brukes i Moldova¹²¹ - må byttes før toget kjører inn i Romania der sporvidden er annerledes og lik den i det Vestlige Europa. I filmen vises denne harde og krevende jobben på en uforventet måte. Scenene er tydelig symmetrisk sammensatt og det hele har en formell komposisjon som gir denne *dokumentasjonen* en hypnotisk skjønnhet. Filmen går i sakte, nesten statisk tempo og følges av et rolig ambience-lydspor uten dialog. Dette,

¹²⁰ Pavel Brăila: Mekanisk ingeniør og kunstner, født i 1971 i Chisinau, Moldova. Bor i Maastricht, Nederland og Chisinau.

¹²¹ Moldova er et lite land med fire millioner mennesker og er et av Europas fattigste land. Før uavhengigheten i 1991, tilhørte landet Sovjetunionen.

i kombinasjon med at hendelsen foregår en kald vinternatt, bidrar til å gi filmen en mytisk men heroisk stemning.

Filmverket handler ikke så mye om arbeidernes harde jobb som om det å krysse grenser. For det første assosierer vi toget med den globale bevegelsen og forflytning av mennesker og varer gjennom internasjonale landegrenser. For det andre, den kompliserte grenseovergangen mellom Moldova og Romania viser at det fortsatt i dag finnes rester av grensene (eller sperringene) mellom Øst og Vest som var så dominerende i årene under den Kalde Krigen. Man kan spekulere på om Berlin Murens fall egentlig ikke har betydd så mye for folk som jobber på denne grensen. For i *Shoes for Europe* representerer toget en allegori på hvordan man må gjennom en slags 'tilpassing' - her eksemplifisert med å ta på seg andre sko eller hjul - for å komme inn eller ut av Europa.

Filmen er også med på å rette vår oppmerksomhet mot hvordan identitetssituasjonen er for menneskene i land som tidligere tilhørte Sovjetunionen og nå er del av det nye Europa. Moldova er et eksempel på dette. I filmen blir landets posisjon som mellomstasjon fremhevet. På mange måter sier hjulbyttet at på tross av at landet ikke lenger er en del av Sovjetunionen, har landet heller ikke blitt europeisk nok. Verket inviterer oss til å reflektere rundt denne sosiale og politiske grenseproblematikken gjennom en estetisert og fiktiv-aktig dokumentasjon. Det er filmens form og bruken av virkemidler som oppløfter en ellers lokal og hverdagslig arbeidssituasjon i Moldova som får oss til å tenke på konsekvensene av det moderne Europas krigshistorie og verdens maktfordeling uten å legge eksplisitt moral eller noe budskap i det.

Venezia-biennalen 2003

I den 50. Venezia-biennalen vakte Santiago Sierra stor oppmerksomhet med installasjonene *Palabra Tapada (Covered word)* og *Muro cerrando un espacio (Wall Enclosing a Space)* ved den spanske paviljongen (BK fig. 65-66).¹²² Besøkende til denne paviljongen ble for det første overrasket med at landets navn (*España*) som vanligvis står over hovedinngangen var dekket med plastikk. Overraskelsen ble ikke mindre da de ble stanset av en teglsteinsmur som blokkerte inngangen og ble sendt videre til en stusselig sort dør ved husets bakinngang som var bevoktet av en spansk politimann. Bare de besøkende som kunne vise frem et gyldig spansk pass fikk tillatelse til å komme inn. De få besøkende som fikk lov, ble møtt med ingenting bortsett fra en et tomt rom med ruinene fra utstillingen holdt der i 2001-biennalen.

¹²² Santiago Sierra: Født i Spania i 1966, bor i Mexico siden 1995.

Sierra forsøkte med disse installasjonene å fortelle at i den globale verden har ikke grensene blitt hvasket bort, men paradoksalt nok blitt ytterligere befestet. Samtidig som det ser ut som om vi lever i en verden med stadig mer porøse grenser med flere multinasjonale selskaper, slik som i EU, har (ytter-)grensene aldri før blitt så bevoktet som nå. Dette finner vi på de amerikanske flyplassene og i grensene mellom EU og tidligere Sovjetstater. På den annen side kaster disse installasjonene også en kritikk mot selve biennialens struktur som er basert på nasjonale grenser.¹²³ Hver paviljong tilhører en nasjon som stiller ut sine respektive kunstnere. Når Sierra dekker til ordet *España* og viser ruiner fra den forrige spanske paviljongen, som forøvrig også er et tidligere verk, argumenterer han også at nasjonale rene identiteter er en konstruksjon - eller som Ratman beskriver det, en fantasi basert på en forestilt og nødvendigvis ruinert fortid (2004:291).

Verkets medie er selve paviljongen, og det er gjennom (selv-)kritikken av den at installasjonen setter i gang en blandet erfaring av kontradiksjon, ironi og humor. Man blir overrasket og muligens sjokkert av installasjonen enten fordi den vekker usikkerhet eller fordi man følger seg lurt. Fakta er at betrakteren faktisk besøker den spanske paviljongen for å se den nye kunsten. Men fiksjonen er at paviljongen har mistet sitt navn og dermed sin identitet og at det vi møter er rester av gammel kunst. Noen vil synes at det hele er en stor vits siden den kjente femti år gamle utstillingsformen nå plutselig blir ukjent.

Tematisk er installasjonen sterkt politisk og det ser ut som om interessen ligger i de samme spørsmålene om identitet, grenser, makt og kontroll. Verket leder oss til å reflektere over disse temaene med enkle, billige, men sterke virkemidler. Når betrakteren blir bedt om passet sitt for å kunne komme inn føler han/hun diskriminering på kroppen. Og dette er en internasjonal problematikk som vises lokalt innenfor selve biennialens grenser men som har betydning og gjenspeiles ellers i verden. Problematikken blir ikke fortalt på en belærende måte men verket tvinger betrakteren til å erfare den og selv trekke konklusjoner.

¹²³ Et annet verk som berørte en kritikk til Biennialens nasjon-basert struktur var installasjonen *Stateless Nation* (2003) av arkitektene Sandi Hilal (Bethlehem 1973) og Alessandro Petti (Pescara 1973, Italia). Installasjonen besto av ti store passkopier (2,20mx3m) som tilhørte palestinske folk som ble plassert i Biennialens hage områder. I hvert hadde blitt av forskjellige stater (f.eks. Israel, Italia, Jordan). Palestinerne er et folk som lever under militær okkupasjon og i eksil. De er fremmed i sitt eget land og verket viser til den statløse situasjonen de befinner seg i både i verden og i Biennialen. (BK fig. 67)

Istanbul-biennalen 2005

'Lokalitet kan ikke lenger knyttes til geografi og kultur, men til en temporær situasjon, som på en eller annen måte impliserer motstand.' (Pelin Tan sitert fra Petersen 2005a: 50)¹²⁴

De overnevnte verkene har stort sett et politisk meningsinnhold. Men i Istanbul-biennalen 2005, som i utgangspunktet hadde byen Istanbul som hovedtema, ble de forventede politiske, kulturelle og religiøse konfliktene utestengt.¹²⁵ Istanbul, som ligger i skjæringspunktet mellom Europa og Asia, er et mekka for slike problemstillinger. Men i dette tilfelle ble det satt fokus på de skjulte sidene og ufortolkede fenomenene i Istanbul. Et stort antall kunstnerne som deltok i biennalen ble invitert til å oppholde seg i byen for en periode på mellom en og seks måneder for å gjøre seg kjent med og erfare den *live*, dets steder og rett og slett samtiden i Istanbul. Formålet med dette var å skape kunstverk som ikke handlet om Istanbuls gloriøse fortid med moskeer og palasser, eller om EU-forhandlingene, trusler fra islamistiske grupper og kurdernes situasjon. Det skulle altså ikke handle om det som nå har blitt en tematisk utbrukt klisjé for Istanbul. Kuratorene, Charles Esche og Vasif Kortun valgte å legge fokus på andre uoppdagede lokale fenomener for *'å demme opp, globaliseringens homogeniserende effekter'* (Petersen 2005: 49).

Mind the Steps (2005) (BK fig. 69)¹²⁶ er et installasjonsverk av kunstneren Karl-Heinz Kloft som illustrerer dette godt. I seks forskjellige lokaliteter i Istanbul plasserte Kloft kraftige spotlamper/lyskastere som på en teatralisk måte belyste de bratte og ofte upraktiske trappeløpene i Istanbul. Disse trappeløpene karakteriseres og preges av en blanding av irregulære trappetrinn som kolliderer med trange platåer og høye innsatser. De er resultat av en improvisert byplanlegging blandet med beboernes spontane og midlertidige løsninger. Trappene forble usynlige om dagen, men om kvelden ble de belyst. De pittoreske trappeløpene, som vanligvis er hverdagslige og anonyme monumenter, ble forvandlet til skulpturell scenografi. *Mind the Steps* handlet heller ikke så mye om disse karakteriske trappene i seg selv som om de historiene de kunne fortelle.

¹²⁴ Pelin Tan, sosiolog og kunsthistoriker som stod bak en av de gruppeutstillingene i Istanbul-biennalen 2005.

¹²⁵ I Beate Petersens artikkel 'Å gjemme seg inni samtiden' i Morgenbladet skriver hun at kuratoren Kasif Fortun skal ha sagt til pressen at *'han, forhåpentligvis i overført betydning, ville drepe enhver som nærmet seg øst-vest problematikken'* og at han ikke bare skal ha valgt tema for biennalen men at han også fortalte kunstnerne *'hvordan de skulle nærme seg det, og hvilke problemstillinger de ikke skulle røre ved'* (Petersen 2005 :17). Ut fra dette kan man si at fokusering på andre lokale fenomen enn de tradisjonelle politiske muligens ikke var valgfritt. Men dette uttrykker også at den postkoloniale Øst-Vest diskusjonen er noe som biennalens ansvarlige ønsker å legge i fortiden, at den ikke er så aktuell lenger og at man ikke kommer noe videre med den.

¹²⁶ Karl-Heinz Kloft, født i Linz, 1956. Bor i Wien.

For den tilfeldige fotgjengeren - betrakteren - som gikk forbi, kunne disse trappene nå bli erfart som en arkeologisk oppdagelse. De kjente trappene ble på en måte ukjente og annerledes og fotgjengeren kunne lure: Har denne trappen bestandig vært slik? hvorfor? Finnes det en historisk årsak til det? Hvordan var menneskene som bygde den? osv. Disse finurlige løsningene, poetisk iscenesatt av lyset, kan si mye om et folks hverdag og slik kan en lokal historie komme til syne.

Et annet verk som forteller om livet i Istanbul er Halil Altinderes film *Miss Turkey* (2005) (BK fig.70).¹²⁷ Her hylles hendelsene i hovedgaten Istiklal Cadessi i Beyogulo-området. Gaten kjennetegnes av sitt frodige gateliv, hvor det mest uventede plutselig kan skje. Kulturliv, forretninger og kriminalitet går om hverandre. Filmen viser nettopp dette: Gatedemonstrasjoner, et væpnet ran, politisperringer, en syklende frøken Tyrkia, en gjeng med breakdansere som blandes med en gruppe forretningsmenn. Det ser ut som en dokumentar, men er det ikke. Scenene er fiktive og virker absurde, men de er inspirert fra gatens hverdagslige, ordinære men spennende liv. Filmen viser disse flyktige kontrastene og/eller konfliktene, men hverken problematiserer eller 'tar stilling' til dem. Kunstverket fungerer nesten som en *reality*-film om virkeligheten som finnes ute i gaten, men det er opp til oss betraktere om vi vil gi denne virkeligheten en gjennomtenkning.

4.2.2 Hva kjennertegner kunstverket under globaliseringen

'There is something that unites those who run the global neo-liberal economy and those who oppose it: the existence of such a phenomenon and the global consciousness it produces. Their struggles take place over a global ideal, one founded upon free trade, transnational corporations and the existing form of liberal democracy; the other on equality, the protection of the environment and the extension of democracy.'
(Julian Stallabrass 2003:279)

Representasjon av lokale heterogene erfaringer

En av likhetene man kan finne mellom de overnevnte verkene er *hva* disse verkene forteller. På samme måte som i Shonibares kunstverk (jfr. verksanalysen i delen 3.2) veksler de tematisk mellom kontroll, makt, identitet, differensiering, diskriminering, grenser og menneskenes mobilitet. De uttrykker de opplevelsene og bekymringene som man

¹²⁷ Halil Altindere: Født i Mardin, 1971, bor i Istanbul

forbinder med den politiske og økonomiske globaliseringen.¹²⁸ Eksemplene fra Istanbul-biennalen virker ikke direkte politiske, men de setter fokus på spesifikke ting og hendelser som vi sannsynligvis aldri ville fått høre om i dagens kontrollerte og ensprete media. På denne måten kan disse kunstverkene også betraktes som en motstand - reaksjon - på den såkalte kulturelle homogenisering som globaliseringsprosessen(e) kjennetegnes for. Tema for historiene går i tråd med det Eivind Furnesvik mener betegner vår nåværende *zeitgeist*. I følge han karakteriseres den av 'a steadily more intense preoccupation with the themes of institutional critic, globalization and the nomadic form of existence associated with the latter' (2003:35).

Erfaringen av globaliseringens ytre, objektive og påviselige faktorer - som økt kommunikasjon, migrasjon, friere handel, raskere spredning av mote og verdier og nye globale utstillingskonsepter - bidrar til dannelsen av en subjektiv global holdning i hvert enkelt menneske. Denne 'globale bevisstheten' kan også kalles *globalisme*, og erkjennes som noe gitt, noe *alle tar del i*, men som likevel oppleves ulikt blant forskjellige steder, folk og kunstnere. Og det er nettopp på grunn av dette at kunstverket ikke gir ett distansert og oversiktlig perspektiv av den globale situasjonen, men *mange lokale* subjektive erfaringer av den.¹²⁹

I likhet med Shonibares verk (jfr. avsnittene 3.3.7 og 3.3.8) tar alle verk utgangspunkt i *lokale historiefortellinger*. Bare i de eksemplene som er nevnt pendler man mellom Beirut, Cape Town, Kabul, Pennsylvania, Moldova, Istanbul og en spansk paviljong. Shonibares verk viser til historier fra blant annet Sverige, Frankrike, England, Irak, og Afrika. Men her er det viktig å påpeke at det ikke er landene som et geografisk avgrenset kulturelt område som er tema for disse verkene, men de hendelsene som der finner sted. I verkene legges ikke vekt på det typisk eksotiske, tradisjonelle klisjeer eller stereotyper om disse stedene. Det er de lokale ukjente, ofte dagligdagse, sider av historien og/eller erfaringer som står i fokus. Okwui Enwezor (2003:320) beskriver representasjonen av det nærværende (det lokale) - *representation of nearness* - som den dominerende *mode* (forståelsesformen eller forståelsesmåten) for nåtidens globalisering. Kunstverket kan gi innsikt i dette komplekse fenomenet på nært hold.

¹²⁸ Det er viktig å minne om at noen av verkene ikke bare uttrykker erfaringene knyttet til globaliseringen i samfunnet men også i kunstverdenen. De handler ikke så mye om *representasjonen av politiske saker* – globaliseringsprosesser – som det handler om opplevelsen av kunstens *representasjonspolitik* (jfr. *Double Dutch, Diary of a Victorian Dandy* og Sierras spanske paviljong).

¹²⁹ Forskjellen mellom den objektive globaliseringen og den subjektive opplevelse av den kan muligens forklare hvorfor på tross av globaliseringen har hatt en positiv betydning for internasjonaliseringen av kunstverden og for både synligheten av flere kunstnere har tema for disse verkene hovedsakelig vært en kritikk eller problematisering av globaliseringsprosessene.

Kunstprosjektet *Yellow Arrow* (YA) (BK fig. 71) illustrerer dette godt.¹³⁰

YA er et globalt kunstprosjekt om lokale opplevelser. Den fungerer på følgende måte: Man finner et sted som er viktig for en, eller noe man vil peke ut, noe som har en historie som en ønsker å dele. Så markerer man stedet ved å feste et klistermerke formet som en gul pil. Hver pil har en unik kode, og ved å sende en SMS til et bestemt nummer med pilens kode og historien eller opplevelsen knyttet til dette stedet blir den gule pilen aktivert. Når en annen person oppdager pilen, kan hun sende en SMS med pilens kode. Vedkommende vil straks motta en tekstmelding om hva pilen peker på, samt historien, erfaringen eller betraktningen om det stedet slik det ble innsendt av personen som festet pilen der. Man har også mulighet til å offentliggjøre ens ukjente historie, stedets bilde og navn på internett - for at andre så kan legge ut sine kommentarer.

I bruksanvisningen til YA står det at '*Yellow Arrow fungerer som et subjektivt leksikon over hva som har betydning for mennesker der de bor*' (Yellow Arrow 2005).¹³¹ Disse gule pilene gjør folk oppmerksom på steder som har ukjente historier som ellers blir oversett men som kanskje åpenbarer seg bare når man får øye på dem. Pilene kan kartlegge byen (eller verden, hvis man bruker internett) på en annen måte enn ved geopolitiske grenser. Historiefortellingene om disse stedene er ikke diktert eller kontrollert av en overordnet stemme, stat eller maktenhet. Historiene i kunstprosjektet er ikke homogene. YA består av en polyfoni av stemmer som på 'demokratisk' eller uhierarkisk vis deler sine meninger. YA-prosjektet hevder selv at det som *teller - what counts* - deles (Yellow Arrow 2005).

Når man deler disse erfaringene kan andre få innsikt i hvordan noen erfarer ting, og hva de vektlegger. Det kan også sees på som lokal *intervensjon* der man er med på å forandre måten folk ser og opplever miljøet de beveger seg i.¹³² Det siste er selvfølgelig opp til betrakteren selv men det forteller allikevel at kunstprosjektet anser formidlingen og spredningen av de ukjente lokale kunnskapene som noe som kan iverksette en endring på globalt plan. Dette er noe man også kan lese ut av Shonibares verk. De politiske spørsmålene som springer ut av hans lokale betraktninger om verden og refleksjonene om dette kan settes i gang hos betrakteren, men de er nok ikke moraliserende. Likevel, implisitt i verket ligger et håp om sosial endring.

¹³⁰ Kunstprosjektet startet i 2004 i New York og er en såkalt M.A.A.P. (Massively Authored Artistic Publication). Norge deltar i dette prosjektet. For mer informasjon: www.yellowarrow.net eller www.yellowarrow.no

¹³¹ På dette punktet minner YA på verkene *Mind the Steps* og *Miss Turkey* fra Istanbul-biennalen.

¹³² Man kan ikke se bort at fra kunstprosjektets verdi blir misforstått og misbrukt gjennom hærverk og dårlige vitser – noe av grunnen til at 'demokratisk' ble satt i gåseøyne over.

For å forstå nærmere hvordan representasjonen av det lokale fungerer kan man se det i lys av representasjonen i Renessansen. For Alberti skulle renessansemaleriet med hjelp av sentralperspektivet fungere som *et vindu*¹³³ hvorigjennom man kunne se mot en virtuell virkelighet.¹³⁴ Denne representasjonsformen tvinger betrakteren til å beskue verden fra *ett punkt* og fra dette perspektivet skaper hun seg et oversiktelig, homogent og generaliserende bilde av virkeligheten. I vårt tilefelle fungerer kunstverket mer som *et speil*. Representasjonen av det globale *gjenspeiler* erfaringer og subjektiviteter som inkluderer oss, og reflekterer en nær virkelighet.

Betrakteren kan ikke lenger se gjennom et vindu for han tvinges til å *se et speilbilde* av virkeligheten. Representasjonen av det lokale krever at betrakteren bytter perspektiv. Han kan ikke lenger distansere seg for å beskue verden fra ett punkt utenifra men tvinges til å *se nærmere* på de heterogene, lokale, spesifikke bilder av virkeligheten. Den globale tilværelsen er ikke som noe utenfor men noe som erkjennes og oppleves ulikt - noe som ikke lar seg generalisere.¹³⁵

På den annen side, når renessansemaleriet fungerte som et vindu ble lerretet *gjennomsiktig* for betrakteren, som om dette mediet ikke eksisterte. I dette tilfellet er betrakteren tvunget til å sette fokus på mediet. Mediet er ikke lenger *usynlig*. De ulike verkene tar form på en mangeartet måte, og formen utgjør en viktig del i forståelsen av subjektivitetene. Så hvordan fungerer speilet? Hvordan gjenspeiler mediet disse erfaringene og lokale kunnskapene?

¹³³Alberti hevdet i *Della Pittura* (1435) at: 'First of all about where I draw. I inscribe a quadrangle of right angles, as large as I wish, which is considered to be an open window through which I see what I want to paint' (Alberti 1966:56). Albertis vindu skulle tjene til å skape den naturalistiske og perfekte representasjon av virkeligheten.

¹³⁴Erwin Panofsky problematiserte representasjonen i renessansemaleriet i *Die Perspektive als Symbolische Form* (1927). For ham var det som ble malt på lerretet ikke en *naturalistisk* representasjon av virkeligheten, men en *arbitrær* representasjon som ble skapt under bestemte vilkår. Han mente at representasjonen basert på sentralperspektivet liknet mer på det vi kjenner som en *stil*. Det som ble representert i renessansemaleriet var et 'symbolsk rom', og det interessante var å vite hva det rommet som ble representert symboliserte.

¹³⁵Det er blitt hevdet at globaliseringen kan sammenlignes med Foucaults *episteme* og Deleuze' *immanensplanet* fordi globaliseringen er noe gitt, noe som inkluderer oss, som vi kan ikke kan betrakte utenfra. Michael Hardt og Antonio Negri uttrykker de samme ideene i *Empire* (2000). I boken, som er blitt et slags manifest for enkelte deler av 'antiglobaliseringsbevegelsen' forteller de at Imperiet er en global makt som ikke har en yttergrense og som dermed ikke har grenser. Det ligger utenfor denne oppgaven å diskutere disse problemstillinger men deres tanker er i tråd med min påstand om at betrakteren må bytte perspektiv til en mer nærgående posisjon.

Relasjon og kommunikasjon

'I'm inntrested in roaming the world'
Rirkrit Tirivanija (sitert fra Furnesvik 2003:36)

La oss ta utgangspunkt i YA prosjektet en gang til for å se hvordan mediet fungerer. For det første fanger den gule pilen betrakterens oppmerksomhet og lokkes til å legge merke til et sted/punkt. For det andre oppdager han at pilen ikke er lik alle andre. En av de mest allmennkjente og hverdagslig tegn som man kan finne i et byrom har blitt endret med koder og har fått en ny funksjon. Dette overrasker betrakteren og gjør han nysgjerrig fordi han erfarer at stedet skjuler noe han ikke har kunnskap om. For det tredje blir den ukjente historien avdekket gjennom digital kommunikasjon (SMS).¹³⁶ Historien blir forflyttet fra den private til den offentlige sfæren. Betrakteren får innsikt i en lokal kunnskap som muligens kan endre hans syn på omverden.

Det kommer frem av dette kunstprosjektet og de øvrige kunstverkene at de forsøker å fange oppmerksomhet og at de *søker kommunikasjon og relasjon*. Man får det inntrykket at det finnes et behov for å utveksle de ukjente eller kritiske meninger og kunnskaper - som ikke har gått gjennom massemediens filter - som forhåpentlig vis kan ha betydning og innvirkning på andre. Dette er noe som foregår i biennialene og i andre globale utstillinger. Jean Fisher (2003:40) hevder at disse utstillingene fungerer som markeds plasser i kryssningspunktet mellom mangeartede lokaliteter (*multiple locals*) som synliggjør uløste konflikter og muliggjør produktiv kommunikasjon. Utstillingene kan fungere som en arena for utvekslingen av ideer. Et eksempel på dette er prosjektet *Utopia Station*¹³⁷ fra Venezia-biennalen 2003 (BK fig.68).

Utopia Station ble tenkt som et møtested i biennialens hage hvor man fant man en blanding av verk og prosjekter. Omtrent 160 kunstnere og arkitekter fra hele verden ble invitert til å lage strukturer og vegger hvor andre verk i små format og plakater¹³⁸ ble fremvist og hvor seminarer, møter og performanser skulle holdes. Etter at biennalen tok slutt vandret

¹³⁶ Som nevnt i introduksjonen til kapittel 4 er økningen av geografisk kontakt via digital kommunikasjon en av globaliseringens kjennetegn som er med på å endre erfaringen av at tid, sted og rom. YA-prosjektet bruker internett og SMS og prosjektet bidrar slik selv til å relativisere tidserfaringen og til å gi den følelse av at det man gjør og tenker lokalt kan ha et større geografisk (globalt) omfang. I dette tilfelle er selve mediet globalt. Mediet formidler ikke bare fokuset på det lokale som globaliseringsprosessen setter i gang, men selve kunsten skaper disse erfaringene. Pamela Lee (2003: 167) fastslår: *'We need to productively rethink the "art world" as itself a mode of immanent global production, not a passive mirror reflecting the sweeping geopolitical changes thought to remain outside of it.'*

¹³⁷ Kuratorene for *Utopia Station* var Molly Nesbit, Hans-Ulrich Obrist, Rirkrit Tiravanija. Den danske-norske duoen Michel Elmgreen og Ingar Dragset deltok i *Utopia Station*. Jfr også fotnote 49 om *The Welfare Show* Festspillutstillingen 2005

¹³⁸ Plakatene kan sees, lastes opp og ned fra internett i dag. Plakatene og mer informasjon om *Utopia Station*: <http://www.e-flux.com/projects/utopia/about.html>

Utopia Station videre til andre venyer, nye kunstnere deltok og strukturene forandret seg. Kort sagt fungerte prosjektet som et møtepunkt (vandre hjem) sted hvor man kunne samle og *utveksle* forskjellige subjektiviteter og erfaringer i en *sosial situasjon*.¹³⁹ Hans-Ulrich Obrist, en av kuratorne av *Utopia Station*, hevdet: '[T]hrough this process we hope to demonstrate the exhibition's power to critique globalization understood as a homogenizing force - the exhibition becomes a process of transformation on the local level' (sitert fra Griffin 2003:159). Med andre ord, i den nære relasjonen mellom kunst og betrakterne frambringes nye forståelser og innsikter av omverden.

Den historiske avantgarden i dadaismen og surrealismen på 1920-tallet og den neoavantgardistiske kunsten på 60-tallet (i blant annet Fluxus) ønsket å forbinde kunsten med *livets praksis* (Bürger 2003:57). Kunstens transformativ visjoner var rettet mot hvordan kunsten fungerte i samfunnet. I den samme avantgardistiske tonen, frembringes det her kunnskaper som muligens kan frambringe endringer. Når verkene søker relasjoner gjennom sosiale situasjoner blir betrakteren nødt til å forholde seg til og reflektere over disse nye kunnskapene, og kanskje endre holdning.

Selv om Shonibare ser ut til å være mer konservativ på dette punktet er verkene sterkt appellerende og strekker seg ut til betrakteren og det offentlige rom¹⁴⁰ (Jfr. Avsnitt 3.3.6). Installasjonene *Mind the Step* og Sierras *Muro cerrando un espacio* forlanger også betrakterens deltakelse. Dette understreker at det finnes noen ideer som ønskes fortalt, utvekslet og ikke minst forstått. I en slik sammenheng fungerer verket som budbringeren *Hermes* som søker 'kommunikasjonskorridorer over tid og rom - for oversettelse av begrep og utvidelsen av vokabularer og erfaringer'¹⁴¹ (Fisher 2003:41).

¹³⁹ Tiravanija var også en av kuratorene for prosjektet. Han er en kunstner som er kjent for å lage kunst og prosjekter som frembringer *sosiale situasjoner og relasjoner* i diverse lokaliteter. Dette er noe som Nicolas Bourriaud i 1998 beskrev som relasjonell estetikk – *relational aesthetics* – en estetisk teori som består av kunstverks bedømmelse på grunnlag av de mellommenneskelige relasjoner som representeres, produseres eller settes i gang. (Bourriaud 2002:112). En av Tiravanijas *sosiale situasjoner* bestod av å lage ris og karri og servere det til publikum i 303 Gallery i New York i 1993. I 1998 kjøpte han et sted i Santpatong, Thailand, hvor han startet et kollektiv og interdisiplinært prosjekt som skulle teste nye former å leve på basert på selvproduktiv og bærekraftig utvikling.

¹⁴⁰ Noen eksempler på dette er nevnt i fotnote 80 om massekommunikasjon.

¹⁴¹ Oversatt av MEH

Living in translation - oversettelse og forflytting ¹⁴²

The scene of translation is one of instability...above all it involves an exchange which promotes change'
Sarat Maharaj (DARE 2005) ¹⁴³

I avsnitt 3.3.8 ble det sagt at Shonibares kunstvekt kommuniserer gjennom en type *oversettelse* hvor man får kjennskap til noe fremmed gjennom *endringen* av noe som vi er fortrolig med fra før. I Shonibares tilfelle er det ofte kjente kunstverk og historiske fakta som blir endret. Den abstrakte ekspresjonismen, Fragonards malerier og Verdis opera, blir endret blant annet med batik. I YA-prosjektet blir pilens opprinnelige funksjon endret. I kunstverkene fra biennialene og Dokumenta tar endringene utgangspunkt i blant annet kjente hendelser, steder og i antagelser om hvordan ting skal være. Sierra forandrer kjente og tradisjonelle utstillingsformer, den 'romantiske' soldnedgangen i Beirut er ikke filmet av en kunstner men av en etterretningsoffiser, alminnelige trapper i Istanbul blir skulpturer og en hverdagslig hjulskifting i Moldova blir gjort høytidelig.

Virkemidlene som har blitt brukt i disse endringene forstås ut fra en vestlig forståelseshorisont og samtidskunsttradisjon¹⁴⁴ - og det er akkurat dette som gjør kommunikasjonen av kunnskapene mulig.¹⁴⁵ Eller som Fisher hevder: *'to use a complete different language or set of codes is to provide no ground of communication with the structures of power.'* (2003:75).

Allikevel medfører disse endringene at ting man var kjent med plutselig blir ukjent, de forteller ikke lenger det man forutinntar. Dette frembringer usikkerhet, og noen tilfeller vil enkelte føle seg lurt. Det er disse endringene som gjør at man ikke vet hvor fakta

¹⁴² Overskriften refererer til begge betydninger av ordet *translation*. Den vanlig betydningen *oversettelse*, og den opprinnelige betydningen på latin - *trahatio*, som betyr noen *forflyttet* eller satt over.

¹⁴³ Fra en upubliserert diskusjon om samtidens afrikansk kultur mellom Maharaj, Olu Oguibe, Okwui Enwezor og Isaac Julien, organisert av inIVA under *Celluloid Cities: Raw and Uncut* Prosjekt, i The Lux Gallery, London September 1999. *Celluloid Cities* var en *event* serie om undersøkte dynamikken i urbane erfaringer på 1990 og den postkolonialen byen.

¹⁴⁴ Noen av samtidskunstens kjennetegn som man finner her er: Reaksjon mot kunstens autonomi, populærkultur som inspirasjon, fokus på kroppen, humor og underholdning, kunst som sosial relasjon, aktivisering av betrakteren, uklare skiller mellom virkelighet som kunst, bruk blandede teknikker og medier, opplevelse av flyktige erfaringer som kunst.

¹⁴⁵ Det er viktig å nevne at selv om noen av de nevnte kunstnere ikke har en vestlig bakgrunn er disse virkemidlene og kunsthistoriske referansene ikke nødvendigvis nye og ukjente for dem. For mange av dem er disse virkemidlene det eneste visuelle formspråk de kjenner til og kunstnerne vil antakeligvis anse dem som deres. I tråd med dette hevder Olu Oguibe: *'It is tempting for those unfamiliar with the work of these artists to imagine that because they operate within the space of the international mainstream, their art must be different and distanced from their heritage. Likewise, some are inclined to imagine that insularity and protection from that mainstream guarantee faithfulness to tradition and claim to some form of authenticity. Nothing could be farther from the truth. (...) rather than distance themselves from their (...) heritage, these artists apply their knowledge of that heritage to their work, but on their own terms and not as a condition or imperative'* (Oguibe 1999)

slutter og fiksjonen begynner og som gjør at man finner humor, ironi, overraskelser og kontradiksjoner. Men det er nettopp dette som gjør man flytter fokus og får øye på andre meningsinnhold som tidligere ikke var synlig. Når man møter et kunstverk (eller andre ting) som man kjenner godt fra er før, er det lett for at man velger å *overse* detaljene - man 'nytolker' ikke kjente ting hver gang. Når det kjente blir litt annerledes og ting ikke er helt som 'det skal være' vekkes det et pirrende ubehag og nysgjerrighet som gjør at man tvinges til å se detaljene og til komme nærmere gjenstanden - kunstverket - for å virkelig kunne se og dermed forstå og tolke det. Og det er her perspektivskiftet, og muligheten for erkjennelsen av nye kunnskaper finner sted.¹⁴⁶ Jean Fisher (2003:75) forklarer denne strategien som følger:

'(...) Is not to present something that we all recognise as shocking, but to present the shocking aspect of what is familiar and seemingly 'safe', (...) to enable the viewer to break loose from its policing ego and open freely on to what is beyond itself - to experience not-knownness, or otherness. So if one can still speak of an ethical or political dimension to art, I would suggest it lies first and foremost not in the subject matter - not, for instance, in what it might say about 'issue' or 'identity' politics - but in the way its material and syntactical organisation articulates its encounter with the viewer.'

På den annen side forteller endringen, manipuleringen og gjenbruken av eldre kunstverk, videodokumentasjoner, mote og andre hendelser og ting fra verden også hvordan samtidskunstnere, som i den globale kulturen er mottakere av en større mengde av informasjon, benytter seg av det og på uforventede måter skaper noe nytt. '*Appropriasjon og overtakelse av kulturelt stoff er ikke et passivt fenomen, det mottatte transformeres, forvandles og omdefineres*' (Lundström 2001:10).¹⁴⁷ Det kan se ut som om verkene er resultat av en *sampling*¹⁴⁸ hvor medier, motiver og tegn innhentes og settes sammen.

De fire kunstverkene av Shonibare som er analysert i denne tesen tar utgangspunkt i eksisterende ting som blir 'gjenskap' i fire forskjellige medier. I møtet med disse verkene blir man blant annet tvunget til å se nærmere på hvordan filmens struktur og fotografiens representasjonsform er.¹⁴⁹ Når man for eksempel møter Jaars og Sierras intallasjoner og

¹⁴⁶ Jean Fisher sammenligner denne strategien og representasjonsformen med måten en *trickster* er. Den greske Hermes, den nordiske Loke og den nordamerikanske Coyote, er *trickster*-figurer som er smarte, slu, men også bedragerske og provoserende siden de lurer folk. En *trickster* kjenner kodene men bryter de. Han følger ikke reglene. Han finner istedet andre lure måter og vinklinger enn de vanlige, og åpner slik nye veier. I dette tilfellet – i kunstverket – handler det om nye kommunikasjonsveier på tvers av grenser. På denne måten kan en *trickster* også sees som en mellommann og kanskje som *katalysator*.

¹⁴⁷ Oversatt fra svensk av MEH.

¹⁴⁸ *Sampling* dreier seg i dette tilfelle om å bevisst låne andres verk, bilder, tekster, og historie for å sette dem inn i en ny sammenheng. På denne måten kan *sampling* også tenkes som en form for *intertekstualitet*. I musikken er det DJ'erne som driver med *sampling*. De blander låter og skaper derigjennom nye.

¹⁴⁹ Jfr. avsnitt 3.3.3, hvor det diskuteres det selvreflekterende forhold til form og medier i Shonibares kunstverk.

ser på deres mediebruk, kan man ikke la være å reflektere over hvorfor Jaars installasjon bytter bilder for historier og sterkt lys og hvorfor Sierra lar en gammel installasjonsruin tale for seg selv. Med andre ord, det er mediets form som forteller historiene. Dette tyder på at det finnes en utsigelsesposisjon i verkenes egne former og at *samplingen* ikke er tilfeldig, men veldig bevisst. Gjennom selvrefleksjon og utforsking av mediale egenskaper og uttrykk forsøkes det å finnes det uttrykket som best får frem de lokale kunnskapene. Det er mediet som er med på å *oversette*, eller bedre sagt, forsøker å gjøre subjektivitetene forståelige og slik skape en ny erkjennelse hos betrakteren. Dette er det Nicolas Bourriaud¹⁵⁰ beskriver som *postproduction*:

'Since the nineties, an even increasing number of artworks have been created on the basis of preexisting works: more and more artists interpret, reproduce, re-exhibit, or use works made by others or available cultural products. This art of postproduction seems to respond to the proliferation chaos of global culture in the information age, which is characterized by the increase of the supply of works and the art world's annexation of forms ignored or disdained until now.' (2005:13)

I følge dette er kunstneren ikke en som skaper ny kunst, men en som re-programmerer eksisterende former og historien. Shonibare tar utgangspunkt i andre verk, det franske aristokratiets liv, en dandys levemåte, en drapshistorie og mote og bruker dem som verktøy med den hensikten til å fortelle det han vil si om bla. kontroll, maktbegjær, identitet, diskriminering, handel og territorial ekspansjon. Dette har implikasjoner på to ting: det hybride og *Det Nye* i kunstverket.

For det første, når eldre kunstverk og historie brukes som *verktøy* og ikke som en *bagasje*,¹⁵¹ forteller dette at kunstneren ser historien og kunstverk som en del av den felles globale kulturen på lik linje med mote, reklamer, digital kommunikasjon og andre medier. Kunstnere låner ikke en gang disse kunstverkene, siden de ikke eies av noen. De er bare brukere av de tegn de simpelthen har tilgang til. Historien og kunstverkene ligger i en *felles verktøykasse* som venter på å bli brukt, så det handler ikke om 'appropriasjon og overtakelse av' andres 'kulturelle stoff' slik Lundström hevder.

Postproduksjon er en anti-essensialistisk uttalelse om at det ikke er et poeng å vise hva som er vestlig eller de andres i de 'nye' verkene. Verket er ikke resultat av blandingen mellom vestlige tegn og ikke-vestlige tegn slik man anser det hybride kunstverket, men kun en programmert blanding av de tegn som egner seg best til å uttrykke det som kunstneren vil fortelle, uansett hvor det kommer fra:

¹⁵⁰ Nicolas Bourriaud (1965), kurator og kunstkritiker, ko-direktør av Palais de Tokyo, Paris.

¹⁵¹ Dette benekter ikke fakta om at historien /kunstverk er en del av ens deres kulturarv (bagasje), men sier at selv om historien er *om* Norge eller Sør Afrika, er disse landene ikke eiere av en historie om disse.

'[A]rtist's intuitive relationship with art history is now going beyond what we call "art of appropriation", which naturally infers an ideology of ownership, and moving toward a culture of the use of forms, a culture of constant activity of signs based on a collective ideal: sharing' (Bourriaud 2005:9).

For det andre, siden kunstneren ikke har startet med blanke ark og skapt kunstverket 'fra bunn av' er kunstverkene ikke helt nye, i en tradisjonell avantgardistisk forstand. Videre, å blande høy og lav, ren og uren kunst, å sprengre grenser og å bryte normer er noe som kunstnere har holdt på med siden modernismens - autonomiens - død. Disse avantgardistiske tiltakene har mistet sin nyhetsverdi. Så hva er *Det Nye* nå? I dette tilfelle ser det ut til at innovasjonen ligger i måten denne 'programmeringen', eller vanligere sagt, rekontekstualiseringen, fungerer i møte med betrakteren og i hvilken effekt den har.

Globaliseringen har gjort behovet for å forstå og kommunisere med den kulturelle *andre* en del av den sosiale hverdag. Som følge av dette har også behovet for oversettelse blitt større til det punkt at det blir hevdet at *'living in translation is a crucial characteristic of life today'* (Ang 2003:30). Denne oversettelsen er altså ikke bare lingvistisk, men også kulturell. En vanlig direkte oversettelse mellom to språk antas å være av den type fra A til B hvor meningsinnholdet flyttes på en klar, transparent og uproblematisk måte. B gjengir det samme som A. Med andre ord, oversettelsen baserer seg på likhetsprinsippet: A = B. For å kunne vite hva A betyr forutsetter at man fra før kjenner B.

Den krysskulturelle oversettelsen er ikke så direkte og gjennomsluktig. Det finnes visse situasjoner og opplevelser som er kulturelt betinget og der man i oversettelsesprosessen ikke finner en tilsvarende situasjon eller begrep som kan danne felles forståelse. A kan ikke forklares med B fordi B ikke finnes i den andres kontekst. Slike opplevelser og kunnskaper blir enten redusert til generaliserende og allmenne forklaringer som ikke gjengir det spesifikke ved dem. Kort sagt faller nyansene ofte faller bort i oversettelsesprosessen og blir *lost in translation*.

Sarat hevdet allerede i 1994 at: *'In the 1990s we have come to see the international space as the meeting ground for a multiplicity of tongues, visual grammars and styles. These do not so much translate into one another as translate to produce difference.'*¹⁵² (Maharaj 2003:298). I vårt tilfelle er det kunstverket som utretter en krysskulturell oversettelse og fungerer som et *subjektivt leksikon* av erfaringer og ideer. Men denne oversettelsen fungerer mer på enn indirekte måte. Oversettelsen, som Maharaj hevder, produserer

¹⁵² Sarat Maharaj er professor i historie og kunstteori ved Goldsmiths College i London. Han var en av kokuratorene for Documenta XI i Kassel.

forskjeller, avslører lokaliteter, særegenheter, nye kunnskaper og gjengir ikke likheter: $A \neq B$, men A er med på å få frem C.

Sierras installasjonsruiner er i dette tilfelle ikke gammelt skrot, men en måte å kommunisere meninger om nasjonale grenser, overvåking og biennialens struktur. Shonibares batikk er ikke bare et 'afrikansk' stoff men en problematiserer av identitetens autenticitet. Kunstverket kan skape et språk som kan oversette det som ikke lar seg oversette direkte. Det er på denne måten det ukjente blir kjent. Det er slik subjektive kritiske kunnskaper forflyttes - *settes over* - fra en fremmed sfære til betrakterens sfære.

Men hva skal betrakteren med denne kunnskapen? Hva skal betrakteren med disse nye innsiktene? I de forskjellige verksanalysene kom vi frem til at Shonibares verk og de andre verkene ikke har en belærende undertone. De oppfordrer ikke til direkte konfrontasjoner, eller forlanger radikale mottiltak, slik den propagandistiske og politiske kunsten på 70-tallet tenderte til. *Kunst for folket!* - var lød det den gangen, men ofte ble det til at kunsten skulle belære folket om hvordan samfunnet skulle være, mens betrakteren ble ansett som passive mottakere av regler og moralske koder som var nødvendig for å forandre samfunnet. Denne gangen føres en mer stille protest. Kunsten under globaliseringens tegn pålegger ikke universelle regler. Det er en *kunst med folket*. En kunst som søker relasjoner, oversetter og utveksler lokale meninger. Men denne kunsten setter helt andre krav til mottakeren. Betrakteren skal være en aktiv fortolker. Han eller hun skal erkjenne de lokale kunnskapene, reflektere selv og muligens skifte perspektiv og holdning.

Med andre ord, kunsten har gått vekk fra den utopiske naive drømmen om store, massive samfunnsendringer men forsøker å iverksette mange nære og *små* sosiale politiske endringer - *mikroutopier*. Bourriaud oppfordrer til å bedømme kunstverket utifra forbindelsene de skaper i sin spesifikke kontekst (2004:94). Altså en bedømming basert på kunstens relasjon og innvirkning på sine direkte omgivelser. For det er her kunstens verdi ligger, i hvor mye virkning, og hvor nyttig er kunsten på andre områder enn seg selv.

Alle de overnevnte kjennetegn viser kunstverkets forhold, reaksjon og holdning til globaliseringsprosessen, de er med andre ord tegn på globalisme - *signs of globalism*. Men hvilken betydning eller konsekvenser har denne globalismen for kunsthistorien?

4.3 Globalisering og kunsthistorie

Altermodernisme

Høsten 2005 deltok Shonibare i en utstilling ved navn *Translation* (BK fig. 72)¹⁵³ i Palais de Tokyo, Paris. I følge utstillingens pressemelding¹⁵⁴ skulle denne utstillingen undersøke en ny form for modernisme - en *altermodernisme* i samtidskunsten som under den globale tilstand står imot homogeniseringen av økonomi og kultur gjennom representasjonen av det lokale, og sosiale særegenheter (Palais de Tokyo 2005). Det interessante med denne utstillingen var lanseringen av begrepet om en altermodernisme i kunsten.

På konferansen *Transforming Aesthetics*, holdt av *Art Association of Australia & New Zealand* (AAAZ) i juli 2005 fremførte Nicolas Bourriaud et foredrag som omhandlet dette begrepet. I programmet for konferansen kunne man lese:

Modern, Postmodern, Altermodern?

'Multicultural ideology pretends to resolve the problem of modernism from a quantitative point of view: more and more "cultural specificities" rear their heads, and, supposedly, this is positive. A new internationalist spirit has taken up the relay of the modernist universalism, but it lies in the internationalism of folklores and of "identities". Artists are looking for a new modernity that would be based on translation: What matters today is to translate the cultural values of cultural groups and to connect them to the world network. This "reloading process" of modernism according to the 21st century issues could be called altermodernism, a movement connected to the creolisation of cultures and the fight for autonomy, but also the possibility of producing singularities in a more and more standardized world.' (AAANZ 2005)

I følge dette og pressemeldingen er altermodernismen en alternativ, ny modernisme som istedet for å finne et universelt felles språk basert på abstraksjonen, setter fokus på en internasjonalisering av lokale forskjelligheter gjennom oversettelse. Dette er et relativt nytt og uprøvd begrep hvis ideer det bør overveies og forskes videre på. Allikevel er

¹⁵³ Utstilling *Translation* (23 juni – 18.sep 2005), Palais de Tokyo, Paris. Kuratorne for utstillingen: Nicolas Bourriaud, Jérôme Sans og Marc Sanchez. Shonibare deltok med verket *Dressing Down*, 1997. Noen av de andre kunstnere som deltok: Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Mike Kelley, Jeff Koons, Liza Lou, Shirin Neshat, Takashi Murakami, Cady Noland, Chris Ofili, Gabriel Orozco, Joseph Kosuth.

¹⁵⁴ Utdrag fra pressemeldingen: 'What would be the current form of "modern" in art today in the age of globalization, that gigantic movement that is calling into question all that we know? Are we about to see a new modernism appear, one founded on a resistance to the uniformization of culture? After 20th-century modernism, which aspired to the international language of abstraction, the aim for the artists of today is to translate into a contemporary language the particularities of their specific cultural identity, their social singularity, their difference. (...) This mutant form of a hybrid culture, this art of resisting the uniformization of cultures and the standardization of the world economy, might best be called altermodernism. TRANSLATION is both an attempt to approach that new spirit and, (...) a unique exhibition experience.' (Palais de Tokyo 2005)

altermodernismen relevant i denne sammenhengen siden mange av de tankene bak betegnelsen går i tråd med denne avhandlingen og er desto mer relevant på grunn av Shonibares deltakelse i *Translation*- utstillingen.

Den internasjonaliseringssprosessen som startet i kunstverdenen med postmodernismens inkluderende og homogeniserende *'anything goes'* (og som var reaksjon på modernismens differensiering) tyder på - gjennom de analyserte verkene fra den internasjonale kunstscene - å ha kommet frem til en tendens eller bevegelse som verken ekskluderer eller inkluderer. Den legger heller fokus lokale særegenheter, og nettopp fordi det er en reaksjon på globaliseringens homogeniserende mekanismer bidrar den til en mer reell pluralisme i global forstand.¹⁵⁵

Gjennom analysen og drøftingen av Shonibares verk (og de andre verkene) nevnt i avhandlingen fremkommer påstanden om at verkets reaksjon på globaliseringsprosessen sees i at verket søker relasjoner, oversetter og deler lokale meninger og erfaringer. Dette sees blant annet i verket *Diary of a Victorian Dandy*. Verket tar utgangspunkt i kunstnerens egen erfaring som *outsider*. Det ytrer seg kritisk om differensiering i samfunnet og i kunstens representasjonstradisjon. Den 'afrikanske' batikken i de andre verkene avslører stereotypi. Disse er historier som berører temaet identitet, spesielt Shonibares egen. I *Un Ballo in Maschera* forteller Shonibares tanker om maktbegjær, kontroll og undertrykkelse forbundet med krig. Måten disse verkene formidler disse lokale subjektivitetene er gjennom gjenbruken - postproduksjonen - av tidligere kunstverk og historier. Det er på denne måten verket søker betrakteren og formidler disse ytringene, ikke for å moralisere eller propagandere, men basert på behovet for å dele og kommunisere synspunkter. Yinka Shonibare (her sitert fra Griffin 2003:212) fastslår:

'I confess to the naive utopian view that art can have a political impact (...) I, for one, continue to support the spirit of vanguardism (...) It remains a better sphere for conflict in an increasingly dangerous global world, where by distancing ourselves from others we risk real cultural misunderstanding - which is always inevitably fatal.'

Shonibares påstand bekrefter hans ønske om at kunstverket skal hjelpe oss mot en klarere forståelse av (de) *andre*. Og det er nettopp det disse og de andre verkene forsøker. Verkene bidrar til innsikt i andre ukjente stemmer og meninger og på denne måten dannes en forbindelse mellom den lokale sfære og verden. Det relevante her er den nye måten det gjøres på, nemlig gjennom fokuset på *oversettelse*. Begrepet altermodernisme sier noe om

¹⁵⁵ Denne utviklingen kan eksemplifiseres med utstillingene *Primitivism in 20th century Art* (modernismen), *Magiciens de la Terre* (postmodernismen), *Documenta 11*, *Venezia*, *Istanbul-bienalen* og *Translations* (altermodernismen).

Shonibares verk. Likhetene er klare. Men om de overnevnte tegn på globalisme er det som Bourriaud kaller for altermodernisme er noe som kan diskuteres videre.

Denne avhandlingen hadde som utgangspunkt å nedtegne noen punkter som klargjør *den babelske forvirring*¹⁵⁶ - det mangfoldet man kan erfare på kunstfeltet. Hovedhensikten med denne avhandlingen har vært å reflektere rundt karakteristika til kunst på den internasjonale samtidskunstscenen, spesielt representert gjennom Yinka Shonibare - hvordan denne kunsten er (typiske kjennetegn), hva den forteller, hvordan den gir uttrykk for globaliseringsprosessen, og ikke minst hvordan man bør tilnærme seg denne kunsten - og forhåpentligvis har refleksjonen og funnene gitt et bidrag til faget.

¹⁵⁶ Babels tårn: Da menneskene ville bygge et tårn som skulle nå opp til himmelen, forhindret Gud dette ved å gi menneskene forskjellige språk slik at folkene ikke forstod hverandre. Deretter spredte Gud menneskene ut over hele jorden. Bibelen (1 Mos. 11: 1-9).

Litteraturliste

Bøker og tidsskrifter

Alberti, Leon Battista og Spencer, John R. (trad.) (1966), *On Painting*. New Heaven & London: Yale University Press

Ang, Ien (2003), 'Cultural Translation in a Globalised World' i Papastergiadis, Nikos (red.) *Complex Entanglements. Art, globalisation and cultural difference*. London, Sydney, Chicago: Rivers Oram Press, ss. 30-41

Araeen, Rasheed (1994), 'New internationalism - Or the Multiculturalism of Global Bantustans' i Fisher, Jean (red.) *Global visions: towards a new internationalism in the visual arts*. London: Kala; Institute of International Visual Arts, ss. 3-11

Araeen, Rasheed (2002), 'A New Beginning. Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics' i Araeen, Rasheed (red.) *The Third text reader: on art, culture, and theory*. London: Continuum, ss.333-345

Bal, Mieke (1998), *Jeannette Christensen's Time*. University of Bergen: Centre for the Study of European Civilization

Baudelaire, Charles og Mayne, Jonathan (red.) [1964 (1863)], *The painter of modern life and other essays*. London: Phaidon Press

Baxandall, Michael (1985), *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven & London: Yale University Press

Bhabha, Homi K. (1994), *The Location of Culture*. London: Routledge

Bornold, Salka Hallström (red.) (2004a), *Fashionation*. Stockholm: Moderna Museet

Bornold, Salka Hallström (2004b), 'Amatør på catwalken' i *Morgenbladet*, 22.-28. Oktober. Oslo, ss. 36

Bourdieu, Pierre [1995 (1979)], *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax Forlag

Bourriaud, Nicolas [2002 (1998)], *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel

Bourriaud, Nicolas [2005 (2002)], *Postproduction. Culture as screenplay: how art reprograms the world*. New York: Lukas & Sternberg

Bürger, Peter (2003) from *Teory of Avant- Gard, 1974* i Gaiger, J og Wood, P. (red) , *Art of the Twentieth Century: A Reader*. New Heaven & London: Yale University Press, ss.56-61

Bø-Rygg, Arnfinn (1995a), 'Modernisme, antimodernisme, postmodernisme: kritiske streiftog i samtidens kunst og kunstteori', i *Tidvise skrifter: kultur og kommunikasjon; 14*. Stavanger: Høgskolen i Stavanger, Avdeling for økonomi-, kultur- og samfunnsfag

Bø-Rygg, Arnfinn (1995b), 'Focaults tenkning med kunst' i Brügger, Eliassen & Kristensen (red.), *Focaults masker*. Forlaget Modtryk: Aarhus, ss. 97-115

Børtnes, Jostein (1993), *Polyfoni og karneval: essays om litteratur*. Oslo: Universitetsforlaget

Cotton, Charlotte (2004), *The photograph as contemporary art*. London: Thames and Hudson

- Danbolt, Gunnar** [2001(1997)], *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Oslo: Det Norske Samlaget
- Danto, Arthur** (1964), 'The Artword', kap.7 i kompendium *Filosofisk estetikk. Semesterfag / Fil-104 Fordypnings emne. Teorimodul til kunsthistorie mellomfag. Våren 2003*. Bergen: Filosofisk institutt. Det historiske-filosofiske fakultet, ss. 177-183
- David, Catherine** (1997), 'Introduction' i Sztulman, Paul, *Documenta 10 Short Guide*. Stuggart: Edition Cantz
- Fisher, Jean** (2000), 'Yinka Shonibare', i *ARTFORUM International*, September. New York, ss. 186
- Foucault, Michel** (1980), 'Two lectures. Lecture One: 7 January 1976' i Gordon Colin (red), *Power/ Knowledge: selected interviews and other writings 1972-1977 / Michael Foucault*, Brighton: Harvester Press, ss. 78-89
- Frantz, Fanon** [1986 (1952)]: *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press
- Fisher, Jean** (red) (1994), 'Editor's Note' i *Global visions: towards a new internationalism in the visual arts*. London : Kala; Institute of International Visual Arts.
- Fisher, Jean** (2003), 'Towards a Metaethic of Shit' i Papastergiadis, Nikos (red.) *Complex Entanglements. Art, globalisation and cultural difference*. London, Sydney, Chicago: Rivers Oram Press, ss. 69-83
- Fried, Michael** [2001(1967)]: 'Kunst og Objektatlitet' i *Agora* nr 2/3
- Furnesvik, Eivind** (2003), 'Phantom Pains. Momentum - Nordic Festival of Contemporary Art (1998 and 2000) and the Johannesburg Biennale (1995 and 1997)' i Ekeberg, Jonas (red.), *New Institutionalism. Verksted #1, 2003*. Oslo: Office for contemporary Art Norway
- Hal, Foster** (1985), 'The "primitive" unconscious of modern art' i Flam, Jack og Deutch Miriam (red.) (2003), *Primitivism and twentieth-century art: a documentary history*. Berkeley: University of California Press, ss. 384-395
- Hal, Foster** (1994), 'The Artist as Ethnografer?' i Fisher, Jean (red) *Global visions: towards a new internationalism in the visual arts*. London : Kala; Institute of International Visual Arts, ss. 12 - 19
- Gran Anne-Britt** (2002), 'I stereotypiens vold: det etniske som essens, konstruksjon og hybrid' i Gressgård, Randi og Meyer, Siri (red.) *Fanden går i kloster: elleve tekster om det andre*. Oslo: Spartacus, ss.180-201
- Griffin, Tim** (2003), 'Global Tendencies: Globalism and the Large-Scale Exhibition' i *ARTFORUM International. Globalism a roundtable*, November 2003. New York, ss. 152-163, 206, 212
- Gottlieb, Adolf og Mark Rothko** (1943), 'The portrait and the modern artist' i Flam, Jack og Deutch Miriam (red.) (2003), *Primitivism and twentieth-century art: a documentary history*. Berkeley: University of California Press, ss. 272-274
- Guldmond, Jaap** (red.) (2004) *Yinka Shonibare*. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Kunsthalle Wien, Vienna: NAI Publishers
- Harrison, Charles & Wood, Paul** (red.) (2003), *Art in Theory 1900-200. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishing
- Holly, Michael Ann** (1996), *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Cornell University Press: Ithaca and London.
- Holm, Geir Tore** (1999), 'Kritikk: Yinka Shonibare, Dressing Down, Henie Onstad Kunstsenter' i *Billedkunst*, Volum 3 Oslo: Norske billedkunstnere

- Holms, Pernille (2002), 'The Empire's New Clothes' i *ART news*, October. London, ss.118-121
- Jantjes, Gavin (red.) (1998a), *A Fruitful incoherence: dialogues with artists on internationalism*. London: Institute of International Visual Arts
- Jantjes, Gavin og Mercer, Kobena m.fl.(1998), Yinka Shonibare - Dressing Down. Høvikodden : Henie-Onstad Art Centre ; Birmingham : Ikon Gallery
- Jantjes, Gavin (2000), 'Mapping the Visible' i Birgit Bærøe (red.) *Deterritorializations. Art and aesthetics in the 90s*. Oslo: Spartacus Forlag, ss.105-115
- Jaukkuri, Maaretta (2003), 'Yinka Shonibare' i *Kiasma Magazine 18-3*, KIASMA: Helsinki
- Jensen, Anna B. (2004), 'Filosof på moten' i *Morgenbladet*, 22.-28. Oktober. Oslo, s. 34 -35
- Krauss, Rosalind (1997), 'Skulptur i det utvidgede fältet' i *Från 60 - tall til cyberspace*. Raster Förlag
- Larsen, Lars Bang (2005), 'Talks about Un Ballo in Maschera, 2004' i *ARTFORUM International*, Januar. New York, ss. 173
- Lee, Pamela M. (2003), 'Boundary Issues. The artworld under the sign of globalism' i *ARTFORUM International. Globalism a roundtable*, November 2003. New York, ss. 164
- Lippard, Lucy (1990), 'Naming' i Flam, Jack og Deutch Miriam (red.) (2003), *Primitivism and twentieth-century art: a documentary history*. Berkeley: University of California Press, ss. 384-395
- Lundström, Jan-Erik (2001), 'Bollen är rund: Postkolonialitet og globalisering i billedkonsten' i *Paletten - Bortom västerlandet*. 1/2001 nr. 242 årgang 62 Göteborg: Stiftelsen Paletten, ss. 2 -14
- Mackrell, Alice (2005), *Art and Fashion. The impact of Art on Fashion and Fashion on Art*. London: B T Bastford
- Maharaj, Sarat (2003), 'Perfidious Fidelity: the Untranslatability of the Other, 1994' i Gaiger, J og Wood, P. (red) *Art of the Twentieth Century: A Reader*. New Heaven & London: Yale University Press, ss.304
- McLuhan, Marshall (1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: Mentor
- McLuhan, Marshall og Fiore, Quentin (1967), *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. New York: Bantam
- McEvilley, Thomas (1984), 'The doctor, lawyer, indian chief' i Flam, Jack og Deutch Miriam (red.) (2003), *Primitivism and twentieth-century art: a documentary history*. Berkeley: University of California Press, ss. 335-350
- McEvilley, Thomas (1990), 'The global issue' i Flam, Jack og Deutch Miriam (red.) (2003), *Primitivism and twentieth-century art: a documentary history*. Berkeley: University of California Press, ss. 396-408
- McEvilley, Thomas (1999), 'Fusion: Hot or Cold' i Enwezor, Okwui og Oguibe, Olu (red), *Reading the contemporary: African art from theory to the marketplace*. London: Institute of International Arts, ss.301-317
- Meyer, James (red.) (2000), 'Survey' i *Minimalism*, Phaidon press Limited
- Mukarovsky, Jan [1991 (1943)], 'Intensjonalitet og ikke-intensjonalitet i kunsten' i Kittang, Jan m.fl (red.), *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlag, s. 25-55

Nygaard, Jon (1996), *Teatrets historie i Europa. Del 3. Teateret i vårt århundre. Teater og samfunn*. Oslo: Spillerom

Oguibe, Olu (1994), 'A Brief Note on Internationalism' i Fisher, Jean (red) *Global visions: towards a new internationalism in the visual arts*. London : Kala; Institute of International Visual Arts, ss. 50-59

Oguibe, Olu (1999), 'Finding a place: Nigerian artists in the contemporary art world' i *Art Journal*. New York, ss.31

Oguibe, Olu (2004), *The Culture Game*: Minneapolis: University of Minnesota Press

Papastergiadis, Nikos (2002), 'Restless Hybrids' i Araeen, Rasheed, mflr. (red.), *The Third text reader: on art, culture, and theory*. London: Continuum. ss. 166-175

Petersen, Beate (2005a), 'Vesten har ingen copyright. Istanbulbiennalen 2005' i *KUNST 2005:04* Oslo: Forlaget Kunst AS

Petersen, Beate (2005b), 'Å glemme seg inn i samtiden' i *Morgenbladet*, 14.-20. Oktober. Oslo, ss. 16-17

Raney, Karen (red.) (2003), *Globalisation. engage 13*. London: engage

Ratnam, Niru (2004), 'Art and globalisation' i Perry, Gill & Wood, Paul (red.), *Themes in Contemporary Art*. New Haven & London: Yale University Press, ss.277-313

Shonibare, Yinka (1996), 'Fabric, and the Irony of Authenticity' i Papastergiadis, Nikos (red.) *Annotations 1: Mixed Belongings and Unspecified Destinations*. London: Institute of International Visual Arts

Shonibare, Yinka (1998), *Dressing Down*. Høvikodden: Henie-Onstad Art Centre; Birmingham: Ikon Gallery

Shonibare, Yinka og Di Majo, Elena m.fl. (2001), *Yinka Shonibare: Be-muse*. Rome: Soprintendenza speciale alla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea

Sallabrass, Julian (2002), 'Globalization - Introduction' i Araeen, Rasheed mflr. (red.) *The Third text reader: on art, culture, and theory*. London: Continuum, ss.277-279

Wallis, Brian (2002), 'Wordly Wise' i *ARTFORUM International*, Mai. New York, s. 87

Wittgenstein, Ludwig ([1953] 1997), *Filosofiske Undersøkelser*. Oslo: Pax Forlag A/S

Nettsider

AAANZ (2005), 'Modern, Postmodern, Altermodern?' i Nicolas Bourriaud - Keynote, [Online] Tilgjengelig: http://www.artgallery.nsw.gov.au/aaanz/abstracts/nicolas_bourriaud, [2005, 15. november]

DARE - Digital Art Resource for Education (2005), Transform, [Online] Tilgjengelig: <http://www.iniva.org/dare/themes/translations/transform1.html> [2005, 20. August]

Downey, Anthony (2005), 'Yinka Shonibare', *BOMB magazine, Issue No.93, Fall 2005* [Journal Online] Tilgjengelig: <http://www.bombsite.com/shonibare/shonibare.html> [2005,15. november]

International Art Tour (1997), *Johannesburg Biennale 1997: Alternating Currents*, [Online] Tilgjengelig: http://www.online.newschool.edu/iat97/johannesburg/alt_currents/index.html [2006, 5. Januar]

Kunsthalle Wien (2004), *Yinka Shonibare, 3rd press release, 21.4. 2004* [Online] Tilgjengelig: <http://www.kunsthallewien.at/en/events/> [2005,19. april]

McRobbie, Angela (1998), 'The African Dandy', in *IVA Digital Archive, Resource* [Online] Tilgjengelig: <http://www.iniva.org/archive/resource/2500> [2004,10. Oktober]

Museum of Contemporary Art of Chicago, *Teacher Resource. Yinka Shonibare* [Online] Tilgjengelig: <http://www.mcachicago.org/MCA/Education/Teachers/Book/Shonibare-txt.html> [2004,10. Oktober]

Nilsson, John Peter (2004), 'IN FOCUS: Un Ballo in Maschera' i *NU-E features*; 23 November [Journal Online] Tilgjengelig: <http://composit.dimea.se/www/nue/site/redirect.asp?p=936> [2005, 3. Mars]

Palais de Tokyo (2005), *Comuniqué: Exposition translation* [Online] Tilgjengelig: <http://www.palaisdetokyo.com/fr/presse/communiqués/translation/comtranslationen.html> [2005, 15. november]

Online Events (2004), *Yinka Shonibare: Gordons Turner Prize Talk* [Online] Tilgjengelig: http://www.tate.org.uk/onlineevents/archive/yinka_shonibare/ [2004, 3. November]

Takahashi, Corey (2002), 'An Exhibition Out of Africa / P.S.1's 'Short Century' tells of a long fight' *Newsday* [Journal Online] Tilgjengelig: <http://www.libdc.org/news/2002/newsday-africa-art-2-08-02.htm> [2005, 8. Februar]

Tate Learning (2005), *Tate Modern and Open University Study Days Online: Contemporary Art and Globalisation* [Online] Tilgjengelig: <http://www.tate.org.uk/learning/studydays/globalisation/default.htm> [2005, 12. 03]

The Atlas Group Archive (2006), 'The Operator # 17 File: I Think it Would be Better if I Could Weep', *Type Authored Files* [Online] Tilgjengelig: <http://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html> [2006, 4.januar]

ThinkExits Quotations, *Coco Chanel quotes.*: http://en.thinkexist.com/quotes/coco_chanel/4.html

Turner Prize 2004 (2004), *Teachers and student notes with key work cards.* [Online] Tilgjengelig: http://www.tate.org.uk/britain/turnerprize/teacherspack2004_1.pdf [2004, 20. Oktober]

Yellow Arrow (2005), *Yellowarrow* [Online] Tilgjengelig: <http://yellowarrow.net/index2.php> [2005, 3. desember]

Universes in Universe (1997), 'Catherine David on » non Western « art and its inclusion in the documenta X', *Documenta X Special by Universes in Universe* [Online] Tilgjengelig: http://www.universes-in-universe.de/doc/e_zitate.htm [2005, 20. desember]

Film/ Dokumentar

Un Ballo in Maschera Varighet: ca. 32 min. Sendt den 29. 9. 2004, kl 21:00. Sveriges Television (SVT1)

K Special : Yinkas maskeradebal. Varighet: ca. 55 min. Sendt den 24. 9. 2004, kl 20:00. Sveriges Television (SVT2)

TheEYE - Yinka Shonibare. VHS PAL Widescreen. Varighet: ca. 26 min. © Illuminations 2004. London

Andre / E-post

Essling, Lena (l.essling@modernamuseet.se) (2004, 09. desember) 'SV: Master Thesis on Yinka Shonibare' E-post til Henriquez, Mayra (mayra.henriquez@student.uib.no)

Jantjes, Gavin (gavin.jantjes@mfs.museum.no) (2004, 27. januar) 'SV: Asking for tips. A mastergrad student' E-post til Henriquez, Mayra (mayra.henriquez@student.uib.no)

Samtale med kuratoren **Jaap Guldemon**d. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam den 21. april 2004

Samtale med kuratoren for samtidskunst **Magnus af Petersen**. Moderna Museet, Stockholm den 10. desember 2004.

Omvisningen av utstillingen 'Fashination' av **Lars Nittve**. Moderna Museet, Stockholm. den 11. desember 2004

Appendiks

Yinka Shonibare MBE FGC

(Member of the British Empire & Fellow of Goldsmiths College)

Født i 1962, London

Bor og jobber i London

Utdanning

Goldsmiths College 1989-1991

Byam Shaw School of Art 1984-1989



Artistisk biografi / Utstillinger¹⁵⁷

2005

James Cohan Gallery, New York
Cooper-Hewitt, National Design Museum of the Smithsonian Institution, New York
Collaborative film/dance project with the Royal Opera House and the Africa Center, London

2004

Turner Prize, Tate Britain, London
'Double Dutch', Boijmans van Beuningen Museum, Rotterdam and touring to Kunsthalle Vienna, Austria (catalogue)
'Vassa', Commission for opening of Moderna Museet, Stockholm, Sweden

2003

'Play with me', Stephen Friedman Gallery, London
'Double Dress', KIASMA, Helsinki, Finland and touring to Padiglione d'arte contemporanea, Milan, Italy (catalogue)

2002

'Double Dress', Israel Museum, Jerusalem, Israel, and touring (catalogue)
Studio Museum, Harlem, USA (catalogue)
Christmas Tree Project, Tate Britain, London
Britannia project, Tate Britain, London
'Be-muse', The British School in Rome, Rome, Italy (catalogue)
The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, USA (brochure)
Camouflage, Johannesburg, South Africa (catalogue)
Stephen Friedman Gallery, London

2000

'Effective, defective, creative', permanent video installation, Wellcome Wing, Science Museum, London
Camden Arts Centre, London
'Affectionate Men', Victoria and Albert Museum, London
InIVA tour of 'Diary of a Victorian Dandy Project'; Castle Museum, Nottingham; Laing Art Gallery,

Newcastle, Towner Art Gallery, Eastbourne

1999

'Dressing Down', Ikon Gallery, Birmingham; touring to Henie Onstad ArtCentre, Norway; Northern Gallery for Contemporary Art, Sunderland; Mappin Art Gallery, Sheffield; Oriel Mostyn, Llandudno (catalogue)
Brent Sikkema, New York

1998

'Diary of a Victorian Dandy', site-specific project on the London Underground, commissioned and produced by inIVA, London
'Alien Obsessives, Mum, Dad and the Kids', Tablet, the Tabernacle, London; Norwich Art Gallery

1997

Stephen Friedman Gallery
'Present Tense' contemporary project series, Art Gallery of Ontario, Toronto

1995

'Sun, Sea and Sand', BAC Gallery, London

1994

'Double Dutch', Centre 181 Gallery, London

1989

Byam Shaw Gallery, London
Bedford Hill Gallery, London

Gruppe utstillinger

2005

'Ten Year Anniversary Exhibition', Stephen Friedman Gallery, London
'Africa Remix', Zeitgenössische Kunst eines Kontinents, Düsseldorf, museum palast, Germany, Hayward Gallery, London, UK, Centre Georges Pompidou, Paris, France, Tokyo, Mori Art Museum, Japan.
'African Voices', New Museum of World Cultures, Gothenburg, Sweden

2004

'Continental Drift: Installations by Ilya Kabakov, Joan Jonas, Yinka Shonibare', Norton Museum in West Palm Beach, USA
'Fashionation' Moderna Museet, Stockholm, Sweden

¹⁵⁷ Informasjon hentet fra *Stephen Friedman Gallery* sine nettsider.

Flexible 4: Identities, Landes Museen, Linz, Austria

2003

'Looking Both Ways', The Museum for African Art, New York, USA (catalogue)
'Love over Gold', Gallery of Modern Art, Glasgow, Scotland
'Black President: The Art and Legacy of Fela Anikulapo-Kuti', New Museum, New York, USA
'Flexible 4: Identities', The Whitworth Art Gallery, Manchester
'Supernova: Art of the 1990s from the Logan Collection', SF MOMA, San Francisco, USA
'(doublures), vêtements de l'art contemporain', Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, Canada (catalogue)
'Independence', South London Gallery, London
'The African Exile Museum', Migros Museum, Zürich, Switzerland
'Somewhere better than this Place', The Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio, USA

2002

'Extension', Magasin 3, Stockholm Konsthall, Sweden
'Attitude 2002', Contemporary Art Museum, Kumamoto, Japan (catalogue)
'Documenta 11', Kassel, Germany (catalogue)
'Spoleto Festival', Charleston, USA

2001

'Authentic / Ex-centric: Conceptualism in Contemporary African Art', 49th Venice Biennale, Fondazione Levi, Venice, Italy
'Unpacking Europe', Boijmans Van Beuningen Museum, Rotterdam, The Netherlands and touring (catalogue)
'The Short Century', Museum Villa Stuck, Munich and touring (catalogue)
'Art through the Eye of the Needle', Henie Onstad Kunstsenter, Oslo, Norway
'Give and Take', Serpentine Gallery and Victoria & Albert Museum, London
'Secret Victorians', Fabric Workshop, Philadelphia, USA
'Vantage Point', Irish Museum of Modern Art, Dublin, Ireland
'Sense of Wonder', Herzliya Museum of Art, Israel

2000

'Age of Influence: Reflections in the Mirror of American Culture', MCA Chicago, USA;
'Partage d'exotismes', 5th Biennale of Contemporary Art, Lyon, France
'Other Modernities', Camberwell College of Arts, London
'Laboratory.Continental Shift', Bonnefantenmuseum, Maastricht, The Netherlands
'Intelligence: New British Art 2000', Tate Britain, London, UK
'South Meets West', Accra, Ghana and Kunsthalle Bern, Switzerland

1999

'From where - To here, Art from London', Konsthallen G"teborg, Sweden
'Kunstwelten im Dialog', Museum Ludwig, Cologne

(Nov - March)

'Missing Link', Museum of Arts, Bern (Sept - Nov)
'Heaven', Kunsthalle Düsseldorf, Germany (July - Oct); Tate Gallery Liverpool (Dec - Feb)
'Mirror's Edge', BildMuseum, Umeå, Sweden (Nov - Feb); touring Vancouver Art Gallery, Castello di Rivoli, Torino, Tramway, Glasgow, Charlottenborg, Copenhagen until September 2001
'Citibank Private Bank Photography Prize', Photographers' Gallery, London
'In the Midst of Things', Bournville Village, Birmingham
'Secret Victorians', Arts Council Touring Exhibition, Ikon Gallery, Birmingham; Firstsite, Colchester; Arnolfini, Bristol; Middlesborough Art Gallery; Museum and Art Gallery, Brighton; Armand Hammer Museum, Los Angeles
'Sensation', Brooklyn Museum of Art, New York, USA

1998

'Cinco Continentes y una Ciudad', Museo de la Ciudad de México, México D.F. (November 1998-February 1999)
'Personal Effects; Sculpture & Belongings', Spacex Gallery, Exeter; touring to Angel Row Gallery, Nottingham
'Ethno-antics', Nordic Museum, Stockholm, Sweden
'Crossings', National Gallery of Canada, Ottawa, Canada
'Liberating Tradition', Bard Center for Curatorial Studies, New York
'Transatlantico', Centro Atlantico de Arte Moderno, Canary Islands, Spain;
'Beyond Mere Likeness: Portraits from Africa and the African Diaspora', Duke University Museum of Art, Durham, North Carolina
'Global Vision; New Art from the 90s' Deste Foundation, Athens, Greece;

1997

'Sensation: Young British Art from the Saatchi Collection', Royal Academy of Arts, London; touring to the National Gallery of Berlin, Germany and the Brooklyn Museum of Art, New York
'Portable Personal Histories Museum'', Ikon gallery, Birmingham, UK;
'Trade Routes: History and Geography', 2nd Johannesburg Biennale, South Africa
'Transforming the Crown: African, Asian and Caribbean Artists in Britain, 1966-1996', Caribbean Cultural Center/African Diaspora Institute, New York; Studio Museum, Harlem; the Bronx Museum of the Arts, New York;
'Pictura Britannica', Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia, touring to the Art Gallery of South Australia, Adelaide and the City gallery, Wellington, New Zealand
'What', Trinity Buoy Wharf, London

1996

'Pledge Allegiance to A Flag?', London Printworks Trust
'Imagined Communities', National Touring Exhibition Oldham Art Gallery; John Hansard Gallery, University of Southampton; Colchester Minorities; Royal Festival Hall, London and Glasgow

Gallery of Modern Art
'Discreet Charm', Visionfest, Croxteth Hall,
Liverpool
'Inklusion:Exclusion', Steirischer Herbst, Graz,
Austria
'Jurassic Technology', 10th Biennale of Sydney,
Australia
'Painting', Stephen Friedman Gallery, London
'Out of Order', IAS, London; Cornerhouse,
Manchester

1995
'The Art of African Textiles: Technology, Tradition
and Lurex', Barbican Centre, London
'Seeing and Believing', The Economist Building,
London
'Original', Gas Works, London

1994
'2 out of 4 dimensions', Centre 181 Gallery,
London
'Where are they now...?', Byam Shaw Gallery,
London
'Seen/unseen', Bluecoat Gallery, Liverpool
'TENQ', Group exhibition in Senegal, West Africa

1993
Space Studio Open Exhibition, London

1992
Barclays Young Artists Award, Serpentine Gallery,
London

1991
'Interrogating Identity', Grey Art Gallery, New
York; Museum of Fine Arts, Boston; Walker Arts
Centre, Minneapolis; Madison Art Centre,
Wisconsin; Memorial Art Museum, Ohio
Goldsmiths College, London

1989
Black Art New Directions, Stoke-on-Trent City
Museum and Art Gallery
Byam Shaw Final year show, London

1988
Byam Shaw Concourse Gallery, London

Awards & Residencies

Awarded the MBE 2005
IASPIS, International Artists' Studio Program in
Stockholm, Sweden, March-August 2004
Fellow of Goldsmiths college, London, UK, 2003
Residency Fabric Workshop, Philadelphia, USA,
2001
Residency MCA DePaul University, Chicago, USA,
April 2000
Shortlisted Citybank Private Bank Photography
Prize 1999
Paul Hamlyn Foundation Award for Visual Artists,
1998
Royal Society of Arts, Art for Architecture Award
1998
Barclays Young Artists Award, Serpentine Gallery,

1992
London Arts Board Artist's Grant, 1992

**For generelle opplysninger reviews, artikler og
publikasjoner om/av Yinka Shonibare:**

James Cohan Gallery, Yinka Shonibare [Online]
Tilgjengelig:
<http://www.jamescohan.com/artists/yinkashonibare/index.html>

Stephen Friedman Gallery, Yinka Shonibare,
[Online] Tilgjengelig:
<http://www.stephenfriedman.com/index.html>

inIVA Digital Archive, Person - Yinka Shonibare
[Online] Tilgjengelig:
<http://www.iniva.org/archive/person/218>